

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**Sin perreo no hay revolución.
Los otros discursos neocoloniales del reggaeton**

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

LUIS AUGILMAR MÉNDEZ PÉREZ

Director del trabajo recepcional
Mtro. Gabriel Alfonso Medina Carrasco

México, D.F. diciembre 2015.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

Esta tesis esta dedicada a mi mamá Estela Pérez Alvirde, por ser mi gran formadora. Su sabiduría, su fortaleza, sus consejos, sus regaños, su apoyo pero sobre todo, su amor, han guiado mi camino y son herramientas que me permiten construirme y reinventarme. Gracias por siempre, madre mía.

Agradezco a mis hermanas y hermanos que han acompañado mi trayecto de alguna u otra forma, a mis sobrinas y sobrinos deseo que lo dicho y hecho sirva de algo.

En este trayecto han sido fundamentales mis amigos y amigas:

los/las que están y son,

los/las que se han ido y fueron,

los/las que están a la distancia y

los/las que llegan.

Ellas y ellos que en algún momento han aportado algo a mi vida, mi espíritu y mi formación muchas gracias

También deseo agradecer a mis maestras y maestros que contribuyeron a la construcción de mi pensamiento. A todas y todos gracias y hasta pronto.

Agradecimientos a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) por el apoyo otorgado para la impresión y empastado de este trabajo recepcional. Doy gracias con profundo respeto y amor, por ser un proyecto que me dio la posibilidad de crearme como sujeto, deseo que esta institución florezca con la fuerza con la que debe, que logre concretarse como un espacio académico antes que político y que sea el espacio intelectual que merece y necesita esta ciudad.

"Sin rencores con el pasado, sin temores por el porvenir"

Índice

1. Introducción.....	5
2. Planteamiento de la investigación	
2.1 Pregunta general.....	13
2.2 Objetivo general.....	14
2.3 Justificación.....	15
2.4 Tipo de investigación.....	24
3. Plataforma metodológica analítica	
3.1 Investigación hemerográfica, bibliográfica, digital y visual.....	27
3.2 Método genealógico.....	31
3.3 El texto cultural.....	39
3.4 Interpretación de un texto cultural.....	45
4. Los múltiples registros del reggaeton	
4.1 Aproximaciones al estudio del reggaeton.....	57
4.2 México perrea: la llegada del reggaeton.....	77
4.3 Las narrativas del reggaeton en la prensa mexicana.....	83
5. De la teoría crítica a la decolonialidad como perspectivas de análisis del reggaeton	
5.1 Música e industrias culturales.....	87
5.2 Del proyecto Modernidad/Colonialidad a la Decolonialidad como apuesta epistémica.....	96

5.3 Colonialidad del poder: clasificación social y raza.....	108
5.4 Rebasar la teoría crítica.....	113
5.5 Paradigma cultural: hacía una lectura de un dispositivo.....	115
5.6 El reggaeton como dispositivo cultural.....	132
6. Una propuesta, otra, de lectura al reggaeton	
6.1 Aproximación genealógica.....	144
6.2 El estudio decolonial del reggaeton.....	158
6.3 De mujeres, jóvenes, reggaeton y discursos coloniales.....	164
7. Conclusiones.....	177
8. Referencias.....	182
Anexos.....	205

1. Introducción

Diferentes cuestionamientos cargados de prejuicios y estigmas sobre mi proyecto de titulación y hasta invitaciones a cambiar mi tema de investigación me hicieron dudar por un momento, pues me cuestioné sobre si era o no un buen tema de investigación. Incluso durante la primera etapa de esta investigación la duda persistía a pesar de las muchas lecturas ya realizadas, las cuales son mayormente producciones académicas de otros países de América, pues en México el reggaeton no era un tema investigado para el año 2012 en que inicié este proyecto.

A raíz de la poca información en México sobre el tema del reggaeton una primera pregunta afianzó la decisión de seguir con el proyecto, ¿por qué no hay una mayor investigación sobre reggaeton en México?

Las respuestas que me daban estaban encaminadas a deducir que era un éxito musical comercial que al igual que otros pasaría rápidamente de moda, y que entonces no habría *mucha tela de donde cortar*; además, cuando empecé a diseñar el proyecto en sus inicios lo hacía planteando al reggaeton como un género musical asociado a la cultura juvenil.

Los comentarios por parte de algunos compañeros que pertenecen a culturas juveniles (rockeros, metaleros, darketos) deslegitimaban el planteamiento, pues consideraban, -y aún lo hacen- que el reggaeton no es una cultura juvenil, no es un movimiento, no es un género musical, sino sólo un producto más de la industria musical.

Sin duda, el constante cuestionamiento al proyecto me llenaba de dudas, pero conforme fui avanzando en la construcción del mismo, fueron los mismos cuestionamientos los que me hicieron decidirme por investigar sobre el

tema, además de ver en éste la oportunidad de contribuir a construir un campo de investigación poco estudiado en México.

Conforme se fueron aclarando los objetivos y las preguntas generales de mi investigación, comencé a detectar al reggaeton de manera más frecuente en diferentes espacios de la vida diaria de mi país: reggaeton en los discos piratas de los vendedores del metro; canciones de reggaeton en los espacios compartidos, es decir, en el microbús, cuando los jóvenes hacían sonar esa música por el altavoz de su celular; reggaeton en la religión cuando los jóvenes "*reggaetneros*" van cada 28 de mes a las iglesias donde veneran al santo de su devoción (San Judas Tadeo), siendo en la iglesia de San Hipólito en el centro de la Ciudad de México, donde se da una mayor asistencia; reggaeton en los festivales de las escuelas públicas y también privadas; reggaeton en los espacios televisivos de mayor audiencia, en la programación de las diferentes estaciones de radio; reggaeton en la prensa, en las discusiones gubernamentales y políticas, en las estrategias de seguridad, en los nuevos estudios académicos.

Mientras más observaba, leía y escuchaba, el reggaeton estaba presente a todo volumen en las motonetas de jóvenes que adaptaron potentes bocinas a su vehículo y deambulan por sus colonias, por mi colonia; se escuchaba en algunos antros que frecuento, el reggaeton es una música que se baila en diferentes lugares, a pesar de las críticas a esa forma de baile mejor conocida como "perreo".

El reggaeton está presente en la red, en las comunidades virtuales a favor o en contra de esta manifestación musical y que fueron un primer acercamiento o, hablando metafóricamente, un termómetro para entender en

qué medida el reggaeton ha impactado en nuestra sociedad: los canales en *Youtube* donde se defiende apasionadamente el reggaeton por parte de quienes gustan de éste, o de los oponentes que lo califican como una bazofia musical; los espacios en *Facebook* como el de los variados movimientos "antireggaetoneros" donde se burlan mediante comentarios a fotos y videos que se colocan en dicho espacio de las prácticas y "performance" que se realizan a raíz del reggaeton.¹

Consideré que era necesario entender, analizar y reflexionar las problemáticas de esta manifestación cultural en sus puntos nodales, es decir, la forma en que llegó a México, cómo se le ha estudiado, qué registros existen del reggaeton (documentos, videos, canciones) para poder entender este tema en su contexto local y global y con ello los discursos que la sociedad ha construido sobre los jóvenes, su sexualidad y su cuerpo.

Por ello me pareció necesario que debía de existir un espacio para la reflexión desde la academia. La apuesta no fue sólo entenderlo en sus parcialidades pues considero, por ejemplo, que realizar un análisis ya sea de las apropiaciones que hacen los jóvenes de dicha música o de la mezcla entre religión y música se parte de supuestos que se han construido alrededor del reggaeton y para el caso mexicano son diferentes al caso de otros países como Puerto Rico, Venezuela, Cuba, Chile, Argentina, Costa Rica o Estados Unidos, por lo que consideré de suma importancia que el reggaeton debe ser estudiado desde una perspectiva genealógica y no secuencial, que permita entenderlo desde una mirada de hibridación musical (Marshall, Rivera y Pacini 2010) y, por

1 Para ilustrar dicha idea, basta teclear en el buscador de Google las palabras "movimientos antireggaetoneros en Facebook" para que aparezcan 3700000 resultados mientras que de manera general si se evita la palabra Facebook y sólo se teclea "movimientos antireggaetoneros" aparecen 70.500 resultados. Ejercicio realizado el 24 de marzo de 2013.

tanto, transnacional y pluricultural en sus múltiples emergencias y procedencias.

A nuestro país el reggaeton llegó de la mano de las Industrias Culturales, sin embargo, existe un proceso cultural de fondo² en los países donde emergió este tipo de música y que considero es poco conocido en México de acuerdo a las referencias que se dan en textos realizados por investigadores mexicanos.³

La disputa por saber y otorgarle una nacionalidad al reggaeton es un tema pendiente, pero se reconocen las herencias tradicionales que lo formaron, que van desde las expresiones musicales de Panamá, New York, Puerto Rico y países del Caribe, como Jamaica y República Dominicana. Por tanto no es posible atribuirle una pertenencia cultural y nacional específica, Por ello consideré era necesario reflexionar su enunciación al igual que los investigadores Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernández (2010) desde sus múltiples referencias musicales y nacionales.

Estos autores se dieron a la tarea de publicar una compilación llamada "*Reggaeton*" (2009), primer libro dedicado a esta manifestación cultural donde, apoyados en el concepto de los circuitos socio-sónicos como eje fundamental y guía de la reflexión, pudieron dar cuenta de una concepción más amplia y

2 En los siguientes apartados se describe este proceso que a grandes rasgos esquemáticos engloba un proceso de producción underground, una persecución y criminalización de la música, una fusión musical que considera además procesos socioculturales de cuestiones de negritud, marginalización y pobreza.

3 Para el caso de textos de corte académico que recupere para esta investigación fueron cinco. De esto, tres enfocan su análisis a la cuestión del género (Matías, 2010, Zarza, (s.f.), Vega, 2010) y los otros dos a la cuestión de la construcción de la identidad (París, 2010, Montero,2010)

transversal pensando el reggaeton más allá de la geografía, de las naciones, del lenguaje o de identidades y etnicidades (Marshall, et al. 2010)⁴.

Si bien el reggaeton en México se asocia a exponentes como Daddy Yankee, Calle Trece, Don Omar, Wisin y Yandel, Tito "El Bambino" y Tego Calderón, se desconoce en gran medida la forma en que surgió el género y la forma en que fue introducido por las industrias culturales a nuestro país.

La llegada del reggaeton y su amplia difusión no sólo en México sino a nivel internacional se puede identificar con lo que se consideró un éxito mundial, la canción "Gasolina" del disco Barrio Fino⁵ del cantante puertorriqueño Daddy Yankee que acaparó las listas de popularidad musical internacionales, los canales de videos, las radios comerciales y los programas de televisión, y fue quien inició la "fiebre global del reggaeton" a nivel mundial (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009:35). Es necesario también poner atención la manera en que el reggaeton -a la par de su éxito- enfrentó críticas por parte de instituciones tradicionales normativas, como el gobierno, la iglesia, la familia y la escuela en todos los países que llegaba, teniendo como ejemplo extremo el caso en Puerto Rico donde se buscó eliminarlo, aunque después se convirtió, como lo mencionan Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera (2009), en "el mayor producto de exportación de Puerto Rico"; incluso diputados de aquel país, que buscaban eliminarlo, terminaron bailando esa música en sus campañas como el caso de la política Velda González.

4 Recupero el texto publicado en la Revista Trans. Revista Transcultural de Música número 14 del año 2010 donde los autores de Reggaeton (2009) presentan en español la introducción del libro bajo el título "Los circuitos socio-sónicos del reggaeton"

5 De acuerdo a la Revista Billboard que clasificó el disco como el "álbum latino de la década" Disponible en: <http://musica.univision.com/noticias/article/2009-12-30/daddy-yankee-tuvo-el-disco> Consultado el 24 de abril de 2013.

Posteriormente, con ciertas modificaciones acordadas entre el gobierno de aquel país y los productores de esta música, existió lo que llamaría un proceso de saneamiento o higienización social y racial que permitió su difusión generando, primero un mercado interno, para después comercializarlo a nivel internacional de la mano de las grandes disqueras de Estados Unidos, que abrieron una rama latina en el Hip-Hop

sellos disqueros de hip-hop establecieron subdivisiones latinas y firmaron contratos con los más prometedores artistas disponibles. Astros como Daddy Yankee no sólo estaban ganando millones, sino también siendo contratados para promocionar productos, participar en giras y promover líneas de ropa. Dos años después de que «Gasolina» engrasara la ruta, los álbumes de reggaeton alcanzaban ventas de oro, platino y doble platino, y se colocaban entre los mayores éxitos de la industria latina del disco (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009:35).

El éxito de la canción *Gasolina* llegó a México en el año 2005. En una nota del portal de noticias de la cadena de Univisión⁶ se anunciaban las presentaciones que harían diferentes artistas, entre ellos Daddy Yankee. Rápidamente el reggaeton tuvo un eco entre el público mexicano y específicamente entre los jóvenes, principal público de esta música en los diferentes países de acuerdo a las investigaciones de Ana Rosa Thillet (2006) Puerto Rico, Neris González Bello, Casanella y Hernández (2006) Cuba, María José Galluci (2008) Venezuela, Luis Calzadilla Waldman (2007) Venezuela y Pamela Raquel Matías García (2010) México, por citar algunos ejemplos.

En la Ciudad de México existen espacios donde los jóvenes se reúnen a perrear o asisten a conciertos de los exponentes del reggaeton. Por poner un ejemplo de conciertos masivos de reggaeton, se encuentra el Reggaeton Live Tour que fue realizado en la capital del país en el 2012, 2013 y el 2014, y

⁶ La mayor cadena televisiva en español en Estados Unidos y que se dirige principalmente a un público de hispanos que radican en aquel país.

donde el público registrado fue mayormente de jóvenes, a los que se le ha catalogado como reggaetoneros en los discursos de la prensa mexicana, y por como se visten se puede decir que han construido una estética del reggaeton.

En un primer análisis esta manifestación cultural puede ser pensada desde la perspectiva de su producción y distribución como mensaje cultural propio de la región latinoamericana, por las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que atraviesa la región que son expuestas en las propuestas de algunos intérpretes de esta música.

Si bien existe una tradición crítica de análisis a las industrias culturales desarrollada en América Latina, que entre sus autores se pueden mencionar a Martín-Barbero o Néstor García Canclini por citar algunos. En esta tesis se retoman ciertos elementos de esta tradición, sin embargo, la apuesta principal en el abordaje teórico-epistémico de la decolonialidad para reflexionar al reggaeton como dispositivo cultural.

Para dicho análisis me centré el análisis en diferentes textos, que fueron considerados como textos culturales, de la multiplicidad de sus significaciones organicé un corpus analizado desde la decolonialidad.

Proponer una reflexión genealógica del reggaeton es una de las apuestas más arriesgadas por lo que significa mirar cómo emergió el reggaeton. Otra apuesta consiste en el análisis desde la decolonialidad, porque permite incorporar otro tipo de reflexión desde una mirada más allá de la forma en que las industrias musicales difunden el reggaeton sino los discursos presentes y que se adaptan en cada sociedad para poder funcionar como dispositivo neocolonizador.

La propuesta de la decolonialidad se sitúa dentro de una nueva perspectiva de las ciencias sociales desde la región latinoamericana con el fin de "intervenir decisivamente en la discursividad propia de las ciencias para configurar otro espacio para la producción de conocimiento (...) un pensamiento otro"(Escobar, 2003:51).

Esta propuesta pone en evidencia la forma en que el capitalismo en su actual lógica global re-elabora los procesos de exclusión que descansan sobre "jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/ étnicas y de género/ sexualidad " que han venido formando desde el siglo XVI (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:14).

La propuesta desde esta perspectiva parte de entender la forma en que se ha configurado una red de poderes, además de analizar el largo proceso de imbricación que ha permitido que se mantengan. Por ello se apuesta a superar la visión de que todo está determinado por la estructura y analizar la forma en que se constituye una red entre el capitalismo y la cultura. Los teóricos de esta línea de pensamiento coinciden que es pensar cómo se ha organizado a la población mediante la cultura y sus discursos. Analizar el reggaeton desde este lugar pretende explicar esta organización.

2. Planteamiento general de la investigación

2.1 Pregunta general:

- ¿De qué manera el reggaeton configura, transmite y/o refuerza discursos colonizadores de lo juvenil, lo sexual y lo corporal?

Preguntas específicas

- ¿Qué discursos se configuran, transmiten y/o refuerzan mediante el reggaeton?
- ¿Cómo puede explicarse el reggaeton, como dispositivo cultural, a partir de las posturas teóricas-políticas de la decolonialidad?
- ¿Cuáles son los condicionantes históricos, políticos, sociales que han permitido al reggaeton configurar, transmitir y/o reforzar los discursos colonizadores?
- ¿De qué manera el reggaeton puede instituir un pensamiento que revitalice discursos colonizadores?

2.2 Objetivo general:

- Analizar al reggaeton como dispositivo configurador, transmisor y/o reforzador de discursos colonizadores.

Objetivos específicos

- Identificar y describir los discursos que se configuran, transmiten y/o refuerzan mediante el reggaeton.
- Presentar el potencial explicativo de las posturas teóricas-políticas de la decolonialidad para abordar el reggaeton.
- Exponer las circunstancias históricas, políticas y sociales que permiten al reggaeton configurar, transmitir y/o reforzar los discursos colonizadores.
- Analizar los procesos a través de los cuales el reggaeton instituye un dispositivo reproductor de los discursos colonizadores.

2.3 Justificación

Las puertas del metro se abrieron, un joven de apenas 17 años me dijo: "ni madres aquí pura banda" lo ignoré y con un ligero empuje subí al vagón del metro. Al entrar se posaron sobre mí varias miradas, otros jóvenes que acompañaban a quien intentaba restringirme el paso lanzan palabras al aire "¿a poco sí muy chiles?", "acá puro carnal, puro barrio" mientras el metro avanzaba a la próxima estación yo me quedé callado y me hice el desentendido a los comentarios.

Llegamos a la siguiente parada, Escuadrón 201, de la línea que va de la terminal Constitución 1917, en la delegación Iztapalapa del Distrito Federal, a la terminal Garibaldi en la delegación Cuauhtemoc, ahora más jóvenes se apuestan sobre las puertas, prohíben el paso a la gente y la mandan al siguiente vagón.

El viaje continuó, seguí viajando con ellos compartiendo el vagón. Algunos llevaban uniformes escolares, uno de ellos pidió a sus compañeros "sacar la fiesta", otro dio acuse de recibido, sacó su celular y en segundos, usando el altavoz de su aparato, en el vagón del metro sonaba el reggaeton.

Algunos usaban los pasamanos para bailar, "se armó la fiesta" los jóvenes bailaban y ya no se oponían a que la gente subiera; sin embargo, la personas preferían no hacerlo. Al llegar a la estación Doctores los jóvenes descendieron del metro, entre reggaeton, empujones y risas se alejaron. Una estación después yo bajé.

A los ocho días encontré una escena similar. Esa vez decidí no empujar y al igual que las otras personas seguí las indicaciones de los jóvenes y subí al otro vagón. Durante el recorrido uno de los vendedores que realizan el

comercio informal entre los viajes del metro anunciaba, a gritos, un disco con "la mejor música del momento" y "los éxitos que están haciendo historia" mientras de una pequeña mochila adaptada con bocinas se escucharon algunas canciones de las que se repiten a diario en estaciones de radio y que se afirma son los "*hits*" del momento. De entre los varios fragmentos de música que se escucharon, se escuchó una canción de eso que se denomina reggaeton.

Dentro de los trayectos de viaje camino a clases, hacia el final de mi licenciatura, escenas como las anteriormente descritas eran comunes para mí y en varios casos el reggaeton estaba presente ya fuera en los viajes del metro, o en el transporte colectivo donde hombres y mujeres utilizando el altavoz de sus celulares impregnaban el espacio con dicha música.

También el reggaeton se hacía presente en las calles de mi colonia, una colonia considerada popular en la delegación Iztapalapa, donde montados en motocicletas a las que les integraron equipos de sonido, reproductores de música con bocinas, los jóvenes circulaban con el reggaeton a máximo volumen.

Incluso en la intimidad de mi hogar donde habita un adolescente de 16 años que había decidido, como si fuera su himno, que todos sus días iniciarían con una canción de reggaeton donde el hombre que canta le pide a su chica hacer "el amor a lo moderno".

Esos fueron mis primeros acercamientos al reggaeton, "los vivenciales" les llamé; poco tiempo después, se me pedía pensar un tema a investigar para realizar mi tesis y efectivamente decidí que el reggaeton sería la cuestión a reflexionar. Las primeras indagaciones fueron las que fortalecieron dicha

decisión, así como los comentarios que se mantuvieron durante la realización de este trabajo, pues en la búsqueda de conocer qué era eso que llaman reggaeton encontré discursos estigmatizadores que consideré necesario reflexionar.

Por ejemplo, en el sitio de Internet *Frikipedia* se señala "El reggaeton, también conocido como Regayton, mierdatón, cacatón, (...), mugretón, nacotón, reputón o drogotón, (...) es una mierda de estilo musical sacado directamente de la basura, es una herejía y un gran insulto a la música conocida como arte".⁷

En el desarrollo del trabajo no sólo encontré los juicios antes citados sino también los que vinieron durante reuniones con compañeros de la escuela, amigos y maestros que derivaban en preguntas como: "¿Por qué?, hay cosas más interesantes, pudiste haber dado más". "¡¡¡Sobre esos nacos!!!". "Eso no es música, ¡¡¡ pinche reggaeton es para pura gente de barrio!!!", "Mejor haz otra tesis", "¿Por qué te interesan los tepiteños?, eso lo baila la gente de Iztapalapa y Neza ¿no?", y sobre todo la más repetida "¿Por qué reggaeton?"

¿Por qué reggaeton?, sin duda fue uno de los cuestionamientos que exigió una argumentación mucho más clara, más allá de lo vivencial. Por lo que

⁷ La descripción completa ayuda a ejemplificar la preocupación de esta tesis, los discursos coloniales. Lo siguiente es el primer párrafo que abre el artículo en dicho portal. *Reggaeton*: "Dícese de la mierda, bosta, sorullo maloliente, mojón asqueroso, submarino marrón etc., de estilo musical que degrada en todo sentido a las mujeres con letras que solo hablan del sexo esclavista hacia ellas, como por ejemplo que es perfecto que el hombre se coja a 10 perras en una noche. Pero aún peor es que las mujeres escuchen esta mierda, deberían hacer un movimiento por la dignidad de las féminas. El Reggaetón, también conocido por Regayton, mierdatón, cacatón, retontón, requesón, ruidotón, retardón, restregón, morbotón, pendejón, mugretón, nacotón, reputón o drogotón, subnormalotón (en Centroamérica), o simplemente Reggaetontería es una mierda de estilo musical sacado directamente de la basura, es una herejía y un gran insulto a la música conocida como arte. Se compone de gritos y jadeos varios seguidos de palabras neandertales con el cual los quinquis, las gatas, las chonis, jessis, canis, los cacos y demás gentucilla se divierten. Sólo sirve para guarrear y restregarse como vulgares prostitutas a ritmo del chunda-chunda que los ignorantes estrafalarios usan como rito antes de reproducirse." Disponible en: <http://www.frikipedia.es/friki/Reggaeton> Consultado el 26 de abril de 2013.

inicié la búsqueda de trabajos e investigaciones realizadas previamente, y para mi sorpresa existía y sigue existiendo poco trabajo académico sobre el reggaeton en México.

Hay algunos trabajos que empezaron a abordar el tema, reflexionando desde la mirada de los estudios de juventud, de la categoría de género o poniendo énfasis en las cuestiones religiosas, como es el caso de la devoción a San Judas Tadeo por parte de los jóvenes que a la vez gustan del reggaeton.

El registro del reggaeton en México, hasta el momento, ha sido mayormente desde el periodismo, tanto en medios impresos como en medios audiovisuales. Otra gran veta de documentación del reggaeton, no sólo para el caso mexicano sino para gran parte de América, ha sido el Internet: canales de videos como Youtube, blogs o sitios especializados son los espacios que lo han documentado.

Sin embargo, la mayoría de las investigaciones encontradas, han sido realizadas en países como Argentina, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Cuba, Colombia y Estados Unidos entre otros. Una de las que me parece más importante por ser la pionera dentro del mundo académico, es *Reggaeton* (2009) estos autores tomo su propuesta sobre la forma en que se escribe la palabra reggaeton. En todos los textos revisados existe una diferencia al escribir la palabra reggaeton: unos escriben regueton o reggaeton con o sin acento en la "o"; sin embargo, la propuesta de Marshall, et al. (2010) para escribir reggaeton propone reconocer a éste en su hibridez y su uso más común.

Los autores comentan que la intención de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española por proponer la grafía a esta música es la siguiente:

reguetón; Marshall y sus colaboradoras buscan que la palabra escrita de esta manera sea incluida en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) a pesar de que los autores señalan que "la versión de 2009 del diccionario Merriam-Webster's Collegiate Dictionary incluyó la palabra reggaeton" (Marshall, et al. 2010). Sin embargo, y a pesar de que aún no existe un acuerdo de una sola grafía para nombrar esta música, retomé la propuesta de los autores para escribir porque escribir reggaeton (sin acento en la o) le confiere su carácter "multilingüístico y transnacional".

Pareciera un asunto menor la cuestión de escribir una palabra, pero al ser un tema que se investiga recientemente en los círculos académicos y dadas sus condiciones de emergencia y contexto actual, consideré que la propuesta de escribir reggaeton de esta manera, confronta y acata diferentes reglas tanto del castellano como del inglés (Marshall, et al. 2009), además de esta forma se puede entender al reggaeton desde sus diferentes referencias culturales:

Moreover, despite the appearance of more properly Spanish form, regaetón (with and accent) does not follow standard Spanish orthographic rules: hence the current debate within *con acento* circles about whether to spell it reguetón, rather than reggaetón. The Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (APLE; Puerto Rican Academy of the Spanish Language) has announced that it will submit a proposal suggesting that the next edition of the Real Academia Española dictionary include an entry on reguetón. This wellmeaning approach seems problematic, however, in its erasure of the term's and the genre's relationship to Jamaican reggae (which is rarely rendered as regue in Spanish), as well as its Spanglish constitution. Aware of these objections, APLE'S Maia Sherwood Droz has said that "orthography, as is typical in Spanish.

We prefer reggaeton -particularly for this English-language anthology- not only as the more popular spelling, but because it best embodies the music's transnational and multilingual character (Marshall et al. 2009:4).⁸

8 Recupero la versión en español de la introducción del libro Reggaeton que fue publicado en Transcultural Music Review, Revista Transcultural de Música número 14 (2010) bajo el título "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón" donde acentúan la palabra reggaetón para

Así pues, al escribir reggaeton de esta manera lo reflexionaré desde los diferentes aportes culturales que lo han conformado a lo largo de América, al hablar de "diferentes aportes culturales", no buscaré no enunciarlo como un género musical, sino como un dispositivo cultural.

Considero que al tratar de hablar del reggaeton sólo como un género musical se restringen las posibilidades de análisis pues encasilla una "práctica⁹ cultural", con sus inacabados matices, a las críticas constantes de que fue creado como género musical desde la industria. Para contrarrestar tal consideración me apoyé en la reflexión del libro *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, donde se señala que si bien "(...) las compañías discográficas y sus dueños junto con muchas otras personas que participan en la formación de lo que he llamado 'cultura de género' condicionan la creación, la circulación y el consumo de la música popular" (Negus, 1999:18), no hay un control absoluto de las multinacionales como lo plantea el autor.

evidenciar la herencia tanto de grafía como sonora entre el reggaeton y el reggae. "Por otra parte, a pesar de que el acento le confiere al término una apariencia más hispánica, la palabra reggaetón no sigue las reglas estándares de grafía castellana: de ahí el actual debate entre los propulsores de la acentuación del término sobre si sería mejor o no escribir reguetón en vez de reggaetón (Sherwood Droz 2006). La Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (APLE) ha anunciado que propondrá incluir la palabra "reguetón" en la próxima edición del diccionario de la Real Academia Española. Sin embargo, tenemos nuestras reservas en cuanto a esta proposición gráfica, ya que distancia el término y el género musical del reggae jamaicano (que raras veces es denominado en español como regue), al igual que del espanglish. Sin embargo, Maia Sherwood Droz, de la APLE afirma que "la ortografía no exige ese tipo de fidelidad" al término jamaicano, y argumenta a favor de obedecer las convenciones del español donde la fonética corresponde a la ortografía (Estivaliz 2006). Preferimos utilizar reggaeton 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. En este presente artículo, decidimos usar el término reggaetón, en parte para enfatizar las conexiones del género con el reggae y en parte para al menos obedecer las reglas de acentuación en español. El hecho de que el término obedezca y a la vez desobedezca las convenciones del español, nos parece sumamente apropiado para nombrar este híbrido y constantemente cambiante género musical que desafía ciertas convenciones a la vez que acata otras." Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton> Consultada el: 28 de abril de 2013.

9 Por "práctica cultural" entiendo un modo de actuar y pensar que permite entender las diferentes relaciones que establecen los sujetos con su entorno y los otros sujetos.

Pues al revisar el desarrollo del reggaeton, consideré que es un ejemplo de la reflexión anterior, hasta el momento se mantiene como una propuesta que se nutre de múltiples sonidos de diferentes países de América, siendo el reggae y el rap los dos principales elementos sonoros que lo constituyen.

Como se señala, "el reggaeton (...) ha hecho posibles nuevas prácticas musicales al fusionar varios géneros del 'atlántico negro' como el dancehall reggae y el rap" (Negrón-Muntaner, 2009:1095) hoy no se produce bajo el sello de las grandes disqueras sino por artistas como Daddy Yankee que crearon su propio grupo disquero al cual llamó *Cartel Records*.

La decisión de no considerar al reggaeton sólo como un género musical también obedece a las preocupaciones que detonaron esta investigación, es decir, a los discursos que se configuran alrededor de éste; entenderlo solo como género musical es circunscribirlo a un estilo y estética sonora, algo que lo clasifica y lo estandariza, dado que los géneros establecen no sólo la forma en que se organizan las disqueras sino también los procesos creativos de los músicos y la forma en que el público percibe tal o cual música Negus (1999).

Además de lo anterior, considero pertinente entender las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que rodean la producción, distribución, circulación, significación y apropiación del reggaeton, que en parte se trabajan en esta investigación, y que se problematizan desde la postura teórica decolonial, pues permite cuestionar los estereotipos que se le han atribuido al reggaeton en tanto manifestación cultural.

Siguiendo a Carolina Santamaría Delgado (2005), considero que cierto tipo de música está ligada a cuestiones de identidad; por ejemplo, la llamada

"argentinidad del tango", donde se establecen relaciones entre la música y elementos de la cultura (raza o la nacionalidad)

Estas conexiones por supuesto que no son gratuitas, y han sido generadas por diversos factores; son el efecto, por ejemplo, de políticas estatales (Un ejemplo sería la 'dominación' del merengue en la época de la dictadura de Trujillo), de la acción de movimientos intelectuales o políticos de algunos sectores de la sociedad civil (como el caso de la Nueva Canción en Chile), o son el resultado de las estrategias de mercado en la industria musical (Santamaría, 2005:3).

Hacer énfasis en estas "conexiones" permite entender cómo, desde un tipo de música, se ha buscado generar una identidad o establecer discursos nacionalistas mediante la apropiación de elementos culturales que conforman a los grupos sociales.

Si bien el reggaeton también ha pasado por los tres elementos señalados por Santamaría: (1) las políticas estatales, (2) la acción de movimientos intelectuales o políticos de la sociedad civil y (3) las estrategias de las industrias musicales, ha tenido procesos diferenciados en cada uno de los países de los cuales se ha nutrido.

Para ilustrar la primera "conexión" (políticas estatales), está la regulación que se vivió en Puerto Rico en el 2002; la prohibición realizada por el Instituto Cubano de la Música en Cuba de difundir música "vulgar" en lugares públicos incluido el reggaeton el cual para el 2012 era considerado el "más notorio"; en Honduras en el 2006 una diputada, Doris Gutiérrez, buscaba regular la difusión de música, específicamente el reggaeton, con contenidos obscenos y que atentarán "contra las buenas costumbres"; o en el caso de México (2010) desde la Asamblea Legislativa del Distrito Federal la diputada local Edith Ruiz Mendicuti buscó hacer un exhorto a secretarías nacionales y

otros niveles de gobierno para que se prohibiera el "perreo" pues consideraba que su baile "imitaba movimientos del coito".

En el caso de la "conexión" (acción de la sociedad civil), está el caso del intérprete boricua Tego Calderón que busca impulsar un movimiento a favor de los negros en Puerto Rico (Calderón, 2009) similar al de los Estados Unidos. Finalmente, las estrategias de las industrias, se ejemplifica con el protagonismo del reggaeton dentro de la categoría música urbana que ha representado "bocanadas de aire fresco" para la industria musical (Ramos, 2005).

Sin embargo, es pertinente señalar que para reflexionar la multiplicidad del reggaeton es necesario no asignarle una originalidad nacional para no caer en la disputa que existe sobre un supuesto origen. Pienso que al ser una manifestación cambiante que ha tenido una gran difusión internacional es necesario partir de las diferencias culturales que le permiten su emergencia en los países donde se ha consolidado.

El estudio del reggaeton en esta tesis da cuenta en, los discursos que se articulan alrededor de éste, observa la falta de investigación y su emergencia en México, analiza los estigmas y supuestos de los que se parte para enunciarlo como un género musical que no permiten entender otras problemáticas y enunciaciones y que lo han delimitado a un producto cultural más de la industria condenándolo a una visión frankfurtiana o en términos de economía política como un producto sin valor artístico propuesto desde la industria "el reguetón ha sido considerado un producto cultural basura tanto por el Estado como por la mayoría de los intelectuales y por gran parte del llamado público en general" (Negrón-Muntaner, 2009:1095).

2.4 Tipo de investigación

El presente trabajo de investigación pretende ser analítico en términos de construir una rigurosidad metodológica y, por tanto, es una investigación que se asume exploratoria, busca abrir el debate y promover la investigación sobre el reggaeton. Contiene elementos descriptivos debido a que toda investigación es un continuo, que mezcla los cuatro tipos de investigación, (exploratorios, descriptivos, correlacionales y explicativos). "(...), en la práctica, cualquier estudio puede incluir elementos de más de uno de estos cuatro alcances de la investigación" (Hernández, et al. 2007:58).

Esta tesis inicia como un estudio de corte exploratorio y conforme a su desarrollo fue teniendo elementos de un estudio descriptivo pues si bien los exploratorios sirven para preparar el terreno de los siguientes estudios, los descriptivos sirven para acentuar las especificidades del objeto de estudio (Hernández, et al. 2007).

Como se señala los estudios exploratorios buscan formar una perspectiva general del problema de investigación. Para realizar investigaciones exploratorias se requiere identificar diferentes circunstancias que intervienen al objeto de estudio, la forma en que se relacionan estas circunstancias; además de que recuperan otras investigaciones de la forma en que se ha abordado el problema o situación en cuestión que en muchos casos han sido poco estudiados, como es el caso del reggaeton.

La decisión de realizar una investigación de corte exploratorio radica en que ésta se puede realizar bajo una metodología de mayor flexibilidad y parte de la premisa que un tema no ha sido del todo estudiado ni desarrollado por lo que es difícil generar hipótesis concretas. La investigación exploratoria es

mayormente usada cuando se investiga un tema novedoso que no puede ser descrito de forma sistemática.

Al ser el reggaeton un fenómeno poco estudiado en nuestro país, fue necesario hacer uso de una metodología amplia y flexible que permitiera dar respuestas a mis preguntas y objetivos de investigación. Durante el desarrollo de la investigación que se planteó en un inicio como exploratoria, en la búsqueda y sistematización de la información fue necesario ahondar en la búsqueda exhausta sobre el reggaeton y, por tanto, realizar un análisis de las diferentes posturas que existen en trabajos previos sobre esta música para poder describir el objeto de estudio; por ello se tornó -como una primera fase un estudio descriptivo considerando que estos estudios "buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que someta a un análisis" (Hernández, et al. 2007:60).

En ese sentido, la presente investigación, dado el estado actual del tema en el caso mexicano y el perfil teórico donde se inserta, tiene un mayor énfasis exploratorio que recupera elementos descriptivos.

Los estudios exploratorios tienen como objetivo esencial familiarizarnos con un tema desconocido o poco estudiado o novedoso. Los estudios descriptivos sirven para analizar cómo es y cómo se manifiesta un fenómeno y sus componentes (Hernández, et al. 2007:71).

El plantear la investigación en código de exploración, me permitió reflexionar las inquietudes que el tema me generó, también dar cumplimiento a los objetivos de analizar al reggaeton como dispositivo configurador, transmisor y/o reforzador de discursos colonizadores.

Para ello recurrí, como herramienta de análisis, a las categorías desarrolladas por el enfoque decolonial para reflexionar al reggaeton como dispositivo cultural y, a la vez, considerar el potencial explicativo que tienen las categorías de análisis decolonial.

De esta manera aposté a tomar como ejemplo textos específicos del reggaeton, entendiendo como texto no sólo las letras de las canciones, sino declaraciones, videos, puestas en escena y así explicar los discursos colonizadores que se desarrollan alrededor del reggaeton en sus diferentes manifestaciones.

3. Plataforma metodológica analítica

Esta investigación partió de una búsqueda hemerográfica y bibliográfica de fuentes que abordaran el tema, así como de otro tipo de registros obtenidos de la red que fueron seleccionados y utilizados para los fines de esta investigación, permitiendo crear una base de datos que contiene específicamente registros del reggaeton a nivel internacional y del caso mexicano.

Para el análisis del material recopilado recurrí elaboré una plataforma metodológica que utiliza la genealogía y el análisis del texto como herramientas para reflexionar y estudiar el corpus de la investigación. El abordaje con el método genealógico se realizó desde la propuesta de Michael Foucault y otros autores que la aplican y problematizan (Inés Dussel, 2003, Rujas, 2010 y Aguirre, Lucero y Torres, 2012).

Para el caso de la noción de texto social, recupero el aporte de los Estudios Culturales y la aportación histórica que consideran el texto no sólo

aquello que desde la tradición de los Estudios Literarios se defendía como una producción netamente literal, sino como todo aquello que puede ser leído y que tiene una carga específica cultural que obedece al lugar de donde se produce.

3.1 Investigación hemerográfica, bibliográfica, digital y visual

La revisión documental para esta investigación se realizó bajo la técnica de la bola de nieve dado el poco abordaje del tema. Se partió de la búsqueda de textos de corte académico (artículos, ensayos, ponencias, investigaciones) que dieran testimonio del tema, posteriormente aposté a la búsqueda de publicaciones y periódicos mexicanos que fueran documentos donde se abordara el tema, no importando el enfoque, es decir, notas informativas, reportajes y opiniones.

Los periódicos detectados que arrojaron este tipo de textos fueron Reforma, La Jornada, El Universal, la revista Gatopardo, así como algunos sitios en línea consultados como fueron el portal electrónico del periódico El País, la revista cultural electrónica Replicante, The Clinic entre otros que se documentan a lo largo de este trabajo.

En un primer momento enfoqué la búsqueda en el caso mexicano, conforme fui avanzado empezaron a aparecer textos de otros países, cuyas referencias bibliográficas y hemerográficas permitieron conocer nuevos documentos.

Cabe mencionar que los textos elaborados en otros países y que son de corte académico, (dado su lugar de producción y apuesta metodológica), recurren a referencias periodísticas y digitales para poder armar en la mayoría de los casos una cronología de hechos o una reconstrucción histórica.

A continuación se presenta la base de datos elaborada con base en textos académicos. En la primera columna se asigna un número al documento, en la segunda columna se encuentra el título, la tercera señala el autor, la cuarta columna el tipo de documento, para finalmente presentar en una sexta columna la procedencia del investigador o del propio texto.

País	Título	Autor	Institución identificada
Argentina	Caribes mediterráneos derivas y usos de los paisajes sonoros caribeños en la noche de córdoba	Gustavo Blázquez	Universidad Nacional de Córdoba/ CONICET
Argentina	Estructuras de sentir/de experiencia de jóvenes de clases subalternas en contextos de mediatización y mercantilización	María Eugenia Boito, María Belén Espoz, Cecilia Michelazzo	CEA/ECI-UNC/UNVM / CEA-CONICET/ ECI-UNC / CEA-CONICET/ ECI-UNC
Colombia	El musicar de la salsa, el rap y el reggaeton en las identidades de los jóvenes afros del norte del cauca	Paloma Muñoz	Centro de estudios avanzados en niñez y juventud Cinde - Universidad de Manizales
Colombia	Del <i>fair and dance</i> al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza	Lorena Aja Eslava	Universidad del Magdalena
Colombia	Música y sociedad en Colombia traslaciones, legitimaciones e identificaciones	Mauricio Pardo Rojas, editor	Universidad del Rosario
Costa Rica	Reggaetón e identidad masculina,	Priscila Carballo Villagra	Universidad de Costa Rica, sede Occidente
Costa Rica	El totalitarismo pornológico	Camilo Retana	Universidad de Costa Rica, Facultad de Filosofía
Cuba	El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades	Neris González Bello, Liliana Casanella Cué y Grizel Hernández Baguer	Centro de investigación y desarrollo de la música cubana
España	Performatividad y narratividad musical en la construcción social del género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Reguetón y Sonideros	Rubén López Cano	ESMuC Escuela Superior de Música de Cataluña

España	"La gozadera electrónica". Producción y expresión de identidades juveniles en La Habana	Inés Hernández López	Universidad de Barcelona
Japón	Hip Hop en japoñol: emigración latinoamericana y música urbana en Japón	Erika Rossi	Instituto para el Asunto de Estudios Globales Universidad Hitotsubashi-Tokyo
México	El reggaeton: manifestación del sexismo culturalmente normalizado en la población joven de la sociedad mexicana.	Pamela Raquel Matías García	Tecnológico de Monterrey campus Puebla
México	La música como un medio simbólico de comunicación de género entre los jóvenes universitarios	Martha Patricia Zarza Delgado	Colegio Mexiquense
México	Identidades juveniles y cultura de la migración entre las y los jóvenes triques y mixteco(a)s	María Dolores París Pombo	Colegio de la Frontera Norte Tijuana
México	La importancia de ser reggaetonero	Francisco Javier Montero Bobadilla	Universidad Cristóbal Colón
México	La representación social de la violencia de género en la radio mexicana	Aimée Vega	Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades UNAM
Puerto Rico	Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diáspora y apologías de la liberación	Raquel Z. Rivera	Duke Universit
Puerto Rico	Nación Reggaetón	Frances Negrón- Muntaner, Raquel Z. Rivera	Centro de Estudios de Etnicidad y Raza de la Universidad de Columbia/ Duke Universit
Puerto Rico/USA	Los circuitos socio-sónicos del reggaeton	Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernández	Duke University
USA	Entrevista a Tego Calderón	Raquel Z. Rivera	University of New York, Centro de Estudios Puertorriqueños
Puerto Rico	La insolencia ¿moda cultural o cultura de insolencia?	Angie Vázquez	Universidad Interamericana de Puerto Rico
Puerto Rico	Poesía de porquería: La lírica posreguetónica de Calle 13	Frances Negrón- Muntaner	Columbia University
Puerto Rico	Sexualidad y política pública: La perversidad del silencio	Javier E. Laureano	Universidad de Puerto Rico
Puerto Rico	De la disco al caserío: Urban Spatial aesthetics and policy to the beat of reggaetón	Zaire Zenti Dinzey-Flores	
USA	Calle 13. Por una política del insulto	Juan Sebastian Ospina León	Universidad de California, Berkeley

USA	Ellos son personas que saben lo que está pasando en la calle Hip-Hop, identidades sociales y agencia de jóvenes latinos en Nueva York	Carmen Yon Leau y Miguel Muñoz Laboy	Columbia University
USA	La oclusión glotal y la construcción lingüística de identidades sociales en Puerto Rico	Wilfredo Valentín Márquez	Universidad de Michigan
USA	El reguetón: Análisis del léxico de la Música de los reguetoneros puertorriqueños	Ashley Elizabeth Wood	College of Arts and Sciences Georgia State University
USA	Investigación del hip-hop latino	Aarón Brick	UC Berkeley
Venezuela	Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaeton	Ileana García Mora	Universidad Católica Andrés Bello
Venezuela	El reggaeton: ¿Un nuevo discurso juvenil? Estudio léxico semántico sobre el género musical	Betzabé Luzardo Méndez	Universidad del Zulia
Venezuela	Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton	María José Galluci	Universidad Central de Venezuela
Venezuela	Reggaetón, objeto cultural no identificado,	Luis Calzadilla Waldman	Universidad Central de Venezuela
Venezuela	El reggaeton, invitación al sexo. Análisis lingüístico.	Marianela Urdaneta García	Universidad Católica Andrés Bello

3.2 Método genealógico

El método genealógico¹⁰, convierte a quien investiga en un observador "que se enfrenta a la tarea de construir el acontecimiento a partir de una compleja malla de discursos en movimiento" (Rujas, 2010:2).

De acuerdo a Rujas (2010) es necesario entender el papel que asignan tanto Nietzsche como Foucault a la verdad, pues ambos autores la despojan de su supuesto de esencia y objetividad inalterable, de una superioridad y moralidad suprema al considerarla como "un invento", como "un producto histórico" que se constituye como verdad mediante su historia:

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal" (Nietzsche, 1873:25 citado en Rujas, 2010:3)

La cuestión misma de la verdad, el derecho que ella se procura para refutar el error o para oponerse a la apariencia, la manera en la que poco a poco se hace accesible a los sabios, reservada después únicamente a los hombres piadosos, retirada más tarde a un mundo inatacable (Foucault, 1992:11)

Así pues, se puede afirmar que la genealogía como herramienta metodológica rompe con la visión de una continuidad histórica sobre un hecho con un determinado progreso lineal. De esta manera se comprende que la verdad ha sido organizada mediante representaciones y procesos de abstracción que permiten conceptualizar y significar el mundo, al mismo tiempo que se elabora determinado sentido de la realidad; tales procesos son permanentes y al mismo tiempo se endurecen y se solidifican formando esquemas de saberes que ordenan el mundo y lo regulan (Rujas, 2010).

¹⁰ Reelaborado por Michael Foucault, quien a partir de la reflexión de F. Nietzsche hizo de la genealogía una herramienta de investigación.

Al entender, desde la genealogía, la forma en que la verdad constituye la historia mediante los esquemas de pensamiento que derivan en representaciones, y con ello la forma en que mediante los saberes se instituye un tipo de estudio, permite comprender como se construye la "verdad científica" con base en un método causal e historiográfico.

De esta manera se hace visible la forma en que operan los sistemas de supresión que hacen parecer lo irreal como real y establecen límites que excluyen otras verdades, otros discursos, que quedan en una especie de exterioridad salvaje. El discurso se convierte en una práctica dentro de la construcción del conocimiento que se impone, separa, delimita, jerarquiza, excluye y controla Foucault (1992).

Para ello la genealogía recupera la noción de discontinuidad para recuperar discursos y prácticas que:

(...) transcurren en el anonimato, en el silencio y que por lo mismo, suelen pasar inadvertidas. Estas 'historias' se hacen visibles e inteligibles (...) la historia ya no aparece como la sucesión de hechos lineales (...) sino como un escenario multivariado, discontinuo, regulado por leyes, funcionamientos anónimos, proceso que no poseen finalidad alguna (Aguirre, Lucero y Torres, 2012).

De esta manera se analiza la especificidad de los acontecimientos en su procesos de irrupción y emergencia, que se insertan en un espacio, con determinadas fuerzas y con ciertas posibilidades, que al mismo tiempo condicionan o reconfiguran el estado de cosas en el campo que aparecen.

En la elaboración del método genealógico, Foucault recurre a Nietzsche y el uso que le dio a los términos alemanes *ursprung* y *herkunft*¹¹ (origen y

11 En "El método genealógico como continuidad de la desestructuración del esquema de pensamiento en Nietzsche y Foucault" (Aguirre, Lucero y Torres 2012), los autores coinciden en el término *ursprung* que es entendido como origen, sin embargo difieren con la segunda palabra *herkunft* que propone Javier Rujas Martínez-Novillo (2010) como procedencia, mientras que los otros autores utilizan la palabra *erfindung* entendida como invención. Sin

procedencia) con base en los cuales elabora el principio de que "la genealogía se ocupa de los comienzos, no de los orígenes" (Rujas, 2010:5)

La genealogía se opone a la búsqueda de origen, pues no se trata de una simple génesis lineal "se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinido teleológicos. Se opone a la búsqueda del <<origen>>"(Foucault, 1992:8) De esta manera el análisis no se centra en una búsqueda del origen o la esencia que podría establecer el principio de algo y por tanto su historia pues como señala Foucault:

(...) detrás de las cosas existe algo muy distinto (...) el secreto de que están sin esencia, o que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas (...) Esto nació de la pasión de los sabios, de su odio recíproco, de sus discusiones fanáticas (...) (Foucault, 1992:10).

De esta manera el pretender un análisis desde el método genealógico supone mirar en los eventos los juegos azarosos que también forman parte de su constitución, la mirada genealógica permite romper el paradigma de que existe un origen inviolable es decir una verdad suprahistórica, desde la genealogía se busca restablecer "la singularidad del evento, su poder disruptivo" (Dussel, 2003:7).

La genealogía tiene una naturaleza política como señala Inés Dussel cuando recupera la visión que Judith Butler, quien señala: "la genealogía investiga las apuestas políticas que están presentes en designar como origen y causa las categorías de identidad que de hecho son efecto de instituciones, prácticas, discursos con múltiples y difusos puntos de origen" (Butler, citada en Dussel, 2003:7)

embargo, atribuyen el mismo sentido a erfundung(invención) como lo hace el otro investigador a herkunft (procedencia) es decir sitúan sus términos en oposición a la palabra origen, y apuestan a la invención/procedencia como el "reflejo de rupturas", "discontinuidades", "comienzos bajos", "irrupciones azarosas" y "comienzos bajos".

A pesar de la claridad de su propuesta sobre el quehacer de la genealogía, Foucault no estableció reglas o guías sobre el método sin embargo, arrojó elementos de análisis que permiten desarrollar una reflexión genealógica (Dussel, 2003);

Para Javier Rujas (2010) se pueden elaborar tres postulados que deben ser leídos entre líneas en los diferentes textos publicados por Foucault y que demuestran la sistematización de la perspectiva nietzscheana que hizo el pensador francés. Estos postulados son contrarios a los postulados desde la perspectiva historicista de la búsqueda del origen.

El primero obedece a la negación de la idea de la esencia de las cosas, pues son construcciones históricas a partir de componentes "heterogéneos y dispersos". De esta manera se entiende que la historia de una "cosa" puede ser "una interrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos cuyas causas no tienen siquiera necesidad de estar relacionados entre sí (...)" (Nietzsche, 1887:100 citado en Rujas, 2010:6).

Seguindo esta primera apuesta genealógica es posible pensar al reggaeton como un fenómeno que no se ha constituido de manera heterogénea, sino de la multiplicidad de eventos, acciones, situaciones y disputas que lo configuran, y lo seguirán reconfigurando a partir de las subjetividades de los sujetos y los grupos; así pues la importancia del método genealógico indica que en el análisis es necesario mirar cómo se construyen las narrativas¹² alrededor de esta música para poder alejarse de las asignaciones que se dan como naturales de esta manifestación cultural.

12 Se puede observar en el apartado de esta investigación "Los múltiples registros del reggaeton" las diferentes narrativas desde las que se habla del reggaeton.

El segundo postulado, de acuerdo a Javier Rujas (2010) es el planteamiento de la búsqueda del comienzo frente a la perspectiva historicista de la búsqueda del origen. Foucault señala que el comienzo se encuentra en la discordia, en el disparate de donde se inventa y fabrica históricamente la esencia de la cosa. En el desmonte de la perspectiva de la búsqueda del origen se refuta la cuestión del estado perfecto, elevado y puro del origen, por lo que desde la genealogía se propone como oposición, el comienzo, bajo, irrisorio e irónico.

En esta segunda proposición, Foucault es más claro al señalar que en el método propuesto es necesario abandonar un punto de partida que sitúe al investigador en un punto de consideración del origen de las cosas, sino que es necesario mirar lo que denomina la discordia; así pues el reggaeton podría ser analizado desde sus profanidades, sus irrupciones, oposiciones y sus errores para poder desmontar el discurso de una manifestación que tiene un estado de formación original.

En el tercer postulado refiere a la búsqueda del origen, donde la verdad es considerada como anterior a cualquier conocimiento, el método genealógico considera a la verdad en un continuo fluir de la historia que está en constante batallas, juegos de poder y dominaciones.

Ahora bien, esta tercera indicación evidencia que es necesario entender los procesos en red, en un constante ir y venir donde intervienen diferentes factores para que la verdad de una cosa sea constituida en determinado momento histórico de tal manera, pero que -incluso- en ese momento sufre de cambios por las interpretaciones y las batallas por otorgar sentido y así

legitimar determinada versión de una situación, cosa, artefacto o premisa; por tanto, el reggaeton puede o debería ser analizado en su fluir.

Es decir, el método genealógico permitirá identificar las batallas y las apuestas que lo han constituido para no asignar una supuesta esencia que derive en un análisis histórico lineal y de sucesión de hechos.

Por tanto, como señala Rujas (2010), se debe de entender que mientras el origen es considerado como "esencia ahistórica", único lugar de la verdad, la genealogía apuesta por el "comienzo histórico", entendido como invención dispersa, donde no se le busca y ni se le encuentra.

La búsqueda del comienzo es la apuesta por identificar la procedencia y emergencia del reggaeton. Con la procedencia se hace necesaria la disociación de las cosas que se miran en un bloque uniforme y único; de esta manera, la "proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que), se han formado (...)" (Foucault, 1992:13). La procedencia permite entender la "dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas" (Foucault, 1992:13).

Al mirar los sucesos, desde la dispersión se integran los diferentes elementos que la genealogía observa (accidentes, inversiones, errores) y que conforman lo que existe y es válido. La procedencia analiza el estado de fragmentación de las cosas y permite no olvidar en lo unitario y coherente las cuestiones accidentales, heterogéneas y dispersas rompiendo desde el estudio fragmentado la supuesta unidad de las cosas.

En la búsqueda del comienzo se recurre a la emergencia para confrontar lo conclusivo como explicación de una cosa, hecho o suceso, y ubicar su punto de surgimiento a partir de una serie de luchas y juegos de poder:

las finalidades, todas las utilidades son sólo indicios de que una voluntad de poder se ha enseñoreado de algo menos poderoso y ha impreso en ello, partiendo de sí misma, el sentido de una función (...) el desarrollo de una cosa, un uso (...) es la sucesión de procesos de avasallamiento más o menos profundos, más o menos independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa, a lo que hay que añadir las resistencias utilizadas para contrarrestarlas, las metamorfosis intentadas con una finalidad de defensa y de reacción, así como los resultados de contradicciones afortunadas (Nietzsche, 1887:100 citado en Rujas, 2010:8).

Entender una cosa desde su emergencia permite reconocer un estado de fuerzas, luchas y dominaciones que se alternan. "La interpretación de la emergencia desde su finalidad o utilidad es el fruto de una dominación, de un poder que ha impuesto una interpretación" (Rujas, 2010:8).

Con la emergencia se puede entender cómo se ritualizan sistemas de reglas que pueden desplazar o sustituir relaciones de dominación cuando se les imprime una nueva dirección, es decir son reinterpretadas.

En la medida que desde la genealogía se recurre a los conceptos de procedencia y emergencia, se recurre a la historia no desde el sentido suprahistórico, absoluto y universalista, sino desde la dispersión, desde un sentido histórico al que "no le interesa comprender, sino partir, cortar y recortar" (Rujas, 2010:9) y donde se considera al acontecimiento como un campo de fuerza ya que, como señala Foucault recuperando a Nietzsche, "las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha" (Foucault, 1992:20).

El acontecimiento, señala Foucault, tiene su singularidad con el azar que desde la genealogía es considerado en el sentido histórico como un "riesgo siempre relanzado de la voluntad del poder que a toda salida del azar opone para controlarla el riesgo de un mayor azar todavía" (Foucault, 1971:148 citado en Rujas, 2010:10).

De esta manera, se reconoce el azar como productor de sucesos, Esta aproximación desde el sentido histórico mira la forma en que se constituyen los eventos mediante los juegos azarosos de las dominaciones, abandonando la visión de la historia lineal y abriendo camino al análisis de la historia "centrada en la contingencia, en el azar de las luchas" (Dussel, 2003:24).

En síntesis, el genealogista se aproxima desde la opacidad, esto es, investiga en los archivos de "los sótanos": "La genealogía es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas (...) para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos" (Foucault, 1992:8).

Al trabajar con documentos, ya sean actas, informes médicos, procesos judiciales o memorias, se trabaja con discursos que son entendidos como prácticas que se constituyen como objetos, verdades que se articulan en cuerpos por ello es necesario analizar su control, los elementos que condicionan su producción, formación, especificidad y condiciones de posibilidad (Rujas, 2010).

Por tanto podemos entender que desde este método no existe una regla específica que si bien se aleja del positivismo y la supuesta objetividad que otorga, recupera su actitud metodológica, Rujas (2010).

Dado que Foucault no planteó un tipo de reglas o una serie de pasos para su elaboración, complica el operar una problemática como el reggaeton debido a que a diferencia de una herramienta cualitativa o cuantitativa que se elabora de supuestos de partida que se proponen para ser comprobados o

rechazados, el enfoque genealógico apuesta a construir sobre la marcha a incluir, tejer y amarrar las diferentes versiones que existen sobre un tema.

Esta tarea exige al investigador paciencia, meticulosidad y revisión de los documentos que Foucault llama grises y llenos de polvo, pues aunque metafóricamente habla, podemos partir que son este tipo de documentos los que se vuelven obsoletos ante otros que se legitiman como verdaderos, y creo que ese es uno de los mayores aportes del método genealógico.

Siguiendo con esta reflexión es necesario entonces señalar que para el estudio del reggaeton es necesario recurrir a esos documentos grises, no legitimados, pero sobre todo diversos que permiten entender la irrupción de esta manifestación en las sociedades de América y de muchos otros países.

Como método de análisis permite abordar un tema que, si bien emergió ya hace más de diez años, sigue siendo un tema poco estudiado, pero que cada vez es más evidente y necesario estudiarlo desde otras perspectivas, como es la genealogía, para no caer en las consideraciones de que el reggaeton tiene un origen específico y que, por tanto, su posterior análisis debe de partir de una serie de hechos que no pueden ser cuestionables.

Por tanto el abordaje del reggaeton desde el método genealógico me permite entender sus procesos azarosos, de rompimiento y de lucha que muchas veces no son considerados en la historia que se pretende "original y verídica".

3.3 El texto cultural

La dimensión cultural de la vida ha sido motivo de acaloradas disputas, enfrentamientos y acuerdos. Esto ha permitido la posibilidad y el desarrollo de perspectivas teóricas, metodologías o herramientas de análisis, para el estudio

de la cultura o lo que se entienda por ella desde el paradigma que se utilice como análisis.

El estudio de la cultura ha formado escuelas de pensamiento, que reflexionan esta dimensión de la vida social humana no como parte de una estructura determinada por otras dimensiones sino como una dimensión con cierta autonomía y con un impacto en las formas de concebir el mundo.

La discusión, problematización y conceptualización no es una cuestión contemporánea sino parte de las constantes ideas del sujeto mismo. Sin embargo, el estudio de lo cultural ha transitado diferentes campos de las ciencias sociales, ya sea desde la filosofía, la antropología, el estructuralismo y el marxismo, pero su consolidación como un campo de estudio propio podemos ubicarlo a raíz de la emergencia de los *Cultural Studies*.

Como señala Armand Mattelart y Érik Neveu (2004) "la aparición de los estudios culturales puede calificarse entonces de paradigma, de debate teórico coherente" que surgen en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial.

La consolidación del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) continuo el debate teórico sobre la cultura, la mercantilización y la industrialización de la vida humana, así como el uso que debería tener la cultura para construir sujetos cultos y civilizados, las consideraciones de las masas, la inclusión de grupos sociales (obreros, subculturas, jóvenes).

El debate se torno también hacia la consideración de la cultura como una dimensión a analizar de manera particular pero imbricada con otras dimensiones como la económica o la política

(...) a partir de las aportaciones de la Escuela de estudios culturales de Birmingham, el campo de los estudios culturales incorporó nuevos acercamientos interpretativos, considerando las articulaciones entre lo dominante, lo residual, lo arcaico, lo

emergente y lo cotidiano (Raymond Williams). Asimismo, cuestionaron las perspectivas lineales que consideraban la superioridad de lo moderno frente a lo tradicional o de lo dominante sobre lo subalterno" (Valenzuela, 2003:22).

Dado las diferentes miradas de los investigadores que se aglutinaban alrededor de este campo de estudio se inaugura una apuesta interdisciplinaria no sólo teórica sino metodológica de abordaje en el estudio de la cultura.

Los *Cultural Studies* son la representación en la academia de los cambios geopolíticos a mediados del siglo XX que impacta el estudio de la realidad social, es decir la aparición de demandas de grupos minoritarios como los homosexuales, las mujeres, lo étnico y ponen sobre la mesa los términos de género, clase y raza (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000)

Lo que se pone sobre la mesa es la consideración del intercambio cultural, ya no en términos de la crítica frankfurtiana sino en términos de los choques culturales, que se rebelan contra el abordaje disciplinario para dar paso a lo transdisciplinar en la misma dirección de la Comisión Gulbenkian como señala Santiago Castro-Gómez y Oscar Guardiola-Rivera,

(...) los estudios culturales se han convertido en una especie de ensamble teórico, es decir, en un espacio ya no interdisciplinario sino transdisciplinario de encuentro entre investigadores provenientes de la antropología, la sociología, la historia, la crítica literaria, el derecho, las ciencias de la comunicación (...) han contribuido a desestabilizar la división tripartita del conocimiento establecida por el "proyecto de la modernidad" (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000:36).

Sin embargo, una de las mayores reticencias que encontraron los *Cultural Studies* provino de los estudios literarios, que no veían con buenos ojos las apuestas sobre una nueva consideración de lo que se debería entender como texto. La dominación de los estudios literarios sobre la noción de texto empezó a ser cuestionada, ya que con los estudios culturales se

empezó a "utilizar métodos y herramientas de la crítica textual y literaria mediante el desplazamiento de la aplicación de las obras clásicas y legítimas hacia los productos de la cultura de masas, hacia el universo de las prácticas culturales populares" (Mattelart, Neveu, 2004:48).

Esta irrupción también contribuye a revelar la entronización de los *English Studies*, que mantenían la apuesta de la cultura como el estudio de la perfección para detener que las masas arrojaran "adoquines" a los que se asumían como eruditos y cultos: "si a las masas no se les tira alguna novela a la cabeza, corremos el riesgo de que nos lancen algunos adoquines" (Eagleton, 1994 citado en Mattelart y Neveu, 2004:28). Con estos cuestionamientos se empiezan a generar algunas preguntas sobre si los estudios literarios deberían de salir de su "aislamiento textual" para entender las realidades sociales (Mattelart y Neveu, 2004).

Así pues el texto empieza a salir de sus marcos conceptuales literarios, e incorporado a la reflexión de los estudios culturales, estableciendo una premisa fundamental: "ningún texto o práctica cultural tiene un significado, valor o función intrínseco o necesario, y que significado, valor o función son siempre el efecto de relaciones sociales y mecanismos de significación específicos y cambiantes" (Maristany, 1997:189).

En este sentido el texto pasó a ser un elemento de análisis cultural, pero no como un producto netamente literario sino como parte de la variabilidad productos culturales que pueden ser leídos como textos culturales y que son producidos en las realidades que ponen atención los *Cultural Studies*: tales como los obreros, los jóvenes, la cuestiones de raza y género.

Latinoamérica también realiza un aporte desde sus propias realidades al poner a consideración cuestiones como lo nacional, las cuestiones de ruralidad, la identidad o las prácticas culturales que se insertan en una reflexión constante del quehacer crítico de la región (Ríos, 2002).

Distintos pensadores, como Simón Rodríguez, Andrés Bello, José Martí, José Carlos Mariátegui, José Enrique Rodó, entre otros, serán los precursores de los Estudios Culturales Latinoamericanos, cuyos análisis se diferencian de los *Cultural Studies*. En la actualidad, además pensadores como Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero tienen un trabajo abundante sobre lo cultural y que "está dedicado a temas anteriores tanto de la primera mitad del siglo XX como todo el XIX e, incluso, de los tiempos propiamente coloniales" (Ríos, 2002:253).

Hacia mediados de los ochenta (...) Lo que teóricos como García Canclini, Bruner, Martín-Barbero, Ortíz, Lanni, Calderón y Lechner empiezan a descubrir es que la industria cultural y el 'mercado de mensajes' definen un nuevo principio de organización de la vida cotidiana en Latinoamérica, que sustituyen las formas propiamente "modernas" de organización en torno al trabajo y la política. Semejante giro interpretativo permite afirmar (...) *-que-* la gran mayoría de la población en América Latina no ha accedido a la modernidad de la mano de la educación o de los programas letrados e ideológicos de las vanguardias intelectuales, sino de las nuevas tecnologías de la información (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000:39).

De esta manera se teoriza desde lo que Santiago Castro-Gómez y Oscar Guardiola-Rivera (2000) llaman el espacio epistemológico intermedio, en virtud de lo cual abrió el panorama de la teoría social al análisis literario y viceversa.

Al hablar del aporte de los Estudios Culturales Latinoamericanos es necesario considerar lo que se ha propuesto como texto cultural, no sólo desde esta perspectiva sino desde otros lugares; por ejemplo, se ha considerado el estudio de la cultura como texto tal como lo considera Yuri Lotman quien señala

que un "texto cultural no es uniforme, ni monolingüe, ni lineal, sino políglota y tejido en redes" (Arango, 2002:2). El aporte de Lotman fue considerar que:

el texto cultural es polisémico porque la cultura es políglota. Las implicaciones que esto conlleva, afectan el entendimiento de la cultura, pues ésta ya no es una simple narración lineal en un solo enunciado; sino la conformación de un texto dinámico y complejo, compuesto por dos o más lenguajes, que está atado entre diversas subestructuras y tejido en redes (Arango, 2002:6).

Mientras que desde los Estudios Culturales Latinoamericanos, Alicia Ríos (2002) señala que el objeto de estudio se centra en las cuestiones simbólicas de la realidad de la región, que pueda ser entendida como texto cultural en su sentido de materialidad, producción o procesos:

Cualquier cosa que pueda ser leída como un texto cultural, y que contenga en sí misma un significado simbólico socio-histórico capaz de disparar formaciones discursivas¹³, puede convertirse en un legítimo objeto de estudio: desde el arte y la literatura, las leyes y los manuales de conducta, los deportes, la música y la televisión, hasta las actuaciones sociales y las estructuras del sentir (o del sentimiento, como los traduce Beatriz Sarlo) (Ríos, 2002:247).

De esta manera, al hablar de texto cultural me refiero a la lectura de la cultura en el sentido amplio del estudio de lo semiótico de producciones, prácticas, relaciones, espacios y el estudio de los diferentes productos (cosas, elementos elaborados) sobre el reggaeton como productos que se constituyen en textos culturales.

Por lo anterior considero que una canción es un texto cultural, también un video de esta manifestación, el show de algún interprete, un discurso de los artistas que realizan este tipo de música, un disco, un concierto masivo y un lugar donde se realicen eventos de reggaeton, todas estas prácticas pueden

13 Entiendo como una formación discursiva, un discurso en sentido amplio, es decir un discurso que puede estar constituido a la vez por varios discursos que permite establecer relaciones entre los sujetos. Un discurso puede constituirse por cuestiones como la clase, social, la pertinencia política o ideológica, en este sentido Julieta Haidar señala que "las formaciones discursivas son componentes de la formación ideológica y están determinadas, por lo tanto, por esta" (Haidar, 1990:41 citado en De los Santos 2003).

ser leídas como textos culturales debido a su carga de significado, a los distintos signos que utilizan para construirse y los referentes culturales a los que aluden.

3.4 Interpretación de un texto cultural

Como expliqué anteriormente un texto cultural es, a la vez, una carga de significados, referencias y vivencias del mundo social; mediante un texto, los sujetos pueden concebir el mundo y la forma en que lo habitan. Por ejemplo, si se desarrolla un evento de reggaeton y la prensa da cuenta de ello, las notas informativas que están construidas con palabras, los que leerán la nota significarán y concebirán al reggaeton de alguna manera de acuerdo a lo escrito en el periódico y realizarán acciones de acuerdo a la forma en que interpreten el texto periodístico.

La interpretación que las personas realicen de un texto determina sus acciones, comportamientos y prácticas. Con el ejemplo anterior podemos afirmarnos "que es posible hacer cosas con las palabras. Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras mediante el modo en que son interpretadas)" (Eco, 1997:34).

Por tanto, siguiendo con el ejemplo de la nota periodística que se constituye mediante palabras podemos ejemplificar que, al ser interpretado como un texto cultural, se puede analizar la manera en que se convierte en un significado que condiciona o incide en las acciones de quien lo interpreta.

Sin embargo, la interpretación de un texto cultural puede ser realizada desde diferentes técnicas que permitan una mayor comprensión, ya sea una postura de análisis del discurso, de análisis sociohistórico o una visión

hermenéutica. Para los fines de esta investigación decidí retomar la propuesta de Umberto Eco (1997) que plantea realizar una interpretación de los textos a partir no sólo de la consideración de la intención del autor o de la intención del intérprete sino de lo que llama una "tercera posibilidad" la interpretación del texto.

Un proceso interpretativo es, a la vez, un proceso de entendimiento de lo que se interpreta y una forma específica de comprender un texto; por tanto, al analizar los diferentes textos culturales de reggaeton reunidos en esta investigación aposté a una interpretación que me llevara a un entendimiento más profundo para poder comprender mi objeto de estudio teniendo en cuenta las precauciones que señala Eco (1997) al realizar un proceso de este tipo.

Un texto puede ser interpretado de muchas maneras e ilimitadamente, sin embargo la interpretación es un proceso, una serie de acciones que permiten entender los múltiples sentidos.

Sobre el sentido o la pluralidad de sentidos y su interpretación es necesario hacer un rastreo histórico, como lo propone Umberto Eco, quien señala la forma en que la construcción de sentido atraviesa y obedece a una forma de pensamiento, donde el "modelo de racionalismo griego y latino es el que aún domina las matemáticas, la lógica, la ciencia, y la programación de ordenadores" (Eco, 1997:39), aunque también reconoce que a pesar de ser el modo predominante, otras formas de pensamiento existen y han persistido a lo largo del tiempo.

El autor plantea que el racionalismo occidental se planteó dentro de las tradiciones de pensamiento como el predominante, sin embargo, el

pensamiento hermético es otra tradición que apareció en franca oposición a los tres principios básicos de la lógica formal como son:

El principio de identidad ($A=A$), el principio de no contradicción (es imposible que algo sea A y no se A al mismo tiempo) y el principio del tercero excluido (A es verdadero o A es falso y *tertium non datur*). De estos principios se deriva la forma típica del pensamiento del racionalismo occidental, el *modus ponens*: si p, entonces q; p, luego q (Eco, 1997:37).

Estos principios fueron determinantes para establecer el orden social. Sin embargo, la existencia y resistencia de pensamientos diferentes a la racionalidad occidental permitieron, por ejemplo al hermetismo, poner en duda la lógica racional y sus principios.

La persistencia del modelo hermético y sus constantes reformulaciones, derivó en nutrir el pensamiento racional científico en los tiempos siguientes

... el modelo hermético afirmaba la idea de que el orden del universo descrito por el racionalismo griego podía subvertirse y que era posible descubrir en el universo nuevas conexiones y nuevas relaciones que permitirían al hombre actuar sobre la naturaleza y cambiar su curso. Pero esta influencia va unida a la convicción de que el mundo no debería describirse según una lógica cualitativa, sino una lógica cuantitativa. De este modo el modelo hermético contribuye de forma paradójica al nacimiento de su nuevo adversario el racionalismo científico moderno (Eco, 1997:45).

La racionalidad científica se fue construyendo, reformulando e integrando algunas otras formas de pensamiento y, por tanto, no existe un desarrollo unilineal en los modelos de pensamiento sino una especie de cruces, intercambios, dominios y apropiaciones. La tradición hermética también atravesó por un proceso similar por sus contactos con la gnosis que, si bien también ha tenido una constante reformulación, se concibe como "conocimiento verdadero de la existencia", sino como un "conocimiento metarracional e intuitivo, el don concedido divinamente" formuló junto con la tradición hermética: el síndrome del secreto Umberto Eco (19997).

Con el rastreo histórico del pensamiento hermético, Eco lanza una serie de consideraciones similares sobre la interpretación orientada al lector que a continuación se resumen:

- a) el texto como un universo con múltiples conexiones que el interprete descubre
- b) mediante el lenguaje no puede captar un único significado y preestablecido, lo que permite es entender que se dan procesos de coincidencia en puntos opuestos
- c) el lenguaje revela que el pensamiento de considerar el ser en el mundo como incapaz de encontrar un significado trascendental es erróneo
- d) un texto no puede explicar algo como unívoco
- e) en la actualidad con la posición del gnosticismo textual se impone la intención del lector sobre la intención del autor
- f) un texto es infinito y no se puede dar por hecho un significado
- g) se piensa en lectores reales como aquellos que entiende que un texto es vacío y ahí está su secreto.

Con lo anterior se propone que toda interpretación tiene un límite. Si bien un texto una vez que "flota" puede tener infinitas interpretaciones, una interpretación debe "basarse en algunas interpretaciones convencionales preestablecidas", ubicar el "período histórico en que se produjo el texto"; es decir, se debe de llevar a cabo "una investigación sobre el marco cultural del mensaje original" dado que un texto puede significar muchas cosas, pero no "cualquier cosa". "Si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse" Eco (1997:54-55).

La interpretación ha sido una forma de explicar el mundo, para lo cual se han utilizado diferentes razonamientos, sin embargo en el rastreo que realiza, Eco sugiere un razonamiento que ha sobrevivido y nombra "semiosis hermética", la cual establece el principio de la semejanza en los procesos de interpretación. La semiosis hermética era un criterio general, flexible e indulgente porque permitía realizar asociaciones entre cualquier objeto, cosa, idea, la manera de equiparar podía ser mediante los comportamientos, sus formas o sus contextos. "No importa el criterio siempre que sea posible establecer algún tipo de relación" (Eco, 1997:58).

Mediante la semejanza se estableció el criterio de que un intérprete puede considerar que un significado es también signo de otro significado: "si dos cosas son semejante, una puede convertirse en signo de la otra y viceversa (Eco, 1997:58). En síntesis, se requiere de un análisis semiótico de la semejanza para evitar fallas en la semiosis hermética y así no caer en casos de sobreinterpretación.

Llegar a la sobreinterpretación es llevar al infinito la semejanza, la analogía, y con ello se cae en una interpretación paranoica que adopta el intérprete por tratar de develar lo oculto en las cosas, por adoptar una actitud en exceso sospechosa que a partir de indicios establece conjeturas serían fortuitas. La consideración de un indicio en exceso aleja una explicación más económica desde la semiosis hermética que "va demasiado lejos precisamente en las prácticas de la interpretación sospechosa, (...) un exceso de asombro lleva a la sobreestimación de la importancia de las coincidencias que son explicables de otras formas" (Eco, 1997:61). Para realizar una "sana

interpretación" entonces es necesario evitar establecer semejanzas que no tienen conexión alguna.

Al realizar una interpretación de un texto debe considerarse las isotopías que son definidas como "el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme"¹⁴ (Greimas 1973 citado en Eco, 1997:74), ya que permiten elaborar lecturas de sentido y significado de un discurso. Por tanto en esta lógica la semejanza o la analogía, cuando se realizan, deben estar en conexiones establecidas y no forzadas por el intérprete y, en tanto que las isotopías no sean en demasía comunes, también aplica cuando se interpretan metáforas.

De lo anterior se desprende de la necesidad, primero, de entender qué es lo que el autor de un texto quiso decir y segundo, lo que el texto dice sin tener en cuenta la intención que tuvo quien creó el texto. Eco señala que, cuando se acepta la segunda opción se debe considerar; "si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significados subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas" (Eco, 1997:76).

En este sentido, la intención de un texto, no se puede definir fácilmente debido a que la intención del texto es pensada desde las conjeturas que realiza el lector. De esta manera la intención de un texto (*intention operis*) y su reconocimiento se convierte en "estrategia semiótica" que en algunos casos es detectable de acuerdo a los cánones que le rodean y el establecimiento de conjeturas teniendo en cuenta todos sus elementos enlazados en congruencia, ya que, "cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede

14 Umberto Eco recupera la definición elaborada por A. Greimas.

aceptarse si se ve confirmada -y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de este mismo texto" (Eco, 1997:77), por lo que el intérprete tiene la obligación de leer un texto por la coherencia del mismo estableciendo así una relación entre la intención del texto y su intención como lector.

Si se consideran los elementos anteriores se puede garantizar que la interpretación no se desborde o se convierta en un proceso que lleve a establecer conexiones diametralmente opuestas, por el simple hecho que se le entienda como un proceso infinito que permite establecer cualquier tipo de enlaces. Estas consideraciones también vienen acompañadas de entender que un texto, si bien puede tener un destinatario específico, está sometido al universo de los múltiples sentidos y formas de interacción de los lectores que ponen en el "campo de batalla" interpretativa sus competencias adquiridas en su experiencia. A esto Eco lo llama el patrimonio social que define de la siguiente manera:

Por patrimonio social me refiero no sólo a una lengua determinada en tanto conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, a saber, las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia de las interpretaciones previas de muchos textos (Eco, 1997:81).

El patrimonio social funciona como un mediador de las lecturas que se realizan de un texto, también permite entender la significación que las palabras tienen; es decir, cómo son estructuradas, cómo forman parte de un sistema que determina que un lector reconozca determinados significados en determinada época y a partir de ello lo interprete.

En consecuencia un texto puede ser leído de acuerdo a los parámetros culturales desde el espacio y tiempo del sujeto que lo lee, se le puede dar un uso específico, "darle una forma que servirá para su propósito" (Rorty, 1982

citado en Eco 1997: 35). Con todo, la diferencia que plantea Eco entre usar e interpretar un texto estriba en que cuando se realiza lo segundo se debe respetar el "transfondo cultural y lingüístico" (Eco, 1997:82) y con ello se construyen las intenciones de los textos.

La propuesta de interpretación que sugiere del texto, obliga a pensar en la intención del autor, la cual en muchos casos ha causado fuertes sobreinterpretaciones pues a raíz de la búsqueda del "intentio auctoris" se realizan interpretaciones que tienen la dificultad de no tener un acceso directo a la intención del autor sobre el texto. A ello se agregan las múltiples intenciones de lectura, por lo que Eco plantea que "existe la transparente intención del texto" (Eco, 1997:92). En este sentido la interpretación que se propone es la de "reafirmar los derechos del texto" frente a una tarea casi insostenible de buscar la intención del autor o de encontrar una misma intencionalidad en los múltiples lectores.

En tanto la propuesta de Umberto Eco es una estrategia metodológica de lectura de textos que obliga a respetar el sentido del texto, su contexto, su tiempo, su estructura y al mismo tiempo entender la intención del lector de acuerdo a su patrimonio cultural y social desde donde lee los textos, se hace necesario establecer una relación entre todos estos elementos para evitar sobreinterpretaciones o buscar lo oculto de los textos.

Para los fines de este proyecto de investigación seleccioné una serie de textos culturales que serán trabajados bajo la propuesta de interpretación que acabo de explicar. Realicé la selección a analizar bajo cuatro criterios que permitieran elaborar una mayor problematización del reggaeton: 1) las narrativas de censura y crítica que se han construido alrededor de éste; 2) las

propuestas musicales y artistas que han sido registradas como las que posibilitaron el ascenso y éxito; 3) discursos que se contraponen a la lectura hegemónica de esta manifestación cultural; y 4) las narrativas que se construyen desde el reggaeton.

Seleccioné notas periodísticas, videos y canciones. En el caso de las notas periodísticas tomé aquellas donde se documentó la intención de censurar, prohibir o restringir el reggaeton en los países. Decidí incluir tres artículos de opinión el primero de ellos, titulado "Si no puedo perrear no es mi revolución", realizado por M. Piñero, quien es parte de un colectivo feminista español llamado Guanila, donde propone una serie de argumentos a favor del "perreo"; el segundo realizado por Joaquín Peón Iñiguez, escritor y coeditor de la revista electrónica Replicante. Cultura Crítica y periodismo digital, "Diez motivos para no escuchar a Calle Trece", en el que presenta críticas al grupo; y el tercero, realizado por Jorge Ramos y que tituló "La gasolina del reggaeton", publicado en el 2005, que es uno de los primeros registros del reggaeton y su impacto internacional. Finalmente incluí una entrevista de Tego Calderón realizada por Raquel Z. Rivera que también es un registro histórico sobre la llegada del reggaeton a Estados Unidos de Norteamérica. Finalmente recuperé un reportaje del periódico El País, titulado "Reggaeton", publicado en el 2013, en el que se habla sobre las formas en que el reggaeton ha sobrevivido a lo largo de una década.

Para el caso de las canciones recuperé dos del grupo Calle Trece debido a que se le considera el grupo que revolucionó la forma de producir reggaeton; una del cantante Daddy Yankee a quien se le considera el artista más influyente de esta música; una del cantante Tego Calderón a quien se le

reconoce como el responsable de darle un toque más afro caribeño a esta manifestación; una de la cantante Ivy Queen, por ser la mujer que se considera es la más destaca a nivel internacional; y una de la cantante Glory, en ambas canciones se plantea la crítica al supuesto de que toda mujer que le gusta o practica el reggaeton es señalada como "cualquiera".

Incluí una canción del cantante NORE, que realizó junto con el grupo Nina Sky que fue un éxito internacional antes que la canción "Gasolina", a la que se le considera el gran boom del reggaeton. Una más del cantante Don Omar, por la temática que aborda sobre la mujer y su papel activo dentro de la historia que se narra. Una canción del cantante Nigga, que es una de los cantantes reggaetoneros más visibles de Panamá a nivel internacional y, finalmente, una canción del cantante Arcángel por la temática que enlaza tres temas sexo-amor-mujer.

Dentro del material a analizar incluí ocho videos como son; el documental "Sin Mapa" producido por Calle Trece, el programa de televisión, producido por la cadena estadounidense Mund2, "Daddy Yankee. Mi historia", ambos fueron escogidos porque se relata la forma en que cada artista conciben el reggaeton. Seleccione además tres documentales producidos de manera independiente, el primero de ellos Contra corriente que si bien fue apoyado por el programa Fullbright del gobierno de EEUU y el canal de televisión MTV, hace parte de un programa de investigación de Larnies Bowen que busca rescatar el legado musical de los inmigrantes afroantillanos del siglo XIX. El segundo es The Noise. El documental, donde se aborda el surgimiento del reggaeton específicamente en la discoteca The Noise.

El otro es Chosen Few, El Documental. Historia del Reggaeton. Finalmente decidí recuperar tres programas de televisión, el primero es uno producido por el canal NatGeo titulado "Divas y superestrellas" que consta de varios capítulos pero solo en el capítulo 3 se aborda el reggaeton. El otro programa es Esquizofrenia realizado en México y transmitido en Canal 22 donde se abordó el tema bajo el título: Reggaeton: caldo de perro y se documenta lo que sucede en este país respecto al tema, y el tercero es el programa Reggaetoneros producido por un canal de televisión de paga mexicano, donde se recopilan opiniones de personas sobre el reggaeton.. A continuación presento una sistematización de lo escrito líneas anteriores asignando una clasificación.

Escritos	Referencia de análisis	Título	Tipo/autor
	T1	Quiere diputada prohibir "perreo"	Nota México
	T2	Cuba sin 'flow': Prohíben difusión del 'reggaetón' en la isla	Nota Cuba
	T3	Presentarán en Honduras una iniciativa para regular música reggaeton	Nota Honduras
	T4	Colombiana lanza campaña contra el reggaeton por denigrar a la mujer	Nota Colombia
	T5	Prohíben el reggaeton y el vallenato en escuelas de estado venezolano	Nota Venezuela
	T6	Prohíben difundir temas de reggaetón en la Republica Dominicana por vulgares	Nota R. Dominicana
	T7	Reggaeton	Reportaje
	T8	Entrevista Tego Calderón	Entrevista
	T9	Sino puedo perrear no es mi revolución	Artículo de opinión
	T10	Calle trece, diez razones para no escucharlo	Artículo de opinión
	T11	Gasolina	Artículo de opinión
Videos	V1	Sin Mapa.	Documental
	V2	Daddy Yankee. Mi historia	Programa de TV
	V3	Contra Corriente.	Documental
	V4	The Noise. El documental	Documental
	V5	El documental "Historia del Reggageton"	Documental
	V6	Divas y superestrellas	Programa de TV
	V7	Esquizofrenia.	Programa de TV
	V8	Reggaetoneros	Programa de TV
Canciones	C1	Atrévete	Calle Trece
	C2	Que lloren	Calle Trece
	C3	Gasolina	Daddy Yankee
	C4	Oye mi canto	Nina Sky
	C5	Ella y yo	Don Omar
	C6	Yo quiero bailar	Ivy Queen
	C7	Te quiero	Nigga
	C8	Métele sazón	Tego Calderón
	C9	Suelta como gabete	Glory
	C10	Mi gata oficial	Arcangel
	C11	Tres, Cero, Uno	Rey Kon

4. Los múltiples registros del reggaeton

El reggaeton, tal como lo conocemos ahora, experimentó una serie de cambios, ajustes y procesos hasta convertirse en un éxito internacional y tener una mayor difusión en Latinoamérica. Sin embargo, su estudio implica realizar una búsqueda de fuentes que precisamente no son las convencionales, pero que lo han documentado y que me han permitido argumentar y construir el presente apartado.

Para la realización de este capítulo recurrí a la búsqueda de material tanto en textos académicos (que fueron pocos), en fuentes periodísticas, películas, entrevistas y material disponible en las nuevas tecnologías de la información como son blogs, canales de video, revistas electrónicas y redes sociales digitales (Facebook, Twitter)

La información recopilada en los diferentes registros la utilicé para ampliar y confrontar los pocos, variados y diferentes acercamientos al reggaeton. Si bien el tema ha sido poco trabajado en la academia, dado que es una realidad inmediata con múltiples temáticas que se aglutinan alrededor, existen otro tipo de exploraciones que dan cuenta de esta manifestación musical.

Tanto los detractores, como los seguidores, estudiosos y sujetos que muestran un punto intermedio de afinidad por el reggaeton, han construido registros o una base de datos sobre esta música, por lo que considero necesario mencionar que si bien los círculos académicos no han mostrado un gran interés por el estudio del reggaeton, sí se ha generado desde otros lugares una rica documentación, por ejemplo, mediante blogs.

Considero necesario señalar también que, en la mayoría de los textos académicos encontrados y avalados por instituciones universitarias o institutos de investigación, ya sean tesis de pregrado o posgrado, artículos, ensayos, o ponencias, observé que se fueron construyendo en gran medida con base en notas periodísticas, blogs y entrevistas con los intérpretes.

Este capítulo se alimenta de la sistematización de información que diferentes investigaciones han hecho sobre el reggaeton en diferentes países: Argentina, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, Japón, México, Puerto Rico, Estados Unidos y Venezuela.

La apuesta de este apartado es poner a dialogar todos los textos especificando su procedencia académica, periodística, en blogs, videos, declaraciones y performances de diferentes exponentes del reggaeton, a fin de elaborar un estado de la cuestión.

4.1 Aproximaciones al estudio del reggaeton

El concepto de “circuitos socio-sónicos” permitió entender el surgimiento y posibilidad del desarrollo del reggaeton, así como sus variadas referencias musicales que no se ciñen a fronteras espaciales o nacionales, lingüísticas o étnicas (Marshall, et al. 2010).

El lugar de origen de esta música implica un tema de controversia, pues mientras unos atribuyen el surgimiento de esta música en Panamá otros lo atribuyen a Puerto Rico, o a las fuertes raíces africanas que tiene por su la recuperación musical que hace de países de El Caribe como Jamaica, e incluso del contacto con la comunidad negra en Estados Unidos.

Más allá de la atribución nacional de esta manifestación, es necesario poner atención en los elementos sonoros que configuran al reggaeton, ya que en ellos se inscriben elementos sociales y culturales que se deben de considerar en el análisis. Por tanto,

(...) es imprescindible explorar cuidadosamente esta lista de géneros que contribuyen a la hibridez del reggaeton y examinar cómo sus enlaces con los EE.UU., el resto del Caribe y Latinoamérica, al igual que con la diáspora africana, influyen en el impacto del reggaeton (Marshall, et al. 2010).

Esta hibridez es la misma que se encuentra en los diferentes nombres que se le han dado al reggaeton. Por ejemplo, se le conoció como reggae en español, aunque los investigadores consideran que esta denominación es más atribuible a grabaciones de los años 1980 y 1990 en Panamá que a las que se produjeron en Puerto Rico en 1990 y que dieron paso al reggaeton.

Por su parte, Priscila Carballo Villagra (2006) señala que las raíces del reggaeton se encuentran en el reggae, que es una variación del "mento", que se canta en inglés y que surge en los años de 1950 en los barrios marginales de Jamaica; posteriormente, en la década de los 80 se cantan versiones de reggae en español apoyadas en las pistas en inglés, por lo que la autora considera que el reggaeton fue una derivación reciente del reggae que se populariza en Latinoamérica, pero que surge en la isla caribeña de Puerto Rico.

La visión de Vico C¹⁵, uno de los exponentes considerado precursor del reggaeton en Puerto Rico, concuerda con la tesis que asocia la aparición de esta expresión musical a la mezcla de ritmos de diferentes culturas

¹⁵ Las declaraciones las retomé de un video subido en el canal de video de Youtube. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=kqRHo2nImtQ> Consultado el 20 de enero de 2013.

(...) lo que sucede es una fusión de ritmos según la cultura, por ejemplo Jamaica arranca con esto que se llama dancehall, el dancehall lo cogen en Panamá lo convierten en reggae y le llaman reggae porque están haciendo lo que el jamaicano hacía pero en español y nosotros hicimos lo mismo pero con hip hop, el hip hop yo lo cree en español y acá en Panamá el dancehall lo hacen en español y luego eventualmente todo esto se une y hoy día le llaman reggaeton (Vico C, 2011).

Existen estilos musicales que se les considera precursores del reggaeton, como el dembow, el underground o melaza en Puerto Rico (Marshall, et al, 2010), también se considera que el rap y el dancehall son géneros musicales a los que mayormente se asocia al reggaeton (Duany, 2009), lo que representa dificultad para encuadrarlo como una música que emergió en una constante línea histórica y musical.

Por ejemplo, Ana Rosa Thillet (2002) señala que la gestación del reggaeton en Puerto Rico se da en los años 90 con Vico C y Rubén DJ que ante la llegada del reggae en español de Panamá y sus exponentes, (El General y Nando Boom), utilizaron las bases musicales del reggae, también conocido como reggaemuffin, para crear sus propias rimas. Sin embargo, sus producciones eran más apegadas a las características del rap (batalla y violencia verbal entre los exponentes) un género originario "(...) De Estados Unidos, se había estado cultivando desde mediados de los 80 en Puerto Rico (...) de esa manera, el reggaeton se constituyó principalmente de la mezcla del reggae y el rap". (Thillet, 2006).

Sin embargo, es preciso entender que la historia del reggaeton es contada de diferentes maneras y en función del enfoque que se le imprima se determinara el análisis, ya que puede "ser dirigido por otro narrador hacia raíces jamaicanas o panameñas, o bien hacia los orígenes puertorriqueños o "tropicales", descrito a menudo como un *sabor* "latino" (Marshall, et al, 2010).

Tal consideración motivó el documental *Contra Corriente. El movimiento del reggae panameño. El reflejo de una comunidad en constante lucha por ocupar su espacio legítimo en una sociedad cambiante*, realizado por Larnies Bowen, que busca dar testimonio de que el reggaeton surgió en Panamá, pero que esa contribución musical se le ha negado por cuestión de recursos económicos. Larnies Bowen basa su tesis a partir de rescatar los elementos musicales de inmigrantes afroantillanos. En el 2008 inició una investigación sobre el reggae en Panamá cuyo aporte se considera decisivo para que el reggaeton fuera un éxito.

De acuerdo con Bowen, Panamá quedó desvinculada de la repercusión mundial del reggaeton porque los artistas que más se han dado conocer son de Puerto Rico, donde hay una mayor tradición de producción musical y más recursos (Agencia EFE, 2008).

En este documental se puede ver en una escena al puertorriqueño Tito el Bambino, uno de los exponentes del reggaeton, en un concierto al lado del panameño Nando Boom, al que le levanta la mano y dice "este es el hombre que llevó el reggaeton a Puerto Rico pa' que tú te lo sepas", luego se para la música y añade "yo no sé cuántos reggaetoneros en Puerto Rico, dirán que ellos inventaron el reggaeton, pero el que inventó el reggaeton en Puerto Rico se llama El General y Nando Bomm pa' que tú lo sepas"¹⁶.

Esta controversia también la señala Ileana García Mora (2006) quien recupera dos textos periodísticos que atribuyen nacionalidad puertorriqueña y panameña al reggaeton:

En cuanto a la procedencia del término las versiones son variadas."Indagando sobre su origen, nos encontramos que proviene de la expresión 'reggae town' (Ciudad del reggae) y su ritmo es

¹⁶ Además recoge testimonios de otros artistas Panameños. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=xr3cgFjH7IY> Consultado el 9 de mayo de 2013

resultado de la combinación del rap y el reggae con el tumbao de la plena borincana; y está hermanado con el 'El Meneío". De esta forma, la expresión "reggae-town" comienza a ser pronunciada "reggaeton", según se analiza en un artículo publicado en el diario Notitarde, en su versión digital. Esto se puede contrastar con otra información: "El nombre 'reggaeton' surge de los maratones de reggae que se hacían en las ciudades de Río Abajo (en la provincia de Panamá y cerca de la capital) y en el área de La Playita (en la provincia de Colón) (García: 2006:35).

Si bien en el reggaeton se identifican diferentes propuestas musicales, el hip-hop y el reggae son señaladas como fundamentales para la emergencia del reggaeton en el panorama internacional; sin embargo, algunos investigadores inscriben las influencias musicales en los contextos históricos en los que emerge el reggaeton debido a que considera que se requiere:

(...) prestar cuidadosa atención al contexto histórico, ya que el estudio del reggaeton requiere hasta cierto punto un énfasis en lo contemporáneo. Entonces, cuando hablamos de reggaeton, nos referimos a un género relativamente reciente (y un conjunto de prácticas culturales relacionadas), caracterizado por su estilo musical particular (el *bum-ch-bum-chik* del dancehall influenciado por el hip-hop y reconfigurado por sensibilidades y gustos urbanos puertorriqueños), así como que por su relación con el mercado (por ejemplo, es explícitamente comercial y busca atraer a un público masivo). Además de que es importante separar al reggaeton del rap, dancehall, hip-hop y reggae, igualmente se debe distanciar el género del conglomerado de estilos "latinos" con los cuales se le relaciona con frecuencia. Las descripciones del reggaeton tienden a emparentarlo con la salsa, la bachata, el merengue, la plena, la bomba y otros estilos "tropicales", afro y latino caribeños, puertorriqueños y latinos en general (Marshall, et al. 2010).

Siguiendo con esta reflexión es necesario precisar que la identificación que se hace del reggaeton con géneros latinos en muchos casos invisibiliza al hip hop y el reggae, que tienen una importancia en la ubicación histórica de esta práctica cultural por sus "enlaces transnacionales, raciales y de clase" (Marshall, et al. 2010).

La asociación musical del reggaeton con el hip hop y el reggae rebasa la consideración meramente musical, pues aparece otro tipo de características de

las diferentes expresiones musicales; por ejemplo, su surgimiento en barrios marginales, la participación mayoritaria de negros en la producción de estos géneros y los discursos narrativos de violencia y marginalización que se abordan en las canciones (Birck, 2005).

Si bien en la disputa por la nacionalidad del reggaeton, o en la apuesta por asignarle una procedencia, no existe un consenso entre los investigadores, los consumidores y los productores establecen sus vínculos con el hip hop y el reggae como elementos indispensables para su emergencia, y así explican lo diferente en sus puestas en escena, en sus consumos y en su circulación.

Pareciera sintomático que el venezolano Luis Calzadilla Waldmann (2007) diera a su artículo el nombre *Reggaeton. Objeto cultural no identificado*, abriendo la discusión mediante las siguientes preguntas: ¿de qué se trata todo este fenómeno del reggaeton? ¿Algo pasajero o más bien una nueva arista para estudiar la cultura de la sociedad latinoamericana de nuestros días? (Calzadilla, 2007). Hace cinco años no tenía una definición acabada y hasta hoy se mantiene tal polémica.

El autor, tratando de dar respuestas, señala que el reggaeton es "un tipo de música que en los últimos años ha ganado un terreno cada vez más grande en los mercados cultural y simbólico" (Calzadilla, 2007:24), en tiempos de globalización, con un constante cambio, pero estableciéndose como una expresión cultural que mayoritariamente se instala entre los jóvenes que, como miembros de la sociedad utilizan la música para expresar emociones, interactuar y construir simbólicamente su realidad.

Debido a las pocas referencias que hay del reggaeton, a pesar de "las magnitudes que el fenómeno reggaeton ha adquirido en los últimos cinco

años", "es necesario abordarle en el ámbito académico con el ánimo de documentar lo que está sucediendo en términos culturales, toda vez que día a día crecen las multitudes juveniles contagiadas con ésta, aunque a veces monótona, contagiosa música" (Calzadilla, 2007:26).

De acuerdo con el autor, el reggaeton narra historias del barrio y la gente de tales comunidades, los sentimientos, valores y emociones que viven día a día, un proceso similar al que ocurrió con la salsa en los años ochenta, cuyas letras se estampan las vivencias cotidianas.

(la salsa era) hasta cierto punto una crónica social, una suerte de documento sociológico que plasma un retrato de la realidad de personajes que a ratos lucen más reales que ficticios. En esencia, tanto la salsa como el reggaeton, hablan del barrio y de su gente. La gran diferencia entre ambos tipos de música tiene que ver fundamentalmente con la complejidad musical de la salsa, por un lado, y con el carácter abiertamente explícito del reggaeton en lo que a sexo y violencia se refiere. De acuerdo con el portalclavedigital.com éste "es un género que refleja una realidad, dura, amarga y difícil de digerir (Calzadilla, 2007:26).

En ese sentido, el autor coincide con Ana Rosa Thillet (2006), quien señala que el consumo y la producción del reggaeton es atribuible mayormente a los jóvenes: "La música de reggaeton, (...) impacta en especial a un público adolescente y joven adulto" (Thillet, 2006:4). Sin embargo, esta autora difiere y cuestiona los análisis, que considera "someros" que atribuyen al reggaeton construir una contracultura o una producción realizada solo por grupos de jóvenes de barrios pobres en Puerto Rico, cuando el consumo se ha vuelto masivo; si bien mayoritariamente de jóvenes, no sólo marginales.

Este género es consumido principalmente por un público joven, pero no se limita a los sectores marginales representados por los reguetoneros. El Puerto Rico de hoy día, que experimenta un consumo masivo de los contenidos elaborados por la industria del reggaeton, es en definitiva muy distinto en sus valores culturales al que fue en el siglo pasado (Thillet, 2006:41).

En suma, el consumo del reggaeton, en los diferentes países a donde llega, es mayormente realizado por un público juvenil García (2006). En un artículo publicado la revista venezolana *Todo en Domingo*, donde se señala que "los jóvenes han acogido sin prejuicios este género musical -transformando en una suerte de himno latino- que por su fogosidad rítmica y sus movimientos de baile se han convertido en un fenómeno de masas (...)" (Ponce, 2004 citado en García, 2006).

De la misma manera Norma Chuctaya Supho, Hellen Puma Simbrón, Julisa Usnayo Tineo (2011)¹⁷ realizan una descripción de la población juvenil peruana, que consideran como los mayores consumidores de reggaeton sugiriendo que mediante su consumo, se puede determinar el tipo de personalidad.

En su estudio, los autores hacen uso de diferentes teorías sobre la construcción de la personalidad en los sujetos: partiendo del reggaeton como una tendencia que ha marcado el estilo de vestimenta, el habla, la expresión de "ideologías de contenido sexual, que denigran el género femenino", consideraron que las canciones de reggaeton representan a la mujer como objeto sexual.

(...) se utilizan muchos términos como "agárrala, pégala, azótala", inclusive el ritmoailable es muy erótico e induce al sexo y a la morbosidad, ya que permite explorar sus cuerpos y el contenido literal en su mayor parte se reduce al sexo y desamor (Chuctaya et al. 2011:11).

¹⁷ Es preciso señalar que este fue uno de los artículos que llamó más mi atención primero, por el lugar donde se presentó, es decir, en el II Congreso de Investigación, de la Iglesia Adventista del Séptimo Día pues invita a reflexionar porque el resultado de una investigación de corte académico se presenta en un espacio religioso y segundo, me hizo reflexionar la forma en que desde un espacio de poder como es la academia, en este caso la Facultad de Ciencias de la Salud, Psicología de la Universidad Peruana, se utiliza para legitimar como científico un posicionamiento con una gran moral.

Concluyen que los rasgos más destacados de estos jóvenes son la energía y la estabilidad emocional, que son jóvenes abiertos a sus impulsos y que se expresan mediante esta música, los definen como sociables y divertidos:

...mantienen sus grupos sociales, identificándose por su manera de vestir, de hablar y de relacionarse, siempre disfrutando de sus fiestas y estilos de baile tan particulares (...) son personas sensibles, con una baja capacidad para el control de sus emociones ya que el estilo del reggaeton, especialmente su estilo de baile predispone a los jóvenes a una relación sexual, siendo que está cargado de mensajes en relación al sexo y movimientos eróticos en el baile (Chuctaya et al. 2011:11).

Cabe destacar que los autores consideran que los perfiles más destacados entre los jóvenes que escuchan el reggaeton son el de "tipo creativo y social", ya que muestran una gran inclinación hacia su estilo de música; sin embargo, los consideran dinámicos e indisciplinados que gustan de las emociones al máximo y sin ningún límite y, por ello, "poco equilibrados". También los consideran amistosos y populares, destacan por ser originales y diferenciarse por su vestimenta, accesorios y forma de hablar. En síntesis, señalan que "los rasgos de personalidad que podrían mostrar los jóvenes que escuchan reggaeton son, sociales, extrovertidos, impulsivos y con baja estabilidad emocional" (Chuctaya et al. 2011).¹⁸

En su investigación recuperan un texto producido por las investigadoras (Gallucci y Guirado, 2006 citado en Chuctaya et al. 2011:11) donde se plantea que las letras del reggaeton inducen al sexo además que se hace uso de la mujer como objeto. Sin embargo, en otro artículo, la autora María José Gallucci hace un análisis desde la perspectiva del análisis crítico del discurso con el

¹⁸ Este caso es un claro ejemplo de cómo se utiliza una investigación para legitimar un posicionamiento sobre los jóvenes que escuchan reggaeton y ejercer procesos de estigmatización.

objetivo de "describir y explicar cómo se presenta la imagen que el hombre expresa de la mujer en las letras de las canciones" (Gallucci, 2008:85). Con base en el análisis de diez canciones (cinco del cantante Don Omar y cinco más del cantante Dady Yankee), donde concluyó:

(...) Si bien es cierto que en la mayoría de los casos la letra de las canciones evidencia una fuerte carga de contenido sexual, también es verdad que, en otros textos, el (re) presenta a la mujer a partir de sus sentimientos y en situaciones que no son ajenas a nuestra cotidianidad (Gallucci, 2008: 84).

La autora señala que, a pesar de las críticas del machismo contenido en sus letras, encontró cuatro imaginarios de la mujer en las canciones que analizó. El primer imaginario es el de la mujer sexy, seductora y desinhibida y que busca divertirse; el segundo imaginario es el de una mujer infiel; que se contrapone con el tercer imaginario, donde se ubica a la mujer como víctima de la figura masculina; y el cuarto imaginario ubica a la mujer como compañera.

En contraparte de esta investigación, Priscilla Carballo Villagra, analizó la función que tiene el reggaeton para la integración de la identidad masculina de quienes son sus escuchas: "concretamente se analiza la imagen de masculinidad presente en el texto y en los videos de este ritmo" (Carballo, 2006:87).

La investigadora sostiene que con el reggaeton se reproduce una visión de identidad tradicional y violenta del hombre y por lo tanto, es similar a la actual que se vive en las relaciones sociales,

la visión de la masculinidad en este ritmo musical, es coincidente con una visión tradicional del rol de los hombres dentro del actual sistema de relación patriarcal capitalista, tanto en relación con su espacio social de acción como con su forma de relacionarse con los y las otras (Carballo, 2006:100).

Estas consideraciones del reggaeton, como promotor de la mujer-objeto mediante sus elementos discursivos, llevaron en el año de 1993 al gobierno de Puerto Rico a prohibir varios discos por el abuso de sus letras para hablar de violencia y consideradas altisonantes (Galluci, 2008). A partir de esas consideraciones se impulsó un cambio desde el gobierno, para lo cual se reunieron catantes de esta música para cantar reggaeton, con otro tipo de letra o, por lo menos, disminuyendo el tono violento y así evitar la censura y la prohibición.

La propuesta de prohibir el reggaeton en diferentes países siempre tiene como fundamento los discursos sexistas:

(..) Las críticas van orientadas hacia las letras. Unos las tachan de inmorales mientras otros indican simplemente que tiene un alto contenido violento, sexual y machista. El reggaeton se suele asociar a una forma de bailar muy "sensual" y provocativa, con los cuerpos muy pegados, llamada a veces "perreo", el cual es un estilo de baile practicado sobre todo para bailar reggaeton y sus variantes (Muñoz, 2010:55-56).

En la investigación de Betzabé Luzardo Méndez en Venezuela, se explica que la producción del reggaeton no solo aborda lo referente a lo sexual sino también sobre "crimen urbano, (...) racismo, la realidad de las calles, las situaciones injustas, el amor, las infidelidades e infamias" (Luzardo, 2009:10).

Otra investigadora venezolana, Marianela Urdaneta, señala que los que critican al reggaeton se lanzan contra este "por la forma común de bailarlo, denominado *perreo* o *sandungueo*, la cual evoca posiciones sexuales y simulan la copulación entre animales, como los perros" (Urdaneta, 2010:144).

El reggaeton también ha sido investigado como un factor de cambio en cuanto a la relación del cuerpo y el ejercicio de la sexualidad en los adolescentes. Javier E. Laureano (2008) argumentan que esta música tiene

éxito debido a que los que la escuchan son mayormente jóvenes o, "preadolescentes" que están experimentando la ansiedad sexual que pueden vivir en diferentes espacios urbanos de Puerto Rico:

Tanto los 'espuma parties' como el 'perreo' abren ventanas de oportunidades sexuales colectivas, donde los jóvenes erotizados tienen relaciones en la misma pista de baile o en los baños y en las esquinas donde ocurren los eventos (Laureano, 2008: 2).

Afirma que el reggaeton de alguna manera resignifica esas experiencias mediante las letras de las canciones para los jóvenes. De esta forma, el reggaeton explica una de las paradojas a las que se enfrentan actualmente los jóvenes y que los Estados no quieren ver:

La paradoja radica en que el Estado apuesta a predicar, casi desde un púlpito religioso, la castidad y la abstinencia, mientras el universo de los referentes sexuales de la población juvenil crece exponencialmente, impulsado por el mercado y por nuevas realidades culturales (Laureano, 2008: 3)

En la investigación sobre esta música también pone atención en la forma en el reggaeton, el lenguaje de la llamada periferia, crece en los primeros planos mediante el uso de la polémica y de la irreverencia:

El reguetón ha protagonizado con fuerza el panorama musical cubano a partir de los primeros años del presente siglo y se ha convertido en un fenómeno musical que ha logrado subvertir el orden consabido en el ámbito popular, pues ha encontrado en la polémica y la irreverencia sus cartas de presentación. En este género caribeño se hace evidente la tendencia a elevar el lenguaje de lo periférico a planos relevantes, al tiempo que asume el discurso de lo contestatario como un modo cuasi masivo de expresión, desde los más disímiles puntos de vista, lo cual constituye una inclinación postmoderna, emergida en la era convulsa de la globalización (González, et al. 2005:1).

En su estudio del reggaeton, con un enfoque interdisciplinario basado en aportes de la musicología, la sociología y la filología, las autoras abonan a la discusión del reggaeton como una manifestación contemporánea que se ha identificado mayormente con los jóvenes y que podría ser el "reflejo de la

realidad... mediante la cual se traslucen los sentimientos de trasgresión de códigos, ruptura y cambios en el sistema de valores que tienen lugar en nuestros días, no solo en lo temático sino también en lo lexical" (González, et al. 2005:16).

Pese a su contenido rupturista, es evidente que no se ha logrado censurar. Por ejemplo, en Puerto Rico experimentó un proceso de "regulación" (Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera, 2009) con el objetivo de que, tanto letras como imágenes en los videos, fueran moderados con respecto a la sensualidad y erotismo que se realiza el "perreo".

En efecto, en el año 2008, senadores de Puerto Rico impulsaron una prohibición al *perreo*, baile que se realiza con la música del reggaeton (que asimila movimientos del acto sexual) e intentaron censurar los videos de esta música. Un año antes en Honduras, en el 2007, la diputada Doris Gutiérrez, también impulso una iniciativa de censura:

(la diputada) presentó ante el congreso del país, una iniciativa de ley que busca regular la difusión de música con palabras obscenas y de contenido contra las buenas costumbres, en especial el reggaeton. "El ritmo es bonito y atractivo lo que cuestionamos es el mensaje indiscriminado que lo escucha desde un niño de cinco años hasta los que estamos adelante en la vida, es grosero, áspero y un irrespeto a la dignidad", opinó la legisladora (Luzardo, 2009:11).

Para el caso de Puerto Rico, el hecho no sólo implicó una regulación de los contenidos: pues también un proceso de criminalización de parte de la clase media hacia las clases más pobres (Negrón-Muntaner y Rivera 2009), pues el reggaeton emergió de manera potente en los barrios y en los llamados caseríos, zonas de alta pobreza y marginalidad en Puerto Rico, lo que implicó la criminalización de los ciudadanos a los que se les asociaba esta expresión musical:

Percibiendo el reggaeton como la antítesis de sus valores, los portavoces de la clase media no tardaron en atacarlo, llamándolo (...) inmoral (...) un atentado contra el orden social, apolítico, misógino (...) y una música ajena a Puerto Rico (...) el reggaeton se asociaba con los ciudadanos más pobres y negros del país y su supuesta predisposición hacia la violencia y la depravación sexual (Negrón-Muntaner y Rivera 2009:31).

En esta estigmatización social del reggaeton, su producción y su puesta en escena, vivió un proceso que ya había ocurrido con anterioridad en Estados Unidos, pues como señala la investigadora de la Universidad de Costa Rica, Priscilla Carballo Villagra (2006), el reggaeton tiene similitudes específicamente con el rap: por la construcción de visiones criminalizadas que se hacen de los sujetos de los barrios pobres, pero ahora ya no del Bronx en Estados Unidos sino en Puerto Rico. Sin duda los relatos del reggaeton tienen similitudes con los que se realizan en el rap; en ambos tipos de música existen las representaciones violentas unidas a cuestiones de espacio y paisajes de los barrios.

El reggaeton -como ocurre con el rap y sus ramificaciones- se inserta dentro de una tradición en la música popular contemporánea de representaciones violentas e identificación con el espacio y atmósfera del barrio... En el caso de Puerto Rico, se trata de la salsa cultivada en los años 70 y 80 por figuras como Willie Colón y Héctor Lavoe [*"Nohay problema en el barrio / que quien se llama El Malo / Si dicen que no soy yo / te doy un puño de regalo"*, cantaba Lavoe en su tema "El Malo"] (Thillet, 2006:24).

Queda claro que el reggaeton es una manifestación cultural que emerge en el barrio, como el surgimiento de la salsa (Thillet, 2006) o el hip hop que surge "en los barrios pobres neoyorquinos" (Muñoz, 2010). En sus temas aparecen las narrativas de la vida cotidiana de las personas, los "temas sociales, económicos, políticos, amorosos y sexuales" (Urdaneta, 2010).

Para Priscilla Carballo Villagra (2006), en las letras del reggaeton se construyen visiones criminalizadas de los sujetos que viven en los barrios pobres de Puerto Rico:

El reggaeton (...) es una mezcla con el rap estadounidense. El rap que es otro de los antecesores, es producido por los sectores marginales negros estadounidenses y difundidos en la década de los noventa. En ella se presentaba a este grupo étnico como pandilleros y reos, y "casualmente" es escogida y difundida por la industria cultural; con lo que se reafirma una visión criminalizada de la negritud, limitando las posibilidades de construcción de autoimágenes diversas y propositivas de este grupo poblacional (Carballo, 2006:5).

El reggaeton usa elementos discursivos que hablan de la vida diaria del barrio, lo que le permite generar en sus oyentes una especie de identificación con el espacio y su realidad "(...) sobre todo, a la noción que se tiene popularmente de ellos por medio de su mención o de la defensa de su honor [como lo refleja el título del disco "Barrio fino", de Daddy Yankee], o la exaltación de las actitudes delictivas asociadas a éstos (...)" (Thillet, 2002:16).

Sin embargo, Thillet (2006) concluye que en la forma en que se representa la marginalidad en la industria del reggaeton en Puerto Rico, existen factores estructurales que se ponen en juego mediante esta música: es decir, las condiciones sociales y materiales del espacio, el barrio de los reggaetoneros se cruza con el consumo, esto es, se instala la marginalidad como objeto de compra y venta.

El reggaeton es una representación y, a la vez, voz y relato de la formas de marginalización de los sectores sociales menos favorecidos, en virtud de que es "una espectacularización artística de esos mismos elementos que perfilan una identidad marginal" (Thillet, 2006:73).

El posicionamiento del reggaeton funciona en una especie de antonimia, pues mientras se coloca en los lugares de poder, lo hace desde los lugares de los sectores más pobres que hoy reditúan grandes ganancias mediante la explotación de representar el barrio pobre.

Entre los elementos que caracterizan a este fenómeno se encuentran los siguientes: identificación con el espacio territorial del barrio pobre, representaciones delictivas en primera persona, la retórica del "self-made man" y un tipo específico de masculinidad que exalta la supervivencia callejera" (Thillet, 20006: 74).

Este tipo de música también se reflejan las problemáticas que se viven en espacios urbanos de Puerto Rico como lo es el narcotráfico, el machismo o la violencia, que obedecen a dinámicas de pobreza y exclusión.

...en el fenómeno del reggaeton en cuanto a manifestación que se nutre del imaginario marginal... no sólo se trata de la mercancía en tanto valor de signo, sino de disfunciones reales en el desarrollo social puertorriqueño...aunque los reguetoneros negocian un espacio tradicionalmente negado, se han convertido ellos mismos en espectáculo para las masas, al erigirse como representantes de lo que se concibe como marginal (Thillet 2006:74).

Tales narrativas originaron que en Puerto Rico al reggaeton se le asignara el término "under" por el fuerte contenido de sus letras y por la naturaleza de su lenguaje. De ahí era distribuido de manera clandestina entre la juventud" (Muñoz, 2010), por lo que además del proceso de estigmatización esta música vivió un proceso de censura:

En sus primeros años, el reggaeton [apelativo con el que trascendería iniciada ya la década de 2000] se daba a conocer como "underground", en referencia a su condición de producción, distribución y consumo por debajo de las vías formales del mercado, debido a un contenido crudamente sexual, violento y plagado de palabras soeces (Thillet, 2002:43).

Fue Puerto Rico uno de los primeros países en donde se debatió por censurar o no al reggaeton. Durante el año de 2002, la senadora puertorriqueña Velda González fue señala como "Jinete de Apocalipsis del

reggaeton" (Negrón-Muntaner y Rivera 2009) por encabezar una campaña contra esta música que, en su opinión, denigraba a la mujer mediante su lírica e imágenes. La discusión en aquel país generó diferentes opiniones, incluso en los medios de comunicación en los que se difundieron críticas a la iniciativa de la senadora. Por ejemplo:

La escritora Ana Lydia Vega señaló la ironía de que un simple baile se convirtiera en una obsesión. «Perrear o no perrear» escribió Vega. «He ahí por fin un dilema de envergadura para rellenar el insondable vacío emocional que nos dejan, cuatrienio tras cuatrienio, las victorias electorales y los fracasos plebiscitarios (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009:30).

Sin embargo, un año después, en 2003, la misma senadora que inició dicha campaña apareció bailando en un concierto junto con el dueto de reggaetoneros "Los Bambinos"; con ello este tipo de música había sido aceptada por una de sus principales detractoras que era miembro del gobierno y que buscaba su reelección en el parlamento.

La prohibición pública que se lanzó contra algunas canciones de reggaeton, iniciadas desde año de 1993 (Galluci, 2008), quedó olvidada en la historia y el reggaeton se convirtió "en el principal producto de exportación musical de Puerto Rico" (Ramos 2007, citado en Negrón-Muntaner y Rivera, 2009:32).

Hoy en día, el reggaeton, considerado por algunos un símbolo musical de Puerto Rico, se ha esparcido por toda Latinoamérica e incluso llegó a Japón, donde trabajadores nipones después de su jornada asisten a clubes a tomar clases de ritmos latinos:

(...) la característica de estos clubes son las clases de salsa o de reggaeton "después del trabajo". Quienes frecuentan estos locales son en su mayoría japoneses que trabajan en el centro de la ciudad (...). A raíz del éxito de la canción de Daddy Yankee, *La Gasolina*

(2005), las clases de reggaeton empezaron a sumarse a las clases de salsa en estos locales (Rossi, 2009:11).

Este tipo de manifestación musical se afianzó en países, como Panamá (que pelea como suyo el reggaeton), y se propagó a nivel internacional en países como fue Venezuela, Cuba, Perú, Costa Rica, Colombia, Estados Unidos, Argentina y, por supuesto, México, en donde ha tenido un gran éxito¹⁹.

El reggaeton también está presente en la sociedad mexicana y es visible en los espacios televisivos, en los conciertos de los exponentes reggaetoneros en los diferentes estados del país, en la programación de la radio, incluso tiene presencia en los festivales escolares ya sea por el motivo de la graduación de los alumnos o un homenaje al día de las madres que se celebra cada 10 de mayo en este país.

A pesar de que esta música ya lleva más de siete años de sonar en México, ha existió un intento (similar al puertorriqueño), por censurarla en los eventos escolares y lugares públicos de la capital del país, e incluso, se buscó el apoyo de los poderes federales para evitar el baile a nivel nacional.

En noviembre del 2010 la diputada local del Distrito Federal, Edith Ruiz Mendicuti, buscó el apoyo de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Gobernación para prohibir, mediante propuesta de ley, los bailes sensuales, como el reggaeton en las escuelas, ya que consideraba que en este tipo de baile, conocido mayormente como perreo, se hacen movimientos eróticos que simulan el coito.

En la información en el periódico *Reforma*, en una nota titulada *Quiere diputada prohibir 'perreo'*, se señaló que la diputada buscaba no sólo prohibir el

¹⁹ En el 2012 se llevó a cabo la segunda edición del "Reggaetón Live Tour" en la Plaza de Toros en la Ciudad de México, que cerró el cantante puertorriqueño Farruko, el cual señaló que el festival es una de las mejores maneras de demostrarle a "la gente que piensa que el género se está apagando que, por el contrario, sigue subiendo..." (Vázquez, Reforma 10-02-2012).

baile en los eventos escolares sino que se evitara en bares, discotecas, salones de baile y restaurantes los movimientos sensuales y eróticos, ya que consideraba que:

La práctica de un baile erótico y el ambiente creado en torno a éste, pone en riesgo a cientos de jóvenes adolescentes -muchas de ellas menores de edad-, que en su afán de ser distinguidas como 'la más sexy' se mueven al ritmo de 'el perreo', mientras son involucradas en mucho más que movimientos provocativos, pues terminan implicadas en desnudos, manoseos, consumo de alcohol y de drogas... "el perreo" es un baile ligado a la música del reggaeton que imita los movimientos del coito del perro (Rivera, 2010).

La diputada señaló que mediante la red y los portales de videos, como youtube.com, se encuentran diferentes audiovisuales en los que se puede observar "bailables escolares en varias partes de América Latina" (Rivera, 2010), con los padres de familia presentes.

El reggaeton en México es una manifestación cultural que ha encontrado una gran aceptación, no sólo en los espacios urbanos de grandes ciudades, también en pequeñas localidades. Por ejemplo María Dolores París Pombo (2010)²⁰, cuenta que durante los festejos del primer aniversario del Municipio Autónomo de San Juan Copala en 2008, el reggaeton se convirtió en el único tema de conversación al terminar los festejos del municipio.

Dentro de esta investigación se usa un pequeño relato para ilustrar el alcance del reggaeton en localidades pequeñas. Según el relato se anunció el baile de reggaeton de los niños de la secundaria de San Juan Copala casi al finalizar el evento, y en la cancha de básquetbol que servía de escenario y de entre los huipiles rojos propios de la región que visten las mujeres salieron seis jóvenes

²⁰ Lo señalado por la autora es parte de un proyecto de investigación titulado "Cultura política en localidades de alta intensidad migratoria. Perspectivas generacionales".

(...) que parecían recién llegados de otro mundo, tres muchachas vestidas de minifalda y top y tres jóvenes con peinados cuidadosamente parados con gel. Resonó el ritmo repetitivo y pegadizo de una música que escuchan millones de adolescentes latinos a lo largo y ancho de nuestro continente y se inició una danza en parejas - erótica y acrobática -... A los primeros compases de la música, las autoridades se levantaron con una expresión de alarma... Se precipitaron hacia el director de la escuela que presenciaba con asombro tan sugerente baile. Éste interrumpió la música de inmediato e hizo a los jóvenes amplias señales con los brazos para que se retiraran de la cancha. Pero ellos, inmóviles como si se tratara de jugar "encantados", decidieron que no renunciarían a la exhibición tan afanosamente ensayada. Después de unos segundos de tensión y de incómodo silencio, el director se resignó a prender el aparato de sonido y como por arte de magia, los jóvenes se volvieron a mover frenéticamente en el escenario (París, 2010:3).

4.2 México perrea: la llegada del reggaeton

En este capítulo se abordarán los antecedentes y contextos del reggaeton para el caso mexicano; es decir, tiene como meta contextualizar esta manifestación cultural en México: su llegada y difusión mediante las industrias culturales, así como presentar las críticas, opiniones, defensas y observaciones que posibilitan un rastreo y ubicación temporal del reggaeton en este país.

México es un país que se encuentra inserto en los diferentes circuitos de consumo de producción cultural y artística mundial. La música entendida, desde las industrias culturales, como producto de consumo y de intercambio bajo la lógica de importación-exportación entre los diferentes países, es un elemento más de estos circuitos.

El intercambio de las manifestaciones culturales y artísticas entre México y el resto de los países, conlleva el consumo de otros elementos alrededor de ello, como es la estética, el lenguaje, las formas de bailar, las composiciones musicales u otras formas de apropiarse de las diferentes manifestaciones musicales a pesar de que no pertenezcan a los registros culturales de los consumidores nacionales.

No es un evento nuevo, el intercambio y apropiación-resignificación de las manifestaciones culturales, entre los sujetos y las sociedades es un proceso que ha quedado registrado a lo largo de la historia, por ejemplo, en México podemos encontrar este proceso de apropiación y resignificación en la música considerada "corridos norteños" que de acuerdo a las dinámicas sociales se fue modificando al grado de que emergió una variante llamada "narco-corrido" el cual obedece a un proceso de resignificación por los condicionantes sociales del espacio geográfico de donde surge.

Sin bien lo anterior es un ejemplo que se puede entender en lo local, dentro de México, existen otros ejemplos donde la música al entrar en los flujos de intercambio experimenta modificaciones y con ello resignificaciones, tal es el caso de la salsa con ondas raíces cubanas que tuvo una re-elaboración al entrar en contacto con las manifestaciones musicales de los barrios habitados por hispanos en Nueva York (Ulloa, 1987, citado en Muñoz, 2010).

Sin duda, el proceso de globalización actual lo ha potencializado. La música, quizá, ha sido uno de los elementos culturales que más intercambio ha tenido; con la llegada del Internet miles de canciones se pueden descargar inmediatamente de manera gratuita, aunque muchas veces se le considera ilegal, o por pago en diferentes sitios que ofrecen las novedades musicales que se producen en todo el mundo.

Las generaciones actuales pueden acceder rápidamente a canciones de otras latitudes, es decir los mexicanos hoy pueden conocer música de la India sin necesidad de viajar, y muchas sociedades de Europa pueden consumir la producción que se realiza en otros continentes.

En México se han adoptado diferentes estilos musicales y con ello las prácticas que se desarrollan alrededor de éstos; basta recordar la década de los años 60 y la "Revolución Cultural" que permitió a las generaciones de jóvenes mexicanos insertarse en las exigencias de paz mediante la música.

Con una circulación más rápida de información mediante el Internet, la música realizada en diferentes partes del mundo se ha convertido en parte de la sonoridad y musicalidad de las nuevas generaciones en variadas latitudes de manera simultanea.

A partir del año 2005, la aparición de lo que se conoce como reggaeton ha ocasionado fuertes críticas por su alto contenido sexista, machista y heteronormativo; se le ha tachado de ser un "género" musical que explota el tema del sexo y la violencia para generar ganancias además de incitar a los más jóvenes a entablar relaciones sexuales a su corta edad, como se mostrará a lo largo de este apartado.

Quienes ubican al reggaeton ya sea como género o movimiento musical engloban también a sus consumidores como personas de poca cultura, pues el reggaeton es considerado como una música de los barrios pobres. Dentro de los prejuicios o descalificaciones es que no se requiere de una alta especialización para su ejecución, además de que los bailes que se desarrollan son inmorales por el contacto corporal y sexualmente explícito que contiene.

Podríamos afirmar que el reggaeton llegó a México alrededor del 2005, de la mano de exponentes como Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel y Calle Trece. El Reforma, el 11 de abril de 2005 presentó una nota titulada *Llega a México el reggaeton*. Sin embargo, el rastreo histórico nos da luz para identificar que dicha manifestación cultural es parte de un constante cambio del reggae y rap en español y sus artistas, como El General y Vico C, que ya habían colocado algunos éxitos en la radio mexicana algunas décadas atrás; música, a la que se le considera precursora del reggaeton.

Como ejemplifiqué en la introducción pese a su gran presencia, falta una mayor reflexión de esta manifestación cultural en la sociedad mexicana.

México recibió al reggaeton de la mano de las industrias culturales, la organización de conciertos, la programación por la radio del éxito internacional de la canción *Gasolina* marcó su entrada. La reportera Maribel Velázquez

(2005) describe como Don Omar, Wisin y Yandel y Daddy Yankee colocaron diferentes canciones en las listas de popularidad mexicana, y después del éxito en varios países de América Latina y en principales ciudades hispanas de Estados Unidos. "El reggaeton ha logrado consolidarse (...) tanto así que Don Omar, Macha and Daddy y Wisin y Yandel han decidido hacer escala (...) para llevarle su "perreo" a los mexicanos" (Velázquez, 2005).

En ese mismo año, en el periódico Reforma se señalaba que, si bien el reggaeton se había hecho presente en México, no existía un acuerdo sobre en dónde había surgido esta música, pero sí había un reconocimiento de que su fama iba en ascenso y era el turno de que México empezara a perrear con este ritmo (Garza, 2005).

La emergencia del reggaeton en Puerto Rico o en Panamá va de la mano de la procedencia de sus intérpretes que nacieron en barrios marginales; tal es el caso de Tego Calderón, considerado el Rey del reggaeton que ha declarado "No venimos de las mejores familias y hemos batallado para hacerla en la vida. Yo represento a los indeseables con mucho orgullo" (Garza, 2005).

Sin embargo, en México la propuesta fue acogida como propuesta musical de las industrias culturales que era necesaria vender en nuestro país como señala Eduardo Hussein, director de la estación EXA FM en Monterrey:

Las disqueras tardaron en ver la potencia del género (...) Por lo mismo del Daddy Yankee están diciendo: "Si un cuate puede vender un millón de copias, estamos perdiendo mercado en México, y ahora es cuando van a canalizar (...) Viene muy fuerte (...) Viene una oleada y esto apenas está empezando (Garza, 2005)

En el 2005 el cantante Daddy Yankee dio su primer concierto en México, en la Arena Monterrey. Su canción *Gasolina* era un éxito en este país y se

convirtió, como señala el periodista Jorge Ramos (2005), "en la gasolina del reggaeton". Eran tiempos que la industria musical se enfrentaba en a las bajadas ilegales de música y donde este artista había alcanzado casi un millón de copias de su producción, realizada bajo su propio sello discográfico: Cartel Records.

El cantante puertorriqueño que por primera vez se presentaba ante el público mexicano aseguró que el reggaeton se quedaría "Yo sé que es nuevo en México (...) Sé que va a quedarse (...) porque incluso en mi tierra, Puerto Rico, no fue de la noche a la mañana" (Hernández, 2005).

Casi un año después Daddy Yankee regresó a México esta vez a la capital del país, donde ofreció una serie de conciertos. Ya tenía tres premios Billboard y un disco de oro otorgado por el millón de copias vendidas, las cuales fueron editadas bajo el sello que creó pero comercializadas por la multinacional Universal Music que negoció la distribución con el intérprete.

Sin duda, la canción Gasolina fue el combustible que puso de nuevo en marcha a la industria de la música, que en los últimos años había sufrido pérdidas, ya sea por la piratería o el poco consumo que se hace de la discografía producida en el año 2005.

De acuerdo con Nielsen Soundscan, mientras las ventas totales de discos disminuyeron en casi un ocho por ciento durante los primeros seis meses del 2005, la producciones de música latina aumentaron en un dieciocho por ciento... los artistas de reggaeton generaron muchísimo entusiasmo en una industria preocupada por la merma de ventas (Marshall et al. 2010).

El reggaeton fue el encargado de reactivar una industria musical mermada, apoyada en la televisiva e incluso la cinematográfica²¹. En Estados

²¹ Me refiero a las películas realizadas por Daddy Yankee y Calle Trece. El primero realizó "Barrio Fino", donde el cantante se interpreta a sí mismo; los segundos realizaron un documental que se llama "Sin mapa". Si bien ambas son producciones cinematográficas donde

Unidos se dirigió esta música al público hispano urbano, a través de las estaciones de radio que introdujeron en sus programaciones al reggaeton, mientras que las disqueras le dieron el rol principal bajo la categoría de música latina, para lanzar a exponentes como Yankee y Don Omar, quien fue presentado por Universal Music en México.

Daddy Yankee fue uno de los primeros intérpretes que iniciaron presentaciones en México: "(...) gracias a él todos hablan del reggaeton, un género que empezó como movimiento de barrio y que ha tenido un boom explosivo (...) Con más de 1 millón de copias vendidas de su álbum "Barrio Fino", su éxito Gasolina sacudió el mercado hispano en Estados Unidos y luego a México" (Contreras, 2005).

Ante el éxito del reggaeton artistas como Paulina Rubio, el grupo Kumbia Kings y una de las cantantes para público infantil, Tatiana, integraron a sus repertorios algunos elementos del reggaeton para el público mexicano, sin embargo, esta música ya se había consolidado en el escenario internacional con todo el apoyo de las multinacionales discográficas y los elementos que han construido alrededor de la música, como son los premios del Billboard o el Grammy, o los reconocimientos con los discos de oro y platino por las altas ventas así como los lanzamientos de nuevos artistas y las giras promocionales a países donde el reggaeton comenzaba a sonar.

se aborda el tema del reggaeton, considero que no pueden ser analizadas en el mismo sentido. En el apartado de análisis ambas propuestas son parte del corpus a reflexionar, por lo que en esta breve anotación sólo las señalo como elementos que se han constituido alrededor del reggaeton.

4.3 Las narrativas del reggaeton en la prensa mexicana

A pesar del paso del tiempo, México fue uno de los países donde los artistas de esta música pasaron de compartir escenario con otros intérpretes de diferentes estilos musicales, a realizar sus propios conciertos. Tal es el caso del autollamado "King of Kings", que previo a su concierto en el 2006 prometió que daría una noche de "baile, fuerza y mucho sudor" (Rodríguez, 2006), ya que sabía que en los mexicanos existía intensidad:

"Si tengo un grupo de fanático a los que respeto muchísimo, es a los mexicanos, los que viven en EU o acá, en México. Sé que tienen ese calor de la música, esa intensidad de bailar, esa intensidad de que todo es una fiesta, eso es lo que espero: que el concierto sea una fiesta" (Rodríguez, 2006).

El reggaeton se posicionó rápidamente entre diferentes sectores del público mexicano y logró superar la opinión que sólo era una moda pasajera que sólo gustaba a los jóvenes, tal como lo afirmó el cantante Daddy Yankee en su primera visita a México "Sé que va quedarse, asimismo, poco a poco la gente adulta va a ir entendiendo el movimiento, porque incluso en mi tierra, (...) tomó tiempo que entendieran que es una subcultura, un idioma que se habla diferente del castellano que hablan todos los días", esta afirmación fue resumida en el título de la nota del periódico Reforma "*Daddy Yankee: trae reggaeton para quedarse*" (Hernández, 2005).

Así, el reggaeton echó raíces en nuestro país, a pesar de las críticas que también experimentó por parte de algunos representantes políticos y así como de otros artistas que veían el crecimiento inmediato en la programación de las radiodifusoras, acompañado de reportes periodísticos con encabezados como *La 'amenaza' reggaeton, Ritmo del reggaeton se propaga en EU, Prefieren los*

*jóvenes el reggaeton, Don Omar: predica el don del reggaeton*²² que confirmaban que el reggaeton se quedaba en nuestro país.

Si nos apegamos a los reportes de la prensa mexicana podemos apreciar que en las disqueras se dio un cambio en la producción musical en México, ya que algunos artistas empezaron a experimentar o mezclar su propuesta con el reggaeton, como sucedió con el grupo juvenil RBD. Al menos así lo afirmó una de sus integrantes: "no planeamos ser reggaetoneros, pero es un plus para el disco" (González, 2006).

Este impacto generó que aparecieran grupos musicales que afirmaron hacer reggaeton mexicano, como el grupo *La dinastía* que considera que el reggaeton entró por Veracruz y debido a que ahí radicaban y esta música era bien vista decidieron conformarse como grupo de reggaeton. Existe también el dueto Flow que se afirman como reggaetoneros, a pesar de que su propuesta inicial era hip hop, pero un giro hacia esta música y fueron los que abrieron los conciertos de Daddy Yankee en México.

Sin embargo, al mismo tiempo que el reggaeton se establecía en México existían voces en contra de esta música; por ejemplo, el periódico La Jornada publicó una entrevista con el grupo de reggae Rastrillos uno de sus integrantes consideró sobre el reggaeton lo siguiente: "Es la respuesta de cierto sector de banda, que bajo el influjo del mercado, le entra al juego y se vende; es una especie de oportunismo. Tiene un contenido nefasto, porque es súper misógino, sexista, pero es lo que vende y a la gente le gusta consumir" (Olivares, 2005)

22 Estos cuatro encabezados de notas periodísticas fueron publicados por el periódico Reforma, La 'amenaza' reggaeton (17/07/05), Ritmo del reggaeton se propaga en EU (3/09/2005) Prefieren los jóvenes el reggaeton (24/09/2005) Don Omar: predica el don del reggaeton (25/08/2006)

Esta posición se contrapone con el cantante y productor panameño Irving Diblasio quien manifestó cuando asistió a la entrega de premios de música católica (que organiza la Iglesia mexicana) "no tiene nada de malo cantarle a Dios en ritmo de reggaeton, sigue siendo alabanza" (Gómez, 2010)

Con el paso del tiempo los titulares de la prensa mexicana comenzaron a mezclar, reggaeton y drogas, reggaeton y jóvenes, reggaeton y violencia dando testimonio sobre el reggaeton en la vida diaria mexicana. El metro por ejemplo tituló *Asesinan a dos a balazos cuando bailaban reggaeton*, la nota explica que, producto de una riña en una fiesta en la calle, dos personas fueron asesinadas, "Mientras sonaba el reggaeton es una fiesta callejera en la Delegación Álvaro Obregón, dos hombres fallecieron y uno más resultó lesionado al ser baleados durante una riña en ese lugar" (Moya, 2010).

El registro de sucesos, mayormente violentos va acompañado de la asociación de las palabras reggaeton, reggaetoneros, perreo con hechos como peleas entre jóvenes o alteraciones del orden común: *Se enfrentan reguetoneros y porros; detienen a 82*²³ Este enfrentamiento fue documentado por diferentes medios, televisivos y periodísticos dando pie a que se recurriera a la interpretación de diferentes académicos para saber qué es el reggaeton y los reggaetoneros.

Así, se pasó de los discursos del reggaeton asociado a las industrias culturales, a los discursos que vinculan con los jóvenes, el conflicto o las drogas. Así lo muestran las notas del periódico Reforma, *Jalan a las mujeres*

23 El suceso fue publicado el 4 de agosto del 2012 en el portal electrónico "La nota roja de México, La Policiaca". En la nota se narra que un grupo de jóvenes iban a una fiesta de "reguetón" se enfrentaron con otro grupo causando disturbios por lo que intercedió la policía, la cual detuvo a quienes consideraron "reguetoneros" y presuntos porros. Disponible en: <http://www.lapoliciaca.com/nota-roja/se-enfrentan-reguetoneros-y-porros-detienen-a-82/> Consultado el 20 de agosto de 2013.

solventes y 'perreo' (Sarabia, 2011) y *Lamentan se asocie reggaeton con drogas* (Tejeda, 2011) En esta última el cantante Nigga se oponía a tal asociación que derivó en una campaña en la delegación Álvaro Obregón del Distrito Federal, con el slogan "La Mona Mata" y la palabra perreo dentro de un símbolo de prohibido.

De acuerdo a la nota, el gobierno buscaba combatir el narcomenudeo que se daba en las fiesta de reggaeton, por lo que diferentes artistas señalaron en esa misma nota que la campaña partía de prejuicios (Tejeda, 2011). En este mismo periódico se presentó la nota *Graban más sexo* que hace un análisis del aumento de imágenes de corte sexual de intérpretes de música pop; sin embargo, atribuía este aumento al reggaeton: "aunque siempre han existido clips musicales con imágenes muy sexuales, muchos de ellos del género del reggaeton poco a poco hay más interpretes pop que se suman a esta tendencia" (Hernández, 2011).

Este breve esbozo del reggaeton registrado en la prensa mexicana permite ilustrar la forma en que se han construido discursos alrededor de esta música, si bien en este apartado se hace un breve recorte poniendo énfasis en los periódicos, es posible elaborar un mayor registro del reggaeton en México en otros medios de comunicación como pueden ser las notas de los noticieros.

5. De la teoría crítica a la decolonialidad como perspectivas de análisis del reggaeton

5.1 Música e Industrias Culturales

La música es uno de los posibles caminos para entender a las sociedades, ya que ésta es una manifestación simbólica de los sujetos, es un vehículo para expresar las emociones humanas. En Latinoamérica por medio de los estudios de la música como expresión cultural, como aglutinadora de comunidad o formadora de identidades, ha sido pieza clave para entender la región, ya sea desde la reflexión sociocultural de la salsa y el tango o la formación identitaria de una nación con base en la cumbia o el corrido.

En este sentido, analizar la música como una forma que utilizan los miembros de una sociedad nos permite conocer sus configuraciones simbólicas; mediante la música podemos entender tanto a quien la produce como a quien la consume.

La música ha pasado por una distinción entre la música culta y la música popular, lo que ayuda a reflexionarla desde la musicología, la antropología (Frith, 1987) o desde la comunicación. En estas disciplinas se ha considerado la producción cultural de la esfera de lo popular como carente de un valor estético y que responde más a la idea de una cultura de masas:

La música popular, por el contrario, se considera buena sólo para hacer teoría sociológica con ella. El acierto con el que logramos explicar la consolidación del rock'n'roll o la aparición de la música disco se toman como prueba de su falta de interés estético. Relacionar música y sociedad se convierte así en un cometido distinto en función de la música con la que estemos tratando. Cuando analicemos la música seria, deberemos poner al descubierto las fuerzas sociales que se ocultan tras los discursos sobre valores «trascendente (...) (Frith, 1987).

En este sentido es necesario mirar que la idea de cultura de masas refiere a los procesos de industrialización y urbanización de la vida cotidiana en Estados Unidos, donde el proceso de la masificación de productos culturales desencadenaría la progresiva decadencia de la cultura; es decir, como señalaron Adorno y Horkheimer, provocaron la banalización de la cultura (Abruzzese, 2004).

Respecto a lo señalado en el párrafo anterior, para el caso de América Latina es preciso tener en cuenta que las industrias culturales constituyen una forma de organización social "que sustituyen las formas propiamente "modernas" de organización en torno al trabajo y la política" (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000:36).

Ahora bien, continuando con la perspectiva de la escuela de Frankfurt podemos considerar que tales críticas se dirigen en el sentido que: la cultura de masas desaparece la separación entre alta cultura y baja cultura, ya que en un sistema de producción y reproducción de la cultura, ésta se organiza bajo criterios de corte industrial.

Sin embargo, en el concepto cultura de masa y sus interpretaciones, hay "implícito un juicio de valor negativo que connota al público de los media como entidad uniforme e indiferenciada... el uso de la expresión comunicación de masas revela... tradiciones de pensamiento aristocrático, altoburgués" (Abruzzese, 2004:191) y que han sido una de las mayores críticas que se le han hecho a los pensadores de la Escuela de Frankfurt.

Cabe señalar que dichas críticas son fundamentales, pero también se debe reconocer que la reflexión de los pensadores de dicha escuela sigue

vigente, por lo que es necesario hacer algunas precisiones de dicha corriente de pensamiento y sus autores.

La Escuela de Frankfurt es una conjunción de diferentes pensadores donde se aglutinaron economistas, sociólogos, psicólogos y filósofos que reformulan el marxismo. Nace en la década de los treinta en Alemania buscando reorientar el marxismo a partir de lo interdisciplinar. La defensa que hace la Escuela de la racionalidad crítica la convierte en la continuadora de Hegel, Marx y Freud, visto desde la perspectiva teórica y metodológica.

Sigue una línea crítica hacia los medios de comunicación y propone estudiar a la sociedad como un todo, al mismo tiempo que rechaza la especialización. Sus estudios e investigaciones los llevan al mundo de la cultura, su posicionamiento descansa en una visión marxista. Este posicionamiento teórico nace a la par de la crisis del individuo y de la crisis de los valores culturales que resultaron del fascismo. De ahí que se muestren pesimistas ante los fenómenos culturales que van de la mano de la masificación de las comunicaciones.

La escuela de Frankfurt nace en un contexto mundial de lo que se ha denominado "tres grandes complejos históricos; el movimiento obrero alemán, el desarrollo del socialismo en la Unión Soviética y el desarrollo del fascismo en Alemania al igual que las tendencias autoritarias presentes en las sociedades del capitalismo tardío" (Dubiel, 2000:12).

La formulación teórica que hace la escuela es la llamada teoría crítica, que descansa en una relación dialéctica: por un lado la existencia de contradicciones del sistema económico, el capitalismo y las exigencias e intereses de las clases dominantes; y por el otro, los requisitos materiales y

sociales que son los causantes de la vigencia y reproducción del sistema capitalista.

A pesar de los diferentes planteamientos teóricos de los autores la esencia de la Escuela de Frankfurt es el resultado de retomar la filosofía como teoría crítica de la sociedad y no considerarla solamente como una creadora de sistemas filosóficos o con la única función de describir la realidad.

El planteamiento de la teoría crítica aplicado a los medios de comunicación, es entender los fenómenos comunicativos como procesos sociales y mirar desde su análisis a la comunicación como una institución económica y política.²⁴ Consideran la irracionalidad ya no como una categoría filosófica sino como una categoría político-comunicativa centrando su preocupación en los medios. Es a partir de esto que el fenómeno de la comunicación es entendido como proceso social

(...) la escuela de Frankfurt pone los medios de comunicación sobre su cabeza y explica esos canales de transmisión aparentemente inofensivos son un flujo continuo de *modificaciones y reajustes*²⁵ del poder. Lo que establece, pues, la unidad formal de los *mass-media* es la sistematicidad objetiva con la que se construye la subjetividad social (Muñoz 1989:104).

El análisis de la sociedad y de los medios de comunicación que hacen los frankfurtianos es desde la dialéctica hegeliana, que va de la mano de una racionalidad multidimensional, "de una razón iluminadora y directiva de los esfuerzos prácticos de transformación de lo que históricamente se ha denominado <<realidad>>" (Muñoz, 1989:105)

²⁴ Es en este punto donde observamos como la visión del Materialismo Histórico desarrollado por Marx es retomado por la Escuela de Frankfurt al mirar la comunicación como institución económica; podríamos decir que los conceptos de valor, valor de uso y valor de cambio son retomados y reformulados para su aplicación en los medios de comunicación.

²⁵ Cursivas de la autora.

En esta perspectiva el análisis de la cultura de masas se realiza desde una relectura de Marx. Para los pensadores de la Escuela de Frankfurt la conciencia y esencia del ser humano se ha objetivado, en un doble proceso; se convierte en mercancía y en identidad ideológica, por lo que desde esta perspectiva se desarrolla un oscurecimiento de las relaciones materiales, que funciona a manera de dominio y control de los niveles estructurales (Infraestructura, Superestructura), generando una alienación de la sociedad, donde los medios son los dispositivos de transmisión.

Dicho proceso de convertir en mercancía la cultura, es uno de los análisis realizados por Adorno y Horkheimer, que les permitió elaborar el concepto de Industria Cultural, abordado en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, para señalar, en aquel momento, cómo la cultura de masas tanto en Alemania como en Estados Unidos, produce, deseos y actitudes que generan un sistema totalizador (Horkheimer y Adorno, 2006).

El concepto de Industria Cultural permite entender el objetivo principal, vender productos, con una carga ideológica para inculcar a las masas la obediencia al mercado, donde la cultura es un objeto más a la venta por parte del sistema capitalista (Martín-Barbero, 2003).

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto -el armazón conceptual fabricado por aquél- comienza a dibujarse...El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimarse la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias... y los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Adorno y Horkheimer, 2006:166).

Una de las ideas básicas para entender la reflexión lanzada por los frankfurtianos es que la industria cultural impondría estilos de reproducción donde se generaría que, en diferentes lugares, se satisfagan necesidades con

un producto estandarizado, ya que la industria cultural ha realizado la "estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social... no se debe atribuir a un desarrollo de la técnica sino a su función en la economía" (Adorno y Horkheimer, 2006:166).

Los autores afirman que la industria cultural ha servido para "clasificar, organizar y manipular a los consumidores" (Adorno y Horkheimer, 2006:168) y consideraban al consumidor incapaz de clasificar, pues ya no había nada que clasificar que la industria no hubiese hecho ya, debido al esquematismo de la producción.

No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ello... la breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en una canción exitosa, el fracaso pasajero del héroe que éste sabe aceptar deportivamente, los saludables golpes que la amada recibe de las robustas manos del galán, los rudos modales de éste con la hereda pervertida, son, como todos los detalles, clichés hechos para usar a placer aquí y allí, enteramente definidos cada vez por el objetivo que se le asigna en el esquema (Adorno y Horkheimer, 2006:170).

Sin duda la apuesta realizada por la Escuela de Frankfurt y su formulación teórica crítica sobre la industria cultural es inaugural en la crítica al papel de los medios de comunicación, y al mismo tiempo permitió la reflexión de la concepción de cultura desde las industrias, que nutrió a la tradición de Estudios Culturales.

(...) hoy cuando el abordaje sobre los media como industrias culturales ha adquirido una legitimidad evidente, Adorno y Horkheimer se hacen visibles. Es más veremos que de su problemática a las realidades actuales la brecha es infranqueable (Mattelart, 1980:3).

La propuesta de analizar la unión entre tecnología, cultura, poder, economía y política donde la cultura es producida como mercancía, apoyada en los mecanismos del capitalismo, tuvo una resonancia en los estudios en América Latina.

El primero, Jesús Martín-Barbero (2003), propone una nueva lectura de la cultura popular, entendida peyorativamente como cultura de masa, ya que en lo popular, parafraseando al autor, la interdependencia entre los diferentes miembros del proceso de comunicación es necesaria para leer el significado de la cultura popular.

A la par de este planteamiento Nestor García Canclini (1997) promueve el debate entre lo moderno y lo tradicional que permite entender los procesos en que lo industrial y lo artesanal ya no son dicotómicos, pues se negocian nuevos espacios, espacios híbridos propios de las culturas latinoamericanas.

Estas reflexiones sin duda dieron paso a poner énfasis en las audiencias y a realizar estudios de recepción. Martín-Barbero plantea estudios e investigaciones que trasciendan el abordaje de los medios y los efectos, para darle paso a la reflexión sobre las construcciones culturales y políticas que se derivan de ello, arrojando su concepto de Mediaciones.

El autor considera la interdependencia entre diferentes partes del proceso de comunicación, para leer el consumo y la recepción sin descuidar la forma de producción; es decir, establece una relación entre matrices culturales y las industrias culturales

(...) la cultura contemporánea no puede desarrollarse sin los públicos masivos, ni la noción de pueblo - que nace como parte de la masificación social- puede imaginarse como un lugar autónomo. Ni la cultura de élite, ni la popular, hace tiempo incorporadas al mercado y a la comunicación industrializada son reductos incontaminados desde los cuales se pudiera construir otra

modernidad ajena al carácter mercantil y a los conflictos actuales por la hegemonía (Martín-Barbero, 2003:xxiii).

Martín-Barbero también señala que las lógicas de producción deben ser indagadas en cuanto a su estructura empresarial, su competencia comunicativa y la innovación en la técnicas empleadas (2003). Al mismo tiempo señala que se desarrolla una mediación estratégica de la tecnicidad, que permite la conexión entre medios y los nuevos espacios de información virtual y la acelerada relación entre los discursos públicos y los géneros mediáticos.

La mediación estratégica plantea un nuevo escenario...las preguntas abiertas por la tecnicidad apuntan entonces al nuevo estatuto social de la técnica, al replanteamiento del sentido del discurso y la praxis política, al nuevo estatuto de la cultura, y a los avatares de la estética (Martín-Barbero, 2003:xix).

Otra de las mediaciones a las que apunta Martín-Barbero es las de la mediación de las ritualidades, que dice se constituyen en gramáticas de la acción debido a que: "lo que implica que los medios tienen cierta capacidad de poner reglas a los juegos entre significación y situación" (Martín-Barbero, 2003:xx).

El autor va aún más lejos, pues refuta "las ilusiones románticas, al reduccionismo de tantos marxistas y al aristocratismo frankfurtiano" (Canclini, 2003: xxiv); de este modo desplaza el análisis de los medios a las mediaciones sociales. Martín-Barbero define las mediaciones desde la realidad latinoamericana y sus propias variedades culturales, sociales, su construcción de imaginarios, y la mezcla de lo rural y lo urbano.

Fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos. Pero en un segundo momento, y

justamente para que aquel desplazamiento no quede en mera reacción o pasajero cambio teórico, se está transformando en reconocimiento de la historia: reapropiación histórica del tiempo de la modernidad latinoamericana y su destiempo abriendo brecha en la tramposa lógica con que la homogeneización capitalista aparenta agotar la realidad de lo actual (Martín-Barbero, 2003: xxviii).

Este planteamiento me permite proponer un análisis del reggaeton como un elemento cultural propio de la realidad latinoamericana actual, desde la perspectiva de la decolonialidad, ya que es una postura epistémica que busca reflexionar desde los niveles locales.

5.2 Del proyecto Modernidad/Colonialidad a la Decolonialidad como apuesta epistémica

*"La cuestión decisiva sigue siendo no lo
que el pasado ha hecho con el hombre,
sino lo que el hombre haga con lo
que el pasado hizo de él"*

Jean Paul Sartre

Hablar hoy de pensamientos latinoamericanos, en plural, es reconocer la diversidad en la producción y reflexión de conocimiento para buscar combatir la supremacía teórica de las ideas eurocéntricas sobre otras. Es en sí mismo una apuesta política y epistémica que se nutre de la crítica que realizó Immanuel Wallerstein sobre la forma eurocéntrica en que las ciencias sociales se construyeron en Europa²⁶ y Estados Unidos durante el siglo XIX, de las propuestas de pensadores de la región como Simón Bolívar, José Martí, Simón Rodríguez, Andrés Bello, José Vasconcelos, y José Carlos Mariátegui, entre muchos otros.

El pensamiento latinoamericano se vio, por decirlo de alguna manera, negado por diferentes circunstancias geopolíticas (históricas, políticas y académicas) que las determinaban como no válidas, algo que incluso sigue ocurriendo. Reflexionar y construir conocimiento desde los lugares que no son los centros hegemónicos de poder académico y político, es decir construidos históricamente desde la versión del "capitalismo colonial/moderno y

²⁶ Cabe aclarar que a partir de este momento recupero la idea de Anibal Quijano, al hablar de Europa lo hago desde la consideración de metáfora "Se refiere a todo lo que se estableció como una expresión racial/étnica/cultural de Europa, como una prolongación de ella, es decir, como un carácter distintivo de la identidad no sometida a la colonialidad del poder (Quijano, 2007:95)

eurocentrado" (Quijano, 2000:201), implica evidenciar un sistema mundo moderno colonial entendido

(...) como el ensamblaje de procesos y formaciones sociales que acompañan el colonialismo moderno y las modernidades coloniales; aunque es estructuralmente heterogéneo, articula las principales formas de poder en un sistema (Escobar, 2003:62).

El espacio geográfico, construcción simbólica-lingüística, dada por los imperios, que hoy conocemos, nombramos y estudiamos como América Latina, ha sido uno de los lugares donde se buscó adaptar el pensamiento eurocéntrico a partir de los procesos de colonialismo y colonialidad²⁷, iniciados en los siglos XIV por parte de España y Portugal, que buscaron eliminar y a la vez implantar la forma de mirar y significar el mundo mediante la espada, la cruz y el conocimiento fundado bajo la racionalidad moderna.²⁸

Las diferentes realidades socioculturales, entiéndase formas de sociabilidad, creencias, cultos, lenguaje, relación con la naturaleza, formulación de conocimiento, existentes previas al periodo colonizador, fueron "suprimidas"²⁹, o por lo menos eso se buscó. Sin embargo, Latinoamérica ha forjado una historia propia, una forma de producción de conocimiento desde su propio lugar de enunciación, con algunas propuestas añorando ciertos preceptos eurocéntricos³⁰, y otras más críticas, consideradas desde una lectura

²⁷ La distinción entre colonización y colonialidad la desarrollo en el cuerpo del trabajo. En este primer momento puedo decir que el colonialismo obedece a un proceso histórico de ocupación territorial, y la colonialidad a las estructuras culturales y epistémicas de poder que emanan y se instauran a partir de este proceso que han sido más duraderas al proceso de colonización.

²⁸ Cosas que no lograron por completo y los movimientos-prácticas-actores-experiencias, existentes lo demuestra.

²⁹ Las comillas son usadas para cuestionar la hegemonía epistémica que priva desde aquellos tiempos que se ha visto cuestionada desde esos mismos tiempos con pensadores como Guaman Poma de Ayala, y que, considero, permaneció latente en las prácticas y formas de vida de los sujetos de América Latina.

³⁰ Me refiero a algunas críticas que realizó Roberto Fernández Retamar a la escuela arielista y sus exponentes Henríquez Ureña y Alfonso Reyes por considerar que si no se escapaba de las versiones universalistas no se podría salir de la situación de dependencia y colonial (Alicia Ríos, 2002).

y apuesta personal, que van mayormente encaminadas a fortalecer un pensamiento desde y para América Latina en franco diálogo con las formas eurocéntricas pero cuestionando su apuesta totalizante de racionalidad.

Además, debatiendo las ideas míticas de modernidad como un proceso netamente intra-europeo y en consecuencia discutiendo el eurocentrismo, entendido como perspectiva cognitiva. "Quijano tanto como Dussel al hablar de eurocentrismo no se refieren a (...) un lugar geográfico sino a la lógica de un imaginario que desplaza su centro de irradiación de Europa a las Américas, a partir del siglo XX" (Mignolo, 2000:18).

La construcción de conocimientos fuera de la lógica de la racionalidad eurocéntrica evidencia la falsa idea que "los europeos eran el momento y el nivel más avanzados en el camino lineal unidireccional y conjunto de la especie" (Quijano, 2007:95) y al mismo tiempo denuncia la forma en que opera el patrón de poder moderno/colonial en todas las formas de existencia incluido la generación de conocimiento, específicamente las ciencias sociales, que se circunscribe a imaginarios coloniales.

Desde este punto de vista, las ciencias sociales no efectuaron jamás una "ruptura epistemológica" – en el sentido althusseriano – frente a la ideología, sino que el imaginario colonial impregnó desde sus orígenes a todo su sistema conceptual. Así, la mayoría de los teóricos sociales de los siglos XVII y XVIII (Hobbes, Bossuet, Turgot, Condorcet) coincidían en que la "especie humana" sale poco a poco de la ignorancia y va atravesando diferentes "estadios" de perfeccionamiento hasta, finalmente, obtener la "mayoría de edad" a la que han llegado las sociedades modernas europeas (Castro-Gómez, 2000:153-154).

Sin embargo, y a pesar de este condicionante, aparecieron otras visiones para explicar las diversas realidades. "La revuelta intelectual contra esa perspectiva y contra ese modo eurocéntrico de producir conocimiento

nunca estuvo exactamente ausente, en particular en América Latina" (Quijano, 2007:95). A este proceso de construir pensamiento para resquebrajar los universales del eurocentrismo, Walter Mignolo lo llama "pensamiento de frontera" que surge de la diferencia colonial³¹ y se dirige a la construcción de

(...) pensamiento a partir de los saberes relegados y subalternizados no ya como una búsqueda de lo auténtico y de lo antitético, sino como una manera de pensar críticamente la modernidad desde la diferencia colonial (...) desde una epistemología fronteriza que, desde la subalternidad epistémico, reorganiza la hegemonía epistémica de la modernidad (Mignolo, 2000:8-9).

Entendido así el pensamiento de frontera es un posicionamiento que busca generar sus propios marcos de reflexión que sean críticos a los discursos científicos hegemónicos, es decir "intervenir decisivamente en la discursividad propia de las ciencias modernas para configurar otro espacio para la producción de conocimiento" (Escobar, 2003:53).

Esta apuesta descansa en el trabajo de diferentes investigadores que han generado el entramado, no sólo conceptual, sino político-académico³² para abrir debate mediante el programa de investigación modernidad/colonialidad que, como señala Arturo Escobar, si se realiza una revisión genealógica encontraremos que se posibilita gracias a diferentes perspectivas, sucesos y pensamientos como son:

³¹ La diferencia colonial es entendida como aquella que constituye la experiencia de los sujetos mediante las diferencias de poder, Walter D. Mignolo señala que la diferencia colonial genera una "doble conciencia" del "imaginario del mundo moderno/colonial" (Mignolo, 2000). El autor en otro texto señala puntualmente que la diferencia colonial es "la exterioridad en el preciso sentido del afuera (bárbaro, colonial) construido por el adentro (civilizado, imperial); un adentro asentado sobre lo que Santiago Castro-Gómez (2005) denominó 'la hybris del punto cero', en la presunta totalidad (totalización) de la gnosis de Occidente, fundada, recordemos una vez más, en el griego y el latín y en las seis lenguas modernas imperiales europeas" (Mignolo, 2007:29)

³² Es necesario señalar la participación del grupo modernidad/colonialidad y su vinculación "con movimientos indígenas en Bolivia y Ecuador, y otros organizan actividades en el marco del Foro Social Mundial (...) se articula con activistas chicanos/as en torno a proyectos culturales, epistémicos y políticos, y en el Caribe con los movimientos negros" (Castro-Gómez, y Grosfoguel, 2007:12)

(...) la Teología de la Liberación desde los sesenta y setenta; los debates en la filosofía y ciencia social latinoamericana sobre nociones como filosofía de la liberación y una ciencia social autónoma (e.g., Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Orlando Fals Borda, Pablo Gonzáles Casanova, Darcy Ribeiro); la teoría de la dependencia; los debates en Latinoamérica sobre la modernidad y postmodernidad de los ochenta, seguidos por las discusiones sobre hibridez en antropología, comunicación y en los estudios culturales en los noventa; y, en los Estados Unidos, el grupo latinoamericano de estudios subalternos (...) ha encontrado inspiración en un amplio número de fuentes, desde las teorías críticas europeas y norteamericanas de la modernidad, hasta el grupo surasiático de estudios subalterno, la teoría feminista chicana, la teoría postcolonial y la filosofía africana (...) su principal fuerza orientadora, sin embargo, es una reflexión continuada sobre la realidad cultural y política latinoamericana, incluyendo el conocimiento subalternizados de los grupos explotados y oprimidos (Escobar, 2003:53).

Así pues, este programa de investigación, podríamos decir es a la vez una apuesta que se sitúa a los márgenes de las formulaciones teóricas que analizan las múltiples realidades desde la totalizante "patente europea de la modernidad" (Quijano, 2000:213) o "en contravía de las grandes narrativas modernistas - la cristiandad, el liberalismo, y el marxismo-, localizando su propio cuestionamiento en los bordes de los sistemas de pensamiento" (Escobar, 2003:54).

Este programa de investigación plantea que la colonialidad es constitutiva de la modernidad. Se ha reformulado constantemente como lo ha señalado Escobar (2003) y al mismo tiempo se plantea como un proyecto, que al denunciar las injusticias y los abusos del patrón de poder modernidad/colonialidad, se transmuta en un pensamiento decolonial.

Pero qué se entiende por decolonial, cómo es que se pasa del programa de investigación modernidad/colonial al "giro epistémico decolonial" (Mignolo, 2007:29) y cuáles son las implicaciones de este giro. Para ello, es necesario entender que la propuesta de lectura de la colonialidad, como constitutiva de la

modernidad, es una de las grandes apuestas de pensadores latinoamericanos que posibilita desmontar el mito de la modernidad como proceso de desarrollo que deben seguir otras culturas, de entender que para la consolidación de la modernidad existió un proceso de construcción de superioridad-inferioridad y en consecuencia de subalternización de otras culturas, y del establecimiento de la colonialidad entendida como un patrón de poder capitalista fundado

(...) en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo (...) y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social (Quijano, 2007:93).

Desde esta lectura se da pie a un pensamiento decolonial, que puede entenderse como el reconocimiento de una "heterogeneidad histórico estructural de todos los mundos de existencia social" (Quijano, 2007:96) la apuesta a la reflexión desde un pensamiento heterárquico el cual posibilita "conceptualizar las estructuras sociales con un nuevo lenguaje que desborda el paradigma de la ciencia social eurocéntrica" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:18).

Sin embargo, el pensamiento decolonial no es una novedad científica, ni mucho menos una invención erudita, sino la denuncia misma del intento por hegemonizar bajo la racionalidad moderna la existencia misma; y en consecuencia la disputa por la permanencia de otros paradigmas para configurar el mundo. Esta reflexión "(...) emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida (...) en las América, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño" (Mignolo, 2007:27).

Por tanto, la emergencia de lo decolonial tiene que ver con el reconocimiento de las oposiciones, de los posicionamientos y las confrontaciones a la lógica de la modernidad, su puesta en marcha se empalma

cuando comienza a operar, "la matriz colonial de poder" (Quijano, 1992 citado en Mignolo, 2007) pero se configura como un "pensamiento otro"

Waman Poma y Cugoano pensaron y abrieron la ranura de lo impensable en la genealogía imperial de la modernidad (...) Ellos abrieron *las puertas al pensamiento otro* a partir de la experiencia y memoria del Tawantinsuyu, el uno, y de la experiencia y memoria de la brutal esclavitud negra del Atlántico, el otro (Mignolo, 2007:29).

El reconocimiento del "pensamiento otro" no radica en generar un discurso provincial y desconocer las conceptualizaciones elaboradas desde la visión eurocéntrica, pensarlo así sería repetir el mismo proceso. Es en realidad una tarea para la elaboración genealógica, como lo considera Walter D Mignolo (2007), del pensamiento decolonial que se estructura desde la diferencia colonial.

Ahora bien, si bien la decolonialidad es aún poco trabajada en México, en países, como Ecuador, Colombia y Bolivia, ha generado una tradición teórica que busca analizar la realidad social de Latinoamérica desde la transdisciplina y la interculturalidad.

Las críticas realizadas en dicha apuesta epistémica no sólo vienen desde otras tradiciones o apuestas disciplinares, sino incluso desde sus propios impulsores, como Catherine Walsh (2010) que ha señalado los caminos no trabajados o que aún se deben de recorrer en la interculturalidad, la transdisciplina y la decolonialidad, que se insertan como transformaciones y confrontaciones a la racionalidad eurocéntrica, como son el género, la identidades sexuales, la idea de raza, la geopolítica del conocimiento, entre otras³³.

³³ Puntualmente la autora señala que es necesario mirar las problemáticas regionales y locales que se permitan en un doble proceso: uno, reconocer esas estructuras de dominación; dos, la posibilidad de construir otros caminos que nos lleven "hacia mundos y vidas distintas". En dicho señalamiento, enumera los posibles caminos a abordar como son 1) las transformaciones

Considero necesario recuperar la visión y crítica de Walsh, porque señala las propias faltas, exigencias y posibles caminos que permitan otras formas de pensamiento, donde se recupere la voz de aquellos pensadores que han sido rezagados frente a esa supremacía occidental.

Tal supuesto de instauración del imaginario de superioridad eurocéntrica frente a otros imaginarios se gesta mediante el colonialismo, y la colonialidad como dispositivo de poder y de saber, para configurar la realidad. Si bien de manera general he señalado a lo largo de este apartado ambos conceptos, que están íntimamente relacionados, vale la pena puntualizar cada uno de ellos. Empecemos por el colonialismo.

El concepto de colonialismo, refiere a una forma de ordenar los sistemas políticos económicos que realiza un grupo que es ajeno a determinado territorio pero que organiza la vida social, mediante el control de las riquezas y la distribución del trabajo, es decir controla el sistema político y administrativo. El ejercicio del poder está en manos de agentes externos a la población que habitaba con anterioridad el territorio. Puntualmente se considera que el colonialismo es

(...) una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están además, en otra jurisdicción territorial (Quijano, 2000:93).

Ahora bien, a pesar de que el colonialismo se vincula de manera directa con la colonialidad, esta última tiene una diferencia incluso temporal, pues

emergentes que parten de lo plural e intercultural que apuntan a otras lecturas, 2) las nuevas formas de concebir y construir sentido que se distancian del capitalismo y permite articulaciones más complejas, 3) mirar en torno a la "racialización, género-ización, sexualización" y las luchas, resistencias y alianzas que se van construyendo en torno a esos procesos, 4) el campo de la educación y su estudio desde una perspectiva en términos de geopolíticas del conocimiento que abren caminos inter-epistémicos, y finalmente, 5) estéticas que han irrumpido las ideas dominantes de eso que llaman "cultura" (Walsh, 2010).

aunque se considera que "con el fin de las administraciones coloniales (...) vivimos ahora en un mundo descolonizado (...) asistimos, más bien a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:13).

Es decir, la colonialidad se ha mantenido a pesar de los procesos que le pusieron fin a las administraciones coloniales, "la colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el colonialismo" (Quijano, 2007:93), en consecuencia podemos hablar de ésta como una estructura que ha permeado la existencia de los sujetos desde su puesta en marcha.

En estos términos, colonialidad como estructura, se hace presente en las diferentes esferas de la vida, la económica, política y cultural; en consecuencia configura los imaginarios y el sentido de los sujetos. Su funcionamiento descansa en la "clasificación racial/étnica de la población (...) opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y a escala social" (Quijano, 2007:93).

Profundizando aún más la colonialidad tiene que ver con la articulación de tres ejes; raza, control del trabajo y género. La raza fue una idea construida que adquirió una corporalidad determinada, es decir, permitió establecer una clasificación social mediante las diferencias corporales, por lo que de idea paso a una forma de "referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados (...) fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre grupos" (Quijano, 2000:202).

Como lo establece Aníbal Quijano, a la par que se establece la diferenciación mediante la raza, el trabajo es el medio por el cual también se

establecen las relaciones de poder que posibilitan la emergencia del naciente capitalismo colonial. Con la articulación de la raza y el control del trabajo se establecen relaciones de poder, aparecieron pues identidades sociales "producidas" bajo la idea de raza; india, amarilla, aceitunada, negra o mestiza que a su vez determinaban el trabajo que se les asignaba estableciendo así, "una nueva tecnología de dominación/explotación, en este caso raza/trabajo, se articuló de manera que apareciera como naturalmente asociada" (Quijano, 2000:205).

Al igual que la construcción de la idea de raza, que fungió como un mecanismo de clasificación social, el género es una construcción social que permitió establecer diferencias entre mujeres y hombres mediante una supuesta supremacía masculina establecida que descansaban en una jerarquías de poder determinada por los roles de género concebidos bajo "(...) las normas y los patrones formal-ideales de comportamiento sexual de los géneros" (Quijano, 2007:122).

Esta triple articulación generó un patrón de pensamiento, que ha sido duradero, configura no sólo las cuestiones materiales, por ejemplo el trabajo o la economía, sino las subjetividades y los imaginarios para establecer la vida social mediante un patrón de clasificación de género/racial/étnico/ a esto se le conoce como colonialidad.

En resumen, como señala Eduardo Restrepo, cuando hace una síntesis de Quijano y su concepto

La 'colonialidad' es entendida como un fenómeno histórico mucho más complejo que el colonialismo, y que se extiende hasta nuestro presente. Se refiere a un 'patrón de poder', que opera a través de la naturalización de jerarquías raciales que posibilitan la re-producción de relaciones de dominación territoriales y epistémicas, que no sólo garantizan la explotación por el capital de unos seres humanos por

otros, a escala mundial, sino que también subalternizan y obliteran los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados (Restrepo, 2007:292).

Como se ha visto hasta el momento el concepto de colonialidad busca reconocer las herencias coloniales en los ámbitos de la vida diaria que se mantienen vivos desde el colonialismo, por su parte la decolonialidad afirma que a pesar de que se acabaron los colonialismos en diferentes partes de mundo, este patrón de poder se mantiene presente en la subjetividad, en los imaginarios, en la producción del conocimiento.

Tal aseveración entonces permite, desde la decolonialidad, considerar que la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda pues para que la modernidad pudiera llevarse a cabo se tuvo que realizar un proceso de colonialismo, mediante la racialización, apoyados en la idea de la supremacía de la racionalidad moderna-eurocéntrica sobre las otras regiones geográficas para determinar e impulsar el supuesto progreso.

Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el *descubrimiento*³⁴ hasta nuestros días, todo se ha transmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo (Galeano, 2007:16).

Como señalé anteriormente Santiago Castro-Gómez (2007), uno de los pensadores de la decolonialidad, sostiene que vivimos un proceso de

³⁴ Las cursivas son mías ya que considero que pensar de esa manera (aunque sé que Eduardo Galeano lo maneja un tanto laxa a lo largo de su obra muestra su fuerte crítica), es reconocer que la región denominada hoy Latinoamérica, era una región oculta donde no pasaba nada y que al descubrir la región lograron iluminarla-civilizarla.

"colonialidad global", lo que implica el cambio en las formas de dominación desplegadas por la modernidad.

Desde el enfoque que aquí llamamos decolonial, el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente (Castro-Gómez, 2007:14).

Tales estructuras se mantienen hasta la actualidad por lo que son necesarias de analizar en las diferentes manifestaciones culturales. La música, como manifestación cultural ha sido una de ellas y ha funcionado como un elemento diferenciador y de clasificación social; por ejemplo, en la América hispánica se consideraba que los mestizos (hijos de españoles y mujeres indias) ya podían realizar determinadas actividades musicales que requerían de un "talento" (Quijano, 2000).

Incluso en el estudio de la música han aparecido cuestionamientos entre los propios estudiosos a la hegemónica visión eurocéntrica

(...) esta autocrítica desembocó hace poco (junio de 2006) en un animado intercambio de correos en la lista de SEM (Society for Ethnomusicology), en donde los etnomuscólogos discutieron apasionadamente sobre el etnocentrismo y aislamiento de la academia norteamericana con respecto a la presencia y producción académica de sociedades disciplinarias similares fuera del ámbito anglosajón (Santamaría, 2007:196).

En otro ejemplo, sobre como con la música se fundan procesos de colonialidad, (Hernández, 2007), mediante el establecimiento de "imaginarios coloniales de lo musical" mediante la clasificación racial, que existieron durante la colonia ya que la música indígena era considerada negativa por los evangelizadores, "(...) tocando con violencia veinte o treinta juntos, ya se deja entender que horrorosa confusión causará" (Hernández, 2007:59), Este autor

reflexiona sobre la oposición a la música indígena colombiana en la época de la Colonia ya que se le asociaba

(...) a la 'barbarie' de los indios y servía para dar rienda suelta a su condición de 'salvajes', entonces parte de la labor evangelizadora debía consistir en erradicar este tipo de expresiones musicales (Hernández, 2007:60).

De esta manera entonces es preciso seguir indagando en la forma en que la colonialidad se encuentra presente en las diferentes esferas de la vida social y en consecuencia incide en las lecturas, las vivencias y las formas de posicionarse respecto a una manifestación cultural como es la música.

Por ello considero necesario, analizar el reggaeton a la luz de la propuesta decolonial. Para ello apelaré a la noción de "colonialidad del poder" y a explicar cómo opera la idea de raza cuando se hacen lecturas de esta manifestación cultural.

5.3 Colonialidad del poder: clasificación social y raza

La "colonialidad del poder" establece que el modelo hegemónico instalado desde el nacimiento del sistema mundo moderno colonial durante la conquista, surge como un modelo global de poder de acuerdo a las necesidades del capital, sigue vigente en la actualidad,. Su estudio

(...) permite entender la densidad diacrónica y la constante re-articulación de la diferencia colonial aun hoy, en un mundo regido por la información y la comunicación y por un colonialismo global que no se ubica en ningún Estado-nación en particular (Mignolo, 2007:20).

Mediante la colonialidad de poder se han establecido estructuras de dominación que tienen una matriz colonial, que a lo largo de su existencia ha establecido imágenes y símbolos en las experiencias subjetivas, incluso con

patrones de expresión visual y plástica que apuestan a construir imaginarios coloniales (Mignolo, 2007).

El mantenimiento de estos imaginarios sigue anclados a una perspectiva eurocéntrica, incluso desde ahí se pretende leer la realidad actual. Por ejemplo, los procesos de clasificación social se analizan desde la categoría estática de *clase social* que ha formulado el materialismo histórico desconociendo o haciendo caso omiso a otros elementos de la vida social que configuran los procesos de dominación y las relaciones de poder.

En el materialismo histórico (...) se prolonga la visión 'estática', es decir, ahistórica, que asigna a las clases sociales la calidad de estructuras establecida por las relaciones de producción, que vienen a la existencia por fuera de la subjetividad y de las acciones de las gentes, es decir antes de toda historia (Quijano, 2007:110).

Es decir desde la lógica del materialismo histórico, los sujetos están determinados por su clase social y es la que determina otras condiciones que constituyen su existencia social, por ello desde la noción de la colonialidad se plantea analizar la articulación trabajo-género-raza que constituyen el capitalismo mundial moderno/colonial y en consecuencia a los sujetos (Quijano, 2007).

Estos tres elementos son articulados en el eje de la colonialidad del poder, entendida como un patrón de poder que es cambiante de acuerdo a las relaciones que se establecen entre estos tres elementos y su constante reacomodo. En consecuencia,

El modo como las gentes llegan a ocupar, total o parcialmente, transitoria o establemente, un lugar y un papel respecto del control de las instancias centrales de poder, es conflictivo. Es decir, consiste en una disputa, violenta o no, en derrotas y en victorias, en resistencia, y en avances y retrocesos. Ocurre en términos individuales y/o colectivos, con lealtades y traiciones, persistencias y deserciones. Y, puesto que toda estructura de relaciones es una articulación de discontinuo, los lugares y los papeles no

necesariamente tienen o pueden tener las mismas ubicaciones y relaciones en cada ámbito de la existencia social, o en cada momento del respectivo espacio/tiempo. Esto es, las gentes pueden tener, por ejemplo, un lugar y un papel respecto del control del trabajo, y otro bien diferente y hasta opuesto respecto del control del sexo o de la subjetividad, o de las instituciones de autoridad (Quijano, 2007:115).

Por tanto, cuando se habla del concepto de colonialidad del poder se hace desde la consideración como eje articulador de las tres instancias raza, trabajo y género en determinada temporalidad y contexto social, y de una forma específica de definir qué se entiende desde esta corriente de pensamiento por poder.

Aníbal Quijano (2007) es muy claro al señalar que el poder "malla de relaciones sociales", es una definición alejada de las concepciones clásicas eurocéntricas que lo entienden como algo determinado, como una serie de relaciones determinadas ahistóricas, continuas y con una sola dirección. Sin embargo, el enfoque que se hace del poder desde esta propuesta y que cimienta el concepto propuesto por Quijano, radica en entender que

El poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: 1) el trabajo y sus productos; 2) (...) la naturaleza y sus recursos de producción; 3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; 4) la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; 5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción (...) (Quijano, 2007:96)

Así pues existe un distanciamiento de la forma eurocéntrica de entender el poder, ya que en el establecimiento de las relaciones entre los sujetos se desarrollan procesos de conflicto, explotación o dominación. Son estas disputas por las múltiples dimensiones de la existencia humana las que se desarrollan bajo la colonialidad del poder.

Desde esta perspectiva se plantea que existe una "heterogeneidad histórico estructural" que ha determinado cada una de las instancias que se articulan, la forma en cómo se ha establecido el control del trabajo, la puesta en marcha de la idea de raza en diferentes contextos y la operación del género para determinar el control de las poblaciones. Sin embargo, esta articulación no es considerada desde miradas como el materialismo histórico, que incluso se ha visto rebasado ante la emergencia de las cuestiones de las subjetividades y el género y que ámbitos de la existencia humana (Quijano, 2007).

En consecuencia, se explica que la instalación de dicho patrón de poder que configura los ámbitos de la vida social no se puede explicar sólo desde un cambio en la relación de producción, como muchas veces se analiza desde el materialismo histórico, considerando que ese elemento es determinante y de él derivan los demás condicionantes.

En oposición, Anibal Quijano (2000) sostiene que se cae en un error al querer hacer un análisis sólo desde las condiciones materiales-económicas, pues no se consideran otros factores, como el sexo o la raza. Esta última fue un dispositivo que permitió la clasificación social que a la postre de la llegada a América de los imperios, detonó relaciones de poder racializadas entre los individuos durante el proceso de colonialismo por parte de los imperios que se apoyaron en un

(...) imaginario que establece diferencias inconmensurables entre el colonizador y el colonizado. Las nociones de 'raza' y de 'cultura' operan aquí como un dispositivo taxonómico que genera identidades opuestas. El colonizado aparece así como lo 'otro de la razón', lo cual justifica el ejercicio de un poder disciplinario por parte del colonizador. La maldad, la barbarie y la incontinencia son marcas 'identitarias' del colonizado, mientras que la bondad, la civilización y la racionalidad son propias del colonizador. Ambas identidades se encuentran en relación de exterioridad y se excluyen mutuamente. La comunicación entre ellas no puede darse en el ámbito de la

cultura -pues sus códigos son inconmesurables- sino en el ámbito de la Realpolitik dictada por el poder colonial. Una política 'justa' será aquella que, mediante la implementación de mecanismos jurídicos y disciplinarios, intente civilizar al colonizado a través de su completa occidentalización (Castro-Gómez, 2000:153).

La racialización permitió colocar las bases de la colonialidad del poder en todos los niveles, incluido el subjetivo; por tanto, la colonialidad del poder es entonces una noción que explica la importancia de la raza y de la clasificación social para la consolidación del capitalismo como orden mundial.

La idea de raza se expandió y funcionó como un dispositivo que producción que se aplicó en todos los niveles de la vida, incluido el conocimiento y la racionalidad eurocéntrica que colocaba a ese otro no europeo como un atrasado o poco desarrollado. A ese proceso, Santiago Castro-Gómez (2000) lo llamó la violencia epistémica que, junto con la racialización, permiten entender el concepto de la colonialidad del poder y la forma en que desde la colonialidad se iniciaron construcciones de sentido y formas de mirar el mundo,

(...) desde la formación inicial del sistema-mundo capitalista, la incesante acumulación de capital se mezcló de manera compleja con los discursos racistas, homofóbicos y sexistas del patriarcado europeo. La división internacional del trabajo vinculó en red una serie de jerarquías de poder: etno-racial, espiritual, epistémica, sexual y de género. La expansión colonial europea fue llevada a cabo por varones heterosexuales europeos. Por donde quiera que fueran, exportaban sus discursos y formaban estructuras jerárquicas en términos raciales, sexuales, de género y de clase. Así, el proceso de incorporación periférica a la incesante acumulación de capital se articuló de manera compleja con prácticas y discursos homofóbicos, eurocéntricos, sexistas y racistas (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

La colonialidad del poder es la implementación de estructuras de dominación que surgen desde una matriz colonial del poder y que construyen desde la diferencia colonial (el blanco civilizado heterosexual que construye a

sus otros desde su lugar de enunciación: bárbaros, indígenas...). En síntesis, el pensamiento y la apuesta decolonial transitan desde un proceso académico, político, social para reconocer dónde se establecen nuevas subjetividades. Reflexionar el reggaeton desde esta perspectiva es una apuesta política, pero también académica, ya que permite reconocer elementos que aparecen en su discursividad como son las cuestiones de raza, género, clase, identidad, cuerpo, sexualidad y juventud.

5.4 Rebasar la teoría crítica

Una postura crítica evidencia una perspectiva que se inscribe en una tradición de pensamiento que cuestiona el canon académico y las posturas dominantes; en su afán de evidenciar, desde otros lugares, las múltiples realidades busca distanciarse de los enfoques totalizadores y dar explicaciones apostando a procesos de reflexión que no se elaboran desde las posiciones que se asumen como verdaderas y en consecuencia legítimas.

Así pues rebasar la teoría crítica desde la decolonialidad implica reconocer la imbricación de la matriz colonial en las diferentes esferas; la del conocimiento, la política, la social, la económica, la subjetiva para evidenciar la forma en que opera la colonialidad presente en nuestras sociedades y para ello recurre a la construcción de diálogos con proyectos intelectuales y políticos de la región latinoamericana para así poder forjar conceptos y nociones desde otras experiencias históricas que permitan dismantelar un pensamiento eurocéntrico.

Es, a diferencia de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, un enunciamiento desde los pensamientos fronterizos entendidos como

perspectivas críticas que se construyen mediante marcos conceptuales los cuales son elaborados en las realidades locales que están en disputa con el análisis desde los supuestos universales e historicismos lineales. Es una apuesta por generar otro tipo de reflexión más allá de la atribución que los problemas de las sociedades que vivimos se reducen a cuestiones de una sociedad que es determinada por estructuras y que son estas las que determinan todas las demás esferas de la existencia social.

El pensamiento decolonial implica, además, reconocer las omisiones, olvidos (conscientes o no) del proceso de colonialismo que también determina la forma en que se construye conocimiento, es ahí donde está la apuesta de dar un siguiente paso, implica ir más allá de la Teoría Crítica (Castro-Gómez, 2000).

Santiago Castro-Gómez, considera que es necesario hablar de una teoría crítica de la cultura, ya que se puede analizar el por qué existen procesos de clasificación y superioridad entre los individuos cuando se habla de cultura.

El autor considera que la cultura debe pensarse en términos de conflicto, que permita entender que los sujetos se posicionan desde una localización propia que se aleja de las formulaciones universales para entender el mundo, generando así un pensamiento propio.

Así pues se construye el aporte de la decolonialidad, primero, mediante la transformación de la dimensión geopolítica del conocimiento, segundo, en la consideración de los actores, y tercero, en la comprensión de los dispositivos que han funcionado desde la invención de América Latina, esta transformación

busca romper las ideas que se dan por sentadas y los esencialismos (Mignolo, 2007).

De esta manera quien se sitúa en la consideración de que no sólo desde un pensamiento jerárquico y eurocéntrico se puede entender el mundo está en tránsito hacia una de las máximas de la apuesta decolonial: construir, pensar y analizar el pensamiento desde otras lógicas, desde lugares otros como se hace desde el zapatismo en México, y el movimiento indígena en Bolivia.

La decolonialidad es, entonces, la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad (...) es, entonces, el pensamiento que se desprende y se abre (...) encubierto por la racionalidad moderna (Mignolo, 2007:27).

La construcción de la realidad obliga a realizar tal camino, lograr construir una teoría crítica decolonial que dé cuenta de las cuestiones por ejemplo de sexo, raza, género, y las nuevas formas de subjetividades que se construyen a partir de la historia de los propios sujetos y los dispositivos con los que operan a diario que están cargados de colonialidad que los configuran como miembros de una sociedad.

5.5. Paradigma cultural: hacía una lectura de un dispositivo

"La cultura es un concepto profundamente comprometido del que yo todavía no puedo prescindir"

James Clifford

En la justificación sostuve por qué evité partir de la consideración del reggaeton como género musical o circunscribirlo como música que permite identificar a un grupo juvenil, a un movimiento o agrupación social, también por qué no lo considero como un producto de la industria como lo hacen otros investigadores.

Preferí reflexionarlo como dispositivo cultural; en ese sentido se hace necesario describir y argumentar la perspectiva teórica que fundamenta tal apuesta, y que al mismo tiempo se inscribe en un paradigma teórico cultural que acompaña esta tesis. Para ello es necesario hacer un breve recorrido para fundamentar tal propuesta.

Al hablar de lo cultural, es necesario aclarar la concepción de cultura que aquí trabajé. La cultura puede ser entendida de diferentes formas, pues tal concepto tiene variadas acepciones que han tejido las teorías sobre cultura. Aquí, comparto la perspectiva propuesta por Gilberto Giménez (2005), que ve a la cultura como un factor condicionante de los otros niveles de la vida social, incluso plantea que mediante la cultura se establecen los lineamientos que orientan la producción y el consumo.

Cabe aclarar que este apartado no pretende ser un recorrido total de las definiciones que se han construido, más bien se busca señalar de manera general algunas perspectivas teóricas sobre cultura, enfatizando la que es pertinente para el análisis que desarrollo en esta investigación.

La tarea de plantear una concepción sobre cultura para esta investigación no fue una tarea fácil, pues implicó tornar una mayor valoración de una perspectiva sobre otra; se apostó por la concepción que permitía un desarrollo más viable a la idea del reggaeton como dispositivo, poniendo atención a que

"el uso de la noción de cultura debe ser extremadamente cuidadoso, pues es un término polisémico que presenta multitud de matices. Refractada a través de los siglos de uso, la palabra ha adquirido una serie de significados bastante dispares" (Hormigos, 2008:128).

Las tradiciones que han dotado de significado a la palabra cultura, evidencian la importancia del estudio de la cultura a pesar de que algunas

buscan desvalorizar la concepción de cultura, algo que no es novedoso, sino histórico y hace parte de un proceso de disciplinamiento de las ciencias sociales que durante el siglo XX predominó.

En el establecimiento de las jerarquías propias del proyecto de la racionalidad científica moderna eurocéntrica, la cultura fue relegada al grado más bajo de estudio al no ser considerada como algo objetivo y comprobable en la realidad; y su estudio tuvo mayor énfasis desde la concepción de la cultura alta frente a la cultura baja.

Si bien estas fronteras cada vez fueron siendo más débiles y se fueron derribando las visiones decimonónicas no perdieron su estatus de hegemonía que siguen siendo latentes el día de hoy.

La cultura, como concepto, se encuentra en disputa entre diferentes disciplinas, sin embargo, existe la coincidencia total de la importancia de su estudio³⁵ pues "si bien puede haber desacuerdo en cuanto el significado del concepto mismo, muchos analistas convendrían en que el estudio de los fenómenos culturales es una preocupación de importancia central para todas las ciencias sociales" (Thompson, 2002:185).

Partamos entonces de la forma en que como palabra ha cambiado de significado: si bien en un primer momento la palabra cultura proviene "del latín *colo* (cultivar) y designa originalmente el proceso por el cual se extraen las potencialidades de las semillas o de los animales, posteriormente, su significado se traslada metafóricamente al cultivo del espíritu" (Hormigos, 2008:130), es en las fronteras de inicio y fin de los siglos XVIII y XIX que la palabra adquirió otro significado y se empleó de manera más frecuente:

³⁵ Esta disputa y coincidencia la describen en su proceso histórico John, B. Thompson, 2006; y Armand Mattelart y Érik Neveu 2004.

"apareció primero en francés e inglés; y a finales del siglo XVIII, la palabra francesa se incorporó al alemán, en el que primero se escribía *Cultur* y más tarde *Kultur*" (Thompson, 2002:186).

Posteriormente, la cultura se vio como una forma de perfeccionamiento y desarrollo del ser humano y no tardó en adquirir una tendencia elitista con la llegada de la Ilustración, que tuvo como respuesta el Romanticismo, donde se empezó a considerar la existencia de diferentes culturas sin abandonar la idea de élite y por tanto considerando la cultura como logro civilizador.

De acuerdo con Thompson (2002), podemos hacer una distinción entre "cuatro sentidos básicos" sobre el uso de cultura como concepto: en un primer momento se puede ubicar la concepción clásica de la cultura, donde se hace un empleo tradicional del término. En esta parte se incluye a autores alemanes como J.C. Adelung y Herder, entre otros, y la aparición por primera vez del término *Cultur-Geschichte* (historia de la cultura) en 1782 en un texto publicado por Adelung. Posteriormente, Thompson (2002) señala que con la llegada de la antropología en el siglo XIX se pasa a las "concepciones antropológicas de la cultura", donde ubica la concepción descriptiva y la concepción simbólica.

La concepción descriptiva de la cultura se refiere al conjunto diverso de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas características de una sociedad particular o de un periodo histórico. La concepción simbólica desplaza el enfoque hacía un interés por el simbolismo: de acuerdo con ella, los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica (Thompson, 2002:184).

Dentro de la clasificación de los estudiosos de la cultura y sus definiciones, desde la perspectiva descriptiva, aparece Gustav Kleem y E.B. Tylor, que se sumaron a la concepción de la cultura más allá de lo culto, por ejemplo Tylor define:

la cultura o civilización, en su sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (Tylor, 1871:1 citado en Hormigos, 2008:131).

En la concepción simbólica Thompson (2002) ubica a Clifford Geertz, quien considera que la cultura es

"el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas - entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos- en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias" (Thompson, 2002:197).

Sin embargo, Thompson realiza una crítica al enfoque simbólico de la cultura al afirmar que los trabajos de Geertz, no ponen énfasis en el estudio de las relaciones estructuradas donde se encuentra incrustados los símbolos y las acciones simbólicas. A partir de esta crítica elabora su propia concepción estructural de la cultura, que permitiría estudiar la comunicación masiva y entender la cultura moderna y la forma en que se producen, transmiten y reciben las formas simbólicas elaborando así una cuarta concepción, la estructural.

A pesar de la crítica que realiza Thompson al enfoque simbólico, éste ha sido una de los que más ha dominado, específicamente en la antropología norteamericana. Cultura entendida como un sistema que se constituye por símbolos y significados descansa sobre la formulación que realizara Talcott Parsons, al pensarle como un sistema que representa un nivel de abstracción de las relaciones sociales que a su vez es diferente de lo que él llama sistema social o sistema de personalidad (Sewell, 2005).

Considerar la cultura como un sistema que se diferencia de otros, es decir otorgar un carácter autónomo, es una constante, por ejemplo desde un

sentido sociológico se considera "como expresión total de los grupos y sociedades, como expresión del genio humano y como proceso de creación de sentido" (Hormigos, 2008:129). De acuerdo a este autor, la sociología

(...) trata de situar la cultura en sociedades modernas industriales o industriales avanzadas (...) la cultura además de impregnar la vida social y poseer una escala jerárquica, también es una esfera diferenciada de la vida social, un subsistema, campo o división autónoma o semiautónoma de la sociedad (Hormigos, 2008:136).

Así pues, en este trayecto de la construcción de la concepción de cultura, las aportaciones de la antropología, la sociología y, posteriormente, del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) en Birmingham con la formación de los Estudios Culturales demuestran la volatilidad del concepto y con ello de la problemática para definirlo.

Cabe reconocer que con el nacimiento del (CCCS) y con ello la aparición de los Estudios Culturales, se da un giro que problematiza aún más la volatilidad del concepto pues se incluyen métodos y herramientas de diferentes disciplinas, se desplaza el estudio de la cultura hacia las prácticas culturales, la aparición de subculturas y los productos culturales que consumen las clases populares, lo que posibilita considerar que "los receptores tienen su estatus sociales, sus culturas, y que ver o escuchar un mismo programa no implica darle un sentido o evocar un recuerdo similar" (Mattelart y Neveu, 2004:57).

A la par de estas consideraciones para su estudio se abre brecha para el estudio de las cuestiones de género y raza, por lo que se cuestionan la jerarquías academicistas por tanto "la cultura ya no era objeto de devoción o de erudición sino que era cuestionada por su relación con el poder" (Mattelart y Neveu, 2004:76). Sin duda, el aporte de los Estudios Culturales inaugura un enfoque que permite

(...) crear las condiciones para -al decir de Hall- la emergencia de lo local: el sujeto local, de las márgenes, comienza a contar sus propias historias, a construir una memoria que había sido, o bien ignorada, o bien contada desde a razón occidental/imperial (Mignolo, s/f)

Los Estudios Culturales son los que posibilitan la inclusión de otras variables para definir cultura, y aunque esa volatilidad se mantiene para efectos de esta tesis podemos aproximarnos a un primer concepto base para explicar el reggaeton como una manifestación cultural. Esta es la propuesta de que la cultura como: 1) un sistema de símbolos que comparten los sujetos que es cambiante en sus creencias, valores y normas y 2) como un sistema de significados que organiza el sentido y, por tanto, la práctica de los sujetos. "si hablamos de cultura (...), como práctica social, debemos concluir que no es posible encontrar cultura sin sociedad y que no hay vida social sin cultura que la constituya como hecho social" (Hormigos, 2008:129).

Ahora bien, al considerar la cultura como práctica es preciso reconocer que tal posicionamiento fue una reacción en contra de la concepción como: sistema de símbolos y significado. Como señala (Sewell, 2005), la cultura es una "actividad práctica que se dispara a través de la acción intencional, las relaciones de poder, la lucha, la contradicción y el cambio" (Sewell, 2005:381).

De esta manera entiendo el concepto de cultura de la siguiente manera

(...) la cultura no constituye un sistema coherente de símbolos y significados, sino una colección de 'herramientas' variadas que, como lo indica la metáfora, deben entenderse como medios para la realización de la acción. Y como tales herramientas tienen un carácter discreto y local, además de estar destinadas a propósitos específicos, pueden ser desplegadas como variables explicativas, lo que no se podía hacer partiendo de la cultura concebida como sistema generalizado y translocal de significados (Sewell, 2005:383).

Esta definición puede dar una primera aproximación del reggaeton como una manifestación cultural que se constituye mediante el uso de determinadas herramientas, que se pone en acción con un sentido y propósito específico.

Sin embargo, la consideración de cultura como práctica parecía incompatible con la concepción de cultura como sistema de símbolos y significados, pero desde la perspectiva de este autor ambas definiciones son complementarias ya que "la práctica implica el sistema y el sistema implica la práctica" (Sewell, 2005:384).

Para que exista esta articulación es necesario reconocer que una práctica es estructurada mediante los significados que surgen en los contextos en los que se produce, además de que se estructura mediante las relaciones de poder que se establecen

La cultura no es ni una especie particular de práctica ni una práctica que tiene lugar en un particular espacio social. Más bien es la dimensión semiótica de la práctica social humana, en general. Asumo, además, que estas dimensiones de la práctica se moldean y se constriñen mutuamente unas a otras, pero también que cada una de ellas es relativamente autónoma con respecto a las otras (Sewell, 2005:385).

Siguiendo a Sewell, cabe entender al reggaeton como una manifestación de la experiencia humana que se estructura mediante significados que surgen y circulan en contextos de su producción, y al mismo tiempo, es atravesada por las relaciones de poder. Por tanto, el reggaeton, interpretado desde la perspectiva cultural de Sewell, está cargado de signos de la vida social que son puestos en juego y al mismo tiempo moldean determinadas prácticas que se conjugan con otras que, al mismo tiempo, es sea autónoma.

Esta autonomía de la que habla el autor problematiza la idea de la cultura como práctica y como sistema, lo que lleva a pensar el carácter autónomo en un doble sentido.

El primer sentido refiere a que la cultura tiene un principio estructurante semiótico que difiere de los principios estructurantes de tipo político, económico o geográfico que también son parte de la práctica. Esto es, una práctica puede estar determinada mayormente por la dimensión económica, lo que no evita que sea significativa de acuerdo a una lógica semiótica; es decir, objetivada ya sea en lenguaje u otros símbolos.

Lo anterior permite entender que la cultura es estructurada de manera semiótica; con símbolos que derivan en significaciones en determinada lógica. Si anclamos esto al reggaeton, se puede considerar que como parte de una cultura, esta manifestación genera y hace circular determinados símbolos que activan o despiertan determinada práctica y por lo tanto no sólo está determinado por cuestiones económicas, políticas o geográficas, sino que responde también a un carácter estructurante de símbolos.

El segundo sentido considera que los significados que configuran la práctica, son modelados y remodelados por diversos contextos; es decir, un símbolo va más allá de su especificidad pues contiene en sí rastros de los usos que han hecho de éste en otros espacios sociales.

El autor explica este segundo sentido recuperando el ejemplo de un jornalero que puede reconocer diversos significados, por ejemplo, someterse ante su patrón y los códigos que le impone, y al mismo tiempo ser solidario con otros trabajadores Sewell (2005). Estos significados han sido desarrollados por

el trabajador en otros contextos y circunstancias que determinaron el sentido del trabajador y que al mismo tiempo determinan su accionar como trabajador.

En este segundo sentido es necesario explicar que la red de relaciones semióticas que conforman la cultura no tiene la misma forma o desarrollo que la red de relaciones, ya sea económicas, políticas, geográficas, sociales o demográficas lo que conforman la llamada "sociedad" (Sewell, 2005).

Un símbolo se manifiesta en diferentes casos aún dentro de una misma institución, pero también se puede manifestar en diferentes ámbitos institucionales. Sewell pone el ejemplo de la palabra "madre": para el primer caso señala la maternidad en la institución familia, y en el segundo caso la Madre de Dios en la institución Iglesia Católica.

Volviendo a conectar las ideas de este autor con el tema de investigación podemos ejemplificar este segundo sentido que explicaría que el reggaeton y su accionar dentro de las prácticas de la vida social pueden tener un contexto, pero a la vez existen otros contextos que lo determinan y con ello el uso que se le da; es decir hay un uso distinto de la palabra reggaeton, incluso en una misma institución, ya que puede adquirir múltiples sentidos si es leída desde una institución como el Estado, la escuela o la familia.

Por ello, la cultura es pensada como una red de relaciones semióticas que permiten reconocer cuando el sentido de un símbolo en un contexto determinado es reelaborado por otras dinámicas o por cuestiones de desarrollo en determinado espacio

así, por ejemplo, en los años cincuentas un particular sentido político del símbolo "rojo" se tornó tan dominante, que el equipo de béisbol de los Rojos de Cincinnati se vieron obligados a cambiar su nombre por el de "los medias rojas" ("the Redlegs"). Este hecho es lo que hace posible - o virtualmente garantiza - que la dimensión cultural de

la práctica tenga cierta autonomía con respecto a las otras dimensiones (Sewell, 2005:386).

Desde esta definición de la cultura como sistema con propia lógica semiótica, Sewell se apoya en Ferdinand Saussure para argumentar "el significado de un signo o de un símbolo es una función de su red de oposiciones o de distinciones con respecto a otros signos dentro del sistema" (Sewell, 2005:387).

Siguiendo con las ideas del autor, los sujetos forman comunidades semióticas donde se reconoce un mismo repertorio de oposiciones en las que utilizarán la gramática para entenderse; sin embargo, esto significa una "coherencia débil", pues esto no es determinante en la construcción de expresiones o acciones que descansan sobre una competencia simbólica o que permita la construcción de una comunidad con un sentido inmutable.

Con la coherencia cultural, Sewell explica que no es posible que exista sentido sin que éste se inserte en relaciones constantes de signos dentro de un grupo de sujetos, por lo que es posible hablar de la variabilidad del significado lingüístico que adquiere cierto sentido en relación de oposición entre signos. La coherencia de un sistema de símbolos es "cuestionable e inestable" ya que tiene una lógica abierta y no limitada lo que coincide con la perspectiva de la cultura como práctica al considerar los enlazamientos entre lo semiótico, lo político, lo económico o lo social (Sewell, 2005).

Si bien el reggaeton puede constituirse dentro de un sistema de símbolos no garantiza que sea entendido y pensado de la misma manera por artistas, productores o jóvenes, ya que existen enfrentamientos a nivel simbólico entre las diversas comunidades que se posiciona frente al reggaeton,

ya que tienen procesos diferentes de abstracción de lo semiótico y por tanto será leído de muchas maneras.

De esta manera, cabe entender la cultura como práctica a partir de las siguientes consideraciones (Sewell, 2005):

a) en una práctica cultural se hace uso de determinado código semiótico que determina acciones, que es reconocido por una comunidad que los pone en práctica, una símbolos, cosas o circunstancias en abstracto y expresan algo sobre eso que asociaron.

b) quien usa un código no solo lo usa, también tiene la habilidad de modificarlo o de adaptar sus reglas a nuevas circunstancias.

c) existe una red simbólica que constituye (significados o símbolos) que se encuentran inmiscuidos en relaciones de poder, espaciales y monetarias; al ser interpretados se desarrolla un conflicto de símbolos.

Al reflexionar el reggaeton desde esta concepción de la cultura permite entender, por ejemplo, la postura que manifiestan ciertas lecturas feministas que significan al reggaeton como una música machista y misógina, mientras que algunos jóvenes consideran al reggaeton como una música que les permite el goce de sus cuerpos, como señala una joven entrevistada para el programa de televisión Esquizofrenia "para mi está bien el perreo, pues es una forma para que nosotras nos divirtamos, pues ya si el chavo no se quiere divertir pues ya él ¿no?" (V8), o lo que señala otro joven entrevistado para el programa Tonic "Yo digo que nos envidian pues los rockeros no bailan acá chido con una morra, acá bien pegado, (...) lo que se goza del reggaeton es cuando perreas con una nena, bailas acá pegadito y con el rockanroll no puedes hacer eso" (V9).

Por tanto, sobre el reggaeton se realizan diferentes lecturas insertas en redes simbólicas que permiten significarlo de diferente manera, y que al confrontarse los sentidos que se le otorguen es muy posible que se entre en conflicto.

Sewell señala también que la práctica cultural es llevada a cabo por los actores que reelaboran situaciones con ciertos propósitos y lo hacen mediante su habilidad de jugar con los símbolos y los sentidos que les atribuyen de acuerdo a la forma en que importan un significado de un contexto a otro. De esta manera el autor señala que los símbolos son establecidos por la relación que se establece con otros símbolos.

Por tanto, en este sentido la cultura no es un sistema totalizante y coherente, por lo que la creación de mundos de sentido se hace desde la consideración de la cultura como un sistema contradictorio y débilmente integrado. Así pues el reggaeton, en un mundo de sentido se inserta también en esta consideración de que puede ser contradictorio y como se mostró en capítulos anteriores no integrado a un sentido colectivo sino de acuerdo a los sujetos que los simbolizan en sus respectivos contextos.

Esto último, los mundos de sentidos como contradictorios y débilmente integrados, lleva a Sewell a plantear que: 1) las culturas son contradictorias pues un símbolo puede contener en sí mismo una contradicción, 2) que están débilmente integradas, ya que si bien en un momento la etnografía clásica daba cuenta de las diferentes esferas que constituían una cultura, las consideraban como elementos que formaban una totalidad en la actualidad se considera las diferentes actividades que dan cuenta de la variabilidad de una cultura

3) las culturas son cuestionadas; si bien puede parecer que un sentido es consenso en determinado grupo, con las diferencias de raza, clase y género, es posible identificar que dentro de una cultura y de acuerdo a la posición que ocupen los sujetos habrá una interpretación diferente que evidencia diferencias en el consenso.

También se considera que en las culturas existe resistencia de los individuos y grupos subordinados; por lo que un consenso cultural "lejos de ser el estado normal de las cosas constituye un difícil logro: y cuando existe está secretamente vinculado con conflictos y desacuerdos reprimidos" (Sewell, 2005).

4) las culturas están en constante cambio; es decir, cada grupo en determinado tiempo tiene variadas concepciones de sentido, y con ello generan cambios en su cultura.

5) las culturas están débilmente delimitadas; es decir, no están aisladas, se construyen en relaciones conflictivas (o no) donde intercambian códigos culturales.

Podemos entender, entonces, que el reggaeton puede detonar contradicciones en una cultura debido a que mediante los símbolos con los que se interprete, puede tener lecturas distintas e incluso opuestas. Asimismo, el reggaeton es una manifestación que se ha construido de la variabilidad de las culturas. Su interpretación puede ser realizada con base en las diferencias de raza, clase o género en una cultura. Finalmente, el reggaeton debe ser entendido de acuerdo a los cambios de sentido que experimente una cultura y en ese intercambio de códigos entre culturas el reggaeton no puede ser aislado y analizado como propio de una cultura.

La posibilidad de estudiar el reggaeton desde lo cultural obedece a la mirada cultural de las modificaciones que se experimentan en la realidad social, "la cultura ya no es vista como un conjunto "orgánico" de valores, lenguajes, mitos y creencias que se transmiten de generación en generación (...)" (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000:34).

De esta manera con el reggaeton podemos entender que las sociedades contienen múltiples "sistemas culturales traslapados o interpenetrados, en su mayor parte subsociales, trans-sociales o una combinación de ambos" (Sewell, 2005:393).

Es importante reconocer que las prácticas culturales en muchos casos se aglutinan alrededor de instituciones, como la religión, los medios de comunicación, las corporaciones y los Estados, los cuales se convierten en actores culturales que invierten recursos para ordenar los significados, de ahí la importancia de poner atención en ello (Sewell, 2005).

Sewell señala que la estrategia de los actores dominantes no es imponer una uniformidad cultural sino organizar la diferencia, para lo cual orientan sus esfuerzos a "normalizar u homogenizar (...) a jerarquizar, encapsular, excluir, criminalizar, hegemonizar o marginalizar las prácticas y las poblaciones que se desvían del ideal sancionado" (Sewell, 2005:394) para poder imponer una coherencia dentro de las prácticas culturales,

(...) cuando los actores dotados de autoridad distinguen entre prácticas culturales elevadas o bajas, o entre las de la etnia mayoritaria y las de las minorías, o entre prácticas legales y criminales, o entre lo normal y lo anormal, están introduciendo prácticas muy variadas dentro de relaciones semióticas - esto es, dentro de una definición en términos de contraste de las unas con las otras (Sewell, 2005:395).

Quienes ejercen el poder, crean mapas de cultura para que las personas ubiquen su lugar junto con sus prácticas en un esquema oficializado de cosas. Sin embargo, este mapa es cuestionado, y es resistido por aquellos que se encuentran en sus márgenes. Cuando los grupos subordinados cuestionan los significados reconocen la centralidad de los grupos y sus significados que los dominan; esto lleva a una interacción entre los grupos, una danza dialéctica (Sewell, 2005). Esta resistencia más que entenderse como una falta de coherencia de las culturas permite simplificar y clarificar el campo cultural.

La coherencia cultural es, en los grupos de disidentes, una apuesta por mantenerla o crearla mediante estrategias similares de jerarquización, encapsulación, y exclusión a las que emplean las autoridades. Así es posible entender como el concepto de cultura es utilizado políticamente tanto por la disidencia como por las instituciones dominantes en un sistema cultural.

Para dar un ejemplo obvio, los nacionalistas disidentes y los movimientos étnicos casi siempre tratan de imponer estándares de pureza cultural a los que son considerados miembros del grupo, y de usar dichos estándares para distinguir entre los que son y los que no son miembros del grupo (Sewell, 2005:395-396).

Esto puede llevarnos a afirmar que la coherencia cultural es variable y cuestionada, cambiante e incompleta, que forma parte como producto de las luchas del poder y de la lógica semiótica; sin embargo desde la operación del poder se sujeta "la potencial dispersión semiótica a cierto orden: prescribir los valores nucleares (cuando son cuestionados), imponer disciplina a los disidentes, trazar fronteras y elaborar normas - en resumen, proporcionar cierto foco a la producción y el consumo del sentido" (Sewell, 2005:396).

Estas últimas consideraciones sobre la cultura permitir elaborar la apuesta del reggaeton como un dispositivo cultural ya que, como se verá en el

siguiente apartado, un dispositivo puede ser entendido como una malla de significaciones y de relaciones de poder que determinan su constitución. Es decir, lo cultural permite entender cómo las contradicciones de la cultura, su variabilidad, sus diferencias, sus cambios y sus intercambios determinan un sentido y por extensión las prácticas de los sujetos.

Al situarme en la lectura del reggaeton como dispositivo cultural reconozco a la cultura como una serie de significados, subjetividades y materialidades, es decir lo concreto de las instituciones o artefactos (Giménez, 2005), que, "esta en todas partes, verbalizada en el discurso, cristalizada (...) incorporada a los artefactos, a los gestos (...)" (Durham, 1984:73 citado en Giménez, 1999).

Un dispositivo es un artefacto que contiene múltiples significados culturales, en tanto estos significados se ponen en juego, en el "campo de batalla" (Giménez, 2005) cuando se materializan y se operan por sujetos, el reggaeton por consiguiente se concreta en un dispositivo cultural cuando, como artefacto con significados culturales, condiciona, orienta y se operacionaliza.

Al operar como artefacto cultural, experimenta los procesos de codificación, institucionalización y mercantilización que son propios de la cultura (Hougues de Varine, 1976, citado en Giménez, 2005). En este sentido el reggaeton se inserta en los procesos de desarrollo capitalista en el que actualmente se consumen además de mercancía materiales, mercancías inmateriales, ya sean auditivas o visuales tal proceso, es parte de la estandarización en un sentido de las diferentes culturas.

Sin embargo, es preciso hacer una revisión a detalle de la forma en que el reggaeton opera como dispositivo que, aplicado en terrenos de lo cultural, pone

en juego una serie de signos, símbolos, representaciones y valores que circulan alrededor de la vida social.

5.6 El reggaeton como dispositivo cultural

Una de las apuestas de partida de esta tesis fue cuestionar que el reggaeton sea solo un género musical o la música que permite identificar a determinado grupo social. Además aposté a identificar los supuestos de partida que lo consideran como machista, misógino, violento, o que es una música producida por la industria, y que no tiene fondo ni mensaje además de que es de muy mala calidad.

He referido al reggaeton como música y como una manifestación cultural; sin embargo, la aproximación del reggaeton como dispositivo cultural es una apuesta que busca analizarlo desde los elementos heterogéneos y variables que lo han constituido. Para ello recurrí a la noción de dispositivo a fin de comprender al reggaeton en sus irrupciones, sus juegos azarosos, sus fallas y las posibilidades que permitieron su emergencia.

Para hablar del reggaeton desde esta perspectiva es necesario explicar cómo se constituye un dispositivo para entender "(...) tres niveles de problematización (...) El dispositivo es una red (...) la naturaleza de la red (...) dispositivo y acontecimiento" (García, 2011:1).

La definición de dispositivo que realizó Foucault es recuperada por Giorgio Agamben (2011) donde el pensador francés explico,

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es (...) un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los

elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos (...) Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante (...). He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y (son) sostenidas por ellos (Foucault, citado en Agamben, 2011:229).

Este acercamiento a una definición de la noción de dispositivo permite entender que un dispositivo comporta instituciones, instalaciones, discursos y lo no discursivo y la forma en que se articula se teje en red.

Así, al hablar de dispositivo refiero a una amplia gama de artefactos, situaciones, instituciones, prácticas discursivas y no discursivas, que configuran sentidos en los sujetos. Por ejemplo Gabriel Medina (2011) realiza un abordaje de los dispositivos tecnológicos (reproductores de música, laptop, celulares) y la forma en que, mediante éstos se reestructuran relaciones sociales, prácticas y significaciones que hacen los jóvenes, tales como las jerarquías de poder o el acceso a recursos, por lo que un dispositivo no se circunscribe a una institución (García, 2011) sino que comparte diversos elementos que en sus contextos operan, producen o regulan determinadas situaciones.

Ahora bien en el terreno del reggaeton como dispositivo cultural requiere considerar la noción de cultura como un proceso de significación que está imbricado en las múltiples experiencias de los sujetos, los cuales resignifican constantemente y transforman los significados sociales, por lo que la cultura es entendida en sus contradicciones, y su variabilidad, en el marco de

condicionantes como la raza, la clase o el género y la forma en que se experimenta el sentido en un u otro grupo social.

Dentro de esta concepción de cultura que guía el presente trabajo se analiza el papel de las instituciones y la forma en que las prácticas culturales se aglutinan alrededor de ellas y la forma en que desde la dominación, se promueven los procesos de organización de la diferencia más que de la uniformidad.

Sin embargo, estos procesos de organización siempre encuentran resistencias y creación de estrategias; por lo tanto, hay una deriva en posicionamientos políticos desde lo cultural. Por tanto, se entiende que la cultura atraviesa procesos de modificación, expropiación y apropiación de los significados (Medina, 2011). La cultura, en suma, es una "dimensión de la vida social, autónoma con respecto a otras dimensiones (...) como un sistema de símbolos que posee una real aunque débil coherencia puesta en riesgo a través de la práctica y por lo tanto sujeto a transformaciones" (Sewell, 2005)

En consecuencia desde esta visión de la cultura planteo que el reggaeton es un dispositivo cultural al considera que es una manifestación que se ha vuelto parte de diferentes sociedades y culturas, donde los sujetos le otorgan múltiples significaciones mediante su vivencia, cuando lo llevan a la práctica, es decir, vía su canto, baile, performance; y se entiende que le otorgan variados sentidos a esta música que condiciona sus prácticas, su comportamientos y sus actitudes.

Tales acciones no son realizadas como una simple adopción de las formas en que se presenta el reggaeton desde la industria musical, pues desde esta primera aproximación, en tanto código, es subjetivado como uno más y

parte de un sistema de símbolos. Es re-significado en sus apropiaciones de acuerdo a específicos contextos, usos y costumbres de los grupos a los que pertenecen los sujetos.

Siguiendo la propuesta de Sewell (2005), la cultura se debe concebir como una "dialéctica entre sistema y práctica", como "una dimensión autónoma de la vida social" y como código, es decir, "asociar símbolos, modificarlos o adoptar sus reglas a nuevas circunstancias", entonces podemos considerar que el reggaeton dentro de una cultura opera, funciona con determinados sistemas de símbolos que construyen procesos de subjetivación y, con ello, de prácticas.

Con el reggaeton se han desencadenado procesos de construcción de sentido que están en plena relación con las dimensiones económicas, políticas, sociales, religiosas y otras que derivan en la construcción de experiencias a partir del intercambio de múltiples códigos que se objetivan en nuevos lenguajes, prácticas y símbolos. De esta manera anuncio una primera aproximación para leer al reggaeton como código.

Parte de la consideración que un código es a la vez una norma social que se construye de la asociación de símbolos y circunstancias que permite establecer reglas, pero al mismo tiempo es modificable de acuerdo a determinadas situaciones (Sewell, 2005). Así pues el reggaeton se constituye mediante un sistema de símbolos que son llevados a la práctica, que adquieren una dimensión objetiva, en sus líricas, su performance, y su puesta en escena, que son atravesados por contextos materiales y simbólicos, por ejemplo, cuando se realiza el perreo, éste puede ser bailado en el antro, en un festival escolar, o en una fiesta familiar; su ejecución está determinada por el espacio

material, pero a su vez quienes lo bailan son condicionados por cuestiones simbólicas como pueden ser las condiciones de género o de clasificación social. Recordándonos que lo que se afirma como reggaeton está en constante cambio pero tiene marcas o "rastros" de los diferentes usos que como código se le asigna.

En tanto código en determinada comunidad se pone en práctica, se modifica, se adapta, entra en conflicto, pues al incorporarse en un sistema de códigos es analizado desde la concepción de determinados criterios; para aclarar esto, recupero un ejemplo ya citado que se desarrolló en una comunidad indígena del estado de Oaxaca sobre la forma en que fue leído por las autoridades durante los festejos por el aniversario del Municipio Autónomo de San Juan Copala, cuando un grupo de adolescentes presentó ante los asistentes un baileable al ritmo de reggaeton, al grado que las autoridades al verlo ordenaron parar la música, lo que generó una confrontación pues los jóvenes decidieron no moverse del escenario hasta que pudieran concluir su baile, finalmente terminaron de perrear.

El ejemplo citado muestra como mediante el reggaeton se pueden establecer códigos con diversos significados que le otorgan los actores, sean estos jóvenes, autoridades o padres de familia, son sus códigos los que les hacen otorgar múltiples sentidos.

La cultura al ser considerada como un sistema donde se contraponen visiones y por tanto construcciones subjetivas que son contradictorias o poco integradas, permite entender al reggaeton como un código que puede no ser coherente en determinada cultura y que no deriva en uniformidades de sentido y mucho menos de coherencia cultural, pues también se inserta en las

contradicciones simbólicas de una cultura que a la vez es atravesada por diferencias como la raza o el género; este último un elemento que ha suscitado las más acaloradas críticas políticas, académicas y mediáticas al reggaeton.

Ahora bien, en esta construcción de sentido las interpretaciones que se hacen del reggaeton se realizan desde las posiciones que ocupan los sujetos que lo interpretan, a pesar de que exista un aparente consenso de sentido en determinada comunidad, por ejemplo, el caso de jóvenes que gustan del reggaeton y que tienen una lectura positiva, la cual es retomada por otros actores que no la comparten, pero que aceptan el consenso como código positivo de esta comunidad que le retribuirá beneficios, como fue el caso de la política puertorriqueña Velda González que terminó bailando esta música durante su campaña para el Senado de aquel país.

Sin embargo, existen otras comunidades, como algunos grupos de mujeres que lo consideran como una manifestación machista; a pesar de esto, se dan otras interpretaciones que pueden variar dependiendo de la posición y los contextos de las mujeres y los códigos culturales que configuran sus lecturas.

Ante esto, es necesario recuperar la advertencia de Sewell (2005) sobre el supuesto consenso ante determinada situación en una cultura, pues junto a los consensos culturales que permiten normar la vida social, se desarrollan resistencias desde los subordinados y se pueden entonces reconocer conflictos y desacuerdos.

En mi opinión es lo que pasa con el reggaeton, que en una lectura genealógica se pueden rastrear conflictos y desacuerdos sobre su emergencia y sentidos asociados; y al mismo tiempo entender que si bien se difunde, se

comercializa y se programa en diferentes industrias, bajo esta aparente aprobación han existido intentos por prohibirlo; por lo que la advertencia que realiza Sewell se concreta en este caso.

El reggaeton al insertarse en los flujos e intercambios de códigos culturales se reconfigura de una cultura a otra, debido a los propios y múltiples contenidos de los sistemas culturales que se constituyen de la interrelación que a su vez desata nuevos procesos culturales, por lo que el reggaeton, en esta primera aproximación, también detona cambios simbólicos en las culturas.

La segunda aproximación que planteo del reggaeton para poder enunciarlo como un dispositivo cultural, alude a entender las mecánicas de poder en sus niveles "microscópicos que se ejercen sobre los individuos, en sus comportamientos cotidianos y hasta en sus propios cuerpos" (Foucault, 1999: 283).

La propuesta de reggaeton como dispositivo nos permite una aproximación para evidenciar la forma del ejercicio del poder mediante discursos coloniales, es decir, cómo los códigos culturales van teniendo una orientación, van construyendo determinadas posiciones que se hacen desde el establecimiento en red de múltiples códigos.

Para hablar de la constitución de un dispositivo, cabe recordar que Foucault analizó la forma en que se construyen dispositivos, los cuales actúan mediante lo discursivo y lo no discursivo para, mediante recursos simbólicos, ordenar las prácticas. En su ejemplificación del dispositivo de la sexualidad, señala cómo se produjeron discursos que funcionaban y tenían efectos al vincular el discurso y lo real, por lo que queda claro que para que exista un dispositivo es necesario que exista un discurso.

En el caso del reggaeton es necesario considerar los discursos que se aglutinan alrededor del mismo y que se articulan con otros componentes como instituciones, espacios físicos, leyes, reglamentos ya que el dispositivo es un tejido de estos componentes (García, 2011).

Por tanto, podemos definir que un dispositivo es una "malla" o "red" de diferentes elementos que establecen múltiples relaciones, hacen nexos para generar nuevas interpretaciones, acciones, prácticas o racionalidades.

Tiene objetivos que marcan su génesis, es a la vez una respuesta a determinada urgencia, su permanencia es determinada por todos sus efectos y al mismo tiempo son éstos los que establecen sus ajustes (Castro, 2006).

Desde esta óptica propongo leer al reggaeton como un dispositivo cultural, que se constituye como tal, de manera relacional con otros elementos sean éstos discursos, prácticas, códigos sociales, normativas, imaginarios sexuales e instituciones, que se tejen en red mediante el establecimiento de sus nexos. La constitución de esta red puede derivar en la instauración, modificación, o resignificación del reggaeton.

Al ser una red de relaciones, como dispositivo se inscribe en relaciones de poder y saber, su posibilidad de emergencia tiene un momento determinado que genera modificaciones en la sociedad, en ese sentido es necesario entender las relaciones en las que se inscribe el reggaeton, por ejemplo, su producción, distribución y consumo, además de su forma de operar de acuerdo a los sentidos que se le otorgan a los discursos, a las instituciones, o a las prácticas; lo que se dice o no, la forma en que se dice, quién lo dice, desde el lugar y los fines de lo que se dice y cómo es que condiciona u orienta determinados cambios o permanencias dentro de un sistema de valores.

Si bien existe una posición hegemónica que consideran que mediante los dispositivos se producen subjetividades y al mismo tiempo se constituyen a los sujetos, dado que se

(...) inscriben en el cuerpo (...) un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (García, 2011:2).

Es preciso señalar que los dispositivos no "capturan individuos" (García, 2011:3) ya que creerlo así anula y se desconoce la capacidad que tienen los sujetos para apropiarse de los significados, las lecturas y resignificaciones que realizan de éstos y al mismo tiempo el contaste reajuste de sus prácticas y su subjetividad en un marco de relaciones de poder.

El reggaeton explicado como dispositivo permite entender cómo mediante la música se produce subjetividades que conforman a los sujetos en sus prácticas, no en un sentido de aprisionamiento sino de sujetar a los individuos en determinadas relaciones de saber/poder y creación de sentido.

Ahora bien, a partir de estas dos aproximaciones considero que el reggaeton puede ser entendido como dispositivo cultural en tanto que las múltiples significaciones que realizan los sujetos se realizan desde un entramado de relaciones semióticas, es decir signos dentro de la vida social, que son propias de los sujetos pero al mismo tiempo se relacionan con otras que le son diferentes.

Estas relaciones semióticas son estructuras, tienen una autonomía como lo señala Sewell (2005) de otras estructuras como son la económica o la política pero que establecen nexos para configurar determinados discursos, instituciones o prácticas, en este sentido, el establecimiento de estas relaciones

permite la configuración del dispositivo cultural reggaeton que se constituye en red con otros discursos sean estos los de la iglesia o el estado, al concretarse como dispositivo cultural opera y permite interpretar la realidad sociocultural.

Un dispositivo cultural opera a nivel de los símbolos que se significan y producen sentido, el reggaeton al funcionar como dispositivo busca instalar determinadas lecturas del discurso hegemónico, es ahí desde donde se constituye como tal, apoyado en las narrativas de las industrias culturales, de los gobiernos, de los supuestos académicos.

Sin embargo, al momento de su operación se enfrenta a la disputa por la apropiación de la significación/resignificación de los sentidos, a su funcionamiento se le contraponen la práctica, otras lecturas. En su operación como dispositivo cultural aparece la confrontación y la disputa pues mientras unos pueden asignar una carga negativa o peyorativa, otros realizan una lectura de tolerancia. A la par de éstas lectura aparecen opiniones positivas o de defensa, percepciones o representaciones sociales que están cargadas de determinados códigos que son parte de una cultura,

Por lo que se establece una batalla por los sentidos mediante el dispositivo que busca instalar un discurso dominante apoyado en una formación de elementos heterogéneos (discursos, instituciones, reglamentos) y en su sentido cultural (comunidades semióticas, disputa de códigos, red de relaciones entre símbolos). Por lo que considero, es de suma importancia reconocer al hablar del reggaeton como dispositivo cultural, aquellos discursos dominantes que han establecido una red de relatos para constituirlo como hasta ahora lo conocemos.

Mediante este dispositivo además de instalar discursos, se colocan prácticas mediante una red, que se apoya en los referentes simbólicos culturales de una sociedad que son atravesados por relaciones de poder que se ejercen en las diferentes dimensiones de la vida social, y que al mismo tiempo son integradas al dispositivo cultural, es decir se articulan para intentar condicionar el sentido, las representaciones, las identidades y la experiencia de los sujetos.

Esta articulación deriva en la constitución del reggaeton como dispositivo cultural que construye una narrativa hegemónica pero que encuentra reticencias, oposiciones y otros relatos que se establecen en la resignificación y construcción de las subjetividades que hacen los sujetos.

Por tanto, su operación descansa sobre un momento histórico, determinados contextos y confrontaciones, que también instalan otros relatos que son contruïdos desde las prácticas u otras lecturas que realizan las personas. Por ejemplo, aquellas mujeres que ven en el reggaeton la capacidad de un goce libre y decidido de sus cuerpos donde consideran que " lo carnal no es malo, ser lobs no es malo, follar no es malo, (...) bailar/perrear sensualmente no es malo, por el contrario, es parte de nuestra libertad como mujeres" (Piñeyro, 2013:2).

En consecuencia la operación de este dispositivo cultural si bien se construye mediante la articulación en red de una serie de discursos para generar una narrativa dominante que se nutre de signos que son propios de la vida social, es en los proceso de subjetivación de los sujetos donde se pueden generar otras lecturas que se realizan desde la disputa, lo mediado y el acuerdo que derivan en prácticas concretas en determinado momento histórico.

En síntesis la lectura del reggaeton como dispositivo cultural, es una apuesta por reflexionarlo no desde las narrativas dominantes, ni totalizadoras, que descansan sobre visiones de lo cultural como algo que no es cambiante y de lecturas que ven en la idea del dispositivo solo los elementos disciplinadores-controladores de la experiencia humana, dejando de lado la capacidad de los sujetos a reconfigurar las significaciones que le son presentadas de acuerdo a los contextos de sus propias experiencias.

Entenderlo así, es una posible aproximación para explicar procesos de mayor alcance que no se pueden explicar desde la visión del reggaeton como un género musical dado por las industrias culturales, sino que necesitan ser explicados mediante el análisis de los múltiples nexos que se tejen y que derivan en variadas narrativas, unas más difundidas que otras, pero que son a la vez capaces de operar en la construcción de la experiencia de los individuos.

6. Una propuesta, otra, de lectura al reggaeton

6.1 Aproximación genealógica

Como he establecido a lo largo de esta tesis el reggaeton ha tenido diferentes momentos de emergencias, es decir, luchas de poder donde existen resistencias y contradicciones alrededor de una cosa y en consecuencia determinan su interpretación. En el caso de esta música podemos hablar de sus múltiples emergencias a lo largo del tiempo, por tanto de sus luchas de poder.

Para abordar al reggaeton desde una mirada genealógica es preciso no considerarlo una supuesta unidad histórica, sino entender el complejo entramado de discursos que lo constituyen. Como tal, tiene una irrupción desde abajo, a pesar de que muchos lo consideran un producto de mercado, es decir generado desde las industrias multinacionales musicales. Su comienzo se encuentra en los barrios marginales de diferentes países y se complejizó mediante intercambios culturales y procesos tecnológicos y sociales, específicamente el Internet y la migración.

Hablar de un origen nacional sería erróneo, su éxito internacional es parte de la conjunción de diferentes sucesos y manifestaciones culturales que incluso se oponen. Para entenderlo desde la idea de emergencia es preciso decir que al ser una manifestación cultural, es a la vez, un sistema de reglas que se encuentran dentro de un complejo campo de relaciones de dominación.

Ahora bien, los intercambios culturales son parte fundamental del comienzo del reggaeton y una de las razones principales de la disputa por la supuesta nacionalidad y "origen". Mientras unos se lo atribuyen a Puerto Rico otros lo hacen a Panamá. Sin embargo, para saltar esta disputa podemos

entenderlo como una música que se nutre de las diversas sonoridades de América Latina y el Caribe. Por ejemplo, se nutre del "reggae jamaicano y de un ritmo en particular, el denbow" (V6/Narración). Además, en su constante reconfiguración sonora retoma diferentes elementos musicales que actualmente se identifican como propios de una cultura específica, como puede ser la salsa o la bomba puertorriqueña

El musicólogo Wayne Marshall explica que el denbow es un ritmo muy caribeño. Por tanto, en diferentes países de esta área geográfica se escucha, pero al entrar en contacto con el reggae panameño que se producía en los años 90 se forma el reggae en español, que se populariza en Panamá pero que tiene enlaces con Jamaica. El reggae jamaicano es intervenido por los panameños como lo explica el artista Edgardo Franco mejor conocido como El General cuando señala que en 1978

(...) nosotros agarrábamos los instrumentales que venían de Jamaica y eran en 33 y nosotros los acelerábamos en 45, porque era roots reggae y así fue como el reggae empezó a tomar un poquito más de movimiento, tenía un grupo que se llamaba Renato y las cuatro estrellas, yo era una de las estrellas del grupo y Renato no hablaba español pero él se esforzó y dijo yo tengo que oír reggae en español" (V5/El General).

Lo anterior ilustra una de las formas de entender cómo se fue configurando el reggaeton, pero es quizá la menos difundida en el relato hegemónico que se usa para hablar del supuesto "origen". A la par de lo que pasaba en Panamá, en Puerto Rico, el rap en español se consolidaba como una de las manifestaciones sonoras de música urbana, como lo explica el artista Daddy Yankee:

Me crié en el rap, muy diferente a lo que está sucediendo ahora, pues para el tiempo de nosotros no había música urbana latina sino que empezó el movimiento urbano del rap. Luego eventualmente nosotros seguimos reinventando todos los sonidos (V2/Daddy

Yankee).

...Solo era hip-hop en español, rap en español, los barrios entonces escuchábamos a gente de Panamá haciendo reggae en español, así que comenzamos a incorporar nuestro propio sabor al sonido, creamos nuestro propio género, reggaeton (V6/Daddy Yankee).

El ejemplo anterior nos permite establecer una posible interpretación para proponer una ruta de enlaces musicales y culturales entre países como Jamaica, Panamá y Puerto Rico, que dan la pauta para que emergiera el reggaeton de la mezcla del reggae jamaicano, modificado por panameños y mezclado con ritmos puertorriqueños.

Hasta aquí se puede interpretar que estos enlaces musicales marcan el comienzo del reggaeton, una música que al mismo tiempo tuvo una difusión y comercialización *underground*, entendido en el sentido de subterráneo, fuera de las industrias musicales de sus países y elaborada al margen de un mercadeo industrial pero a la vez construyendo uno propio.

El reggaeton era un movimiento underground entró marginado, mucha gente le puso obstáculos pero fue lo mejor que sucedió porque nosotros creamos nuestra propia infraestructura, creamos nuestro propio sistema de mercadeo, nuestros propios videos y empezamos a convertirnos todos en empresarios, por obligación. Que yo creo fue un momento muy importante que yo viví dentro de mi vida, porque no tenía ningún tipo de opción (V2/Daddy Yankee).

Posteriormente, su difusión es realizada por otros artistas que inyectan ritmos identificados como latinos y se propaga con el apoyo del internet en Estados Unidos, donde el número de población de ascendencia latina es cada vez mayor. Este grupo al mismo tiempo que reivindica sus derechos, reconoce su procedencia cultural, tal como lo señala Tego Calderón.

Tiene que ver con el orgullo que tienen los latinos, esto es de nosotros y está bueno y se puede bailar en los clubes y compite con eso que ustedes bailan en inglés y es parte de nosotros, pero esto, es de nosotros (V6/Tego Calderón).

A Tego Calderón le atribuyen, otros artistas, abrir las puertas, primero, de los clubes en Manhattan y luego de los grandes escenarios en ciudades con una gran población latina como son Miami, Chicago, y Los Ángeles (V6/Narración). Es en este punto donde se refleja un proceso social, la migración, que permite que el reggaeton alcance el mercado norteamericano con altas ganancias económicas.

Ahora los números tienen sentido, con el censo, los latinos ya no son minoría, ahora son la mayoría y tiene sentido. Ahora que los números tienen sentido y nos convertimos en negociantes tenemos que aprovechar la oportunidad y llevarlo hasta la cima (V5/Pitbull).

Así pues, considerando la migración, se puede entender cómo es que el reggaeton se enlaza con el fenómeno de la movilidad humana y, al mismo tiempo, genera procesos económicos que son dinamizados, no por las grandes disqueras, sino por los propios artistas quienes reivindican su procedencia reformulando determinadas circunstancias culturales.

Lo que pasa con el reggaeton es que es capaz de expresar, por un lado latinidad, y por otro lado modernidad, podrías usar joyas ostentosas, podrías verte como todos del mundo hip-hop y no tenías que sentirte que estuvieras vendiendo tus propias raíces culturales (V6/Wayne Marshall).

Estos artistas se convirtieron en empresarios, crearon un gran mercado con una manifestación cultural con la cual se identifica un gran número de personas, ya sea por la sonoridad, la performatividad que permite su baile, o incluso por una identificación al compartir el sentido de lo que se canta, ya que el reggaeton comenzó, en la "clandestinidad de los barrios" (V6/Narración)

(...) en los caseríos, la música que antes nadie la quería, todas las clases la odiaban. Aquí, porque empezó, estas fueron las primeras personas que nos dieron la oportunidad, ya tu sabes, yo digo que son el piso de lo que es el reggaeton (V5/Héctor el Bambino).

La industria estuvo mucho tiempo creando imágenes, la industria

estuvo mucho tiempo creando cosas que no existen, ya llegó un momento en que la gente cuando ve que algo es real, lo coge, lo adopta y permanece fiel a ello (V5/Vico C).

Este proceso de comercialización también se detonó mediante los múltiples circuitos socio-sónicos relacionados con una serie de sucesos, accidentes y desviaciones que permiten sacar al reggaeton de la visión única y uniforme para identificar aquellos procesos que subyacen y que no son visibilizados.

Por ello, en la pelea de la nacionalidad, es necesario entender qué persona lo enuncia y tratar de indagar sus fines y objetivos para asignar un "origen" al reggaeton y saber si se enmarca o no su relato en los discursos hegemónicos dominantes.

Un caso que sale de estos discursos dominantes es el de Larnies Bowen, que se ha especializado en el rescate musical de inmigrantes afroantillanos en el siglo XIX, y que ha señalado que "Panamá quedó desvinculada de la repercusión mundial del 'reggaeton' porque los artistas que más se han dado a conocer son de Puerto Rico, donde hay mayor tradición de producción musical y más recursos" (EFE, 2008).

Esta investigadora abre una perspectiva más, la parte económica de las naciones, la cual permite interpretar que la narrativa más conocida de que el reggaeton proviene de Puerto Rico se debe a la posibilidad económica de la nación. Esta circunstancia incluso es reconocida por artistas y productores que señalan que la comercialización se inicia con artistas boricuas,

Jesús López Jerez, máximo responsable de la división latina de Universal Music. (...) comparte algunos recuerdos: "La industria no prestaba atención, pero yo percibía un fenómeno potente, con enorme base popular. Era la banda sonora de los barrios pobres de Puerto Rico. En 2004 fundamos Machete Music y firmé con Daddy Yankee, Don Omar, Wisín & Yandel... Tampoco me pilló por

sorprende: ya en los noventa había trabajado en Panamá con pioneros como Vico C o El General, cuando al ritmo lo llamaban "raggamuffin" (T7).

Esta declaración evidencia, precisamente, esa comercialización en Puerto Rico que se estableció entre multinacionales y boricuas, una vez que estos últimos tomaron por asalto la escena musical sin ayuda de las disqueras, aunque reconoce una herencia panameña.

Por tanto esta disputa, como ya lo señalé, se centra en quién enuncia y desde dónde lo hace. Reconociendo esto se puede tener una mayor claridad, pues si bien existen artistas y académicos, pocos, que señalan elementos musicales panameños que contribuyeron al reggaeton, la tesis del origen boricua ha tenido mayor difusión.

En su caso el artista Chombo (V5) señala que "reggaeton es el nombre internacional que se le ha dado al género reggae en español, pero comenzó (...) en Panamá en el 89 con artistas como El General, Nando Boom, Maliante". De esta manera reivindica no sólo una procedencia musical, sino cultural.

Por ejemplo, a pesar de que en el libro *Reggaeton* (2009) se reconoce la diversidad que configura esta música, hay cierta tendencia a identificarla mayormente como puertorriqueña, quizá por el lugar de procedencia de los autores y el lugar desde donde escriben. Esto es visible cuando definen al reggaeton como un:

(...) género relativamente reciente (y un conjunto de prácticas culturales relacionadas), caracterizado por su estilo particular (el bum-ch-bum-chik del dancehall influenciado por el hip-hop) y reconfigurado por sensibilidades y gustos urbanos puertorriqueños, así como que por su relación con el mercado (por ejemplo, es explícitamente comercial y busca atraer a un público masivo) (Marshall, et al. 2010)

Sin embargo, esto no anula la ardua labor de compilar y hacer registro

documental de una de las manifestaciones culturales que ha generado en los últimos tiempos, un sinfín de disputas culturales en Latinoamérica. Es esta compilación, desde mi punto de vista, el primer documento histórico académico del reggaeton e incluso en su estudio los compiladores apuestan al reconocimiento no de un origen sino del entramado de situaciones que lograron hacerlo emerger.

Tal entramado, visto desde la genealogía, recuerda la obligación de trabajar con los "documentos grises", es decir, aquellos que nos permiten indagar en las profundidades de lo que se investiga. Esto nos lleva a entender la creación del supuesto "boom latino". Para ello considero traer a cuento lo sucedido en los años 90 cuando desde la industria musical se impulsó a Ricky Martín como el estandarte de venta de las multinacionales para divulgar por el mundo la "sonoridad latina".

Anteriormente, existió en esta industria un gran despliegue de ritmos como la salsa, la cumbia, el ranchero o el mambo, mediante la distribución de productos de artistas como Héctor Lavoe, Marc Anthony y Jenifer López. La mayoría de estos artistas proviene de Puerto Rico que, vale la pena decirlo, es un estado asociado de Estados Unidos de Norteamérica. Desde una lectura geopolítica, se puede interpretar este espacio geográfico como clave para lanzar desde ahí lo que se considera como representativo como latino.

No es casual que dos de los exponentes más conocidos de reggaeton sean de ese país, como son Daddy Yankee y Don Omar, ni que Lunny Tunes, los productores más solicitados por los artistas considerados de talla internacional, son boricuas. Estos productores son los que antes de la llegada de Pitbull desempeñaban "el papel de ensuciadores (...) ellos forjaron el sonido

desbordante y contagioso del reggaeton, desde *Dale, Don, dale* hasta *Gasolina*" (T7). Esta pieza colocó al reggaeton en el ámbito internacional, fue la responsable de dar "bocanadas de oxígeno a la industria discográfica" (T11) o mejor dicho aún "los sonidos 'de abajo' (comunidades afrolatinas pobres) fueron el tratamiento de shock para resucitarlo)" (T7).

Toda industria está obligada a generar nuevos productos si quiere seguir en el mercado, la musical no es la excepción. El reggaeton fue el nuevo producto que habría que vender, sólo que en el contexto de las pérdidas millonarias por la descarga ilegal de canciones, el surgimiento de sellos independientes y la difusión de talentos vía internet, las multinacionales se vieron obligadas no sólo a apoyar los discursos del reggaeton sino a difundirlos como la música de moda. Sus artistas ya conocidos deberían de hacer mezclas con un sonido que venía de espacios de marginalidad social.

Al entrar yo a San Juan a vivir la calle en el área metropolitana y a un círculo o sea, empezar a visualizar lo que es reggaeton imagínate un círculo, en ese círculo está el alcohol, está el sexo, están las drogas, está la juventud y en medio está la música, y todo alrededor es el público. Ahí fue que yo empecé a ver en realidad como llega al público (V5/DJ Blass)

No importando qué nacionalidad se le asigne al reggaeton, son los caseríos, los barrios, o las zonas marginales de los diferentes países las que siempre están presentes en los comienzos de esta manifestación, "nació en el guetto, nació en el barrio" (V6/Daddy Yankee). Por ejemplo, en Puerto Rico en 1995, cuando se le conocía como "underground" fue censurado por diputados entre ellos Velda González que lo consideraba como incitador al sexo, la violencia y el consumo de las drogas, aunque posteriormente al ver el impacto y el alcance del reggaeton terminó montada en un templete bailándolo durante una de sus campañas.

En el caso panameño, el documental de Larnies Bowen *Contra corriente* ilustra cómo lo que se considera el precursor del reggaeton, el reggae en español, surge en los barrios pobres de Panamá. Uno de los exponentes del reggae en español señala "es una música (...) que le abre la puerta a la gente que viene de ese tipo de barrio pobre, entonces me filtré en ese género" (V3/Chicho Man).

La lectura del reggaeton tiene que considerar los enlaces transnacionales que se establecen con Estados Unidos de Norteamérica. Nueva York es, precisamente, lugar de contacto y disputa donde el reggaeton se nutre del hip-hop (estética, musicalidad, prácticas) que es parte de la cultura de los barrios pobres de esa ciudad. Además, con los flujos migratorios se establecen vínculos que detonan similitudes entre el reggaeton y el hip-hop. Como lo explica Daddy Yankee,

el mismo escenario que tuvo el hip-hop en los años ochenta, la gente creía, pensó que promovíamos la violencia pero no era así, solo estábamos siendo reales, éramos el espejo del pueblo, rapeábamos acerca de cosas reales (V6/Daddy Yankee)

Estos contactos con otras músicas tenían que ver con los lugares en donde se movían algunos artistas. Por ejemplo, las grabaciones de reggae en español que realizó El General en los noventa fueron realizadas en Nueva York (Marshall, et al. 2010), de donde se puede concluir que mediante el contacto cultural se integran al reggaeton elementos sonoros de diferentes nacionalidades.

Artistas puertorriqueños pasaron de la composición del hip-hop a la del reggaeton, tal es el caso de Tego Calderón o el propio Daddy Yankee. A la par que se realizaba la intervención del reggae jamaicano en Panamá, el hip-hop experimentaba un proceso similar en Puerto Rico como relata Tego Calderón.

Yo era bien antireggaetonero ya que los míos era el hip-hop y hablaba mucho de conciencia en aquellos tiempos, cosas más pesadas (...) me pusieron unas muchachas ahí, yo me quede bruto yo dije ¡Dios mío! Esto hay que cantarlo porque esto es una barbaridad (V6/Tego Calderón)

En este contexto cabe mencionar que los intercambios culturales detonados por los procesos de la migración también fueron generando la consolidación del reggaeton, pero al mismo tiempo profundizaron una rivalidad entre los afroamericanos y los latinos en Estados Unidos.

La música latina está cada vez más presente en el país del norte y no es por una cuestión de mayor consumo, sino por el aumento demográfico de latinos jóvenes que ven al reggaeton como algo suyo "Se vive la lírica, lo que uno habla lo sienten y lo entienden a perfección ese público salvadoreño, mexicano, hondureño, (V6/Tego Calderón).

Así pues la composición del reggaeton como una música de mezclas de diferentes naciones, culturas y sonoridades es, además, parte de las nuevas realidades juveniles urbanas en América. "El reggaeton es la música de la calle, le habla a la juventud (...) es la red de noticias del barrio" (V5/Notch).

No se trata de un asunto latinoamericano, sino de un proceso transnacional, multiétnico y plural. Muestra de ello es la autorreferencia que se hace el cantante Pitbull al asignarse el número 305 que es "el código de área de Miami, una mezcla cultural de todos los rincones de Latinoamérica y el Caribe" (V6/Narración), donde las segundas generaciones de latinos nacidos en Norteamérica valoran sus raíces latinas, circunstancia aprovechada por la industria musical para incrementar sus ventas: tan sólo en el 2005 la música latina experimentó un aumento en ventas del 18%.

El reggaeton se convirtió en un canto que representa a los jóvenes

latinos urbanos pobres, tanto en sus países como en Norteamérica. Así lo señala el periodista Jorge Ramos:

El reguetón, así en espanglish, es el ritmo urbano que los expresa mejor que cualquier otro. No es el hip-hop ni el rap de los afroamericanos, ni el rock del mainstream anglosajón, ni los swings tropicales de sus abuelos, ni el Julio Iglesias y Raphael de sus padres, ni Paulina, el Sanz y el Luismi de sus big brothers. Es algo nuevo y distinto que salta sin permiso (y sin pena) del inglés al español y viceversa (T11).

Visto desde su procedencia, es una música que ha sufrido "accidentes y desviaciones" que la han configurado. Considerar las luchas por las que se encuentra marcada permite ver la historia de manera no lineal, la prohibición como un elemento más que la constituye. Quizá el caso más evidente sea Puerto Rico, aunque también en otros países, como República Dominicana, su prohibición alcanzó procesos judiciales.

En República Dominicana la Comisión Nacional de Espectáculos Públicos (CNEP) en el año de 2004, un año antes de que *Gasolina* se convirtiera en la canción de fama internacional, se prohibió la difusión en emisoras de radio de canciones de reggaeton "por incitar a la violencia y al consumo de drogas, ofender a la dignidad de la mujer y por el alto grado de morbosidad" (T6).

En Honduras, en 2006, se presentó un anteproyecto de ley que buscaba proteger la niñez, formar una cultura de paz y censurar al reggaeton mediante una reglamentación. La diputada que encabezaba el proyecto consideró la lectura que los jóvenes harían de la iniciativa legislativa: "Imagino que los jóvenes van a decir 'y a esta doñita qué le pasa, nos quiere quitar la música que nos gusta'" (T3).

Cuba es otro país que buscó prohibir el reggaeton por considerarlo que

"tergiversaban" la sensualidad de las mujeres cubanas. Orlando Vistel, presidente del Instituto Cubano de Música, en 2012 señaló que se preparaba una ley para regular la música en espacios públicos, incluido el reggaeton que un año antes ya había causado controversia y prohibición con un tema llamado *Chupi-Chupi* que se convirtió en una "moda entre los adolescentes (...) horrible" (T2).

La historia es similar en Venezuela. En el estado de Zulia se prohibió no sólo el reggaeton, sino también el vallenato, pues se consideraban "inadecuados" para los adolescentes, a los que se les incitaba "a la expresión de movimientos corporales, rayan en la ética, la moral y las buenas costumbres". Para el 2011 se le atribuía al reggaeton y al vallenato la "desunión del núcleo familiar, relaciones extramatrimoniales, incitación al consumo de alcohol, al sexo y al despecho" además de "embarazos precoces, promiscuidad y otros males de la sociedad" (T5).

En el caso mexicano, en 2010, la Asamblea Legislativa del Distrito Federal buscó hacer un exhorto a las autoridades federales y locales para evitar, en espacios como antros, restaurantes o bailes escolares, los movimientos "sensuales y eróticos que simulen el coito" y que se le atribuían al ambiente propiciado por el perreo.

Las consecuencias de formar parte de este ambiente no se han hecho esperar: muchas adolescentes aparecen como las protagonistas de un video en Internet, donde sin su consentimiento las exponen, pues con unas copas encima se atrevieron a desnudarse frente a muchos desconocidos que las captaron con el celular; otras están a punto de ser madres solteras (T1)

Estas prohibiciones expuestas en anteproyectos de ley fueron pintando el mapa de tránsito del reggaeton y al mismo tiempo evidenciando la forma en que se conceptualiza la sexualidad y la juventud desde los espacios del

Estado, sus instituciones y sus representantes, sin importar ideología.

El reggaeton en la medida en que se fue difundiendo y posteriormente comercializando se convirtió en una especie de himno para los jóvenes en América Latina. El reggaeton es

(...) una música de los jóvenes siempre los van a señalar, y donde hay un joven siempre los señalan. Así que si mañana los jóvenes escoge otra música que se llame taca-taca, el taca-taca van a decir que trae sexo y drogas (V5/Héctor el bambino).

No olvidemos que el reggaeton en sus comienzos narró la vida en los barrios, lo que sucedía en los espacios de grupos sociales con características de marginación, pobreza, violencia, desigualdad, pandillerismo, embarazos no planeados, para esta región "latinomaericamente hablando, es el periódico del pueblo" (V5/Ivan Joy) y una de las manifestaciones culturales que mayor impacto tiene entre la juventud. "El reggaeton está perreando con rabia la joven alma latina" (T11). Sus narrativas pueden generar disgusto ya que,

Las letras del reggaeton denuncian el racismo, el maltrato a las mujeres, hablan de drogas, odio, violencia y sexo, mucho sexo. Las constantes insinuaciones sexuales y el baile del perreo -que simula la forma en que copulan los perros- han hecho del reggaeton un ritmo incomprensible y ofensivo para muchos adultos. Pero esto no le ha quitado nada de impulso. Al contrario, la controversia ha encendido el interés (T11)

El reggaeton para algunos es la música que marca a la actual generación de jóvenes: "somos los que ponemos la música a la juventud, que es la manda en la música" (V5/DJ Joe) "Todos los jóvenes tienen una música que las identifica y en este momento nuestra generación se ha identificado con el reggaeton" (V6/Daddy Yankee).

Quizá para algunos se sobredimensiona el reggaeton, pero su persistencia a lo largo de más de una década, contada a partir el "boom

comercial" no sólo es efecto de las estrategias comerciales de la industria musical, sino de un proceso más largo de anclaje de la realidad que experimentan hoy los jóvenes de los barrios, los caseríos, las favelas y esos espacios de marginalidad en los que viven día a día. Los procesos de exclusión, la marginalización, la pobreza, la vida del barrio, los intercambios no sólo tecnológicos, sino también de signos y símbolos permiten a estos jóvenes elaborar sus marcos de sentido a través de la música, el baile, la vestimenta, la sonoridad, el lenguaje.

Afirmar que el reggaeton fue creado por la industria es, primero, una mentira y después un supuesto utilizado para la criminalización de aquellos que gustan de bailarlo, cantarlo o escucharlo. Es a la vez negar los procesos de contacto cultural y las nuevas realidades de comunicación que se viven hoy en día. Además, al afirmar que la industria fue la autora, se asume a los sujetos como pasivos en las construcciones de mundo que hacen.

El reggaeton es por tanto una manifestación multicultural, en el sentido de que se nutre de diferentes referencias sonoras y, en consecuencia, culturales; es la mezcla de la salsa, la bachata, o de los ritmos afro puertorriqueños como la bomba y la plena (V6/Wayne Marshall) que se fusionan en algunos casos con ritmos hip-hop urbanos o con trompetas mexicanas (V6/Leila Cobos).

No es de asombrarse, ni se descubre el hilo negro con lo que expongo, pero sí permite proponer otra interpretación a la que opera en los diferentes círculos, incluso el académico, donde se establecen los discursos hegemónicos que construyen la supuesta historia del reggaeton que derivan en nuevos discursos coloniales.

En consecuencia es preciso develar la forma en que el supuesto origen del reggaeton opera para establecer determinados discursos. Sin embargo, la existencia de otras narrativas son procesos de lucha y es en esta lucha donde es posible construir una mirada genealógica entendiendo al reggaeton como un entramado de discursos, los cuales se nutren de símbolos que constantemente están en práctica y en consecuencia en transformación.

6.2 El estudio decolonial del reggaeton

Durante la sistematización de la información para la construcción de esta tesis encontré que el reggaeton ha sido definido por sus detractores como "una mierda de estilo musical sacado directamente de la basura, es una herejía y una gran insulto a la música conocida como arte (...) con la cual (...) los cacos y demás gentucilla se divierten"³⁶. Localicé otra definición, no para el reggaeton, sino para el bambuco, una música tradicional colombiana de la cual se afirmaba, en 1928, que en el extranjero se le consideraba como "cosa derivada de indios, de aborígenes, de chibchas, como algo ingenuo, primitivo selvático" (Santamaría, 2007:204-205).

Las dos anteriores definiciones son botones de muestra de lo que inspiró esta investigación, los discursos coloniales que rodeaban el reggaeton, pero que han existido para definir otras músicas, en este caso el bambuco. Definiciones que descansan en prejuicios cargados de colonialidad, procesos de racialización y supuesta inferioridad, con intentos de blanqueamiento en ambos casos.

Analizar el reggaeton como dispositivo cultural desde la decolonialidad

³⁶ La definición completa ya fue expuesta en la justificación de esta tesis y fue extraída del portal de Internet Frikipedia.

permite vislumbrar la colonialidad del poder que se encuentra inserta en las diferentes narrativas que lo constituyen. Es decir, partiendo de su funcionamiento en red al entenderlo como dispositivo y de los enlaces que establece con otros discursos es posible interpretar lo que configura, refuerza o transmite.

Como dispositivo se encuentra inmerso en una red de significaciones y de relaciones de poder, además en las contradicciones y la variabilidad de la cultura, en consecuencia construye sentido y configura en alguna forma las prácticas de los sujetos. Por tanto considero que no determina pero si contribuye a configurar determinados discursos.

A la vez que configura es configurado por otros, de ahí las diversas lecturas que se han hecho del reggaeton, y que se han dado muestra de ellas a lo largo de este trabajo, las cuales van desde un género musical creado en la industria, machista, misógino, heteronormativo, carente de propuesta musical y lírica hasta las consideraciones de que es un ritmo "vulgar, obsceno o violento, esto último por su propensión a exaltar la cultura de la calle, (...) que aluden la violencia y las prácticas del narcotráfico" (Thillet, 2006:8).

Lo anterior es la narrativa que priva mayormente sobre el tema, quizá si esta tesis hubiese partido desde la consideración del reggaeton como un género musical creado por las industrias culturales estaría llegando a confirmar los supuestos hegemónicos que permean la mayoría de los estudios.

Sin embargo, la apuesta es diferente, sin dejar de lado que se comparte en lo general las consideraciones que esta música tiene una gran carga de sexismo, heteronormatividad, machismo, misoginia pero que aras de contribuir a evidenciar que el reggaeton como dispositivo no sólo es usado para

configurar esos discursos la interpretación se realiza desde la propuesta de la decolonialidad.

Si bien se comparten algunas líneas generales en las interpretaciones de esta música, al problematizarlo desde la decolonialidad se busca mostrar otro tipo de discursos que se elaboran y son puestos en práctica mediante este dispositivo cultural que si bien puede contener múltiples significados culturales, los que más se resaltan son los vencedores en el campo de batalla, pero no quiere decir que otros no existen y por tanto no pueden ser interpretados, ya que al ser parte del artefacto condicionan, orientan y operacionalizan.

Dos de las preguntas específicas con las que se inició el presente trabajo fueron: ¿qué discursos se configuran, transmiten y/o refuerzan mediante el reggaeton?, y ¿cómo puede explicarse el reggaeton, como dispositivo cultural, a partir de las posturas teóricas-políticas de la decolonialidad?

La primera pregunta se puede responder con la documentación en los primeros apartados, sin embargo, busco hacer énfasis en otros discursos que operan bajo el dispositivo para evidenciar lo que subyace de aquello que parece "objetivo" o "crítico" y con tal interpretación dar respuesta a la segunda pregunta.

Entrando al planteamiento, busco apuntalar la discusión hacía la forma en que la organización y producción del conocimiento han contribuido a la reproducción de pensamientos coloniales construyendo así la colonialidad del saber que subalterniza el conocimiento que no está dentro de los marcos de la racionalidad (Florez-Florez, 2007)

Considero que el estudio del reggaeton está atravesado por esta

colonialidad, su estudio esta lejos de las agendas académicas a pesar de ser una realidad que está presente en las diferentes realidades latinoamericanas y específicamente en la de los jóvenes. Sin embargo, tal como lo ha señalado Edgardo Lander en las universidades se arrastran herencias coloniales que "contribuyen a reforzar la hegemonía cultural, económica, y política de occidente" (Castro-Gómez, 2007:79).

Esta tesis estuvo marcada en su inicio por la duda ante las recomendaciones de académicos que sugerían estudiar un "mejor tema" y luego de saltado ese primer momento por la sugerencia de reforzar la narrativa hegemónica de lo dicho por el reggaeton lo que deriva en pensar como la hybris del punto cero que señala Castro-Gómez (2007) existe en la universidad.

El autor refiere que la hybris del punto descansa sobre una forma de estudiar la realidad, donde se toma una supuesta distancia de lo que se estudia, el investigador se ubica en el punto cero y desde ahí recorta para después ordenar con una supuesta lógica matemática, situándose fuera del mundo, sin embargo, esa supuesta analítica ha llevado a difundir y ponderar los discursos que se conocen del reggaeton.

Por ello mirar al reggaeton desde la decolonialidad, es una apuesta a entender en la medida de lo posible su todo integrador, comprender las redes que lo constituyen: intercambios culturales, migración, tecnología, pobreza, marginalización, juventud, industrias culturales, multinacionales, negociaciones y contradicciones culturales que lo constituyen como un dispositivo cultural no sólo como un género musical, de ahí la negativa a considerarlo solo como eso, haberlo hecho así era no comprender como se articula con otras prácticas y discursos que operan a la vez como dispositivos.

Mirar al reggaeton desde al decolonialidad es analizarlo no sólo desde las metodologías y epistemologías establecidas, esto no excluye la rigurosidad en el manejo de la información, sino también desde los elementos que lo constituyeron sus prohibiciones, negociaciones que permiten saltar el colonialismo del saber que parte del supuesto de partida de un género musical de la industria, y que nos colocaría en la hybris del punto cero, como un elemento que es parte de una estructura donde solo imperan los condicionantes de clase. Se trata pues "de pasar de la definición de ('esto o aquello') por una lógica inclusiva ('esto y aquello')" (Castro-Gómez, 2007:90) en el estudio de las múltiples realidades que experimentamos hoy en día.

Mediante la colonialidad del saber se ha intentado suprimir conocimientos por considerarlos inferiores, y se ha limitado el estudio del reggaeton, pero evidenciar esas prácticas también abre la posibilidad al estudio a elementos que lo configuran como dispositivo, discursos que sistemáticamente han sido negados como las cuestiones de la negritud y la diáspora africana en la constitución de lo que hoy conocemos como América Latina y que cuestiona la modernidad eurocéntrica.

No quiero decir que el reggaeton es la panacea pero su estudio transdisciplinar puede abrir caminos al entendimiento de las culturas que han sido ocultadas por la racionalidad blanca bajo la lógica de una superioridad pero que hoy empiezan a resonar y a mantener vivo el recordatorio que hubo poblaciones que fueron sometidas bajo el dominio colonial europeo bajo la promesa de una modernidad que chocó con la realidad de aquellos tiempos y que choca una vez más con la actual.

Hoy las sonoridades que se pretendían enterradas o erradicadas han

dejado de ser sonidos lejanos y casi inaudibles para convertirse en resonancias que nuevamente experimentan un proceso de blanqueamiento que se añade ahora a un proceso de explotación comercial donde la marginalización es una mercancía más que explotar y que vender.

En consecuencia entender el reggaeton como dispositivo cultural es apostar al entendimiento de las diferentes significaciones culturales que se hacen de él, su forma de operar en diferentes áreas, la academia una de ellas, para romper el pensamiento único y así cuestionar la manera en que las disciplinas y sus discursos mantienen las desigualdades de poder al tiempo que siguen marcando el qué y el cómo investigar donde evidencia el algunos casos "la hegemonía que desde hace años ejercen los intelectuales norteamericanos en la producción de conocimientos sobre música en América Latina" (Santamaría, 2007:197).

Desde la decolonialidad se puede entender además como opera la diferencia colonial, que se hace evidente en los juicios y comparaciones que se hacen del reggaeton al que se le considera una música de mala calidad o de una "falsa rebeldía" como se afirma en una crítica al grupo Calle Trece, donde el autor señala que la hacer reggaeton difunden una rebeldía que es falsa por lo que es necesario confrontarlos con lo que el considera verdaderos rebeldes, "Dylan, Zappa y Davis, tres figuras que se resistieron a ser caricaturizadas por los medios se escabulleron de cualquier definición (...) no se adhirieron a la forma de moda en el mercado, sino que se inventaron una propia que les permitiera expresar su espíritu" (Peón, 2011), estableciendo así una diferenciación de superioridad que descansa en una valoración negativa para el grupo que hace reggaeton.

Han existido otros juicios que se han establecido del reggaeton y que buscaron su blanqueamiento sonoro el cual tiene como objetivo "purificar prácticas sociales de manera simbólica (...) asociadas a diferentes grupos étnicos" (Santamaría, 2007:199). Si bien, el reggaeton no puede ser asociado a un grupo determinado, si existen elementos de grupos sociales de los cuales se nutre, como puede ser la clase, pero se debe de tener presente que no es el único elemento para intentar blanquearlo pues desde en el estudio de la colonialidad se deben integrar elemento como la raza, el género, la identidad, o hasta el cuerpo.

6.3 De mujeres, jóvenes, reggaeton y discursos coloniales

"Sino puedo bailar no me interesa su revolución" escribió Emma Goldman, tal frase puede interpretarse es una premisa del texto titulado "Sino puedo perrear no es mi revolución" (Piñeyro, 2013) y que es motivo de análisis en esta tesis.

La reflexión planteada por la autora propone pensar el reggaeton no sólo como una herramienta (dispositivo cultural, digo yo) de uso contra la mujer, mediante letras y contenidos machistas, sino además como discurso que construye una "narrativa crítica" que cuestiona la formula mujer-objeto, pero que elabora la de mujer-santa, aniquilado el libre goce del cuerpo y el deseo de las mujeres que bailan reggaeton.

Si se parte de que la decolonialidad permite romper posturas que se dan por hecho y busca elaborar un pensamiento de frontera que cuestione las narrativas hegemónicas y con ello, como señala Escobar (2002), incidir en los discursos de la ciencia para producir desde otras miradas el conocimiento, la reflexión anterior abre la discusión sobre esa narrativa discursiva que denuncia

los contenidos machistas y sexistas pero que al mismo tiempo, invisibiliza y busca mantener una idea sobre los comportamientos y las decisiones en los cuerpos de mujeres, y hombres, que considero pertinente añadir.

Vale la pena recordar que la colonialidad del poder ha implementado estructuras que permiten mantener una dominación, y que descansan sobre la construcción de la diferencia colonial, por lo que desde esta perspectiva se lee al reggaeton desde los supuestos del blanco, civilizado, heterosexual o heteronormativo que construye los discursos al mirar a otros como los bárbaros, indígenas, pobres, desviados o marginales.

Con la irrupción del reggaeton, como un producto que emergió del barrio, caserío, o zonas marginales, las lecturas desde la diferencia colonial sirven para establecer los parámetros de los nuevos bárbaros, los nuevos excluidos que además son considerados machistas, violentos y sexistas. De esta manera se añaden al patrón colonial las diferencias ya no sólo por cuestiones de raza o género, se integran elementos como identidad, moral, ejercicio de la sexualidad, juventud o prácticas culturales, articulando así los nuevos discursos coloniales.

Considero que este patrón colonial re-articulado se establece en las esferas de lo subjetivo, en consecuencia lo que no se contemple dentro de estos parámetros debe ser cuestionado y señalado, así que se evidencian dos cosas, primero, existen otras lecturas que configuran diversas prácticas del reggaeton y por tanto no se enclaustran en la visión de esta música como generadora de una cultura machista sino como una posibilidad de disfrute y goce del cuerpo. Ante este escenario aparece lo segundo, el reggaeton opera como dispositivo cultural para tratar de mantener formulaciones que se

pretenden universales y totalitarias y que se esconden bajo la lógica de discursos liberadores, emancipadores y progresistas.

Al entrar al terreno de la cultura, entendida como un campo de batalla, las prácticas que se desarrollan los sujetos respecto al reggaeton buscan ser normalizadas y controladas mediante un discurso construido a raíz del mismo dispositivo cultural, por lo que los significados entran en confrontación y se construyen diversas narrativas que están en disputa, sin embargo, se busca que el dispositivo configure determinados discursos que permitan mantener la hegemonía narrativa que descansa en una lógica colonial.

Por ejemplo en Cuba el Instituto Cubanos de la Música, en voz de su presidente Orlando Vistel, en el 2012 informó que sancionaría a intérpretes y difusores de temas de reggaeton y de otras músicas, ya que dijo tienen "textos agresivos, sexualmente explícitos, obscenos, que tergiversan la sensualidad consustancial a la mujer cubana, proyectándola como grotescos objetos sexuales en un entorno gestual aún más grotesco" (Perú 21, 2012).

También en Honduras en el 2006, la diputada del partido Unificación Democrática, Doris Gutiérrez "cuestionó las letras de las canciones de este género musical y señaló que en su mayoría se caracteriza por poseer mensajes de sexo, violencia y pérdida de valores" (La Prensa, 2006).

Incluso en Colombia en el 2014 se lanzó abiertamente una campaña en contra del reggaeton por parte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá y la fotógrafa Lyneyl Ibañez quien explicó,

la crítica va dirigida a los contenidos de las canciones que sólo dejan a las mujeres como objetos sexuales, que no sólo en las letras son agredidas, sino que además en los videos son usadas como símbolos de sexo que más 'publicidad' de la música (Cooperativa, 2014).

Mientras que en Venezuela y República Dominicana existieron casos de prohibición y censura al reggaeton por considerarlo que atenta contra la sociedad, en el primer país, y la consideración que incita a la violencia en el segundo. En Venezuela en el estado de Zulia, se prohibió el reggaeton y el vallenato pues según las autoridades incitaban “a la expresión de movimientos corporales, rayan en la ética, la moral y las buenas costumbres” (Radio Santa Fe, 2011), específicamente sobre el reggaeton se considero como causante de embarazos precoces, promiscuidad y otros males de la sociedad.

En República Dominicana en el 2004 la Comisión Nacional de Espectáculos Públicos (CNEP) prohibió algunos temas de reggaeton “por incitar a la violencia y al consumo de drogas, ofender a la dignidad de la mujer y por el alto grado de morbosidad” (Agencia EFE, 2004).

En México también han aparecido estos discursos, por ejemplo en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal durante el 2010, la quien fuera diputada Edith Ruiz Mendicuti del Partido de la Revolución Democrática buscó prohibir que el reggaeton se bailara en bares, discotecas, salones de baile, y en bailes escolares ya que consideró se hacen movimientos que simulan el coito del perro (perreo). En una nota publicada en el diario Metro dijo que,

La práctica de un baile erótico y el ambiente creado en torno a éste, pone en riesgo a cientos de jóvenes adolescentes -muchas de ellas menores de edad-, que en su afán de ser distinguidas como 'la más sexy' se mueven al ritmo de 'el perreo', mientras son involucradas en mucho más que movimientos provocativos, pues terminan implicadas en desnudos, manoseos, consumo de alcohol y de drogas (Rivera, 2010).

Son estos discursos, los que no sólo están en la prensa, sino en la academia, que en la búsqueda de denunciar el sexismo, el machismo y la violencia como una estructura permanente, elaboran desde la colonialidad

otros que configuran a la mujer desde visiones generalizadas y apuestas por el deber ser, eliminando la posibilidad del disfrute o de la decisión personal de gozar al escuchar una canción de reggaeton.

Si bien, en gran medida, en el reggaeton la mujer aparece sexualizada, violentada y marginada en la narrativa de las canciones, además de que hay pocas interpretes de esta música, o que incluso se piensa que en el performance que realiza la pareja al bailar la mujer solo es sometida y toma el papel pasivo en el encuentro; hay algunos indicios que muestran lo contrario.

Por ejemplo, una de las interpretes llamada Ivy Queen, tiene una canción que muestra otro punto de vista sobre el acto de bailar reggaeton, titulada "Quiero bailar" que dice: Yo quiero bailar, tú quieres sudar y pegarte a mi, el cuerpo rozar, yo te digo sí, tú me puede provocar eso no quiere decir que pa'la cama voy", tal letra es considerada por Pyñeiro (2013) como una canción que pasa desapercibida pero que da cuenta de que en la actualidad se mantiene la consideración de que una mujer que se mueve libremente al bailar reggaeton o decide perrear es señalada como una puta, incluso tal consideración se hace desde algunas mujeres. Pyñeiro explica que detrás de la crítica a la conversión de la mujer como objeto sexual, se elabora otra que nuevamente genera una visión que reprime,

La contrapartida a la mujer-objeto no puede ser la mujer-santa, ambas son modelos de mujer que nos reprimen: una porque queda reducida a florero, la otra a mujer del hogar, pero ambas sin deseos, sentimientos, motivaciones, libertad... Es muy común que se utilice a la mujer-santa para criticar al reguetón, hablando de "ofensas" contra las mujeres, y que a las mujeres hay que dedicarles "poesía" (...), "tratarlas bien", "protegerlas", "cuidarlas", etc.: un discurso con claras pretensiones de reconducción a la norma de lo que se considera "buena conducta" en una mujer; dos caras de la misma moneda patriarcal que reducen a la mujer a la mirada del hombre y anulan su independencia (Pyñeiro, 2013)

Si bien en mi tesis no profundizo sobre las prácticas que se realizan con el reggaeton, ya que no es el objetivo, sí encontré testimonios que pueden dar luz a una reflexión diferente; por ejemplo, en el programa de televisión Esquizofrenia que presentó una edición titulada "Reggaeton: caldo de perro" donde una de las entrevistadas señala sobre el perreo lo siguiente: "para mí está bien el perreo, pues es una forma para que nosotras nos divirtamos, ya si el chavo no se quiere divertir pues ya él" (V7), mientras que un entrevistado señala "si a la morra le gusta, pues ya acá un caldito (...) es lo mismo, porque tanto bailas tu como baila ella, los dos se cachondean" (V7). En ambos testimonios, tanto ella como él, señalan que durante el perreo son los dos quienes participan.

Esta forma de vivenciar el reggaeton, si bien no aparece en la mayoría de las canciones y en consecuencia la mayoría de los estudios se lanzan sobre aquellas que son las más difundidas, es en la canción de Ivy Queen donde se establece una narrativa diferente, donde la mujer adquiere un papel activo,

Lo que yo quiero es besarte, papi te lo juro te me acercas y late mi corazón. Si lo que quiero es pegarte yo no tengo problema en acercarme y bailarte este reggaeton, que los dos tengamos que sudar que sudar, que bailemos al ritmo del tra tra, que me haga fuerte suspirar, suspirar; pero pa' la cama digo: mira na na na. Porque yo soy la que mando, soy la que decide cuando vamos al mambo y tu lo sabes. El ritmo me esta llevando, mientras mas te pegas mas te voy azotando y eso esta bien (Ivy Queen, 2003).

En consecuencia, reflexionar al reggaeton como dispositivo cultural a la luz de la decolonialidad permite entender que sobre la construcción de lo que se piensa debe ser y hacer el hombre y la mujer con su sexualidad, su deseo, su placer es atravesado por visiones que descansan sobre la matriz colonial/moderna que busca dictar el cómo del proceso de desarrollo que deben seguir otras culturas.

En esa construcción se elabora una superioridad-inferioridad, que se oculta bajo la retórica de la defensa de la mujer, y que se transmuta en el reforzamiento del sistema patriarcal, pero se oculta bajo una supuesta misión salvadora y libertaria cuando en realidad descansa en la puesta en práctica de una red de discursos para mantener diferentes configuraciones subjetivas sobre lo que deben o no hacer/bailar/gozar tanto hombres como mujeres, basta recordar que la colonialidad opera en cada uno de los planos de la existencia cotidiana y escalas de la sociedad (Quijano, 2007). Con el reggaeton operando como dispositivo se establecen jerarquías que colocan, en mayor medida a las mujeres, diferenciadas unas de otras a raíz del gusto por el reggaeton y el disfrute corporal, las jerarquías son un elemento de la colonialidad,

Si bien Eduardo Restrepo (2007) ha abordado en su reflexión las jerarquías raciales naturalizadas que permiten la existencia del patrón del poder, es preciso pensar que Catherine Walsh señala sobre los temas faltantes en el estudio de la propuesta de la decolonialidad, como es la sexualidad humana, en consecuencia el cuerpo, pues de la naturalización de discursos diferenciadores colonizadores, (se es un hombre por someter a mujeres en el perreo, pero también está la consideración de que una mujer es una puta si baila reggaeton) se busca subalternizar otras experiencias y formas de vivir/entender el mundo.

En consecuencia la decolonialidad, como señala Nelson Maldonado-Torres (2006), evidencia como a pesar de los procesos de descolonización continúan o se mantienen dependencias y relaciones de poder que operan para configurar "las identidades modernas y las relaciones intersubjetivas del poder y de conocimiento" (Maldonado-Torres, 2006:174).

Siguiendo esta reflexión las posiciones que asocian sexo, drogas, pobreza, y violencia con reggaeton, hacen que funcione como un dispositivo generador de diferencias, estableciendo así una diferencia colonial que le es trasladada a los sujetos. Incluso desde diversas investigaciones académicas, son estos discursos los supuestos de partida que se utilizan y que señalé en apartados anteriores.

Un ejemplo mas claro de esta forma trasladar una consideración con elementos diferenciadores es una declaración de quien fuera Secretario de Seguridad Pública del Distrito Federal, Jesús Rodríguez Almeida, quien dijo durante un operativo policial en la Ciudad de México, donde había en su mayoría jóvenes,

Especialmente cuando detectamos que hay menores de edad y que sabemos que hay bebidas embriagantes, o algún tipo de consumo de drogas, lo que hacemos es evitar que se de este tipo de fiestas de reggaetoneros, precisamente para evitar que vaya a ver riñas, lesiones y sobre todo que haya corrupción de menores (Almeida, 2013)

Lo anterior me permite explicar como se van estableciendo discursos en contra, especialmente de los jóvenes, quienes en la mayoría de las investigaciones documentadas son los que mayormente gustan de esta música.

Pero son un tipo de jóvenes, aquellos que viven en zonas marginales, en barrios populares o que sus contextos son de violencia. Para el caso mexicano, incluso el reggaeton es utilizado en programas televisivos por ejemplo: La Rosa de Guadalupe, de la empresa Televisa, que le ha atribuido problemáticas como el embarazo adolescente, el consumo de drogas o el pandillerismo.

Se utiliza la música para operar diferentes significaciones culturales, que en relación con otros discursos configuran una gran red que constituye al dispositivo, donde permanecen las valoraciones dicotómicas de buenos versus

malo, y que descansan en la visión occidentalizada de que es mejor la sanidad, bondad, rectitud y en consecuencia desde esta malla de discursos (dispositivo) se evalúa a los que se considera enfermos, malos y desviados de lo que debería ser un sujeto o un grupo que avanza hacia un mejor desarrollo según la lógica occidental.

Esta forma de operación como dispositivo, ha configurado un falso supuesto; que el reggaeton es una música creada por la industria, pero como he argumentado es algo que procede del barrio; sin embargo, esta característica es usada en dos sentidos que parten de una misma cosa pero operan de manera diferenciada.

El barrio y la marginalidad, son elementos que se usan en la comercialización del reggaeton desde las industrias, pero este elemento no aparece en las afirmaciones de la procedencia de la música, incluso de lo que podría ser un elemento reivindicativo se traduce en un elemento de exclusión ya que existe un desconocimiento del lenguaje de estos espacios sociales y en consecuencia es estigmatizado desde los parámetros del "buen lenguaje".

Sin embargo, tal proceso, evidencia como la colonialidad del poder, cambia se modifica para poder seguir manteniendo una dominación,

Si alguno de los elementos producidos por los dominados y la subversión aparece como útiles al reajuste de poder, ellos serán totalmente expropiados de sus productores y serán devueltos a ellos como originales de sus dominadores. Esto es, mutados en instrumentos de dominación (Quijano, 2001: 127)

En consecuencia se puede considerar que el reggaeton experimentó este proceso, expropiación y posterior devolución como un dispositivo cultural que configura determinados tipos de dominación que mediante procesos de estigmatización se traducen en generalidades de que el reggaeton es sólo

escuchado, puesto en práctica (perreo), consumido y vivido por grupos de clases bajas o populares, de esta manera se añade el elemento clase en la articulación trabajo-género-raza que como señala Quijano (2007) son parte fundamental en el establecimiento de la colonialidad del poder como matriz de control.

Siguiendo la reflexión decolonial, Mignolo (2007), señala que mediante esta matriz colonial se van estableciendo imágenes y símbolos en las experiencias subjetivas que alcanzan expresiones plásticas, visuales -añadiría sonoras- que permiten construir imaginarios coloniales, por lo que se puede afirmar que el reggaeton como dispositivo ha operado para el establecimiento de imaginarios coloniales, que si bien tienen su vertiente machista y sexista, elabora otros que no son evidenciados, estudiados o señalados.

Arturo Escobar (2003) ha señalado que una de las apuestas de la decolonialidad es la reflexión de lo cultural y lo político en Latinoamérica, por lo que es necesario incluir esta otra beta poco explorada al hablar de reggaeton que es a la vez una manifestación cultural que se ha convertido en "el periódico del pueblo, de la juventud (...) el reggaeton es la música que le habla a la juventud" (V5) pero también en un dispositivo que establece sobre estos actores una serie de discursos coloniales.

Con esta red que configura al dispositivo se mantienen las relaciones de poder que fomentan jerárquicas raciales, de género e incluso geopolíticas (Maldonado-Torres, 2006). Al entender el reggaeton más allá de los evidentes discursos machistas, misóginos y heteronormativos podemos explicar con la decolonialidad como postura teórica-política que se establecen otros discursos neo-coloniales que mediante un proceso de reajuste, mutación y absorción de

elementos culturales devueltos en instrumentos de diferenciación se mantiene una colonialidad del poder que disputa el control de las esferas del sexo, el cuerpo, la subjetividad y su producción de materiales.

Esta reflexión descansa en lo señalado por Aníbal Quijano (2000) quien sostiene que se cae en un error al querer hacer un análisis sólo desde las condiciones materiales-económicas, pues no se consideran otros factores, como el sexo o la raza; que establecen las clasificaciones sociales. Estos elementos han funcionado como condicionantes históricos que han revitalizado reelaborado y creado otros discursos coloniales.

Con el reggaeton funcionando como un dispositivo cultural considero se ha apelado no sólo ha una diferencia de clase, sino a una de diferencia de identidad, de edad, de raza y de género para mantener los imaginarios coloniales, pues la irrupción de esta música en las realidades sociales puso sobre la mesa, cuestiones de marginalidad, de migración, de exclusión social, de pobreza, de las luchas de las personas por autodefinirse más allá de los poderes disciplinarios,

El reguetón, así en espanglish, es el ritmo urbano que los expresa mejor que cualquier otro. No es el hip-hop ni el rap de los afroamericanos, ni el rock del mainstream anglosajón, ni los swings tropicales de sus abuelos, ni el Julio Iglesias y Raphael de sus padres, ni la Paulina, el Sanz y el Luismi de sus big brothers. Es algo nuevo y distinto que salta sin permiso (y sin pena) del inglés al español y viceversa. Nos equivocáramos garrafalmente si descartáramos el reggaeton sólo por sus contenidos agresivos y vulgares. Son, después de todo, formas de rebeldía de los yuhi (young urban hispanics), de decirnos: ésta es mi vida -fuerte, directa, dura-, no la tuya. Es una música que refleja su mundo luego del 9/11 (Ramos, 2005)

No es novedosa la reflexión sobre la lógica de la colonialidad, esta descansa en el entramado de los discursos racistas, homofóbico y sexistas del patriarcado que establecieron jerarquías que se interiorizaron en practicas y

discursos (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007), lo que sí es necesario reflexionar es la manera en cómo mediante estos discursos colonizadores y su señalamiento se establecen otros que refuerzan la matriz colonial del poder.

En el 2005, un famoso periodista mexicano por su activismo a favor de la legalización de los migrantes en Estados Unidos, lugar donde trabaja, señalaba que la letras del reggaeton denuncian "el racismo, el maltrato a las mujeres, hablan de drogas, odio, violencia y sexo, mucho sexo. Las constantes insinuaciones sexuales y el baile del perreo han hecho del reggaeton un ritmo incomprensible y ofensivo para muchos adultos" (Ramos, 2005).

Si esta consideración se lee ahora, diez años después de que fuera escrita por Ramos, en el contexto de una crisis migratoria en ese país, una clara elevación del discurso racista en la sociedad norteamericana³⁷, y una constante afirmación de superioridad del hombre blanco frente a otras concepciones de mundo materializadas en música, como el reggaeton, se puede entender como los procesos de clasificación y superioridad social alcanzan las esferas de la cultura.

Lo anterior considero reafirma lo que he venido sosteniendo; pensar el reggaeton solo como un producto de la industria, no permitiría entender procesos de cambios sociales que por decirlo de alguna manera se musicalizan, el reggaeton es la banda sonora de estos nuevos procesos.

Una mirada desde la interculturalidad y la transdisciplina permite evidenciar los procesos de la racionalidad eurocéntrica, que permean elementos de género, las identidades sociales y sexuales, y que incluso da posibilidad a la reflexión desde la geopolítica (Walsh, 2010).

³⁷ Me refiero a los asesinatos contra miembros de la comunidad negra en Estados Unidos cometidos por cuestiones de diferencia racial, también se puede integrar los discursos antimigrantes y la creciente estigmatización de minorías religiosas que conviven en aquel país.

Pensar una manifestación cultural, como es el reggaeton, sólo desde un carácter inmutable elimina la posibilidad de pensar los enlaces que se establecen entre lo semiótico, lo político, lo económico o lo social (Sewell, 2005). El reggaeton al estar en diferentes sistemas de símbolos es entendido de múltiples maneras y significaciones del mundo que hacen las personas.

Cuando el reggaeton es operado como un dispositivo cultural se busca uniformar, establecer una narrativa hegemónica, que contrapone las visiones, las prácticas y las ideas de las sociedades en búsqueda de darle una supuesta coherencia a prácticas que son diferentes y que salen del ideal y por tanto deben ser sancionados.

Cuando se apela a los discursos simplistas, totalizantes o dominantes se pone en operación un discurso que mantiene un patrón colonial, pues elimina la diferencia, la múltiples identidades, las diversas formas de crear sentido, y en aras de denunciar una supuesta dominación se ocupan las herramientas de dominación, es decir en términos de Franz Fanon, los individuos adoptan máscaras blancas siendo de piel negra, se afirman como sujetos críticos desde los parámetros de la colonialidad.

Conclusiones

"Es que el reggaeton se te mete por los intestinos".

Canción Atrévete te-te-te,

Calle Trece

Cuando el reggaeton alcanzó los primeros lugares de ventas, de difusión y entró en el sistema de mercadeo de las industrias transnacionales, existieron quienes afirmaron y profetizaron su fin de manera rápida, ya que se afirmaba era una música de moda, y como tal, moriría inmediatamente. Eran los años de 2004 y 2005 cuando "La Gasolina", canción de Daddy Yankee, alcanzaba notoriedad desde la industria. Han pasado ya más de 10 años y el reggaeton sigue sonando, como una música que se ha vuelto parte de las realidades latinoamericanas, y de otros espacios geográficos a nivel mundial.

Su permanencia, sobra decir que bajo/contra/o favorables condiciones ha sido acompañada por procesos de migración, cambios en las concepciones y formas de significar el mundo, ya no es la realidad de los jóvenes de la Revolución Cultural en los sesenta, ya no es el desencanto de la generación de los ochenta, con la consolidación de un mundo unipolar, por lo menos en el terreno económico.

El reggaeton es quizá una pieza musical de varias piezas que la sociedad decide apropiarse y con ello significar su mundo; sin embargo, su aparición no sólo hizo evidente los discursos machistas, sexistas y heteronormativos que existen y que son puestos a funcionar en conjunto con otros para mantener ciertos tipos de dominación que tienen como base una colonialidad que busca seguir manteniendo el trazo de la cartografía del poder.

Esta tesis tenía como idea central preguntarse la manera que el

reggaeton configura, transmite y/o refuerza discursos colonizadores de lo juvenil, lo sexual y lo corporal, un tarea primero no fácil, pues como se deja testimonio desde la academia han operado supuestos que de no ser analizados con detenimiento nos llevarían afirmar con una máscara blanca aunque sepamos que nuestra piel es negra. Es decir, identificar la configuración, transmisión y reforzamiento de los colonial mediante el reggaeton que opera como dispositivo cultural también, estoy seguro, que debe implicar el reconocimiento de los filtros que por más libertadores que nos parezcan entran en la misma dinámica de dar por sentado algo que ha sido construido desde una narrativa hegemónica.

Es evidente que en el terreno de lo juvenil, lo sexual y el cuerpo siempre hay una disputa por su control, el reggaeton mediante sus letras, sus videos y sus puestas en práctica (perreo) permite reflexionar nuevos cambios de entender el mundo; afirmar que sólo refuerza discursos colonizadores, los cuales son combativos por un consenso social, es partir del sentido común y lo más evidente, pero la apuesta de este proyecto fue ir más allá.

Se apostó a mirar que esos discursos colonizadores ocultan otros, como el de la criminalización del ser joven, o la valoración dicotómica de bueno/malo que establece una supuesta superioridad de quienes gustan del reggaeton frente a otros que establecen juicios de valor desde una mirada occidentalizada de afirmar que existe una música mejor que otra, debido a una mayor cualidad artística o cultural.

Como discutí a lo largo de esta tesis, los discursos coloniales están presentes en el reggaeton, no soy ajeno a ello, pero hacia el cierre de este trabajo considero que establezco una ruta para identificar otros que se vienen

construyendo mediante el engranaje y establecimiento en red de diferencias no sólo de clase, sino de raza, de cultura, de género y de identidad, que apelan a la búsqueda de una sociedad más justa y equitativa pero desde la exclusión de aquello que no se apega a los preceptos de lo que se cree es mejor para una sociedad.

Es evidente por el tipo de investigación que planteé desde el inicio, de corte exploratoria descriptiva, que hace falta profundizar en las prácticas de las y los sujetos que tienen que ver con el reggaeton, no sólo los defensores sino también sus detractores, pero que los testimonios recabados en programas de televisión, algunas canciones, y diferentes reportajes en los medios de comunicación dan luz para reorientar la investigación sobre el tema.

La colonialidad se establece mediante discursos, el reggaeton es uno de ellos, se apoya en otros, en la construcción de esa red de la que habla Foucault cuando se establece un dispositivo, son los discursos de sexismo, machismo, hetero-normalidad pero también son los de la diferenciación por género, por raza, por clase, por identidad y por referentes culturales.

La manera en que se pone en marcha como dispositivo no sólo por las grandes industrias culturales, sino además por la sociedad en su conjunto, que hace valoraciones donde la colonialidad está presente en su visión de mundo. Lo que sale de los referentes culturales establecidos y aceptados como "normales" es atacado de inmediato, no se abre la posibilidad a la contribución de entender que la gente lo está bailando, cantando y gozando.

El gozo es algo que se mantiene confiscado a la alcoba privada, no puede ser público y no puede ser realizado por no adultos, en consecuencia y para combatirlo se establecen narrativas que apelan a luchas que se siguen

dando, por ejemplo la equidad entre hombres y mujeres, pero vistas como algo acabado, atemporal y no cambiante, como elementos naturales heterogéneos, esa visión es una más de las que constituyen el patrón de poder colonial.

Al finalizar este trabajo, reflexiono como desde las diversas posturas recolectadas en gran parte de ellas, se hacen procesos de clasificación de manera *per se*, no sólo por una supuesta calidad o no en el reggaeton, sino por un establecimiento de jerarquías que son atravesadas por un proceso de racialización que alcanza las relaciones humanas.

Las realidades de América Latina, incluidas las múltiples mexicanas, han cambiado; sin embargo, la lógica colonial sigue ahí presente cincelandos sus viejas rocas para lanzarlas con aquellos que dislocan sus preceptos de lo que se considera es correcto. El reggaeton obliga a pensar, como tarea en futuros trabajos lo que desde la decolonialidad llaman el pensamiento de frontera, es decir, como se construyen pensamientos críticos que refutan la lógica colonial y que permiten establecer otras narrativas desde los sujetos que cuentan sus propias historias desde categorías no eurocéntricas.

Para ser más claros con este punto, señalo que es necesario establecer cómo detrás de estos posicionamientos sobre el cuerpo, los jóvenes y la sexualidad, se podría establecer una ruta de exploración de las otredades que establecen diferencias a la lógica del nivel moderno/colonial, y que como documenté a lo largo de esta tesis con el reggaeton aparecieron algunas resonancias de pensamientos que tienen que ver por ejemplo con cuestiones de negritud.

Como ya señalé, no sólo se trata de los discursos colonizadores con referentes culturales, políticos y económicos los que se ponen en juego en el

campo de batalla, sino también se refuerzan de manera menos evidente aquellos que tienen que ver con los niveles subjetivos de las y los sujetos. Se apela a referentes libertadores que son usados para generar procesos de marginalización, jerarquización y en consecuencia de exclusión, se afirma que el reggaeton es sexista en consecuencia las personas que escuchan o bailan esta música son sexistas, eliminando así toda capacidad que tiene cualquier persona de posicionarse frente a un discurso.

Así se establece un discurso hegemónico que se configura cuando el reggaeton opera como dispositivo, cuando se teje la red de discursos que tienen además una matriz colonial. Considero que el presente trabajo es un primer momento para tratar de desmontar las posturas que se han venido construyendo sobre esta música, abre la posibilidad de mirar otros horizontes que desde la decolonialidad podrían explicar la relación entre la colonialidad y el género como lo ha venido haciendo María Lugones, los procesos de interculturalidad y la diferencia colonial con Catherine Walsh.

Una de las preguntas específicas que guió esta investigación era saber cuáles eran los condicionantes históricos, políticos y sociales que han permitido que con el reggaeton se refuerce una matriz colonial de poder, algo que considero está resuelto en los apartados cuatro y seis que dan cuenta como un elemento de identidad a espacios, barrio o caseríos, permiten establecer discursos que se realizan desde la diferencia colonial, son esos nuevos "bárbaros" a los que se les lee desde su diferencia, no sólo de clase, sino de ejercicio de su sexualidad y sus prácticas culturales.

Andrés Fábregas Puig escribió que la cultura puede ser entendida como una capacidad humana que permite crear nuestros propios mundos y hacer

nuestras propias historias, en consecuencia, se debe entender la nuevas narrativas que se hacen desde los jóvenes, que se hace de la sexualidad y del cuerpo para poder dar soluciones no punitivas que descansan sobre preceptos morales cargados de estereotipos que se han venido construyendo con la colonialidad del poder la cual ha establecido imágenes y símbolos para construir o no determinadas identidades que permiten la continuidad del patrón colonial.

Si se identifican los cambios desde los contextos y las realidades múltiples se da paso al reconocimiento del otro, se abre una ventana a buscar posibilidades de diálogo en otro sentido, ya no en la búsqueda del blanqueamiento de la cultura mediante los dispositivos culturales que son capaces de producir procesos de significación y sentidos de la realidad, sino en una forma de diálogo permanente ante procesos, sucesos y hechos que emerjan y que parezcan desconocidos o alejados de lo que creemos real.

Referencias

Bibliográficas

CASTRO-GÓMEZ, S., Guardiola-Rivera, O. (2000), "Introducción. Geopolíticas del conocimiento o el desafío de 'impensar' las ciencias sociales en América Latina", en Castro-Gómez, S. (ed.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Instituto de Estudios Sociales y Culturales

PENSAR, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

CASTRO-GOMEZ, S., Grosfoguel, R. (2007), "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico", en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia.

CASTRO-GOMEZ, S., (2007), "Descolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes", en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia.

CASTRO-GÓMEZ, S. (2000), "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", en Lander, E. (comp.), *La colonialidad del*

saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.
CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Argentina.

WALSH, C. (2010), "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones. Catherine Walsh", en Richard, N. (ed.), *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, Trayectorias y Disputas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Chile.

DUBIEL, H. (2000), *La teoría crítica: Ayer y hoy*, Ed. Plaza Valdés y UAM, México.

ECO, U. (1997), *Interpretación y sobreinterpretación*, traducción de Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, España.

FLOREZ-FLOREZ (2007) "Lectura no eurocéntrica de los movimientos sociales latinoamericanos. Las claves analíticas del proyecto modernidad/colonialidad", en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia.

FRITH, S. (1987), "Towards an aesthetic of popular music" en Richard Leeper y Susan McClary (eds.), *The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, pp. 133-172, traducción de Silvia

Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds) (2001), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Ed. Trotta, pp. 413-435. España. Reproducción parcial del artículo.

FOUCAULT, M. (1999), *Estrategias de poder Obras Esenciales Volumen III*, introducción, traducción y edición de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Paidós, España.

GALEANO, E. (2007), *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI Editores, México.

GARCÍA CANCLINI, N. (1997), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

GARCÍA CANCLINI, N. (2003), "Prólogo" en Martín-Barbero, J., *De los medios a la mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, Editorial Gustavo Gili, Colombia.

GIMÉNEZ, G. (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, Volumen I, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, Colección Intersecciones, México.

GIMÉNEZ, G. (1999), "Territorio, Cultura e Identidades, la región socio-cultural", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Época II, núm.9, Vol. V, junio, pp. 25-27.

HERNÁNDEZ, R., Fernández, C., Baptista, P., *et al.* (2007), *Metodología de la Investigación*, Mc Graw Hill, México.

HORKHEIMER, M., Adorno, T. (2006), *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, España.

HORMIGOS, J. (2008), *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Ediciones y Publicaciones Autor, España.

MARTÍN-BARBERO, J. (2003), *De los medios a la mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Editorial Gustavo Gili, Colombia.

MALDONADO-TORRES, N. (2006), "Aime Cesaire y la crisis del hombre europeo", en Césaire A., *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, Madrid España.

MATTELART, A., Neveu, E. (2004), *Introducción a los estudios culturales*, Paidós, España.

MIGNOLO, W. (2000), "Diferencia Colonial y Razón Postoccidental", en Castro-Gómez, S. (ed.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

MIGNOLO, W. (2007), *La idea de América Latina. La herida y la opción decolonial*, Gedisa, España.

MUÑOZ, B. (1989), *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, Editorial Barcanova, España.

NEGUS, K., (1999), *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Paidós, España.

PARIS, M. (2010) "Youth Identities and the Migratory Culture among Triqui and Mixtec Boys and Girls", traducción de María Dolores Paris, *Migraciones internacionales*, núm. 19, Vol. 5, julio-diciembre, pp. 1-23, 23.

QUIJANO, A. (2000), "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Argentina.

QUIJANO, A. (2001) "Colonialidad del poder. Cultura y conocimiento en América Latina" en Mignolo, W (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Ediciones del Signo, Argentina.

QUIJANO, A. (2007), "Colonialidad del poder y clasificación social", en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia

RESTREPO, E. (2007), "Antropología y Colonialidad" en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia

SANTAMARÍA, C. (2005), "El bambuco y los saberes mestizos. Academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos" en Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colombia.

SEWELL, W (2005), "Los conceptos de cultura" en *Teoría y análisis de la cultura*, Volumen I, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, Colección Intersecciones, México.

THOMPSON, J. (2002), *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

VALENZUELA, J. (coord.) (2003), *Los estudios culturales en México*, Biblioteca Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México

ZARZA, M. (2009), "La música como un medio simbólico de comunicación de género entre los jóvenes universitarios" Consultado: junio 2013. Versión PDF

Electrónicas

ABRUZZESE, A. (2004), "Cultura de Masas" en *Cuadernos de información y Comunicación*, núm. 9, pp. 187-190. Consultado: abril 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110189A/7316>

AGAMBEN, G. (2011), "¿Qué es un dispositivo?", traducción de Roberto J. Fuentes Rionda en *Sociológica*, núm. 73, año 26, mayo-agosto, pp. 249-264. Consultado: abril 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

AGUIRRE, F., Lucero, G., Torres, J. (2012), "El método genealógico como continuidad de la desestructuración del esquema de pensamiento en Nietzsche

y Foucault" en *Entrevistas Revista de debates*, núm. 003. Consultado: enero 2014. Artículo en línea disponible en:

http://www.isnsc.com.ar/assets/_aguirre-lucero-torres.pdf

ARANGO, O. (2002), "El zócalo como texto cultural. Un caso de análisis etnográfico semiótico: la entrada triunfal de la caravana zapatista", *Cuicuilco*, número 25, mayo-agosto. Consultado: marzo 2014. Artículo en línea disponible en:

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/431/424>

BIRCK, A. (2005), "Investigación del hip-hop latino". Consultado: enero 2013.

Artículo en línea disponible en:

<http://lithic.org/works/hiphop.pdf>

CALZADILLA, L. (2007), "Reggaeton. Objeto cultural no identificado", *Revista Comunicación*, núm. 138, pp. 24-30. Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2007138_24-30.pdf

CARBALLO, P. (2006), "Reggaeton e identidad masculina", *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, núm. 4, volumen 3. Consultado: abril 2013. Artículo en línea disponible en:

http://www.ciicla.ucr.ac.cr/dspace/bitstream/123456789/131/1/04.+Reggaeton_P_Carballo.pdf

CASTRO, E. (2006), "Michel Foucault: Sujeto e Historia", *Tópicos*, núm. 14, Consultado: junio 2014. Artículo en línea disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28819851008>

CASTRO-GÓMEZ, S. (2007), "Michel Foucault y la colonialidad del poder", *Tabula Rasa*, núm. 006, enero-junio, pp. 153-172. Consultado: enero 2014
Artículo en línea disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero-6/castro.pdf>

DUSSEL, I. (2003), "Foucault y la escritura de la historia. Reflexiones sobre los usos de la genealogía", *Revista Educación y Pedagogía*, núm. 37, volumen 15. Consultado: enero 2014. Artículo en línea disponible en:
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/view/5975>

ESCOBAR, A. (2003), "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano", traducción de Eduardo Restrepo, *Tabula Rasa*, núm. 1. Consultado: enero 2014. Artículo en línea disponible en:
<http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/escobar-tabula-rasa.pdf>

GALLUCI, J. (2008), "Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton", *Opción*, núm. 055, año/vol. 24, enero-abril, pp. 84-100. Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.scribd.com/doc/23157068/Analisis-de-la-imagen-de-la-mujer-en-el-discurso-del-reggaeton-Ma-Jose-Gallucci>

GARCÍA, L. (2011), "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben", *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 74, marzo. Consultado: febrero 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>

HERNÁNDEZ, O. (2007), "Marimba de chonta y poscolonialidad musical" en *Revista Nómadas*, núm. 26, abril, pp. 56-59. Consultado: julio 2013 Artículo en línea disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241007>

LAUREANO, J. (2008), "Sexualidad y política pública: La perversidad del silencio", *Diálogo-Zona Cultural*, núm. 203, año 21, enero-febrero. Consultado: julio 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.scribd.com/doc/4102821/Edicion-Enero-2008>

MARISTANY, J. (1997), Reseña del libro: *Cultural Studies & Cultural Value*; Frow John. *Revista Anclajes*, vol. I, número 1. Consultado: enero 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/defaultns.htm>

MARSHALL, W., Rivera, R., Pacini, D. (2010), "Los circuitos socio-sónicos del reggaeton", en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 14. Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/2/trans-14-2010>

MATÍAS, P., (2010), "El reggaetón: manifestación del sexismo culturalmente normalizado en la población joven de la sociedad mexicana", *Journal de Investigación de la Escuela de Graduados e Innovación*, núm. 22, febrero, pp. 10-17. Consultado: junio 2013. Artículo en línea disponible en:

<https://www.yumpu.com/es/document/view/38340686/febrero-puebla-tecnologico-de-monterrey/11>

MATTERLART, A. Piemme, J.M. (s/f), "Industria (s) cultural(es) Génesis de una idea", traducción de Oscar Lucien. Consultado: enero 2013. Artículo en línea disponible en:

http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1131318691578_1619685285_1144/Mattelar%20Industrias%20Culturales%20genesis%20de%20una%20idea.pdf

MIGNOLO, W. (s/f), "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales PENSAR. Consultado: marzo 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>

MONTERO, F. (2010), "La importancia de ser reggaetonero", *Revista NOVARUMv2*, núm. 02. Consultado: enero 2013. Artículo en línea disponible en:

http://novarum.ver.ucc.mx/pdf/novarum_06.pdf

NEGRÓN-MUNTANER, F. (2009), "Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13", *Revista Iberoamericana*, núm. 229, vol. LXXV, octubre-diciembre, pp. 1095-1106. Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/6626/6802>

NEGRÓN-MUNTANER, F., Rivera, R. (2009), "Nación Reggaeton", *Revista Nueva Sociedad*, núm. 223, septiembre-octubre, pp. 29-38. Consultado: abril 2013. Artículo en línea disponible en:

http://www.nuso.org/upload/articulos/3630_1.pdf

RÍOS, A. (2002), "Los estudios culturales y el estudio de la cultura en América Latina" en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (comp.) CLACSO; Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. Consultado: marzo 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D2218.dir/22rios.pdf>

RUJAS, J. (2010), "Genealogía y discurso. De Nietzsche a Foucault", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 26. Consultado: enero 2014. Artículo en línea disponible en:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/javierrujas.pdf>

SANTAMARÍA, C. (2005), "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y a producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX". Consultado: julio 2013. Artículo en línea disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/carolinasantamaria.pdf>

URDANETA, M. (2010), "El reggaeton, invitación al sexo. Análisis lingüístico", *Temas de comunicación*, núm. 20, enero-junio, pp. 141-160. Consultado: febrero 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/417>

VEGA, A. (2010), "La representación social de la violencia de género en la radio mexicana", *Quaderns del CAC 34*, vol. XIII (1), junio, pp. 103-112. Consultado: junio 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/370/333>

Ponencias

MEDINA, G. (2011), "Tecnologías y subjetividades juveniles", Proyecto de investigación *Tecnologías del placer. Producción histórica de los sujetos sexuales*. Ponencia presentada en México.

CHUCTAYA, N., Puma, H., Usnayo., J., Zanga, J. (2011), "Rasgos de personalidad en jóvenes que escuchan reggaeton", Primer Congreso Nacional de Investigación. Iglesia Adventista del Séptimo Día, Lima, Perú, 2,3 y 4 de noviembre. Consultado: febrero 2013. Artículo en línea disponible en:
<https://es.scribd.com/doc/186115759/CSS31Articulo-REGUETON>

CASANELLA, L., Hernández, G., González, N. (s.f.), "El reggaeton en Cuba. Un análisis de sus particularidades", X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Consultado: febrero 2013. Artículo en línea disponible en:
<http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/NerisLilianayGrizel.pdf>

LUZARDO, B. (2009), "El reggaetón: ¿Un nuevo discurso juvenil? Estudio léxico semántico sobre el género musical", Segundo Congreso de Investigadores Venezolanos de la Comunicación, Grupo de Trabajo 07 Comunicación, Cultura y Sociedad. Consultado: abril 2013. Artículo en línea disponible en:
http://www.invecom.org/eventos/2009/pdf/luzardo_b.pdf

ROSSI, E. (2009), "Hip Hop en japoñol: emigración latinoamericana y música urbana en Japón", Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, 11, 12, 13 y 14 de junio, Río de Janeiro, Brasil. Consultado: junio 2013. Artículo en línea disponible en:
<http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2009/files/RossiErika.pdf>

Tesis

MUÑOZ, P. (2010), *El musicar de la salsa, el rap y el reggaeton en las identidades de los jóvenes afros del norte del Cauca*, Universidad de Manizales, Colombia, tesis de Maestría. Consultado: junio 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianzacindeumz/20130315074426/Emunoz.pdf>

GARCÍA, I. (2006), *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaeton*, Universidad Católica Andrés Bello, tesis de licenciatura, Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAQ6920.pdf

THILLET, A. (2006), *La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Programa Cuba Universidad de La Habana, tesis de Maestría. Consultado: junio 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.flacsoandes.org/dspace/handle/10469/1007>

Notas periodísticas

Contreras, H. (2005), "La 'amenaza' reggaeton" en Periódico Reforma, 17 de junio, Distrito Federal, México. Archivo Histórico.

Garza, N. (2005) "Llega a México el reggaeton" en Periódico Reforma, 10 de febrero, Distrito Federal, México. Archivo Histórico.

Gómez, C. (2010) "Para mercadear a Jesucristo no importa si es en reggaetón o en rock", en periódico La Jornada, 9 de mayo.

González, R. (2006), "Trae RBD ritmo de reggaeton", en periódico Reforma, 12 de agosto. Archivo Histórico.

Hernández, M. (2005) "Daddy Yankee: trae reggaeton para quedarse", en periódico Reforma, 13 de marzo. Archivo Histórico.

Hernández, M. (2011), "Graban más sexo", en periódico Reforma, 19 de octubre. Archivo Histórico.

Moya, R. (2010), "Asesinan a dos a balazos cuando bailan el reggaeton", en Periódico Reforma, 14 de marzo. Archivo Histórico.

Rivera, R. (2010), "Quiere diputada prohibir el perreo" en periódico Reforma, 06 de noviembre. Archivo Histórico.

Rodríguez, T. (2006), "Don Omar: predica el don del reggaeton" en periódico Reforma, 25 de agosto. Archivo Histórico.

Sarabia, D. (2011), "Jalan a las mujeres solventes y perreo", periódico Reforma, 02 de agosto. Archivo Histórico.

Tejeda, M. (2011) "Dan mordida al perreo", en periódico Reforma, 10 de julio.
Archivo histórico

Vázquez, N. (2012), "Pondrán ritmo a Plaza de Toros", en periódico Reforma,
10 de febrero. Archivo Histórico.

Notas periodísticas electrónicas

AGENCIA EFE, (2008), "Puertorriqueños... adiós al reggaeton", en *El Mundo.es*, 14 de junio, España. Consultado: marzo 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/14/cultura/1216052724.html>

UNIVISIÓN, (2009), "Daddy Yankee tuvo el disco latino de la década" en Uforia, 30 de diciembre. Consultado: abril 2013. Artículo e línea disponible en:
<http://musica.univision.com/noticias/article/2009-12-30/daddy-yankee-tuvo-el-disco>

VELAZQUEZ, M. (2005), "Reggaetón power en México", en Univisión. Artículo en línea disponible en:

<http://foro.univision.com/t5/Reggaeton/Reggaeton-power-en-Mexico/td-p/106435661>

Blog's y canales de video

FRIKIPEDIA, (2011), "Reggaeton" en el portal Frikipedia. Consultado: abril 2013. Artículo en línea disponible en:

<http://www.frikipedia.es/friki/Reggaeton>

Vico-C, (2011), "Vico C explica origen del reggaeton", en Youtube. Consultado: enero 2013. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=kqRHo2nImtQ>

Referencias del cuerpo de análisis

Canciones

1. Luis G Feat Árcangel, (2010) "Gata oficial", en Bokisucio, sello discográfico: Bokisucio Music.
2. Calle 13, (2005) "Atrevete-te", en Calle 13, sello discográfico: White Lion/Sony Music.
3. Daddy Yankee (2004) "Gasolina" en Barrio Fino, sello discográfico: El Cartel Record.
4. Don Omar Feat Romeo Santos, (2005) "Ella y yo" en God's Project, sello discográfico: Premium Latin Music/ Sony Music Entertainment.
5. Glory, (2004) "Suelta como gabete", en The Last Don Live, sello discográfico: VI Music, Estudios MultiTrack.
6. Ivy Queen (2003) "Yo quiero Bailar", en Diva, sello discográfico: Real Music Group
7. Nigga (2007) "Te quiero", en Te quiero: Romantic Style In Da World, sello discográfico: EMI Televisa Music.

8. Nore feat Nina Sky, Daddy Yankee (2006) "Oye mi canto, " en N.O.R.E. y la Familia... ya tú sabe, sello discográfico: Def Jam, Roc-A-Fella, Universal Music Group
9. Calle Trece (2008) "Que lloren", en Los de atrás vienen conmigo, sello discográfico: Sony Internacional.
10. Tego Calderón (2003) "Métele Sazón", en Más flow, sello discográfico: Machete Music.
11. Rey Kon ft Karol G (2012) "301", colaboración, sello discográfico: no identificado.

Textos

1. Rivera, R. Quiere diputada prohibir "perreo" en periódico Reforma, 6 de noviembre 2010. Disponible también en: <http://www.publimetro.com.mx/noticias/diputada-quiere-censurar-reggaeton/pjkd!FYVN14eVz8mkihhX5w@Bkw/>
2. Cuba sin 'flow': Prohíben difusión del 'reggaetón' en la isla, en Perú 21, 01 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://peru21.pe/mundo/cuba-sin-flow-prohiben-difusion-reggaeton-isla-2106021>
3. Presentarán en Honduras una iniciativa para regular música reggaeton, en La Prensa Honduras, 29 de diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.terra.com/deportes/articulo/html/fox345357.htm>
4. Colombiana lanza campaña contra el reggaeton por denigrar a la mujer, en Cooperativa.cl, 12 de junio de 2014. Disponible en:

<http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/reggaeton/colombiana-lanza-campana-contra-el-reggaeton-por-denigrar-a-la-mujer/2014-06-12/152551.html>

5. Prohíben el reggaeton y el vallenato en escuelas de estado venezolano, en Radio Santa FE, 17 de diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.radiosantafe.com/2011/12/17/prohiben-el-reggaeton-y-el-vallenato-en-escuelas-de-estado-venezolano/>

6. Prohíben difundir temas de reggaetón en la Republica Dominicana por vulgares, en Agencia EFE, 22 de octubre de 2004. Disponible en: <http://www.tropicanafm.com/noticia/prohiben-difundir-temas-de-reggaeton-en-la-republica-dominicana-por-vulgares/20041122/nota/154780.aspx>

7. Lenore, V. Reggaeton, en periódico El País, 30 de agosto de 2013. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html

8. Rivera, R. Entrevista a Tego Calderón, en Centro Journal, fall, año/vol. XVI, número 002 City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños New York, Latinoamericanistas, pp. 272-281. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37716217>

9. Pyñeiro, M. Sino puedo perrear no es mi revolución, en GenteDigital.es, 14 de mayo de 2013. Disponible en:

<http://gentedigital.es/comunidad/june/2013/07/24/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/>

10. Peón, J. Calle trece, diez razones para no escucharlo, en Revista Replicante, 10 de mayo de 2011. Disponible en: <http://revistareplicante.com/diez-motivos-para-no-escuchar-calle-13/>

11. RAMOS, J. (2005), "La gasolina del reggaeton" en Jorge Ramos.com, 7 de marzo. Disponible en línea: <http://jorgeramos.com/la-gasolina-del-reggaeton/>

Videos

1. Acosta, H. (Productor) (2011), *Daddy Yankee. Mi historia*, Estados Unidos de Norteamérica: Cadena de Televisión Mun2 TV.

2. Beaufort, M. Posada, A. (dir.) (2010). *Sin Mapa*, Puerto Rico: La Productora.

3. Bowen, L. (Director) (2008), *Contracorriente, el documental*, Estados Unidos de Norteamérica: Beca Full Bride, MTV.

4. Boy Wonder, (Productor), (2003) El documental "Historia del Reggageton", Estados Unidos de Norteamérica: Chosen Few Emerald Entertainment, Inc.

5. DJ Negro, (2003), *The Noise, el documental*, Puerto Rico: House of Music.

6. McCabe, D. (Director), (2009), *Un son urbano: El reggaeton*, en *Documental Divas y superestrellas Latin Music USA*, Estados Unidos de Norteamérica: Public Broadcasting Service

7. Santander, G. (Productor) (2010), *Reggaeton: caldo de perreo* en programa de televisión *Esquizofrenia, de lo pop a lo alternativo*, México: Canal 22.

8. Valdés, A. (Director) (2011), *Reggaetoneros*, en programa de televisión *Tonic*, México: MVS Televisión.

Anexos