



CENTRO DE ARTE Y CULTURA

TESIS

LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR BAILABLE CUBANA:
EL REGUETÓN COMO PRINCIPAL EXPONENTE

PRESENTA

Hazell Santiso Aguila

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN ARTE Y CULTURA

TUTORA

Dra. Consuelo Meza Márquez

COMITÉ TUTORAL

Dra. María Eugenia Espronceda Amor

Dra. Alejandra Olvera Rabadán

Ags. 25 de enero del 2019



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

EN NOMBRE DEL RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
P R E S E N T E

Por medio del presente como Asesora designada de la estudiante **HAZELL SANTISO AGUILA** con ID 201482 quien realizó la tesis titulada: **LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR BAILABLE CUBANA: EL REGUETÓN COMO PRINCIPAL EXPONENTE** y con fundamento en el Artículo 175, apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Profere"

Aguascalientes, Ags., a 10 de marzo de 2019

Dra. Alejandra Olvera Rabadán

Asesora de tesis

- c.c.p.- Interesado
- c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
- c.c.p.- Representante institucional ante el DIAC

10.02

JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA
Decano CA y C

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

M EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
P R E S E N T E

Por medio del presente como Asesora designada de la estudiante **HAZELL SANTISO AGUILA** con ID 201482 quien realizó la tesis titulada: **LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR BAILABLE CUBANA: EL REGUETÓN COMO PRINCIPAL EXPONENTE** con fundamento en el Artículo 175, apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Profere"

Aguascalientes, Ags., a 10 de marzo de 2019

Dra. María Eugenia Espronceda Amor

Asesora de tesis

- c.c.p.- Interesado
- c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
- c.c.p.- Representante institucional ante el DIAC

W. BC
 M. RSM José Luis
 García Rubalcaba
 Decano CA & C.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

M EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCABA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
P R E S E N T E

Por medio del presente como Tutora designada de la estudiante **HAZELL SANTISO AGUILA** con ID 201482 quien realizó la tesis titulada: **LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR BAILABLE CUBANA: EL REGUETÓN COMO PRINCIPAL EXPONENTE** y con fundamento en el Artículo 175, apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 07 de marzo de 2019

Dra. Consuelo Meza Márquez

Tutora de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Representante institucional ante el DIAC

07.03.19
José Luis García
Rubalcaba
Decano del CA y C



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Oficio. CAyC/DEC/124/19

ASUNTO: CONCLUSION DE TESIS

**DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE.**

Estimada Dra. Martínez Serna:

Por medio de este conducto informo que el documento final de Tesis titulado: **LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR BAILABLE CUBANA: EL REGUETÓN COMO PRINCIPAL EXPONENTE**, presentada por la Sustentante: **HAZELL SANTISO AGUILA** con ID **201478**, egresada del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los tramites que a la interesada convengan, se extiende el presente, reiterándole las consideraciones que el caso amerite.

**ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 12 de Marzo de 2019**

**M. EN RSM. JOSE LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA**

c.c.p. Mtra. Imelda Jiménez García - Jefe Depto. Control Escolar
c.c.p. Dr. Raúl W. Capistrán Gracia - Representante de la UAA ante el DIAC
c.c.p. Dr. Juan Carlos González Vidal - Tutor
c.c.p. Dr. Fernando Plascencia Martínez - Tutor
c.c.p. Laura Erandi Cazares Rosales - Egresada del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
c.c.p. Archivo

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por haberme inculcado desde pequeña lo que hoy le da sentido a mi vida: el humanismo y el amor por los estudios. Por apoyarme en todo momento con paciencia y escucha. A mi hermano porque es, de todos mis amores, el incondicional.

A la Dra. Consuelo Meza Márquez, mi directora de tesis, por su brillantez académica, por su bondad y sensibilidad humana. Por preguntarme siempre qué era lo que yo quería hacer y respetar mis deseos. Porque más que un tiempo académico hemos compartido juntas un camino de vida del que no podré apartarme ya.

A la Dra. María Eugenia Espronceda Amor, también por su brillantez académica y humana. Por acompañarme y desafiarme en cada encuentro e impregnar en mí la curiosidad necesaria para investigar. Por poner en mi mente los mejores insumos para la creación y aportación teórica.

A la Dra. Alejandra Rabadán Olvera, por sus excelentes comentarios y por animarme una vez más a no dejar el camino de la interpretación, aún cuando la partitura musical sea mi propia investigación. A la Dra. Evangelina Tapia por su meticulosa revisión, y por todas las sugerencias para que este trabajo creciera en valor y en calidad. Al Dr. Luciano Ramírez también por sus valiosos comentarios y por apreciar mi trabajo desde el inicio y apoyarlo con su presencia en todas mis intervenciones.

A la Dra. María Eugenia Rabadán, por ponerme en el camino de la Dra. María Eugenia Espronceda Amor y por sus valiosas sugerencias sobre dónde hacer el trabajo de campo.

Al Dr. Rodrigo Pardo, por la posibilidad que me dio de entrar en este excelente programa de Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura y a la Dra. Claudia Fragosó por haber puesto en mis manos la convocatoria en el momento indicado, también por su amistad y acompañamiento.

Al Dr. Raúl Capistrán García, por la comunicación constante y por las gestiones oportunas. Al departamento de posgrados de la Universidad Autónoma de Aguascalientes por viabilizar gestiones para los viajes y siempre estar dispuestos con información valiosa. A todos los profesores de este programa doctoral y al CONACYT por la oportunidad y el apoyo brindado.

A mi colega de trabajo, Ligia Llaviege Pullés, por su leal compañía durante el trabajo de campo, por las charlas, las observaciones y las discusiones sobre el tema, por las risas y los helados compartidos en Santiago de Cuba. Al Dr. Víctor Hugo Pérez Gallo, por su compañía virtual, por los correos, los mensajes de aliento, los libros compartidos, por sus revisiones y sugerencias.

A mis amigas, Alaima González, Liset Castillo, Eva María Reyes Cisneros, Yey Díaz de Villalvilla, Elizabeth Rebozo, Jessica Fagundo García, María Teresa Acosta Carmenate, Agustina Larrañaga, Paola Villalobos, Mónica Alfaro y Patricia Acevedo por acompañarme en este camino, por alentarme y motivarme con sus preguntas y sugerencias, por respetar mis tiempos, por escucharme y por confiar en mí.

A mi madrina Norma Figueredo, por hacer suyo mi tema de investigación y perseguir por toda La Habana cuanto libro sospeché que podría ser de utilidad. A mis tías María del Carmen Sologuren y Mirta Villegas. A mi prima Ingrid Bernal Sologuren por el seguimiento a las canciones de moda y hacer de esa práctica un disfrute. A mi prima Aissa Santiso por estar.

A todas las personas que de una forma u otra participaron en la investigación, profesores de la Universidad de Oriente, mujeres y varones informantes y productores musicales. A la familia Landrove Santos por acogerme en su casa como una hija durante mi estancia en Santiago de Cuba. A los amigos que compartieron conmigo su conocimiento sobre la música de moda y sugirieron canciones vitales en este estudio.

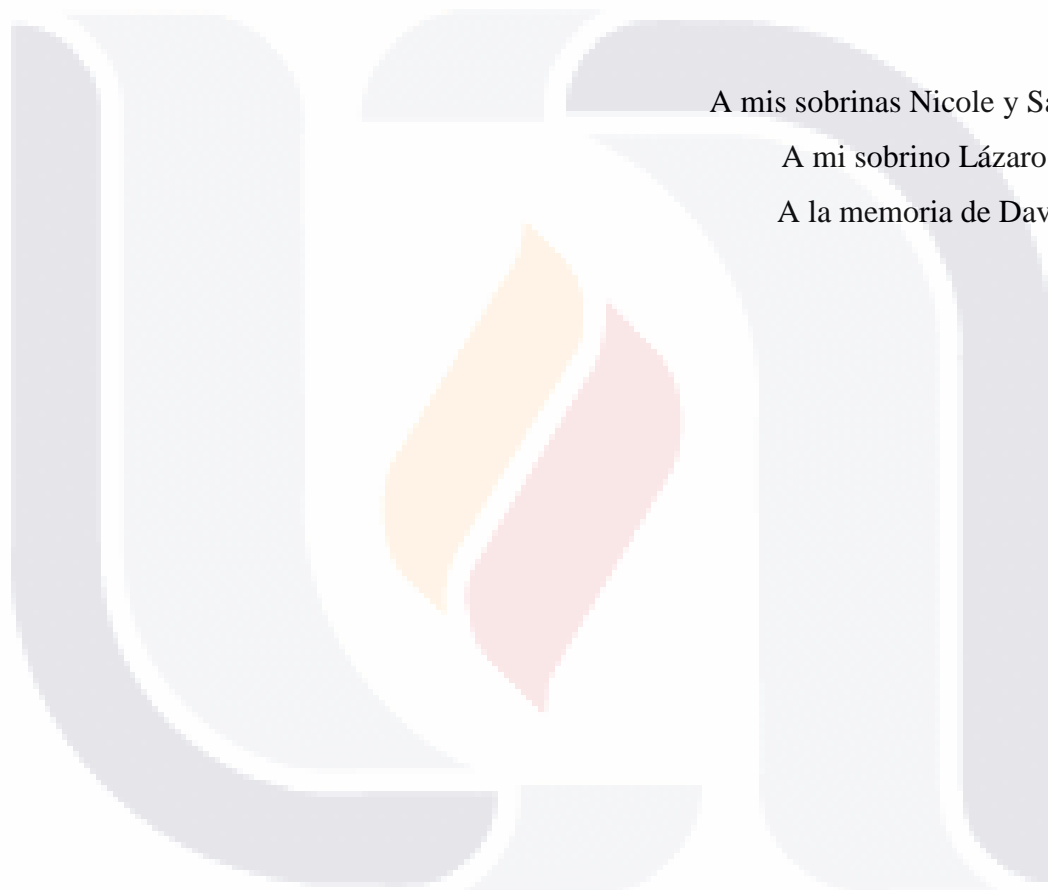
A Miguel Augusto Acosta Machado, por acompañarme durante el último tramo visibilizando para mí este distante mundo musical.

DEDICATORIA

A mis sobrinas Nicole y Samantha

A mi sobrino Lázaro Ernesto

A la memoria de David Nava



ÍNDICE GENERAL

Prefacio3

Resumen8

Abstract 9

Introducción. Cuba, timba, temba y reguetón: antecedentes10

Capítulo 1. Reguetón y un poco de *bla bla bla*: un estado del arte..... 26

 1.1. Estudios que relacionan a la música popular con la construcción de la identidad cultural.....26

 1.2. Estudios que relacionan al reguetón con la construcción de identidades genéricas.....33

 1.3. Estudios musicológicos sobre el reguetón cubano.....39

 1.4. Reguetón cubano, consumo cultural y enfoque de género49

Capítulo 2. Género, identidades y violencia simbólica. Un marco teórico58

 2.1. Feminismo, género y violencia de género.....58

 2.2. La violencia simbólica.....64

 2.3. Identidades genéricas.....66

 2.4. La performatividad de las identidades genéricas.....71

 2.5. Principales conceptos.....73

Capítulo 3. Tras las huellas de lo social. La propuesta metodológica.....79

 3.1. El abordaje feminista, experiencia, anclajes y mediaciones del sentido.....79

 3.2. Santiago cuna y pan... Santiago. El contexto de estudio y perfil de los informantes.....86

 3.3. Operacionalización de las categorías e indicadores para el análisis.....90

 3.3.1. El corpus de análisis.....97

 3.3.2. Las voces entrevistadas.....99

Capítulo 4. La construcción de la identidad en textos de reguetón cubano.....	101
4.1. Dónde es que tú quieres que te dé una mordidita mami. “La loca” arquetipo femenino en el universo simbólico de los reguetoneros	104
4.2. A puro dolor. La expropiación del cuerpo femenino en el reguetón de moda.....	115
4.3. Marginales, masculinos y sobredependientes.....	126
4.4. Yo no tengo perros ni gatos. La propuesta femenina en el reguetón cubano actual.....	129
Capítulo 5. La construcción de la identidad en mujeres que disfrutaban del reguetón cubano.....	134
5.1. A mover la cadera que se fomó la gozadera. La construcción de la identidad en adolescentes santiagueras.....	136
5.2. Nosotras no somos como ellos.....	147
5.3. El baile, la ropa, los pelos. Violencia de mujer a mujer.....	155
5.4. Malditas independientes. Voces en el umbral.....	158
Conclusiones y recomendaciones.....	161
Referencias bibliográficas.....	167
Anexos	

Prefacio

Quien escribe es cubana de nacimiento y estudió trece años de música clásica. Estudiar música clásica en la época que yo lo hice fue una experiencia dura, lo era para cualquier estudiante por el rigor heredado de la escuela rusa, los prejuicios acerca de la formación, el estudio, el entrenamiento auditivo y mucho más. Los estudios musicales incidieron en mis primeras inquietudes frente al producto artístico denominado reguetón y en una buena clase de morfología de la música¹ aprendimos a llamarlo subproducto.

Escuchar reguetón se convertía en un tormento por el que dejaba salir improperios del tipo “qué estúpida canción, cómo es posible que esto le guste a la gente, apaguen eso por favor”. Sin dudas, salir de un ensayo general de un concierto de Aranjuez y subirse a un taxi que escucha a todo volumen “Zúmbale mambo pa’ que mi gata prenda los motores” puede ser espantoso. Eso sucedió hace poco más de diez años. Cuando salí de allá en marzo del 2001 la timba sonaba en cualquier esquina, pero cuando regresé a mi país después de cinco años algo había cambiado. Cuba sonaba distinto. Sonaba a reguetón.

Mis juicios sobre el género musical se convirtieron en problema de investigación cuando advertí que los muchos años de estudios musicales sobre mis hombros no podían explicar el por qué esta música tan ruidosa, estridente y casi pornográfica había cambiado el sonido de mi país. Comprendí que algo había faltado a mi formación como músico. Años estudiando un instrumento, leyendo partituras y haciendo música de cámara no ayudaban a entender cómo esta música se había apoderado de la isla. ¿De qué me había perdido estos

¹ Materia que establece cómo está constituida formalmente la obra musical y cuáles son cada uno de los elementos que la componen.

años fuera de Cuba?, ¿qué había pasado con la timba, con el son, con el songo, con la guaracha, con el chachachá y otros géneros musicales bailables cubanos?

Han pasado varios años desde que comencé a preocuparme por el fenómeno. Mis primeros pasos me condujeron a proponer un proyecto de investigación sobre consumos culturales; en aquel momento la hipótesis trataba sobre las implicaciones sociopolíticas que provocarían el consumo de un género musical, transgresor por excelencia y de expresión marcadamente violenta, contrario a los valores promovidos en la Isla de Cuba. La política cultural responde a una ideología de ultraizquierda y ostenta valores sociales opuestos a los socializados a través del consumo de esta música.

Al paso del tiempo se han ido aclarando algunas cosas y otras siguen siendo motivo de inspiración para investigar. En una revisión bibliográfica previa para establecer un estado del arte sobre estudios referentes al reguetón se pudo comprobar que coincidentemente en todos los países en donde este género se cultivaba había denominadores comunes: machismo, violencia verbal, una marcada tendencia hacia lo sexual y una relación estrecha con el mundo comercial.

La revisión de estos motivos orientó el proyecto doctoral y se propuso desarrollar una investigación sobre la violencia de género en la música popular bailable cubana, tomando al reguetón como principal exponente. Debo admitir que hasta ese momento, mi idea de hacer una investigación que conjuntara la violencia de género y la música no se parecía completamente a la intención actual. Cuando pensaba en violencia de género, solo me venía a la cabeza lo estridente y violento del discurso que muchas de estas canciones profesaban hacia la mujer. Poco a poco comencé a familiarizarme con mi tema, descubrir otras motivaciones para continuar la investigación. La más importante y obligatoria por la

naturaleza del estudio fue mi constante cuestionamiento sobre mi posición como mujer en el mundo.

Analizando a las mujeres de mi familia, observo ahora cómo casi todas han sido o son víctima de la violencia simbólica de la que históricamente hemos sido partícipes las mujeres. En casa de mi bisabuela era una obligación aprender a poner botones y había horas definidas para ello pues “una mujer debe saber poner botones a las camisas de los maridos” o también hacer rositas de tela para futuras sobrecamas, tarea que se alternaba con el permiso para jugar. Aunque todos los niños del barrio, incluido mi hermano, jugábamos juntos en el mismo espacio, solamente a mí me tocaba recoger el reguero² resultante. Además de barrer tantas veces al día las flores que dejaban caer los árboles de aguacate y guanábana que adornaban el patio.

Yo crecí en una época en que los juguetes se compraban una vez al año y solo se tenía derecho a tres. Mis primas, mayores que yo, adoraban las muñecas. De niña no entendía el por qué, pero en sus casas las muñecas siempre estaban sentadas como adornos, en el sofá; a veces incluso dentro de sus cajas originales, vestidas como unas princesas, quinceañeras o de novias, con tela mosquitero en colores azul, rojo y verde. Creo, sinceramente, que aquello me provocó mucho rechazo hacia las muñecas, ¿qué interés podría tener para mí un objeto que no se podía tocar?

Lo cierto es que mi madre intentaba que yo eligiera muñecas, pero para mí esto nunca fue una opción, como tampoco lo fueron las tazas de café ni los juegos de cocina. Nunca dejé que me compraran un palo para trapear la casa y menos una escoba, ya era suficiente con

² En Cuba esta palabra se usa para referirse al desorden.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

barrer las hojas de los árboles. Para mí lo interesante era el mundo, jugar en la calle, tirarme en una *chivichana*³, tratar de conseguir el cariño de un perro, incluso cazar *chipojos*⁴ y diseccionar ranas.

De niña escuchaba los cuentos que hacía mi madre añorando a su mamá a quien conoció poco. Era santera, eso siempre dice cuando la recuerda, practicaba la religión yoruba. A veces cuando le daba el santo se caía al piso y empezaba a hablar en lengua lucumí. Quizá por eso, de todas las mujeres de mi familia, he puesto especial interés en ella. Tal vez siempre me causó impresión que se fue en un caballo con mi abuelo cuando ella tenía apenas 13 años; demoró tres años en tener su primer hijo y después doce en concebir a mi mamá. Mi abuela murió de cáncer, mi mamá siempre recordaba que aún en su lecho de muerte ella decía que estaba enamorada de mi abuelo pero no le perdonó nunca la infidelidad. Mi abuela Eulalia, fue una mujer que se divorció del único hombre que tuvo en su vida y, por supuesto, jamás le pidió dinero para criar a sus hijos. Mi madre dice que heredé el carácter de ella, que era una mujer bella, zalamera, gentil y muy cariñosa pero también capaz de sacar a escobazos de la casa a cualquier cobrador que quisiera pasarse de listo.

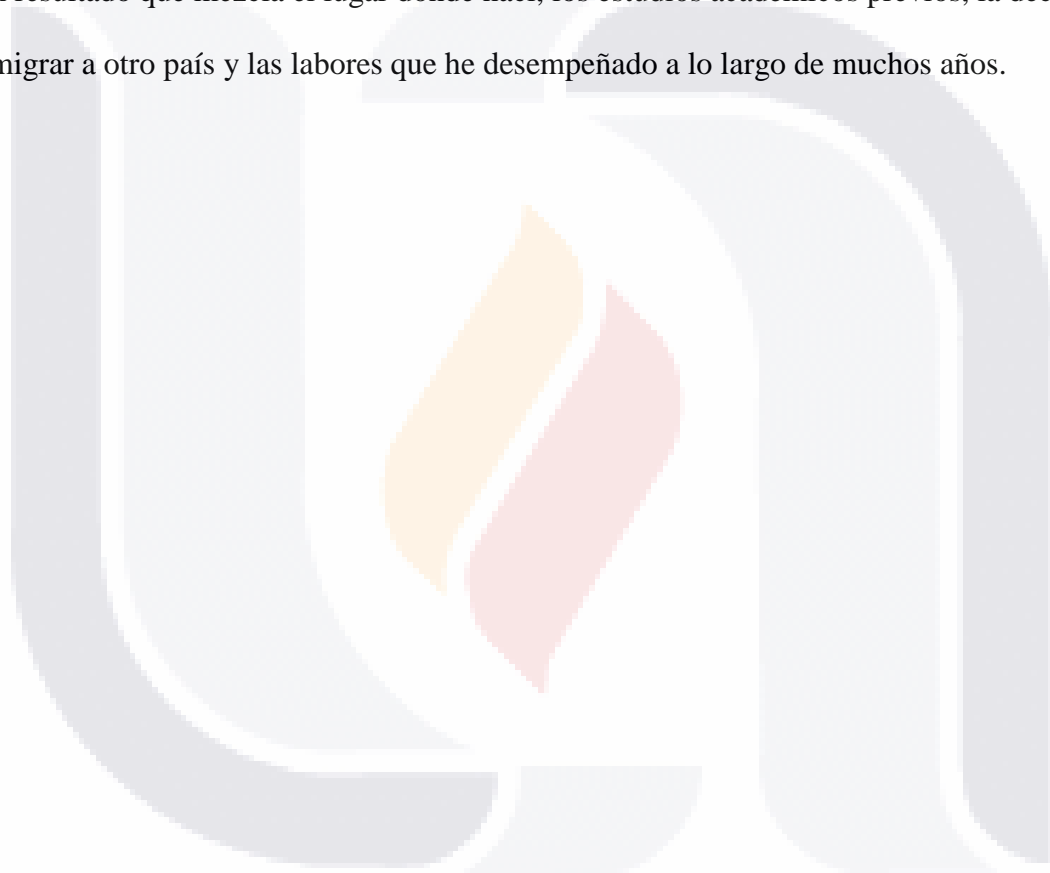
Mi otra abuela, Edda, la madre de mi padre, aún vive. Ser peluquera era su oficio y tan hermosa era que los pretendientes se le juntaban en la puerta. Se casó seis veces pero nunca vivió con nadie mucho tiempo. Ella dice siempre, y se ríe, “Dios me lo puso en medio para mi remedio”. Ahora está vieja y sola; pasa la mayor parte del tiempo sentada en un sillón. Cuando he hablado con ella sobre sus relaciones amorosas me da la impresión que, además de satisfacer sus necesidades afectivas y fisiológicas, buscaba una confrontación con

³ Una *chivichana* funcionaría como lo que hoy es conocido como patineta, pero de los años 70's. Una tabla con ruedas y como volante una sogá, o lo que en México se conoce por zacate.

⁴ En Cuba se usa la palabra *chipojo* para referirse a un camaleón.

mis bisabuelos que invariablemente la criticaban. Los “maridos” de mi abuela eran símbolo de su venganza, tal vez de manera inconsciente se revelaba contra ese deber ser femenino arraigado en Cuba y que no ha podido desvanecerse hasta nuestros días.

Lo que en un inicio surgió como necesidad académica, hoy se justifica en mi propia existencia, en mi historia de vida y todo lo que esto implica. Este trabajo de investigación es un resultado que mezcla el lugar donde nací, los estudios académicos previos, la decisión de emigrar a otro país y las labores que he desempeñado a lo largo de muchos años.



Resumen

El reguetón cubano se ha mantenido en la preferencia del público por más de dos décadas. Este importante producto cultural refleja estructuras de dominación instauradas en los sistemas sociales, ha ido actualizando los estereotipos, roles de mujeres y varones en función de una lógica de oposición: dominante/dominado. Sin embargo, aunque los estudios sobre música han constituido durante muchos años focos de interés, la producción científica encontrada en torno al problema de la violencia en el reguetón es escasa y de poca profundidad. Por lo tanto, su estudio constituye un campo abierto al enriquecimiento teórico, sobre todo desde una perspectiva interdisciplinaria que permita nuevas lecturas.

La perspectiva de género como vía fundamental para el análisis posibilita interpretar las relaciones sociales que entretejen a los sexos, la violencia de género o las relaciones de poder. De tal forma que se den a conocer las principales construcciones de la femineidad y de la masculinidad de mujeres y varones que disfrutaron de este producto musical

Los resultados que se obtienen emergen de la estrategia metodológica seguida en la investigación, que combina el análisis de los textos de los productores de reguetón y el análisis de las entrevistas practicadas a mujeres consumidoras. El estudio considera los conceptos de violencia simbólica, identidades genéricas y actos performativos; a fin de identificar y comprender cómo se manifiesta la violencia de género y cómo ha sido asimilada en el espacio social estudiado. La aportación conceptual permite identificar y nombrar aspectos vinculantes a la violencia de género con otros que son concomitantes al género musical a saber, referentes culturales, lingüísticos y conductuales de un sector de la población cubana vinculada fuertemente con esta música. Ello representa una contribución teórica a los estudios de género como ciencia.

Abstract

Cuban reggaeton has remained in the audience's preference for more than two decades. This important cultural product reflexes dominating structures established in the social systems and it has been updating the stereotypes and the role of women and men towards a logic of opposition, dominant/dominated. However, although studies about music have constituted for many years and object of interest, the scientific production found around the problem of violence in reggaeton is minimal and lacks further research, thus its study constitutes an opened field to a theoretical enrichment from an interdisciplinary perspective that allows a new approach. Gender perspective as the fundamental mean for the analysis, provides an understanding about how social relationships between the sexes play out. Gender violence or relationships established by power, are the foundations by which social construction of femininity and masculinity of women and men enjoying this musical product are governed by. The results obtained have emerged from the strategic methodology followed by the research, which combines text analysis as products of reggaeton and the analysis from the interviews conducted to women as consumers of this musical product. The study considers the concepts of symbolic violence, generic identities and the violent acts that later on are expressed with the goal of identifying and understanding how gender violence is expressed and how it has been assimilated in the social space given in this study. This conceptual approach allows us to identify and name aspects linked to gender violence to other similar musical genres, but also to other forms of expression in a cultural context including linguistics and behaviors particularly important within a sector of the Cuban population directly linked with this music genre. This represents a theoretical contribution of this genre as a science.

Introducción. Cuba, timba, temba y reguetón: antecedentes

En Cuba⁵ la música es casi más importante que el propio oxígeno para vivir. La música popularailable cubana ha estado presente en los espacios sociales visibles e invisibles y en ella la violencia de género, en mayor o menor grado. Boleros, sones, chachachás, guarachas, el songo de Juan Formel y los Van Van, la Timba del Tosco y muchos más han contado historias de hombres y mujeres que se dejan mal parados unos a los otros.

La alegría y el doble sentido, la sensualidad y el ritmo son ingredientes que acompañan al estereotipo del cubano bailador, de ahí que García (2007) escribiera: “La nación cubana no existe sin música” (p.3). Muchos jóvenes se preparan cada sábado para salir a bailar, el lugar varía dependiendo de las posibilidades económicas, también de la edad y la generación a la que se pertenezca. En el mismo sentido se marca la preferencia por los génerosailables.

Cuba

A sesenta años de la revolución de 1959, Cuba es una de las pocas economías de modelo socialista en el mundo. La economía cubana es planificada y centralizada; ello significa que la mayoría de los recursos, las empresas productivas y de servicios están controladas y administradas por el gobierno. Esta condición hace a la isla muy particular, en tanto este modelo económico funciona a través de cifras directivas de producción que se emiten desde

⁵ Cuba fue descubierta en 1492, y poblada por indígenas Siboneyes, Taínos y Guanajabibes; es la mayor de las Antillas y fue colonizada por España a finales del siglo XVI. Sufrió consecuencias similares a otras islas y países del Caribe. La mezcla de las razas, indiana, española y africana son en resumen la génesis de la identidad cubana. Una identidad sonora, colorida y trashumante. Hablar de Cuba es hablar del son, de la mulata, de los ires y venires de isleños, gallegos, negros yorubas, lucumíes, bantúes, mandingas, congos, de culíes chinos y algún que otro árabe también. Todos ellos llegaron a la isla con sus dioses y cultos, sus bailes y rituales, con sus dolores y alegrías, con sus voces y silencios y de todo eso nació: lo cubano.

el ministerio de economía y se desglosan a través de todo el sistema empresarial. Junto con la producción, la distribución de los recursos a la sociedad es centralizada. Como consecuencia estos no siempre llegan a toda la población, quedando insatisfechas las necesidades de gran parte de la sociedad, lo que ocasiona grandes problemas.

En 1991 cayó el Muro de Berlín, este hecho histórico marcó una nueva era en Cuba y desencadenó una fuerte crisis socioeconómica. La música popular se apoderó de todos los espacios culturales arraigados en la sociedad. Aunque el baile y la música popular son una tradición antañá en la Isla de Cuba y el reconocimiento internacional no es nuevo, es notable el auge que alcanzó la música popular cubanaailable durante la década de los noventa y el posicionamiento nacional e internacional del que goza actualmente.

Este auge coincide con dos cuestiones principales: la caída del campo socialista y la instauración del Período Especial. La insatisfacción de los cubanos ante la imposibilidad de cubrir con sus ingresos las necesidades básicas, aunadas al derrumbe del campo socialista, provocaron la desestructuración de prácticas cotidianas que hasta el día de hoy no han podido ser restauradas en una escala masiva. Una explosión que se veía venir desde los años 80's, ya se advertía en crisis el modelo de sociedad que se sostenía desde 1959 y al mismo tiempo, “el Período Especial ha significado un enriquecimiento y una diversificación del pensamiento, de las manifestaciones culturales, así como de la realidad cubana” (Sánchez, 2012: 100).

Las difíciles condiciones económicas para producir cine, teatro, artes visuales y música culta, durante lo que se conoce en la historia como el Período Especial, promovieron la proliferación de bandas de música popularailable. Este período recogió la década entre 1990-2000 caracterizada por un fuerte proceso de rediseño de la política económica y de

transformación estructural de la gestión productiva. A esta realidad se sumó la música, al ser la más cotidiana de todas las artes porque la capacidad física del sonido permite ser escuchada a distancia con la aprobación o no de sus infinitos receptores. A diferencia de otras manifestaciones que requerirían de espacios físicos determinados y contextos definidos como los teatros, las duelas, las bibliotecas, etcétera.

Timba

Este renacer noventero para la música popularailable fue usado en principio por músicos y compositores formados en las escuelas de música oficiales del país. Primero haciendo énfasis en los aspectos instrumentales, más tarde, desde una perspectiva que incluía la palabra y que funcionó como expresión de denuncia de los problemas sociales del momento. Un ejemplo tangible ha sido la timba cubana.

Una combinación de estilos musicales, de tendencias creativas en las que imperan tres fuentes sonoras principales: el jazz, fundamentalmente el latino y el afrocubano; la rumba y más que todo, lo que algunos musicólogos y rumberos hoy definen como la rumba guarapachanguera, y el complejo del son en toda su extensión (García, 2004: 49).

Entre 1991 y 1998 los músicos populares se adscribieron al discurso de dos formas fundamentales, unos con interés sociocultural y estético como los músicos de Buena Vista Social Club y otros como “una tabla de salvación” (García, 2004: 49). La música popularailable sin duda es uno de los pocos resquicios de historia recogida de forma tangible en material discográfico y que podrá estudiarse en siglos posteriores. Géneros musicales como la timba y el reguetón podrían ser “la memoria, el guión, la banda sonora, y el aroma

impregnado de tabaco, ron, sudor y sexo de esos días en que los cubanos se sintieron más solos que nunca” (López Cano, 2005: 03). Ni los libros, ni la prensa recogerían en este tiempo la situación social, la crisis económica, el hartazgo y la desmoralización política de un pueblo que durante muchos años había entonado hasta el cansancio, *Vibra la patria entera embravecida*⁶.

Durante la década de los 90’s se fue legitimando la agresividad en varios sentidos. Gritaban los metales en las orquestas de música popular, al mismo tiempo que las letras y los coros de las canciones enfatizaban en el imaginario colectivo un lenguaje marcadamente violento y vulgar. Estas representaciones tocaban con acidez lo social, lo político y lo económico. El estilo recitativo de los coros y de muchos cantantes, las cadenas grandes, los dientes de oro, los cuerpos semidesnudos, la gestualidad exagerada y la exaltación de lo erótico del baile. Todas estas formas de expresión contribuyeron cada vez más a la naturalización de la violencia.

Para entender cómo se *pegó*⁷ la timba, Sánchez Fuarros explica que esta funcionó como un espacio de apropiaciones múltiples. El concepto remite inmediatamente a condiciones de control, poder y dominación cultural. En este sentido, las letras de la timba son parte integrante de una narrativa local que “intenta la recuperación de las raíces y la preservación de la tradición” (Sánchez, 2005: 3). La timba, musicalmente hablando, se

⁶ Corresponde al primer verso de “La marcha del pueblo combatiente”, himno popularizado por el cantante Osvaldo Rodríguez y que se entonó de manera recurrente en los actos de repudio que se hacían a las personas que decidieron abandonar el país durante los sucesos del Mariel en 1980. Después se hizo muy popular y fue usado como tema de las marchas del pueblo cubano durante los 1° de mayo y demás manifestaciones políticas. Años más tarde el cantautor decidió quedarse en los Estados Unidos y nunca más se escuchó el himno en los medios de difusión oficiales.

⁷ Se pegó, estar pegao. Forma coloquial de expresar el reconocimiento público por parte de los espectadores. También se dice cuando se refiere a una canción o clip que pasan constantemente en los medios de difusión.

apropia de la tradición de la música popular cubanaailable que le hereda; por ejemplo, la rumba. Se adueñó del tratamiento del espacio físico y simbólico, de la función del músico como cronista social y, por último, de sus propios elementos musicales que se desarrollan en el contexto de la crisis social de los 90's.

Temba

El uso de la intertextualidad en la timba marcó pautas no sólo en el asunto musical, también en lo que a creatividad se refiere. Liliana Casanella Cué da cuenta de ello en el libro *Intertextualidad en las letras de la timba cubana* (2005). La intertextualidad se entiende como la relación que existe entre un texto oral o escrito con otros textos. En la timba cubana este recurso se usó “como herramienta creativa para generar un vínculo entre cultores y públicos, se nutrió de fuentes muy eficaces como el cancionero infantil universal, la música popular, y el lenguaje cotidiano” (Casanella, 2005: 01). El intertexto no era un recurso nuevo pero en la música popularailable se hizo cada vez más presente.

Los intertextos más usados se enfocan en tres aspectos principales: la música infantil, textos de canciones populares de tiempos precedentes y, sobre todo, una inserción enfática del refranero popular. Las diferentes apropiaciones, combinadas con intertextos, beneficiaron su empleo en espacios cotidianos y de esta forma aseguraron su éxito. En casi todas las canciones de timba la figura femenina quedaba mal parada. El género se incorporó, “como elemento definitorio en los juicios de valor” (Casanella, 2013: 150) pero en un tono mucho más enfático y estridente que en el bolero, el son, la guaracha, etcétera. Esto sin duda acarreó el desprecio y la fuerte crítica de los medios oficiales hacia esta expresión de la música popular cubanaailable.

El uso de este recurso en los músicos de la época ha sido reconocido por su peculiar personalidad; entre todos ellos uno destacó, por la inclusión de un estereotipo de hombre, “el temba”. Con esta palabra se conoce a un grupo generacional considerado entre los 40 y 55 años cuya descripción era la de un hombre con buena presencia y con solvencia económica suficiente para sostener relaciones amorosas con mujeres de entre 20 y 30 años. Algunas canciones de José Luis Cortés “el Tosco” y su orquesta NG la Banda y la Charanga Habanera, agrupaciones muy populares en Cuba en aquella época fueron censuradas por la estridencia y agresividad de sus textos acerca de la figura femenina.

En particular, “la bruja” un estereotipo de mujer describe a una mujer que despreciaba el amor verdadero a cambio de la diversión y la posición económica, es decir, perseguía relaciones amorosas basadas en principios puramente materiales. Ahora bien, el estereotipo de “la loca” será usado por lo reguetoneros cubanos para reforzar una identidad femenina contraria a la mujer sacrificada, buena madre y esposa que ha sido objeto de veneración también en la música popular.

Las canciones de la timba funcionan “como ventanas por donde se cuele la más inmediata cotidianidad, rencores y aspiraciones de los más vapuleados por la crisis noventera” (López Cano, 2005: 7). En ese doble flujo comunicacional entre los productos artísticos y la subjetividad de los receptores se van actualizando las formas de interacción, representación y reproducción de modelos de significación colectiva. Estos modelos de representación han estado cada vez más ligados a la temática de las relaciones amorosas. Alrededor de las diferentes producciones se han ido articulando una serie de estrategias discursivas que definen un concepto de amor y reafirman la dominación masculina.

La década de los 90's legitimó la agresividad y, a la vez, enfatizó en las representaciones colectivas un lenguaje marcadamente violento y vulgar. Los 90's de "ay Dios ampárame...", "somos lo que hay...", "soy todo...", "búscate un temba que te mantenga", y "de la bruja sin sentimientos..." entre otras muchas frases estridentes (García, 2007: 4) pusieron a Cuba en la mira internacional como nunca antes. Mientras, hacia adentro, el temba y la bruja se convirtieron en estereotipos del género muy populares.

El nuevo siglo irrumpió en Cuba como en todo el mundo, la música popularailable cubana había sobrevivido al Período Especial como los cubanos que se quedaron, el camino de la reproductibilidad estaba trazado. Se produjo música en Cuba, se difundió hasta el cansancio dentro y fuera de la isla. Tener dólares ya no era solo un tema político sino un tema de imperiosa necesidad económica, funcional y simbólica así que los músicos se encaminaron a ello.

Reguetón

Es el reguetón un género musical híbrido que mezcla el reggae, el hip hop y varios estilos hispano-caribeños. Se presume que su origen tiene lugar en Puerto Rico⁸, a finales del siglo XX, en el ambiente del hip hop y el dancehall jamaiquino (Marshall, Rivera y Pacini, 2010). Este ritmo tiene articulaciones sociales y culturales en Jamaica, Puerto Rico y Panamá que se fueron entrelazando con géneros musicales de los Estados Unidos, El Caribe y Latinoamérica en general. Su relación con el dancehall se basa en dos cuestiones

⁸ Sería impreciso asegurar el origen tácito de un género musical tan híbrido como el reguetón y se conoce que existe una disputa entre las naciones de Puerto Rico y Panamá por adjudicarse la creación del género, sin embargo, esta discusión rebasa los límites de esta investigación, cuestión por la que se ubica en el Caribe preferentemente.

fundamentales: la música y el discurso. Musicalmente porque el patrón rítmico del dancehall constituye la columna vertebral del reguetón, en relación al discurso porque sus textos son generalmente de contenido grosero, ordinario y de una marcada violencia explícita (Marshall, Rivera y Pacini, 2010). Como ellos mismos expresan:

por primera vez desde la “mambomanía” de los años 50’s, un género cuya estética es latino-caribeña, cuya letra está en español ha sido aceptado, no solamente por un público pan- latino, sino igualmente por un público *mainstream*, tanto afroestadounidense como angloestadounidense (Marshall, Rivera, y Pacini Hernández, 2010).

Una de las hipótesis que sustenta la preferencia de este grupo poblacional por el reguetón es que lo hacen, presumiblemente, a partir del gusto por el baile y también por lo pegajoso y sencillo de su ritmo. Sin embargo, quien escucha las letras de estas canciones asocia inmediatamente la figura femenina a una “bruja”, a una “gata”, “una loca”, “una cualquiera”, “una mamita”⁹ y un sinnúmero de apelativos que la degradan.

La violencia contra la mujer en la música popular no es única del reguetón sino que es constante en otros géneros musicales populares y también está presente en otros productos culturales¹⁰ pero en este género la violencia, la estridencia y la hipersexualidad resultan en la imagen femenina cosificada y expropiada de su ser activo. La figura femenina es, además, mostrada como un divertimento. La violencia de género se naturaliza semánticamente en la

⁹ En el argot popular chabacano cubano una bruja es equivalente a una gata, una máquina, una loquita, una mamita. Todos pueden ser usados como apelativos para denominar a la mujer.

¹⁰ La mujer ha sido motivo de inspiración en la música cubana sea esta romántica o bailable y sus textos han sido escritos en muchas ocasiones retomando la sutileza del doble sentido como lo muestra el fragmento de un son muy conocido: *La mujer de Antonio*, creada por Miguel Matamoros y que describe a una mujer de andar sensual: *La mujer de Antonio, camina así, cuando va a la plaza, camina así, cuando va al mercado [...]*

chabacanería cubana¹¹ y en el choteo; como lo define Jorge Mañach (1955) una burla malentendida como sentido del humor que, además de vulgar, puede llegar a ser soez provocando la censura de canciones y con ellos la invisibilidad de artistas y productores¹². A la par, se reconoce que el debate en torno a las identidades genéricas y el cuestionamiento sobre la identidad sexual en Cuba ha escalado espacios mediáticos. Es incuestionable que el reguetón cubano ha enfatizado una marcada violencia contra la mujer que deja al descubierto un sistema patriarcal anquilosado; este responde a una normativa afectivo-sexual de tipo heterosexual donde la violencia simbólica se hace legítima y en la que participan mujeres y hombres.

Desde que llegó a Cuba a principios de siglo XXI, este género musical ha sufrido profundas transformaciones. Desde una constitución minimalista en recursos y en creatividad sonora y tímbrica, hasta producciones con instrumentos acústicos, inclusiones de metales y percusiones, así como fusiones con otros géneros musicales. Esta situación complejiza su estudio morfológico. Las primeras canciones de este género musical en Cuba tomaban como punto de referencia los reguetones populares a nivel internacional y esto daba por resultado una música repetitiva, construida sobre patrones rítmicos muy sencillos y sincopados. Muchas veces se tomaban bases rítmicas de sintetizadores o equipos electrónicos para

¹¹ La palabra chabacanería denota mal gusto, ordinariez, falta de sensibilidad e incompetencia. En Cuba, con frecuencia el ser chabacano se ha confundido con el ser campechano. Esto es, se ha visto como sinónimo de ser diáfano y sencillo o ser extremadamente franco para ir al grano de las cosas. Narciso Hidalgo en: <http://otrolunes.com/archivos/04/html/este-lunes/este-lunes-n04-a04-p01-2008.html>.

¹² La práctica de invisibilizar a los autores y a la propia música popular ha sido constante en Cuba. La autora Liliana Casanella Cué advierte en su libro: *Música Popular Bailable Cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII- XX)* que las letras de la música popular han enfrentado regularmente el enjuiciamiento negativo por parte de los intelectuales y también de la prensa; los primeros fundamentando su crítica en la dicotomía que contraponen lo culto a lo popular, y se refuerza a través de las discusiones sobre los términos y conceptos entre lo folklórico y lo popular; a la par los medios masivos asumen las políticas estatales de difusión cultural y a través de la crítica condicionan el paradigma estético.

construir música. Por lo general, los textos han sido chabacanos, grotescos e hipersexualizados y se abordan cuestiones como la figura femenina, la sociedad, las tensiones raciales, la búsqueda del éxito económico y la exaltación del yo:

En el cancionero cubano de reguetón se aprecian dos tendencias bien marcadas: por un lado, las agrupaciones profesionales se inclinan hacia textos banales, que no llegan a la vulgaridad y la obscenidad, aunque reflejan buena dosis de machismo, guapería¹³ y egocentrismo, así como una visión poco feliz de la figura femenina. Otra vertiente es la que alista letras vulgares, muchas veces obscenas y pornográficas, regodeadas en los temas sexuales, que se apoyan o no en vocablos de uso bien restringido (González, Casanella y Hernández, 2012: 12).

El reguetón se comporta como el género insigne de la música popular bailable, preferido por una gran parte de la sociedad cubana y de Latinoamérica, modificando de manera singular las prácticas de producción, distribución, circulación y recepción de la música popular bailable a niveles musicales y discursivos. Esto deja en evidencia aspectos medulares de la realidad social de los cubanos.

Desde el principio, las canciones y videos clips de este género se legitimaron en la sociedad cubana de manera subrepticia. A través de los mecanismos de producción, circulación, distribución y consumo estructurados por un mercado que opera, sobre todo, de manera *underground* o clandestina; sin embargo, la situación no es desconocida para las autoridades. *A priori* se sostiene que en este género musical se muestran pautas de conducta

¹³ Término que se usa para nombrar aquellas personas que desafían el peligro. La guapería, podría decirse, es una forma de proyección social de uno de los indicadores de masculinidad más presentes en Cuba en la denominada underclass y esta se acompaña de gestos con la cara, manoteos y formas de hablar característicos.

que legitiman la cultura del machismo, naturalizan la violencia de género y las relaciones de poder entre mujeres y hombres, además se conecta con una clase que se autoafirma marginal. Sus canciones, sus textos y los discursos contienen cultura y constituyen en sí mismos una expresión cultural donde las estructuras de dominación son una realidad que demarca las relaciones de género. Conceptos asociados a la raza, a las clases sociales y a la desigualdad social se han visibilizado en la integración de este género musical que articula discursos sociales; colocando su acento en la cosificación del cuerpo femenino, en valores de consumismo y en una distintiva marginalidad. Esto es cuestión central en esta investigación porque atraviesa las contribuciones teóricas que serán presentadas.

La marginalidad en Cuba tiene implicaciones sociales que van más allá de las definiciones clásicas que relacionan al término con la pobreza y la exclusión social. El problema de lo marginal y de la automarginación en Cuba es un proceso que está relacionado con los grupos sociales que se encuentran en los márgenes del sistema. La marginalidad puede ser pensada como una cuestión coyuntural porque aparece asociada al sistema.

La marginalidad implica una relación de poder que culturalmente excluye a otro al establecer la norma, lo correcto y lo oficial. El concepto de **marginalidad incrustada como forma de representación colectiva**, introducido en el marco teórico, viene a denominar una forma de resistencia y una manera de pertenecer de un grupo de actores sociales en la Cuba de hoy. La marginalidad incrustada unifica actitudes, gestos y fraseologías desde donde los cultores del género hacen sus contribuciones musicales. Si bien, no es una condición única de las identidades que están relacionadas con la producción del reguetón, o a la música urbana en general, se extiende a las demás identidades genéricas y está relacionado al ser idiosincrático del cubano postrevolucionario.

Con la irrupción del reguetón en la escena urbana de Cuba se perciben diferentes formas de degradación hacia la mujer, expresadas en los textos de sus canciones, en el baile y los elementos performativos que acompañan esta música. Este producto cultural musical promueve una visión de la masculinidad cuyas máximas posesiones son el dinero, los lujos y las mujeres. Ellas casi siempre aparecen como un objeto de deseo sexual al servicio de las fantasías y requerimientos eróticos de los varones.

La investigación que se presenta constata que en el ideario simbólico masculino se asume un ideal femenino que gusta, acepta y necesita la violencia como una condición femenina. Ante ello, la masculinidad se supera a sí misma, reimponiéndose una imagen hipersexualizada que justifica la violencia hacia la mujer a través de la posesión y el control de su sexualidad y a esto se le ha denominado **Reimposición masculina sobredependiente**.

La violencia y la agresividad que se transmite, a niveles discursivos, desde los hombres hacia las mujeres en las canciones ha llamado la atención de las autoridades, de la intelectualidad cubana. Por esto ha sido la dirección a la que fundamentalmente los investigadores han prestado atención. Sin embargo, el trabajo de campo realizado en la Ciudad de Santiago de Cuba revela que la violencia de género y la violencia simbólica se han ido naturalizando, condicionando así las diferentes formas en las que se relacionan los géneros y la representación de estas relaciones. Además, estas manifestaciones no se direccionan desde lo masculino hacia lo femenino únicamente, como tradicionalmente se reconoce, sino que en Cuba se verifican otras dos direcciones que se fundamentan en dos cuestiones importantes. Primeramente en el discurso reactivo que las mujeres han desarrollado hacia los hombres, en respuesta sobre todo a la agresión verbal y performática hacia ellas. Un segundo elemento que se valida por una autoimagen que la mujer construye

sobre sí misma, desde donde niega y acentúa su *deber ser*, condiciona los juicios de valor que emiten hacia los hombres y hacia las otras mujeres. Esta peculiaridad se ha denominado **Sobredependencia femenina acentuada por autoimagen.**

A través del género, se construyen y se atribuyen a nivel social los roles y las características de los sujetos. Así es que mediante el género se asignan esas atribuciones a los cuerpos sexuados que las sociedades poco a poco irán asimilando como una cuestión *per se*. Marta Lamas afirmó “La cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. La lógica del género es una lógica de poder, de dominación” (Lamas, 1997: 344).

Si la omnipresencia del género bailable, en casi todos los espacios de la vida, se traduce en un reforzamiento de sus construcciones simbólicas y los imaginarios del deber ser femenino y masculino, y en un refuerzo de la dominación masculina, entonces es pertinente preguntarse: ¿cómo impacta esta expresión particular de la violencia de género presente en el reguetón cubano, en el universo simbólico a partir del cual las personas construyen su identidad en la sociedad actual?, ¿qué es lo que hace que este género sea tan popular entre hombres y mujeres?, ¿cómo es posible que esta música, en muchas ocasiones denigrante hacia la mujer, sea favorecida con el gusto del público femenino?, ¿cuáles son las mediaciones simbólicas usadas en la música que generan identidades genéricas y particularmente femeninas?, ¿qué representan estas canciones en la vida de las personas que las escuchan?

La investigación que se presenta tiene como título “La violencia de género en la música popular bailable cubana: el reguetón como principal exponente”. El objetivo general

es analizar los elementos simbólicos referentes a las identidades y la violencia de género que refuerzan la dominación masculina presentes en el reguetón cubano.

En el capítulo uno “Reguetón y un poco de *bla bla bla*; un estado del arte”, se presenta un análisis crítico a partir de ensayos, artículos de divulgación y algunos trabajos de investigación encontrados en la revisión bibliográfica que para una mejor comprensión han sido organizados por ejes temáticos.

El capítulo dos se titula “Género, identidades y violencia simbólica. Un marco teórico”. En este se busca construir un cuerpo teórico que ayude a responder la pregunta guía de la investigación: ¿cómo impacta el reguetón cubano en el universo simbólico de las identidades genéricas a partir del cual construyen su identidad y refuerzan la violencia simbólica en la sociedad actual? El capítulo ofrece un acercamiento a la conceptualización sobre género, violencia de género, feminismo, identidades genéricas, violencia simbólica y actos performativos que aportan Marta Lamas, Joan W. Scott, Marcela Lagarde, Judith Butler desde los estudios de género y a Pierre Bourdieu desde la sociología de la cultura. Todo esto con el fin de construir una propuesta de análisis pertinente para la resolución del objetivo general de esta investigación. Se explica la importancia de abordar el género como una categoría de análisis que permite reconocer las diferencias sexuales dadas de manera natural y también que las relaciones entre los sexos se tejen y se actualizan en la configuración desenfrenada de la cultura. Este análisis desemboca en una aportación conceptual de tres conceptos de la autora para nombrar e identificar el fenómeno en Cuba.

El capítulo tres se titula “Tras las huellas de lo social, una propuesta metodológica”. En este se concentra la propuesta metodológica que se construyó en función del objeto de estudio. Se considera como primer aspecto el análisis de un corpus de canciones de artistas

que fueron mencionados durante las sesiones de trabajo de campo. Además, algunas canciones que han sido tópicos emblemáticos en la transformación del género musical. Cada una está introducida por una descripción breve de los cantantes y de las canciones.

En segundo lugar, se diseñaron los instrumentos para realizar las entrevistas informales previstas en diferentes espacios de convivencia social como calles, plazas, bulevares y espacios urbanos destinados a bailar. La muestra está integrada por adolescentes de entre 12 y 18 años y mujeres santiagueras de entre 19 y 30 años. La mayor parte de las mujeres entrevistadas eran descendientes de negros. Se presume que esto se debe al mestizaje propio de la cultura cubana y a una cuestión territorial, pues Santiago de Cuba es una ciudad en donde predominan los negros y mestizos.

El espacio elegido para el trabajo de campo fue la ciudad de Santiago de Cuba por varias razones. En primer lugar, se presume que la cercanía con Panamá y Puerto Rico propició la entrada del reguetón a la Isla. Una segunda razón es que Santiago de Cuba es reconocida en el mundo por ser la cuna del son, es una ciudad eminentemente musical y de gran tradición de bailes y comparsas. Sin duda, y esta es la tercera razón, Santiago de Cuba es el segundo centro más importante de producción de reguetón después de la Ciudad de La Habana. En este capítulo también se incluye la operacionalización de las categorías que surgieron de los objetivos específicos planteados a fin de aplicarlas en el análisis que se presenta en los capítulos cuatro y cinco.

El capítulo cuatro se titula “La construcción de la identidad en los textos de reguetón cubano”. En este se aporta un análisis crítico de un corpus de doce canciones que representan el trabajo de ocho artistas, incluida una reguetonera. Se trabaja con las categorías elegidas para el análisis con el fin de ir mostrando la violencia de género en los textos, y cómo en el

universo simbólico de los reguetoneros la figura femenina se ha introyectado como un objeto de deseo sexual y se materializa en el arquetipo de *la loca*. Se introduce la conceptualización para nombrar específicamente la forma en que se construye la identidad femenina en el universo simbólico masculino, a lo que se ha denominado **Reimposición masculina sobredependiente**.

En el capítulo 5, “La construcción de la identidad en mujeres que disfrutaron del reguetón cubano” se ofrece un análisis de las entrevistas realizadas a adolescentes y jóvenes mujeres que gustan del reguetón. El análisis busca conocer cuál es la relación que tiene el reguetón en sus vidas, sus artistas preferidos, cuál es la concepción femenina sobre su cuerpo, cómo se relacionan amorosamente, cuál es el ideal masculino y sus expectativas de vida.

La presente investigación constituye entonces un aporte sin precedente para los estudios de género en Cuba porque relaciona la construcción de la identidad con un producto cultural que ha permanecido en la preferencia de diferentes públicos por casi dos décadas y que comienza a ser una preocupación para las autoridades de la cultura.

Capítulo 1. Re-gue-tón y un poco de *bla bla bla*: un estado del arte

Los textos y análisis encontrados acerca de esta música en general, aún son escasos. Para comprender el problema de investigación se propone hacer un recorrido cronológico y crítico. La intención es delimitar un estado del arte que sirva como referencia, agrupando la selección bibliográfica, las investigaciones científicas, los artículos académicos y periodísticos para un amplio público.

Los apartados siguientes componen el análisis crítico de los ensayos, artículos de divulgación y algunos trabajos de investigación encontrados en la revisión bibliográfica. Se decidió organizarlos en ejes temáticos para una mejor comprensión.

El epígrafe 1.1 aborda las investigaciones que relacionan a la música con los procesos migratorios y la configuración de las identidades. En el epígrafe 1.2 se presentan los estudios que sistematizan las conexiones entre la música popular y la construcción de las identidades genéricas en Latinoamérica. Los estudios y trabajos con enfoque musicológico sobre el reguetón cubano han sido agrupados en el epígrafe 1.3; finalmente el epígrafe 1.4 aporta información sobre estudios de consumo cultural y desde la perspectiva de género.

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

Alrededor de los productos culturales se estructuran prácticas de consumo, producción y recepción que conllevan grandes implicaciones en la conformación de las identidades culturales. La recepción por parte del público de la música popular, por ejemplo, ha llegado a modificar el entorno social y el sonoro más allá de las fronteras latinoamericanas.

En España, la investigadora Isabel Llano Camacho, en su texto “Inmigración y música latina en Barcelona” (2007), da cuenta también de la importancia que tienen los bailes latinos en la incorporación y transformación de la identidad. El texto da cuenta del desarrollo de ciertos procesos de reafirmación e hibridación cultural que se evidencian al observar determinadas prácticas de consumo, producción y recepción musical. Como salir a espacios destinados al baile latino, escuchar músicaailable latina en la radio, incluso participar en concursos y congresos de baile. La investigadora parte de dos conceptos claves: “el campo” de Pierre Bourdieu (1998) y de la “hibridación” de Néstor García Canclini (2001) para hablar de un proceso de hibridación cultural propiciada por el boom de la Salsa y la música latinoamericana en Barcelona.

En este trabajo, Llano habla también de la importancia de los medios de comunicación, la red de internet, la radio, los teléfonos celulares y las discotecas como los más aprovechados en la difusión de este boom latinoamericano que incluye música salsa, cumbia, bachata, merengue y reguetón.

La diversidad y transformación sociodemográfica de Barcelona se hace visible y audible en la calle, en el metro, en las escuelas, en los sitios de plegaria, en los centros de asociación cultural de extranjeros, en locutorios y comercios especializados y, especialmente en el caso de los latinos, en los locales de ocio o baile, así como en la radio, entre otros medios de comunicación. (Llano, 2007: 17)

La autora, aunque no profundiza en el tema, refiere que la música está asociada “a orígenes marginales, de reivindicación social y que han tenido dificultad en su legitimación como

músicas aceptadas” (Llano, 2007: 18). Así mismo relaciona la música, los espacios mediáticos y los grupos sociales a las marcas de la identidad cultural.

Junto a los procesos migratorios y la influencia de éstos en la conformación de las identidades es necesario contar los estudios del discurso. Entre los autores que se dedican a estudiar el discurso de los productos culturales musicales y su relación con la construcción de las identidades, se encuentra el artículo de Anna María Fernández Poncela “El bolero: con él llegó el escándalo”. En él, la autora se interroga acerca de los mensajes en torno a las relaciones de género, entendiendo éstas como la construcción social de la diferencia sexual, en las letras de los boleros mexicanos. Fernández Poncela se cuestiona “¿hasta dónde llega la influencia de sus mensajes?, ¿somos conscientes de los modelos que pregonan o de las advertencias que exponen?” (Fernández, 2001: 66). Reconoce que los mensajes no son neutros y se inscriben en el discurso hegemónico de la sociedad estructurando el imaginario social, configurando así un “deber ser” femenino y masculino.

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

El amor romántico y la expectativa amorosa masculina se han visto expresadas en los boleros. Detrás de estas letras que muestran a un hombre vulnerable por amor, se inscribe una relación de poder que no se conforma con únicamente conquistar el corazón de una mujer sino también conlleva la conquista del cuerpo. Como bien indica la autora, más que amor, se observa el desamor y un ejercicio de conquista, de poder y de manipulación para lograr la seducción del hombre hacia la mujer. En otros casos la idealización de la mujer se vuelve imposible, la consecuencia es una malvada, conduciendo a los hombres “a legitimar el castigo y la subordinación femenina en la sociedad, y a buscar como estrategia de sobrevivencia la poligamia, precarista del afecto sin duda” (Fernández, 2010: 74).

En Colombia, Vila y Sermán (2006) se propone describir las pautas de apropiación de uno de los géneros más populares de Argentina la cumbia villera. En un artículo que titula “La conflictividad de género en la Cumbia Villera” se pregunta si esta conflictividad de género está derivada de la transformación del papel de las mujeres en el imaginario y en la vida cotidiana de los sectores populares, si se refleja tanto en una captación agresiva desde el punto de vista masculino como en identificaciones, captaciones y manipulaciones lúdicas y críticas desde el punto de vista de las mujeres (Vila y Sermán, 2006: 01).

El autor apunta preguntas específicas, a partir de las cuales plantea su investigación de campo.

“¿Cuál es el sentido o sentidos con los que circulan estas canciones entre su público, especialmente el femenino?, ¿cuál es el contexto en que interpelaciones tan directamente sexuales se han tornado populares?, ¿cómo se han tornado aceptables estas canciones para mujeres de sectores sociales en los que no rige el paradigma de la emancipación femenina y en los que hasta

hace no mucho tiempo, y aún hoy de forma parcial, tiene vigencia un código que hace del recato un valor constitutivo de la honra de la mujer?" (Vila y Sermán, 2006: 02).

Desde este momento, aplicando la perspectiva de género, establece un análisis de la construcción de las identidades femeninas a partir de la interacción con la música, el ritmo y las letras de canciones representativas de la Cumbia Villera.

De ahí que una hipótesis central de este artículo sea que, para nosotros, los posicionamientos de sujeto que proponen la música, el ritmo y las letras de la cumbia villera son evaluados de manera diferente por las múltiples tramas narrativas que los partícipes del género utilizan para entenderse a sí mismos. En este trabajo iremos de la aplicación primaria de la perspectiva de género a la comprensión de un escenario de lucha entre los géneros que complejiza la simpleza de la reacción contrariada y militante, pero no deja de darle elementos que le permitirían a esta última lograr mejor sus objetivos. (Vila y Sermán, 2006: 03)

La investigación parte de la necesidad de esclarecer la relación de violencia entre los géneros femenino y masculino, que hasta el momento de la investigación no había sido atendida. Por otra parte, da cuenta de una disputa que subsiste entre la definición y la posición de lo femenino. Esto en la medida que las letras de las canciones, al no tener una significación universal y unívoca para todos los receptores, ameritan una reflexión sobre cuáles son las respuestas cognitivas y afectivas que disparan en la construcción simbólica de los sujetos.

En la Cumbia Villera quienes generalmente hablan a las mujeres son hombres heterosexuales, sin discusión; lo hacen a partir de metáforas que expresan un deseo únicamente sexual hacia las mujeres y desde la presunción de que ellas aceptan esta

preferencia como única, expropiando cualquier otra idea o preferencia por parte de las mujeres. “En este sentido, en la mayoría de las letras del género, el deseo y la sexualidad femenina tal cual la experimentan las mujeres, son invisibles, están reprimidos o, sobre todo, y antes que nada, constituidos desde esta específica perspectiva masculina” (Vila y Sermán, 2006: 05). En un menor grado de producción, destacan algunas figuras femeninas que también gozan de prestigio entre los consumidores de esta música.

Por lo que refiere el investigador y los testimonios, las mujeres entrevistadas no encuentran una relación directa entre estos textos y su identidad. Afirman que hay letras desagradables, reconocen la vulgaridad y la violencia verbal que contra ellas se ejerce y también la preferencia del género musical dado su gusto por la *bailanta*¹⁴. Un aspecto interesante que rescata el artículo es que muchas de estas mujeres reconocen que no tienen problemas en tener relaciones pasajeras y sin compromiso; aunque es un hecho, según expresan los autores, que en el grupo social en donde se difunde esta música predomina la concepción tradicional de la mujer virtuosa.

Para la investigación que se presenta, este texto es un antecedente por la importancia de estudiar las identidades genéricas utilizando el concepto de experiencia, aunque no lo menciona propiamente, así encuentra una oportunidad única de construir conocimiento al estudiar la subjetividad de cada mujer y concluye:

La problemática de la feminidad en los sectores populares no puede ser pensada en una oscilación que ora encuentra gérmenes sintomáticamente ubicuos de “prácticas liberadoras” afines al proyecto de emancipación tal cual es entendido por ciertos sectores de clase media; ora denuncia “prácticas de

¹⁴ Término que denomina el espacio de diversión.

subordinación” que convalidan su dominación. Esto obstaculiza la percepción de la construcción de la femineidad como un proceso complejo y diverso proyectando como ilusión optimista, o como conclusión pesimista, las categorías contemporáneas del análisis y las luchas de género que tienen que ver con un contexto social y cultural específico (Vila y Sermán, 2006: 30).

“Las tontas culturales; consumo cultural y paradojas del feminismo” (2013) es un texto que publica Carolina Spataro en el que se propone indagar acerca de la configuración de la femineidad en el cruce con la música, la edad y la generación. Lo hace analizando el impacto que tiene en el gusto femenino las canciones del cantautor guatemalteco Ricardo Arjona e insiste que para establecer un análisis profundo se debe considerar desde “qué lugar y con qué objetivos analíticos y políticos se mira a determinados objetos” (Spataro, 2013: 29).

Su análisis parte de interrogantes semejantes a las que han dado lugar a la investigación que se presenta: ¿qué hace que un artista merezca el fervor de las masas?, ¿qué significan los productos culturales en las personas?, ¿será que la definición de un ideal estético en cuanto a productos culturales es también una herramienta de exclusión social? Más allá de esto, ¿por qué a pesar de que las letras de Arjona sitúan a la mujer en un espacio privado confinada a lo doméstico, sostiene y legitima una visión tradicional de la mujer, ellas lo disfrutan y se apropian de los símbolos que les brinda alrededor de su ser mujer?

El trabajo de Spataro aporta varias pistas para el tipo de acercamiento que tiene la investigación presente, en tanto se sospecha que en el cruce entre la música popular y la construcción de la femineidad se dan procesos de identificación en las subjetividades. Como su autora refiere “se los subestima como posibles disparadores de placeres, fantasías y juegos identitarios diversos para muchas mujeres” (Spataro, 2013: 27).

1.1. Estudios que relacionan al reguetón con la construcción de identidades genéricas

La construcción de la identidad es un proceso que relaciona al sujeto con el entorno, esta conjunción va actualizando y nutriendo a los individuos, a la cultura en sí misma. El reguetón, en tanto bien simbólico, ha ido modificando prácticas de consumo porque alrededor del género hay toda una cultura que impone estereotipos de moda y de conducta.

Luis Calzadilla Waldmann en el artículo “Reggaetón, objeto cultural no identificado” (2007) da cuenta de la presencia del género en Bogotá, Santiago de Chile, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Miami y Nueva York. Su interés académico enfatiza que la música tiene una importancia enorme en las sociedades “una función decisiva en la configuración simbólica de lo social” (Quintero, 1998: 34 en Calzadilla, 2007: 24).

El autor relaciona la estética de esta música a los tiempos de globalización imperantes y observa que los medios de comunicación, concretamente los canales de música latina, ejercen un rol importante al favorecer esta música en su programación. Esto provoca que los seguidores del género, a pesar de vivir en distintos países, vistán un atuendo similar que actúa como claro agente de identificación.

Sobre todo, entre productores (cantantes), es común ver hombres que visten franelas deportivas, gorras, viseras, lentes oscuros, zapatos deportivos con suela alta, medias panty en la cabeza y chaquetas deportivas. Por su parte las mujeres, generalmente en el rol de consumidor, suelen llevar faldas muy cortas, hot pants, y pantalones ceñidos al cuerpo. Es preciso apuntar que, por lo menos en diversos locales nocturnos de Caracas, la mujer prefiere los pantalones largos, inclusive jeans, antes que la falda. (Calzadilla, 2007: 28)

Entre las aportaciones más importantes de este autor hay un glosario que da cuenta del código provisional del reguetón en esos momentos. Algunas de las expresiones más recurrentes en este tipo de música dan cuenta de una violencia explícita imperante en el género musical. Por ejemplo: *Aka* (nombre de pistola), *A capella* (sexo sin condón), *Arrebatado* (bajo efecto de las drogas), *Bicho* (órgano sexual del hombre), *chocha* (órgano sexual femenino), *clavar* (acción de tener sexo), *perreo* (bailar reguetón), entre otras.

Un texto de Carballo Villagra “Reggaetón e identidad masculina” (2007) da cuenta de cómo el reguetón muestra distintas dinámicas societales y cómo ha jugado un papel importante en la construcción de las identidades masculinas en Costa Rica. Este análisis revela las condiciones de reproducción de una visión de identidad masculina de estilo tradicional y asociada a la violencia. La reflexión se hace a partir de videos y letras de canciones. Destaca Carballo en su texto que, junto a la constante hipersexualización del género, existe una incuestionable heterosexualidad en los varones que producen esta música y la violencia como prueba de virilidad y fuerza. “Como actitud socialmente asignada en el patriarcado a las mujeres” (Carballo, 2007:94).

Priscila Carballo (2007) concluye que el discurso del reguetón se articula desde elementos prioritarios y recurrentes; como son las mujeres, el sexo, la violencia individual y en grupo. Todo esto conforma una identidad masculina fundamentada en tres autoimágenes principales: la primera es la del hombre heterosexual deseado por mujeres, la segunda la del hombre fuerte y violento alejado de cualquier atisbo de debilidad y, finalmente, la del hombre económicamente autosuficiente que ostenta su riqueza.

La investigadora manifiesta su curiosidad acerca de las formas de relacionarse que adquirieron algunos de los jóvenes tras la popularidad del género y la interrogante que deja

abierta: ¿cómo construyen las personas sus relaciones con los otros a partir de dicha expresión artística?

Viviana Karina Ramírez Noreña escribe en Colombia “El concepto de mujer en el reggaetón: análisis lingüístico” (2012). La investigadora se plantea conceptualizar a la mujer en el reguetón colombiano y lo hace desde la perspectiva del análisis lingüístico. Partiendo de tres canciones específicas Ramírez Noreña (2012) identifica dos campos semánticos “mujer” y “sexo”. El análisis se hizo en canciones escuchadas en la ciudad de Medellín al momento de escribir el artículo.

En las canciones seleccionadas se localiza un marco semántico que incluye denominaciones sobre la mujer tales como gata, loba, girl, loca y todas estas denominaciones integran el campo semántico “mujer”. Así mismo se reconoce al “sexo” como otro campo semántico que aparece constantemente en los títulos: “Sexo, sudor y calor”, “Por qué te demoras” y “Solos”. También en la historia que se cuenta dentro de la canción, pues aluden siempre a la seducción, al acto sexual o al deseo sexual. Es un trabajo que integra dos conceptos fundamentales del discurso y la ideología. El aporte sustancial, de este breve ensayo, está en que la autora advierte al reguetón como un símbolo de representación social compartida y a través de su discurso se promueve una ideología que refuerza valores sociales que discriminan a la mujer.

Francis Negron y Raquel Rivera (2009), en Puerto Rico, escriben “Nación reggaetón” para explicar la relevancia que tomó esta música tras un tenso recorrido que culminó en un accidental ascenso comercial. Los autores destacan la influencia de los detractores del género, críticos de arte, los medios masivos de comunicación, las instituciones religiosas y el Estado.

Una vez que el reggaetón rebasó las fronteras de los barrios pobres, su represión también se hizo imposible por otra razón: el reggaetón era «real». A diferencia del comercializado y saneado rap en español y de la salsa romántica que reemplazó a las letras barriocéntricas del periodo clásico, el reggaetón hacía referencia directa a las condiciones sociales prevalecientes en el país: tasas de desempleo de hasta 65% en algunas zonas, escuelas descalabradas, corrupción gubernamental y una violencia rampante vinculada al narcotráfico. Si bien los funcionarios del gobierno trataron de culpar a la música por muchos de estos problemas, la generación del reggaetón entendió que el lenguaje crudo, la sexualidad explícita y las crónicas callejeras descarnadas no eran más obscenas, violentas o moralmente cuestionables que el estado general del país (Negron y Rivera, 2007: 33).

Este aporte es trascendental para la investigación que se presenta, en tanto se busca esclarecer la relación entre el reguetón y la construcción de las identidades genéricas. Las autoras ubican a la canción “Gasolina” como el primer gran éxito a nivel mundial y señalan sus consecuencias: “La canción que arrasó en el mundo entero y que inició la fiebre global del reggaetón fue la acertadamente titulada «Gasolina», de Daddy Yankee, una oda a lo que las mujeres desean desde una perspectiva resueltamente masculina” (Negron y Rivera, 2009: 35).

Importante es también observar al reguetón como un producto artístico que ha sido capaz de reconfigurar la identidad del puertorriqueño, al reconsiderar sus raíces africanas como un elemento constitutivo de su cultura. El reguetón ha sido en Puerto Rico una vía para posicionarse en la cultura *mainstream* estadounidense del rap y el hip hop, y crecer en el Caribe frente a los Estados Unidos.

La historia del reggaetón, entonces, alimenta la esperanza de que, aun bajo condiciones adversas, los puertorriqueños pueden encontrar maneras creativas de generar un impacto en la economía global. Y a la vez que nutre la imaginación, también nos dice mucho sobre qué tipo de nación los puertorriqueños están imaginando y habitando en la era global (Negron y Rivera, 2009: 37).

Son estos aspectos concomitantes al género musical que, si bien están fuera del alcance de esta investigación, conviene tener presentes.

Marshall, Rivera y Pacini definen al reguetón como un género musical híbrido en su antología *Reggaeton*¹⁵ (2010). El artículo que introduce el libro “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón” es un esfuerzo por trazar los circuitos multi-direccionales y los puntos de contactos entre sí del reguetón. Se pone atención en las ya polémicas discusiones que hasta ese momento se habían suscitado sobre este género: apropiaciones culturales, tensiones raciales, sexualidad, sexismo y la vulgaridad de sus letras.

Se ha revelado como un símbolo potente, y también prominente, para formular nociones de comunidad. Los sugestivos rasgos culturales y sonoros del reguetón han suscitado polémicos debates sobre los temas raza, nación, clase

¹⁵ Los autores se refieren a los debates ocasionados alrededor del género y sus implicaciones sociológicas, políticas y culturales en Puerto Rico, pero el caso cubano no se queda atrás. En ambos países es notable que esta música que representa lo marginal y periférico, se ha ido acercando cada vez más a los centros de discusión visibilizando problemáticas que habían sido obviadas hasta el momento. En el caso de Puerto Rico el género musical visibiliza la centralidad de las diásporas africanas en la cultura local y como éstas componen lo global. En Cuba, la discusión intelectual oficial no visibiliza problemas raciales asociados, sino que se enfoca en aspectos de distinción entre alta o baja cultura, que es vulgar o no, y su pertinencia. El fallecido crítico Rufo Caballero (2009) reconocía construcciones lingüísticas ingeniosas al tiempo que cuestionaba si el enfoque machista y sexista de estas canciones estaría advirtiendo sobre nuevas construcciones de la identidad femenina. Al respecto se preguntaba: ¿La prepotencia machista no pudiera expresar, de alguna manera, la impotencia del lugar de lo masculino ante una liberación de la mujer que pudiera invertir los roles tradicionales de los géneros, o por lo menos encontrar decenas de claroscuros y de matices entre los papeles tradicionales de la víctima y el victimario?

social, género, sexualidad y lenguaje. Y esos hechos hacen que el entendimiento y análisis del lado histórico, social y político del reguetón sean aún más importantes, sino urgentes (Marshal, Rivera y Pacini, 2010: 01).

El texto rescata la fastuosa irrupción de esta música en el mercado internacional la preferencia del público, los productores y las casas discográficas que vieron en él, desde sus inicios, una buena forma de inversión económica.

Además, el reggaetón difiere de esas previas instancias de interés por bailes o géneros latinos, ya que no sólo es un producto de moda promovido por los medios, sino que también goza de amplia popularidad de base, especialmente entre los hispanoparlantes. Esta popularidad de base se debe en gran medida al uso de herramientas digitales en su producción y distribución, lo cual ha permitido un florecimiento de productores y artistas a través de los EE.UU. y Latinoamérica (Marshal, Rivera y Pacini, 2010: 03).

La antología, según afirman es la primera sobre el género, da cuenta de la transformación y ascensión del reguetón en Puerto Rico y brinda pistas interesantes para esta investigación. Los autores se preguntan si más allá del éxito comercial del reguetón, si el género “sugiere una redefinición de lo que es marginal y lo que es *mainstream*, de lo que es céntrico y lo que es periférico” (Marshal, Rivera, y Pacini, 2010: 03). También sostienen un breve debate acerca de las diferentes formas de escribir el término, para llegar a la conclusión de que lo deben hacer en inglés “ragamuffi” por las implicaciones multilingüísticas y transnacionales del género musical. “Preferimos utilizar ragamuffi para nuestra antología de escritos en inglés, no sólo porque su uso es más práctico y popular, sino porque es la que mejor expresa el carácter multilingüístico y transnacional del género” (Marshal, Rivera y Pacini, 2010: 04).

Wayne Marshall, una de las autoras de la antología, da cuenta de que, si bien el reguetón tiene una conexión importante con la negritud, se ha ido dando un cambio en la política de identidad que va desde la música negra hasta un reguetón latino. “Es decir, de una música fuertemente marcada por el concepto de raza se ha ido transformando en una expresión musical pan-étnica” (Marshall, Rivera y Pacini, 2010: 06).

1.3. Estudios musicológicos sobre el reguetón cubano

Las investigaciones y discusiones académicas priorizan, sobre el reguetón que se han hecho al interior de Cuba, los aspectos musicológicos, en menor medida lo sociológico, lo lingüístico y en algunos casos desde la perspectiva de género. La revisión bibliográfica así lo demuestra. Se intuye que la presencia de los estudios desde la musicología, obedezcan al perfil profesional de los investigadores y a las jerarquías académicas que establece la política cultural del país¹⁶. Incluso ha sido mal visto entre los círculos académicos estudiar el tema, en tanto se enfatiza mucho en aspectos de la vulgaridad y lo soez de las letras.

En el texto “El reggaetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades” (2005) de Neris González, Liliana Casanella y Grisel Hernández, investigadoras del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), se rescatan las primeras conexiones con el reguetón en Cuba. Estas datan de la década de los 80’s con la difusión de las canciones del artista panameño El General, se hicieron populares entre los adolescentes y los jóvenes de algunas zonas de las provincias orientales y occidentales que conectaron sobre todo con las canciones más estridentes y vulgares desde el punto de vista textual.

¹⁶ Los mecanismos de censura y la crítica oficial han descalificado constantemente al reguetón, argumentando que es una música carente de valor melódico, armónico, deficiente en lo estético y en lo artístico.

El lenguaje de la calle, fuerte, chabacano, sin adornos, le ha permitido interactuar con las grandes masas, pues ese léxico es empleado por buena parte de los habitantes de la Isla sin importar su procedencia social, nivel cultural o de instrucción, y aunque no todas las piezas tienen tales características, debe hacerse notar que son estas las que más han arraigado en los consumidores por lo pegajoso de sus estribillos y del ritmo que los acompaña. Resulta altamente significativa la popularidad que han alcanzado entre los jóvenes los temas más soeces y agresivos desde el punto de vista textual, hecho paradójico si se analiza la diferencia en cuanto al contexto social que existe entre Cuba y los restantes países del área, donde el fenómeno del reguetón ha recorrido un camino similar, sobre todo en las fases iniciales, y en las cuales se ha concretado la presencia de los llamados marginales excluidos, tal como sucede en Puerto Rico (González, Casanella y Hernández, 2005: 4).

El análisis se hace desde la lingüística y desde la musicología, las preocupaciones iniciales se concretaban en la reiterada estructura melódica y armónica de esta música, en el pobre discurso, vulgar y de la calle.

Este género caribeño ha protagonizado cada vez con más fuerza el panorama musical cubano, sobre todo a partir de los primeros años del siglo XX. Se ha erigido, además, en un estilo de indudable acogida dentro de un grupo poblacional tan irreverente por sí mismo como son los adolescentes – transgresores por excelencia- que se apropian de todo lo que signifique un reto, un rompimiento de lo preestablecido desde los más disímiles puntos de vista, sobre todo en la música, donde lo sexual y erótico se manifiestan cada vez con mayor libertad en los textos y el baile (González, Casanella y Hernández, 2005: 2).

Las autoras dan cuenta de que el género musical fue mal visto desde sus inicios, censurado por la carga erótica de las letras, llegando incluso a impedirse la presentación en público de bandas que, poco a poco, acogían al género. Esto promovió un mercado subterfugio de factura casera de CD's domésticos que aún se mantiene.

Devino, sin lugar a dudas, un singularísimo fenómeno comunicativo, debido a la fuerte propagación de sus CDs domésticos a través de los “almendrones” y “bicitaxis”, mercado que, lejos de ser incentivado por los medios oficiales de difusión, fue propiciado por el propio intérprete. Así las cosas, “El pru”, “El chinito” y otros títulos plagados de marcadas alusiones sexuales, llegaron a ser música cotidiana para un extenso sector de nuestra población, en particular adolescentes y jóvenes, a lo largo de toda la Isla (González, Casanella y Hernández, 2005: 5).

El análisis musicológico se enfoca en lo formal y resalta los puntos de contacto con el quehacer musical del Caribe. Especialmente con la música que se hace en Puerto Rico y con otros géneros musicales como la tumba francesa, el merengue haitiano, la música bantú y algunas variaciones de la salsa que tienen antecedentes africanos.

En el caso que nos ocupa, el sostén rítmico es uno de los elementos más definitorios determinado por la consecutividad lineal de patrones operativamente denominados de tresillo o de habanera, que devienen los más recurrentes en el reguetón. Es válido significar, no obstante, que tales esquemas no son más que elementos derivados de un núcleo de relaciones rítmico-accentuales que tienen su origen en la música e instrumentos bantú-dahomeyanos, el cual, de acuerdo con el musicólogo Danilo Orozco, se instala en todo el triángulo afro-euro-americano a través de la histórica diáspora,

antes y después del descubrimiento de América (González, Casanella y Hernández, 2005: 8).

Algo notable de este artículo es la observación que hacen las autoras sobre los aspectos relacionados al baile. Advierten que “requiere ante todo la independización del actuante, tendencia que elimina todo intento de conservación del baile en parejas y afianza la manifestación en solitario que se venía gestando desde la timba” (González, Casanella y Hernández, 2005: 10). A la vez se ha ido creando un baile, fusionando el perreo con elementos del break-dance, en donde es frecuente ver a grupos del mismo sexo bailando. Este aspecto es interesante para la investigación que se presenta y da cuenta de que el género musical amerita un estudio mucho más complejo.

Para el musicólogo Geoff Baker, el hilo conductor del reguetón cubano es la rumba y ello “va más allá del estilo musical del background o instrumentación de la canción. [...] Sin embargo, es en los coros, y en su relación con la rumba, donde podemos buscar la clave y la continuidad entre el reguetón y las tradiciones musicales de Cuba” (Baker, 2009:151). El autor del ensayo “Reguetón a lo cubano: Una agresión a la cultura nacional” (2009) establece una distinción entre los mismos productores del género que los hace separarse en dos grandes bandos: los primeros que revelan influencias de la rumba y no la timba, precisamente, y los segundos que usan ritmos a partir de bases rítmicas musicales internacionales contenidas en programas electrónicos de percusión tropicalizadas en el reguetón cubano.

También expresa que en la mayoría de los casos lo más polémico para el Estado cubano no son precisamente las letras, sino los actos performativos que se asocian. El autor compara dos artículos del crítico cubano Rufo Caballero donde se señala que no es lo mismo

escuchar esta música a participar en un concierto y observar lo que sucede en vivo o en una discoteca¹⁷. Los actos performativos son actos que contienen sentido y por lo tanto nombran.

En La Habana, como en muchas otras partes, el reguetón está vinculado al estreno de ropa “de marca” —Dolce & Gabbana, etc. — y al consumismo — tomar bebidas caras como Red Bull o champaña— en las discotecas. Es la música del “bling-bling” o “blinblineo”. Como son todavía muy caros en Cuba, los teléfonos celulares son un símbolo de estatus y por eso se los elogia en canciones de reguetón como, por ejemplo, “Motorola” del grupo Los Intocables —antes Eddy-K—. Al lector que ya sepa algo del reguetón esto no le resultará sorprendente. Pero se imaginará que estos aspectos materiales, visuales y performativos han suscitado a veces, en la capital de un país socialista, más preocupación que las canciones mismas, que muchas veces no tienen mucho que asuste en su música ni en su letra y a las que no puede acusarse de nada peor que de banalidad o falta de originalidad (Baker, 2009: 155).

Baker coincide con Calzadilla cuando clasifica al género como una música vinculada a la ola de consumismo y materialismo instaurada en la isla de Cuba. Los textos constantemente aluden a ideales de riqueza y mejora económica, incoherentes con la política imperante y sin profundizar en el contenido de los textos. El autor da cuenta de que es una música que hacen jóvenes sin conciencia histórica, lo cual indica que “están sucediendo cambios sociales por debajo de la continuidad política” (Baker, 2009: 163). Una cuestión interesante de sus planteamientos viene a ser la advertencia acerca de los actos performativos asociados a esta

¹⁷ Se refiere a los artículos publicados en la sección de Opinión del Juventud Rebelde: “Felicidades cubanos por el día de la cultura cubana” (2007) y a “Dinero” (2008).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

música, cuestión que también advierten las investigadoras del CIDMUC y el musicólogo Danilo Orozco, basándose en su propia experiencia etnográfica.

Por la bibliografía encontrada se puede situar a Orozco como un estudioso del reguetón como fenómeno musical. En su artículo “Tendón yo le dooolll... De habanera a reguetoolll... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño” (2005), el musicólogo señala las particularidades de esta música y de entrelaces con otros géneros musicales. El autor señala la importancia de la observación minuciosa en realizaciones músico-bailables que fue recopilando durante años:

Si esbozáramos un diagrama apropiado –y hasta ejerciendo una audición más o menos atenta- se podría apreciar claramente que ese patrón-base fundamental corresponde, nada más ni nada menos, al que históricamente se ha conocido como ritmo o patrón de habanera, aunque no se refiere, por supuesto, al género cancionístico homónimo. Se trata del susodicho patrón rítmico-lineal de base, pero con otro carácter cualitativo, tempo vivo, y distribución por planos, donde parte de sus rasgos se “enmascaran”, al reinsertarse, adecuarse y “revestirse” dentro de la particularidad de ese otro género o tipo genérico (el reguetónico). [...] por lo que resulta una suerte de patrón homólogo denominable como “lo habaneroso” (por cierto, presente en otras muchas músicas). Aquí, en lo reguetónico, dicho patrón-lineal se caracteriza, específicamente, por un tempo vivo o al menos tempo medio con una “cadenciosidad” de particular distribución de acentos (por planos sonoros), ataques articulatorios de la percusión en registro medio y medio agudo, para enseguida “caer”, con todo su peso, en el golpe de apoyo principal dentro de un registro grave reforzado por el bombo, que concluye, y a la vez

reinicia, el siguiente ciclo repetitivo del patrón de marras, rasgos que contribuyen a su fuerte incidencia en el disfrute incluso sensual-erótico y el traqueo contorsionante corporal, traducido en el provocativo baile denominado perreo; éste se regodea en un intenso e irreverente meneo pélvico detrás de la mujer, entre otras características, por cierto escandalizantes e intolerables para no pocas personas e incluso para ciertos sectores sociales de diversos entornos (Orozco, 2013: 02).

En ningún caso Orozco relaciona al reguetón directamente con la rumba como refiere Baker, lo que sugiere que el musicólogo americano puede haber sido influenciado por la opinión de los propios músicos hacedores de reguetón. Se ha mencionado que en su mayoría son empíricos o con muy pocos estudios musicales; sin embargo, el asunto del baile y de la necesidad de un estudio interdisciplinario es pertinente.

En el texto “Qué e(s) tá pasando ¡Asere!” (2010), publicado en la revista Clave, Orozco plantea:

Es en los géneros musicales donde se dan sus singulares espacios de uso, sus entrelaces sociales, concurren expresiones e ideas, la creatividad y los intercambios, cruces e hibridaciones, se nutre la subjetividad, se “escenifica” (sin y con escenario adicional), se “ritualiza” y ejercita la semiosis ilimitada en función de los significados y la resemantización abierta en un accionar generalmente consensuado, sin menoscabo alguno de la subjetividad individual (Orozco, 2010: 62).

Sus planteamientos abren una puerta interesante a los estudios culturales y a la vez reconoce aspectos distintos a lo musicológico en el género musical, como la escena y la performática asociada que sin duda coadyuvan en la conformación del discurso.

En el año 2009, Orozco encargó a dos musicólogas de Santiago de Cuba escribir un ensayo sobre la historia del reguetón, su introducción y desarrollo en la ciudad de Santiago de Cuba. Las investigadoras Irania Silva y Franchesca Perdigón escribieron, por encargo, “Una mirada a nuevas concepciones musicales: del reggaetón y otros demonios” (2011)¹⁸. El texto describe la polémica entrada del reguetón en la Ciudad de Santiago de Cuba, la resistencia y vicisitudes de sus cultores en los inicios, también menciona nombres y aporta datos históricos que trazan el panorama musical de aquellos años. El artículo da cuenta de las fusiones entre géneros foráneos y autóctonos que hacían los productores de reguetón desde sus inicios:

Se hibridan, por ejemplo, elementos identitarios de algunas variantes del reggae, con otros pertenecientes a géneros como la kisomba en “Si tú te vas”, el guaguancó en interacción con rasgos del son en “Déjenme salir”, el guaguancó y el rap en “Rumba”, la cumbia y el merengue en “La mocita.” Estas fusiones tuvieron como antecedente el arreglo de “María Cristina” confeccionado para Latinshow a principios de los noventa. En este tema, los mismos Dj habían experimentado la yuxtaposición y superposición de elementos estilísticos de la guaracha con figuraciones rítmicas diversas — entre las que se encuentra la relación rítmica acentual típica del reggaetón— y fraseos vocales pertenecientes al raggamuffin (Silva y Perdigón Milá, 2011).

¹⁸ El texto se escribió para un volumen sobre música que debía publicar la Fundación Caguayo por el 500 aniversario de la ciudad de Santiago de Cuba y formaba parte de un proyecto más amplio que retoma cinco siglos de Arte y Literatura en Santiago de Cuba. El artículo en cuestión era el último ensayo a incluirse en dicho libro. El ensayo es más histórico que musicológico; sin embargo, fue censurado por las autoridades de la cultura de la ciudad por no considerarse al reguetón un género musical, y mucho menos música cubana. Más allá de una cuestión política este suceso revela que aun cuando las discusiones académicas sobre el reguetón en Cuba priorizan la investigación desde la musicología hay tópicos académicos pendientes.

Las autoras recopilan datos en torno a los primeros artistas, las canciones más importantes, y la censura de la que fue objeto el género desde sus inicios. También de cómo se estableció el proceso de producción, distribución, circulación y consumo. Reconociendo a Rubén Cuesta Palomo, mejor conocido como Candyman, como precursor de la autopromoción y el método más eficaz para promover esta música en la actualidad:

Otra fue la suerte de Candyman. Sus canciones no sólo se irradiaron por toda la ciudad de Santiago de Cuba, sino a lo largo del país gracias a una eficaz gestión de autopromoción. Se convirtió así en uno de los principales responsables en la propagación del género hacia occidente. Sus discos, por él mismo repartidos, comenzaron a escucharse de forma underground en La Habana, al mismo tiempo en que irrumpían en esta capital los temas de los reguetoneros puertorriqueños (Silva y Perdigón Milá, 2011).

La estrategia de autopromoción del reguetón santiaguero sigue teniendo efectos notables y el ideal de los hacedores de esta música es triunfar y ser reconocidos nacional e internacionalmente. Las musicólogas coinciden cuando afirman que en los últimos años el proceso de irradiación del reguetón se da desde la capital hacia las provincias: “Las numerosas posibilidades de promoción y difusión de las que gozan los grupos radicados en ciudad de La Habana, han determinado la generalización —en estos últimos años— del denominado reggaetón con timba, estilo de moda cristalizado por algunas agrupaciones como Gente de Zona y Los Cuatro” (Silva y Perdigón Milá, 2011).

La investigación: “Reguetón a lo cubano. La apropiación musical en la creación de Los 4 y Madera Limpia en la primera década del siglo XXI” presentada por la musicóloga Yurien Heredia, en el año 2012, establece que el reguetón es música popularailable cubana.

Por lo tanto, existe un reguetón cubano y puede contarse entre los géneros de la música popular bailable cubana. La investigadora fundamenta esta inserción a partir del proceso de apropiación musical que han tenido los artistas y músicos cubanos. Concuera con el musicólogo Danilo Orozco, cuando asegura que el estudio no puede hacerse únicamente desde la musicología porque como bien expresa: “La rica diversidad de cuestionamientos para su estudio y comprensión puede ser abordada a partir de la creación, del impacto social, lingüístico, ético, cultural, gestual, en la industria cultural, entre otros muchos tópicos” (Heredia, 2012).

Otra de las aportaciones del trabajo de Heredia es la precisión acerca de la terminología con la que se suele conocer al reguetón cubano:

Timbatón”, “cubatón” o “reguetón a lo cubano”, son algunos de los nombres con que se conoce el reguetón hecho en Cuba. Estos calificativos describen, sobre todo, la creación de la región occidental, principalmente de La Habana, donde la mezcla con elementos timberos es el elemento que la caracteriza. Su condición de ciudad capital posibilita que los fenómenos desarrollados en ella sean los de mayor promoción y alcance en la Isla y fuera de ella, lo cual invisibiliza, en ocasiones, la presencia simultánea de otros modos de hacer en las restantes regiones y refuerza la suposición fuera del país de que existe un estilo homogéneo en la creación reguetonera (Heredia, 2012).

La musicóloga rescata que, al momento de presentarse su investigación, el reguetón cubano experimenta su momento de madurez en cuanto a la creación porque los compositores son conscientes a la hora de componer de integrar rasgos distintivos de la música cubana. Se empiezan a incluir los instrumentos en vivo, la síncopa cubana, el tumbao, la inclusión de un

mambo en algunas composiciones característico del son, la salsa y la timba; géneros con los que ya se ha fusionado.

Otro de los rasgos que cubaniza el género es la recurrencia a sus lugares de procedencia y “es por ello que se diferencian los intercambios fonéticos en las terminaciones de las palabras o la omisión de letras en su expresión” (Heredia, 2012). La investigación presta atención a la relación entre la música y el texto como expresiones de un espacio social determinado. Ubica también la presencia de la intertextualidad como recurso frecuentemente empleado en otros géneros de la música popular para hacer alusiones y parodias; y también señala la presencia de la politextualidad heredada del rap cubano.

Heredia menciona dos aspectos temáticos recurrentes en la producción de ambas bandas musicales: el sexo y la autodefinición de la agrupación. El problema de la autodefinición no constituye una centralidad en la investigación que se presenta, pero la temática relacionada a los aspectos sexuales coincide con la preocupación de otros investigadores y es primordial para este trabajo.

1.4. Reguetón cubano, consumo cultural y enfoque de género

El artículo “El reguetón: la noche y una fiera que espera” (2007), de Reynier Valdés publicado en La Gaceta de Cuba, aborda cuestiones socio-históricas relacionadas con el género musical. En el reguetón lo principal es la marcha, desde un punto de vista estructural, una suerte de *background* que compone el *discjockey* y representa el cuerpo de la canción. También cuenta con introducción y coros, se le incorporan distintos redobles y apoyos. Esta marcha es la que lo distingue porque a ella se debe su naturaleza aparentemente clónica, concebida como una repetición de ritmos seriados grabados digitalmente y que varían muy

poco en la escala. Pero la letra por lo general se halla subordinada a las posibilidades de inserción que facilita la marcha, en un género esencialmente diseñado para el baile (Valdés, 2007: 02).

El autor acepta la entrada del reguetón por las zonas orientales del país, polémica que fue enfatizada en los primeros años de su deslumbramiento, como música popularailable importada, “el reguetón no es un extraño desarraigado, refugiado en el extremo oriental del país” (Valdés, 2007: 02). También integra a su análisis cuestionamientos contrarios acerca de la valía del género en cuanto a la estética musical, al tiempo que invita a valorar “con lucidez al reguetón, como el género insigne de la música popularailable en lo que va de siglo” (Valdés, 2007: 01).

Así mismo, Valdés anuncia la rivalidad entre los cantantes y ejecutantes del género como un aspecto determinante en el ascenso a la fama y el éxito económico. Una cuestión que escapa a los intereses de esta investigación pero que es conveniente mencionar porque no es algo nuevo, sino que tiene antecedentes con la timba de los 90’s.

Además de los aportes socio-históricos que describen la apropiación del género musical por cantantes, productores y públicos; hay dos aspectos relevantes para la investigación que se presenta. El planteamiento sobre la conceptualización de lo marginal, Valdés lo ubica como aquello que existe en contraposición al canon cultural cubano y en donde es factible encontrar, refiriéndose al desempeño de los *dj’s*, verdaderos talentos de la música cubana. “Hay que cuidarse de valorar los fenómenos culturales a partir de esquemas venidos a destiempo. El reguetón no tiene por qué seguir los derroteros de nuestra tradición musical para ser asumido como un genuino producto de la cultura popular” (Valdés, 2007: 05).

Además, el autor reconoce que en su transformación el género musical ha transitado en sus temáticas por la denuncia social para concentrarse en lo erótico- sexual con una marcada intencionalidad en la copulación. El mercado fija su demanda a la vez que vuelve a situar a Santiago de Cuba como el principal centro de producción de reguetón. Aunque advierte que el estudio de esta música no se ha atendido con profundidad: “como expresión de problemas de género expresados por los grupos marginales del área centroamericana y caribeña” (Valdés, 2007: 10).

La socióloga Nora Gámez en su texto “Escuchando el cambio”, define “al campo musical cubano como un espacio en disputa” (Gámez 2010: 56). El reguetón ha puesto en crisis la cultura, la política y, en alguna medida también, la economía cubana. Gámez relaciona esta crisis con valores emergentes de una nueva configuración social directamente proporcional a la ola consumista. Denomina a una *underclass* en el país que revaloriza la exaltación del dinero, el lujo, la violencia sexual y la hipersexualidad masculina como divertimento; el ascenso de lo vulgar y prosaico como forma de resistencia y proyección de sus deseos y de su realidad. Como ha afirmado la propia autora, se intenta “diseccionar” al género musical buscando las mediaciones sociales que lo atraviesan, esto es, aquellos símbolos que emplea la sociedad para dar sentido a su realidad y al cambio social.

Las aportaciones más valiosas de Gámez se dan porque menciona la divergencia de criterios que existen conforme al género musical en los círculos intelectuales asociados a la cultura. Por una parte, se asocia el reguetón al mal gusto, entendiendo esto como el de las clases populares; mientras que por otra, algunos académicos o intelectuales lo consideran “una reducción empobrecedora, una caricatura musical” (Gámez, 2011: 57). Además, deja

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ver que, a nivel social, el posicionamiento del reguetón ha configurado también un nuevo tipo de relación amorosa construida sobre esos valores emergentes.

Gámez enuncia algunos tópicos concentrados en el análisis de las construcciones generéricas en el reguetón cubano, estos resultan interesantes para esta investigación. La presencia de un prototipo de macho barrio-céntrico que emerge de una masculinidad heterosexual exagerada: la asociación del éxito al dinero, a la carrera artística, la superioridad sexual masculina y la presencia del mito de la sexualidad negra como factor importante para seducir a la mujer y someterla a su control.

Por último, la investigadora advierte la necesidad de estudiar las implicaciones sociológicas y políticas que el género musical tiene en la configuración de un nuevo tipo de sujeto social. Aunque la socióloga no lo menciona, también es interesante estudiar las implicaciones de género que tiene esta configuración de nuevo sujeto social que se relaciona con la naciente *underclass* cubana. Posicionando a una clase marginal carente de calificación, nivel cultural, vínculos productivos, relacionada directamente con la violencia de género, la promiscuidad sexual y donde se sobreexplota la expropiación del cuerpo femenino. El reguetón, en tanto producto cultural, se ha convertido en objeto de atracción de sectores que no necesariamente se cuentan entre los marginados, pero sí se asumen así en sus formas de representación colectiva que incluye el lenguaje y los actos performativos.

Otra investigación es “El consumo musical reguetón en la conformación de las identidades juveniles”, una aportación de Ligia Lavielle Pullés realizada en el 2012, en la ciudad de Santiago de Cuba. La investigadora combina los estudios de la sociología de la cultura y de la música, aporta un recorrido socio musical del reguetón y sus principales espacios de socialización en la ciudad. La autora refiere cómo el proceso de socialización del

reguetón producido hacia adentro de Cuba, se da mayormente a través de discos y videos de factura y distribución rudimentaria. Se visibiliza un modelo estético que luego los jóvenes imitan:

El vídeo clip del reguetón, (en tanto uno de los géneros audiovisuales contemporáneos que sustentan la socialización de la música y da lugar a su ciclo creativo y promocional) ejerce notable influencia en muchos jóvenes. Dicha afirmación se visualiza en los modelos estéticos que se yerguen a partir de los cantantes, y que luego mimetizan los propios jóvenes (Lavielle, 2012: 50).

Las marcas que deja el reguetón en las identidades juveniles y de las cuáles se nutre, en un proceso semántico-estético (la calle- lo repartero)¹⁹, han sobresalido de las fronteras locales para convertirse en algo normalizado en la nación. Además, identifica a las culturas juveniles y los ancla a su patria, a su barrio, a su comunidad, a su clase social, a su status económico y a su marginalidad:

Muchos jóvenes santiagueros afirman que el reguetón, conceptualmente hablando, toca aspectos referentes a “la calle”, “el reparto”, “el barrio”. Los criterios coinciden en los significados que se le otorgan a estos conceptos del habla popular presente en el género musical, algunos de los más recurrentes son: el reparto es lo que te diferencia del centro, barrios bajos, o estereotipados de marginalidad. En el caso de la calle las frases más comunes la reconocen como el lugar dónde uno va a descargar, a disfrutar, es libertad, es una escuela,

¹⁹ La calle funciona como agencia de socialización y como espacio de pertenencia porque es una escuela donde se sienten libres e identificados. El reparto es periférico, barriobajero, marginal. Se repartero implica ser de la calle, “ser repa” tiene una connotación que va de lo semántico hasta lo estético, pues detrás de este lenguaje de barrio, o del reparto, se estructuran modos de hablar, de gesticular, de vestir o de ser. A esta identidad subyace un gran grupo de jóvenes que disfrutan y se conecta con el género musical.

mal ambiente. En la opinión de una entrevistada mientras la calle es mal ambiente, el barrio es patria, reafirmando el sentido de pertenencia comunitaria implícito en este concepto (Lavielle, 2012: 52).

El uso de textos, intertextos, frases y refranes en la música no es único del reguetón; sin embargo, si se le reconoce al género una influencia importante en la apropiación de frases de reconocimiento e identificación con este producto cultural. Este uso de las frases deviene en formas socializadas de representación colectivas.

Lavielle relaciona estrechamente el consumo de este género a las características intrínsecas de la música. Su propagación es fácil y también por la ingeniosa forma de promoción a través de CD's domésticos distribuidos en los almendrones (taxi) o bicitaxis, mecanismo que aún no pasa de moda.

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

El texto “Identidades homoeróticas, representación y discursividad en textos de reguetón cubano” (2015), de la ensayista cubana Yorisel Andino, analiza al reguetón cubano desde una perspectiva de género valiéndose del análisis crítico del discurso. Se rescatan algunos textos de canciones popularizadas en Cuba y se cuestiona la sexualidad de las identidades genéricas. La preocupación por el contexto sociocultural en constante cambio en

la isla de Cuba y las tensiones que se presentan en torno a las relaciones afectivas son una temática recurrente en el cancionero popular:

El reguetón como “ciudadano musical” no queda exento de participación. El sistema social sigue un curso de lenguajes, representaciones y prácticas que clasifican y valorizan a mujeres y hombres según su correspondencia a un sistema de género binario, donde la masculinidad y la femineidad establecen patrones de socialización basados en la clasificación de las prácticas sexuales dentro de la heterosexualidad reconocida como normativa (Andino, 2015: 77).

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

Si bien todos los aspectos mencionados conforman al género musical como una unidad polémica inscrita dentro de las expresiones artísticas de la cultura cubana. Las investigaciones²⁰ académicas hacia adentro han privilegiado aspectos sociológicos,

²⁰ La mayoría de la información revisada para trabajar el estado del arte de esta investigación se hizo a través de la red de Internet, aunque también se consultaron diversos materiales impresos. Sobre el reggaetón cubano se encontraron algunos boletines, notas de prensa, artículos publicados en revistas digitales y una tesis para obtención de grado de maestría. En el texto “El reguetón en Cuba: un análisis de sus particularidades” publicado en 2012 y realizado por investigadoras cubanas, se advierte sobre la poca información teórica que existe respecto a este producto cultural.

etnográficos, antropológicos, discursivos y musicológicos. Se cuestionan aspectos que relacionan a las identidades genéricas con un género musical de procedencia marginal impuesto en los mercados nacionales e internacionales. Promoviendo una construcción discursivo-visual donde predomina un concepto negativo sobre la femineidad, donde la relación amorosa se da en condiciones de sumisión y pasividad de una mujer dispuesta a complacer al varón. Esta situación de inequidad, donde la mujer subyace y está supeditada a los deseos del varón, expresa violencia de género.

En la literatura revisada se entiende que hay una preocupación por parte de los investigadores acerca de esta marcada transgresión hacia el sexo femenino y su relación con los bienes simbólicos de impacto, como el caso de la música. Sin embargo, no se ha encontrado un estudio profundo que coloque el acento en cuestiones de género y particularmente la violencia de género en las relaciones de poder que se comportan con base en la violencia, o en la violencia simbólica como concepción naturalizada. Ni cómo se legitima a través de las identidades genéricas asimétricas a la que se asocia el reguetón. Todo esto constituye una laguna en el conocimiento que esta investigación pretende atender.

A partir de la problematización se derivan las siguientes preguntas particulares: ¿Qué es lo que hace que este género musical sea tan popular entre hombres y mujeres?, ¿qué factores hacen posible que esta música que en muchos casos denigra a la mujer se vea favorecida con el gusto del público femenino?, ¿cuáles son las mediaciones simbólicas usadas en la música que generan identidades genéricas y particularmente femeninas?, ¿qué representan estas canciones en la vida de las personas que las escuchan?, ¿cómo está estructurada la relación amorosa en el discurso del reguetón?, ¿qué aspectos de la

performatividad de las identidades son expresadas a través del baile sensual y erótico asociado al género musical?

Las palabras, los textos y los discursos nombran; simbolizan y estos símbolos son capaces de generar variadas interpretaciones, respuestas cognitivas y afectivas. Es preciso buscar estas respuestas para no caer en “la errónea suposición de que las letras tienen una significación universal y unívoca para todos los receptores” (Vila y Sermán, 2006: s/p). El arte es una expresión de un cuerpo sexuado en una sociedad concreta, y como señala la teoría feminista, no puede ser universal porque “el arte como expresión creativa de este mundo lleva consigo las marcas del género” (Meza, 2000: 18) de la clase social, de raza y etnia.

A partir de estos cuestionamientos y partiendo de que los textos aportan un universo simbólico que se reproduce constantemente se propone:

Objetivo general:

- Analizar los elementos simbólicos referentes a las identidades genéricas y la violencia de género que refuerzan la dominación masculina presentes en el reguetón cubano

Objetivos específicos:

- Analizar las construcciones de la femineidad y de la masculinidad en los textos del reguetón cubano
- Analizar las construcciones de la femineidad y de la masculinidad desde las voces de mujeres que disfrutaban el reguetón cubano

Capítulo 2: Género, identidades y violencia simbólica. Un marco teórico

Este capítulo constituye un acercamiento a los estudios realizados desde la perspectiva de género y la sociología de la cultura sobre violencia de género, violencia simbólica, identidades genéricas y actos performativos. La finalidad es construir una propuesta teórica que contribuya a analizar los elementos simbólicos referentes a las identidades genéricas y la violencia de género que refuerzan la dominación masculina en el reguetón cubano, objetivo central de esta investigación.

2.1. Feminismo, género y violencia de género

Los seres humanos, afirma Marta Lamas, ingresamos a la sociedad bajo el signo de la violencia porque la primera agresión es nacer y separarse. Así, arrojados al mundo, comenzamos a bregar por él a través de lo que Laplantine denominó “pantalla deformadora” de la realidad que es la cultura. Ésta a su vez: “marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (Lamas, 2012: 106). En la cultura es donde se materializan las construcciones y representaciones simbólicas de sus individuos y la construcción cultural de la diferencia sexual que remite a la forma de interrelacionarse socialmente los sexos. Estas asimetrías han sido usadas a través de la historia para diferenciar los destinos de mujeres y hombres, sus habilidades, necesidades y en ella se ha justificado la desigualdad social, política y económica de las mujeres en relación a los hombres²¹.

²¹ Los individuos, las sociedades y la cultura representan un triángulo que de manera recursiva nutre constantemente a la historia. La historia es la memoria de los pueblos y de las culturas de toda la humanidad y ésta se ha escrito mayormente desde la visión de los hombres, porque históricamente han sido ellos quienes pudieron contarla y la mayoría de las veces ellos han sido los únicos protagonistas. Basta una mirada a la larga lista de hombres ilustres en las ciencias duras, en las humanidades, en la economía y en la religión.

La labor del feminismo como corriente de pensamiento se sostiene sobre una postura política que, con su teoría y práctica, ha permitido visibilizar la historia de las mujeres. Repensando las implicaciones que tiene el hecho de aceptar que la diferencia sexual otorgada de manera natural no debe ser traducida en desigualdad social y que estudiar esta desigualdad dentro de un sistema de significados y de construcciones culturales²² es necesario.

En un sentido histórico, el desarrollo de la teoría feminista parte de tres enfoques: las teorías de la diferencia, de la desigualdad y de la opresión de género. En el primer esfuerzo teórico, el análisis intenta explicar de qué manera y en qué razones o sobre cuáles estructuras se concentra la subordinación de las mujeres. Para algunas historiadoras feministas, la principal razón estribaría en la capacidad reproductiva de la mujer y en función de ésta se construiría el “deber ser”. Para otras la clave estaba en la sexualidad. Joan Scott ha señalado al respecto que:

Las teorías del patriarcado no demuestran como la desigualdad de géneros estructura el resto de las desigualdades o, en realidad, cómo afecta el género a aquellas áreas de la vida que no parecen conectadas con él. En segundo lugar, tanto si la dominación procede de la forma de apropiación por parte del varón de la labor reproductora de la mujer o de la objetificación sexual de las mujeres por los hombres, el análisis descansa en la diferencia física. (Scott, 1996: 10)

Las feministas marxistas se apoyaron en una perspectiva más histórica que incluía a la familia, los hogares y las relaciones entre los sexos; para explicar la división sexual del trabajo y en función de ésta la subordinación femenina. Como apunta Joan Scott, la prioridad

²² Las mujeres han sido históricamente asimiladas a lo natural y los hombres a lo cultural, de manera que si alguna mujer se destaca fuera de este ámbito en donde culturalmente ha sido situada se le imputa de antinatural, mientras que, para los hombres, como afirma Marta Lamas (2012: 25) lo natural es rebasar “lo natural”. En *Cuerpo: diferencia sexual y género. La antropología feminista y la categoría género*.

económica determina el desarrollo y el cambio en las relaciones sociales de producción. Por lo tanto, se requiere terminar con la división sexual del trabajo para acabar con la dominación masculina y estructurar otro tipo de relaciones entre los sexos.

Finalmente, las teóricas francesas e inglesas que trabajaron desde el psicoanálisis. Se interesaron en los procesos de identidad del sujeto concentrándose en los primeros años de vida como clave para interpretar la identidad de género. Aunque confían en que unas estructuras, relativamente pequeñas, de interacción produzcan la identidad del género y generen el cambio limita el concepto de género a la familia y no lo relaciona con los otros dominios sociales, como la economía, la política o el poder (Scott, 1996: 16).

Las feministas americanas de finales de los años sesenta resemantizaron el término género. Usualmente se refería a la diferencia sexual entre mujeres y hombres, rechazando así el determinismo biológico para colocar el acento del debate en la construcción cultural de lo femenino y lo masculino.

Quienes se preocuparon de que los estudios académicos en torno a las mujeres se centrasen de forma separada y demasiado limitadas en las mujeres, utilizaron el término "género" para introducir una noción relacional en nuestro vocabulario analítico. De acuerdo con esta perspectiva, hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro, y no se podría conseguir la comprensión de uno u otro mediante estudios completamente separados (Scott, 1996: 03).

Sin embargo, según explica Joan, W. Scott (1996), lo más revolucionario del término género sería el empleo de este por las académicas feministas y la consecuencia histórica de una revolución no sólo de las ideas, sino de la crítica hacia las normas académicas reconocidas

hasta el momento. La existencia de nuevos discursos escritos por mujeres con un criterio que, además de designar la diferencia entre los sexos, integran las relaciones sociales entre los sexos. Por esto el feminismo instauró un cambio en el encuadre de las ciencias sociales al introducir la “perspectiva de género” y, con ella, una nueva forma de ver la tradición intelectual occidental” (Lamas, 2012: 12). La perspectiva de género viene a ser el instrumento a través del cual se puede interpretar y analizar la historia de las mujeres. Es la vía para proponer una nueva forma de pensar y de estar en el mundo.

Joan Scott propone distinguir al género como una categoría analítica, “en conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias históricas que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1996: 23). Este presupuesto brinda la posibilidad de hacer un estudio de las identidades genéricas desde una postura científica mucho más amplia.

Así el género, como categoría de análisis, es viable para recorrer la historia e interpretar los significados que brindan las culturas a la cuestión de la diferencia sexual. Permite comprender que ambos mundos, el de la mujer y el del hombre, están relacionados entre sí, además de analizar las relaciones de poder que se entretajan entre éstos. En este sentido, la investigación asume que el género es determinante en las relaciones entre individuos sociales y que hay una conexión profunda entre éstos, su historia personal y cultural. La historia de los sexos, sus diferencias y cómo se ha interpretado y construido histórica y culturalmente, ha estado atravesada por una relación de poder que pone en desventaja a las mujeres frente a los hombres y que es violencia de género.

La violencia de género se reconoce como violencia contra la mujer por el solo hecho de ser mujer. La convención de Belem do Pará ha definido en su Capítulo Uno que las acciones o conductas que por el hecho de ser mujer causen muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico, tanto en el ámbito público como en el privado, es violencia contra la mujer (Convención de Belém do Pará, 1996). Se incluye así cualquier tipo de violencia, física, sexual y psicológica que puede tener lugar dentro de la familia o cualquier relación interpersonal en el ámbito doméstico, en la comunidad, instituciones educativas, de salud, perpetradas por el Estado o sus agentes donde quiera que esta ocurra. (convención Belém do Pará, cap. 2: 1996).

La violencia de género se desarrolla a partir de una desestabilización social y cultural que legitima las relaciones históricas de poder entre las mujeres y los hombres. Para estudiarla hay que tener presente los procesos históricos y culturales que se interrelacionan. Una clave que aporta Scott es la imperiosa necesidad de cuestionarse en la investigación cómo se ha establecido esta violencia para poder entender las diferentes lógicas de discursos y prácticas sobre las que se ha organizado la dominación masculina en las distintas culturas. Ha sido un *continuum* la subordinación de la mujer y el ejercicio del poder del varón, fundados en las diferencias anatómicas de los sujetos.

El problema de la diferenciación sexual y el interés en la reproducción humana son comunes en todas las culturas y se convierten en la base sobre la que se determinan, organizan y asignan papeles o roles. En las diferentes sociedades fundamentadas en un determinismo de la naturaleza: “la preocupación por la diferencia sexual y el interés por la reproducción marcan la forma en que la sociedad contempla los sexos y ordena la correspondencia con sus supuestos papeles naturales” (Lamas, 2012: 104).

Los roles femenino y masculino son una invención de los actores sociales. Están edificados en el imaginario y simbolizados en la diferenciación de prácticas, ideas y discursos de la cultura. Esta diferenciación tiene su génesis en “esta parte del individuo que no está determinada por la historia, es la raíz misma de la cultura, es decir, el punto del cual emerge el pensamiento simbólico que se integra con el lenguaje” (Lamas, 2012: 97).

La simbolización cultural de la diferencia sexual está atravesada, a su vez, por una relación de poder masculino sobre lo femenino. Entender la lógica de poder implica que hay un dominante (varón) sobre un dominado (mujer) requiere: “sustituir la noción de que el poder social está unificado, es coherente y se encuentra centralizado, por algo similar al concepto de poder en Foucault, que se identifica con constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas” (Scott, 1996: 22). Es decir, se requiere de una visión mucho más compleja para analizar las relaciones de poder porque estas incluyen no solo el ámbito de la familia, sino el mercado laboral, las instituciones educativas, la política y todas aquellas agencias sociales en las que se instauran correspondencias desiguales.

Estas relaciones dispersas que enuncia Scott pueden ir desde cuestiones subrepticias como la violencia psicológica, hasta la violencia explícita verbal, sexual, económica y física. Las más visibles llevan a pensar en la fuerza bruta, en la violencia doméstica contra las mujeres o el uso de la fuerza en cualquier circunstancia²³. Sin embargo, como bien explica Fernández Poncela: “La violencia no sólo es física y material, es también moral y emocional” (2010: 65). También es simbólica y su impacto penetra en las estructuras y en los imaginarios sociales. La violencia simbólica es, en esencia, el fundamento de la dominación masculina.

²³ La variación de los tipos de violencia, están mediados, por factores simultáneos, a saber, características de las personas, redes de apoyo, condiciones económicas y de clase social, condiciones culturales, roles de género, tipos distintos de relaciones de pareja, entre otros.

2.2. La violencia simbólica

Esta investigación asume la violencia simbólica como el fundamento de la violencia verbal y performática que subyace en la subjetividad de las identidades genéricas. Después se expresan en el reguetón cubano y en la que descansa la aprobación social que ha tenido el género musical en mujeres y hombres que lo producen, disfrutan y gozan. El concepto de violencia simbólica será usado según la definición de Pierre Bourdieu que afirma: “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12).

La propuesta que Bourdieu realiza, particularmente, en su obra: *La dominación masculina* (1999) representa una construcción de lo femenino y lo masculino atravesada por el poder; en una relación en la que la mujer queda en una posición de subordinación al varón. Para este autor, el origen de la dominación masculina reside en el arbitrario orden simbólico instaurado a partir del reconocimiento de las diferencias entre los sexos femenino y masculino. Es decir que la relación dominante/dominado se instaura a partir de la simbolización cultural de la diferencia sexual. Bourdieu explica que esta relación-división de las cosas y actividades se asienta en oposiciones dicotómicas de tipo: “alto/bajo, arriba/abajo, delante/detrás, derecha/izquierda, recto/curvo (oblicuo) (y pérfido), seco/húmedo, duro/blando, sazonado/soso, claro/oscuro, fuera (público)/dentro (privado), etc., que, para algunos, corresponden a unos movimientos del cuerpo (alto/bajo // subir/bajar, fuera/dentro // salir/entrar)” (Bourdieu, 2015: 20).

La violencia simbólica actúa reproduciendo imágenes aprendidas socialmente que dictan el deber ser femenino y masculino. Al ser parecidas en su misma oposición se nombran y se distinguen asignándoseles a cada una de estas palabras una carga semántica específica que las determina. El lenguaje, mediador del pensamiento, nombra las diferencias que se van naturalizando dentro de esa relación de poder dominador-dominado. Como explica Bourdieu, la notoria diferencia sexual aparece en el orden de todas las cosas: “esta experiencia abarca el mundo social y sus divisiones arbitrarias, comenzando por la división socialmente construida de los sexos, como naturales, evidentemente, y contiene por ello una total afirmación de legitimidad” (Bourdieu, 2015: 20).

Este orden simbólico de la distinción sexual instauro la violencia simbólica e impone una sujeción que se crea en el sexo femenino, como sujeto dominado no reconoce su expropiación por el sexo masculino como el dominante. Esto sucede porque solo dispone para reconocerse a sí misma instrumentos de conocimiento que tiene en común con él y que no son otra cosa que una forma incorporada de la relación de dominación. De esta forma, la violencia simbólica encuentra su eficacia y confirmación en el propio comportamiento de las mujeres mediante el amor incondicional que las lleva a entregarse y abandonarse al destino, al que socialmente están consagradas. Todo poder que ejerce la violencia simbólica logra imponer significados y aplicarlos como legítimos y, al ocultar las relaciones de poder que son la base de su fuerza, agrega su propia fuerza específicamente simbólica a esa relación de poder²⁴.

²⁴ Michel Foucault en su obra: *Vigilar y Castigar (1995)* profundiza los postulados de P. Bourdieu para establecer que la violencia, además de producirse entre la víctima (dominado) y el victimario (dominante) tiene un efecto cultural en el contexto, a través de los procesos simbólicos que establecen, por ejemplo: el castigo, la tortura, y el rigor, en los distintos públicos. Las alusiones al castigo, por ejemplo, son frecuentes en la canción popular, tanto en la romántica como en la bailable; es objeto de castigo la mujer que abandona a un hombre,

La violencia simbólica actúa imponiendo significados como legítimos, solapando las relaciones de fuerza entre las identidades genéricas que van naturalizando tanto el poder masculino como la subordinación femenina. Como resultado, las mujeres construyen su discurso mediante gestos, comportamientos y valores socializados a través de diferentes agencias que van moldeando sus deseos y que condicionan la violencia de género.

2.3. Identidades genéricas

Tradicionalmente se ha asumido la identidad masculina como fuerte y la identidad femenina como débil; en función de estas clasificaciones se ha estructurado el orden social. Este *continuum* significa que la historia de las mujeres se ha construido desde una visión androcéntrica y desde ahí ha definido su identidad (Weeks, 2000). Las identidades, por tanto, son una consecuencia de la relación intersubjetiva que se da entre los sujetos femenino y masculino más el contexto en el que se desarrollan.

Los actores sociales perciben su realidad como algo genuino, sin advertir que está mediada por hechos histórico-sociales que la delimitan y que se expresan en un conjunto de símbolos construidos alrededor de un “deber ser” femenino y masculino. Las identidades también son expresiones de cuerpos sexuados.

La identidad femenina se ha construido desde características que históricamente han sido asignadas como atributos naturales inherentes al sexo y a cada mujer. Las mujeres son confinadas al ámbito de lo privado, al espacio de lo doméstico, de los afectos, de las

como aquella mujer que no cumple con la demanda del “deber ser” impuesto, entendiéndolo por ello: mujer buena madre, mujer buena esposa. Una de las formas más habituales de castigo es el insulto. “*La bruja*” de José Luis Cortés: “El Tosco” es justamente eso, un insulto, y como esa frase se pueden encontrar muchas más en la timba, en el rap y por supuesto en el reguetón por mencionar los más frecuentes.

emociones, de lo invisible y del trabajo no remunerado. Por su capacidad de procrear se da por hecho una diferencia biologizada que no se problematiza; esta condición natural la ha vinculado a la vocación histórica de la maternidad. En este sentido el discurso, los actos y los valores femeninos operan dentro de la violencia simbólica que dicta el “deber ser”. Es decir, criar, cuidar, proteger a los hijos y ser el soporte emocional del varón. Según explica Marcela Lagarde, el contenido de la condición de la mujer la constituye como un ser social cultural genérico por y para los otros (Lagarde, 1990: 03).

Las identidades femeninas también comparten su condición histórica. Por ejemplo, cuando la mujer se convierte en madre deja de ser pensada como un cuerpo erótico con capacidad de expresarse y tomar decisiones. En este momento adquiere una condición de objeto de la actividad sexual del hombre y se relega a un segundo plano el disfrute femenino del goce erótico y sexual. De esta forma se presupone que la mujer renuncia a la soberanía de su cuerpo bajo la presunción del “deber ser” de madre, esposa y objeto del apetito sexual de un varón, esto sustituye cualquier afán de protagonismo social o necesidad profesional. En ese momento deja de preocuparse por ella, y pasa a pensar para y por otros, siendo expropiada de su condición de sujeto; tratada como cosa, como un vientre, como objeto sexual.

Para Bourdieu, las relaciones sexuales de dominación también están fundamentadas en una creencia cultural donde lo masculino es activo (sexo fuerte) y lo femenino es pasivo (sexo débil), “Y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación” (Bourdieu, 2015: 35).

La definición histórica del sujeto social femenino como sexo débil ha dictado prácticas laborales o domésticas, bajo una dinámica de violencia económica, que refuerzan el control de bienes y recursos financieros por parte de los hombres; para poder mantenerlas sometidas y en una condición de inferioridad.

Su condición de sujeto femenino es evaluada desde estereotipos rígidos, forjados culturalmente, arraigados en la historia, mismos que no toman en cuenta sus condiciones particulares, ni sus modos de vida y ocurre que desde ahí las mujeres “son definidas como equívocas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, fallidas, locas” (Lagarde, 1990: 03). Estas relaciones de dominio han sido aceptadas por las mujeres desde la violencia simbólica que actúa a través de las distintas agencias de socialización: la familia, la escuela, la iglesia, el Estado, los medios masivos de comunicación, entre otras que dictan lo que culturalmente se espera de ellas. Entonces desde ahí se han tejido sus relaciones sociales y su forma de relacionarse.

Por el otro lado, el varón, o el históricamente llamado sexo fuerte, ha acaparado los espacios públicos y las creaciones culturales. La identidad masculina asociada a la fuerza del orden, como expresa Bourdieu, “se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación” (2015: 22). El orden social ratifica la dominación masculina y la división sexual del trabajo ha definido los destinos de las identidades genéricas.

Para Bourdieu, la diferencia anatómica de los sexos también contribuye a la naturalización de la diferenciación sexual sobre la que se ha fundamentado la dominación masculina y la subordinación femenina. Esta diferencia anatómica se inscribe en la objetividad a través de divisiones objetivas y en la subjetividad como esquema cognitivo: “el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y nombrable,

concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora” (2015: 24). Estas fantasías son representaciones simbólicas que los dominados estructuran por si mismos en función de sus propias relaciones de dominio. Esto explica que: sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (2015: 26), la veneración femenina hacia lo masculino termina por expropiarla de su ser activo.

Mientras las identidades femeninas han sido invisibles y se les ha confinado generalmente al espacio privado de la casa, las identidades masculinas han estado asociadas históricamente a los espacios públicos y también a la violencia. Los hombres han usado formas violentas para legitimar el poder que socio-culturalmente han adquirido en el marco de las relaciones de género. Suelen ser violentos con las mujeres y también entre ellos mismos “como parte de la socialización de sus masculinidades” (Pagés, 2010: 35). Esta violencia se hace visible en la conformación del ideal amoroso, en la negociación del poder en el hogar, el trabajo, la escuela, en los medios de comunicación, el deporte y en las expresiones artísticas. Este es el caso del reguetón, los textos muestran, casi siempre, una relación entre las identidades genéricas que pone en desventaja a la mujer y afianza en las masculinidades un modelo hegemónico de dominación.

La música, como todas las manifestaciones artísticas, es considerada un bien simbólico de la sociedad y en ella se materializan las identidades genéricas y el imaginario social respecto a la forma de relacionarse los sujetos. La figura femenina ha sido motivo de inspiración en la música cubana. La historia de la canción popular cubana ha abordado aspectos determinantes de la sexualidad femenina como la fertilidad, la sensualidad del cuerpo, la prostitución, las relaciones de género, la violencia, etcétera. El reguetón cubano como manifestación artística es muestra palpable de ello, pues como afirmó el musicólogo

Danilo Orozco, este género musical es: “[...]representativo de los referentes culturales, lexicales, expresivos y conductuales de un sector poblacional que encuentra en esta música una manera de interactuar con su cotidianidad” (2005). En este mismo tenor, la socióloga Nora Gámez había advertido que los discursos y las letras de los reguetoneros pueden interpretarse como expresiones simbólicas usadas por los diferentes agentes sociales para darles sentido a su cotidianidad y al cambio social²⁵.

Las canciones son representaciones de significados que objetivan experiencias y las nombran a través del lenguaje. Son una forma de ver el mundo y se deben a una sociedad y a una cultura en un momento histórico concreto. La importancia del discurso que contienen las canciones estriba en el sentido otorgado por parte de quien las compone, las actúa o las canta, también por aquellos que las consumen y/o las interpretan. Desde ahí se puede estudiar a los grupos humanos, ya que la lengua al ser un acto social no sólo reproduce la realidad, sino que la crea y también la modifica.

Abundar en los textos de canciones de reguetón cubano para identificar las construcciones de identidad femenina y masculina representadas en sus historias es importante para esta investigación, así como interpretar la subjetividad femenina de viva voz. En vista de que las discusiones de género en el cruce con los productos culturales siguen siendo una asignatura pendiente en los espacios académicos de Cuba.

²⁵ Aunque en la actualidad la economía sigue controlada por el Estado, desde hace pocos años se operaron algunos cambios políticos y económicos que sin duda redundaron en la reconfiguración de la sociedad cubana. Al flexibilizarse políticas retrógradas, como el acceso a las divisas, las restricciones de los permisos para viajes, aunado al surgimiento de un pequeño sector privado en el área de los servicios, que privilegia sobre todo la compra-venta de insumos, el gradual acceso a la red de Internet por mencionar algunos de los más importantes, la vida de muchos cubanos, ha cambiado significativamente.

2.4. La performatividad de las identidades genéricas

Junto a la reflexión sobre el comportamiento de las identidades genéricas, en el cruce con un producto cultural como el reguetón cubano, hay que prestar atención a los actos performativos asociados a ellas. Como ya ha explicado Pierre Bourdieu: “El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales” (2015: 22). Esto significa que junto a la construcción simbólica de la diferencia sexual y el discurso que semantiza estas diferencias a través de los actos del habla, hay que estudiar los actos del cuerpo, es decir, la performatividad de las identidades genéricas para cuestionar su disposición cosificada y entender que la construcción simbólica de los actos del cuerpo también está dispuesta en función de una lógica arbitraria de poder, por medio de la cual se puede observar la asimilación de la dominación masculina.

Un antecedente de esta investigación es el análisis que aporta Geoff Baker, quien ha estudiado el fenómeno musical cubano. Aunque la investigación se concentra en los aspectos musicológicos, sí propone concentrar la atención no solo en la música y su discurso sino también en los aspectos visuales y performativos del reguetón, al decir que “lo que pasa entre y alrededor de las canciones es más fuerte que lo que sucede dentro de ellas” (2009: 156). Baker refiere que los gestos lascivos, los tocamientos y las intervenciones de los artistas hacia el público en un concierto en vivo son mucho más gráficos y cosificadores, más que la propia música aislada. Baker advierte formas de simbolizaciones culturales donde se expresa la violencia relacionada al género musical que incluye las formas de vestir de mujeres y hombres que gustan y bailan esta música, así como los movimientos del baile que aluden a las posiciones del acto sexual.

La dramatización de lo femenino en el reguetón está asociada a una imagen hipersexualizada. Los clips de promoción de esta música toman en cuenta mujeres que cumplen con el ideal requerido por la industria de los medios audiovisuales, cintura pequeña, caderas anchas y torneadas, torsos sin grasa abdominal, pechos descubiertos, labios carnosos y abiertos casi siempre en señal sexual. Las mujeres se muestran deseosas de los hombres que enfatizan su dominio mientras ellas aceptan esta dominación:

El efecto de la dominación simbólica (trátase de etnia, sexo, de cultura, de lengua, etc.) no se produce en la lógica pura de las conciencias concededoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan, antes que las decisiones de la conciencia y de los controles de la voluntad, una relación de conocimiento profundamente oscura para ella misma (Bourdieu, 2015: 54).

Para Bourdieu la fuerza simbólica es una forma de poder que encuentra su mayor realización en la asimilación cultural de las estructuras de dominación instituidas. Hay una naturalización de las relaciones de dominación que conlleva la autodenigración sistemática y visible.

En el texto “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” que escribe Judith Butler en 1990, antes de *La dominación masculina* (1999) de Bourdieu, se afirma que los actos del cuerpo constituyen al género en el objeto de una creencia. Se entiende al cuerpo, como lo señala Simone de Beauvoir, “como una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica” (1990: 297). Así los actos no solo son susceptibles de reproducirse sino de actualizarse, modificarse. En palabras de Butler, el género debe ir más allá de ser un modelo sustancial de identidad porque está imbricado en una temporalidad social constituida. Butler intenta demostrar cómo

se podrían entender las formas en las que se han ido constituyendo los conceptos naturalizados y cosificados de género para buscar nuevas formas de replantearlos, constituirlos y subvertirlos. La autora afirma que la identidad de género es un resultado performativo que la sanción social y el tabú compelen a dar porque los cuerpos no son entes pasivos que únicamente beben de la cultura, sino que están en constante renovación, aún cuando ésta ocurra dentro de los esquemas y estructuras ya existentes.

Aunque Pierre Bourdieu no usa propiamente la misma terminología en sus análisis, coincide con Judith Butler y Joan W. Scott al entender al género como una categoría útil para el análisis de las identidades genéricas y los actos que las constituyen. Reconocen la viabilidad del género como eje de análisis de los distintos dominios sociales y los actos del género como aquellos capaces de transformar la cultura porque no hacerlo es “renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases” (Butler, 1990: 314).

2.5. Principales conceptos

La aproximación a los fundamentos teóricos de autores como Marta Lamas, Joan W. Scott, Marcela Lagarde, Pierre Bourdieu y Judith Butler aportan a esta investigación elementos indispensables para analizar los elementos simbólicos referentes a las identidades genéricas y la violencia de género que refuerzan la dominación masculina. Estos elementos presentes en el reguetón cubano serán estudiados a partir de las categorías género, identidades genéricas, violencia simbólica y actos performativos.

Si bien el concepto de violencia simbólica que aporta Pierre Bourdieu es consistente para el análisis de las identidades genéricas y visibiliza un escenario donde se reproducen

constantemente las estructuras de poder, a través del cual las mujeres y los hombres han aceptado y socializado la carga natural y cultural para estructurar su *deber ser*. Esto se traduce en una relación dominante/dominado, no alcanza para nombrar aspectos vinculantes a esta violencia simbólica con otros que son relacionados al género musical, referentes culturales, lingüísticos, y conductuales de un sector de la población cubana que como bien había advertido el musicólogo cubano Danilo Orozco encuentran en el género musical una conexión importante con su cotidianidad.

La aportación de Pierre Bourdieu, Joan Scott y Judith Butler, aún cuando el análisis exhaustivo de la performatividad de las identidades rebasa el presente estudio, sí es determinante para establecer una conceptualización que responda de manera eficaz a los diferentes actos de los cuerpos sexuados dentro y fuera de la escena y de su espacio cultural, sobre todo lo que está relacionado a lo marginal. Estudiar la relación que existe entre las letras de las canciones de reguetón cubano, las mujeres y varones que bailan y gozan de este género musical; en tanto están asociadas a una cultura *underground* vinculada a una marginalidad, inscrita en la idiosincrasia cubana, cuestión que han visibilizado los cultores del género.

Como ya expresaba Nora Gámez, el reguetón ha puesto en crisis a la cultura, a la política y a la economía visibilizando una nueva configuración social; a la que denomina *underclass*, esto es, una clase marginal²⁶. La definición de lo marginal que propone la

²⁶ En el artículo: *Entendemos la marginalidad*, publicado en la Revista cubana “Temas”, en donde una serie de analistas debaten acerca de lo marginal, la exclusión social y la pobreza, se reconoce que el fenómeno de la marginalidad fue obviado durante muchos años de los espacios académicos cubanos, razón por la cual no hay prácticamente estudios sobre el tema. La omisión, casi decretada por la política oficial cubana se debió, según explica Mayra Espina, al enfoque de civilización hiperprogresivista, por medio del cuál se daba por hecho que ante la construcción de la sociedad socialista desaparecería como por arte de magia cualquier ápice de marginalidad. La socióloga reflexiona: *Se trata de la teoría del derrame hacia abajo, como resultado de la incorporación de los diversos grupos sociales a las opciones nuevas que se creaban. Este fue un enfoque*

socióloga, es que existe una vinculación del reguetón como producto artístico a la creciente ideología consumista en el país que debe ser estudiada porque tiene implicaciones sociológicas y políticas a las que habría que añadir las implicaciones de género, para completar el estudio de este fenómeno en la cultura cubana.

La marginalidad y la automarginación deben comprenderse como un producto cultural vinculado a cuestiones económicas, políticas y culturales propias de las transformaciones en el país. De esta forma, lo marginal, es una respuesta de los agentes sociales que están en los márgenes del sistema, esto es, a espaldas de lo oficial. Es lo contrario a la ideología socialista cubana y conlleva una forma de ser, de actuar, de expresarse y una cosmovisión diferente del mundo circundante.

Esta condición que asumen actores sociales marginados, puede incluir la automarginación, que se visibiliza a través de gestos, actitudes y mandatos culturales instaurados en el espacio simbólico y que las identidades genéricas llevan a su máxima expresión performática. Esta será denominada *marginalidad incrustada como forma de representación colectiva*. En ella se conjugan un léxico donde sobresale lo soez y la vulgaridad, junto a una masculinidad sobreactuada que se acompaña de movimientos exagerados de las manos, la cara, los hombros y el torso. No necesariamente requiere del gusto o el consumo por el reguetón, aunque en esta cultura se verifica su presencia, en tanto, es consecuencia de transformaciones que tienen lugar en la estructura social cubana; a partir del triunfo revolucionario, momento en el que se implanta una estandarización del ser idiosincrático del cubano se construyen estas identidades.

erróneo, determinista y mecanicista del socialismo. <http://temas.cult.cu/articulo/2470/entendemos-la-marginalidad>

La siguiente construcción conceptual toma en cuenta los postulados de Marcela Lagarde y Pierre Bourdieu sobre las identidades genéricas, comentadas en páginas anteriores, y en donde coincidentemente resalta el componente histórico en la conformación de las identidades genéricas. En este sentido, es vital tomar en cuenta que Cuba es un país con un modelo económico diferente al de casi el resto del mundo y evitar esta precisión relativizaría los resultados del análisis. Es necesario incorporar la cuestión ideológica como una particularidad específica que influye en el proceso de la construcción de las identidades genéricas en Cuba.

Desde el inicio del período revolucionario se alentó a las mujeres a ocupar un lugar más allá del espacio doméstico en el que habían sido relegadas; la educación es gratuita para niñas y niños, aunque ello no excluye las asimetrías propias de las relaciones de género. Sin duda esto tiene una repercusión en la formación, en la construcción simbólica y en las relaciones entre los actores sociales cubanos. Esta inclusión otorga sentido a la ambigüedad que presenta el discurso de la autodefinición del ser mujer que combina, de una manera singular, la necesidad de relacionar el mandato cultural tradicional femenino con la preparación profesional como aspiración a una vida de valores de virtud, dignidad y de independencia emocional y económica.

Existe una ambivalencia discursiva que contrapone la subjetividad a la realidad, a esto se le denominará sobredependencia y se valida a través de una autoimagen que la mujer construye sobre sí misma, sobre la cual niega y acentúa su deber ser y que se manifiesta desde lo subjetivo. Se construye a sí misma con una voz independiente y con el control absoluto sobre su cuerpo y de sus emociones, pero se contradice en el plano objetivo. Ahí es donde

afrenta la vida según el deber ser tradicional y se debate con el sesgo moral que se ha socializado a partir de la dicotomía mujer buena/mala.

El aporte de Pierre Bourdieu acerca de las principales características que a lo largo de la historia han operado en la construcción de la identidad masculina es valioso y determinante para entender cómo se reproducen una y otra vez estructuras de violencia y cómo se repiten patrones que conforman una masculinidad asociada a lo político, a lo público, a la fuerza, a la fortaleza, al poder y a la virilidad. Desde estos patrones, los varones se han relacionado con las mujeres, relegándolas casi siempre a un segundo plano y violentando su ser mujer adjudicándole posiciones inferiores que responden al rol cultural identificado con la debilidad. De esta forma se entiende que los varones socializan su identidad conforme a mandatos culturales aprendidos que se van actualizando en función del contexto y de la cultura en cuestión. Considerando que los actores sociales analizados en la presente investigación visibilizan una cultura determinada, en este caso la cultura cubana y dentro de ella a una subcultura desde la cual se expresan por medio del reguetón, en tanto producto cultural, se determina que los varones construyen su identidad a partir de una **Reimposición masculina sobredependiente**.

Ello corresponde a un ideario simbólico masculino a través del cual se asume un ideal femenino que gusta, acepta y necesita la violencia en tanto condición femenina. La masculinidad se supera a sí misma y se reimpone una autoimagen hipersexualizada que justifica la violencia hacia la mujer, a través de la posesión de facto del cuerpo femenino y del control de la sexualidad. La virilidad incuestionada, el rendimiento y la experiencia sexual son virtudes para el sometimiento. La victimización ante el desprecio de la mujer se transforma en razón que justifica la violencia. Así se expresa en códigos, discursos, narrativas

y mandatos culturales de masculinidad que estereotipan a la mujer como objeto sexual, al tiempo que las relaciones amorosas se construyen sobre la base de la falta de compromiso y la promiscuidad.



Capítulo 3: Tras las huellas de lo social. La propuesta metodológica

El objetivo central de esta investigación es analizar los elementos simbólicos referentes a las identidades genéricas y la violencia de género que refuerzan la dominación masculina presentes en el reguetón cubano. Para alcanzarlo serán analizadas las construcciones de la femineidad y de la masculinidad presentes en los textos de las canciones compuestas por reguetoneros cubanos. También las construcciones de identidad femenina y masculina que subyacen en la subjetividad de mujeres que disfrutaban el reguetón.

El capítulo está dividido en tres apartados. En el primero se expondrá brevemente el abordaje desde la teoría feminista y el concepto de experiencia, por la importancia que tienen en la decisión de la ruta metodológica a seguir. El segundo explica las principales razones para elegir el contexto de estudio y el perfil de los informantes; en el tercero se establecen las categorías de análisis conforme a las técnicas elegidas para la elaboración de los instrumentos de obtención de información. Considerando que el estudio se realiza en dos fases fundamentales, la primera analiza las canciones desde la perspectiva de las identidades genéricas y la violencia de género. La segunda recupera las voces de las mujeres que disfrutaban, escuchaban y bailaban el reguetón cubano. De esta forma se conjuga el análisis crítico de los textos y el análisis de las entrevistas grupales e individuales desde la perspectiva de género. Las categorías para el análisis son: violencia de género, identidades genéricas, violencia simbólica y actos performativos.

3.1. El abordaje feminista, experiencia, anclajes y mediaciones del sentido

En el texto *¿Existe un método feminista?* (1987), Sandra Harding profundiza en la interrogante de si existe o no un método feminista, mientras reconoce que alrededor de la

discusión y de la precisión de términos como epistemología, metodología y método han devenido preguntas, confusiones y problemas relacionados “con la teoría del conocimiento adecuados y con las estrategias de justificación del conocimiento” (p.10). La autora sostiene que la confusión persiste tanto en los discursos tradicionales como en los discursos feministas. Sin embargo, más allá de una respuesta absoluta a esta pregunta, Harding prefiere señalar cuales han sido los rasgos y las características de las investigaciones feministas más exitosas al tiempo que enfatiza que la elección del método de investigación influye en el resultado, más no significa que exista como tal un método feminista de investigación.

La investigación feminista está a favor de las mujeres porque se interesa en saber qué quieren, qué se preguntan y qué necesitan. Como bien apunta Harding, en “los estudios feministas, los propósitos de la investigación y del análisis son inseparables de los orígenes de los problemas de investigación” (p. 16). A su vez sitúa a la investigadora en el mismo plano crítico que los sujetos investigados, reconociendo que sus propias experiencias pudieran teñir su mirada en el intento de construir un criterio de verdad, alejado de posturas construidas previamente, sesgadas por la visión androcéntrica y por la línea política que atraviesa. De manera que visibilizar a las mujeres, estar a favor de ellas y situar a la propia investigadora en el plano crítico de la indagación, a fin de que sea útil para las mujeres sujetos de la investigación, son las características que han promovido los mejores resultados en los estudios feministas académicos y de investigación:

Pueden definirse como rasgos metodológicos, puesto que nos muestran cómo aplicar la estructura general de la teoría científica a la investigación sobre las mujeres y sobre el género. También pueden concebirse como características

epistemológicas porque implican teorías del conocimiento diferente de las tradicionales (Harding, 1987: 18).

Las investigaciones feministas plantean las mismas interrogantes de la ciencia, lo que las hace distintas es el abordaje interpretativo porque parten desde la experiencia femenina y visibilizan a las mujeres a través del estudio de su propia experiencia. Por ejemplo, ¿qué es lo que hace a las mujeres cubanas, escuchar, disfrutar y gozar del reguetón, al mismo tiempo que reconocen que es una música que las degrada y las cosifica?, ¿cuáles son los elementos simbólicos a través de los cuáles mujeres y varones construyen su identidad en relación con este importante producto cultural?

Es un hecho que la manera en la que los sujetos construyen su identidad, cómo plasman su estar en el mundo, su ser, incide y aporta a la cultura, modifica y actualiza los procesos culturales pero estas posibilidades de investigación habían sido obviadas por la ciencia tradicional. Los espacios académicos continúan siendo espacios de poder, trincheras desde donde, o bien no aparece la voz femenina o simplemente no se le comprende en un amplio sentido. En Cuba, por ejemplo, un país reconocido en el mundo por sus avances en las ciencias médicas, las investigaciones de corte feminista mantienen el sesgo de la política oficial como si fuera política económica centralizada y controlada. Aunque este tema se aleja de los objetivos de esta investigación, es importante mencionarlo ya que los hallazgos más importantes de la investigación feminista abren puertas a posibles soluciones para reestructurar y establecer un nuevo orden social.

Aspectos sobre la marginalidad, la cosificación e hipersexualización de los cuerpos y los actos del género toman otras dimensiones desde los lentes feministas. Por eso la

importancia de insistir en estudiar la experiencia femenina; explicar la diferencia²⁷ subvirtiendo el orden instituido, como sugiere Sandra Harding y en el sentido del ensayo “Experiencia” de Joan Scott.

La intención es tomar a los individuos como sujetos de estudio para estudiar su individualidad y poder inscribir en el debate, como sugiere Scott, las marcas y huellas que lo social deja en la subjetividad. Esto tiene como finalidad personalizar la historia de la diferencia y traspasar la frontera liminal que la reduce a una mera evidencia o referente histórico. Estudiar la evidencia del hecho de la diferencia, es decir, visibilizar y documentar cómo lo diferente ha dejado huellas profundas en los sujetos y su relación con el mundo.

Con ello se busca exponer la necesidad de prestar atención a sucesos, que son en apariencia insignificantes pero que bajo determinadas situaciones toman importancia social, cultural y política y se convierten en objeto de estudio. Joan W. Scott, los fundamentos de Rossana Reguillo (2000) y Teresa de Lauretis (1989) serán los conceptos considerados en esta investigación porque visibilizan la importancia del estudio de la experiencia de las mujeres, vinculadas a la construcción de la identidad femenina.

Advertir la propia diferencia y nombrarla aporta el reconocimiento político, aporta poder. Reconocer la diferencia conlleva a plantearse la interrogante ¿soy distinto?, ¿qué me hace un ser distinto a otro? Y sobre todo, pensar ¿quién o quienes dicen o establecen que soy distinto? En la música popular se inscriben diferencias que se pueden reconocer a través de

²⁷ *A priori* podría decirse que la diferencia ha sido construida alrededor del concepto de ciudadanía que se acuñó en el siglo XIX a efectos de la revolución francesa, en donde los ciudadanos eran los varones, propietarios, cabezas de familia, occidentales, heterosexuales y eran los únicos que tenían derecho al voto. Todo lo diferente a estas características ha sido considerado marginal y en función de esta dicotomía se ha ido entendiendo y construyendo las relaciones intersubjetivas entre el hombre y su realidad. Estas particularidades a través de las cuales se reconoce una relación centro-periferia que marca el funcionamiento del mundo se han puesto en crisis toda vez que los seres humanos han tomado conciencia de alguna u otra forma de que estas denominaciones los mantienen en desventaja, los mantienen bajo una dominación y han actuado en consecuencia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dicotomías antagónicas, organizadas en una lógica de oposición dominante/dominado, cuestión crucial en esta investigación. Algunas de estas dicotomías son: clásico/popular, culto/inculto, fino/vulgar, negro/blanco, centro/periferia, entre otras.

Lo marginal, entendido como lo que no reconoce el sistema, se ha constituido en un discurso distinto que visibiliza el cambio social de Cuba. Esta marginalidad viene a ser un anclaje que proporciona un excelente ambiente para la escena y el discurso del reguetón. Una marginalidad incrustada en la representación de los actores sociales, no solo en los que producen o disfrutan de esta cultura sino en muchos cubanos que se asumen marginales. Como se ha explicado en páginas anteriores, la automarginación está empleada como una forma de resistir y pertenecer a determinados grupos sociales contradiscursantes al proyecto revolucionario instaurado en la Isla a partir de 1959.

La problematización de estos aspectos abre preguntas interesantes para la ciencia social sobre la construcción simbólica de los actores sociales. Este proceso es posible conocerlo si se presta atención a la experiencia porque ¿qué podría ser más real, más verdadero que lo que el propio sujeto vive y experimenta? Esta interrogante es también una afirmación que lleva en sí una contradicción epistémica: la realidad que experimentan los actores sociales ¿es tácita o está determinada por la cultura? Si bien los actores sociales son en sí mismos seres diferentes, estas asimetrías son atravesadas por construcciones culturales y procesos históricos que han normado las relaciones personales, económicas y políticas que tienen consecuencias en la experiencia individual de los sujetos.

Experiencia es un concepto de las ciencias sociales que se enfoca en el sujeto como objeto de investigación y que Joan W. Scott (1992), retoma en su texto *Experiencia* partiendo del concepto desarrollado por Teresa de Lauretis:

La experiencia (ella escribe) es el proceso por el cual se construye la subjetividad para todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se ubica o es ubicado en la realidad social y de ese modo percibe y comprende como subjetivas (referidas a y originadas en uno mismo) esas relaciones — materiales, económicas e interpersonales— que de hecho son sociales y, en una perspectiva más amplia, histórica (Scott, 2001: 53).

¿Cómo hacer ciencia desde la subjetividad? La experiencia llega a convertirse en ciencia luego de una reflexión profunda, en donde tiene que intervenir el propio sujeto y sus circunstancias espacio-temporales dentro de un contexto que aporta significado. La investigación que se presenta asume este compromiso: interpretar la experiencia cotidiana individual, desentrañando los diferentes discursos orales, escritos o dramatizados que están relacionados con el objeto de estudio, en tanto protagonizados por cuerpos sexuados de una manera crítica.

Se parte de que la experiencia y los aspectos subjetivos no se dan en el vacío, sino a través de profundos anclajes de clase, etnia, género y raza, como propone Rossana Reguillo. El proceso sería estudiar la subjetividad femenina para poder identificar y explorar los anclajes; las marcas o huellas que lo social le imprime a la experiencia individual para trascender la subjetividad hacia el conocimiento científico.

Para poder entender la subjetividad femenina hay que comprender que ésta no está determinada por el sexo biológico; aunque la subjetividad y la experiencia, como afirma Lauretis, tienen una relación específica con la sexualidad (p. 25). Tampoco está determinada por la libertad que puede aportar la racionalidad de los sujetos, sino por “la experiencia de género, los efectos de significados y las autorepresentaciones producidas en el sujeto por las

prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de mujeres y varones” (Lauretis, 1989: 25).

Es importante no perder de vista que la construcción del mundo subjetivo y el sujeto no es algo dado e inamovible, sino que los procesos de subjetivización y los procesos de simbolización, aunque son únicos, se construyen a través de profundas huellas que lo social deja en su subjetividad. Estos vestigios, Rosana Reguillo los denomina anclajes, otorgan sentido a la existencia de los sujetos e influyen directamente en la asimilación y replanteamiento de su propia realidad. Esto, en términos metodológicos, es uno de los retos de esta investigación, en tanto “la apropiación e interpretación que realizan los actores sociales de las condiciones objetivas del mundo no representa solamente un tema, sino que constituye más propiamente dicho enfoque o un lugar metodológico desde el cual interrogar lo social” (Reguillo, 2000: 50).

El reguetón, en tanto producto cultural, es un bien simbólico, aceptado y disfrutado por mujeres y hombres cubanos, diferentes todos ellos entre sí. Ofrece a las personas un imaginario simbólico, con el cual están vinculados. En este imaginario se reproducen las relaciones de poder entre mujeres y varones, que son aceptadas en condiciones de violencia simbólica.

La categoría analítica que organiza este proceso son las mediaciones, aquellas instituciones o agencias de socialización que construyen y transmiten el conjunto de símbolos y significados a partir de las cuales se organiza la experiencia individual (Reguillo, 2000). Por ejemplo, en el caso de Cuba el baile es una de las principales prácticas sociales, la enseñanza de éste comienza en la niñez y la familia funciona como una agencia transmisora de esta tradición.

Preguntar y observar a estos sujetos, visibilizarlos, saber qué es lo que quieren y cómo lo expresan es la propuesta metodológica que asume esta investigación. Tomar al género como categoría de análisis, para estudiar la experiencia en las identidades genéricas e interpretar los procesos subjetivos que operan en la construcción de estas, pero desde sus anclajes y mediaciones del sentido. La finalidad sería contribuir a la vida de las mujeres y a que se piense también en políticas culturales que ayuden a revertir los procesos de violencia que se viven en la actualidad porque la ciencia social ha de servir para que se resuelvan los problemas, para que se piense en estos problemas y se busquen soluciones.

3.2. Santiago cuna y pan... Santiago. El contexto de estudio y perfil de los informantes

El número de seguidores, artistas y productores contemplan un cambio en la preferencia musical de otros ritmos cubanos como la trova, la rumba, el son, la timba y la salsa. La apropiación del género urbano de los espacios públicos, dedicados al disfrute de la música y del baile, convierten a Santiago de Cuba en uno de los circuitos de producción, circulación, distribución y consumo de reguetón más importantes de la Isla. A esto debe agregársele que Santiago de Cuba es una de las provincias donde se concentran las mayores desigualdades y desventajas sociales.²⁸

Santiago de Cuba es conocida como cuna del son y de la música popular. La ciudad presenta gran variedad de espacios donde las personas, en su mayoría jóvenes, asisten a bailar ya sea con artistas en vivo o con música grabada. Las fiestas callejeras en Santiago de Cuba

²⁸ Tomando en cuenta los indicadores universales para la clasificación del grado de desarrollo y del nivel de vida: natalidad, morbilidad, esperanza de vida, posibilidades económicas, salubridad, pobreza, entre otros. Santiago de Cuba se ubica en el grupo más vulnerable.

conocidas como los *pumpunes*. Un *Pum Pum*²⁹ es una actualización de las tradicionales fiestas populares que caracterizan a Santiago. A pesar de los escasos recursos materiales, el pueblo mantiene sus fiestas callejeras, sobre todo en las zonas periféricas de la Ciudad. En estos escenarios populares es frecuente ver a mucha gente bailando, tomando bebidas alcohólicas y conversando. Adolescentes mujeres y varones son una población muy activa en estas fiestas, dado el gusto por la música, por el baile y porque los espacios oficiales destinados a estos fines no están al alcance económico de la mayor parte de la población santiaguera. En las fiestas populares el reguetón es cosa obligada y la población joven es la que más prefiere este género musical.

Una fiesta popular requiere una calle, no importa lo transitada que esté, equipos de sonido, altavoces, una sábana blanca y un cañón para proyectar videos. Una olla o cacerola enorme donde se pueda cocinar un caldo de viandas y una cabeza de cerdo para todos los presentes. En estas actividades, la música nunca se detiene y un *dj* es el responsable de ir variando las pistas. En estos eventos, generalmente espontáneos, se aglutina de manera general a un público de barrio; por lo tanto hay una determinación histórica que contiene elementos musicales condicionantes de la idiosincrasia santiaguera y que genera una visión menos prejuiciada del reguetón.

La elección de Santiago de Cuba como escenario para las entrevistas y la observación de la performatividad de las identidades responde a una necesidad científica; aunque la historia constata que Santiago tiene una antigua tradición musical³⁰, y en ella existe un fuerte

²⁹ Término que recuerda una de las canciones que anteceden al género musical y que cantaba El general a finales de los 80's y principio de los 90's

³⁰ La llegada en el año 1871 de contingentes de franceses a Cuba y a la región oriental, incidió de manera peculiar en el enriquecimiento cultural de Santiago, especialmente en aquellas personas que de una u otra forma se dedicaban a las artes. Pablo Hernández Balaguer en su libro: *El más antiguo documento de la música cubana*

movimiento de producción de reguetón, sigue siendo la Ciudad de la Habana capital cubana, la que concentra los principales núcleos de producción y comercialización y donde se han realizado la mayoría de las investigaciones antecedentes a esta. Por otra parte, la evolución histórica ubica la entrada del reguetón a Cuba por la región oriental; dada la cercanía que tiene geográficamente con Panamá y Puerto Rico, países que se disputan el surgimiento del género musical. Por último, no hay que soslayar la idiosincrasia propia de los santiagueros en quienes hay una genuina preferencia por el baile y las fiestas populares. Sobre la conexión del género musical con un público marginal impulsor de valores emergentes distintivos de una denominada *underclass*³¹ y los estudios previos sobre consumo cultural en los que se destacan altos niveles de preferencia por el género urbano en esta ciudad.

Por la naturaleza del estudio que contempla el análisis de la construcción de la identidad en el cruce con el género bailable urbano, se prefirió entrevistar a mujeres que, elegidas al azar, afirmen su preferencia, gusto y goce por el reguetón. La selección de las informantes tuvo lugar en espacios abiertos frecuentados por públicos de diferentes edades y sexos. Fueron visitados dos espacios destinados al baile: La casa del tambor y el Subway.

La Casa del Tambor es un espacio adaptado para presentaciones en vivo y para bailar, y está situado en el reparto Martí, una zona periférica de la Ciudad de Santiago de Cuba, junto a uno de los barrios más pobres y de mayor concentración de problemas sociales. El

y otros ensayos escribe: “Con los franceses vino la ópera a Santiago de Cuba [...] Igualmente nos legarían la fructífera costumbre de las veladas musicales caseras donde se hacía música a la usanza europea [...]. Todo el curso de un siglo que va desde 1750 hasta 1850 aproximadamente es testigo de una actividad musical muy influida por la raíz española, que podemos considerar como propia dada la naturaleza de nuestro origen [...]” (p.18-19).

³¹ Como se ha expresado en el estado del arte, en el texto de Nora Gámez: “Escuchando el cambio...” se sugiere que esta música ha sido juzgada por intelectuales como la preferida por la *underclass* en Cuba, y se asume que la *underclass* es la clase del mal gusto.

público que frecuenta este espacio está conformado por menores de edad, adolescentes, jóvenes y personas adultas. En este espacio está permitido fumar y se vende alcohol.

El Subway es otro de los pocos espacios oficiales destinados al baile. Está ubicado en el primer cuadro del centro de la ciudad. A este asisten adolescentes y jóvenes con intenciones de bailar y dentro de éste está permitido fumar, pero no se venden bebidas alcohólicas.

En el corazón de Santiago de Cuba, en la calle San Ricardo esquina Gallo, se realizó un *pum pum* al que se tuvo la oportunidad de acceder y en donde fue posible realizar videograbaciones y entrevistas.

Plaza Marte y el Boulevard son espacios abiertos en el que confluyen todo tipo de personas, cuestión que permitió entrevistar diversos públicos. La calle Enramada es un centro de comercialización y consumo de reguetón muy fuerte porque a lo largo de esta avenida hay muchos comercios y expendios donde se venden *dvd's* de los artistas locales, nacionales y extranjeros. Hay restaurantes y cafeterías donde es el reguetón la oferta musical más fuerte.

El perfil de los entrevistados no contempló rasgos o características específicas de edad, sexo, etnia, o alguna otra, porque el fenómeno que se estudia está presente en prácticamente todos los espacios de la ciudad de Santiago de Cuba. Aunque se advierte una mayor presencia en dichos lugares de mujeres y hombres de raza negra, en un rango de edad que oscila entre los 12 y los 45 años.

3.3. Operacionalización de las categorías e indicadores para el análisis

En este apartado se aporta una breve explicación de las categorías elegidas para el estudio para poder hacer empíricamente visible las mediaciones. La definición operacional y los indicadores para el análisis, además de ser expuestos, se han organizado y presentado en la tabla 1 para facilitar la comprensión de éstos. Los conceptos son: violencia de género, identidades genéricas, violencia simbólica y actos performativos, en relación con cada una de las fases y técnicas propuestas para la obtención de información.

La violencia de género, en la definición que se establece en la Convención de Belém Do Pará se refiere, como se ha mencionado ya en el marco teórico, a toda aquella relación desigual y de dominación entre los sexos tanto en el ámbito público como en el privado. Se manifiesta a través de actos violentos en contra la mujer que tienen a su vez consecuencias físicas, sexuales, psicológicas y económicas. Esta violencia se origina en la racionalización de la diferencia biológica entre mujeres y varones. A partir de esta construcción cultural, las identidades se constituyen en función de estereotipos y roles que son aprendidos a través de las diferentes agencias de socialización, como lo define Reguillo; la familia, la iglesia, la escuela, el barrio, medios masivos de comunicación, y otros productos culturales. La construcción cultural de la diferencia sexual ha promovido la violencia de género al relacionar a los sexos con funciones económicas, de reproducción biológica y social determinadas. La vía para perpetuar esta violencia de género en gran medida ha sido la violencia simbólica.

Las construcciones identitarias tienen como fundamento roles, valores y normas diferentes; contrapuestas para mujeres y hombres. Están relacionadas al deber ser femenino

y masculino, a la forma de relacionarse entre los sexos, al ideal de belleza femenino y masculino y también destacan cuestiones relacionadas al atuendo, a la moda y al gesto social.

Con la finalidad de realizar una observación participante en el lugar escogido para el trabajo de campo, se establecieron indicadores previos que sirvieran como punto de partida para el análisis del comportamiento de las identidades genéricas en su relación con el producto cultural en cuestión. Los indicadores elegidos permitieron adquirir el sentido de la situación de los sujetos de estudio para poder interrogar y generar un mejor diseño de la guía de entrevista para obtener la mejor información de parte de los informantes. Esta mejora permitió estar en óptima capacidad de interpretar el universo simbólico que se encuentra en los textos.

Tabla 1. Definición operacional e indicadores para el análisis

<p>Violencia de género</p>	<p>Es una forma particular de la violencia que se da sobre las mujeres por el simple hecho de ser mujer. Incluye la violencia verbal, física, patrimonial, psicológica y simbólica. Se reconoce porque se establecen relaciones desiguales y de dominación entre los sexos en ámbitos públicos o privados. Se manifiesta a través de actos violentos con consecuencias físicas, verbales, psicológicas, sexuales, emocionales, económicas. En el reguetón cubano se da en frases violentas hacia la mujer y gestos que ubican al cuerpo femenino pasivo frente al cuerpo masculino activo. En lo psicológico se da en una aceptación y participación pasiva por parte de las mujeres y una construcción hegemónica que instaure patrones de conducta y actos violentos por parte de los hombres que son socializados.</p>
<p>Identidades genéricas</p>	<p>Las identidades se construyen a partir de estereotipos y roles asignados a mujeres y hombres que han sido aprendidos a través de las diferentes agencias de socialización, como lo define Reguillo, la familia, la escuela, el barrio, los productos culturales, entre otras. Está relacionada a funciones</p>

	<p>económicas, de reproducción, biológica y social. Espacios privados y público para el trabajo. Imaginario simbólico.</p> <p>Las principales construcciones identitarias están relacionadas al deber ser femenino y masculino, el ideal de belleza femenino y masculino y la forma de relacionarse entre los sexos. Atuendo, vestimenta, moda y gesto social, femenino y masculino.</p> <table border="1" data-bbox="540 564 1414 1304"> <thead> <tr> <th data-bbox="540 564 980 604">Identidad femenina</th> <th data-bbox="980 564 1414 604">Identidad masculina</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="540 604 980 1304"> <p>La mujer es esposa, madre y ama de casa. Puede trabajar fuera de la casa, pero debe dedicar tiempo al espacio doméstico.</p> <p>Se comporta de manera virtuosa, tiene actitud de servicio, cuidar a los hijos, llevarlos a la escuela, hacer la comida.</p> <p>Puede ser dependiente económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Si sale con amigas debe ser hasta temprano y con el consentimiento del esposo (si lo tiene).</p> </td> <td data-bbox="980 604 1414 1304"> <p>Independencia económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Marca su rol como dominador. Trabaja fuera de la casa. Sale solo, no pide permiso. Experto en artes sexuales, viril y heterosexual. Se asume como el que debe controlar la relación en función de su experiencia, su belleza, su edad.</p> <p>Tiene un ideal de belleza femenina que reafirma la vocación tradicional de la madre, esposa y ama de casa.</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Identidad femenina	Identidad masculina	<p>La mujer es esposa, madre y ama de casa. Puede trabajar fuera de la casa, pero debe dedicar tiempo al espacio doméstico.</p> <p>Se comporta de manera virtuosa, tiene actitud de servicio, cuidar a los hijos, llevarlos a la escuela, hacer la comida.</p> <p>Puede ser dependiente económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Si sale con amigas debe ser hasta temprano y con el consentimiento del esposo (si lo tiene).</p>	<p>Independencia económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Marca su rol como dominador. Trabaja fuera de la casa. Sale solo, no pide permiso. Experto en artes sexuales, viril y heterosexual. Se asume como el que debe controlar la relación en función de su experiencia, su belleza, su edad.</p> <p>Tiene un ideal de belleza femenina que reafirma la vocación tradicional de la madre, esposa y ama de casa.</p>
Identidad femenina	Identidad masculina				
<p>La mujer es esposa, madre y ama de casa. Puede trabajar fuera de la casa, pero debe dedicar tiempo al espacio doméstico.</p> <p>Se comporta de manera virtuosa, tiene actitud de servicio, cuidar a los hijos, llevarlos a la escuela, hacer la comida.</p> <p>Puede ser dependiente económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Si sale con amigas debe ser hasta temprano y con el consentimiento del esposo (si lo tiene).</p>	<p>Independencia económica, social, jurídica, ideológica y emocional.</p> <p>Marca su rol como dominador. Trabaja fuera de la casa. Sale solo, no pide permiso. Experto en artes sexuales, viril y heterosexual. Se asume como el que debe controlar la relación en función de su experiencia, su belleza, su edad.</p> <p>Tiene un ideal de belleza femenina que reafirma la vocación tradicional de la madre, esposa y ama de casa.</p>				
<p>Violencia simbólica</p>	<p>Es el eje a partir del cual los seres humanos han aceptado la forma en la que han sido colocados y han aceptado ese imaginario simbólico sin cuestionamientos. La violencia simbólica se entiende como una naturalización de las relaciones de poder en donde se imponen significados que se aceptan como legítimos y ocultan las relaciones de poder que son la base de su fuerza. Pierre Bourdieu la define como: “Violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12). La violencia simbólica subyace en la subjetividad de las identidades</p>				

	<p>genéricas y son el fundamento de la violencia de género, de la violencia verbal, psicológica, física, sexual y performática.</p> <p>Se valida a través de las frases y/o la observación de gestos de aprobación y reprobación de actitudes femeninas, masculinas, palabras o términos que aprueben o desaprueren el comportamiento de las mujeres y reafirmen el comportamiento de los hombres.</p>					
	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="526 527 976 569">Identidad femenina</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="526 569 976 1371"> <p>Percibe la violencia como algo ajeno a ella y relacionada a actos físicos y maltrato verbal. Reconoce y rechaza la violencia verbal.</p> <p>La mujer se percibe así misma como alguien emprendedor y que reconoce su deber ser y que rechaza las formas antiguas de crianza en donde la mujer no trabajaba y se sometía al hombre.</p> <p>Rechaza actitudes que ponen en riesgo la integridad femenina.</p> <p>Tiene un ideal de belleza masculino que obedece a dicotomías sin equidad alto/bajo blanco/negro.</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Identidad femenina	<p>Percibe la violencia como algo ajeno a ella y relacionada a actos físicos y maltrato verbal. Reconoce y rechaza la violencia verbal.</p> <p>La mujer se percibe así misma como alguien emprendedor y que reconoce su deber ser y que rechaza las formas antiguas de crianza en donde la mujer no trabajaba y se sometía al hombre.</p> <p>Rechaza actitudes que ponen en riesgo la integridad femenina.</p> <p>Tiene un ideal de belleza masculino que obedece a dicotomías sin equidad alto/bajo blanco/negro.</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="976 527 1416 569">Identidad masculina</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="976 569 1416 1371"> <p>Percibe la violencia como algo ajeno. A su favor esgrime estrategias de negociación de poder y se asume en igualdad. Justifica la violencia por necesidad de aprobación masculina y por requerimiento femenino.</p> <p>Justifica la violencia hacia la mujer ante el desprecio de estas.</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Identidad masculina	<p>Percibe la violencia como algo ajeno. A su favor esgrime estrategias de negociación de poder y se asume en igualdad. Justifica la violencia por necesidad de aprobación masculina y por requerimiento femenino.</p> <p>Justifica la violencia hacia la mujer ante el desprecio de estas.</p>
Identidad femenina						
<p>Percibe la violencia como algo ajeno a ella y relacionada a actos físicos y maltrato verbal. Reconoce y rechaza la violencia verbal.</p> <p>La mujer se percibe así misma como alguien emprendedor y que reconoce su deber ser y que rechaza las formas antiguas de crianza en donde la mujer no trabajaba y se sometía al hombre.</p> <p>Rechaza actitudes que ponen en riesgo la integridad femenina.</p> <p>Tiene un ideal de belleza masculino que obedece a dicotomías sin equidad alto/bajo blanco/negro.</p>						
Identidad masculina						
<p>Percibe la violencia como algo ajeno. A su favor esgrime estrategias de negociación de poder y se asume en igualdad. Justifica la violencia por necesidad de aprobación masculina y por requerimiento femenino.</p> <p>Justifica la violencia hacia la mujer ante el desprecio de estas.</p>						
<p>Actos performativos</p>	<p>Se entiende según la definición de Judith Butler, para quien los actos performativos constituyen la identidad de género. De esta manera se busca entender las formas en las que se han ido constituyendo los conceptos naturalizados y cosificados de género para proponer nuevos planteamientos, nuevos actos, constituirlos y subvertirlos.</p>					
<p>Indicadores posibles que se proponen a partir de un primer acercamiento a los textos y entrevistas informales, la observación de videos y grabaciones recabadas</p>						
	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="526 1738 976 1780">Identidad femenina</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="526 1780 976 1873"> <p>La mujer es denominada muchachita, chiquita, mentirosa, gatica, mamaíta,</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Identidad femenina	<p>La mujer es denominada muchachita, chiquita, mentirosa, gatica, mamaíta,</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="976 1738 1416 1780">Identidad masculina</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="976 1780 1416 1873"> <p>El hombre se autodefine como una bestia, el que enseña, el duro, el</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Identidad masculina	<p>El hombre se autodefine como una bestia, el que enseña, el duro, el</p>
Identidad femenina						
<p>La mujer es denominada muchachita, chiquita, mentirosa, gatica, mamaíta,</p>						
Identidad masculina						
<p>El hombre se autodefine como una bestia, el que enseña, el duro, el</p>						

	bruja, asesina, la dura, chamaca, farandulera, fulana, punto, zorra, fiero, loca, cachorra.	papi, el que le da donde te duele, tu machito. Frases que connotan la importancia de la virilidad, quiere que le meta bien bruto, se molesta sino la sudo. Rastríllala, dale cintura, que tú eres la dura. Soy tu asesino, tu eres mi asesina.
Entrevistas	<p>Las mujeres son diferentes de los hombres/ para los hombres salir solos es normal.</p> <p>Muchas mujeres enseñan su cuerpo y eso no es correcto.</p> <p>Si me tocan las nalgas cuando ando con mi novio no digo nada para no formar problemas.</p> <p>No me gustan los hombres bobos, sino que tomen decisiones que no haga o diga siempre lo que yo quiero.</p>	
Actos performativos	<p>Uso de ropa que resalta la figura femenina según sea el espacio de socialización. Caminar erguido, vientre disimulado, desnudo.</p> <p>Vestidos cortos, o <i>shorts cachetero</i>³². Jeans apretados al cuerpo, <i>leggings</i> o licras de diferentes colores. Playeras ajustadas. Muchas mujeres van sin sostén.</p> <p>Zapatos, sandalia baja, o tacón alto (punti-finos, pullas),</p> <p>Maquillaje para resaltar la belleza, labios rosados, fucsias, rojos. Ojos</p>	<p>Uso de ropa muy relajada, resalta la figura masculina, playeras de colores, ajustadas que se vean hombres y el pecho, pueden ser anchas.</p> <p>Cuerpos regularmente bien formados, generalmente son jóvenes.</p> <p>Uso de accesorios, cadenas grandes, manillas de acero, o imitación al oro imitando a los artistas.</p>

³² Dicho así al pantalón corto que deja ver un poco del trasero de quien lo usa.

	<p>delineados, y pintados de color azul, verde, rosa fuerte. Uñas largas, de <i>gelish</i>, o plásticas según el nivel adquisitivo.</p> <p>Accesorios en cara, lentes para el sol en caso de ser de día. Aretes largos, de colores llamativos. Perforaciones en nariz, en ombligo.</p> <p>El pelo arreglado, es alaciado y largo. Durante el baile cuando es en parejas se sitúa delante del hombre, pegada a la pelvis masculina.</p> <p>Si bailan en conjuntos entre mujeres se forman como tren, levantando el trasero en forma de una competencia de movimiento de cadera y glúteos. Se agacha contorsionando la pelvis, se tira al piso y se mueve como si estuviera dramatizando un coito.</p>	<p>Pantalones apretados, shorpetas o shorts cortos.</p> <p>El calzado es casi siempre con tenis, zapatilla o sandalias.</p> <p>El pelo cortado disimulando la raza, con dibujos en el corte o bien hacia arriba. O trenzado.</p> <p>Muchas veces imitan a los cantantes de moda, usan paliacates, o alguna cinta en la frente. Estos deben ser de colores llamativos.</p> <p>Gestos: boca abierta, lengua afuera o tocando los labios. Manos en la cintura de la mujer, en las caderas, o en alto. La mano derecha se toca los genitales. Aparece en cantantes, en niños, adolescentes y adultos mientras bailan.</p> <p>Cuando bailan en grupos hacen coreografías de artistas que admiran.</p>
--	--	--

Indicadores sobre el deber ser, la mujer es esposa, madre y ama de casa. Puede trabajar fuera de la casa, pero debe dedicar tiempo al espacio doméstico. Se comporta de manera virtuosa, tiene actitud de servicio, cuida a los hijos, los lleva a la escuela y hace la comida. Puede ser dependiente económica, social, jurídica, ideológica y emocional. Si sale con amigas debe ser hasta temprano y con el consentimiento del esposo (si lo tiene).

Indicadores sobre el ideal de belleza responden a estereotipos físicos y psicológicos que concuerdan con las dicotomías: blanco/negro, alto/bajo, lindo/feo, “Que fuera alto, bonito,” / “que tengan el pelo claro” / “que fueran profesionales”.

Indicadores sobre la forma de relacionarse entre los sexos, está asociada a un ideal de varón que ellas identifican como un hombre que no es “bobo”/“que no se deja manipular”/“Mi ideal de hombre que sea loco”/“que no sea un hombre bobo”/“que me intimide, que me meta el pie”/“todo el mundo quisiera un hombre bueno, tranquilo”/ “Nadie quiere un bandolero”/“un carácter fuerte”, “que sea decidido, que tenga una opinión y que la haga valer”/ “que no maltrate a las mujeres”.

Indicadores sobre la construcción de la identidad masculina: el hombre sostiene independencia económica, social, jurídica, ideológica y emocional. Su rol es el del proveedor familiar y esto legitima el poder sobre la familia. Trabaja fuera de la casa. Sale solo y no pide permiso. Experto en artes sexuales, viril y heterosexual. Se asume como el que debe controlar la relación en función de su experiencia, su belleza y su edad. Tiene un ideal de belleza femenina que reafirma la vocación tradicional de la esposa y ama de casa. En los textos de las canciones del corpus elegido el rol de madre está ausente.

Indicadores que muestran la violencia simbólica, trabajada a partir del concepto de Pierre Bourdieu quien la define como: “Violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12). La violencia simbólica subyace en la subjetividad de las identidades genéricas y son el fundamento de la violencia de género, violencia verbal, psicológica, física, sexual, performática y simbólica.

Se valida a través de las frases y/o la observación de gestos de aprobación y reprobación de actitudes femeninas o masculinas; palabras o términos que aprueben o desapruében el comportamiento de las mujeres y reafirmen el comportamiento de los hombres.

Los indicadores sobre la construcción de la identidad femenina contemplan que la violencia se percibe como algo ajeno, relacionada con actos físicos y maltrato verbal. Reconoce y rechaza la violencia verbal. La mujer se percibe a sí misma como alguien independiente y rechaza las formas antiguas de crianza centrado en roles domésticos y en el sometimiento al hombre. No acepta actitudes que pongan en riesgo la integridad femenina y tiene un ideal de belleza masculino que refuerza la diferencia alto/bajo y blanco/negro. Indicadores que muestran la violencia simbólica en la identidad femenina serán aquellas frases donde se aprecie la asimilación de la dominación y la comunión con la violencia.

3.3.1 El corpus de análisis

El poder del discurso no está, como apunta Rossana Reguillo, en el discurso mismo sino en lo que hace científico el análisis, entender los anclajes desde donde está operando éste. Cuando los actores sociales hablan o actúan, lo hacen desde los filtros de una subjetividad anclada a su género, a su etnia, a su procedencia social y a su contexto cultural, entre otras. De esta manera comienza a objetivarse en el espacio simbólico de mujeres y hombres una subjetividad particular, una experiencia individual que se refleja en la construcción de su identidad (Reguillo, 2000).

El análisis crítico de los textos se realiza identificando las construcciones identitarias genéricas, experiencias legitimadas en la violencia simbólica que muestran la violencia de género. La representación de la identidad femenina se concentra en detectar las metáforas en

donde la mujer es construida como un cuerpo sin autoridad, sin autonomía, un cuerpo al servicio sexual masculino y cosificado. Estas prácticas legitiman socialmente un trato ofensivo y expone una relación centro (hombre) –periferia– (mujer). Los términos que se usan colocan a la figura femenina en un sentido negativo y de agresión, por ejemplo: loca, bruja, asesina, chamaca, farandulera, fulana, mentirosa, punto, zorra, fiero y cabrona, entre otras.

Indicadores que muestran la violencia de las identidades masculinas en donde está incluida la violencia verbal y gestual. La heterosexualidad es una condición que no se discute. De manera que se busca en los textos aquellas metáforas que se refieren constantemente a las relaciones sexuales, el rendimiento, la experiencia y posesión sexual, la virilidad incuestionada y la supremacía como hombre frente a otros. Las metáforas con las que se asocian estas construcciones identitarias están relacionadas a un lenguaje resignificado, donde lo negativo aparece como virtud.

El corpus elegido corresponde a dos criterios fundamentales. El primer criterio corresponde a canciones que han contribuido a la propagación y apropiación de este género musical en la isla. El segundo corresponde a canciones de artistas mencionados en las entrevistas como los preferidos y más seguidos por el público entrevistado al momento de hacer el estudio etnográfico. En el primer grupo están: “La mordidita” (2004) de Candyman, “La Tuba” (2007) de Elvis Manuel, “Mami yo te enseñé” (2010) de Gente de Zona y el Chupi Chupi (2011) de Osmani García. En el segundo grupo de canciones se encuentran las siguientes: “El bruto”, “Rastríllala” (2016) de la agrupación Chakal y Yakarta. “Suéltame la mía” y “La Dura” (2016) de Jacob Forever. “Mi palón divino” y “La tota divina” (2017)

del reguetonero Chocolate. “Yo soy soltera” (2016) y “A ti lo que te duele” (2017) de señorita Dayana.

3.3.2. Las voces entrevistadas

La investigación reconoce la necesidad de escuchar y observar a los informantes, por eso se hicieron guías de entrevista como técnica para la recolección de información. Se buscó penetrar en el mundo de la vida de las personas entrevistadas para luego desmenuzar los significados de sus experiencias (Gayou, 2003).

Para el acercamiento al problema se realizaron dos tipos de entrevistas, individuales y grupales³³. Ambas fueron construidas para responder al segundo objetivo particular de esta investigación, indagar acerca de las construcciones de la feminidad y la masculinidad en mujeres cubanas que disfrutaban del reguetón. La entrevista individual contempló el diseño de una guía de entrevista que combina una sucesión de temas y algunas interrogantes sugeridas, con apertura al cambio de secuencias y forma de las preguntas. Las entrevistas grupales se manejaron con una guía de entrevista abierta conforme a preguntas detonadoras para estimular la discusión de los temas de investigación. Las personas que integran los grupos entrevistados se eligieron al azar en espacios destinados al baile.

La intención fue propiciar la interacción mediante la conversación, buscando captar la forma de pensar y sentir de cada una. Las entrevistas se hicieron en grupos de mujeres, donde a pesar de que se tiene referencia de todas las entrevistadas, predomina un punto de vista personal, de manera que lo que retoma la investigación es el habla individual, no un

³³ Ver anexo 2 y 3.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

punto de vista colectivo. Para ambos tipos de entrevistas se privilegiaron las categorías de análisis establecidas previamente en el marco teórico: identidades genéricas, violencia simbólica, y actos performativos.

La violencia de género se detecta por la asimilación de la violencia simbólica en la construcción de la identidad femenina. Esto se comprueba a través de expresiones que refieren las mujeres en las que se reconocen diferentes a los hombres. Su deber ser las relega al espacio privado, a la subordinación y a la aceptación del proceder masculino, por el hecho natural de ser mujeres.

La observación de los actores sociales durante el trabajo de campo es imprescindible para la obtención de información; el análisis de la visualidad, la escena reguetonera, el performance de artistas y públicos que disfrutan del género rebasa los límites de este estudio, pero es una práctica que se da por la propia facultad humana y que ha quedado registrada en fotografías, grabaciones sonoras y videograbaciones. Se consideraron dos espacios destinados de manera oficial³⁴ para bailar: La casa del tambor y el Subway, otros dos espacios de socialización: la Plaza Marte, y el Boulevard, y una fiesta callejera *un Pum Pum*. Los elementos a los que se les debió prestar atención incluyen las formas de vestir, de maquillarse y de arreglarse el cabello, los accesorios usados de acuerdo a los espacios de socialización, dramatización y gestos de los cuerpos durante el baile, en parejas, en grupos o de manera individual. La asimilación de la violencia simbólica se valida a través de la asunción de la dramatización de los cuerpos sexuados en función de la elegibilidad por razones como el estatus económico, la belleza física y por la distinción racial.

³⁴ Se ha usado en la investigación el término oficial en contraposición de lo que sería *underground*, para designar toda aquella práctica que se realiza sin la anuencia de las instituciones culturales cubanas.

Capítulo 4. La construcción de la identidad en textos de reguetón cubano

El reguetón musicalmente hablando se inscribe dentro del género de la canción, su estructura así lo demuestra. Hace unos pocos años, en sus estudios musicológicos, Danilo Orozco lo nombraría como género, o tipo genérico, lo reguetónico. Al ser una músicaailable, está concebida para ser consumida en colectivo y ello supone que exista una conexión o no con los públicos receptores.

La finalidad de una canciónailable, como el reguetón, es en principio el divertimento. Se advierten tres niveles importantes; lo musical en donde lo que más importa es el ritmo para bailar, lo textual que se teje a partir de historias de ficción que se inspiran en la cotidianidad y por último, un tercer aspecto que cobra importancia en una era donde impera el espectáculo, es la escena, lo performático. Si bien una profundización en este último punto se escapa de los límites de esta investigación, es prácticamente inseparable del análisis porque en esencia el reguetón es una música festiva,ailable y está hecha para disfrutarse en bailes públicos, de manera que en muchas ocasiones serán aludidos.

Ritmo, letras y escena³⁵ se nutren en un complejo intercambio que se da entre los cultores e intérpretes de otros entornos, que va enriqueciendo las distintas formas de hacer y que tiene un impacto en la transmisión de patrones y nuevos mandatos de masculinidad hacia los diferentes públicos.

³⁵ La escena musical define en gran medida el desarrollo de los espectáculos. El desenfreno o la moderación de la ejecución musical o la improvisación dependen en gran medida del tamaño del lugar y también la anatomía del espacio, esto es, si es un lugar abierto o cerrado, si es grande o pequeño, si está situado en uno u otro lugar, si cuesta dinero o si su acceso está liberado. Estas condiciones se reflejan en el actuar de los diferentes públicos y varía desde el excesivo performance hasta la moderación o la contención. En general losailables son espacios de desbordamiento, en donde músicos, intérpretes y el propio público trasgreden con frecuencia los límites que en otras circunstancias mantendrían intactos.

La violencia verbal y simbólica no es algo nuevo en la música popular y ha estado presente en géneros musicales como el son, el bolero, el chachachá, el songo y la timba que son antecesores musicales del reguetón cubano, por señalar los más significativos. El reguetón causó polémicas desde sus inicios³⁶, por la simplicidad de sus giros musicales y la facilidad con que se puso de moda en Cuba; lastimó a más de un músico formado en las escuelas especializadas. La prensa y los intelectuales atacaron al reguetón por la violencia gestual expresadas en el baile, por la estridencia y vulgaridad de sus letras; a partir de las producciones de los reguetoneros se puede comprender el comportamiento de los muy diversos problemas de la sociedad cubana. Estos quedan expuestos simbólicamente a través de los juicios expresados en las letras de sus canciones donde además, se van modelando las representaciones entre los géneros y la sexualidad.

Los textos que emplean son en general agresivos semántica y simbólicamente, incitan a la sexualidad violenta y promiscua, y reafirman una perspectiva masculina del mundo social en donde la figura de la mujer es un objeto sexual; a efectos de este análisis reimposición masculina sobredependiente. Las principales narrativas sociales expresadas en los textos del reguetón, por medio de las cuáles se expresa la violencia de género y simbólica, son la virilidad, la promiscuidad, el dolor de la traición, la representación del amor romántico, la cuestión del rendimiento y la destreza sexual, de la mano de un sesgo racial que mitifica la raza negra. En todo ello destaca la marginalidad incrustada como forma de representación

³⁶ Otros géneros musicales bailables cubanos han causado controversia por las implicaciones que tiene la música y los bailes en el comportamiento humano. “*El danzón fue criticado por su sensualidad, asimismo el erotismo sonero y su exacerbación con la timba*”. Ver en Casanella Cué: *Música popular bailable, letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*, (p. 31).

que ha sido aprovechada por los cultivadores del género para sobreexplotar la discriminación, la vulgaridad, el pseudoerotismo, la degradación del cuerpo y de la dignidad femenina.

En este apartado se revisan las 12 canciones que integran el corpus seleccionado³⁷. Las canciones corresponden a la producción musical de ocho artistas y/o agrupaciones que son: Candyman, Elvis Manuel, Gente de Zona, Osmani García, Chacal y Yakarta, Jacob Forever, Chocolate y la Señorita Dayana. Los artistas y las canciones que se analizaron fueron mencionados por las mujeres entrevistadas durante el trabajo de campo en la ciudad de Santiago de Cuba. El análisis de estos textos se ha organizado agrupando a los autores y sus obras, considera una descripción general de los artistas, articulando la fraseología utilizada y sus componentes simbólicos acorde a la propuesta metodológica a sustentar con el posterior análisis crítico.

La categoría que fundamenta el análisis es la identidad genérica. La investigación recurre a la exploración de los elementos simbólicos que aparecen en los textos de reguetón cubano, desde donde los cultores elegidos para el análisis construyen su propia identidad y la femenina. El análisis parte de los recursos teóricos y metodológicos previstos y serán nombrados acorde a la conceptualización determinada en el capítulo teórico. Esto definirá cuál es la concepción masculina sobre el cuerpo femenino, cómo se articula la relación entre los sexos según el discurso de los reguetoneros elegidos para el análisis y sus consecuencias en la construcción de las identidades y la violencia de género.

³⁷ Los textos de las canciones se pueden encontrar completos en el anexo 1.

4.1. Dónde es que tú quieres que te dé una mordidita mami. “La loca”, arquetipo femenino en el universo simbólico de los reguetoneros

Rubén Cuesta Palomo más conocido como Candyman es el autor de “La mordidita”. Este cantante devenido rapero es uno de los iniciadores y productores de reguetón en Santiago de Cuba. A él se le adjudica el sistema de producción y comercialización *underground* de reguetón producido por músicos santiagueros que se extendió hasta la ciudad de La Habana y que se ha mantenido hasta los momentos en los que esta investigación se inscribe.

Candyman toma su nombre porque, según él mismo, afirma que las personas lo reconocían como alguien dulce para las mujeres, por esto escogió este pseudónimo artístico. Físicamente es de tez clara, delgado y de mediana estatura; usa camisetas que dejan lucir su delgada constitución y variados tatuajes. Es un artista carismático, que siempre gozó del cariño del público, habla constantemente y gesticula como si las manos se le salieran del cuerpo. Candyman se autoreconoce como el iniciador del movimiento reguetonero en Santiago de Cuba. Ha sido una figura polémica desde sus inicios, por la histórica rivalidad³⁸ que existe entre los dos centros de producción de reguetón más importantes que son La Habana y Santiago de Cuba y “por el fucking regionalismo que ha impuesto el comunismo” (Candyman: 2017), como él mismo afirma. También por algunas canciones, en las que denunciaba problemas de la sociedad cubana. Es un reguetonero vetado en el país y su producción se ha visto seriamente afectada por ello; reside en Miami desde el año 2016.

³⁸ Al ser la Ciudad de la Habana, en tanto capital del país, el lugar en donde siempre se ha concentrado la mayor parte de los recursos económicos, ha sido vista como la meta de los agentes sociales interesados en mejorar sus condiciones de vida, por lo tanto, existe una rivalidad histórica entre las personas de provincia y los habaneros. Es en la Habana donde históricamente se han legitimado la mayoría de los artistas aunque sean descubiertos en provincia, esto responde a la variedad de la oferta cultural, de expresiones artísticas, de recursos económicos que influyen en la propia infraestructura de la ciudad, la afluencia del turismo cultural y económico, entre otras.

La mordidita (2004)

Oye chula linda, ven acá te voy a hacer una pregunta, ¿Dónde tú prefieres que te dé una mordidita *mami*? Ay... En la cosita. ¿Dónde es que tú quieres que te dé una mordidita rica? Ay... en la cosita. Si eso te excita. Vamos a menear hay que vernos en una cita. Hagamos un trato voy a hacerte una visita. Nada es imposible lejos de mi problemita. Óyeme linda vamos linda yo te espero donde me dijiste soy un hombre soltero. No importa que haya calor o caiga un aguacero lo más importante para mí es morder. Ay *tra tra tra*. Juguemos al perro y a la perrita, juguemos al gato y a la gatica, juguemos un rato a la casita. Yo seré papito y tú *serás mamaíta*. Si eso te excita, pues que se repita. No permitas nunca que mi helado se derrita. Llámame por teléfono mañana y ahorita *pa'* que escuches como Candyman te recita.

Los textos de las canciones de este autor se caracterizan por el alto contenido sexual. Desde su universo simbólico, Candyman construye simbólicamente a la figura femenina como “la loca”, un estereotipo sexista de mujer que se popularizó con la timba cubana. La loca es “la bruja” del Tosco que se ha difundido y socializado en la cultura cubana en oposición a la mujer virtuosa. “La loca”, es decir, la mujer, aparece nombrada en esta canción como muchachita, chiquita, chula linda, mamaíta y gatica; es esencialmente una mujer maldita, una máquina que siempre está dispuesta a darle placer.

En su construcción simbólica el autor utiliza un lenguaje explícito como herramienta de seducción para referirse a prácticas de felación o cunnilinguis, que como explica Bourdieu, aparentemente podrían interpretarse como simétricas; sin embargo, tienen significados muy diferentes para los hombres. Se visibiliza la concepción del placer masculino en función del disfrute de la mujer “¿dónde tú prefieres que te dé una mordidita *mami*? Ay... En la cosita”,

“yo seré papito y tu serás mamaíta”. El diminutivo que podría interpretarse como un halago o expresión de cariño está usado para responsabilizar a la mujer de sus desmanes sexuales, “es tu curvatura la que me tiene sirico³⁹, acabarás conmigo poquitico a poquitico”; ello también es una afirmación de la dominación.

La condición de hombre soltero funciona como mecanismo simbólico de seducción y en ello justifica su violencia. Candyman reta a la mujer a que sea ella quien tome la iniciativa para deslindarse del compromiso por ello le pide, “búscame, llámame, tócame, mírame, siénteme, quiéreme, aráñame [...] No tengo cuatro metros soy gigante chiquitico, pero para ti ahora va a sonar mi pitico. [...] no permitas nunca que mi helado se derrita, lo más importante para mi es morder”. Al referirse a la mujer, objeto de su posesión, expropiada de su condición de sujeto y resumida a un objeto de deseo. Sus textos visibilizan la violencia de género, esto indica la internalización de una identidad masculina dominadora que construye simbólicamente la identidad femenina como un objeto sexual.

Muchacha si a mí se me parte, tú no eres tacaña, tu reparte

La canción “La tuba” se puso de moda en Cuba en el año 2007. Su autor Elvis Manuel tenía apenas 17 años cuando lanzó el tema que se popularizó rápidamente a través del sistema de distribución *underground*, iniciado por Candyman, que contemplaba restaurantes, bares, cafeterías, taxis, bicitaxis, negocios particulares y todo sitio con afluencia de público. Elvis Manuel era moreno y de complexión fuerte; usaba el pelo muy corto, playeras pegadas al cuerpo, pantalones de mezclilla y en algunos de sus conciertos en vivo vestía shorts cortos y

³⁹ La palabra proviene del argot popular y está usada para reforzar la metáfora de la locura.

zapatos tenis, al estilo de los reguetoneros de fama internacional. Elvis Manuel tuvo una corta carrera porque desapareció en el mar intentando llegar a los Estados Unidos en una balsa.

La tuba (2007)

Mírala. Mírala, como suda. Y como ella se desnuda, ella no sabe que a mí, se me partió *la tuba* en dos [...] Y se me parte la tuba en dos, se me parte la tuba en tres, cuando te coja yo te voy a dar... Ay, traiga su kilo de café. Relájate [...] Tú vas a ver, no preguntes, si yo ya te expliqué [...] Ella me lo dice que yo la lastimé, yo no la mandé a echarle azúcar al café [...] Muchacha si a mí se me parte, tú no eres tacaña, tu reparte. Espero que en la cama puedas relajarte. Elvis Manuel para explicarte tantas partes. Quien es el chamaco que el público parte. Oye tú no eres tacaña, tú reparte. Ella me pide que la agarre completa. Ella quiere que le quite *la careta*. Me gusta, pero ella mi nombre respeta. Esta noche yo voy a partirle *la careta*.

La fraseología popular en la cultura cubana se ha ido nutriendo con expresiones de contenido o de connotación sexual que anuncian los cantantes y que el público hace suyas y viceversa. Este referente refuerza las construcciones simbólicas del macho alfa; “la tuba⁴⁰”, “el chamaco que el público parte”, “tú reparte”. En el caso de la palabra tuba, se está empleando para nombrar al miembro viril masculino y se puede asociar con un tubo, que es un objeto cilíndrico graduado por medidas y de gran tamaño. Así el cantante sugiere al público sobre las medidas de sus genitales, reforzando su masculinidad y su dominación. Por ejemplo, cuando dice “el chamaco que el público parte” está empleado para demostrar su

⁴⁰ En Cuba existen variadas formas de denominar el órgano masculino: entre las más conocidas se encuentran: palo, tranca, mandarria, cabilla, tubo y, más recientemente, tendón.

valía como artista y preferencia por parte del público frente a otros reguetoneros⁴¹. “Yo la lastimé, yo no la mandé a echarle azúcar al café” aquí se refuerza el mito popular que vincula la raza negra al tamaño del pene con la motivación femenina para elegir una pareja. Es decir, el tamaño del miembro refuerza la autoestima masculina y se ha socializado como una de las razones principales en las que las mujeres fundamentan su elección. La expresión, “Muchacha si a mi se me parte, tú no eres tacaña, tu reparte⁴² ” está usada como simbología de poder, en tanto toda prueba de virilidad reafirma su masculinidad. En este proceso de interacción entre los textos y el público se puede entender la vinculación que existe entre la escena y la vida real. Estas relaciones visibilizan prácticas de dominación que las masculinidades han asumido y socializado como el deber ser.

Desde su universo simbólico, Elvis Manuel usa el estereotipo de “la loca” la mujer sexy y provocadora que mira a un hombre mientras baila y suda comienza a desvestirse en señal de conquista: “mírala como suda y como se desnuda ella no sabe que a mí, se me parte la tuba en dos”. Estas metáforas visualizan la violencia de género, la mujer es tratada como un objeto a la que el varón, le advierte, ejercerá el dominio sexual: “ella no sabe que a mí, se me parte la tuba en dos” [...] “cuando yo te coja⁴³ yo te voy a dar”.

⁴¹ El éxito en la carrera profesional de los reguetoneros es de las temáticas más presentes en el reguetón, a veces como centro de la canción, otras como formas de improvisación y de sublimar la actuación. Este efecto comenzó durante la época de la timba, en la que los músicos se enfrentaban unos a otros durante los conciertos; la conocida “tiradera” se ha hecho presente en los tiempos del reguetón. En el argot popular ser el que “parte” es el mejor.

⁴² La relación del hombre y su pene excede el orden biológico, según afirma Julio César González Pagés en su libro: *Macho, varón, masculino, estudios de masculinidades en Cuba*. El especialista cubano refiere que de manera general en Latinoamérica la cultura de la masculinidad rinde un culto desmedido al órgano sexual. Una investigación practicada a 173 hombres y 57 mujeres entre las que contaban estudiantes de preparatoria y profesionales de diferentes especialidades constató que el 65 % de las mujeres prefiere a los hombres con el pene grande, al contrario de lo que suele escucharse en conversaciones entre mujeres y asegura, que esto se debe a contradicciones latentes en el imaginario cultural contemporáneo y para su mejor comprensión requiere de un análisis holístico.

⁴³ En Cuba el verbo coger no tiene el mismo significado que en México, sino que se emplea, la mayor parte del tiempo como sustituto del verbo tomar.

La posesión del hombre hacia la mujer es un tema recurrente en la articulación de modos relacionales entre las identidades genéricas que refuerza la construcción de la dominación masculina. Poseer como lo ha explicado Bourdieu es dominar, es someter a su poder, manifestarse virilmente es situarse “en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece”. (p. 33) Los varones suelen adjudicarse la propiedad del cuerpo femenino, entendido como una cosa que debe permanecer obediente y dispuesto para cumplir los antojos del varón: “Me gusta, pero ella mi nombre respeta... ella me pide que la agarre completa”.

“Ella quiere que le quite la careta⁴⁴”, desde la violencia simbólica se interpreta que el hombre será el encargado de sacarle a esta mujer esa “otra” que es ella y que no exterioriza porque se encuentra detrás de un estereotipo de mujer virginal. Esto remite a la dicotomía mujer buena/mala, cuerda/loca. Sin embargo, el varón desde su mandato cultural que le obliga a demostrar su hombría se compromete consigo mismo a develar esa máscara, poniendo como referencia sus artes y experiencias sexuales. Finalmente, se puede apreciar el sentido de posesión como un referente de la construcción masculina del poder y por ende descarta cualquier sentido de la responsabilidad o el compromiso hacia las mujeres, favoreciendo la expropiación y cosificación del cuerpo.

Estas narraciones constituyen un metarelato sobre las variadas formas de concebir las relaciones violentas entre las identidades genéricas porque estipulan un mando masculino que deberá ser acatado por las mujeres, en forma de relaciones sexuales y amorosas sin compromiso y fugaces. El texto reproduce las construcciones tradicionales del hombre fuerte,

⁴⁴ La palabra careta se usa para designar la cara. En el argot popular cubano, partirle la cara es una frase que denota agresión a otra persona, pero también se usa en función de quitar la razón o descubrir a alguien en una pose ficticia:

machista y mujeriego que asume a la mujer como un objeto, sin criterio y sin voz. La hipersexualización del tema visibiliza la reimposición masculina sobredependiente que se asienta en la violencia simbólica y que muestra la violencia de género.

Ahora vete solita, te creíste cosa, dale tumbando, mentirosa

Gente de Zona es un reconocido dúo de reguetón cubano que en la actualidad goza de prestigio dentro y fuera de Cuba. Debe su nombre al espacio geográfico en donde se formó; Alamar, una zona bastante poblada y que está situada en las periferias de La Habana. El dúo de Alexander y Jacob Forever funcionó entre el 2005 y el 2013, año en que se separaron. Actualmente Gente de Zona está integrado por Alexander Delgado y Randy Malcom, ex integrante de la agrupación timbera La Charanga Habanera, mientras que Jacob Forever sigue su carrera como solista.

Tanto Alexander como Jacob Forever son hombres mestizos, suelen ser muy empáticos en la escena; cuestión que les ha ayudado a arrastrar grandes masas, especialmente de jóvenes. Ambos usan el cabello corto, la barba depilada y aparecen en sus conciertos vestidos con pantalones anchos o shorts, zapatos tenis de marcas reconocidas, sudadera amplia o camisetas sin mangas o manga corta, grandes y gruesas cadenas de oro en el pecho que son símbolo de poder económico, mismo que en esta cultura se traduce como éxito. En algunas canciones se aborda el éxito en la carrera musical, aún cuando son músicos salidos del barrio, del *ghetto*. La otra temática fundamental son las relaciones amorosas.

Canciones como “El Animal”, “Le gustan los artistas”, “La campaña”, “No me enamoro”, “La Silicona” y “La palestina” los propulsaron a la fama en Miami y en Europa. Todavía figuran en el gusto popular y sus canciones revitalizaron la crónica social de la Cuba

de estos años a partir de narrativas que ilustraban la vida y los valores de la comunidad de donde emergieron, el ghetto para ellos. Sus canciones exponen la forma en que los hombres conciben la identidad femenina y la suya propia, por esta razón se consideró integrar una de sus canciones en el corpus de esta investigación.

Mami yo te enseñé (2010)

Mami yo te enseñé cómo se ama, pero me dejaste solo sufriendo en mi cama.
Mami yo te enseñé cómo se ama, pero me dejaste solo sufriendo en mi cama
[...] Debí contar que te portaste muy mal dejaste todo por un sucio final. No puedo negarte que me siento fatal te di la vida y a ti te daba igual. Ahora vete solita caminando te creíste cosa dale tumbando mentirosa, sigue por la calle, tú engañando que yo fui tu escuela y aún te sigo enseñando. Ten mucho cuidado muchachita que el amor es grande y se necesita, chiquita. Yo sé que conmigo tú estás frita y si te arrepientes pídele consejo a tu abuelita [...]

En la canción “Mami yo te enseñé” los autores recurren nuevamente al estereotipo de “la loca” para describir a una mujer engañadora y traicionera que los ha despreciado y abandonado. Basando esta construcción identitaria en el hombre víctima que padece por el desprecio de la identidad femenina, en este caso la “loca”, articulando el sexismo como ideología de género. “Pero me dejaste solo sufriendo en mi cama... debí contar que te portaste muy mal, dejaste todo por un sucio final. No puedo negarte que me siento fatal, te di la vida y a ti te daba igual”.

En la opinión de muchos hombres cubanos, perder el control sobre la relación o ser víctima del abandono femenino justifica la violencia verbal hacia ellas como denota la frase: “Ahora vete solita caminando, te creíste cosa dale tumbando mentirosa”. Como consecuencia

la menosprecia y continúa con una amenaza: “Ten mucho cuidado muchachita que el amor es grande y se necesita, chiquita. Yo sé que conmigo tú estás frita y si te arrepientes pídele consejo a tu abuelita “. La posesión sobre el cuerpo femenino, junto a la importancia que dan los hombres al hecho de haber sido el primer amante de una mujer, refuerza la construcción cultural de que las mujeres no pueden olvidar este hecho. Se adjudican el control sobre su cuerpo como en esta frase: “Mami yo te enseñé como se ama... sigue por la calle tú engañando, que yo fui tu escuela y aún te sigo enseñando”. Estas construcciones denotan violencia de género porque dirigen un discurso de poder que visibiliza patrones de una masculinidad que no toma en cuenta la voz femenina; por el contrario, la desprecia y la humilla.

Póngase calentuqui mamuqui

Uno de los artistas urbanos más polémicos del género urbano, dentro y fuera de Cuba, ha sido Osmani García “La Voz”, como se hace llamar. Este cantante ha sido ampliamente criticado por las autoridades culturales cubanas, para quienes su estilo musical y sus letras les resultan ofensivos⁴⁵. El autor de temas como “Se me va la musa”, “Mi amiguito el pipi”, “El pudín” y otros más continuó en el sistema de distribución y comercialización iniciado por Candyman. Se fue sofisticando a partir de la gradual apertura a las redes de información modernas y llegó a inundar los espacios públicos y privados con su “música”, sin necesidad

⁴⁵ Aunque hasta este momento no existía una censura abierta para artistas como Osmani García, Candyman y otros más allá del género urbano, las nominaciones a los Lucas del 2011 fueron un parteaguas porque mostraron las inconsistencias de la política cultural cubana. En el momento en que se hizo el trabajo de campo y se visitó la emisora de radio CMKC se verificó que no existía propiamente una lista de artistas prohibidos, solo una política para difusión de radio que establecía no programar canciones que tuvieran contenido grosero o chabacano. En el 2011 el presidente del Instituto Cubano de la Música reconoció públicamente en un programa televisivo titulado “Mesa redonda”, que la canción se había logrado “colar por una fisura”.

de solicitar la ayuda del gobierno o de instituciones oficiales como el Instituto Cubano de Radio Cine y Televisión Cubana.

La canción “El chupi chupi” de 2011 es reconocida como una oda al sexo oral. El video clip que acompañaba esta canción estuvo nominado para cinco de los premios Lucas⁴⁶, además de la nominación para el premio del público. Sin embargo, fue censurado por los órganos oficiales y despojado de sus nominaciones. Las autoridades arremetieron contra él argumentando que sus canciones eran altamente vulgares y no beneficiaban a nadie, desde ese momento las radiodifusoras y la televisión oficial dejó de programar sus canciones. A pesar de su invisibilidad en los medios oficiales cubanos, Osmani García ha sido “legitimado por la industria cultural internacional” al colaborar junto a Pitbull en canciones como “El taxi” y “El gol”. Osmani García decidió quedarse en los Estados Unidos desde donde continúa su carrera musical y discográfica.

En sus canciones aparece la mención del órgano sexual masculino como motivo, igual que en las de otros cantantes urbanos. La identidad masculina describe a un hombre heterosexual preocupado por comprobar su virilidad. El discurso recurre al argot popular, de manera que se establece una intersubjetividad entre el artista y los públicos. Esto hace posible la sugestión hacia un patrón definido de relación sexual que siempre se estructura en función de la lógica del poder de subordinación femenina a la masculina.

⁴⁶ Se trata del concurso de video clip más importante que existe en Cuba. La primera edición tuvo lugar en el año 1997 y además del reconocimiento a los videoclips cubanos se acompaña de una gran cantidad de eventos culturales y presentaciones de las agrupaciones nominadas. Los premios Lucas son un evento muy esperado en el mes de noviembre en Cuba y es una de las vías más importante para la legitimación de los artistas. Con el paso de los años se ha incrementado la producción de video clips para este fin, de la misma manera que con el refuerzo de la tecnología, cada vez las producciones ganan en calidad.

El chupi chupi (2011)

Dame un chupi chupi, que yo lo disfruti, abre la bocuti, y trágatelo tuti. [...]

Póngase calentuqui mamuqui *pa'* que me chupe el *platanuqui* [...] *Pa'* que no se te arrugue el *cuti*, échame un *luki*, embárrate pa que yo lo disfruti. [...] Dice que hay noche de adrenalina, te voy a dar un chupi chupi en la piscina, te voy a dar candela y sin gasolina [...] sácate la lengua que te voy a dar la lechi. [...]

Dame un chupi chupi para que salga el chorro, ve bajándote el zíper, te voy a quitar la *ñique*, te gusta mi meñique, yo te lo voy a meter, un chupi chupi sin excuse me, soy el timonel [...]

Al igual que los anteriores ejemplos, García retoma a “la loca”, nombrada “mamuqui”, y la somete a una relación sexual desventajosa para ella: “póngase calentuqui mamuqui, *pa'* que me chupe el *platanuqui*”. La canción “el Chupi Chupi” prescinde de la metáfora y se concentra en un mensaje explícitamente sexual que no se edifica en el deseo romántico de amor o conquista, ni pondera valores que impliquen algún vínculo afectivo, veneración a una mujer o disfrute sexual. Por el contrario, en todas las frases el placer está reservado únicamente para el hombre: “échame un *luki*, embárrate *pa'* que yo lo disfruti, sácate la lengua que te voy a dar la *lechi* [...] dame un chupi chupi para que salga el chorro, ve bajándote el zíper [...] yo te lo voy a meter sin excúseme [...]”.

Las fantasías sexuales y el propio acto sexual que exponen los textos de García, muestran una relación de dominación porque parte de la naturalización de la diferencia entre lo masculino y lo femenino. Es decir que a nivel simbólico lo masculino es lo activo, lo dominador mientras que lo femenino es lo pasivo, lo dominado. El cantante asume el deseo femenino como el deseo de la dominación y lo expresa: “soy el timonel”, “Aquí está tu papi el que te aniquila, en la cama me pongo como cine, me pongo más feo que los monstruos de

thriller, estoy echándote pila, la cama de mi cuarto se alquila, introdúctete en la fila” Además del discurso de poder masculino y de la construcción visual de la mujer que ha asimilado la violencia simbólica por medio de la que debe otorgar el poder sobre su cuerpo al varón. Esta simbolización subvierte el orden en que tradicionalmente se ha situado a las mujeres dedicadas a la prostitución porque sugiere que ellas son las que deben pagar a los hombres para satisfacer sus necesidades sexuales.

Otros títulos de su producción son “Culéala”, “Incinérala”, “Estoy pa’ dártela”, “Repéllala” y “Repártela”. En todos aparece la cuestión de la sexualidad como un hecho violento a nivel textual, físico y simbólico. La justificación de todas las manifestaciones de violencia, se refrendan en la propia demanda femenina, verificando su autoimagen hipersexualizada de la que es sobredependiente. Sin notar que la mujer cubana, de manera general, no ha sido educada para reprimirse sexualmente y suele gozar de su sexualidad con bastante libertad.

4.2. A puro dolor. La expropiación del cuerpo femenino en el reguetón de moda

El trabajo de campo realizado en Santiago de Cuba reveló la preferencia de mujeres y hombres por algunos artistas de la escena reguetonera cubana del momento. Chacal y Yakarta, Jacob Forever y Chocolate fueron nombres mencionados con cierta frecuencia. Las canciones elegidas para el análisis son “El bruto”, “Rastríllala”, “Suéltame la mía”, “La Dura”, “El palón divino” y “La tota divina”. La investigación considera el trabajo musical de la reguetonera Señorita Dayana que al momento del trabajo de campo se ubicaba en los primeros lugares en las listas de preferencia. Las canciones que serán analizadas son: “Yo soy soltera” y “A ti lo que te duele”.

Quiere que le meta bien bruto... se molesta si no la sudo

Chacal y Yakarta son dos reguetoneros jóvenes que constituyen un dúo musical muy reconocido por el público cubano. En el año 2016 anunciaron que se separaban para continuar con trabajos y proyectos personales; sin embargo, desde 2018 retomaron el trabajo juntos.

Chacal es mestizo y Yakarta es blanco, ambos jóvenes usan el pelo corto o con peinados extravagantes. Visten camisetas cortas que dejan ver la parte posterior de su cuerpo tatuada casi completamente. Responden al tipo físico que exige la industria, cuerpo torneado por ejercicios, barba rasurada, playera o ropa superior ceñida al cuerpo, pantalones anchos o de talle muy largo y zapatos tenis de colores llamativos. En el escenario suelen ser muy carismáticos: bailan, mueven la cintura, se tocan los genitales, sacan la lengua y buscan siempre la manera de enardecer al público. Especialmente el Chacal ha fabricado con sus espectáculos una imagen pública controversial pues sus desmanes encima del escenario han ofendido a más de uno, cuestión que ha llamado singularmente la atención de la autoridad, ante quien ha tenido que responder ocasionalmente. Paradójicamente, el trabajo de campo reveló que acciones como estas se ven favorecidas con la aprobación del público femenino.

El bruto (2016)

Quiere que le meta bien bruto, bien bruto, bien bruto, se molesta si no la sudo, quiere que le meta bien bruto. Mami te buscaste al Romeo equivocado, es que yo la mato y no la pago [...] Quiere que le meta bien bruto, bien bruto, más bruto, se molesta sino la sudo. Quiere que le meta bien bruto. Que solo estamos tú y yo. Para comernos esta cena. Dale hasta abajo sin pena que el cuarto pide candela [...]

Las canciones “El bruto” y “Rastríllala” refuerzan desde el título una representación de la masculinidad que necesita ser reimpuesta. Ambas canciones se concentran en estereotipos y roles que están alojados en el universo simbólico de los hombres y mujeres sobre cómo deben ser las relaciones entre los sexos: “quiere que le meta bien bruto... rastríllala, que se mueva ella”. Los mensajes remiten a la preocupación de los hombres por el rendimiento sexual, las expectativas femeninas de cómo deben comportarse los hombres, “se molesta si no la sudo” y a su consentimiento obligado ante la norma masculina. El deseo femenino por estos hombres se sedimenta en sus encantos sexuales, físicos y materiales.

La fraseología usada en la canción interpretada por el dúo Chacal y Yakarta contiene códigos populares basados en los mandatos culturales, en donde está cimentada la masculinidad y que tienen por objetivo poseer el cuerpo femenino. En Cuba el término bruto remite a dos significados fundamentales. A niveles descriptivos ventila el uso de la fuerza bruta y en segundo la falta de inteligencia. A niveles meta discursivos, estructura un discurso de poder representado en relaciones sexuales fuertes, rudas y peligrosas relacionadas al rendimiento y la relación sexual violenta que es a su vez consentida por la mujer.

Desde este modelo socializado de masculinidad los reguetoneros Chacal y Yakarta retoman el estereotipo de “la loca” para nombrar a la mujer que aparece como la dura. Terminología que en un sentido muy amplio ha sido usado en la jerga popular cubana para nombrar lo bueno, lo que está muy bien, lo que es fuerte, lo más hermoso y lo más inteligente, entre otras acepciones. En el caso de la canción ser la dura se entiende como ser la mejor, la preferida, la que sabe hacer las cosas en una construcción simbólica que remite al acto sexual; “dale, mueve tu cintura que todo el mundo sabe que tú eres que dura”.

El referente de la violencia física, de lo grotesco del lenguaje y las referencias fálicas como “dale hasta abajo sin pena que el cuarto pide candela” considera mandatos culturales bajo los cuáles se constituyen las relaciones de género. Estos encuentran su significado a través de la resemantización de las palabras; por ejemplo, el personaje de Romeo de la literatura shakesperiana que idealiza al hombre sensible, romántico y capaz de morir por amor, aquí se sustituye por un modelo violento de masculinidad, viril y seguro de su poder sexual: “mami te buscaste al Romeo equivocado, es que yo la mato y no la pago”.

Rastríllala (2016)

Rastríllala que se mueva ella. Rastríllala que se mueva ella. Rastríllala que se mueva ella. Rastríllala que se mueva ella. Rastríllala que se mueva ella. Dale mueve la cintura que todo el mundo sabe que tú ere' la dura, que tú ere la dura. Dale mueve la cintura, que todo el mundo sabe, que tú ere' la dura, que tú ere' la dura. Rastríllala, rastríllala, rastríllala, rastríllala, rastríllala, que se mueva Rastríllala, que se mueva, rastríllala, que se mueva. Tú quiere' ver cómo te rastrillo, pa' que pilla bailando con el pepillo. Sigo cazando porque soy muy pillito. Y si tú eres guapa dale tira tu pasillo Dale mueve la cintura.

La palabra rastríllala proviene del verbo transitivo rastrillar. En la canción se ha empleado la acepción que remite al mundo militar, cuando se hace referencia a la limpieza de las armas o buscar con detenimiento en un área específica. La palabra rastríllala sugestionada al escucha porque establece una analogía entre el efecto de fricción de los genitales durante un acto sexual, además el manejo que requiere un arma para cargarse y ese efecto de limpiar y cargar. Esta frase puede ser equivalente a limpiar el fusil, usado en la jerga popular cubana para aludir al desfogue sexual del hombre dentro de una vagina. Una vez más aparece la

construcción del macho como perpetuo penetrador “tú quiere’ ver cómo te rastrillo”; en función de someter a la mujer y reducir su cuerpo a un instrumento para su placer, “rastríllala, que se mueva ella [...] dale mueve la cintura”. La concepción del acto sexual como un acto agresivo, y siempre orientado a la penetración y alcance de su orgasmo, es una de las formas de violencia de género más naturalizada entre los varones.

Sueltame la mía...pareces que tu eres policía

Jacob Forever es uno de los cantantes que se ha ganado el cariño del pueblo cubano porque antes de ser Jacob Forever era integrante del dúo Gente de Zona. Eso lo posicionó como músico y cantante, es joven y carismático. Físicamente es mestizo, de mediana estatura y su complexión es delgada. Siempre aparece con el pelo corto y decorado, va vestido casi siempre de jeans, playera y con calzado tenis. Jacob luce gruesas cadenas en su cuello y tatuajes en su cuerpo. En uno de sus brazos se puede leer una leyenda que, según él, lo define como inmortal.

Como solista ha tenido varios éxitos y sus videos clips denotan una idea más elaborada y con sentido estético. Las producciones de Jacob se han impuesto en la preferencia de los seguidores del género. Sus canciones están construidas con el mismo sesgo cultural de la masculinidad y la ideología sexista pero el tratamiento menos grosero da la posibilidad de ubicar temas como la relación de pareja desde la construcción tradicional.

Suéltame la mía (2016)

Tú quieres andar conmigo todo el tiempo, quieres estar arriba de mí. Tú no me dejas solo ni un momento y eso no puede ser así. Si te dejo en la casa te

molesta, cómo te pones, por todo tú protestas. Llego a las 7 y todavía estás despierta. Tú eres una aguafiestas. Yo necesito coger un aire y mirar al otro día. Suéltame la mía, suéltame la mía. Y a ti nada más que te soporta la sirena, parece que tú eres policía. Suéltame la mía, suéltame la mía. Siempre estás en lo mismo, pensando en lo malo. Que si ando con fulano, con mengano. Que llego tarde, que se me van las manos y siempre quedo mal aunque llegue temprano. Al final no estoy en nada y estoy dando vueltas en otra talla a más de 180. No te guíes más por lo que se comenta que tus amiguitas dan más de la cuenta. [...] Te voy a eliminar del Facebook. Te voy a quitar el nauta, para que te entretengas en otra cosa y te relajes que es eso lo que te hace falta. Me voy a perder, no sé si esta noche voy a volver. Relájate, porque no sé qué puede suceder. Me voy a perder, no sé si esta noche voy a volver. Relájate, porque no sé qué puede suceder. [...] Mira, nunca nadie me cambio, nunca nadie cambiará lo que seré y lo justo de mi personalidad. Esto es la verdad, la que ustedes saben, que para cogerme a mí, hay que salir para la calle.

La dicotomía público/privado, es decir, el hombre a la calle y la mujer a la casa, es de los roles tradicionales aprendidos socialmente expresados en el género musical. Es la clásica relación de subordinación femenina al hombre, la identidad masculina es quien manda y la identidad femenina debe obedecer. Hacer lo contrario se convierte en una transgresión que el hombre no entiende ni acepta.

En la canción “Suéltame la mía” el hombre se muestra como una víctima de los celos, de la persecución y del enojo. Reclama a su mujer porque no entiende su espacio de libertad. Para someterla la opción es el castigo a su comportamiento y la insulta: “tú quieres andar

conmigo todo el tiempo, quieres estar arriba de mí. Tú no me dejas solo ni un momento... si te dejas en la casa te molestas, como te pones, por todo tú protestas... tú eres una aguafiestas”.

Entre los mandatos culturales que se exponen desde el sexismo como ideología predominante en los varones, figura la construcción socializada que identifica a la mujer como un ser histérico, celoso y de fácil sugestión. Por ejemplo: “no te guíes más por lo que se comenta, que tus amiguitas dan más de la cuenta”. Esta es la oportunidad que toma para enseñarle quien tiene el poder, la amenaza con el aislamiento y la incomunicación: “te voy a eliminar del Facebook, te voy a quitar el nauta, para que te entretengas en otra cosa y te relajés que es eso lo que te hace falta”.

La relación amorosa no está vista como un espacio donde se pueda negociar el poder porque la mujer aparece representada de manera pasiva. La identidad masculina tampoco está a favor de negociar nada: “Mira, nunca nadie me cambio, nunca nadie cambiará lo que seré y lo justo de mi personalidad. Esto es la verdad, la que ustedes saben, que para cogerme a mí, hay que salir para la calle”.

La Dura (2016)

Mira que me paso el día, diciéndote cosas bonitas. Tengo un repertorio de versos, y tú ni siquiera una miradita. Que yo contigo me fuera al fin del mundo si quisieras. Te digo mil cosas hermosas, y tú como si contigo no fuera, pero yo sé que a ti lo que te gusta, es que yo te vaya detrás, pero yo sé que te gusta hacerte rogar. Y hacerte la dura, la dura, la dura, la dura de amar. Pero yo te ablando, te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar [...] Mis amigos me dicen que es cuestión de suerte. Me desespero, porque quiero conocerte y

mientras más me aferro, solo tú sabes hacerme. Hacerte la dura... [...] Y no voy a parar de tirarte el anzuelo y de decirte que por ti me muero. Yo me pongo loco, mami me atacan los celos, cuando te busco y no te veo ¿Dónde estás? Te busco en tu casa, te busco en el barrio y no te veo ¿Dónde estás? [...] El oído mundial se siente orgulloso de escuchar cosas como estas [...]

Otro de los mandatos de género asociados a la construcción histórica de la masculinidad es la imagen del hombre que no se cuestiona. En la canción “La Dura” el varón se expresa enamorado y no correspondido: “mira que me paso el día diciéndote cosas bonitas. Tengo un repertorio de versos... que yo contigo me fuera hasta el fin del mundo si quisieras...”. Para reafirmar su imagen masculina el autor se defiende del desprecio femenino con ataques y ofensas, “pero yo sé que a ti lo que te gusta, es que yo te vaya detrás, pero yo sé que te gusta hacerte rogar y hacerte la dura, la dura, la dura, la dura de amar”.

Desde su universo simbólico los hombres asumen normas establecidas sobre cómo deberían conducirse las mujeres; una muy socializada es que la insistencia por parte de los varones constituye una prueba de afecto sincero para las mujeres; obviando con esto cualquier posibilidad de negación. Ante el desprecio y la pérdida del control o autoridad masculina la opción es mostrarse como una víctima y definir a la mujer como la mala, la ingrata. Esto es una fuerza simbólica, una forma de poder ejercida directamente sobre las mujeres, es decir, es violencia de género.

Soy negro, soy feo, pero soy tu asesino, no es la cara ni el cuerpo es mi palón divino

Chocolate es un reguetonero cubano que representa, como él mismo refiere, a los reparteros de Cuba. Se autotitula el rey de los reparteros, el rey de todos los reguetoneros cubanos y

seguidor de Elvis Manuel. Físicamente es negro, delgado y viste a la usanza habitual de los reguetoneros. Pantalones cortos, zapatos tenis, camisas oscuras o playeras delgadas y cómodas. Siempre lleva gorra puesta y usa un arete. Para este cantante ser repartero es representar al barrio, al *ghetto* y ello refiere a su humilde procedencia. Mientras vivió en Cuba gozó de reconocimiento público y su nombre fue mencionado con cierta frecuencia en las entrevistas que se hicieron durante el trabajo de campo. Entre los nombres de sus canciones más conocidas está la trilogía “El palón divino”, “La tota divina” y “El palito presidiario”, de ellas las dos primeras son objeto de análisis en esta investigación. Chocolate también reside en estos momentos en Miami, ha enfrentado demandas por maltrato y violencia doméstica y es muy reconocido en las redes sociales como un exponente marginal por excelencia.

Mi palón divino (2016)

Maldita, mami tú eres una maldita, maldito, yo también soy un maldito. Oye a ti te tengo to enganchá. Yo le di por la papaya con maldad. Y quieres que te diga la verdad, ella también me la dio con maldad. Soy negro, soy feo, pero soy tu asesino. No es la cara ni el cuerpo ma'... es mi palón divino [...] Tú me llamas pa chingar, tú me buscas pa chingar, tú no paras de chingar, de chingar, de chingar. Como tu chinga, oye que rico tu chinga, ella me quiere partir la pin pin, ella me quiere safar la pin pin, yo ando por las calles sin pin pi pi pin. Esa lipochurda no le importa ni pin, da tremenda guerra pin pi pi pin [...]. Titi tú eres mi palón, mi palón, mi palón. Y yo soy tu palón divino, Aquella noche en que yo te vi. Te juro que me enamore de ti. Yo sé que ella

es mala, mala. Yo malo, malo, mi cara, cara. Mi palo, palo, yo reconozco que tú eres mi cara, yo reconozco que tú eres mi palo [...]

La tota divina (2017)

[...]. Yo soy tu asesino, pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina. Que yo sé que yo te di a ti con mi palón divino Y después tú me metiste a mí con tu tota divina, con tu tota divina. Que yo soy tu asesino, pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina. Que yo sé que yo te maté con mi palón divino Y después tú me metiste a mí con tu tota divina, con tu tota divina por toda la cara. Tú, tú, por toda la cara. Tú me la diste con maldad. Ay por favor tan bueno ya, esta noche te voy a hacer el amor, te voy dar con maldad. La verdad tú me tiene mordío, de verdad que me tiene mordío.

Usualmente los músicos incorporan en sus canciones frases y dichos populares que interrelacionados culturalmente establecen un proceso de continua retroalimentación que se actualiza y genera un flujo constante. Con Chocolate el uso del lenguaje vulgar tiene grandes alcances porque sus canciones se construyen a partir de breves frases que se repiten constantemente y que refuerzan el mensaje. Sin embargo, detrás de la fraseología usada en las canciones “Mi palón divino” y “La tota divina” se esbozan nuevas construcciones o nuevas formas de relacionarse entre los sexos.

Papaya y tota son palabras que en el lenguaje popular han sido usadas para nombrar la vagina⁴⁷. Palón está usado para nombrar al pene, igual pin, abreviatura de pinga, que se refiere al órgano sexual masculino. La palabra chingar, hace referencia al acto sexual

⁴⁷ Al igual que el pene, la vagina tiene un sinnfín de formas de llamarse en el argot popular. Entre las más usadas está bollo, coño, chocho, crica.

conocido en toda Cuba como “singar”⁴⁸. “Dar tremenda guerra” está usado también en el contexto sexual, significa que la mujer está activa durante el coito. A la mujer la denomina *mami*, palabra que denota confianza y afecto, pero también puede llamársele así de manera indistinta a la pareja o a una chica que se le acaba de conocer.

Chocolate también escribe sus composiciones de reguetón desde su herencia de masculinidad. Frases como “soy tu palo, te tengo to enganchá, soy malo, soy tu asesino” reflejan mandatos culturales que ubican al hombre como el sexo fuerte y el que somete a las mujeres, en este caso en la relación sexual. Sin embargo, en sus canciones hay una referencia directa al disfrute sexual femenino que no aparece en las canciones anteriores por ejemplo cuando dice: “tú eres una maldita, tú me llamas pa’ chingar, da tremenda guerra, tú eres mi palón, tú eres mi cara, me diste con tu tota divina”. Estas frases exponen una sexualidad deliberada y disfrutada por ambos, cuestión que no sucede en las anteriores canciones.

El discurso de la fuerza reafirma la visión dominante del hombre como un eterno penetrador: “te di por la papaya con maldad”. Añade el legendario tópico de la raza negra y la relación con el tamaño del pene, la experiencia en las artes sexuales y el poder de someter a las mujeres por este hecho “soy negro, soy feo, pero soy tu asesino”.

El arquetipo de “La loca” aparece representada en la canción, pero Chocolate la nombra “la maldita, la asesina”. Precisamente es en estas características que la identidad masculina justifica el enamoramiento que siente por ella; además es una de las pocas canciones en donde se menciona explícitamente la palabra enamoramiento “te juro que me enamoré de ti”. Se visibiliza una de las principales construcciones que las identidades

⁴⁸ Palabra vulgar que refiere el acto sexual.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

masculinas han socializado sobre lo que significa el amor y estar enamorados. Una construcción simbólica del enamoramiento que toma como pauta la violencia y connota la fuerza como demostración de afecto y con el consentimiento de ambos: “yo soy tu asesino”, “yo sé que tú eres mi asesina”.

4.3. Marginales, masculinos y sobredependientes

El análisis aporta datos que validan la violencia de género desde los hombres hacia las mujeres. El mandato cultural sobresale en las canciones de los cultivadores del género, quienes se relacionan con las mujeres a partir de patrones masculinos aprendidos que ratifican la dominación masculina y que ellos mismos se autoimponen como atributos de elección. Alrededor de esta forma de violencia de género se detecta una sobrevaloración de lo vulgar, lo soez, de lo sexual y pornográfico que funciona como un mecanismo excluyente de todo aquello que no responda a estos mandatos.

A su vez los representantes del género musical se han reimpuesto así mismos una masculinidad sobredependiente de estos mismos atributos. Esa reimposición masculina sobredependiente se acompaña de lo que ha sido denominado marginalidad incrustada como forma de representación colectiva. Funciona como un mecanismo actualizador del deber ser, sobre la base de una autodenigración simbólica en la representación. Gestos que hacen los artistas para reforzar el discurso y que reproducen las formas simbólicas de poder, naturalizan las relaciones de dominación. De estos gestos destacan, por mencionar los más comunes, las contorsiones erótico-bailables del cuerpo, reconocido por el público como *perreo* y que consiste en un movimiento pélvico del hombre detrás de los glúteos de la mujer, los

constantemente tocamientos de los genitales masculinos, la lengua afuera y la simulación escénica del acto sexual con las manos empujando con fuerza hacia la pelvis masculina.

Con Candyman la violencia no sólo se muestra en la frase que constituye el estribillo de la canción y que como si fuera un diálogo el intérprete pregunta y responde: “dónde es que tú quieres que te dé una mordidita rica mamita... en la cosita”. Se reflejan en el uso del lenguaje, la imagen que construye expresa violencia de género, el artista expresa el consentimiento femenino. Candyman supera su propia masculinidad por autoimagen y en función de ella justifica su acto violento. Esto lo traduce desde su subjetividad como una necesidad femenina, una fantasía que le permite la posesión de facto de ese cuerpo femenino y el garantizado control en la relación sexual.

En el mismo caso la canción “La tuba” de Elvis Manuel: “Mírala, como suda y como ella se desnuda, ella no sabe que a mí se me partió la tuba en dos [...] Cuando te coja yo te voy a dar... Ella me pide que la agarre completa, ella quiere que le quite la careta”. El artista justifica su violencia en la supuesta demanda femenina.

La virilidad, la experiencia y el rendimiento sexual son construidas como las virtudes masculinas de las que sobredependen para someter a las mujeres: “dame un chupi chupi, que yo lo disfruti, abre la bocuti, y trágatelo tuti [...] pero te voy a dar lo que tú quiere, el inmortal, aquí presente. Oye bebé que más tú quieres [...] dame un chupi chupi para que salga el chorro”. O en la canción “El bruto”, “quiere que le meta bien bruto, bien bruto, más bruto, se molesta sino la sudo”.

Otra de las reimposiciones masculinas sobredependientes más socorridas por los varones es la del sujeto que es víctima del desprecio de la mujer y por esto justifica su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

violencia hacia ellas, al tiempo que anula cualquier posibilidad de réplica. Esto sucede con los textos de las canciones “Mami yo te enseñé” y “La dura”.

La representación femenina en el reguetón cubano es muda, es una referencia que nunca aparece o si se da el caso se ubica en posición desventajosa a saber de una inferioridad que acepta como natural el mandato y el dominio masculino. Frases del tipo: “lo único que quiero es morder”, “yo seré tu papaíto y tú serás mamaíta” “no permitas nunca que mi helado se derrita”, “quiere que le meta bien bruto”, “rastríllala que se mueva ella”, “ahora vete solita caminando te creíste cosa dale tumbando mentirosa”, “ella me lo dice que yo la lastimé, yo no la mandé a echarle azúcar al café”, “ella me pide que la agarre completa, “ella quiere que le quite la careta” y “tú eres mi asesina” son muestra contundente de la violencia de género, en tanto describen las relaciones y situaciones que están sucediendo entre los actores sociales cubanos.

Quedan expuestas así las construcciones simbólicas a través de las que los varones fabrican su ideal femenino. Estas referencias muestran la gran demanda masculina, la mujer, *la loca* para los reguetoneros es una fuente de placer y esta sería la única razón en la que se funda la relación amorosa. Desde aquí construyen la representación de su ideal romántico, a su vez *la loca* es la única mujer que les interesa. No se observa una representación de mujer madre o amiga. En los pocos casos en los que se aborda la relación amorosa sucede que la mujer es representada como alguien que pone en riesgo la libertad de los varones porque demanda fidelidad, compromiso y responsabilidad.

4.4. Yo no tengo perros ni gatos. La propuesta femenina en el reguetón cubano actual

En Cuba pocas mujeres han accedido como cantantes al mundo del reguetón. Algunas para figurar como artista urbana han tenido que trabajar directamente con cantantes ya legitimados ante el público cubano. Los nombres más conocidos son Patry White, Alex V y Señorita Dayana. Seguramente en el medio *underground* podrían aparecer mujeres que cada día intentan llegar a la fama como artistas de este género musical. Para efecto de esta investigación se analizó el caso de señorita Dayana, quien presenta una producción modesta; sin embargo, ha ido escalando en el gusto del público y ya cuenta con importantes giras artísticas que la ubican como una exponente del género musical a nivel internacional.

El acercamiento de una mujer reguetonera a este estudio se hace con el fin de mostrar que las participaciones femeninas no son, hasta ahora, una propuesta diferente de femineidad sino una manifestación de esta sobredependencia femenina acentuada por autoimagen. Se verifica el sesgo histórico de la violencia simbólica; aunque, es destacable que las mujeres escalen peldaños en la escena reguetonera.

La artista se hace llamar Señorita Dayana. Señorita es un calificativo que juega con dos arquetipos subjetivamente socializados en Cuba. En primer lugar, la mujer que aún no ha sostenido relaciones sexuales y en segundo, una mujer a quien se le está dando un trato diferenciado, pudiera decirse educado. En el nivel objetivo su imagen responde a los requerimientos del mundo de la música comercial y urbana. Físicamente es joven, agraciada, mestiza, de cuerpo torneado, con atuendo sexy y juvenil, pelo largo, lacio y rubio.

Su atuendo exhibe pantalones anchos, o ajustados, que dejan ver un trasero voluminoso, chamarras, gorras, accesorios llamativos y brillantes, zapatos con tacones muy altos y el vientre casi siempre descubierto. Los movimientos de su cuerpo, sus manos y demás

van acorde con la estética que identifica a la música urbana. Se nutre de miradas, señales con los dedos, movimientos de cara y cuello semejantes a los de los hombres que la hacen pertenecer a este mundo del espectáculo.

La autora de “Yo soy soltera”, “La mentira”, “A ti lo que te duele”, “Plato de segunda mesa” ocupaba los primeros lugares en la preferencia del público, según el lucasnómetro en el momento en que se estaba haciendo el trabajo de campo. La canción “Yo soy soltera” recrea una historia de dos personas que se encuentran después de una noche de discoteca. Consiste en un dúo entre la señorita Dayana y otro reguetonero que se hace llamar el Príncipe.

Yo soy soltera (2015)

Él: Me la encontré afuera de la disco con tremenda nota. Le pregunté si necesitaba un boca a boca, y me dijo.

Ella: Yo no tengo perros ni gatos. Yo no doy explicaciones. Yo me voy *pa'* donde quiera. Yo soy soltera. Uh, hoy vamos a hacer lo que tú quiera. Hoy vamos a hacer lo que tú quiera.

Él: Que bien que bien, parece que es mi día de suerte me encontré con una como yo que es fuerte. Esto se dice y no se cree. Es una casualidad que saliendo yo me la encontré. Hubo química, entre ella y yo hubo química.

Ambos: La noche es larga y te envuelve. Y te pierde y te pierde. La noche es larga y te envuelve. Y uno se pierde y uno se pierde.

Aunque la canción es de la autoría de la Señorita Dayana, aparece como un dúo con otro reguetonero cubano conocido como El Príncipe. La frase usada al comienzo “me la encontré afuera de la disco con tremenda nota” remite enseguida a la socialización del ambiente nocturno que relaciona a los hombres, con la discoteca, el baile, el trago y con las mujeres.

La pregunta que hace el cantante, es decir el hombre, “le pregunté si necesitaba un boca a boca”, funciona como un reto. Ella responde con otro reto: “yo no tengo perros ni gatos”. Con esta reacción ella pretende demostrar que al ser una mujer libre puede tomar las decisiones que ella quiera.

Obsérvese que la soltería ocupa un lugar importante en el discurso de la cantante; su bandera de libertad y la enarbola desde el título de la canción. El hecho de no estar ligada sentimentalmente a nadie ni en matrimonio la dispone a decidir, a no dar explicaciones y a irse a donde quiera y por esto se autorepresenta libre. En este nivel Señorita Dayana acentúa la identidad femenina socializada por los varones de “la loca”, sexy, provocativa y capaz de llamar la atención a los hombres. Sin embargo, esta construcción de supuesta libertad y decisión personal: “hoy vamo’ a hacer lo que tu quiera” se esgrime en condiciones de violencia simbólica porque parte de estructuras aprendidas sobre el “ser mujer”; esto incluye conceder su cuerpo al varón. Señorita Dayana protagoniza simbólicamente el deber ser tradicional, una condición que “contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro” (Bourdieu, 2015: 83). Consecuentemente se reafirma el deber ser socializado tradicionalmente que expropia al cuerpo femenino en la medida que afianza el ideal amoroso convencional.

Es significativo que las mujeres al interpretar sus canciones discursen en contra de los hombres señalando sus principales debilidades a partir de lo que ellas también han aprendido socialmente. Esto es una manifestación de la sobredependencia femenina acentuada por autoimagen como se puede apreciar en la canción “A ti lo que te duele” de la misma autora.

A ti lo que te duele (2017)

Ahora resulta que soy el mayor error de tu vida. Resulta que soy tu peor experiencia vivida. Resulta que soy una víbora que muerde a escondidas. Que causó dolor. Que me encanta abrir heridas. [...] Y perdóname, pero tú dices lo que te conviene y no te atreves a decir que en el fondo lo que tú tienes. Que a ti lo que te duele que tú tienes picazón conmigo. A ti lo que te duele que hay alguien en mi cama quitándome el frío. [...] A ti lo que te pasa es que tú me extrañas. Y que no sabes vivir sin mí. Te inventas muchas cosas. Muchas patrañas. Y así na' ma' te estás engañando a ti. Que ya tú eres pasado. Pasado olvidado. Tú eres un obstáculo superado. Y por mucho que hables de mí por los cuatro costados. Yo sé que a ti lo que te duele [...] Eso es lo que te toca, hablar de mí. Como se nota que tu alma todavía está rota con cada beso de mi boca. De mi boca. Y es que tú hablas demasiado y es que de ti tú no me has arrancado. Lo tuyo y lo mío es caso cerrado y por más que hables de mí por los cuatro costados. [...] Eso que tú tienes cuando dices que soy lo peor. Eso que tú tienes es dolor.

Una vez más, Señorita Dayana en una postura de *femme fatale* se distingue libre, se deslinda de la culpa impuesta por la voz masculina, se declara independiente y se expresa a través de un discurso reactivo frente a los insultos de un hombre. Expresiones como “perdóname, pero tú dices lo que te conviene”, “a ti lo que te duele... que tu tienes picazón conmigo”, “que ya no te hago caso/que ya no te miro” lo demuestran. Ella en su aire de libertad revela: “que hay alguien en mi cama quitándome el frío”.

Las canciones de señorita Dayana transgreden verbalmente al discurso hegemónico esencialmente masculino sobre el ideal de mujer socializado y aceptado cuando no se

reconoce como una mujer delicada y compasiva: “que causó dolor”. Tampoco se representa como una mujer sumisa: “yo no doy explicaciones, yo me voy pa’ donde quiera”. Mucho menos una mujer amorosa y débil “que me encanta abrir heridas”. Señorita Dayana proyecta simbólicamente una identidad de mujer rebelde y liberal. Esto implica que la identidad femenina se construye sobre una autoimagen que se proyecta de forma agresiva hacia los hombres; por ejemplo: “eso es lo que te toca por hablar de mi”. Responde al reconocido discurso masculino anclado en la lógica del poder y del dominio que usan los hombres: “hoy vamos a hacer lo que tú quieras”, “yo no doy explicaciones, yo me voy a donde quiera”.

Sin embargo, a niveles meta discursivos refuerza la simbolización cultural muy usual en la música popular que ubica a la identidad masculina como víctima del abandono: “como se nota que tu alma todavía esta rota con cada beso de mi boca”, del desprecio, “A ti lo que te pasa es que tú me extrañas. Y que no sabes vivir sin mí”.

La canción también habla de una infidelidad por parte de la identidad femenina: “resulta que soy tu peor experiencia vivida, una víbora que muerde a escondidas”, “te duele, te duele, a ti lo que te duele, lo fácil que te eche al olvido”. Señorita Dayana es la simbolización de la violencia amortiguada y estructural porque su femineidad está supeditada a la experiencia negativa que le causa al hombre sus actos, “lo tuyo y lo mío es caso cerrado [...] y por más que hables de mí por los cuatro costados [...] eso que tú tienes es dolor”.

Capítulo 5. La construcción de la identidad en mujeres que disfrutan del reguetón cubano

La identidad es aquello que le da sentido a la subjetividad de los seres humanos, mujeres o varones, se conforma a partir de la asimilación de mandatos culturales, significados sociales y relaciones de poder que al ser socializadas van estructurando lo femenino y lo masculino. La identidad femenina lleva una carga impuesta por la sociedad y su propia subjetividad, un deber ser que se debe al otro. Muchas veces esto supone la renuncia a su propia persona, al goce de su cuerpo y sus deseos. De esta forma las virtudes por las cuáles se valora a las mujeres legitiman la expropiación de su ser activo y limitan cualquier ideal de protagonizar su propia historia.

En este apartado se realizará el análisis de la construcción de las identidades femeninas en su relación con el reguetón, a partir de las entrevistas realizadas durante la etapa de trabajo de campo en la Ciudad de Santiago de Cuba. El objetivo de las entrevistas fue buscar las principales construcciones de la identidad femenina desde las voces de mujeres que disfrutan el reguetón cubano.

La tarea se basó en la problematización de los constructos sociales, por esto se analizó a los actores sociales en relación con su colectivo, grupo social y su cultura. Las entrevistas individuales y colectivas se usaron en el análisis porque aportan, en primer lugar, materiales que expresan el significado de su estar en el mundo. En segundo lugar, las mujeres entrevistadas compartieron su individualidad dentro de un yo colectivo que enfatizaron a través de la dramatización de situaciones. La creación de tramas y escenas dramatizadas enriqueció las entrevistas, en donde se develaron constructos culturales importantes que ofrecen pistas para entender la conexión tan fuerte con este género musical.

Es importante mencionar que no todas las adolescentes o mujeres abordadas tuvieron la disposición de contestar las preguntas. En algunos casos se negaban, evitaban responder, algunas declaraban que no tenían nada que decir o simplemente no accedían a dar la entrevista. En algunos sitios donde se intentó tomar fotografías o grabar las mujeres, especialmente, se iban o se daban la vuelta para no ser registradas por la cámara fotográfica.

La mayoría de las entrevistas logradas se realizaron a grupos de adolescentes o mujeres jóvenes que se encontraban socializando en la calle, fuera de los espacios escolares, en los bulevares, plazas públicas o en alguna fiesta callejera. Esta situación en algunos casos entorpeció el trabajo de campo, pero también posibilitó la libertad de acción y el registro de respuestas libres de condicionamientos o de alguna predisposición.

El análisis constata que existe una sobredependencia femenina acentuada, concepto ambivalente porque integra dos lecturas contrapuestas. La sobredependencia ocurre por una autoimagen que la mujer construye sobre sí misma, sobre la cual niega y acentúa su deber ser. Desde lo subjetivo se construye con una voz independiente y con el control absoluto sobre su cuerpo y sobre sus emociones. Se contradice en el plano objetivo porque se debate con el sesgo moral socializado que establece una diferencia entre la mujer buena/mujer mala. Se refuerza en la construcción subjetiva del *ser mujer* y se evidencia en frases sobre cómo debe ser, como debería comportarse, cómo debe vestirse y cómo debería reaccionar una mujer frente a la actitud o al discurso beligerante de los hombres. De esta manera la violencia de género no se verifica únicamente desde el hombre hacia la mujer, sino que también se visualiza desde la propia mujer y hacia las mujeres.

La edad de las mujeres entrevistadas es variada. Se decidió dividir el estudio en dos grupos. El apartado 5.1 se enfoca en el análisis de las entrevistas a adolescentes de entre 12

y 17 años de edad, mientras que el 5.2 analiza las entrevistas practicadas a jóvenes de entre 18 y 30 años. Las entrevistas realizadas se enfocaron en conocer por qué les gusta el reguetón, si tenían algún reguetonero favorito y qué relación tiene el género musical en sus vidas, cuál es la concepción femenina sobre el uso del cuerpo, cómo conciben la relación amorosa, cuál sería su ideal masculino y cuáles son sus expectativas de vida. Las preguntas se estructuraron a partir de las categorías elegidas para el análisis: identidades genéricas, violencia simbólica, violencia de género y actos performativos.

5.1. A mover la cadera que se formó la gozadera. La construcción de la identidad en adolescentes santiagueras

Las adolescentes entrevistadas manifestaron su gusto por el reguetón y por el baile en tanto este género musical es el que “se lleva, se usa, está de moda”. También se expresaron sobre las relaciones amorosas y destacaron su preocupación por los estudios como opción de crecimiento y de prosperidad.

Alrededor de estas generalidades surgen cuestionamientos importantes para esta investigación: ¿Qué está sucediendo en la subjetividad femenina?, ¿quién educó a estas adolescentes para ser mujeres y cómo se ha dado ese aprendizaje?, ¿cuál es la concepción del cuerpo que ha sido transmitida por las hermanas, las madres y en general la familia de estas adolescentes, en función de la que ellas van construyendo su identidad?, ¿existe como tal una forma diferente de relación entre los sexos?, ¿a través de cuáles símbolos se visibiliza la violencia simbólica?

El baile ha sido un elemento indispensable en la socialización de los cubanos y es una práctica muy común. A través del diálogo con las adolescentes entrevistadas se observa que

la familia; entendiéndolo por ello a las hermanas mayores, las madres, los padres, incluso las amistades más cercanas, es la agencia más importante para la transmisión de la tradición del baile. Junto a la familia, la escuela es otra institución donde las niñas y niños aprenden a bailar. También los medios de comunicación, la televisión y la radio fundamentalmente⁴⁹.

Ángela: desde chiquita. [...] a mí me enseñó mi hermana. Ella siempre me ponía frente al espejo. ¿No? baila, menéate.

Maribel: yo igual, yo veía los videos y me ponía a bailar y me salía. Y así fue como aprendí a bailar.

Grethel: a mí... mi hermana, cuando era chiquitica me enseñaba a bailar.

Dayamí: Yo cuando pequeña me enseñó mi papá.

Es a través de estas prácticas familiares que se reproduce la construcción simbólica del cuerpo de la mujer como un espacio de autoafirmación femenina en función de la elegibilidad de otro. Como expresa Ángela “desde chiquita. A mí me enseñó mi hermana”, o Grethel “a mí... mi hermana, cuando era chiquitica me enseñaba a bailar”, incluso Dayamí “yo cuando era pequeña, me enseñó mi papá”. La destreza en el mover las caderas, considerado como un atributo de sensualidad y femineidad en las cubanas facilita la competencia para ser elegibles; sin embargo, este referente de socialización de la identidad está entendido como un espacio lúdico, en donde las identidades juegan y rivalizan entre ellas. No advierten que lo legitimado es la concesión de la soberanía del cuerpo femenino al otro, esto es, el cuerpo femenino es

⁴⁹ La programación de la televisión cubana incluye programas de participación popular en donde se establecen competencias de destrezas para el baile, y la música, para el humor. En el caso de la programación de radio, la programadora musical de la emisora CMKC explicó que para confeccionar la programación radial se tomaban dos aspectos importantes, el balance 80-20 en donde el 80 por ciento fuera música de producción nacional y el otro 20 por ciento música extranjera, y una encuesta semanal que se practicaba a los diferentes públicos para saber sus preferencias. El trabajo de campo constató que la programación radial en Santiago de Cuba, privilegiaba en efecto la música nacional y el reguetón extranjero.

socializado desde la infancia como un objeto sexual que refuerza el deber ser tradicional en la representación femenina; expresión de la violencia simbólica.

Ángela: Yo siento cuando bailo el reguetón, la gozadera, que todo el mundo me está mirando, que yo me estoy moviendo como la Negra del Caribe.

Maribel: A mí me gusta, me busca moverme para que todos me vean cuando yo bailo, me gusta la música.

Grethel: Yo siento alegría, ya alegría

Dayamí: Me gusta el reguetón normal porque todo el mundo lo baila. Se lleva.

Para bailar reguetón hay que concentrar el movimiento en la cadera. Como se ha explicado antes la manera de bailar suele ser muy sensual y en ocasiones la dramatización se asemeja a un acto sexual. Durante la observación en el *pum pum* las adolescentes entrevistadas, de edades entre 12 y 15 años, se enfrascaron en una competencia que consistía en mover la cadera y el torso, hacia arriba y hacia abajo, formando filas e imitando con el cuerpo el ritmo percutado de la base de la música que hacen los reguetoneros. Se les cuestionó que sentían al bailar reguetón y contestaron lo siguiente:

Sorelis: Que estoy en el aire, en las nubes moviendo el cuerpo. [...] porque te desahogas, te sientes...

Ángela: Por lo menos yo me desahogo con la cadera. Yo todo lo hago con la cadera.

Dayamí: Hay bailes que se bailan *pegaos*, se bailan suave, no todo tipo de bailes es para mover la cadera, pero el reguetón es un ritmo que es para mover las caderas.

Grethel: Yo por el ritmo de la música. Depende del ritmo musical yo bailo. La mayoría del reguetón se debe bailar con la cadera. Por eso es que todo el mundo lo hace.

Roxana: Bailo para soltar y liberar mi energía, a mí me gusta el reguetón.

La práctica del baile en función de la mirada del otro recuerda al texto *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, cuando explica que ocurre un desplazamiento de la intimidad del espacio privado al público. Los actores sociales entrevistados en Cuba no perciben que esto sea así porque para ellos el baile es una práctica inoculada en la idiosincrasia cubana, es un juego social, un divertimento. Sin embargo, el deseo de ser vistos como refiere una de las informantes, “que todo el mundo me está mirando como la Negra del Caribe”, se puede interpretar como sujetos que anhelan ser los protagonistas con sus propias historias e insertarse así en el escenario público, como los famosos, en este caso los artistas, los reguetoneros.

Ninguna de las adolescentes entrevistadas mostró indiferencia ante la violencia verbal que transmiten las letras de las canciones porque en sus casas han aprendido lo que se puede, lo que se debe, lo que sí es propio de las niñas en contraposición de lo que hacen las mujeres. Es decir, van conformando una autoimagen atravesada por el sesgo moral que reproduce la enseñanza familiar. Esto incluye los elementos que integran la performatividad de las identidades; es decir, el lenguaje, los gestos, movimientos del cuerpo y el atuendo. Todas reconocen la violencia verbal de las canciones, se intuye que el repudio hacia los textos está estructurado a partir de la transmisión de los valores que les inculca la familia. Incluso la propia sociedad cubana se ha esforzado en criticar la obscenidad y vulgaridad de los textos a través de los medios de difusión. Sin embargo, es notable una dosis moral en sus

comentarios que separa simbólicamente el gusto por el baile y lo que sienten cuando bailan, de la trasgresión verbal explícita en las canciones:

Grethel: Que nos tienen puesta como si no fuéramos nada, como si fuéramos mujeres que no, no sé, no tenemos, no tenemos, que no nos damos nuestro lugar.

Sorelis: Muchas de las canciones esas que dicen malas palabras los muchachos ponen la palabra en la canción y la repiten por ahí, que no debiera ser así, eso es vocabulario de la calle, no un vocabulario que se deba hacer, las canciones algunos la oyen y sacan las palabras que si las buscas en diccionario no aparecen.

Ángela: Esas canciones no pueden ser posible, que nos digan puta, esas cosas, los muchachos lo oyen, lo dicen y tú ves en los *pumpunes*, los *bonches*, lo dicen y todo el mundo baila con eso, pero eso no debe ser.

La construcción simbólica del deber ser femenino, de lo que es permitido o no, se manifiesta en forma de juicios de valor sobre cómo debe ser el vestuario, los gestos y la forma de mover el cuerpo durante el baile de las “otras” mujeres. Es notable que las adolescentes han aprendido formas de comportarse, de vestirse y de gesticular que las distingue y las separa de todo lo que no es bien visto moralmente. Han aprendido que la desnudez, los gestos vulgares o el baile erótico no están permitidos y se convierten en un tabú para ellas. Todo eso es algo reservado para las mujeres adultas como algunas lo expresan sus testimonios. Esto refiere que los actos de género, en este caso el uso del cuerpo, tienen destinos diferentes en función de la experiencia de vida de los sujetos sociales y de la conciencia o reconocimiento de sus cuerpos como cuerpos sexuados.

Caridad: Bueno un poquitico exagerado, porque muchas veces las niñas hacen gestos que no deben de hacer porque son gestos que hacen las mujeres. Como que parecen mujeres grandes provocando a los hombres... No eso no se debe hacer en casos de niñas, en niñas se ve feo [...]

Saila: Provocando sexualmente a los hombres... Sí que no... y tienen malas palabras, pero hay canciones que no hay que bailarlas. [...] Si me dejan fíjate que mi mamá me ha dicho que son canciones que se usan y esas cosas, pero es que no porque son muy prosaicas algunas y no me gusta bailarlas [...] Yo no estoy en contra de que lo bailen algunas personas pero creo que esas palabras, gestos que hacen en la calle, eso no me gusta.

Talía: No, yo soy penosa. Porque me da pena [...] Sí, por el pega pega ese... [...] pero nada de short *cachetero* porque no me gusta, ni blusitas cortas, eso no es para salir a la calle porque llama la atención a muchas personas y eso no es correcto.

Luisa Aimé: Si hay mujeres que no... no se mueven con el uso que deben. Hay mujeres que son extravagantes y entonces llaman a otras personas, no sé mucha extravagancia. Algo que sobre pase lo normal. Bailo normal como una muchacha de 17 años. Me visto normal depende del tipo del lugar si es a una discoteca con vestido, *palillos*⁵⁰, si es una fiesta de amigos en short enterizos.

A partir de la dicotomía que conforma la mujer buena/mujer mala las adolescentes han construido una autoimagen de lo que se espera de ellas. Como lo refiere Talía cuando expresa “yo soy penosa” o se visualiza distinta señalando a las otras: “hay mujeres que son extravagantes y entonces llaman a otras personas [...], no se mucha extravagancia, [...] si es

⁵⁰ Zapatos de tacón de aguja.

una fiesta de amigos en short enterizos, pero nada de short cachetero porque no me gusta, ni blusitas cortas, eso no es para salir a la calle porque llama la atención a muchas personas y eso no es correcto”. Es en función de esta autoimagen que se construyen, fundada en la naturalización de una ética de los actos del género femenino. Las adolescentes lo aprenden por la imposición de una disciplina sobre las formas de vestir, se emiten juicios de opinión para referirse a las otras mujeres. Los comentarios repiten la violencia simbólica porque son reproducciones del discurso masculino de poder; esto las ubica a ellas como mejores que las otras y en esta razón fundan su repudio.

Las mujeres que son muy provocativas entonces salen a la calle con los novios y entonces uno que fue novio de ella le toca las nalgas y le dicen al novio mira me tocó la nalga... cosas que buscan problemas entre hombre que a mí no me gusta hacerlo... si me pasara prefiero callarme antes de buscar un problema a mi novio.

Otro grupo de adolescentes de la escuela vocacional fue abordado en un parque público de Santiago de Cuba, este grupo oscilaba entre los 16 y 17 años de edad. Se les cuestionó acerca de la significación del baile para ellas. Las respuestas muestran que la práctica del baile se ha internalizado como algo distintivo de la idiosincrasia de las cubanas que las identifica y se sienten orgullosas.

Lisani: Para mí representa lo femenino de la mujer cubana.

Daniela: Sensualidad, carisma... Somos latinas, nosotros nos caracterizamos por eso, por la sensualidad, el carisma, la sabrosura.

Melissa: Eso demuestra la sabrosura de nosotras las cubanas. Hay hombres que se sienten más sabrosos que las mujeres.

Cuestionando a las adolescentes sobre el mandato femenino y masculino que aparecen descritos en las historias de las canciones de reguetón se observa, acerca de la relación amorosa, una asimilación de la construcción femenina socializada; la mujer se debe a la casa, al matrimonio y a los hijos. Estas creencias, dadas por hecho y aceptadas por las adolescentes, verifican que la construcción de la identidad femenina se ha dado en condiciones de violencia simbólica. Ellas han asimilado el deber ser tradicional junto a una ética de sacrificio, en donde se establecen roles y formas de comportarse a las mujeres y los hombres en los espacios privados y públicos.

Algunas entrevistadas describen una forma ideal de negociación del poder, esto se convierte en una opción para relacionarse entre los sexos: ambos supuestamente gozan de confianza y libertad. Sin embargo, la descripción del comportamiento de los roles femenino y masculino evidencia el sesgo social, a través del cuál la mujer queda en una posición de desventaja frente al hombre. Las adolescentes a su corta edad han aprendido que el varón es el sexo fuerte y la mujer el sexo débil. El hombre tiene más libertades que la mujer por el simple hecho de ser hombre; fundamento tácito de la violencia de género

Saila: La mujer tiene sus obligaciones. La mujer puede trabajar también, puede ser ama de casa, limpia, barrer, pero no puede estar recogiendo la basura así. [...] los trabajos pesados son para los hombres...

Daniela: Bueno el matrimonio, según lo que mi abuela me contó que lleva 50 años con mi abuelo, ella siempre me dijo que el matrimonio es de mucho sacrificio, de aguantar mucho. Pero en aquel tiempo había que aguantar mucho. Ahora no, ahora ya uno se divorcia y divorciado y nadie te mira más en la calle. Uno debe tratar de siempre llevar el compás del esposo, ¿no? Porque según dicen el hombre es el sexo fuerte en la relación, y uno trata de

llevar el compás, pero no dejarse dominar por el hombre. Se puede complacer al esposo, pero no en todo. Porque hay cosas que no se pueden complacer.

Cuando las adolescentes fueron interrogadas acerca de la historia de una de las canciones de moda en donde el hombre impone su voluntad de salir solo con sus amigos y regresar a la casa en completa libertad de horario, contestaron lo siguiente:

Melissa: Yo no estoy de acuerdo, porque él necesita su espacio, pero yo necesito también compartir con él...Me gustaría salir y divertirnos juntos, no que todo el tiempo él quiera estar con sus amigos, sus amistades, yo también formo parte de su vida y necesito un tiempo para relacionarnos, y no me gustaría eso de estar cada quien por su lado. Tampoco todo el tiempo juntos, pero de uno por un lado y otro por otro, eso no me gusta. [...] y más si tienes hijos.

Daniela: Él quiere salir, que salga, pero yo también voy a salir con las mías. [...] Él puede hacer lo que él quiera, pero ya luego no puede regresar para atrás [...] ¿Él quiere pasarse el tiempo entero en la calle? Uno no va a complacerlo que se pase el día entero en la calle no ¿por qué en la calle? si tú tienes esposa, para eso te casaste sino te hubieras quedado soltero.

Lisani: Pero si él tiene necesidad de salir con sus amigos, yo lo dejo salir, pero también tiene que salir conmigo, por ejemplo, si el día de su cumpleaños él quiere salir solo, yo lo dejo.

Danelis: Yo no estoy de acuerdo, que se supone que somos una pareja, siempre debe haber un vínculo, y si él necesita un tiempo para salir y hacer sus cosas por ahí, yo no me pongo en contra.

Luisa Aimé: El respeto, que me gusta que mi novio me respete mucho. Yo me doy a respetar. Por ejemplo, no estar con él y con otro, no provocar fajasones⁵¹ entre hombres, yo respeto para que me respeten. Si porque hoy en día en las parejas el respeto no fluye mucho. [...]

En las conversaciones sostenidas con las entrevistadas se les cuestionó si mantenían algún noviazgo y cuál era su ideal de pareja porque la relación amorosa es una de las formas de socialización más importantes durante la adolescencia. Ante este cuestionamiento las adolescentes respondieron lo siguiente:

Sorelis: Sí, llevo dos meses. Él es guapo. Que no sea vago, que no le guste trabajar, y que me trate bien y que sea romántico.

Ángela: Yo me siento niña, sí tengo novio. [...] yo llevo cuatro años. Con el mío por allá y yo por acá, porque él es celoso. [...] no le gusta, bueno yo bailo y ando con todas mis amistades y no le gusta que yo ande con los varones. Si es mi baile yo no tengo que andar todo el tiempo con él. Mira ahora, no le gustó, decidimos dejarlo, él por su camino y yo por mi camino, él por allá y yo por acá. [...] A mí me gusta el hombre que me de cariño, que me trate bien, cuando yo diga vamos allá, que me lleve, que no me hable en mala forma que sepa que hay una.

Maribel: Sí tengo novio... Tres años. Bueno ahora también estamos peleados, no por celos, sino por infidelidad de los dos. Por parte de él. A mí me gusta el hombre con ambiciones. No me gusta el hombre que se viva sentado la vida sin hacer nada, me gusta el hombre con ambiciones, trabajador, con metas.

⁵¹ En el argot popular cubano se refiere a peleas entre hombres.

Detrás de sus respuestas se autodescriben independientes emocionalmente del varón, a través del discurso refuerzan su despreocupación por el mandato masculino. Reaparece el sustrato cultural que establece el deber ser tradicional, actualizado según los usos y costumbres de Cuba. Las adolescentes comienzan desde edad temprana a sostener relaciones amorosas con varones desde el ideal de relación de amor que ha sido socializado tradicionalmente. Basado en la desigualdad de afectos, en el sufrimiento, aderezado con celos, infidelidad, falta de comunicación y situaciones que validan su construcción identitaria asimilada y socializada dentro de la violencia simbólica reforzando el discurso tradicional de la femineidad.

Las adolescentes aspiran a un hombre bueno, trabajador, amoroso, complaciente y exitoso pero su realidad más bien verifica que eligen a jóvenes inscritos en el estereotipo del machista, mujeriego y libertino. Junto a este tipo de socialización entre los sexos aparece la autoimagen de la mujer que se supera a sí misma para conseguir independencia emocional y económica. De ahí viene que uno de los objetivos más importantes sea el estudio y la preparación.

Sorelis: Bueno yo estoy estudiando en alimentos en primer año de mi carrera.

Me hubiese gustado ser policía, pero bueno, cogí esa carrera, estoy en primer año de mi carrera de elaboración de alimentos para ser chef de cocina.

Grethel: La medicina.

Dayamí: Yo quiero ser abogada.

Taila: Lo que estoy estudiando ahora, está entre bailarina y maestra.

Caridad: Pienso ser maestra, pero pienso ser bailarina también.

Saila: Ser bailarina famosa, como Alicia Alonso.

Luisa Aimé: Me gustaría ser una gran mujer que cuando pase digan ¡ay mira! por ahí va la psicóloga Aimé, por ahí va la abogada Aimé, que eso me haga sentir orgullosa.

El reconocimiento social para la mujer no encaja dentro del mandato cultural tradicional que asocia lo femenino a los espacios privados. Esto sin duda es un denominador común en la mujer cubana, algo que la distingue de otras mujeres en Latinoamérica. Aquí el sistema socialista influye porque, en general, las mujeres estudian y se preparan para el futuro.

Algunas cuestiones que rebasan esta investigación serían transversales a este hecho, en primer lugar que la educación en Cuba es obligatoria hasta el nivel de preparatoria y dejar los estudios es difícil porque es causa de sanciones para los padres de los adolescentes. Por otra parte estudiar pertenece a la construcción socializada de la mujer buena, y virtuosa, abanderada de los valores que marcó la revolución cubana desde el principio, a través de los que se les insta a incorporarse masivamente al estudio y al trabajo. El sesgo moralizante es importante también porque al perseguir como objetivo la preparación académica se separa de otras mujeres que no comulgan con esta finalidad. Talía fue una de las pocas adolescentes que compartió sus aspiraciones de irse del país durante la entrevista:

Talía: Mi aspiración... irme del país. No, yo sí. Yo quiero tener dos hijos.

5.2. Nosotras no somos como ellos

Un segundo grupo de mujeres santiagueras de entre 18 a 30 años fueron entrevistadas para conocer cómo se ha dado la construcción de su identidad femenina. La pregunta acerca de su reguetonero favorito se estructuró porque se sospechaba que el ideal del artista preferido

respondería al ideal masculino. Además para poder integrar en el corpus de análisis de textos a los cantantes favorecidos por el gusto femenino.

Evel: Chacal y Yakarta son mis favoritos. Chacal no es bonito, pero me gusta su forma. [...] No, mi ideal de hombre no. Pero me gusta su forma. Los gestos que él hace. [...] Saca la lengua, no se hace muchas cosas... Se mueve, así, es muy loco. [...]

Liané: Yo bailo el reguetón porque a mí me gusta bailar y es una música muy movida, pero también me gusta escuchar otros géneros como la bachata, música romántica y mi artista favorito es el Chacal.

María: O sea yo escucho reguetón [...] pero si yo tuviera que elegir un artista que se pega sería el Chacal.

Amanda: A mí Yomil y el Dany, me encanta Yomil, me encanta.

Berta: Los Cuatro.

Delia: Me gusta el Príncipe más clásico, más elegante, más formal, se viste de traje, sus canciones, aunque sean canciones de reguetón son canciones con mejor letra, más cosas, más elegancia. [...]

Yurisleidi: Chocolate. [...] porque la música de él es más pegajosa, es más movida y entonces él crea su música y él crea sus bailes y entonces el ídolo que tengo en estos momentos es él.

Dainelis: Para mí los Cuatro, son los mejores porque tienen la timba junto al reguetón, tienen la mezcla. [...] Yo prefiero los Cuatro, y Gente de Zona y luego me tiro entonces por los desiguales.

Daysiri: Mi reguetonero favorito es Harrison. Como canta... físicamente no, pero me gusta como canta... me gusta el ritmo [...] Hay tantas canciones...

Eh... pidiendo el último y para atrás. Me gustan las letras y me gusta la música [...] porque es un ritmo contagioso.

En las respuestas que dieron las jóvenes al ser interrogadas sobre su ideal masculino se observa una coincidencia con las adolescentes sobre este tópico y su relación con la inmediata o futura elección para una relación amorosa. La representación acerca del ideal masculino responde a un discurso de poder que privilegia a los hombres blancos, altos, profesionales, con carácter determinante. Así se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

Evel: Mi ideal de hombre que... que sea un hombre loco, que no... que no... (risas) que no sea un hombre bobo. [...] Para mí loco... no sé... que me intimide... que me, no sé, que me meta el pie... algo así.

Ana: Físicamente lo que más me interesa es que sean altos. Y de preferencia que tengan el pelo claro. Sí. Me gusta. (risas) dios mío que discri... y bueno eh... me gustaría que fueran profesionales igual que yo por una cuestión de... a ver... que sean profesionales porque más bien por la cuestión de poder conversar sobre temas que nos interesen, que nos interesen a ambos... y una cosa que me gusta mucho de los hombres es el carácter. Algo que yo admiro mucho es el carácter. A ver... un carácter fuerte no... que... sino que a ver... que sea decidido, que tenga una opinión y que la haga valer, que no sea... que tú le digas algo... que no sea... que no sea imponente, pero que se respete, que se respete como hombre, que tenga sus ... A ver, me gusta que tomemos las decisiones los dos, pero, por ejemplo, yo tengo un carácter un poco dominante y no me gusta que el hombre haga todo lo que, por ejemplo, lo que yo haga, lo que yo le diga, debe partir de una opinión mutua ¿no? Pero no me gusta tampoco que hagan todo lo que yo quiera ni viceversa.

Yurisleidi: Un hombre ideal uno nunca puede buscar, porque es difícil de encontrarlo, pero bueno un hombre que me quiera y que yo lo quiera y que sea sincero para mí, sería el hombre ideal.

Daysiri: ¿Mi ideal de hombre? Que fuera alto, bonito, que no maltrate a las mujeres... [...] no es mi hombre ideal, lo quiero demasiado, pero es la mitad, le falta tamaño.

Delia: No, si tú estás con una pareja tú vas con tus amigas, pero no hasta mañana... hasta una hora que él te diga más o menos ve hasta la una, las dos, las tres o ve que yo te voy a recoger más tarde así pero no... hasta mañana porque va hasta mañana es porque tú eres liberal tú no tienes pareja, tú no tienes a nadie, tiene que ser que vayas a una discoteca y sea hasta el otro día... Y él sepa que yo estoy en la discoteca y él vaya, aunque se vaya para la casa, pero que él vea que yo estoy en esa discoteca [...] ¡Ay! todo el mundo quisiera un hombre bueno, tranquilo como los hombres ahora están revueltos todo el mundo quisiera un hombre bueno, por supuesto nadie quiere un bandolero de la calle. [...] Nosotras no somos igual que los hombres para los hombre salir solos, para ellos es... aunque no tengan nada, es como que son hombres y lo pueden hacer, puedo salir, puedo divertirme, puedo quedarme hasta a las seis de la mañana..., para ellos quedarse hasta las seis de la mañana en la calle no significa nada, si tienen que quedarse se quedan, pero las mujeres no, las mujeres tiene que estar recogidas ir pa´ tu casa. [...] Claro, con la niña mañana hay que ir a trabajar y tiene que ir para la escuela.

Los fragmentos y expresiones de las entrevistas como “que el hombre no sea bobo”, “que sea loco” “que me meta el pie”, “que tome decisiones”, “que sea alto y de preferencia con el pelo claro”, “nosotras las mujeres no somos iguales que los hombres” y otras más, evidencian que

la construcción de su identidad se ha dado en condiciones de violencia simbólica. Se acepta al hombre como quien lleva el control de la relación, debe tener criterio y hacerlo valer. Se muestra un reforzamiento del ideario social del hombre como el sexo fuerte; por tanto, debe estar preparado y/o demostrar carácter a través de su forma de relacionarse. Mientras la autoimagen de la mujer acentúa la relación de poder entre los sexos, en la que el hombre tiene el control de la situación y decide qué está permitido o no en una relación.

Estos testimonios se interpretan como autorepresentaciones, autoimágenes sesgadas por la imposición eurocéntrica estructurante de un discurso de poder que privilegia siempre lo masculino. Cuando las jóvenes entrevistadas dejan claro que en la relación amorosa necesitan que el hombre tome decisiones y no se vea como alguien a quien se le pueda manipular, “que sea un hombre loco, [...] que no sea un hombre bobo. [...] que me intimide... [...] que me meta el pie”, refuerzan el mandato cultural de que el hombre es quien toma decisiones y la mujer las acata. Así ellas sentirán seguridad, protección afectiva, social y económica.

Las referencias al nivel profesional, como un requerimiento para la aceptación de la pareja, visibilizan que se recupera una idea de la seguridad y del status atravesada por la realidad de un país socialista que ha posibilitado la educación para mujeres y varones. Se intuye un cierto discurso de equidad entre mujeres y varones, en donde al estar preparadas académicamente asumen que merecen un hombre igual o superior a ellas. Como ha explicado Bourdieu, la posición dominante del hombre en la pareja puede interpretarse a partir de dicotomías que simbolizan el poder: lo blanco frente a lo negro, lo alto frente a lo bajo, lo rico frente a lo pobre, lo duro frente a lo blando.

El lenguaje, como expresa Marta Lamas, como elemento fundante de la matriz cultural otorga significado al pensamiento simbólico. Expresiones del tipo “físicamente lo que más me interesa es que sean altos. Y de preferencia que tengan el pelo claro...”, denotan la asimilación de la violencia simbólica de las jóvenes. Han internalizado el discurso dominante sobre la preferencia de lo blanco sobre lo negro; esto irónicamente sucede en un espacio geográfico como Santiago de Cuba, en donde por una consecuencia histórica predominan los negros.

Otra de las oposiciones frecuentes estructurantes del discurso de poder es la dicotomía alto/bajo. Expresiones como estas: “que fuera alto, bonito... no es mi hombre ideal, le falta tamaño”, muestran como las identidades genéricas han asimilado la violencia simbólica al otorgar una especial importancia al aspecto físico para la elección de la pareja. Esto es una aceptación socializada de que lo alto y lo blanco es mejor en tanto otorga seguridad y superioridad.

La sobredependencia femenina acentuada se verifica en condiciones de violencia simbólica. La mujer se asume por debajo del hombre porque advierte y consiente que hay una diferencia entre ellos relacionada a los roles de género que no pueden sobrepasar. Incluso asumen que la maternidad es únicamente una responsabilidad femenina, “las mujeres tienen que estar recogidas ir pa’ tu casa. [...] Claro, con la niña mañana hay que ir a trabajar y tiene que ir para la escuela”.

En algunas declaraciones aparece la autoimagen de la mujer que acepta que los hombres necesitan su espacio, como expresaron: “que se dé un aire también, que cada uno tenga su espacio”. Esta sentencia en el nivel subjetivo podría entenderse como negociación del poder pero se contradice en la objetividad porque la mujer es consciente de su condición

de sometimiento y comulga con ella, como se puede ver aquí: “Nosotras no somos igual que los hombres, para los hombres salir solos, para ellos es... aunque no tengan nada, es como que son hombres y lo pueden hacer, puedo salir, puedo divertirme, puedo quedarme hasta a las seis de la mañana”.

Se observa la sobrevaloración hacia los hombres en función de la elegibilidad en la pareja: “un hombre ideal uno nunca puede buscar, porque es difícil de encontrarlo, pero bueno un hombre que me quiera y que yo lo quiera y que sea sincero para mí, sería el hombre ideal”.

La mujer actúa por sobredependencia femenina acentuada porque en su subjetividad basta la declaración de amor y la sinceridad como valor para una relación amorosa. Esto excluye del discurso sus propios valores, sus motivaciones, sus aspiraciones individuales e incluso sus aspiraciones profesionales. De manera voluntaria consienten su lugar por debajo del varón, respondiendo a la ética de sacrificio y a la veneración de lo masculino que la dignifica. Este sesgo cultural, refrendo de la violencia simbólica, ha sido transmitido de generación en generación desde la niñez, se desarrolla en la adolescencia y se concreta generalmente en la juventud y en la edad madura.

Al igual que el grupo de adolescentes entrevistadas las jóvenes también están llenas de aspiraciones profesionales. Desde sus voces se asumen como mujeres que anhelan alcanzar un bienestar individual, emocional y económico. La motivación para estudiar lleva implícito el ideal de la mujer autosuficiente que sembró la ideología socialista. Esto incluye terminar estudios profesionales, trabajar, emprender una vida autosuficiente y de esta forma alcanzar un bienestar individual, emocional y económico:

Yurisleidi: Ser abogada, que es lo que estoy estudiando y graduarme. [...] Cómo me veo en diez años, bueno a lo mejor aplicando las leyes con más justicia porque ahora empiezo y no sé nada y ya de aquí a unos años tendré más experiencias de la vida y hare mejor mi trabajo. [...] sí me pienso casar sí y tener hijos, dos, una hembra y un varón. [...] me gusta cocinar, los spaguettis. Sí tengo novio.

Amanda: Yo principalmente llegar a graduarme y ser independiente y aunque tengo 21 años todavía dependo de mis padres y mi abuela, tener una familia encontrar un hombre que me quiera y que me ame y cuando tenga más o menos 30 años tener mi propia familia con mis hijos.

Liané: Yo aspiro a graduarme, ser una buena doctora espero tener una familia muy linda llena de amor y cariño y espero que todo lo que yo me proponga y luche por ello se me dé.

Berta: Lo primero que aspiro es ser alguien muy, muy importante tanto para mí, para mi familia y todo el que me conozca y graduarme como todos queremos y ser alguien que en cualquier lugar pueda ayudar.

María: Éxitos en el plano profesional y laboral. En el plano sentimental también. Tener muchos amigos que ya los tengo, ser muy feliz que ya lo soy, disfrutar la vida al máximo y salvar a mucha gente y ayudar a las personas que es lo más importante.

Las jóvenes entrevistadas parten de una concepción construida basada en dos cuestiones importantes, válidas desde lo subjetivo, que en la realidad llegan a contraponerse. Por lo revisado en las entrevistas su motivación para la preparación académica la ponen en el mismo plano que su motivación por llegar a formar una familia funcional; esto lleva a reproducir la función biológica, reproductiva y cultural de las mujeres. Se termina por reforzar la

construcción tradicional de la mujer esposa y madre, en tanto la familia se tiene tomada como la base primera de una sociedad. Este pensamiento, proveniente de la concepción marxista de la familia, es una herencia importante que se arrastra en la formación académica de los cubanos. Es un sesgo ideológico y se refuerza dentro de la sociedad y los valores socialistas.

5.3. El baile, la ropa, los pelos. Violencia de mujer a mujer

El reguetón es un baile de notable expresión erótica. Aunque este aspecto es característico en la mayoría de los bailes cubanos, es mucho más acentuado en el reguetón. Como ya se había advertido, el reguetón es un baile que prescinde de la pareja: da una mayor libertad a los bailadores, promueve la competencia entre los actuantes y la improvisación de coreografías entre las identidades. En el caso femenino los movimientos pélvicos y de la cadera cobran mucha importancia.

Otras cuestiones asociadas a esta performatividad de las identidades es el atuendo, el comportamiento de los cuerpos, prepararlos para el baile y también durante el baile, los gestos del público y también de los cantantes. En la cotidianidad bailar reguetón no requiere más que un vestuario cómodo. Algunas mujeres entrevistadas expresaron que en caso de asistir a un espacio destinado para el baile se deben vestir para esa ocasión con vestidos, cortos de preferencia y ajustados al cuerpo, zapatos altos, tener el pelo arreglado, alaciado, largo y muchos accesorios brillantes.

El glamour, la cultura de lo *fashion*, es una simbolización de la belleza y también del poder adquisitivo. Estas construcciones hablan de un ideal de belleza eurocéntrico estandarizado asociado al status y al poder económico que unidos al sesgo moral funciona como un mecanismo de inclusión y exclusión.

Es en esta expresión donde se advierten violencia de mujer a mujer que se construye básicamente a través de juicios de valor por medio de los cuáles las mujeres califican de buena/mala a otras mujeres. La autoviolencia naturalizada detrás de los supuestos requerimientos de la moda mismos, se funda en relaciones dicotómicas ya advertidas por Bourdieu: alto/bajo, blanco/negro, delgado/grueso, lacio/rizado, entre otras. Cuba no se queda atrás en el ideal de belleza fijado por la industria del mercado, de manera que acentuar la figura y resaltar los reconocidos encantos femeninos se ha vuelto algo esencial para las mujeres cubanas.

Concretamente se les cuestionó a las mujeres si había algún tipo de ropa específica que se asociara al reguetón, si usaban alguna prenda en especial para bailar y si estas cambiaban en función del tipo de lugar. En este sentido contestaron:

Ana: Bueno, no es que sea un tipo de vestimenta que una asocia al reguetón, porque cada cual viste como puede y como le guste independientemente de la música que escucha. Pero generalmente por ejemplo los shores cortos, cacheteros esos que son bien obscenos, uno los ve en ese tipo de lugares. Ayer mismo en la pista aquello era terrible lo que había con esos shores cortos que se ven las nalgas enteras. Yo pienso... [...] Bueno a ver, no me gusta hablar de las mujeres...porque yo soy mujer, pero me parece que una mujer que se respete a sí misma no debe usar eso, porque ya no es una cuestión de moda, es una cuestión de que estás enseñando partes íntimas de tu cuerpo. Por lo menos en tu cuerpo, las nalgas, los senos, lo que sea, porque ya es una cosa que... cada vez enseñan más como quien dice. [...]

Evel: Bueno se puede bailar sola o con pareja, con bastantes personas, como tú quieras. (risas) Las nalgas, la cadera, los brazos...no el guachineo ese no,

yo no sé hacer eso [...] En la discoteca, en mi casa, especialmente en mi casa, con mis amistades. El San Pedro, el Tropicana. Me gusta verlos en vivo [...] A Yomil, a Harrison. Sí, lo caro que cobran, 10 dólares la entrada [...] sí, se llena por capacidad. Zapato alto, vestido, glamour, entiende, allí no se puede ir... El pelo hay que ponerlo largo...

Amanda: Bueno con chores cortos porque realmente en Cuba hace mucho calor, casi siempre las mujeres cubanas usan shores cortos. Pero ahora se están usando shores demasiado cortos, yo no soy amante a ese tipo de moda, porque yo lo veo artistas como *Niki Minaj* o *Rihanna*, lo hacen porque ese es el mundo del espectáculo. [...] Sé que Cuba es calurosa, pero no hay que exagerar eso es como para ir a la playa eso es como salir en blúmer⁵² a la calle. También con vestidos cortos, ropa sport, pantalones, licras...

María: ¡Ay! yo siempre digo lo mismo bailar reguetón es como tener sexo en el aire...[...] incluso, antes bueno cuando uno era más chiquito, yo me maravillo como los niños de diez años bailan pegado uno arriba del otro que se yo y te quedas así, y dices ¿será posible? [...] Yo el reguetón lo puedo resumir en dos palabras, es verdad, es un género muy movido y súper pegado, pero yo lo puedo resumir en dos palabras, es sexo y violencia no hay otra cosa que resumir.

Berta: Los movimientos, los movimientos ya uno no baila tranquilito, sino se mueve pa' aquí levanta una pierna, te ponen así, ya no es lo mismo...

Liané: Es como hacer sexo sin ropa... con ropa, y la gente se queda así, son las personas dicen: ¿Ay, pero por qué ustedes bailan así?... por eso los abuelos

⁵² En Cuba se conoce como prenda íntima, en México calzón, en España las bragas.

fundamentalmente dicen, no bailes que eso en mis tiempos era de prostitutas y de todo te dicen no, pero claro hay quien levanta una pierna, se vira al frente, al piso, y todo eso y no...

5.4. Malditas independientes. Voces en el umbral

La calle Enramada es escenario cada día de reuniones informales de adolescentes, jóvenes y personas de todas las edades. En ella se concentran bares, restaurantes, cafeterías, heladerías, centros de información donde se puede establecer conexión de Internet, mercados de artesanías, puestos de venta de discos y películas, espacios para el baile, de divertimento y todo tipo de atracción para el turista o el nacional. Muchos de estos establecimientos funcionan como pequeñas empresas privadas y son manejadas por los cubanos denominados cuentapropistas, sujetos que pagan impuestos altísimos para tener un negocio propio y funcionan de manera alternativa a la escasa oferta oficial.

La Fabada de Marieta, ubicado en el corazón de Enramada, deslumbra por su fastuosidad y sobre todo por su bar. En este una mujer mestiza, con vestido amarillo ceñido al cuerpo, pañuelo en la cabeza, amarrado como turbante a la usanza africana y mechones con extensiones de pelo lacio y largo, sorprende a los transeúntes. Ella es *barman* en la Fabada pero más bien pareciera que es la mismísima Caridad del Cobre o una de las hijas más bellas de Oshún.⁵³ La entrevista con Dainelis ofrece una esperanza para la utopía feminista en el camino de la resignificación del deber ser.

⁵³ En la religión afrocubana Oshún es una de las deidades del panteón Orisha. Representa al amor, a la fertilidad, a las aguas dulces. Siempre se viste de amarillo, y está adornada con collares. Suele contemplarse en el espejo y siempre ríe. Levanta y agita sus brazos para hacer titilar sus brazaletes enfatizando sus encantos y pide miel para mostrar la dulzura del sexo y de la vida. Cuando baila pide sexo a los hombres extendiendo las manos, haciendo bruscos y seductores movimientos de cadera. La rebeldía de Oshún, su descripción física y

Dainelis: Yo no, soy una mujer soltera. Totalmente soltera. ¿En diez años? Bailando reguetón, obvio el reguetón lo pongo en segunda opción porque para mí la salsa es lo máximo, el reguetón con 40 no, con 60 voy a bailar reguetón y voy a tener un novio de 15 años con 60 además. Yo prefiero dar compota que no jarabe. ¿Hijos? bueno si el que tengo dentro de mí. [...] Bueno a medida que ha pasado el tiempo yo he ido creciendo empecé como dependiente aquí en la Fabada Marieta y hoy soy cantinera, una de ellas, déjame no menospreciar a los demás, sí somos dos. Yo me veo más para arriba, más *pa' arriba* hasta que llegue a ser... Si es muy fuerte para una mujer, pero bueno tengo el maestro aquí, él me enseñó. Yo hoy preparo unos tragos que los prepara un cantinero profesional. [...] No siempre se puede satisfacer el deseo sexual de los hombres. Depende de nosotras las mujeres, nosotros primero debemos satisfacernos nosotras como mujeres y luego satisfacer el deseo sexual de otra persona, si nosotros no queremos, no queremos. [...] si nosotras queremos en ese momento que él quiere ok todo está ok, pero si nosotras no queremos, no queremos. Lo mismo que hace un hombre lo puede hacer una mujer [...] Somos muy pocas las que son libres, las que son liberales, pero bueno pienso que a medida que pase el tiempo si va a haber su gran mayoría. Yo vengo de una familia de mujeres que se dedicaron al marido. Actualmente yo soy la única salida del plato que no se ha casado. Tiene hijo y lo tiene libre, o sea, yo soy una mujer libre. Mi hijo es solo mío, producción independiente.

psicológica, sus poderes mágicos y sensuales conforman una de las identidades más impactantes de la popular religión Yoruba arraigada en la cultura cubana.

El ideal de femineidad tradicional se ha sustentado en un sistema de creencias, que refieren el deber ser tradicional a partir del cual se establecen roles y funciones, donde todo lo que sea una trasgresión debe ser castigado. Los valores, códigos y normas se transmiten de generación en generación a través de las prácticas familiares y se refuerzan en la socialización cotidiana, ya sea a través de la educación o en espacios de convivencia entre los sexos.

La socialización de la femineidad incluye también el lenguaje y los actos del cuerpo, vías directas para el aprendizaje y para la socialización del ser mujer. Históricamente este sistema de relaciones y de creencias ha moldeado las aspiraciones femeninas, legitimando la expropiación del cuerpo de las mujeres en función del significado que tiene la relación amorosa. Es aquí donde la mujer otorga al otro la soberanía de su cuerpo. Las entrevistas que se practicaron a las adolescentes y a las jóvenes constatan que aún falta mucho para deconstruir este conjunto de normas y creencias que las mujeres no eligen precisamente, pero que van aceptando en la negociación social que les permite construir su propia identidad.

Es probable que en Cuba, como en el caso de Dainelis, existan más mujeres que añoran una vida diferente, una vida fuera del mandato masculino arraigado en la cultura. Donde sea la voz femenina quien decida disfrutar y gozar de su cuerpo, de su sexualidad sin obligatoriamente tener que cumplir con la función biológica de ser madre y esposa.

La mujer que atraviesa el espejo de la cultura occidental, sobre todo en Latinoamérica, tropieza a diario con la incomprensión y con la soledad. Escapar a la construcción tradicional de ser mujer es un acto de valentía que pocas mujeres abrazan porque este acto conlleva una decisión irrevocable; la resignificación del deber ser.

Conclusiones y recomendaciones

El análisis de los elementos simbólicos referentes a las identidades y la violencia de género, que refuerzan la dominación masculina presentes en el reguetón cubano, ha permitido responder a la inquietud que dio inicio a esta investigación. Se sostiene que en el reguetón cubano se muestran pautas de conducta que legitiman la cultura del machismo, naturalizan la violencia de género, las relaciones de poder entre mujeres y hombres; además, conecta con una clase que se autoafirma marginal. Sus canciones, sus textos y los discursos contienen cultura, constituyen en sí mismos una expresión cultural donde las estructuras de dominación son una realidad que demarca las relaciones de género.

Los cuestionamientos iniciales acerca de la popularidad y propagación del género musical por toda la isla, junto al hecho de que una gran cantidad de mujeres aceptaran y disfrutaran de una música eminentemente trasgresora, posibilitaron adentrarnos en el fenómeno para constatar el gusto por el baile y la importancia de este. La músicaailable en la isla favorece la propagación y aceptación de esta expresión artística desde la infancia, pero además de estas razones existe una profunda conexión entre los actores sociales. El reguetón se traduce en un entramado complejo de representaciones colectivas y estas a su vez conectan con una clase autodefinida marginal.

La perspectiva de género, como vía fundamental para el análisis, ha permitido interpretar las relaciones sociales que entretejen a los sexos, la violencia de género o las relaciones de poder como sugiere Joan W. Scott. Este enfoque permite la reconceptualización teórica, a la vez que se aportan tres conceptos que de manera sustantiva no sólo superan la hipótesis inicial, sino que identifican y nombran otras formas de violencia de género relacionadas e inadvertidas, o al menos no mencionadas, en investigaciones recientes sobre

este tema.

El concepto de marginalidad incrustada como forma de representación colectiva se ha introducido para tipificar una forma de ser, inscrita en la idiosincrasia del cubano. La forma de usar el lenguaje, los gestos, la performática asociada; como se explicó antes en el marco teórico y también en el análisis, no constituye únicamente una peculiaridad de los públicos que disfrutaban el reguetón y su cultura. Responde a un sujeto marginaloide que representa a ese supuesto “hombre nuevo” que proyectó la revolución cubana en sus inicios. Al día de hoy, con las nuevas posibilidades para usar las redes sociales, este prototipo se pone cada vez más al descubierto. El reguetón, como un importante producto cultural, refleja esta realidad intrínseca de la sociedad cubana.

El concepto de reimposición masculina sobredependiente se ha introducido para denominar el proceso a través del que los hombres construyen su identidad. Está ligado al concepto de marginalidad incrustada como forma de representación colectiva. Los hombres cubanos, en su mayoría los que están asociados a la cultura del reguetón como consumidores y cultores del género musical, se han reimpuesto a sí mismos una masculinidad cada vez más hipersexualizada; cuestión que aderezan con su vestimenta y gestos que proclaman su hombría. La violencia de género se actualiza en las formas de representación de esta marginalidad de la que los hombres sobredependen a fin de sentir la pertenencia a esta cultura.

El concepto de sobredependencia femenina acentuada por autoimagen permite demostrar que la construcción de la identidad femenina se da en condiciones de violencia simbólica. Este concepto refiere una contradicción que se origina en la subjetividad femenina en donde las mujeres se asumen independientes, liberadas, con capacidad de decisión y de

reacción frente a la ideología sexista de los hombres. Las mujeres reaccionan al discurso sexista y beligerante de los varones, al mismo tiempo que aceptan el esquema del sometimiento hacia el poder de los varones porque arrastran las estructuras aprendidas a través de la cultura de la dominación masculina, como explica Bourdieu. Las estructuras desde donde se construyen estas narrativas recurren a la misma relación de dominación que les han sido impuestas.

La metodología sugerida para recuperar la información fue el análisis de textos en las canciones y la aplicación de entrevistas a mujeres. En el primer caso, las canciones analizadas muestran que el reguetón en Cuba funciona como una agencia a través de la cual se socializan modelos de masculinidad. Se reimpone una nueva imagen hipersexualizada que refuerza la identidad masculina como una identidad dominadora y se concibe a la identidad femenina como su objeto sexual. Se descubre una marginalidad incrustada como forma de representación colectiva, condición esencial en la conexión de las identidades genéricas y en la conformación del gusto por esta música.

Las entrevistas se realizaron con la total anuencia de las informantes. El espacio designado para el trabajo de campo permitió observar con detenimiento y encontrar, con sorpresa, que el público femenino adolescente gusta más del género. Aunque no por esto excluye a otras mujeres que bailan y disfrutan del reguetón. La ciudad de Santiago de Cuba fue amable, aun cuando el calor y el sol aderezaron las largas caminatas.

En algunas ocasiones las mujeres se negaron a ser entrevistadas. Quienes sí aceptaron regalaron su amabilidad, su tiempo y sus palabras, con ellas se ha podido interpretar la subjetividad femenina a fin de cumplir el objetivo general de esta investigación.

Las entrevistas permitieron constatar que una de las agencias principales a través de

la que se reproducen idearios y esquemas de subordinación que van moldeando la construcción de la identidad femenina es la familia. En la práctica familiar es donde las mujeres han aprendido a comportarse según la norma y justamente donde aprenden a ceder la soberanía de su cuerpo al otro. Esto se verá reflejado más tarde en sus actos de género, en la conformación de su ideal de belleza, en la forma de relacionarse con los otros, en sus aspiraciones y motivaciones personales.

Se observa una actualización distintiva del deber ser femenino que marca una diferencia notable, en tanto la mujer cubana, en sentido general no ha sido educada en la represión sexual. Esto le permite el goce de su cuerpo, acompañado muchas veces de la extroversión, pero el cumplimiento del deber ser al que está consagrada sigue presente en el universo simbólico femenino, de lo contrario será objeto de la crítica moral. Este sesgo es una forma de violencia de género porque refuerza un ideal socializado que excluye a partir de estereotipos confrontados de mujer buena/mala (la loca), valores, formas de ser, de vestir y de proyectarse.

El ideal de belleza socializado excluye a toda aquella mujer que no encaje dentro del prototipo, entendiéndose por esto atributos físicos requeridos como la fijación en los cuerpos torneados y esbeltos, el pelo largo y arreglado, la vestimenta *fashion* corta y cómoda. La forma de vestir revela que se ha instaurado en la representación colectiva de la femineidad un ideal estético sexuado aceptado por mujeres y hombres. Esta condición está aderezada con la tropicalidad caribeña. El ideal de lo bello está asociado a lo sexy, a la cultura de la moda. Se revelan aspectos relacionados con el tema racial que amerita una investigación porque son ideales que están cimentadas sobre profundas estructuras de poder.

El hecho de que el cuerpo femenino sea asimilado como reservorio de belleza y de sensualidad femenina naturaliza la violencia de género. Se encadena a las mujeres dentro de un estereotipo de belleza necesaria para ser elegida y refuerza la construcción masculina en la que ellos cimientan su elección: la belleza física y la sexualidad. De igual forma, existe un ideal de belleza masculino que también funciona como mecanismo de exclusión y responde al paradigma de un dominador: los hombres elegibles deberán ser altos, fuertes, de preferencia blancos, de buenos modales, cariñosos, y sobre todo de carácter rudo, ambicioso y con poder económico.

Se constata también que la violencia de género no se da solamente desde el hombre hacia la mujer. Si bien los hombres usualmente trasgreden al género femenino de manera verbal, gestual, y simbólica; las mujeres también han asumido discursos violentos, construyendo y socializando narrativas que van contra otras mujeres y contra los varones. Esto fue expresado a través de juicios de valor.

Esta realidad abre el lente a otras investigaciones para que coloquen el acento en los retos requeridos como sociedad para revertir los procesos de violencia. Es necesario estudiar cuál sería la esperanza que brinda la utopía ante el hecho de que las mujeres hayan asumido este discurso masculino de violencia simbólica en relación con las otras mujeres.

Se recomienda un estudio profundo de la performatividad de las identidades, vista desde quienes producen materiales audiovisuales, como los video-clip porque siguen siendo una importante vía para la promoción del género musical. Continuar el estudio de los actos performativos asociados al baile también es una vía de estudio interesante y poco explorada.

Al término de esta investigación se tiene conocimiento de que en la Isla de Cuba otras figuras femeninas han empezado a sobresalir en la escena reguetonera, de manera que se

recomienda indagar sobre ellas en tanto vale la pena conocer si el comportamiento de la creación femenina dará un giro hacia una nueva propuesta de femineidad o si mantendrá el mismo formato.

Un estudio minucioso sobre el comportamiento de la censura en Cuba sería recomendable. Casi al término de esta investigación el Estado cubano ha puesto en funcionamiento el decreto 349, con el fin de actualizar lo dispuesto en el decreto No. 226 en vigor desde el año 1997, para poder establecer las contravenciones en materia de política cultural, sobre la prestación de los servicios artísticos y de las diferentes manifestaciones del arte. El reguetón ha sido una música controversial desde sus inicios, es sin duda un género musical presente en el gusto de los diferentes públicos cubanos. Este trabajo podría desembocar en nuevas políticas culturales, cuestión poco presente en los cuerpos de investigación en Cuba.

¿Hasta dónde llega la realidad? ¿Es la misma realidad para todos? ¿Hasta dónde se puede superar? ¿Cómo se sienten las mujeres en esta realidad? ¿Hasta dónde son conscientes? ¿Qué nuevos retos pueden asumirse a fin de revertir estos procesos de reproducción y actualización de la violencia de género? La investigación presente abre pistas para investigaciones futuras porque el tema es amplio y no se ha agotado.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Como hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós.
- Andino, Y. (2015). “¿Gato por Liebre? Representación homoerótica en textos de reguetón cubano”, pp. 77-99. En: Andino, Y.(comp) *Discursos transgresores. Rupturas en el canon musical cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
- Baker, G. (2009). “Reggaetón a lo cubano. ¿Una agresión a la cultura nacional?”, pp 148-165. En *Ensayos, historia y teoría del arte*. No 16, 3 fotos. Colombia. Universidad Nacional de Colombia.
- Bourdieu, P. (2015). *La dominación masculina* (9na edición ed.). Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (1990). “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”.
- Calzadilla, L. (2007). “Reggaetón objeto cultural no identificado”. *Comunicación*, 24-30.
- Carballo Villagra, P. (2006). “Reggaeton e identidad masculina”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, (4), 87-101.
- Casanella Cué, L. (2005). “Intertextualidad en las letras de la timba cubana”. *Primeros apuntes*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.
- _____ (2013). *Música popular bailable cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. Ciudad de la Habana, Cuba: Ediciones Cidmuc.
- Gallo, V. H. (25 de febrero de 2017). “El Reguetón en Cuba: ¿Culto al cuerpo masculino?” *Santiago de Compostela, España: Ponencia no publicada*.
- Gámez T, N. (2011). “Escuchando el cambio: reggaetón y realidad cubana”. *Temas*, 56-65.
- Obtenido de www.academia.edu.

García Meralla, E. (2004). “Hágase la timba”. Revista Temas, 49-59. Cuba. Ciudad de la Habana.

_____ (2007). “La Rumba del fauno... Discretos apuntes para entender la música cubana de fines de siglo XX”. La gaceta de Cuba. (3), 3-6.

González, B. N., Casanella, C. L., & y Hernández, B. G. (2005). El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades.

Harding, S. (1987). “¿Existe un método feminista?” Introducción del libro *Feminism and Methodology*, Indiana University press/open Universitu press, USA, traducción de Gloria Elena Bernal. Obtenido de:

<https://www.dropbox.com/s/uo4p6itwwcel3ow/2.6.%20Existe%20un%20metodo%20feminista%20Sandra%20Harding.pdf?dl=0>

Heredia, Y. (2012). *Reguetón a lo cubano. La apropiación musical en la creación de Los 4 y Madera Limpia en la primera década del siglo XXI*. [Tesis de licenciatura] La Habana, Universidad de las Artes, de Música.

Lagarde, M. (1990). *Identidad femenina*. México, Ciudad de México.

Lamas, M. (2012). “A manera de prólogo”, pp. 11-18. En: Lamas, M. (Comp). *Cuerpo: diferencia sexual y género* (4ta edición ed.). México: Taurus.

_____ (2012) ”Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, Cap. 3, pp. 87-127. En: Lamas, M. (Comp). *Cuerpo: diferencia sexual y género* (4ta edición ed.). México: Taurus.

Llano, I. (2008). “Inmigración y música latina en Barcelona: El papel de la música y el baile en procesos de reafirmación e hibridación cultural”. Sociedad y economía, 10-36.

López Cano, R. (2005). “Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana”.

Trans. Revista Transcultural de Música, (9), 0. Obtenido de

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200901>

_____ (2007). “El chico duro de la Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana”.

Latin American Music Review. 28 (1) p. 24.67. Version on-line: www.lopezcano.net

Madoo Lengermann, P., & Niebrugge-Brantley, J. (1997). "Teoría feminista contemporánea", p 353-409). En G. Ritzer, Sociología contemporánea. Cultura Libre.

Mañach, J. (1955). Indagación al Choteo. Obtenido de Casa del libro:

<https://www.casadellibro.com/comunidad/tus-estantes>

Marshal, W., Rivera, R. Z., & Pacini, H. D. (2010). Los circuitos sociosónicos del reggaetón. Trans. Revista transcultural de Música., (14) 1-9.

Meza, C. (2000). "El habitus de la femineidad y la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas." Caleidoscopio, 161-191. México. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Negron, F., & Rivera, R. (2009). Nación reggaetón. Nueva sociedad. Democracia y política en América Latina, 29-38.

Orozco, D. (2014). "Tendón yo le dooollll... De habanera a reguetooolll... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño". Clave, 4-14

_____ (2010). Qué está pasando ¡Asere! Detrás del borroso "que se yo y no sé qué", en la génesis y dinámica de los géneros musicales. Clave, 60-89.

Ortiz, F. (1963). Contrapunteo cubano del trabajo y el azúcar. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

_____ (2005). Los negros esclavos (fragmentos). Cesla, 305-320.

Pagés, J. C. (2010). *Macho varón masculino. Estudios de Masculinidades en Cuba*. Ciudad de la Habana, Cuba. Editorial de la Mujer.

Fernández Poncela, A. M. (2001). "El bolero: con él llegó el escándalo". GenEros, p. 66-75.

_____ (2010). "Imaginario y narrativas: las violencias contra las mujeres". En C. M. Rubio, *Inventando el presente. De la expropiación del cuerpo a la construcción de la ciudadanía* (págs. 65-85). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Reguillo, R. (2000) “Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo”. En https://www.academia.edu/24781048/ANCLAJES_Y_MEDIACIONES_DEL_SENTIDO. [LO SUBJETIVO Y EL ORDEN DEL DISCURSO UN DEBATE CUALITATIVO](#)
- Sánchez Becerril, I. (2012). “Consideraciones teórico -críticas para el estudio de la narrativa cubana del período especial”. UNAL, 83-112.
- Sánchez Becerril, I. (2013). “La metaficción en la novela cubana del período especial”. Cuadernos americanos 143, pp. 163-189.
- Sánchez Fuarros, Í. (2005). “Timba, rumba y la "apropiación desde dentro"”. Trans. Revista Transcultural de Música (9), 0. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200905>
- Scott, J. (2001) “Experiencia”, en Revista La ventana, numero 13, universidad de Guadalajara, p. 43-73
- _____ (1996). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, pp. 265-302) En M. Lamas Compiladora. *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Sierra M., A. (2009). “Códigos en movimiento. Masculinidad sobre ruedas”. La siempreviva, 70-79.
- _____ (2006). Esta es mi ciudad... Conversación con X Alfonso. Artículo.
- Silva, I., & Perdigón Milá, F. (2011). “Una mirada a nuevas concepciones musicales. De reggaeton y otros demonios”. Texto no publicado.
- Spataro, C. (2013). “Las tontas culturales: consumo cultural y paradojas del feminismo”. Punto género, 27-45.
- Valdés, R. (2007). “Reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera”. La Gaceta de Cuba, 7-11.

Vila, P., & Sermán, P. (2006). “La conflictividad de género en la cumbia villera”. Trans. Revista Transcultural de música (10).0. Obtenido de:
<https://www.redalyc.org/pdf/822/82201005.pdf?>

Weeks, J. (2000). “La construcción de las identidades genéricas y sexuales. La naturaleza problemática de las identidades”. En I. S. Lerner, En *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*. (p.199-211). México: El Colegio de México. Recuperado el 5 de mayo de 2016

Webgrafía

Chacal , & Yakarta. (2016). *cibercuba.com*. Recuperado el 01 de agosto de 2017, de
<https://www.cibercuba.com/videos/musica/2016-06-01-u74-chacal-y-yakarta-bruto-2016>

Chocolate. (2016). *youtube.com*. Recuperado el 22 de agosto de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=IWgn-a-pEuY>

Chocolate. (2017). *youtube.com*. Recuperado el 05 de mayo de 2018, de
<https://www.youtube.com/watch?v=fhC3ZrOWTWY>

Dayana, S. (2016). *youtube.com*. Recuperado el 27 de agosto de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=IF576OaO5ew>

Dayana, S. (2017). *youtube.com*. Recuperado el 26 de julio de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=v6VDHWNFbi4>

Delgado , A., & Forever, J. (2010). *letras.com*. Recuperado el 23 de julio de 2017, de
<https://www.letras.com/gente-de-zona/1411901/>

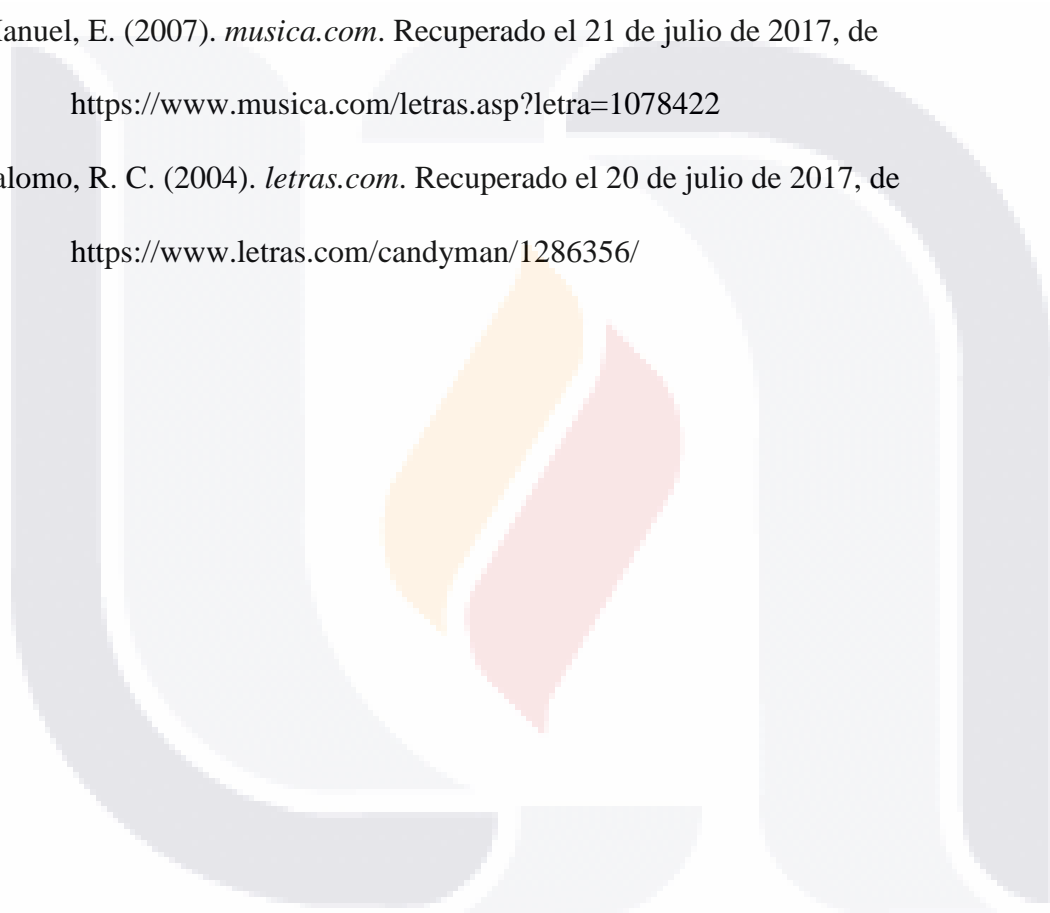
Forever, J. (2016). *youtube.com*. Recuperado el 17 de agosto de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=xngJyfcqGDI>

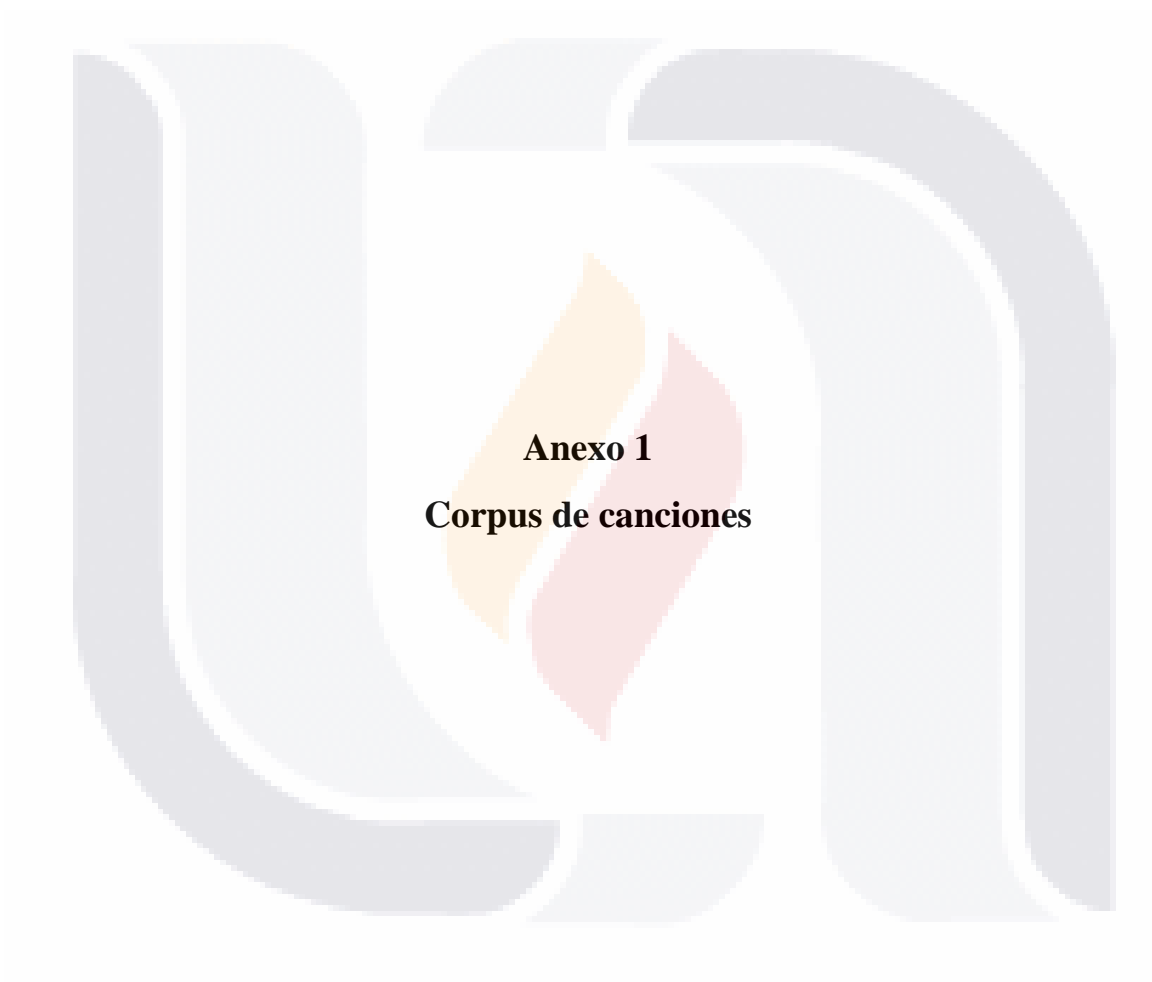
Forever, J. (2016). *youtube.com*. Recuperado el 20 de agosto de 2017, de
<https://www.youtube.com/watch?v=iMow7JqblH0>

Lauretis, T. d. (1989). La tecnología del género.

Manuel, E. (2007). *musica.com*. Recuperado el 21 de julio de 2017, de
<https://www.musica.com/letras.asp?letra=1078422>

Palomo, R. C. (2004). *letras.com*. Recuperado el 20 de julio de 2017, de
<https://www.letras.com/candyman/1286356/>





Anexos 1 Corpus de canciones

Candyman. La mordidita

Oye chula linda
 Ven acá te voy a hacer una pregunta
 Donde tú prefieres que te dé una mordidita mami
 Ay... En la cosita
 ¿Dónde es que tú quieres que te de una mordidita rica?
 Ay... en la cosita
 Si eso te excita
 Vamos a menear hay que vernos en una cita
 Hagamos un trato voy a hacerte una visita
 Nada es imposible lejos de mi problemita
 Óyeme linda vamos linda yo te espero
 Donde me dijiste soy un hombre soltero
 No importa que haya calor o caiga un aguacero
 Lo más importante para mí es morder
 Ay tra tra tra
 Juguemos al perro y a la perrita
 Juguemos al gato y a la gatica
 Juguemos un rato a la casita
 Yo seré papito y tú serás mamaíta
 Si eso te excita, pues que se repita
 No permitas nunca que mi helado se derrita
 Llámame por teléfono mañana y ahorita
 Pa' que escuches como Candyman te recita
 Donde tú prefieres que te dé una mordidita mami
 Ay... En la cosita
 Donde es que tú quieres que te de una mordidita rica
 Ay... en la cosita
 Por eso
 Búscame, llámame, tócame, mírame, siénteme, quiéreme
 Aráñame preciosa mi reggae te dedico
 Es tu curvatura la que me tiene sirico
 Acabarás conmigo poquitico a poquitico
 No tengo cuatro metros soy gigante chiquitico
 Pero para ti ahora va a sonar mi pitico
 Pipi oye que rico suena
 Pipi pitando esto pa` todas las nenas
 Pipi pa` la blanca y la morena
 Pipi yo te lo regalo sin pena
 Pipi así dice el pobre Candyman
 Pipi no soy malo ni charlatán
 Pipi más bien cariñoso y galán
 Pipi raparaparapapapan
 Pero ¿dónde que tú quiere que te de una mordidita mami?

En la cosita... uy!
¿Dónde tú prefieres que te de una mordidita rica?
En la cosita
Piteo pipi oye que rico suena
Pipi Pitando esto pa` todas las nenas
Pipi pa` la blanca y la morena
Pipi yo te lo regalo sin pena
Pipi así dice el pobre Candyman
Pipi aquí yo no quiero pan diman
Pipi todas mis amantes donde están
Pipi sé que si me muero lloraran
Pero ¿dónde que tú quiere que te de una mordidita mami?
En la cosita... uy!
¿Dónde tú prefieres que te de una mordidita rica?
En la cosita
Juguemos al perro y a la perrita,
Juguemos al gato y a la gatita
Juguemos un rato a la casita,
Yo seré el papito y tú serás la mamaíta
Si te gusto pues que se repita
No permitas nunca que mi helado se derrita
Llámame por teléfono mañana y ahorita
Pa` que escuches como Candyman te recita
Piteo pipi oye que rico suena
Pipi Pitando esto pa` todas las nenas
Pipi pa` la blanca y la morena
Pipi yo te lo regalo sin pena
Pipi así dice el pobre Candyman
Pipi no soy malo ni charlatán
Pipi más bien cariñoso y galán
Pip raparaparapapan
Pero ¿dónde qué tú quieres que te de una mordidita mami?
En la cosita... uy!
¿Dónde tú prefieres que te de una mordidita rica?
En la cosita
Piteo pipi oye que rico suena
Pipi Pitando esto pa` todas las nenas
Pipi pa` la blanca y la morena
Pipi yo te lo regalo sin pena
Pipi así dice el pobre Candyman
Pipi aquí yo no quiero pan diman
Pipi todas mis amantes donde están
Pipi sé que si me muero lloraran
Pero ¿dónde que tú quieres que te de una mordidita mami?
En la cosita... uy!
¿Dónde tú prefieres que te de una mordidita rica?

En la cosita...
 En la cosita canalla... como te gusta eee jejejeje
 ¡Oye! Ustedes son las culpables de que yo sea así
 ¡Ya!
 Pipi pipi pipi pipi pipi

Elvis Manuel. La tuba

Mírala.
 Mírala, cómo suda
 Y como ella se desnuda
 Ella no sabe que a mí se me partió la tuba en dos
 Coro
 Y se me parte la tuba en dos
 Se me parte la tuba en tres
 Cuando te coja yo te voy a dar
 Hay traiga su kilo de café
 Bis
 Relájate
 Si se me parte en tres
 Si se me parte en dos
 Tú vas a ver
 No preguntes
 Si yo ya te expliqué
 Que dj Jerry Elvis Manuel
 Ella me lo dice que yo la lastimé
 Yo no la mandé a echarle azúcar al café
 Muchacha si a mí se me parte
 Tú no eres tacaña
 Tú reparte
 Espero que en la cama puedas relajarte
 Elvis Manuel para explicarte tantas parte
 Quien es el chamaco que el público parte
 Oye tú no ere' tacaña
 Tú reparte
 Ella me pide que la agarre
 Completa
 Ella quiere que le quite
 La careta
 Me gusta pero ella mi nombre respeta
 Esta noche yo voy a partirle la careta
 Mírala....
 Mírala como suda
 Y como ella se desnuda
 Ella no sabe que a mí...
 Se me partió la tuba
 Se me parte

Se me parte
Se me parte
La tuba en dos
Se me parte
Se me parte
Se me parte
La tuba en tres

Gente de Zona. Mami yo te enseñé

Mami yo te enseñe
Cómo se ama pero
Me dejaste solo sufriendo en mi cama
Mami yo te enseñe
Cómo se ama pero
Me dejaste solo sufriendo en mi cama
Debí contar que te portaste muy mal dejaste
Todo por un sucio final
No puedo negarte que me siento fatal
Te di la vida y a ti te daba igual
Ahora vete solita
Caminando te creíste cosa dale tumbando (mentirosa)
Sigue por la calle tú engañando
Que yo fui tu escuela
Y aun te sigo enseñando
Ten mucho cuidado muchachita
Que el amor es grande y se necesita chiquita
Yo sé que
Conmigo tu estas frita
Y si te arrepientes pídele
Consejo a tu abuelita
(Estríbillo)
Mami yo te enseñe
Como se ama pero
Me dejaste solo sufriendo en mi cama
Mami yo te enseñe
Como se ama pero
Me dejaste solo sufriendo en mi cama
Hay, hay sosa como está la cosa
Cuando estas de viaje esa niña goza
Ay, ay sosa, como está la cosa ya yo estoy en zona
Y vamos a ver quien goza
La muchachita se me hace la difícil
Por qué razón todo a su lado es tan difícil
Y yo quisiera hacerlo menos difícil
Se me hace difícil

(Estribillo)

Mami yo te enseñe
 Cómo se ama pero
 Me dejaste solo sufriendo en mi cama

Osmani García. El Chupi Chupi

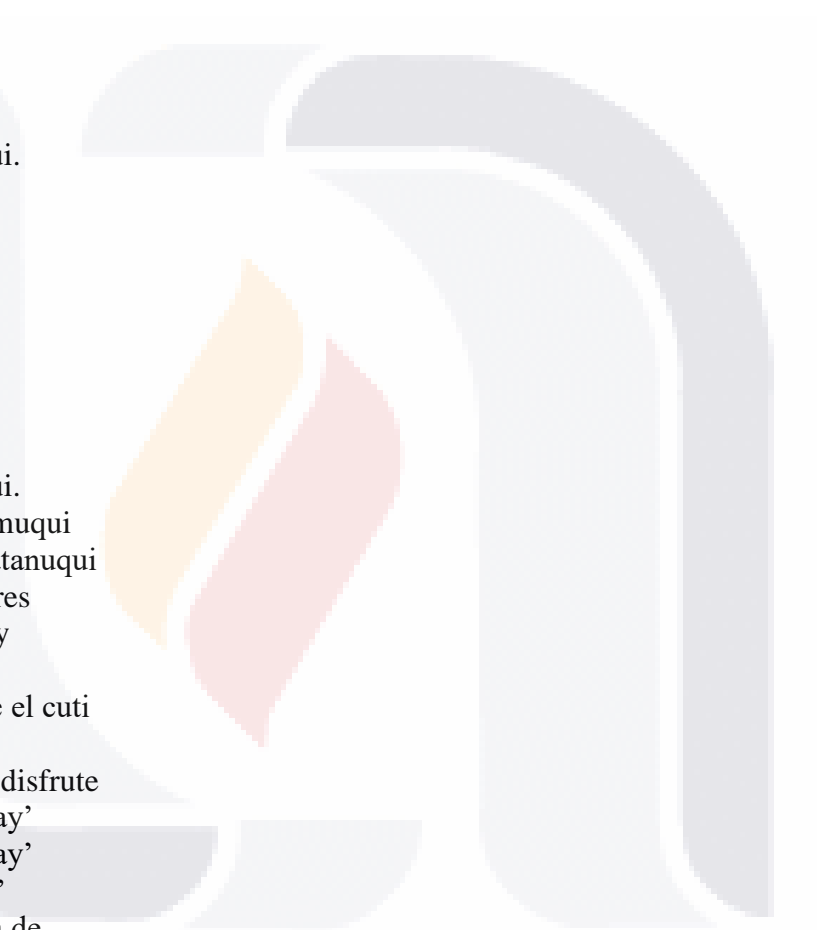
Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágatelo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui.

Coro:

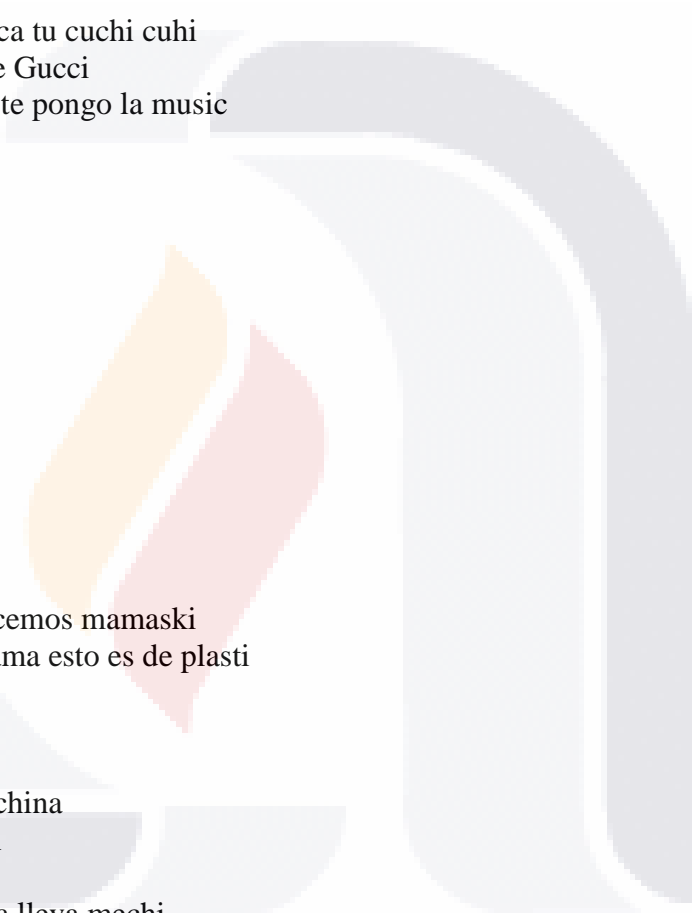
Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágatelo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui.
 Póngase calentiqui mamuqui
 Pa' que me chupe el platanuqui
 Que yo tengo más sabores
 Que los mismo tuti fruty
 De vainilla, de fresa
 Pa' que no se te arrugue el cuti
 Échame un luki
 Embárrate pa que yo lo disfrute
 Hay, tu te viene, tu te vay'
 Hay, tu te viene, tu te vay'
 No me digas que te vay'
 Te consigo una permuta de ...

Coro:

Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágatelo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui. X2
 Hace rato mami que yo estoy cayéndote atra'
 Enfermera pa' que tú me cure mi enfermedad



Oye que con mi fanatismo métele locura
 Ven pa' mi campismo y dame un chupi chupi
 Mucho gusto mami soy el choco
 Abran paso pa' que chupe un poco
 para pa pan pan sin tacañería
 Felicidades fulana en tu día
 Dice que hay noche de adrenalina
 Te voy a dar un chupi chupi en la piscina
 Te voy a dar candela y sin gasolina
 Un visto de la vecina
 Que a mi me gusta tu ñaca ñaca tu cuchi cuhi
 Que a mi me gusta tu perfume Gucci
 Ponme la cara de loca que yo te pongo la music
 Pa devorarte en el Jacuzzi
 [Coro:]
 Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágate lo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui. X2
 Esto es tan reaski
 Lo vendo yo y sin elaski
 Pa' que se vaya a la molaski
 Tu viene yo me voy como hacemos mamaski
 Es que esto no es de carne mama esto es de plasti
 de plastilina, mi china,
 Vámonos directo pa la China,
 Pa' que se vote la adrenalina,
 dame un chupi chupi en la cochina
 Mami yo sé que tu esta' kechi
 pónteme arrebatechi
 dime si te piache que esta talla lleva mechi
 dale al ritmo bechi
 lléname de bechi
 sácate la lengua que te voy a dar la lechi
 cambio
 mamita vamonos sin jockey
 que yo estoy loco y tu estas loki
 para bajarle el calentoki
 para que papi te lo toki
 sin jockey la niña esta sin jockey
 se baja el calentoki pa que papi se lo toqui
 sin jockey la niña está sin jockey



se baja el calentoki pa' que papi se lo toqui
 Si no quiere buscarte un problema,
 Sacúdete y tírala buena
 Dale un chupi chupi a la nena
 Que estoy loca por verte en la escena
 Chupi chupi chupi ma que se pone brava mamá
 Chupi chupi chupi ma que se pone brava mamá

[Coro:]

Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágatelo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui. X2
 Dame un chupi chupi de tequila,
 Aquí está tu papi el que te aniquila
 En la cama me pongo como cine
 Me pongo más feo que los monstruos de thriller
 Estoy echándote pila
 La cama de mi cuarto se alquila,
 Introdúcete en la fila,
 Uno pregunta mami tú te depila
 Vamos a dejar el Audi
 Vámonos en Suzuki
 No importa que haya frío que se te congele el cuti
 Es que nos vamos de party a la calentuti
 A lo rico rico
 Pa' que tú lo disfruti,
 No me detengo ay dío
 Pero te voy a dar lo que tú quiere
 El inmortal, aquí presente
 Oye bebé que más tú quieres,
 Dame un chupi chupi mi puti viene sin mojo
 Dame un chupi chupi para que salga el chorro
 Ve bajándote el zipper
 Te voy a quitar la ñique
 Te gusta mi meñique
 Yo te lo voy a meter
 Un chupi chupi sin excuse me soy el timonel
 Ponte pa esto chula ven que puedo yo ...
 sin jockey la niña esta sin jockey
 se baja el calentoki pa que papi se lo toqui
 sin jockey la niña esta sin jockey
 se baja el calentoki pa' que papi se lo toqui

chupi chupi chupi chupi chupi chupi ma
 chupi ma dale chupi ma
 chupi chupi chupi chupi chupi chupi ma
 chupi ma dale chupi ma

[Coro:]

Dame un chupi chupi,
 Que yo lo disfruti,
 Abre la bocuti,
 Y trágatelo tuti.
 Dame un chupi chupi,
 Dale ponte cuqui,
 Y apaga la luqui,
 Que se formó el balluqui. X2
 Yo soy tu loco descarado,
 El mal criado
 Yo sé que tú carece de lo que presume,
 Tú sabes que conmigo se te cae el blume.

Chacal y Yakarta

El bruto

Quiere que le meta bien bruto
 Bien bruto, Más bruto
 Se molesta si no la sudo
 Quiere que le meta bien bruto
 Uh la lalala
 Mami te buscaste a Romeo equivocado
 Uh lala lala
 Es que yo la mato y no la pago
 En una noche de pasión
 La única precaución es solamente usar condón
 Y no
 Échale la culpa al alcohol
 Quiere que le meta bien bruto
 Bien bruto, Más bruto
 Se molesta si no la sudo
 Quiere que le meta bien bruto
 Que solo estamos tú y yo
 Para comernos esta cena
 Dale hasta abajo sin pena
 Que el cuarto pide candela

Rastríllala

Rastríllala
 Rastríllala que se mueva ella
 Rastríllala que se mueva ella

Rastríllala que se mueva ella
 Rastríllala que se mueva ella
 Rastríllala que se mueva ella
 Dale mueve la cintura
 Que todo el mundo sabe
 Que tú ere' la dura
 Que tú ere' la dura
 Dale mueve la cintura
 Que todo el mundo sabe
 Que tú ere' la dura
 Que tú ere' la dura
 Rastríllala
 Rastríllala
 Rastríllala
 Rastríllala
 Rastríllala, que se mueva
 Rastríllala, que se mueva
 Rastríllala, que se mueva
 Tú quiere ver cómo te rastrillo
 Pa' que pilla bailando con el pepillo
 Sigo casando porque soy muy pillo
 Y si tú eres guapa dale tira tu pasillo
 Dale mueve la cintura
 Que to el mundo sabe
 Que tú ere' la dura
 Con la mano en el aire
 Rastríllala...
 Tiene un cuerpo casi natural
 Pa' morderlo como un insecto
 A rarara rastrillandoooo
 Y me tiro un selfie
 Con el pary andando
 Chicas bebiendo
 Chicas fumando
 La nota subiendo
 El *dj* tomando
 Aquel por allá se la está rastrillando
 Me mira se la está buscando
 Galaxia
 Con la mano en el aireee

Jacob Forever

Suéltame la mía

Tú quieres andar conmigo todo el tiempo
 Quieres estar arriba de mí
 Tú no me dejas solo ni un momento

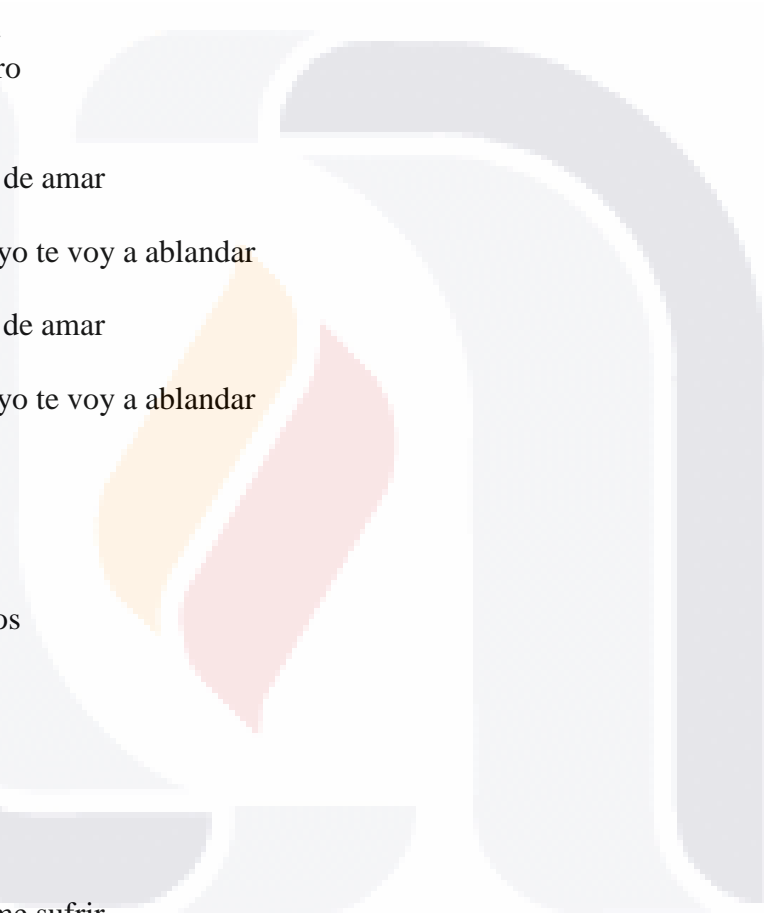
Y eso no puede ser así
 Si te dejo en la casa te molesta
 Como te pones, por todo tu protestas
 Llego a las 7 y todavía estás despierta
 Tú eres una aguafiestas
 Yo necesito coger un aire
 Y mirar al otro día
 Suéltame la mía
 Suéltame la mía
 Y a ti nada más que te soporta la sirena
 Parece que tú eres policía
 Suéltame la mía
 Suéltame la mía
 Siempre estás en lo mismo
 Pensando en lo malo
 Que si ando con fulano, con mengano
 Que llego tarde, que se me van las manos
 Y siempre quedo mal aunque llegue temprano
 Al final no estoy en nada y estoy dando vueltas
 En otra talla a más de 180
 No te guíes más por lo que se comenta
 Que tus amiguitas dan más de la cuenta
 Yo necesito coger un aire
 Y mirar al otro día
 Suéltame la mía
 Suéltame la mía
 Y a ti nada más que te soporta la sirena
 Parece que tú eres policía
 Suéltame la mía
 Suéltame la mía
 Te voy a eliminar del Facebook
 Te voy a quitar el nauta
 Para que te entretengas en otra cosa
 Y te relajes que es eso lo que te hace falta
 Me voy a perder
 No sé si esta noche voy a volver
 Relájate, porque no sé qué puede suceder
 Me voy a perder
 No sé si esta noche voy a volver
 Relájate, porque no sé qué puede suceder
 Yo necesito coger un aire
 Y mirar al otro día
 Suéltame la mía
 Suéltame la mía
 Y a ti nada más que te soporta la sirena
 Parece que tú eres policía

Suéltame la mía
Suéltame la mía
Mira
Nunca nadie me cambio
Nunca nadie cambiara
Lo que seré y lo justo
De mi personalidad
Esto es la verdad
La que ustedes saben
Que para cogerme a mi
Hay que salir para la calle
Me voy a perder
No sé si esta noche voy a volver
Relájate, porque no sé qué puede suceder
Me voy a perder
No sé si esta noche voy a volver
Relájate, porque no sé qué puede suceder
Roumy tú eres el culpable de esto como suena
Si no te sale ni lo intentes
Para que no pases pena, mira
Relájate, no sé si esta noche voy a volver

La Dura

Mira que me paso el día
Diciéndote cosas bonitas
Tengo un repertorio de versos
Y tú ni siquiera una miradita
Que yo contigo me fuera
Al fin del mundo si quisieras
Te digo mil cosas hermosas
Y tú como si contigo no fuera
Pero yo sé que a ti lo que te gusta
Es que yo te vaya detrás
Pero yo sé que te gusta
Hacerte rogar
Y hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Y hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Un millón de veces te he dicho que te deseo
Un millón de veces te he dicho cuanto te anhele

Le he pedido al sol
A las estrella
Y hasta el cielo
Se lo he dicho a dios una y mil veces
Que te quiero
Que me muero por verte
Junto a mi quiero tenerte
Mis amigos me dicen
Que es cuestión de suerte
Me desespero
Porque quiero conocerte
Y mientras más me aferro
Solo tú sabes hacerme
Hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Y hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Y no voy a parar
De tirarte el anzuelo
Y de decirte que
Por ti me muero
Yo me pongo loco
Mami me atacan los celos
Cuando te busco
Y no te veo
¿Dónde estás?
Te busco en tu casa
Te busco en el barrio
Y no te veo
¿Dónde estás?
Mira que te gusta hacerme sufrir
Y mucho más
Y hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Y hacerte la dura
la dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Ooooooh
Ooooooh



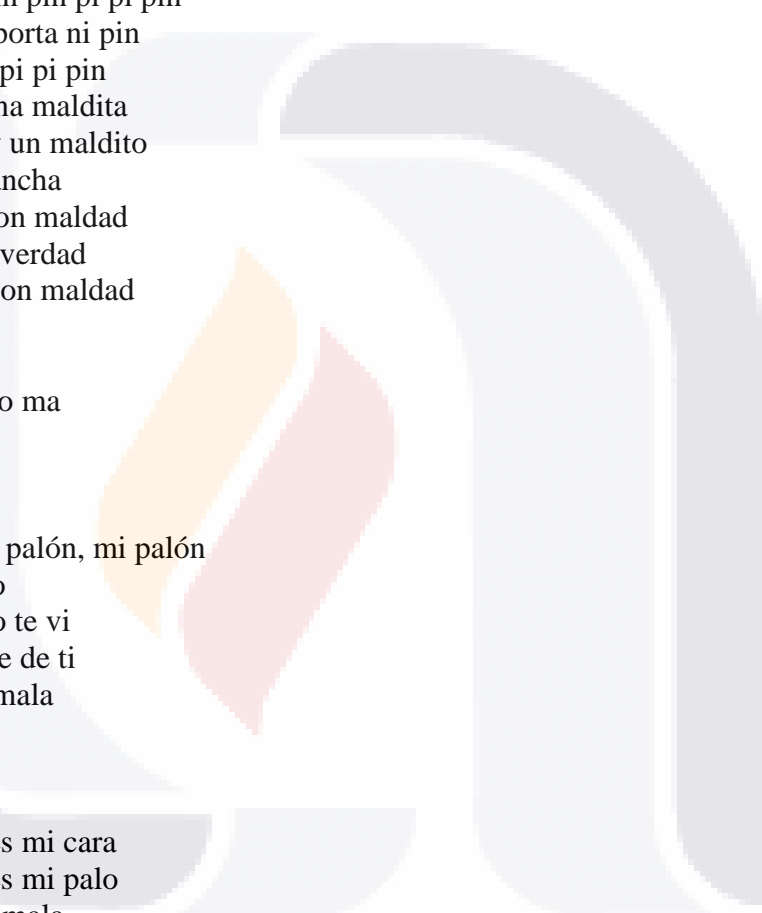
Ooooooh
Ooooooh
Ooooooh
Tú sabes que te espero (oooooh)
Todas las noches te pienso (oooooh)
Cuando piensas que me canso (oooooh)
Es cuando más te busco pero
Pero yo sé que a ti lo que te gusta
Es que yo te vaya detrás
Pero yo se q te gusta
Hacerte rogar
Y hacerte la dura
La dura, la dura, la dura de amar
Pero yo te ablando
Te ablando, te ablando, yo te voy a ablandar
Ooooooh
Ooooooh
Ooooooh (te pienso mucho *baby*)
Ooooooh (te pienso mucho *baby*)
Ooooooh
Ooooooh
Ooooooh
Ooooooh
El oído mundial se siente orgulloso
De escuchas cosas como estas
Ok
Jacob Forever
Forever Music
DJ Romy
La oficina secreta

Chocolate

Mi palón divino

Maldita, mami tú eres una maldita
Maldito, yo también soy un maldito
Oye a ti te tengo to engancha
Yo le di por la papaya con maldad
Y quieres que te diga la verdad
Ella también me la dio con maldad
Soy negro, soy feo
Pero soy tu asesino
No es la cara ni el cuerpo ma'
Es mi palón divino
Soy negro, soy feo
Pero soy tu asesino
Titi tú eres mi palón, mi palón, mi palón

Y yo soy tu palón divino
 Tú me llamas pa' chingar
 Tú me buscas pa' chingar
 Tú no paras de chingar
 De chingar, de chingar
 Como tu chinga
 Oye que rico tu chinga
 Ella me quiere partir la pin pin
 Ella me quiere safar la pin pin
 Yo ando por las calles sin pin pi pi pin
 Esa lipochurda no le importa ni pin
 Da tremenda guerra pin pi pi pin
 Maldita, mami tú eres una maldita
 Maldito, yo también soy un maldito
 Oye a ti te tengo to engancha
 Yo le di por la papaya con maldad
 Y quieres que te diga la verdad
 Ella también me la dio con maldad
 Soy negro, soy feo
 Pero soy tu asesino
 No es la cara ni el cuerpo ma
 Es mi palón divino
 Soy negro, soy feo
 Pero soy tu asesino
 Titi tú eres mi palón, mi palón, mi palón
 Y yo soy tu palón divino
 Aquella noche en que yo te vi
 Te ju-ro que me enamore de ti
 Yo sé que ella es mala, mala
 Yo malo, malo
 Mi cara, cara
 Mi palo, palo
 Yo reconozco que tú eres mi cara
 Yo reconozco que tú eres mi palo
 Tú eres mala mala mala mala
 Yo soy malo malo malo malo
 Maldita, mami tú eres una maldita
 Maldito, yo también soy un maldito
 Oye a ti te tengo to engancha
 Yo le di por la papaya con maldad
 Y quieres que te diga la verdad
 Ella también me la dio con maldad
 Soy negro, soy feo
 Pero soy tu asesino
 No es la cara ni el cuerpo ma'
 Es mi palón divino



Soy negro, soy feo
 Pero soy tu asesino
 Titi tú eres mi palón, mi palón, mi palón
 Y yo soy tu palón divino
 Tú eres un copiadador mono ve mono ve
 Tú eres un copiadador mono ve mono hace
 Mono, tú eres un mono
 Y yo soy el heredero al trono
 Mira Chamaco respeta
 Canta canta respeta
 Oye Chamaco respeta
 Chamaco respeta
 Que no es lo mismo una McDonald
 Que un pan con croqueta
 Y tú eres un pan con croqueta

La tota divina

El rey de todos los reparteros
 Yo lo sé, yo lo se
 Que soy tu palón
 También se, también se
 Que tú me matas
 Y yo soy y yo soy
 Y ante era peor
 Y tú eres, y tú eres, mi mulata
 Yo soy tu asesino
 Pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina
 Que yo sé que yo te di a ti con mi palón divino
 Y después tú me metiste a mí con tu tota divina
 Con tu tota divina
 Que yo soy tu asesino
 Pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina
 Que yo sé que yo te maté con mi palón divino
 Y después tú me metiste a mí con tu tota divina
 Con tu tota divina por toda la cara
 Tú, tú, por toda la cara
 Tú me la diste con maldad
 Ay por favor tan bueno ya
 Esta noche te voy a hacer el amor
 Te voy dar con maldad
 La verdad tú me tiene mordío
 De verdad que me tiene mordío
 Yo soy tu asesino
 Pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina
 Que yo sé que yo te di a ti con mi palón divino
 Y después tú me metiste a mí con tu tota divina

Con tu tota divina
 Que yo soy tu asesino
 Pero tengo que reconocer que tú eres mi asesina
 Que yo sé que yo te maté con mi palón divino
 Y después tú me metiste a mí con tu tota divina

Señorita Dayana

Yo soy Soltera

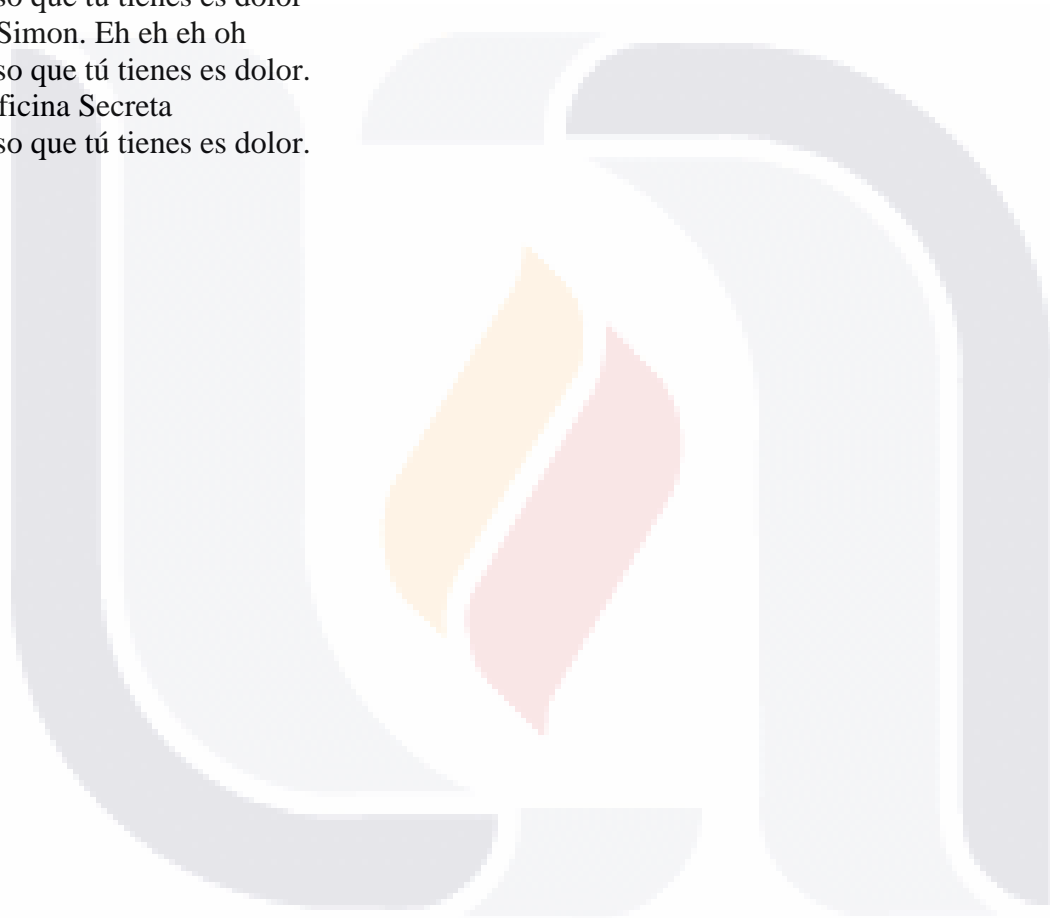
Me la encontré
 Afuera de la disco con tremenda nota
 Le pregunté
 Si necesitaba un boca a boca
 Y me dijo
 Yo no tengo perros ni gatos,
 Yo no doy explicaciones
 Yo me voy pa donde quiera
 Yo soy soltera
 Uh hoy vamo' a hacer lo que tu quiera
 Hoy vamo' a hacer lo que tu quiera
 Que bien que bien
 Para que es mi día de suerte
 Me encontré con una como yo que es fuerte
 Esto se dice y no se cree
 Es una casualidad que ta' bien yo me la encontré
 Hubo química
 Entre ella y yo hubo química
 La noche es larga y te envuelve,
 Y te pierde y te pierde
 La noche es larga, y te envuelve
 Y uno se pierde y uno se pierde

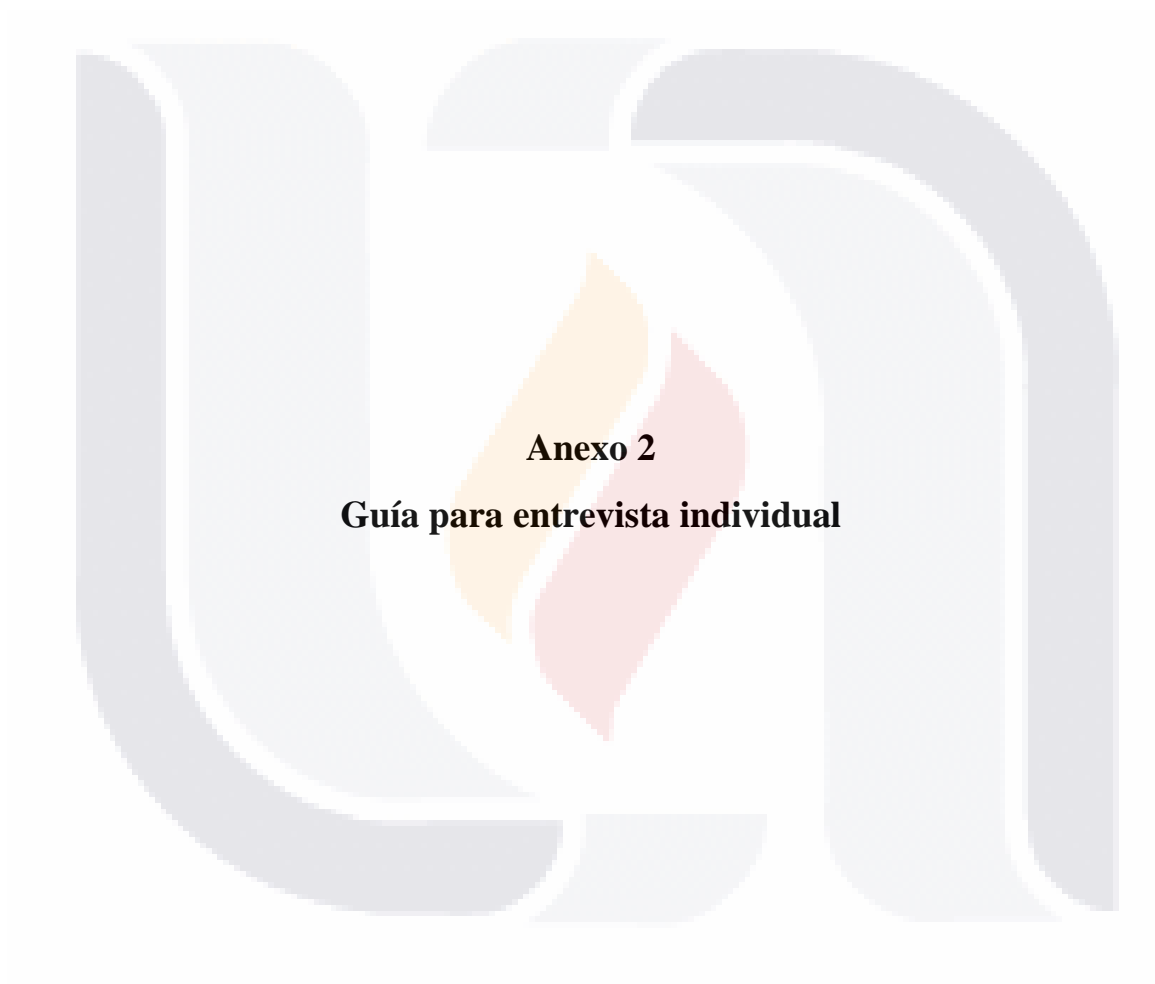
A ti lo que te duele

Ahora resulta que soy
 El mayor error de tu vida.
 Resulta que soy
 Tu peor experiencia vivida.
 Resulta que soy
 Una víbora que muerde a escondidas.
 Que causo dolor. Que me encanta abrir heridas.
 Y perdóname, pero tú dices lo que te conviene.
 Y no te atreves a decir que en el fondo lo que tú tienes.
 Que a ti lo que te duele
 Que tú tienes picazón conmigo. *Yaya yai*
 A ti lo que te duele
 Que ya no te hago caso. Que ya no te miro.
 A ti lo que te duele

Que hay alguien en mi cama quitándome el frío.
 Te duele, te duele, a ti lo que te duele
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Oh.../ oh oh oh oh oh
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Oh.../ oh oh oh oh oh.
 A ti lo que te pasa es que tú me extrañas.
 Y que no sabes vivir sin mí.
 Te inventas muchas cosas. Muchas patrañas.
 Y así na ma te estas engañando a ti.
 Que ya tú eres pasado. Pasado olvidado.
 Tú eres un obstáculo superado.
 Y por mucho que hables de mi por los cuatro costados.
 Yo se...
 Que a ti lo que te duele
 Que tú tienes picazón conmigo. Yaya yai
 A ti lo que te duele
 Que ya no te hago caso. Que ya no te miro.
 A ti lo que te duele
 Que hay alguien en mi cama quitándome el frío.
 Te duele, te duele, a ti lo que te duele/le
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Oh.../ oh oh oh oh oh
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Oh.../ oh oh oh oh oh.
 Eso es lo que te toca.
 Hablar de mí. Como se nota.
 Que tu alma todavía está rota.
 Con cada beso de mi boca. De mi boca.
 Y es que tú hablas demasiado.
 Y es que de ti tú no me has arrancado.
 Lo tuyo y lo mío es caso cerrado.
 Y por más que hables de mi por los cuatro costados.
 Yo se...
 Que a ti lo que te duele
 Que tú tienes picazón conmigo. Yaya yai
 A ti lo que te duele
 Que ya no te hago caso. Que ya no te miro.
 A ti lo que te duele
 Que hay alguien en mi cama quitándome el frío.
 Te duele, te duele, a ti lo que te duele
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Oh oh oh oh
 Lo fácil que te eche al olvido.
 Srta. Dayana.
 Eso que tú tienes cuando dices que soy lo peor.

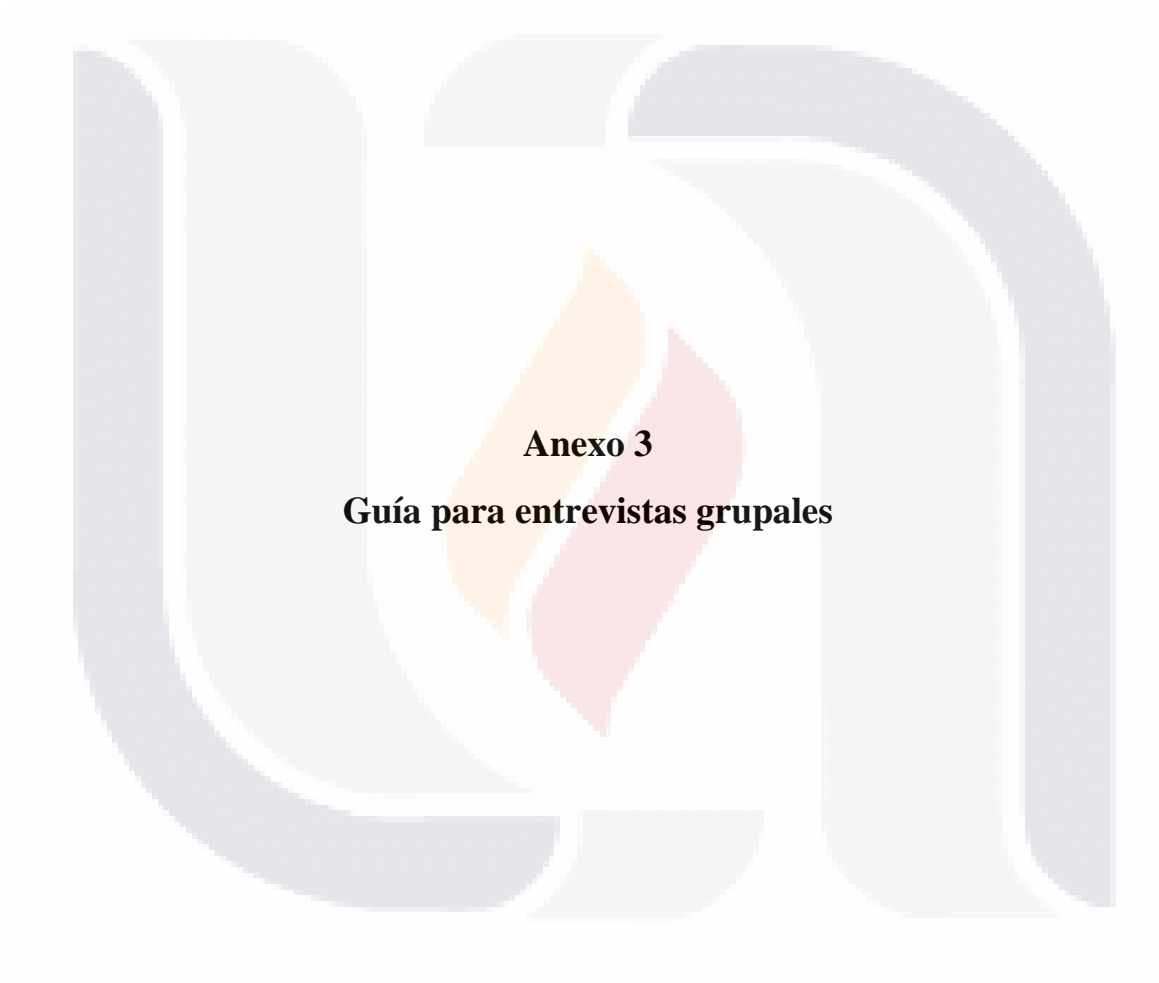
Eso que tú tienes es dolor.
Parece odio, ay pero no no no no
Eso que tú tienes es dolor.
Es como un fuego. En el pecho un ardor.
Eso que tú tienes es dolor.
No le busques otro nombre. No le busques otra explicación.
Eso que tú tienes es dolor.
Eso que tú tienes es dolor.
Srta. Dayana
Eso que tú tienes es dolor
J Simon. Eh eh eh oh
Eso que tú tienes es dolor.
Oficina Secreta
Eso que tú tienes es dolor.





Anexo 2 Guía para entrevista individual

- ¿Te gusta el reguetón?
- ¿Tienen algún reguetonero preferido?
- ¿Qué edad tienes?
- ¿Qué tiempo llevan oyendo reguetón?
- ¿Cuál es más o menos tu rutina de ir a bailar, los sábados, los domingos?
- ¿A dónde van a bailar?
- ¿Y por qué para ti es importante mover el cuerpo?
- ¿Para ti que es mover el cuerpo por qué tienes que bailar?
- ¿Y qué es el reguetón para ti, con que tú lo asociarías?
- ¿El mundo del reguetón en general a ti te identifica como mujer, tú te ves en las canciones en esas historias te ves en esas mujeres de los videos clip? ¿Por qué?
- ¿Tú estás casada?
- ¿Tienes novio?
- ¿Has tenido alguna pareja violenta?
- ¿Dime una canción por ejemplo con la que tú te sientes cómoda?
- ¿Ese mundo de violencia que se ve ahí qué relación tiene con tu vida?
- ¿Dónde tú ves la violencia en tu vida? ¿Qué relación tienes con la violencia normalmente?
- ¿Por ejemplo ahora que hemos estado haciendo estas entrevistas hay muchas personas que hablan de una canción que está muy pegada, suéltame la mía para ti que significa esa canción, tú que eres mujer porque ya los hombres me han dicho su versión?
- ¿En una relación le has dicho a tu novio: voy a salir con mis amigas y nos vemos mañana?
- ¿Déjame hacerte otra pregunta también relacionada con el género musical tú sientes de alguna manera como mujer, que debes estar dispuesta a complacer los deseos sexuales del hombre?
- ¿Tu ideal de hombre cómo es?
- ¿De todos los reguetoneros cual se parece a tu ideal de hombre?
- ¿Y tú como mujer como te ves en un periodo de 5 a 10 años?
- ¿Me dices tú nombre?
- ¿Trabajas? ¿En qué trabajas?
- ¿Dime muy sintéticamente que es el reguetón para ti cuando te dicen reguetón que tú piensas?

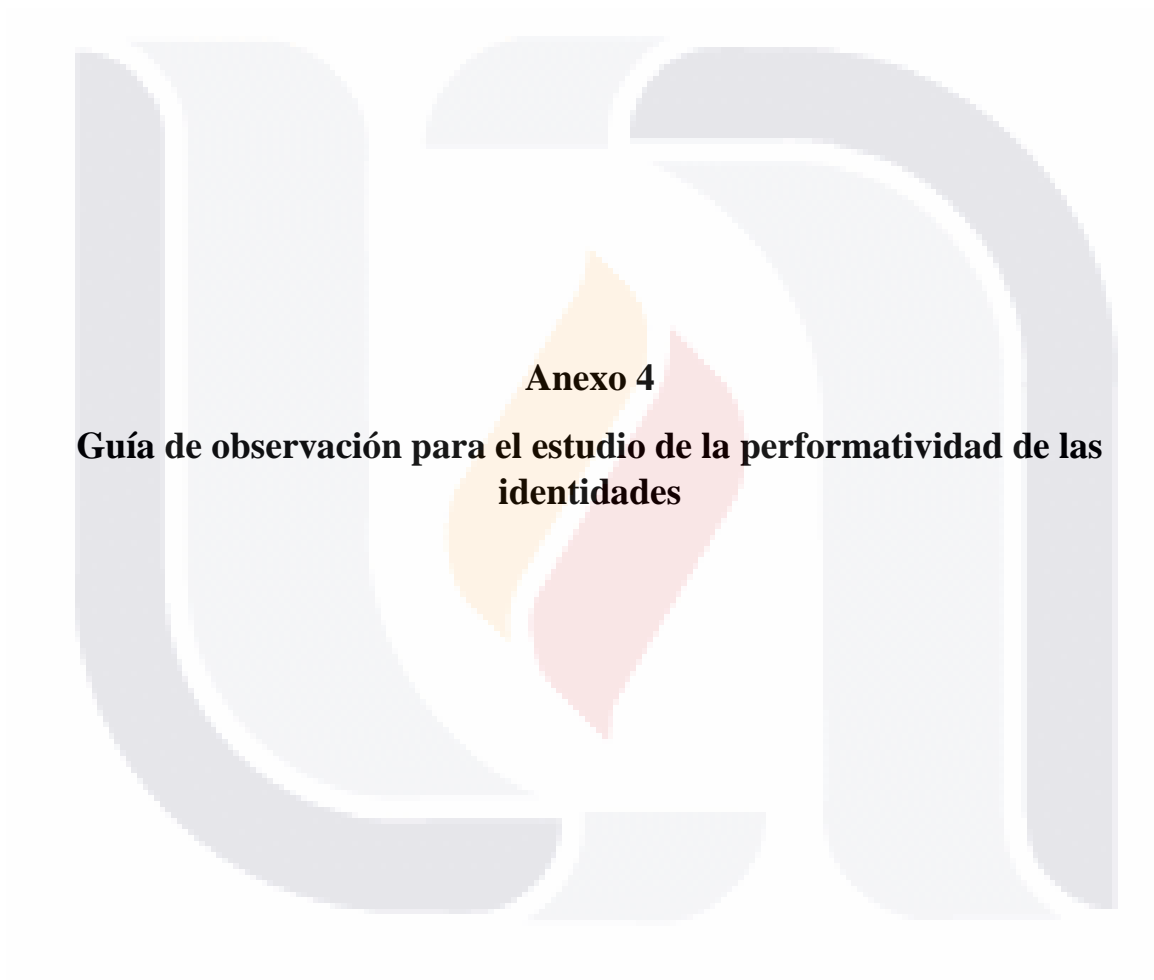


Anexo 3

Guía para entrevistas grupales

Anexo 3 Guía para entrevistas grupales

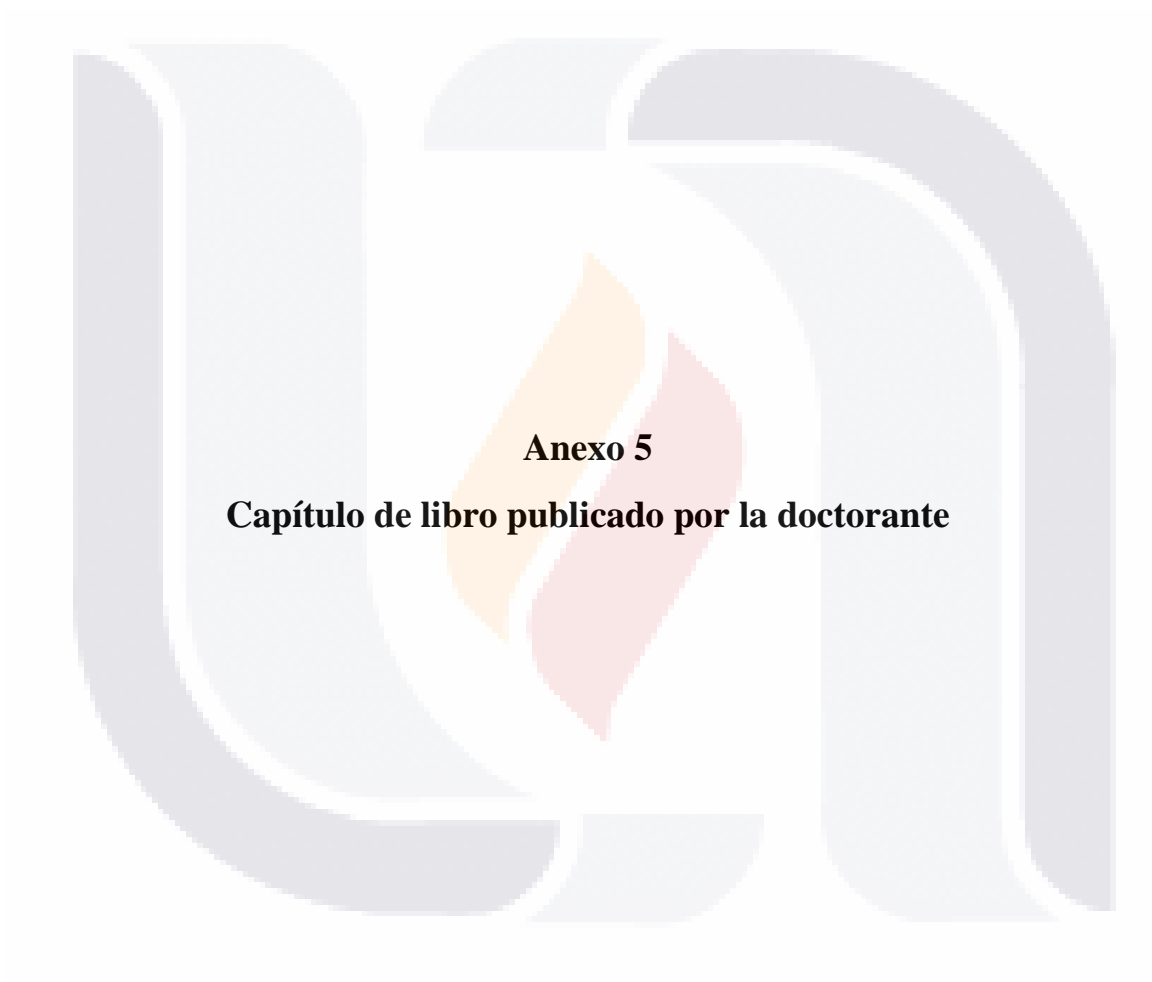
- ¿Te gusta el reguetón?
- ¿Tienen algún reguetonero preferido?
- ¿Y tienen alguna canción que ya te sepas?
- ¿Qué tiempo llevan oyendo reguetón?
- ¿Cuál es más o menos tu rutina de ir a bailar, los sábados, los domingos?
- ¿A dónde van?
- ¿Qué se usa allá?
- ¿Quién sería más repartero para ti?
- ¿Y es lo mismo ir a este lugar que ir al Tropicana? ¿Por qué?
- ¿Qué edad tienes?
- ¿El mundo de reguetón en general a ti te identifica como mujer, tú te ves en las canciones en esas historias te ves en esas mujeres de los videos clip?
- ¿Por qué? ¿Por ejemplo?
- ¿Tú estás casada? ¿Tienes novio?
- ¿Tú has vivido en algún momento esa tirantés?
- ¿Qué experiencias tú has vivido, es decir, has tenido alguna pareja violenta?
- ¿Dime una canción por ejemplo con la que tú te sientes cómoda?
- ¿Ese mundo de violencia que se ve ahí qué relación tiene con tu vida?
- ¿Dónde tú ves la violencia en tu vida? ¿Qué relación tienes con la violencia normalmente?
- ¿Por ejemplo ahora que hemos estado haciendo estas entrevistas hay muchas personas que hablan de una canción que está muy pegada, suéltame la mía para ti que significa esa canción, tú que eres mujer porque ya los hombres me han dicho su versión?
- ¿Si tu tuvieras una pareja y te dijera oye suéltame la mía yo quiero salir?
- ¿A ti eso no te preocupa que se vaya hasta las 7 de la mañana?
- ¿En una relación le has dicho a tu novio voy a salir con mis amigas y hasta mañana?
- ¿Tú sola con tus amigas?
- ¿Y al revés y si es él el que te lo dice?
- ¿Déjame hacerte otra pregunta también relacionada con el género musical tú sientes de alguna manera como mujer, que debes estar dispuesta a complacer los deseos sexuales del hombre?
- ¿Tu ideal de hombre cómo es?
- ¿De todos los reguetoneros cual sería tu ideal de hombre?
- ¿Y tú como mujer como te ves en un periodo de 5 a 10 años?
- ¿No te volverías a casar?
- ¿En tu ideal de mujer dentro de 10 años te ves casada?
- ¿Por qué no quisieras tener más hijos?
- ¿Me dices tú nombre?
- ¿Trabajas? ¿En qué trabajas?
- Dime otros géneros que te gusten
- ¿Dime muy sintéticamente que es el reguetón para ti cuando te dicen reguetón que tú piensas?
- ¿Y por qué para ti es importante mover el cuerpo?
- ¿Tú dijiste que te gusta Chacal por qué ese sería tu ideal de hombre?
- ¿Qué cosa es ser loco?
- ¿Para ti que es mover el cuerpo por qué tienes que bailar?
- ¿Y qué es el reguetón para ti, con que tú lo asociarías?



Anexo 4

Guía de observación para el estudio de la performatividad de las identidades

Lugar de observación	
Costo de la entrada (si es el caso)	
Horario	
Día de la semana	
Duración de la presentación	
Condiciones de llegada de los músicos y del público.	
Cantidad de personas (Valorar ritmo de crecimiento de participantes, cuando se llenó, cuando se vació, todo lo que pasa.	
Número de personas por sexo, por género, por generación, por color de piel.	
Número de grupos participantes (músicos, formatos)	
Músicos hombres o mujeres, rol de cada uno. Incidencia de participación	
Elementos decorativos asociados a la presentación. (escenario, vestuario, instrumentos usados, cuestiones técnicas)	
Gestos asociados al texto y al contexto. Cuantas veces se repiten los gestos, detectar si son de brazos o de cara. Diferenciar si el gesto es individual, o si es relacional.	
El discurso simbólico asociado a la cosificación. Relación entre el discurso oral y el gesto, en artistas y en el público.	
Gestos relacionados con el baile. Buscar elementos que sustenten la cosificación del cuerpo femenino.	
El discurso simbólico asociado a la cosificación en el baile. Relación entre el baile y el gesto. (De los artistas. El público, el baile, las mujeres y los hombres.	
Formas en que la gente abandona el lugar.	
Otros elementos que acompañan a la presentación. Consumo de bebidas, costos, riñas, ligues, baños, policías, todo lo que acompaña el fenómeno.	
Otros elementos en general	



Anexo 5

Capítulo de libro publicado por la doctorante

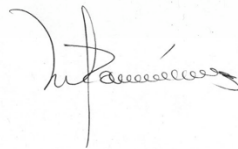
Asunto: Constancia.

A QUIEN CORRESPONDA.

Por este conducto, me permito hacer constar que el libro *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*, de la autoría de: Raúl Wenceslao Capistrán Gracia, Hazell Santiso Aguila, Nicolás Rey, Deiselene de Oliveira Barros, Brahimán Saganogo, Loulia Akhmadeeva, María Eugenia Rabadán Villalpando, María Teresa Acosta Carmenate, José Luis García Rubalcava, Mayra Graciela Ríos Moreno, Clara Susana Esparza Álvarez, Brisol García García, Ivy Alejandra Jasso Martínez, Jorge Arturo Chamorro Escalante, María Graciela Patrón Escalante, María Luisa González Aguilera, Romano Ponce Díaz, María Teresa Puche Gutiérrez y Edgar Martínez López, es una publicación de esta Universidad, con número ISBN 978-607-8523-95-5, luego de ser sometido a un proceso de dictaminación en la modalidad doble ciego por la Comisión Editorial y por este Departamento.

Para los fines que al interesado convengan, se extiende la presente.

ATENTAMENTE
Aguascalientes, Ags., a 25 de enero de 2019.
"Se Lumen Proferre"



M.E. Martha Esparza Ramírez
Jefa del Depto. Editorial

c.c.p. Archivo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinador

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aproximaciones interpretativas multidisciplinarias en torno al arte y la cultura

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinador



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura

Primera edición 2018

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial/

© Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (*Coordinador*)

© José Luis García Rubalcava (*Prologuista*)

Consuelo Meza Márquez
Hazell Santiso Aguila
Ángela Lucrecia Peralta Orozco
Nicolás Rey
José Luis Rangel Muñoz
Mayra Graciela Ríos Moreno
Clara Susana Esparza Álvarez
Raúl W. Capistrán Gracia
Brisol García García
Ivy Jacaranda Jasso Martínez

Deiselene de Oliveira Barros
Jorge Arturo Chamorro Escalante
Brahiman Saganogo
Ioulia Akhmadeeva
María Graciela Patrón Carrillo
María Luisa González Aguilera
María Eugenia Rabadán Villalpando
María Teresa Acosta Carmenate
Romano Ponce Díaz
María Teresa Puche Gutiérrez
Edgar Martínez López

ISBN 978-607-8523-95-5

Hecho en México
Made in Mexico

Sacrificio Martínez y Priápo Pérez, o el amor en los tiempos del reguetón

*Consuelo Meza Márquez¹
Hazell Santiso Aguila²*

Los seres humanos, afirma Marta Lamas, ingresamos a la sociedad bajo el signo de la violencia, porque la primera agresión es nacer y separarse. Y así, arrojados al mundo, comenzamos a bregar por él a través de esa “pantalla deformadora” de la realidad que es la cultura (Lamas, 2012). Este trabajo es acerca de la construcción de las identidades genéricas en la música popular cubana. El objetivo es analizar la relación varón-mujer que se expresa en el reguetón cubano desde la perspectiva de género. Las categorías que fundamentan el análisis son: el choteo, la violencia simbólica, la marginalidad incrustada y las identidades genéricas.

Para Bourdieu, la realidad social no es solamente un conjunto de relaciones de fuerza entre los agentes sociales, es, sobre

1 Profesora investigadora del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, UAA.
2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

todo, un conjunto de relaciones de sentido que estructuran la dimensión simbólica del orden social. De allí que las representaciones simbólicas legitimadas a partir del consumo cultural se constituyan en un sistema que regula y guía la acción social dentro de la sociedad. Esta relación se fortalece, entre otras cuestiones, a través de la conexión establecida entre los productos culturales y los sujetos consumidores, a saber, ellos, mujeres y hombres protagonistas de su cultura, van construyendo su identidad y automáticamente se devuelven como productos de su construcción. Este intercambio es constante, indetenible y muy violento, en tanto ha estado atravesado históricamente por estructuras de dominación masculina resultantes de “un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción” (Bourdieu, 1994: 50), que involucra agentes singulares como los hombres y las instituciones.

Los productos culturales, al funcionar como bienes simbólicos en la cultura, promueven el ejercicio ilimitado de este proceso de reproducción y actualización cultural. En Cuba, el reguetón es uno de estos productos culturales que ha tenido una aceptación rotunda, ostentando entre sus principales consumidores a jóvenes y adolescentes. La conexión no es casual, pues el género musical expresa la realidad social imperante en el país³ con natural desfachatez, porque se conecta con las experiencias de los que producen esta música y la vida de los receptores que inmersos en ese “toma y daca” cultural, no escapan a las estructuras de dominación antes mencionadas.

Junto a esto, una característica de la idiosincrasia cubana permea a los compositores y productores del género: el choteo. En su ensayo “Indagación al choteo”, Jorge Mañach (1928: 24) define el *choteo* como “un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”. El autor señala que hay rasgos peculiares y estables de la psicología cubana que, sin duda, han proveído los mecanismos propicios para la expansión del choteo, actitud que se ha erigido en hábito del cubano con consecuencias trascendentales en su cultura, tales como ligereza de carácter, poca inclinación de profundizar en las cosas y abominación de los límites que provoca el rechazo a las jerarquías. Esta habitualidad ha estado presente en la música popular cubanaailable de todos los tiempos

3 Como Raymond Williams (1977) expone en el libro *Marxismo y literatura*, las sociedades se organizan en función de un sistema central de prácticas, sentidos y valores que constituyen la cultura dominante. Junto a esta cultura coexisten las culturas alternativas y contraculturas. El reguetón en Cuba podría ser interpretado y estudiado como producto cultural que en sí mismo constituye una oposición rotunda a la cultura dominante, pero este tema rebasa los límites de esta investigación.

y podría ser entendida *a priori*, como explica Mañach, en una suerte de hábito de no tomar nada en serio, o de tirar todo a relajo. De ello, resulta entonces, una constante de irrespetuosidad y repugnancia a lo instituido, al orden, a la autoridad. El choteo incita al desprestigio, a la desvalorización. El cubano suele chotear los valores morales, los valores sentimentales, reírse de lo serio, quitarle importancia a lo valioso.

La delimitación teórica se justifica en una necesidad de advertir sobre los contrasentidos banales que existen acerca de la cultura, de la idiosincrasia cubana y del choteo. Ello implica que, ante el mundo, la imagen de los cubanos se asocia a la salsa, al deporte, al socialismo y a otras cuestiones que aquí no ameritan mención, pero también a su gente: seres mestizos, famosos por sus mujeres y hombres guapos, de singular figura, personas que son el producto de lo mezclado, de lo entrelazado y también de lo original, de lo nuevo, lo creativo. Es importante destacar que existe un cliché intra y extramuros sobre su alegría, y sobre esa fatalidad de escuchar siempre que, en todo, somos lo mejor del mundo. Es preciso advertir también, como bien apuntaba Mañach (1928: 19), que en efecto: “El cubano medio posee una notoria *vis* cómica, como todos los pueblos de rápida actividad mental [...]”, mas el humor es algo refinado, lo contrario es vulgar, es choteo.

La marginalidad incrustada⁴ en la forma de representación colectiva es otra interesante característica psicológica del estereotipo de sujeto cubano, esto es, un ser que, asumido marginado, va dramatizando y verbalizando esta condición en la conformación de su identidad genérica. El reguetón es la música urbana que responde a los intereses de los marginados, pero ¿quiénes son los marginados en Cuba?

Considerando que en la mayor de las Antillas, el poder y la autoridad lo representa la institucionalidad de la cultura, todo lo que se desarrolle a espaldas de ella es marginal. La marginalidad incrustada se define como una condición que aparece en muchos cubanos que se asumen marginados, y la cual resume gestos, actitudes y códigos instaurados en el espacio simbólico, donde las identidades genéricas llevan a su máxima expresión performática.

La performatividad se construye como parte del estereotipo de un cubano marginal, y se reconoce porque conjuga un léxico en donde sobresale la vulgaridad sobreactuada que se acompaña de manoteos, movimientos circulares de la

4 Este trabajo se ha basado en el estudio de campo realizado en la ciudad de Santiago de Cuba, en el mes de septiembre del 2016, como parte de la investigación doctoral *La violencia de género en la música popular cubana bailable. El reguetón como principal exponente*. El concepto ‘marginalidad incrustada’ resulta de la observación del trabajo de campo y aún se encuentra en proceso de construcción.

cara, de los hombros y del torso, unido a una vestimenta abigarrada, hipersexualizada que resulta de la combinación de lo que se tenga y de la excusa de la condición climática. Ahora bien, esta marginalidad se asume en la música urbana como una representación de lo que históricamente han sido, porque les permite abrirse camino, hablar del barrio y, sobre todo, expresarse en sus canciones como se habla en el barrio.⁵

El lenguaje vulgar que algunos advierten, pero la mayoría acepta, se diluye porque el cubano de forma idiosincrática está acostumbrado al choteo, y ello le quita peso al mensaje porque se naturaliza la violencia. Esta violencia amortiguada, que opera esencialmente “a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12) es violencia de género. La marginalidad incrustada entonces funciona como un ropaje que los legitima como identidades genéricas en su ser y en su hacer: “visten estos “ropajes” hablando semióticamente, para demostrar ante la sociedad que su conducta no está fuera de los cánones de “lo que debe ser.”” (Pérez Gallo, 2017, s.p.).

En el reguetón se recrean estereotipos de mujeres y hombres que asimilados culturalmente a la dominación masculina, se erigen como ideales de la conformación de las identidades genéricas y sus relaciones sociales. Una de las construcciones que predomina en el reguetón es la relación de pareja, la concepción del amor, pero ¿cómo funciona el amor en tiempos de reguetón? ¿Expresa el reguetón, como un importante producto cultural, una relación varón-mujer que ejerce una influencia sobre la concepción del amor como un agente que legitima la dominación del varón sobre la mujer, o propone nuevas identidades genéricas? Y de ser así, ¿cómo serían?, ¿cuál es el ideal de pareja que expresan hombres y mujeres que cotidianamente están expuestos a este género musical y lo disfrutan?

El análisis integra la recuperación de las voces de mujeres y hombres que en el contexto cubano se encuentran cotidianamente expuestos, de alguna forma, a este producto cultural y a la interpretación del discurso de textos de canciones, en donde la concepción de amor se construye en función de estructuras de dominación masculina.

5 El barrio funciona como una agencia de socialización y como espacio de pertenencia porque es como una escuela donde se sienten libres e identificados. El barrio es el reparto, es lo periférico, barriobajero, marginal. A esta identidad subyace un gran grupo de jóvenes que disfrutan y se conectan con el género musical.

El concepto de amor

La manera tradicional en la que se ha concebido la relación amorosa indica, en esencia, que mujer y hombre se unen para establecer una relación matrimonial con la finalidad de formar una familia. El matrimonio funciona para las mujeres como una institución que “reproduce su relación de subordinación a través de la introyección de los roles, normas, y valores que constituyen su identidad” (Meza, 2000: 161). La familia, entonces, refuerza las estructuras de dominación, pues es en la posibilidad de procrearse que la mujer se conecta con el mundo y se dignifica.

Las relaciones de pareja se han construido por siglos con base en este esquema de dominación, en donde “el sentimiento amoroso representa el espacio simbólico que permite a la mujer depositar vida, cuerpo y sexualidad al varón. Ésta sería la condición indispensable para que la mujer sacrifique su autonomía y su vocación de ser sin cuestionamiento y sin dolor” (Meza, 2000: 161). Es en función de ello que la mujer se ha relacionado con el mundo, se vuelve madre y se dedica a la familia, y a través de este rol afianza en su descendencia dichas estructuras de dominación. Mientras el hombre se comporta como el agente fuerte, proveedor y protector de la familia que goza del respeto social y de la autoridad en el seno familiar.

Sacrificio Martínez o el deber ser femenino

Algunas mujeres asumen que en la relación amorosa ellas necesitan que el hombre tome decisiones y no se vea como alguien a quien ella pueda manipular. Dicha representación reproduce la relación de poder entre el hombre y la mujer, en la que el hombre tiene el control de la situación y decide qué puede hacer o no hacer ella, así como qué está permitido o no en una relación. En los casos que a continuación se muestran, las mujeres expresaron tener un ideal de hombre que por la conversación sostenida con algunas, se intuye que se parece a los artistas que admiran o de las que son seguidoras.

Evel (21 años):

Chacal y Yakarta son mis favoritos. Chacal no es bonito, pero me gusta su forma. [...] No, mi ideal de hombre no. Pero me gusta su forma. Los gestos que él hace. [...] Saca la lengua, no sé, hace muchas cosas... Se mueve, así, es muy loco. [...] Mi ideal de hombre que... que sea un hombre loco, que no... que no... [risas] que no sea un hombre bobo. [...] Para mí loco... no sé... que me intimide... que me, no sé, que me meta el pie... algo así.

Delia (23 años):

No, si tú estás con una pareja, tú vas con tus amigas, pero no hasta mañana... hasta una hora que él te diga, *ma* o *meno* ve hasta la una, las dos, las tres o ve que yo te voy a recoger más talde, así, pero no *eh* hasta mañana, porque va hasta mañana es porque tú eres liberal, tú no tienes pareja, tú no tienes a nadie, tiene que ser que vayas a una discoteca y sea hasta el otro día... Y él sepa que yo estoy en la discoteca y él vaya aunque se vaya para la casa, pero que él vea que yo estoy en esa discoteca [...] ¡Ay! todo el mundo quisiera un hombre bueno, tranquilo, como los hombres ahora están revueltos, todo el mundo quisiera un hombre bueno, por supuesto, nadie quiere un bandolero de la calle. [...] Me gusta El Príncipe, más clásico, más elegante, más formal, se viste de traje, sus canciones, aunque sean canciones de reguetón, son canciones con mejor letra, más cosas, más elegancia.

Ana (23 años):

Yo pienso... [...] Bueno a ver, no me gusta hablar de las mujeres... porque yo soy mujer, pero me parece que una mujer que se respete a sí misma no debe usar eso, porque ya no es una cuestión de moda, es una cuestión de que estás enseñando partes íntimas de tu cuerpo. Por lo menos en tu cuerpo, las nalgas, los senos, lo que sea, porque ya es una cosa que... cada vez enseñan más, como quien dice. [...] Físicamente lo que más me interesa es que sean altos. Y de preferencia que tengan el pelo claro. Sí. Me gusta [risas], Dios mío que discrimi... y bueno eh... me gustaría que fueran profesionales igual que yo, por una cuestión de... a ver... que sean profesionales porque más bien por la cuestión de poder conversar sobre temas que nos interesen, que nos interesen a ambos,

y una cosa que me gusta mucho de los hombres es el carácter. A ver, me gusta que tomemos las decisiones los dos, pero por ejemplo, yo tengo un carácter un poco dominante y no me gusta que el hombre haga todo lo que, por ejemplo, lo que yo haga. Lo que yo le diga, debe partir de una opinión mutua, ¿no? Pero no me gusta tampoco que hagan todo lo que yo quiera ni viceversa.

El “deber ser” femenino está asociado casi siempre a los espacios privados. La casa, por ejemplo, o las labores que la relacionan con ésta. La mujer buena es abnegada, cuida a los hijos, ve por ellos, los lleva a la escuela, mantiene el orden en la casa. La mujer se “sacrifica” en función de su familia; calla para no meterse en problemas, y se resigna en nombre de ella y de los que ama. Así, el ideal amoroso tradicional responde a la construcción cultural tradicional, en donde las mujeres supeditadas al varón “practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio” (Bourdieu, 2015: 67).

Estas virtudes negativas que integran el deber ser, se van actualizando en la negociación social propia que establecen los sujetos con su realidad y se manifiesta simbólicamente en sus actos y preferencias: la altura, la edad, la etnia, la posición social, son preferencias simbólicas que, según expresa Bourdieu, revelan esta violencia suave, a menudo invisible, que se caracteriza por poner a la mujer siempre en desventaja frente a los hombres: Evel quiere un hombre que le enseñe quién manda; Delia sabe que debe cuidar a su hija primero que cualquier cosa y espera un príncipe azul, como el reguetonero que le gusta: romántico, bien vestido, guapo, clásico; Ana, quien también tiene una hija, buscará a su príncipe alto, de pelo claro y profesional que comparta con ella, pero que tome decisiones y no se someta a su carácter dominante; Daysiri, quien ama a su esposo, siente que aún le falta el tamaño ideal a su pareja y aunque no lo dice claramente, aspira a una relación en donde no exista la violencia verbal; Luisa Aimée, que es apenas una adolescente, callará cualquier cosa a fin de no meter en problemas a su novio.

Finalmente, Sacrificio Martínez ha aprendido que las mujeres buenas se dedican a su esposo, en cuerpo y alma, y que su trascendencia es la familia, que hay que cuidar; ellas, a su vez, enseñarán a sus hijas que las mujeres buenas se respetan porque no enseñan su cuerpo y deben buscar un buen partido para el matrimonio. Sacrificio Martínez buscará un hombre que las supere, en altura, en edad, en sabiduría, y que las represente ante otros.

Sacrificio Martínez también quiere cantar, pero para hacerlo tiene que servirse de Priapo Pérez y además ajustarse a otro estereotipo: la maldita, la loca, la bruja. ¿Por qué? Porque el mundo del reguetón es masculino por excelencia, y la presencia femenina en el reguetón se reduce a ser para y por el otro, lo cual es sin duda un reflejo también de las estructuras de dominación, instauradas en los sistemas sociales y que tienen su génesis en la división sexual del trabajo.

En Cuba, pocas mujeres han accedido como artistas al mundo del reguetón, y para poder estar entre los artistas varones han tenido que trabajar directamente con cantantes ya legitimados ante el público cubano. Uno de los casos de regueteras es Señorita Dayana. Aun cuando su producción musical es mínima, consideramos interesante acercarla a este estudio, a fin de demostrar que las participaciones femeninas no son –hasta ahora– una propuesta diferente de femineidad, porque también tiene introyectada la violencia simbólica y paradójicamente reafirma la construcción de la mujer tradicional, al afianzar el ideal amoroso convencional:

[...] Yo no tengo perros ni gatos,
Yo no doy explicaciones
Yo me voy pa' donde quiera
Yo soy soltera
Uh hoy vamo a hacer lo que tú quiera
Hoy vamo a hacer lo que tú quiera [...] ⁶

Aparentemente hay una contraposición de estereotipos entre Sacrificio Martínez y Señorita Dayana, mujer buena y esposa/mujer maldita y bandolera. Obsérvese que la soltería ocupa un lugar importante en el discurso de la cantante, es su bandera de libertad y la enarbola desde el título de la canción. El hecho de no estar ligada sentimentalmente a nadie en matrimonio, la dispone a decidir por ella misma, cuestión que inmediatamente contradice con la frase: “hoy vamo a hacer lo que tú quiera”. Señorita Dayana es igual que Sacrificio Martínez y su disposición “contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo, el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro” (Bourdieu, 2015: 83).

6 Al momento de hacer el trabajo de campo en la ciudad de Santiago de Cuba, el videoclip de la Señorita Dayana figuraba entre los primeros números en la preferencia del público.

Priapo Pérez o el deber ser masculino

Los hombres, como las mujeres, no han escapado a las formas de representación dominantes, en su bregar cultural han ido aprendiendo habilidades que significan y designan los roles en la sociedad, y que se enriquecen y actualizan constantemente en la misma socialización. En este proceso juega un papel preponderante el lenguaje, que como código genético de la humanidad, se encarga de significar. Estas significaciones son, en palabras de Bourdieu, un capital cultural que se introyecta en los sujetos y se devuelve en forma de rituales.

Los rituales, a su vez, son prácticas sociales simbólicas que tienen como objetivo reproducir y legitimar las prácticas sociales del mundo, cohesionar los grupos humanos y contribuir a la construcción de su identidad. Por tanto, están compuestos por una serie de acciones que tienen un valor simbólico y se basan en alguna creencia, que proviene de una ideología, religión, tradiciones y recuerdos. El ideal amoroso de los hombres cubanos es también un capital, a través del cual se puede estudiar la construcción de la identidad masculina.

Alaín (19 años):

Algunas se visten *chea*, *chea* decirte es una forma que no se visten bien como deben vestirse y hay otras sí bien bonitas que son gente finas, son responsables, que se ponen tacones, su vestido corto, su pantalón apretadito, el pelo bien arreglado, sus accesorios con argollas grandes, entiendes, bonitas, bonitas, bien maquilladas, siempre, siempre, siempre buscando la mujer con zapatos altos. [...] Que le sea fiel, que sea atenta, que sea romántica, claro que tiene que ser recíproca la cosa, la pareja también tiene que ser recíproca, que ayude en la casa, que le gusten los mismos gustos, que haya empatía en la pareja...

Ángel (33 años):

Bueno, ahora se está usando mucho eso del cachetero en las chicas, me entiendes, *shorcitos* cortos, sandalias altas, las puyas esas como le llaman y ya, y blusitas porque hace mucho calor y está bien, así parece caribeño, lo veo que está bien así, andar en *short*, más porque hace calor. [...] bueno, a mí me gustan más clásicas. Que no enseñen nada, ¿entiende?, solamente para mí, no me

gustan... bueno, hay gente que le gusta igual, ¿me entiende?, está bien verlo, ¿entiende?, pero para mí, que esté vestida normal, ¿entiende?, así.

Kiki Pro (26 años):

¿Que una mujer está dura con culo de mula? ¿Usted cree que no haya mujeres que le gusta eso y lo tomen como un halago? Hay mujeres que le gusta que le den golpe, como hay mujeres que no le gusta que la miren, ni la maltraten, el mundo está lleno de todo y las mujeres tienen diferentes formas de pensar, diferente clima, diferente trato, porque lo que hace que eso fluya es la reciprocidad [...] El que por su gusto muere, la muerte le sabe a gloria. [...] Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo 'es verdad mi hermano' y le descargo un mundo. [...] es una forma de halagar.

La construcción simbólica de Priapo Pérez refuerza el ideal de la mujer objeto: Alain hace evidente que él jamás saldría con una mujer que no se arregle y esté lista para ser admirada, cabello arreglado, vestido corto y zapato de tacón; Luis buscará una de su mismo nivel, alta, delgada, con el pelo arreglado; Ángel es muy claro, aunque la moda sea enseñar, él prefiere que la de él sea una chica clásica, que no enseñe nada; por su parte, Kindelán refuerza su masculinidad, al señalar que ha tenido que enseñarle todo a su mujer, desde las labores de la casa, hasta las artes sexuales, dado que sus años la superan; finalmente, Kiki, un productor de música urbana, se reconoce un macho alfa y establece la violencia como algo natural y preferido por las mujeres, e introduce en el diálogo otro de los elementos recurrentes en las relaciones amorosas: la posesión.

Muchos hombres se asimilan propietarios del cuerpo femenino, como muchas mujeres en sus diálogos otorgan el poder a los hombres: “si él me deja”, “él tiene que saber que estoy ahí”. En el caso de Ángel y de Kindelán, es bastante obvio, pero en el caso del productor musical Kiki, ocurre algo interesante. La forma en la que expresa que las letras de las canciones no son violentas, revela la pugna entre los hombres y su esfuerzo por ser coherente con su deber ser. En sus ejemplos se establece una rivalidad genérico-sexual con un “otro” que hipotéticamente pretendiese admirar al cuerpo femenino del que él es dueño: “Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo ‘es verdad mi hermano’ y le descargo un mundo”. La expresión “le descargo” enfatiza lo mucho que le gusta el atributo femenino, y proyecta fuerza y seguridad. Esta afirmación

funciona como una “estrategia auto-afirmativa encaminada a elevar los grados de masculinidad” (Sierra, 2007: 75). Esta construcción se presenta en muchas canciones de reguetón y se basa en uno de los mitos más fuertes inscritos en la idiosincrasia del cubano: la sexualidad del negro.

De esta idiosincrasia participan, podría decirse, casi todos los varones cubanos, porque “el que no tiene de Congo, tiene de Carabali”. La virilidad es una de las cuestiones más importantes en la construcción de la identidad masculina del cubano, que aparece constantemente en la producción del reguetón como símbolo de la mejor virtud de su masculinidad. Pierre Bourdieu afirma que:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del vir, virtud, pundonor (nif), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual –desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.– que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (Bourdieu, 2015: 24).

La virilidad no sólo está presente en los textos de las canciones, sino también en el performance. Uno de los gestos más característicos de los reguetoneros es cuando se aprietan su región genital y mueven las caderas en forma circular, “enseñándole” al público mayormente femenino sus atributos. Estos gestos son significantes fálicos que, junto a las evocaciones a códigos seminales en los textos, van reafirmando un estereotipo de masculinidad hegemónica que ya existe en el espacio simbólico popular y que dicta el deber ser de los Priapos Pérez como viriles, fuertes y penetradores, como muestran algunas de las canciones más populares de los últimos años: “La tuba” (Elvis Manuel, 2008), “Mamá me lo contó” (Gente de Zona, 2010), “Mi amiguito el pipi” (Osmani García, 2012), “Control” (Los desiguales, 2014), “El bruto” (Chal y Yakarta, 2016), o “Mi palón divino”, último éxito de Chocolate en 2017.

“La tuba” (Elvis Manuel)

Mírala. Mírala, cómo suda
Y cómo ella se desnuda
Ella no sabe que a mí
Se me partió la tuba en dos [...]

Y se me parte la tuba en dos
 Se me parte la tuba en tres
 Cuando te coja yo te voy a dar
 Ay, traiga su kilo de café

“Mamá me lo contó”

Yo sé que tú quieres, no digas que no
 Mamá me lo contó
 Tú baila con uno, también con dos
 Mamá me lo contó [...]
 Ay, mi mamá me lo contó
 Tiene 16 y anda con uno de 30
 Aparece una barriga que problema se presenta [...]
 Hay mami, mami, mami, pa' qué te ariscas
 Si lo que va pa' arriba de ti, nadie te lo quita

“Control” (Los desiguales)

Tú estás buscando que yo, te coja pa' eso
 Y cuando menos te lo esperes
 Te dejé caer *to* el peso [...]
 Ah... te voy a dar candela, cuando yo te coja
 Sálvese quien pueda [...]
 Con la verdadera champola
 Pa' que la gente se divierta
 Pa' que la gente baile sola [...]

“El bruto” (Chacal y Yakarta)

Quiere que le meta bien bruto
 Bien bruto, más bruto
 Se molesta si no la sudo
 Quiere que le meta bien bruto
 Uh la lalala
 Mami te buscaste al Romeo equivocado
 Uh lala lala
Eh que yo la mato y no la pago [...]

“Mi palón divino” (Chocolate)

Maldita

Mami, tú *ere* una maldita

Maldito

Yo también soy un maldito oh

Te tengo *toa enganchá*

Le di por la papaya con maldad

Y quiere que te diga la verdad

Ella también me la dio con maldad

Soy negro, soy feo, pero soy tu asesino,

No es la cara ni el cuerpo ma...

Es mi palón divino.

En los fragmentos de canciones presentados se puede establecer que existe una asimilación cultural de la dominación masculina, la cual se refuerza a través de esta música porque legitima a los Priapos Pérez con un pene enorme y poderoso, reconocido socialmente porque el “sí le da donde les duele a las mujeres” y porque es una “máquina sexual”, un “penetrador compulsivo” que le canta a ellas. Priapo Pérez es una identidad masculina que se proyecta desde el espacio simbólico de los cantantes, en donde las mujeres son malditas, locas, bandoleras, al servicio de los Priapos, enamoradas sexualmente y sin remedio de ellos. Los varones entrevistados dejan traslucir un *alter ego*, un hombre que provee a la casa, y que esgrime la ayuda doméstica “como estrategia en la negociación del poder” (Sierra, 2009: 79), o que se vanagloria de sus atributos sexuales, que a su vez le aseguran el éxito con las féminas, pero de cierto prefiere a una mujer “clásica”, prefiere a Sacrificio Martínez.

Por su parte, las voces femeninas nos hablan de una construcción tradicional que responde al ideal de mujer: buena, pudorosa y sacrificada, quien por su parte mantiene su devoción en torno al ideal amoroso tradicional. Entre líneas pueden leerse nuevas formas de negociar el poder, trabajan y tienen solvencia económica y reconocen ésta como algo importante para su vida, incluso las que están estudiando piensan en su futuro como mujeres dueñas de sí mismas e independientes.

Las mujeres reconocen que soportar la violencia física y/o verbal no es una forma positiva de compartir la vida y, en algunos casos, por eso se han separado y son madres solteras; sin embargo, la violencia sutil, psicológica e invisible es aún

transparente a sus ojos. La forma de vestir revela que se ha instaurado en la representación colectiva de la femineidad un ideal estético sexuado, aceptado por mujeres y varones. Esta condición está aderezada con la tropicalidad caribeña.

Los entrevistados fueron mayormente personas de la raza negra, más allá de las intenciones metodológicas, se debió a una cuestión territorial, ya que Santiago de Cuba es una ciudad en donde predominan los negros y mestizos. De alguna u otra forma, expresaron su ideal de lo bello y dejaron notar que lo que tiene que ver con lo *sexy*, lo *fashion* y lo *inn*, es el pelo largo y alaciado, la delgadez, la altura y la desnudez. Curiosamente, se ha identificado una relación entre los entrevistados y los cantantes de preferencia que tienen que ver con la raza, y que se sospecha funcionan como ideal de representación personal, esto es, como se quisieran ver.

Conclusiones

En Cuba, el amor en los tiempos de reguetón trasluce las antañas estructuras de dominación que afloran en la relación varón-mujer, planteada en las historias contadas por los reguetoneros y que han sido asimiladas en función del ejercicio de la violencia amortiguada, sutil, simbólica. Como también los cánones estéticos que dictan la moda, la preferencia física por mujeres y varones, los manoteos y escándalos callejeros en donde es difícil, incluso para un cubano nativo, entender qué se está diciendo. Las frases de doble sentido que resultan del toma y daca entre la cultura y sus productos culturales, a saber, el choteo característico de muchos cubanos, va alcanzando niveles cada vez más altos de expresión marginal. En este escenario, la violencia simbólica es un cimiento sobre el que se fundamenta la violencia verbal y performática que subyace en la subjetividad de las identidades genéricas y se expresan en el reguetón cubano.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. España: Anagrama.
- _____. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los cambios lingüísticos*. España: Akal.

- _____ (2015). *La dominación masculina*. España: Anagrama.
- Gallo, V. (2017). *El reguetón en Cuba: ¿Culto al cuerpo masculino?*, España. Ponencia no publicada presentada en el 11th CRI Conference on Cuban and Cuban-American Studies.
- Lamas, M. (2012). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Mañach, J. (1928). *Indagación al choteo*. España: Red Ediciones.
- Meza, C. (2000). El habitus de la femineidad y la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas. *Caleidoscopio* (8), 161-191.
- Sierra, A. (2009). Códigos en movimiento. Masculinidad sobre ruedas. *La siempreviva* (7), 70-79.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



**Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura**

Primera edición 2018

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

