Arteologie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

17 | 2021

Transformaciones en Cuba contemporánea: cultura y sociedad

El reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera

Reynier Valdés Piñeiro

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/9808>

DOI: 10.4000/artelogie.9808

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Reynier Valdés Piñeiro, «El reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera», *Arteologie* [En línea], 17 | 2021, Publicado el 27 septiembre 2021, consultado el 15 septiembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/9808> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.9808>

Este documento fue generado automáticamente el 15 septiembre 2022.

All rights reserved

El reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera

Reynier Valdés Piñeiro

Al DJ Yester y su casa productora Yestermania; a todo su equipo por lo del flow y el perreo, gracias.

De lo que pasó con la timba

- 1 Dos de las razones más argüidas para condenar de antemano al reguetón son el carácter banal y obsceno de sus letras, así como su pobreza en términos de innovación musical. Porque si bien es cierto que géneros como el son y el mambo fueron condenados en sus inicios por su naturaleza «picante», ambos se impusieron y basaron su trascendencia en los aportes propiamente musicales que generaron. Un sonero como Benny Moré se inscribe como figura insigne de nuestra historia musical, gracias a esa asunción y reinterpretación de los elementos foráneos para inaugurar maneras propias, tanto tímbricas como armónicas, expresión de una cubanidad sonora. Pérez Prado, por su parte, aseguraría la legitimación del mambo, tan impugnado en sus comienzos, a partir del virtuosismo orquestal desplegado y de los nuevos caminos que obligaba a tomar a la músicaailable cubana. Pero pensar el reguetón en estos términos implica hacerlo desde una perspectiva estrictamente vanguardista, que solo otorga validez según las innovaciones formales que aporte, obviando aspectos tan importantes como el impacto social o la expresión epocal. Este esquema, reconozcámoslo ya, resulta estrecho a la hora de calibrar un fenómeno tan complejo y rico como es la aparición del reguetón dentro del espectro de la música popular contemporánea en los espacios culturales latinoamericanos. Si se tiene en cuenta la mezcla de ritmos propiamente caribeños que integra y que, como el mozambique, el mambo o el son, conlleva una manera propia de bailarse, se comprobará que no rompe con la tradición de la música cubana popular

bailable: el reguetón no es un extraño desarraigado refugiado en el extremo oriental del país.

- 2 En su estudio sobre la timba cubana, otro de los géneros de la música popular bailable más estigmatizados, Emir García Meralla, en su artículo «Hágase la timba», recurre al esquema de legitimación que venimos descartando para salvar un tema como *La bruja*, de José Luis Cortés y NG La Banda: «muy a pesar de la crítica, *La bruja* es un clásico de la música popular cubana, sobretodo por su instrumentación sonora totalmente revolucionaria» (56). Pero también señala el valor documental de esta música y, sobre el ejemplo de Adalberto Álvarez, refrenda «el cambio de actitud de la sociedad en relación con la práctica de las religiones, muy en especial con los cultos afrocubanos» (53). Aquí esta evocada esa canción inolvidable de *La casa está repleta...* Pero lo fundamental en el análisis de Emir es el rastreo del valor crítico en relación con la crítica, que él advierte signada por una propensión a la censura y a la imprecación, basada en razones tan generales y poco profundas como son la «chabacanería» y vulgaridad de los textos. Advertidos de estas imperdonables simplificaciones, rebasemos este distanciamiento que caracterizó a la aprehensión de la música popular durante la década de los '90 en Cuba y valoremos con lucidez al reguetón, como el género insigne de la música popular bailable en lo que va de siglo.

Reggae y sonoridades latinas

- 3 Como su nombre advierte, el reguetón o reggaetón deriva del *reggae*, más directamente del *reggaemufin* y del *dancehall-reggae*, que en combinación con ritmos latinos sería la génesis del género. En rigor son muchos los antecedentes. En «El indiscreto encanto del Reggaetón», la socióloga puertorriqueña Raquel Rivera recuerda que
- 4 algunos señalan al *dancehall-reggae* jamaquino como su predecesor inmediato. Otros, sin embargo, aseguran que el panameño fue el elemento crucial en la difusión, en Puerto Rico, de su contraparte jamaquino, por lo cual consideran a El General y Nando Boom entre los artistas que más influyeron el desarrollo del reggaetón en la isla de Puerto Rico [...] Para principios de la década de 1990, los ritmos movidos y tecnológicos del dancehall [...] y su peculiar manera de cantar, se mezclaron con la estética gueto-céntrica del rap estadounidense.
- 5 De consenso general se asume que es el resultado de la síntesis de elementos del *reggae* y el rap con ritmos latinos como la bomba, la salsa, la bachata y hasta la rumba. Viene gestándose desde principios de los '90 en dos espacios fundamentales: Panamá y Puerto Rico. Pero es en este último donde se sistematiza y adquiere sus características definitivas. A mediados de los '90 comienza a difundirse internacionalmente y casi desaparece durante el período comprendido entre 1997 y 2000, debido a rencillas entre los grupos *-tiraeras* entre *discjokeys*-, que llevaron a las estaciones radiales a prohibir este tipo de música. Mas, a partir de 2000 se reactivó, luego de un acuerdo entre los bandos y animado fundamentalmente por una gestión de las empresas disqueras. Así comienza a adquirir nombre propio a partir de la promoción de figuras como Tego Calderón, Don Omar, Nicky Jam, Héctor y Tito, Daddy Yankee e Ivy Queen.

La marcha ¿monótona?

- 6 Desde el punto de vista estructural, lo principal en el reguetón es la marcha, una suerte de *background* que compone el *discjockey* y representa el cuerpo de la canción; también cuenta con introducción y coros y se le incorporan distintos redobles y apoyos. Esta marcha es la que distingue al reguetón; 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. Por lo general, primero se crea la marcha y luego se le incorpora la letra., lo cual advierte sobre el objetivo esencial de este tipo de composición que privilegia la estructuración rítmica. La letra no deja de importar, ella traduce una psicología y estilo de vida, además de desempeñar un papel en la legitimación del género –piénsese en las recurrentes citas del término reguetón en el propio discurso de la canción–. Pero la letra por lo general se haya subordinada a las posibilidades de inserción que facilita la marcha, en un género esencialmente diseñado para el baile. Basados en este elemento, autores como Pedro de la Hoz, en «Vivir y morir de reguetón», han llegado a afirmar que «el reguetón se circunscribe a una célula rítmica de pasmosa regularidad». En esta cuerda se impone ahondar en esa «condenable» monotonía, que no es tal si se tienen en cuenta los diversos recursos a los que apela el *discjockey*, consciente de lo repetitiva que puede resultar la marcha si no se enriquece con diversos apoyos. Así le incorpora pailas, ruidos de sirenas, ingeniosos redobles, que se pueden integrar armoniosamente. Se dan aceleraciones, rompimientos y distensiones de la propia marcha, esto último conocido como *dembau*, especie de relajamiento del ímpetu percutido, concebido para marcar un ritmo de baile más sensual; elementos que salvan al reguetón de esa maldecida cadencia monótona, que en todo caso no sería privativa del género y es válida en el diseño de la música popular bailable que ha de ser sencilla en su célula rítmica para ser seguida por el bailador.
- 7 Todo *discjockey* de reguetón que se aprecie pretende conseguir una marcha ingeniosa y que tenga «pegada». En este sentido puede hablarse de una constante emulación, aun cuando se retomen marchas que han tenido éxito, lo cual asegura un persistente estado de experimentación en el género, que se sirve de las técnicas digitales. El *discjockey* no ha aparecido con el reguetón, pero con él sí ha alcanzado notable importancia. Así lo reconoce el cantante que por lo general lo invoca en la introducción. La mayoría de las innovaciones parten de él y esto marca una nueva dinámica en la gestación de la música, que con el apoyo de los programas digitales posibilita un abaratamiento y mayores posibilidades de acceso a su producción. De ahí su accionar clandestino, y la proliferación en Cuba de los estudios de grabación caseros. En el caso específico de Puerto Rico, Raquel Rivera comenta, en su ya citado texto, que «Inicialmente el género parte de una economía subterránea e independiente de las casas disqueras; sus producciones musicales caseras [...] Eventualmente, sus exponentes consiguieron contratos con diversas compañías discográficas como Musical Productions, BM Records y Prime Entertainment, y el Underground comenzó su ascenso hacia la superficie y su rotundo éxito» (18).
- 8 En el espacio cubano ha emergido un buen número de estos *discjockeys*, quienes por lo general actúan de forma clandestina debido al poco apoyo recibido por la política cultural, que solo ahora empieza a brindarles espacio, no así entre 2003 y 2004, época en que el reguetón parecía proscrito oficialmente. Estos *discjockeys*, hay que estar muy atentos, pueden revelarse verdaderos talentos de la música popular cubana.

Más flow

- 9 Existen términos muy empleados en el argot del reguetón como son el *flow* y el *perreo*. El primero es un préstamo del rap: fluir verbal, pero alude también a esa manera propia en que el cantante de reguetón modula la voz. Sobre una marcha, cualquiera puede ensayar reguetón, pero lo que lo autentifica es el *flow*. De modo que cuando se escucha esa conocida exigencia de «más *flow*», se está convocando a una autenticidad de estilo, a la vez que a una identificación sincera del género para con el público. Su enunciación en medio de la música denota más allá de su definición, pues en él alienta el elemento empático, un llamado al reconocimiento por parte de los oyentes. Lo mismo pasa con el *perreo*, que si bien denota un estilo de baile sensual agresivo según indica la imagen canina, también convoca a la empatía: el *perreo* supone un momento climático del reguetón que pretende implicar en el baile a todos los presentes.

El reguetón: dos alas desplegadas

- 10 Como fenómeno de expresión sociocultural, el reguetón ha generado un proceso de identificación del área centroamericana, con proyección hacia toda Latinoamérica. Aspecto que también se debe tener muy presente a la hora de cualquier valoración. En lo que respecta a Cuba, el reguetón ha significado una reactivación de nuestra histórica empatía con la tierra puertorriqueña: nuevamente han venido a planear esas dos alas sobre el terreno de la cultura popular. Así, en el plano musical se han conectado los destinos de dos tierras que durante el siglo xix vivieron un proceso sociohistórico y cultural muy similar, en tanto se vincularon tardíamente a la gesta independentista en relación con las otras naciones hispanoamericanas. No creemos que haya que volver sobre la evidente afinidad histórica cultural entre Cuba y Puerto Rico, que si bien ha variado y disentido durante la segunda mitad del siglo xx, posibilita un reconocimiento y participación entre sus productos culturales. Esto explica en parte la rápida aceptación del reguetón en Cuba, difundido desde Puerto Rico y que se dio a partir de los sectores marginados de la región oriental más cercana a la tierra boricua y donde alcanzan sus emisoras radiales. Pero más que por su cercanía, el reguetón fructificó en Santiago de Cuba porque aquí los sectores populares, que no quiere decir rurales, conservan una cultura popular que se cuenta entre las mas homogéneas y vivas del país, y el reguetón es un género esencialmente popular que se identifica inmediatamente con los espacios marginados de Latinoamérica. Reconocidos en él proseguirán a interpretarlo: aparición de Candyman y El Médico. Además, si entre los padres del género se reconoce al General panameño y al rapero puertorriqueño conocido como Vico, se puede hablar entonces de una identificación desde su génesis, pues ambos se escucharon ampliamente en la Cuba de principios del Período Especial. Era de esperar que los grupos populares de la Isla lo apoyaran inmediatamente luego de su reactivación. El reguetón es de los pocos ritmos foráneos que, gestado como expresión de núcleos marginados, ha venido a identificarse con un amplio sector popular del país. Cosa que no logró la discoteca, que encerraba muchos elementos de cierta cultura más sofisticada y de menos reconocimiento con los grupos negros y mestizos del país.

- 11 Si se sigue el concepto de lo popular que ofrece Stuart Hall en sus «Notas sobre la desconstrucción de lo popular» –«aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. Lo esencial para la definición de cultura popular son las relaciones que la definen en tensión continua, con la cultura dominante. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía»–, habrá que identificar en el reguetón a uno de sus más auténticos productos socioculturales, que se halla en constante tensión con la política oficial que lo condena. En el caso de Cuba, una vez aceptado por la política oficial, ha tenido que vérselas con toda una intención correctiva y normativa, promovida por la cultura dominante que pretende canalizar y diluir sus inquietudes sociales. Sin embargo, el reguetón, desde sus inicios y como viva expresión de los sectores marginales centroamericanos, ha establecido una relación totalmente polar con la cultura de los «altos» sectores. Aquí radica gran parte del rechazo que las instancias normativas le confieren: a diferencia de otros productos culturales populares, no se propone una asimilación y reinterpretación de los códigos de la «alta» cultura en comunión con elementos discriminados. Por el contrario, incorpora ritmos provenientes de otros espacios marginales como el *reggae*, el rap y la cultura del hip hop en general, en comunión con sonoridades latinas estrictamente populares. Ciertamente, cuando se le increpa por su monotonía, por su poca innovación, se está evocando un sistema retro – el de la primera mitad del siglo xx en Cuba– que sentaba la trascendencia de los géneros musicales a partir de la comunión virtuosa entre la música culta y la popular. Esto arroja mucha luz sobre lamentos tan sentidos como este, recogido en el artículo mencionado de Pedro de la Hoz: el reguetón, como concepto musical, contradice en un 100% las bases que han hecho de las músicas antillanas una gama de especies sonoras altamente estimables y admiradas en el mundo». 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. En este sentido son oportunas las palabras que recoge Stuart Hall en sus «Notas...»: «crear una estética popular universal, fundamentada en el momento de origen de formas y prácticas culturales, es un error». En esta misma cuerda advierte que tradición y cultura popular no son una misma entidad.

Como descarga proyectiva

- 12 Según el esquema trazado en *Las funciones básicas de la cultura*, de Elmar V. Sokolov, pudiéramos considerar que el reguetón, como expresión sociocultural, participa de esa función de descarga proyectiva. Volviendo a sus orígenes se recordará la proyección agresiva que caracterizaba a un rapero como Vico C., o el egocentrismo de una canción como *Yo soy el general*. De modo que desde sus inicios se ha caracterizado por una necesidad de destacar y validar a toda costa un sector que se halla marginado. Frente a esta insatisfacción de determinados sectores de la sociedad, el propio ámbito cultural concibe un espacio donde los individuos logren canalizar sus impulsos reprimidos, así como su necesidad de expresión. Para Sokolov,
- 13 La sociedad dista de concederle siempre a la persona las condiciones para un desarrollo omnilateral y armónico. Ora una, ora otra necesidad de esta resulta insatisfecha [...] Los

conflictos psicológicos se resuelven con ayuda de la razón en el proceso de la actividad [...] Pero no todos los deseos y aspiraciones pueden ser satisfechos de esa manera. No todos los conflictos son resolubles racional y prácticamente [...]

- 14 Del reconocimiento por parte del aparato social de su insuficiencia para corresponder a las disímiles necesidades humanas, deriva la previsión de un área en la que el sujeto descargue y compense sus insatisfacciones. Y este es el marco en que halla razón de ser el reguetón, que expresa toda una manera de ser, toda una psicología de un grupo social marginado. De manera que ha de entenderse como un modo de expresión de los sectores populares de Centroamérica, y de buena parte de Latinoamérica.
- 15 Esta intención de descarga proyectiva se hace patente en Cuba desde su reactivación en la zona oriental del país, debido en gran medida a la cercanía con Puerto Rico, cuando aparecen canciones como *Quién tiró la tiza*, con un evidente cuestionamiento social que retoma el histórico contraste entre el negro a secas y el negro ilustrado. La canción en sí ponía sobre el tapete un problema tan delicado como el de la discriminación socio-racial de la sociedad cubana. Asimismo, se retoma el tópico de la jinetera, que popularizara NG La Banda con la tan polémica *Bruja*. Se asume otra vez desde la perspectiva del lamento del hombre ante la metalización de la figura femenina, solo que ahora la bruja tiene nombre: Yunai, y su propensión a la prostitución no nos llega por terceros, sino que ella misma lo corrobora: «Ay, a mí gustan los yumas [extranjeros]». Esta reinterpretación supone el consentimiento de una disyuntiva con las instancias oficiales y normativas, que no tardaron en estigmatizarla. Sin embargo, según se ha comprobado, el reguetón ha pasado esta fase de denuncia social para centrarse en una temática erótico sexual –el mercado tiene carta en esto–, que también se corresponde con el fenómeno de descarga proyectiva que apuntaba Sokolov, según el cual no sólo han de expresarse inquietudes de tipo social, sino todo aquello que preocupa y mantiene al individuo segregado o marginado. En Cuba la inconformidad subsiste más bien en un estilo agresivo defensivo como el de *Pichea*. Pero hay que seguir muy de cerca la «domesticación» del género, no sea que se incurra en una excesiva normativización que anule su autenticidad. Si al comienzo nos chocaba la jerga de un grupo como Los Tres Gatos –especialmente esa canción que versaba sobre el reparto a domicilio de cierto órgano viril–, ahora la mayoría de los que componen canciones de reguetón han consentido en mejorar y elaborar más sus letras, algo muy válido. Mas, si se da en términos de una exigencia oficial y no de una concientización espontánea de esa necesidad, lo único que se logrará es el establecimiento un patrón diglósico, a través del cual el reguetón logra difundirse oficialmente. Pero esa fluctuación entre una norma marginal y otra más acabada puede quebrar la identificación inmediata de los sectores con el género, que ya no se encontrarán en él genuinamente expresados.

La noche, cazadores, una fiera que espera

- 16 Un análisis idioestético del actual reguetón revela como se han continuado dos órdenes temáticos que se articularon desde sus inicios: la expresión agresiva u egocéntrica de un «líder» que a partir de una proyección «sicaria» proclama su autoridad sobre determinada área –línea instaurada por Vico C.–; así como la proposición amorosa de fuerte contenido erótico sexual, cuyo éxito ya había comprobado El General: «muévelo, muévelo, qué sabroso». Pero al contrario de los estrictos lineamientos que debieron seguir los padres del género en la década del 90, al cantante de reguetón en el nuevo

milenio se le exige la versatilidad: la variedad de estilos no se da a partir del contraste entre las *manieras* de los distintos cantantes, sino que uno mismo tiene ahora la tarea de desdoblarse en manierismos. El caso paradigmático es Daddy Yankee, que en una canción como *Rompe* se revela como un auténtico matón-sicario, mientras que en *Lo que pasó, pasó* recrea la más «bachatosa» y ligera ruptura amorosa, desprovista del eminente contenido lascivo del *Machete* afila'o o de la *Gasolina*. No obstante, se comprobará que actualmente la línea más difundida es la amorosa y más específicamente la que expresa una relación-intención copulativa, que recibe gran apoyo de la industria comercial en tanto se identifica con un amplio sector y trasciende la comunidad marginal popular. Dinámica que puede seguirse en la evolución del género en Santiago, donde antes de madurar un tipo de denuncia social, ya había pasado a la temática explícitamente sexual, con una llamativa integración de los elementos locales: «Yo te bajaré la blusa / y te daré un peso / pa' que compres un prú / ¿Quieres qué te lleve a Singapur? / Sí, papi».

- 17 Una desconstrucción de los principales tópicos abordados en esta línea erótico-sexual, revela cómo bajo esta imagen de eterno Caribe gozante, demandada por el mercado, subyace una filosofía de las capas populares que se expresan por medio del reguetón. Así puede constatarse una concepción muy peculiar de la relación hombre-mujer. En una atmósfera de acentuada virilidad, en la que cualquier debilitamiento de la hombría queda proscrito de antemano –recuérdese aquella condenación homófoba que, venida del rap y en feliz componenda con la psicología caribeña estableció El General: «no quiero ningún chico mariposa»–, la figura del hombre se articula como una fiera ávida de presas femeninas. Llama la atención que desde la reactivación del reguetón en los primeros años de 2000 se estableciera una identificación «totémica» del hombre y la mujer, que se ha mantenido con ligeras variantes. Él resultó codificado como Lobo; Ella, como Gata. De esta suerte se puede asegurar que la función de la figura masculina en la mínima diégesis del reguetón es ejecutar una suerte de cacería lupina, que ya apuntaba desde sus inicios: «y aúllo a la luna como un lobito». Naturaleza que él puede extender a su objeto de deseo: «aúlla, mi loba». En general, la entidad masculina está convocada a una cacería que habrá de ejecutarse investido de la más agresiva y certera vocación depredadora: el ataque del tiburón asumido por Alex y Fido en *El tiburón*; Daddy Yankee transmutado en gavilán (*Machete*), o el lobo que acecha en *Caperucita*, de Baby & Insurrecto. Ello explica que uno de los más famosos volúmenes de reguetón se titule precisamente *Cazadores*. Pero extrañamente esta partida de caza se produce de noche. En efecto, en el reguetón se privilegia la cacería nocturna, sobre todo en las canciones gestadas en tierra boricua, que reflejan las prácticas de los sectores marginales que descargan proyectivamente durante la noche deseos insatisfechos; a la vez que se recrea una cultura del ocio dada a la vida nocturna. La mayoría redunda en esta actuación nocturna: «esta noche quiero asarle» (*Rákata*, de Wisisn y Yandel); «esta noche es de pesca» (*El tiburón*, de Alex y Fido); «esta noche es de travesura / te voy a devorar en la noche oscura» (de El Bambino); y «la noche está oscura, quiero devorarte» (*Quiero devorarte*, de Daddy Yankee). Toda esta cosmovisión del activismo sexual que ha de protagonizar el hombre viene acompañada de una recreación estética acentuadamente viril, de ahí que se tomen diversos códigos visuales de la cultura del hip hop, donde también la mujer sucumbe ante el avance decisivo de la entidad masculina. De ella se incorporan los anchos ropajes del hombre, las amplias «shortpetas» y las pesadas cadenas. Estas últimas pertenecientes a la estética del blimblino, nomenclatura onomatopéyica basada en el tintineo que produce su

acumulación. Ostentación también en consonancia con los códigos viriles aquí estipulados, según los cuales el hombre es presentado como el proveedor por excelencia, a cuyo poderío económico queda subordinada la mujer. Todo este excedente especulado está para gozarlo con las gatas de la noche. Mas, como la visualidad también se ha relajado en busca de la diversidad, Tito, por ejemplo, participa más de una estética pop que juega con la *fashion* italiana. La mujer, por su parte, es presentada en toda una gama multicultural, y con los atuendos más ajustados y provocativos que destaquen su papel de objeto sexual.

- 18 De la codificación de la figura femenina se desprende una concepción más rica, pues en ocasiones va a burlar ese rol pasivo para acometer ella la cacería. La mujer que evoca el reguetón responde a un diseño latino de la bandida, la diabla, la bandolera-vellaca. En fin, todo lo que no es una mujer dada a su casa. De hecho, el oyente intuye que estos actos de cacería se dan en términos de una frugalidad ilícita: «y si tu novio nos descubre y se molesta / no me interesa yo me voy de fiesta», en *Fiesta*, de Acento Latino; «si tu novio se pone bruto / le saco la escopeta», en *Provócala*, de Alex y Fido. La mujer del reguetón es celebrada como un fin sexual efímero, al mismo tiempo que condenada por ciertos conceptos éticos que la descartan como mujer de bien. Sobre esto arroja mucha luz una canción como *Bandolero*, en la que queda bien definida esta distinción entre la mujer «digna» y la noctámbula callejera: «si tú eres niña bonita / que rayo tú hace en la calle / buscando macho / buscando salsa» (*Bandolero*). De ahí que se avise la presencia de los tiburones: «coge por tu la'o / que por ahí van los tiburones» (*El tiburón*, de Alex y Fido). El propio Vico C., reactivado en su estética de presidiario-sicario, lo único que quiere es que su hija «no se fije en ninguno de los tiburones» (*5 de septiembre*). De manera que desde el propio género se proscriben y generan patrones de conducta diseñados para determinado público del espacio marginal en que será recepcionado.
- 19 Por extensión, la callejera es identificada, al parecer según un modismo boricua, como una gata: «Gata michu, michu», en Alex y Fido; o «esa gata en celo», en *Quiero devorarte*, de Daddy Yankee. Esta correspondencia es clave en la construcción de la entidad femenina del reguetón. La gata es la presa fácil, en cuanto se halle rebajada en su naturaleza felina: «buscando gata / yo me voy pa'l party», en *Yo me voy pa'l party*, de Nicky Jam; pero una vez recobrada se invertirán los roles.
- 20 Por lo general la presa femenina del reguetón es propensa a que le den caza, donde radica buena parte de la carga erótica del género: «¿mama, que tú quieres? / Que me lleve el tiburón» (*El tiburón*, de Alex y Fido). Efectivamente, el coro femenino es el espacio donde mejor se comprueba este asentimiento que funciona como una contestación a una incitación: «oye ma' / dime pa'» (*El tiburón*); «a ella le encanta la gasolina. / Dame más gasolina» (*La gasolina*, de Daddy Yankee). En este sentido se establece una empatía erótica y un complemento de fines: «que yo ando suelto / y yo ando suelta» (*Yo ando suelto*, de Yandel Feat); «mami, tú no está amarrá a ningún jinete. / Papi, yo no tengo grillete» (*Machete*, de Daddy Yankee); «mami, no me deje solo. / Papi, no me deje sola» (*No me deje solo*, de Yandel Feat). Sin embargo, en este reconocimiento el hombre presume una propensión masoquista por parte de la mujer: «te gusta cómo yo te azoto» (*No me deje solo*, de Yandel Feat); «le gusta que Wisin la jale por el pelo» (*Rakata*, de Wisin y Yandel); «ella quiere que la azogue» (*Machete*, de Daddy Yankee). El modelo sexual que propone el hombre es generalmente agresivo, dominado por un sentir egocéntrico que se resume en una absoluta seguridad de que el posee el complemento para la apetencia sexual de la mujer. Así dicen Alex y Fido: «tengo el

medicamento / pa' esa receta» (*Gata michu, michu*); «yo tengo el abono / que está pidiendo esa amapola» (*No me deje solo*); «yo tengo el agua / pa' ese capullo» (*Rakata*).

- 21 Mas cuando la gata del reguetón se reconoce en su naturaleza felina, resultan subvertidos los roles. Los cazadores son ahora cazados a manos de las que son «más zorras que los cazadores» (*Gasolina*). Al ocurrir este traspaso de jerarquías, en un género dominado por el protagonismo masculino, se presenta a la mujer como una perversa desalmada, una suerte de *femme fatale* del reguetón. Otra vez como antítesis de lo que «éticamente» conciben como una mujer de bien. Un cantante como Don Omar, en *Salvaje*, lo señala líricamente: «Hacerle un embrujo / esta noche quisiera / que fuera yo la fiera / que su boca mordiera / y va danzando suave / como hechizando a la luna / ella es la gata / que te ataca en la noche oscura». *Provócala*, de Alex y Fido, recoge muy bien este intercambio de roles. Aquí la voz femenina confirma el itinerario nocturno que le traza el hombre: «ella se luce en la noche / vivo en la calle como siempre buscándomela / sale después de las doce / a esa hora salgo a cazar a mi presa». Pero contrario a la celebración del activismo depredador que en la noche emprende el hombre, la mujer cazadora tiene que pagar por su vocación callejera: «y por eso / próvocala / castígala / ella es de la calle / y se deja llevar» (*Próvocala*, de Alex y Fido). Ha de pagar por su reguleo: «si se me pega voy a darle» (*Rakata*); «tírala duro contra la pared» (*El tiburón*). Aquí lo que se está pagando es la trasgresión de unos códigos establecidos históricamente, con especial repercusión en el área centroamericana, que disponen la pasividad de la mujer, quien ha de estar sujeta a la provisión masculina.
- 22 En evidente emulación y relación hipertextual con el reguetón internacional, los temas cubanos continúan esta identificación de la mujer revelada en su fiereza. Sin embargo, la relación erótico sexual que aquí se establece es más tensionante, expresión de una relación distinta con la entidad femenina. En *Pichea*, de Eminencia Clásica, a partir de la metáfora beisbolera se recrea una atmósfera sumamente agresiva en la que se ve al hombre comprometido en responder eficientemente al lanzamiento femenino. Más que un goce, lo que aquí alienta es el peso de un protagonismo que históricamente se la ha impuesto a la figura masculina en la sociedad cubana. Otros temas están dirigidos a develar los verdaderos móviles de la mujer. En este sentido el reguetón cubano ha inaugurado una nueva identificación zoomórfica: la mujer zorra, que paradójicamente ensaya en un tema tan mimético como «mamita, tú eres como una fiera / pero tú a mí no me engañas / porque tú eres zorra», de Eddy K. Por su parte, una canción como *Caperucita*, de Baby & Insurrecto –que ha tenido que «mejorar» su letra para grabar el video promocional–, se inserta en este desenmascaramiento de la impúdica naturaleza femenina. El lobo resulta burlado por la experimentación de su presa, connotación que se ha perdido en su distribución oficial. Continuada del coro cínico instaurado por *Yunai, Yunai*, dirá la *Caperucita*: «sigue creyendo que yo soy señorita».
- 23 Sin espacio para más, y con el objetivo de detener, por ahora, estas reflexiones sobre un tema tan importante, quisiéramos cerrar este ensayo. El reguetón, como expresión de problemas de género expresados por los grupos marginales del área centroamericana y caribeña, ha de estudiarse con detenimiento. Cualquier investigación de los sectores populares en el primer lustro del milenio tendrá que auxiliarse de él, en tanto representa la expresión más genuina de la música popular bailable del área caribeña¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro Medel, Osviel: «¿Prohibido el reguetón?», *Juventud Rebelde*, 13 de febrero de 2005.
- Córdoba, María: «Música y espacio social», *Temas*, n. 39-40, octubre-diciembre de 2004.
- De la Hoz, Pedro: «Vivir y morir de reguetón», *Juventud Rebelde*, 7 de noviembre de 2004.
- García Meralla, Emir: «Hágase la timba», *Temas*, n. 39-40, octubre-diciembre de 2004.
- Giro, Radamés: «Los grandes géneros de la música popular cubana», *Temas*, n. 39-40, octubre-diciembre de 2004.
- Hall, Stuart: «Notas sobre la desconstrucción de lo popular», *Historia popular y teoría socialista*, Ed. Ralph, Barcelona, 1984.
- Rivera, Raquel Z.: «El indiscreto encanto del reggaetón», *Movimiento*, año II, n. 2, 2005.
- Smith, Jorge: «El reggaetón, el protagonista, el villano», *Orbe*, 1 de diciembre de 2005-6 de enero de 2006.
- Sokolov, Elmar V.: «Las funciones básicas de la cultura», *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*, n. 13-20, Tercera época, enero 1985-diciembre 1986.

NOTAS

1. Texto aparecido en la revista *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto, Nº 4, UNEAC. Ciudad de la Habana, Cuba, 2007.
-

RESÚMENES

Un análisis idioestético del actual reguetón revela como se han continuado dos órdenes temáticos que se articularon desde sus inicios: la expresión agresiva u egocéntrica de un «líder» que a partir de una proyección «sicaria» proclama su autoridad sobre determinada área –línea instaurada por Vico C.–; así como la proposición amorosa de fuerte contenido erótico sexual, cuyo éxito ya había comprobado El General: «muévelo, muévelo, qué sabroso». Pero al contrario de los estrictos lineamientos que debieron seguir los padres del género en la década del 90, al cantante de reguetón en el nuevo milenio se le exige la versatilidad: la variedad de estilos no se da a partir del contraste entre las *manieras* de los distintos cantantes, sino que uno mismo tiene ahora la tarea de desdoblarse en manierismos.

ÍNDICE

Palabras claves: reguetón, marcha, timba, análisis idioestético

AUTOR

REYNIER VALDÉS PIÑEIRO

Reynier Valdés Piñeiro es profesor de la Licenciatura en Historia en la Universidad Anáhuac Norte, donde ha impartido diplomados sobre historia del islam y temas sobre arte e historia. Asimismo, ejerce como docente en Casa Lamm y ha ofrecido cursos en el Centro de Arte Mexicano y la Universidad de la Comunicación. Estuvo vinculado, como docente de tiempo completo durante tres años, al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, facultad de la Universidad de La Habana.

Sus intereses de investigación giran en torno a problemáticas como las visiones orientalistas, fenómenos de intertextualidad y resistencia, expresados en las producciones artísticas de los llamados espacios “periféricos”. En este sentido se interesa por las artes visuales contemporáneas, así como por las expresiones culturales y religiosas, en general, del Medio Oriente y Asia.

reynier.2046@gmail.com