

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y DE LA CULTURA
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**REGGAETON, MUJERES E IDENTIDADES
“YO QUIERO BAILAR... ESO NO QUIERE DECIR QUE PA’ LA CAMA VOY”**

CAROLINA RODRIGUES MORGADO

DICIEMBRE 2012

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y DE LA CULTURA
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**REGGAETON, MUJERES E IDENTIDADES
“YO QUIERO BAILAR... ESO NO QUIERE DECIR QUE PA’ LA CAMA VOY”**

CAROLINA RODRIGUES MORGADO

**ASESOR DE TESIS: MARÍA AMELIA VITERI
LECTORES: SANTIAGO CASTELLANOS y MAURO CERBINO**

DICIEMBRE 2012

DEDICATORIA

Para a Vóvó Mimi que me deu força para terminar esta etapa.

AGRADECIMIENTOS

Porque un trabajo de larga duración como éste, nunca es la obra de una sola persona, reconocer este aporte esencial es lo que lo vuelve más humano...

En primer lugar, quiero agradecer a mis padres que siempre han estado presentes para la realización de mis metas y que han permitido el cumplimiento de este sueño. Estar lejos de casa nunca es fácil, pero la cariñosa presencia de Virginia, Daniel y Annie lo convirtió en una inolvidable aventura. Si esta maestría fue un marco importante en mi vida fue gracias a la presencia, apoyo e inspiración de Susana Wappenstein, Mónica Astudillo, Kathya Araujo, Santiago Castellanos y particularmente María Amelia Viteri quien me acompañó y me guió en este proyecto. A pesar de la distancia, la inagotable amistad de mis amigos de siempre es siempre una inestimable fuente de soporte, en esta ya larga trayectoria juntos. Quiero también agradecer el tiempo y los consejos de Alba y Shirley que me siguieron hasta el último aliento. Finalmente, un último pensamiento para mi fiel compañero de las largas horas de trabajo, Gastón.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
Problema de estudio.....	8
Objetivos.....	11
Breve discusión teórica.....	12
Jóvenes y cultura.....	12
Identidades de género: sexualidad, feminidad y corporalidad.....	14
Identidades diaspóricas.....	17
Estrategia metodológica.....	18
CAPÍTULO I.....	23
El reggaeton: más que una moda musical.....	23
¿Regueton, Reggaetón, Reggaeton?.....	24
Definiendo el reggaeton: entender un género musical complejo.....	25
De aquí a allá, “de música negra a reggaeton latino”.....	29
El pánico ‘moral’ frente al reggaeton.....	36
El perreo o hacer el amor con ropa.....	38
‘Ser mujer’ y ‘ser hombre’: entre desafío y conformismo.....	41
CAPÍTULO II.....	45
Más allá de la música: jóvenes, cultura, sexualidad e identidades.....	45
El reggaeton en la construcción de culturas juveniles.....	46
Representaciones y discursos desde una perspectiva cultural y foucaultiana.....	46
Culturas juveniles y música: el performance de los jóvenes.....	49
“Lo latino está de moda”.....	54

Cuerpos, sexualidades y feminidades: hacia una ‘teorización’ del perreo	58
Recuperando el cuerpo a través del baile	59
Reivindicando una sexualidad femenina	63
Cuestiones de imágenes: por una feminidad abierta	74
CAPÍTULO III	79
Construcciones a través del reggaeton: ser ‘latina’ en Bruselas.....	79
“Sientan el poder del reggaeton latino”.....	80
“Dime papi si te atreves llevarme a la disco a bailar este reggaeton [...] y así yo sabré si te ganas mi corazón”	86
“Tengo orgullo en mi cuerpo y es lo que demuestro en el perreo”	87
“Salir a la disco no es sólo bailar”	88
“El perreo es diversión y algo más”	89
REFLEXIONES FINALES.....	94
BIBLIOGRAFIA	98

RESUMEN

El fenómeno musical del reggaeton se ha popularizado a nivel mundial en los últimos años y se ha convertido en una de las banderas representativas de 'lo latino'. Sin embargo, múltiples críticas se han elevado contra ello, sobre todo contra su hípersexualización o contra la 'objetivación' de las mujeres. Frente a esto, el presente trabajo busca analizar la significación de prácticas concretas de la cotidianidad, investigando más allá de los presupuestos genéricos. Así, el objetivo de este proyecto exploratorio es analizar cómo las jóvenes latinas de Bruselas (Bélgica) construyen su sexualidad y pertenencia identitaria a través del baile del perreo. En efecto, lo dicho puede empujar lecturas lineales binarias como la de 'santa o puta', y, por esto, explorando el rol del reggaeton, específicamente del acto de perrear, esta tesis examina la agencia de estas mujeres jóvenes latinas en la negociación de su sexualidad, la construcción de su feminidad y la reivindicación de sus raíces latinas en un contexto diaspórico y globalizado.

Esto implica también demostrar la complejidad del reggaeton, que más que una música de moda, tiene una historia y una construcción interesantes. En efecto, las raíces de este género son el ejemplo de las relaciones transnacionales que permiten crear la cultura: a pesar de que hoy en día se asocie el reggaeton con Puerto Rico, es más bien una creación multinacional entre esa isla, Panamá, Jamaica y Nueva York. De la misma manera que fue cruzando fronteras, esta música, que nació en los barrios pobres, fue trascendiendo las clases sociales para contribuir a la auto-identificación de las comunidades latinas en el extranjero.

En el nivel teórico, tres ejes condujeron el análisis del tema. En primer lugar, con los estudios juveniles y culturales, se abrieron las posibilidades de interpretación de los actos y los discursos, como también se pudo resaltar el rol de la música en las construcciones identitarias. El segundo eje vuelve sobre la idea de identidad cultural donde el reggaeton tiene un rol de construcción de realidades comunes para los jóvenes migrantes. Finalmente, utilizando el concepto del cuerpo, y a través de un breve recorrido de la historia de la sexualidad, esta tesis aboga por un pluralismo moral a la Jeffrey Weeks y Judith Butler donde las jóvenes mujeres, a través del perreo y de su vestimentaria sexy, pueden construir una 'sexualidad femenina' y una 'feminidad abierta', teniendo siempre en mente que otras construcciones personales son posibles.

Por último, el análisis de la comunidad latina de Bruselas aporta un ejemplo práctico, pero también matizado. Por un lado, hay que resaltar que la música tiene un poder organizativo para estos jóvenes que, a través la organización y la participación en fiestas, empiezan, de cierta forma, a crear un ‘movimiento latino’ en la ciudad. Aquí se distinguen las fiestas organizadas por los mismos jóvenes de la comunidad de las fiestas más generales que tienden a perder este carácter comunitario. Por otro lado, las jóvenes latinas demuestran una conciencia muy grande sobre sus cuerpos, demostrando orgullo en ser sexy. Desechando la idea del perreo como preliminares sexuales, las mujeres entrevistadas resaltan el lado divertido de las salidas a las discotecas: en efecto, ellas eligen con quién y cómo bailar.

Así, este trabajo manifiesta la necesidad de insertar nuevos feminismos, como el de Itziar Ziga, dentro de los estudios de géneros y sexualidades, para así demostrar la diversidad que existe en el cotidiano.

INTRODUCCIÓN

*It's about time academia dared to include reggaeton.
This might mean that we're finally understanding that all of us
are 'los de atrás' (the ones behind): our country Puerto Rico,
and the whole Carribean [and Latin America].*
(Residente en Rivera, Marshall y Pacini Hernandez, 2009)

Problema de estudio

El reggaeton¹, más allá de estar de moda, es “una música nómada, que desborda los límites del nacionalismo cultural, las clasificaciones raciales y étnicas, las normas establecidas del buen gusto, las teorías académicas” (Duany, 2010: 185). Es un género musical que mezcla rap y reggae, caracterizado por un ritmo electrónico repetitivo, que se originó en los años ochenta, producto del intercambio musical y cultural entre Panamá y Puerto Rico. Se llamaba entonces *underground* y “fue producido por y para la juventud urbana de las clases más pobres” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009: 30). Sin embargo, a partir del año 2000, su popularidad no sólo trascendió las clases sociales, sino también las fronteras nacionales: el reggaeton se convirtió en un fenómeno mundial, asociado directamente con la cultura latina. Para Jorge Duany (2010: 182) “se trata quizás de la primera música verdaderamente transnacional o diaspórica, en el sentido más amplio de estos términos [...] [porque] es un producto de la incesante circulación de personas, mercancías, prácticas e identidades entre el Caribe y Estados Unidos”. El estilo de vestir de los cantantes, o reggaetoneros, es tan particular que se volvió una marca de distinción. Influenciados por la cultura hip-hop de Nueva York, los hombres se visten con pantalones (sobre todo jeans) y camisetas anchas, muchas veces con gorras y joyas llamativas y abundantes, a las cuales se llama *blinblin* por el sonido que producen. Las mujeres, sean cantantes o bailarinas, se visten de forma sexy, con poca ropa o muy pegada, poniendo así énfasis en su cuerpo exuberante (Gallucci, 2008: 86). Todo lo anterior está destinado a desarrollar un baile muy sensual, llamado perreo,

¹ Frente a las diversas denominaciones posibles (reggaeton, reggaetón, reguetón, regeton), he decidido adoptar la ortografía ‘reggaeton’ para, como los editores del libro *Reggaeton* (2010), enfatizar “el carácter transnacional y multilingüe del género [musical]” (Duany, 2010: 183).

donde los cuerpos de las mujeres y de los hombres se rozan, imitando diversas posiciones sexuales. Frente a esto, se ha criticado al reggaeton por “explotar ‘sexualmente a la mujer a través de frases soeces, vídeos de movimientos eróticos en los que las chicas bailan casi desnudas’ y por promover el perreo, al que acusa[n] de ser un ‘factor detonante de actos criminales’ ” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009: 30).

Por lo anterior expuesto, las personas con las que voy a trabajar son jóvenes latinas². Sin embargo, no quiero establecer un rango de edad porque, siguiendo el razonamiento de Rossana Reguillo (2000), esto se convertiría en nada más que una “operación clasificatoria de sentido común”. En efecto, uno de los objetivos de esta tesis exploratoria es justamente demostrar la complejidad que supone la identidad de las personas, así

La posibilidad de sostener que puede hablarse de un sujeto juvenil, supone la elaboración de múltiples articulaciones, que ancladas efectivamente en unos rangos de edad, sean capaces de dar cuenta de los arraigos empíricos en que esa edad deja de ser dato natural y se convierte en un revelador de modos particulares de experimentar y participar del mundo (Reguillo, 2000: 18).

Es decir que, más que una edad, el “modo particular de experimentar y participar del mundo” es constituido, aquí, por el consumo del reggaeton a través de la participación en fiestas latinas. Es verdad que, generalmente, esto empieza alrededor de los 16 años, pero es difícil decir hasta que edad se sigue yendo a las fiestas. Además, bajo un marco que incluye la migración, decidí enfocarme en esas jóvenes de primera generación que viven en Bruselas y que participan en esas fiestas. Mi objetivo aquí es doble. Primero, demostrar cómo la identidad (en este caso de las mujeres) es más compleja que el binario ‘santa o puta’ impuesto por el marianismo y que está muy difundido en toda la cultura latina (Stevens, 1973). Es evidenciar que “las identidades no son monolíticas y a veces pueden ser contradictorias y competitivas, [...] [y abrir] el espacio para la agencia femenina dentro de estructuras globales dominantes³” (Báez, 2006: 67). Los mismos movimientos feministas pasaron de un enfoque en el bienestar hacia un enfoque

² De la misma manera que Kim Kattari (2009), decidí utilizar el término ‘latino’ para referirme a personas de origen mexicana, latinoamericana o caribeña viviendo en el extranjero; mientras me referiré ‘latinoamericanos’ para la población que viven en los países hispanohablantes de Latinoamérica y el Caribe.

³ La autora se refiere aquí a la industria musical transnacional que contribuye a la ‘normalización’ de las identidades.

(complementario) en la agencia, es decir resaltar las mujeres como ‘agentes’ de sus propias vidas y no simplemente pasivas en relación a su entorno. “Ver en individuos entidades que experimentan y tienen bienestar es un importante reconocimiento, pero si nos quedáramos ahí tendríamos una visión muy limitada de las mujeres como personas. Comprender el papel de la agencia es, pues, fundamental para reconocer que las personas son personas responsables” (Sen, 2000: 234). De esta manera, quiero investigar cómo el reggaeton construye (y formatea) la feminidad⁴ de esas mujeres, pero también cómo crea (o contribuye al desarrollo de) su pertenencia a la cultura latina en un país no latino como es el caso de Bélgica. En segundo lugar, quiero matizar las críticas hechas al reggaeton que victimizan a las mujeres. María José Gallucci (2008: 96), en su análisis discursivo de las letras de canciones de ese género musical, concluye que no se puede generalizar pues “es cierto que las letras de la mayoría de las canciones tomadas como objeto de estudio evidencian una fuerte carga de contenido sexual”, no es el caso de todas las canciones exitosas. En este sentido, de la misma manera como las teorías queer⁵ se apropiaron de la palabra ‘queer’, que inicialmente era un insulto hacia la comunidad LGTB⁶ (Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz, 2011: 48), la cantante Ivy Queen se “llama a ella misma la *gata* [...], la *perra* [...], la *potra* [...] y la *abusadora* [...] en una tentativa de reapropiar estas connotaciones negativas de la feminidad al empoderamiento femenino”⁷ (Báez, 2006: 70). En canciones como “Yo Quiero Bailar”⁸,

Ivy Queen crea un espacio para ella, y para todas las mujeres, para actuar un rito de agencia sexual, reafirmando el derecho a bailar provocativamente con un hombre sin que se espere que vaya para la cama con su pareja de baile. Haciendo esto, desafía la dicotomía dominante de virgen/puta, sugiriendo que las mujeres pueden expresar su sexualidad y aún así ser respetadas y consideradas individuos complejos. Ivy Queen también crea un espacio para reafirmar la agencia en interacciones cotidianas muy comunes, como el baile (Báez, 2006: 71).

⁴ Es importante mencionar que mi objetivo no es encerrar el concepto de ‘feminidad’, sino que por cuestiones de tiempo no puedo, en este trabajo, mencionar otras formas de feminidades como las que habla Judith Halberstam (2008) en su libro sobre la *Masculinidad Femenina*.

⁵ Teorías que buscan repensar el tema de las identidades y que se refieren al género, no como algo natural, pero como socialmente construido. Los estudios queer buscan desplazar los límites y abordan bastante el tema de las sexualidades.

⁶ LGBT significa Lesbiana, Gay, Transexual y Bisexual.

⁷ Énfasis añadido.

⁸ Canción del álbum *Diva* (2003), de donde extraigo la cita del subtítulo de la tesis.

Este es un tema que todavía no ha sido estudiado a profundidad por ello su pertinencia e importancia adicional. Se llevó a cabo un estudio de caso del reggaeton en Quito en una tesis precursora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Paéz, 2007), que representa un marco importante aunque desde un enfoque más cultural. Además, existe únicamente una antología sobre el asunto (Rivera, Marshall y Pacini Hernandez, 2009) y algunos artículos (Báez, 2006; Gallucci, 2008; Katari, 2009; Negrón-Muntaner y Rivera, 2009) que, aunque interesantes y bien contruidos, tienen limitaciones importantes que detallo a continuación. La primera es que la mayoría de los estudios serios fueron realizados en Estados Unidos, conllevando a que, por un lado, se encuentren escritos en inglés, y por otro lado, se enfoquen en la diáspora latina en dicho país. Así muchos de los artículos o libros utilizados en este trabajo son en inglés o en francés, todas las traducciones hechas para integrarlos aquí fueron hechas por mi persona. En esto sentido, es esencial fomentar la escritura académica en español, sobre todo en un tema que, como éste, toca directamente a la comunidad latinoamericana, de manera que fuera más accesible a una mayoría de personas que no habla inglés, a la par de contribuir a la producción de conocimiento en este idioma. La segunda limitación es que muchos artículos concentran su estudio del reggaeton en el análisis de discurso (Gallucci, 2008) o en la violencia simbólica (Carballo Villagra, 2006), mientras que mi intención es ampliar la investigación a partir de los estudios de género. Sin pretensión de exhaustividad, uno de los objetivos es favorecer, a través de la presente tesis, una mejor comprensión de este tema y de su complejidad, así como también colaborar en la deconstrucción de algunos presupuestos nefastos para el desarrollo individual y el empoderamiento de las mujeres, que siguen anclados en lecturas binarias.

Objetivos

La pregunta de partida de esta investigación aborda el cómo las mujeres de la comunidad latina de Bruselas utilizan el reggaeton como estrategia de identificación y de negociación de un derecho al placer, partiendo así de la hipótesis del reggaeton como mecanismo de construcción identitaria y “dispositivo liberador del cuerpo reprimido frente a la sexualidad y erotismo” (Paéz, 2007). Desde luego, el objetivo general de esta tesis es analizar las formas a partir de las cuales estas mujeres latinas construyen su identidad y su sexualidad a través del reggaeton. Para lograrlo, he establecido tres

objetivos específicos. El primero consiste en examinar cómo el reggaeton contribuye a la constitución de una comunidad latina en el extranjero (en este caso en Bruselas). En efecto, el caso estadounidense es el que usualmente se habla ya que los números de migrantes latinos alcanzan su mayor número en ese país, mientras que en Europa, sobre todo en países no latinos como Bélgica, la situación de tal comunidad es todavía poco conocida. El segundo se basa en la observación de cómo las mujeres latinas, a través del reggaeton, reproducen, resisten, negocian los roles tradicionales asignados alrededor del género y de la sexualidad. Y finalmente, el tercer objetivo es analizar cómo se constituye(n)/construye(n) la(s) identidad(es) a partir de categorías de diferenciación (raza, clase, género y sexualidad) dentro del contexto del reggaeton.

A continuación sigue un breve panorama del marco teórico utilizado en esta tesis, teoría que será discutida en profundidad en el segundo capítulo.

Breve discusión teórica

Jóvenes y cultura

El enfoque teórico en el cual se enmarca este trabajo es el de culturas juveniles. De este modo, el libro de Mauro Cerbino (2001) constituye un marco significativo ya que estudia la relación entre jóvenes, identidad y música en la cual el cuerpo tiene un rol fundamental. Este trabajo retoma la definición de cultura dada por el autor como “lo que nos permite entendernos, comprendernos a partir de universos simbólicos comunes, universos de sentidos comparables [...] que permite reconocernos como pertenecientes a una identidad social. [...] Es entonces una invitación constante a pensar y experimentar la diferencia” (Cerbino, 2001a: 24). De la misma manera, es esencial utilizar el concepto de culturas juveniles para entender el reggaeton como una expresión específica de una subcultura particular:

El ser joven no está determinado en su vivir cotidiano por una condición biológica como la edad. Sus formas de inscripción identitarias se dan a partir de los consumos culturales que representan dinámicas constantes de identificación. Además, el ser joven es comunitario, a diferencia del ser adulto que tiende a individualizarse. Las culturas juveniles no son visibles per se, se las puede comprender e interpretar a través del análisis de los consumos culturales y de las formas de expresión adscritas a estos; en la manera de vestirse, ver televisión, de escuchar música o ir a la discoteca (Cerbino, 2001a: 29).

En este sentido, me enfoco en las mujeres latinas que participan, de manera regular, en las fiestas latinas de diversas discotecas de Bruselas, con la premisa de que este ‘consumo cultural’ particular contribuye a la construcción y negociación de su identidad y sexualidad porque “la música es un elemento central de las adhesiones grupales y en las construcciones identitarias, en tanto las preferencias musicales expresan un estilo de vida” (Chiriboga, 2001a: 85). Respecto a ello, el artículo de John Clarke et al. (2010) también es un aporte relevante, a pesar de centrarse en culturas juveniles británicas de la posguerra. En efecto, los autores resaltan la importancia del estilo, sobre todo generacional, en la construcción de estas subculturas: por un lado, representa la relación entre componentes de ‘clase’ y ‘generacionales’, y por otro, demuestra una absorción de ciertos objetos y/o espacios como respuesta cultural visible (Clarke et al., 2010: 135). Así, a través del reggaeton ciertos jóvenes de la comunidad latina de Bruselas constituyen un verdadero estilo, en el sentido de “la activa organización de objetos con actividades y una perspectiva que produce una identidad de grupo organizado en la forma de una coherente y distintiva manera de ‘ser en el mundo’ ” (Clarke et al., 2010: 135). Es por esta razón que esta investigación no se enfoca tanto en un análisis de la música reggaetón, es decir de las letras y de los vídeos, sino que su objetivo es mirar cómo este género musical influye en el estilo de estas jóvenes, particularmente en el momento de salir a las discotecas y bailar el perreo.

La categoría utilizada para abordar este análisis es la del cuerpo porque “mejor sintetiza los saberes, los sentires los valores y la visibilidad de las culturas juveniles [...]. En ella se condensan e inscriben, como en un especie de mapa, todos los lugares significativos del recorrido performativo de los jóvenes” (Cerbino, 2001b: 57). Se puede entonces distinguir el ‘cuerpo escrito’ que es la manera exterior de presentarse, de hacerse notar (ropa, maquillaje, cabello); el ‘cuerpo inscrito’ que es algo más duradero y estable, en el sentido de identidad propia (movimientos, mirada); el ‘cuerpo adscrito’, fundamental en los jóvenes, que hace referencia al otro, a la diferencia ; y el ‘cuerpo que se describe’ donde se reconoce el otro de manera consciente (Cerbino, 2001b: 58). En el baile, el cuerpo adquiere una importancia aún mayor ya que en el “cruce de escritura (los movimientos y gestos) de inscripción (la práctica recurrente) de adscripción (el establecimiento del vínculo) y de descripción (la selección del partner) el baile juvenil, particularmente entre los sectores socioeconómicos bajos, representa tal vez la forma

más alta de energía y expresión simbólica del cuerpo” (Cerbino; 2001b: 59). El perreo, que es una forma más desarrollada del denominado ‘sánduche’ analizado por el autor, es la ejemplificación de un “cuerpo obsceno que actúa ‘sin límites’ en oposición al cuerpo serio, controlado y medido de los bailes de condición socioeconómica alta” (Cerbino, 2001b: 61). Cerbino (2001b, 61) asimila ese cuerpo obsceno con el cuerpo grotesco teorizado por Bajtin (1975, en Cerbino, 2001b) “en el cual explota el movimiento de la vida y domina el exceso, ni cerrado ni completo”. Esta idea se puede directamente conectar con un cuerpo pantalla “hecho para la pura visión, para ser mostrado, exhibido, siguiendo los patrones estéticos establecidos” (Cerbino, 2001b, 72) que, para el reggaeton, fueron descritos en la primera sección.

Para los autores ingleses, “las subculturas son importantes porque allí la respuesta de la juventud toma una forma peculiarmente tangible” (Clarke et al., 2010: 79). Así, esta tesis avanza con la hipótesis de que el reggaeton es una forma para los jóvenes de negociar el tabú de la sexualidad. Además, la cultural juvenil es comúnmente pensada como masculina, por lo cual “lo propio de la experiencia femenina juvenil es invisible o parecería ser percibido como convencional y visto como lo que hacen las mayorías” (Chiriboga, 2001b: 140), o en el caso del reggaeton, esa experiencia es victimizada, razón por la cual se vuelve crucial resaltar la práctica femenina en esta subcultura vista como masculina. Es por esta razón que es importante intentar articular los enfoques sobre juventud con las perspectivas de los estudios de género y sexualidades para lograr cruzar las identidades de género y las identidades juveniles. En efecto, este cruce es construido de manera particular, a través del reggaeton, por las jóvenes latinas de Bruselas.

Identidades de género: sexualidad, feminidad y corporalidad

El reggaeton es, sin duda alguna, un fenómeno complejo y relativamente novedoso, que permite un “encuentro de las personas convirtiéndose en un eje social de interacción que hace posible la construcción de escenarios, [que] construyen una serie de elementos identitarios que generan que la música pase de ser un elemento lúdico a un elemento fundante en los procesos de autodefinición y pertenencia” (Carballo Villagra, 2006: 31-32). Sin embargo, al leer las diversas críticas a este estilo musical, he notado que éstas tienen tendencia a verlo como un simple acto de violencia simbólica (Bourdieu, Pierre y Jean-Pierre Passeron, 1970) en contra de las mujeres, y éstas como víctimas sin

alternativa. Por ejemplo, en el artículo de Priscilla Carballo Villagra (2006: 38), la autora habla de “una tendencia a hípersexualizar las relaciones con las mujeres quienes tienen una forma de aparecer en la escena: como objeto de placer, interviniendo en la canción por medio de breves palabras-gemidos que remedan encuentros sexuales”. No se puede negar el hecho de que el reggaeton es una música con un carácter sexual bastante marcado y explícito, que está insertada en un ambiente dominado por lo masculino (o mismo lo hípermasculino) y la heteronormatividad. Sin embargo, desde una perspectiva científica, es necesario investigar más allá de estos sentidos comunes y buscar la complejidad y la agencia de dichas mujeres dentro de este marco para así valorizarlas como corresponsables de su construcción identitaria.

Lo que parece estar en el centro aquí es el control de la sexualidad de los jóvenes (y en particular de las mujeres) y las lecturas moralizantes de la misma: “el control del baile reproduce lo que Eileen Findlay-Suárez’s (1999) llama ‘imposición de la decencia’ – es decir el control del cuerpo de las mujeres [...] a través de discursos de moral, utilizando el tropo ‘mujer como nación’, en el cual el cuerpo de la mujer encarna el cuerpo de la nación” (Báez, 2006: 72). En su historia de la sexualidad, Jeffrey Weeks (1998a: 34-35) habla tanto de métodos formales (religión, Estado, consenso moral) como de esquemas informales (por ejemplo, el uso de un lenguaje de abuso sexual – ‘chica fácil’, ‘golfa’) para reglamentar la vida sexual “pero la historia de la sexualidad no es una simple historia del control; también es una historia de oposición y resistencia frente a los códigos morales. Las formas de reglamentación hace surgir culturas de resistencia”. Jillian M. Báez (2006: 63), a través el análisis de la música y de la representación de la cantante de reggaeton Ivy Queen, demuestra que existen “lugares potenciales de agencia femenina dentro de una esfera dominada por lo masculino, mientras que es constreñida por la industria musical transnacional y las normas de feminidad latinoamericana”.

Este debate es la resonancia de una de las grandes tensiones dentro del feminismo, o sea entre el sexo pensado como placer y el sexo pensado en el registro de las relaciones de poder. Esto fue crucial, particularmente en los años ochenta. Para algunas feministas, el sexo es una expresión más de las relaciones de poder. Desde esta posición, “la heterosexualidad es construida alrededor de una jerarquía de género, evidente específicamente en sus prácticas sexuales, como también en otros lugares. [...]

Lo que cuenta como erótico es, en sí mismo, construido socialmente en términos de relaciones de dominación” (Jackson y Scott, 1996: 17). Sin duda, el reggaeton es construido desde una heteronormatividad que construye características muy claras de una masculinidad viril y de una feminidad sexy, el problema es que estas feministas tienden a victimizar demasiado a las mujeres. Esta posición se asocia con la imagen dominante del feminismo. El feminismo termina siendo reducido a ciertas posiciones, que aplican el modelo de victimización a todas las concepciones de género, restringiéndolo al sexo, y vinculando siempre la sexualidad a modelos coercitivos de dominación.

En este sentido, Judith Butler (2006) defiende que hay otras tradiciones dentro del feminismo que tienen que ser consideradas. Por ejemplo, las teóricas radicales o libertarias, que plantean asociar una lectura de las relaciones de poder con una de la libertad sexual. Es el caso de Carole Vance (1989), en su libro *Placeres y peligros*, donde desarrolla un paradigma alternativo a la victimización de la sexualidad y de Amber Hollibaugh que “no sólo argumenta por un reconocimiento del placer sexual, pero sugiere que el propio poder puede ser una fuente de erotismo y que no deberíamos negar este potencial en nosotros mismos” (Jackson y Scott, 1996: 18).

Butler considera al

Género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se ‘hace’ en soledad. Siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario (Butler, 2006: 13).

En la línea de la teoría queer que busca “complicar ciertas nociones sobre la identidad y el deseo” (Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz, 2011: 48), el deseo no se presenta unilíneamente sujeto a un cuerpo, una práctica o una identidad sino que cuestiona el deseo a partir de una construcción socio-cultural que encasilla el mismo en una matriz heterosexual. Éste no está dado por el género pero es una parte constitutiva del género. Estas formas de hacer son el lugar en el que cada uno puede negociar: uno está constituido por el género como algo que precede, que está relacionado con la norma y el deseo, pero que aun así permite la actuación, o sea una forma de agencia (Butler, 2006: 14-15). En este sentido,

Esta movilidad de los procesos identitarios se entiende mejor si comprendemos el consumo en su dimensión cultural y por lo tanto dinámica. Si se entiende el consumo con de Certeau (1996) [...] [c]onsumir es producir, es resignificar aquello que viene 'formateado' y que desde otros enfoques se ha presumido que 'uniformiza' [o victimiza] al consumidor (Chiriboga, 2001b: 145).

Esto es fundamental para entender la oscilación entre identidades juveniles e identidades de género que pretende esta tesis. Las jóvenes, utilizando la música como fuente de construcción, son capaces de performar de distintas maneras las imágenes predefinidas que se presentan a ellas.

La organización de la vida erótica es necesaria en toda sociedad, sin embargo el Occidente demostró una preocupación obsesiva por el tema (Weeks, 1998a: 36). Este exceso, añadido al imaginario de peligro asociado con la sexualidad de la mujer, representante de la nación y “guardiana de la pureza moral” lleva a que “la sexualidad femenina [haya] sido limitada por la dependencia económica y social, el poder de los hombres para definir la sexualidad, las limitaciones del matrimonio, la carga de la reproducción y el hecho endémico de la violencia masculina contra las mujeres” (Weeks, 1998a: 44). En este sentido, la teoría de Foucault es esencial para entender el cuerpo como espacio de poder: “aquello que en un momento dado son formas de dominación del cuerpo abren las puertas hacia prácticas liberadoras, las mismas que posteriormente son recicladas al servicio de nuevas formas de dominación del cuerpo” (Chiriboga, 2001b: 165). Esto se puede relacionar con la creciente comercialización del reggaeton que indujo una normalización del mismo.

Identidades diaspóricas

Con el pasar del tiempo, las letras del reggaeton se fueron adaptando a un escenario más amplio y éste se fue difundiendo a nivel mundial. De esta forma, su popularidad contribuyó a que los jóvenes latinos de las diásporas se constituyeran en verdaderas comunidades “a pesar de sus diferencias y a pesar de que la relación original del reggaeton con Puerto Rico”, y esto fue, en parte, la receta del éxito de este estilo musical (Kattari, 2009: 106 y 108). Kim Kattari (2009: 108-109), haciendo una comparación con lo que ocurrió con la salsa, demuestra cómo estos dos géneros musicales “definieron una identidad pan-latina en Estados Unidos [...] [ya que] grupos de latinos en los Estados Unidos, que tienen sus ancestros en México, Caribe, Centro o Suramérica, se unieron por la salsa y el reggaetón, a través el desarrollo de comunidades

pan-latinas, centradas en el goce de estos estilos de música”. La autora demuestra cómo dos características comunes favorecieron este fenómeno: por un lado, sus orígenes en comunidades urbanas marginalizadas, destinándose así a comunidades de los *barrios* latinos y por otro lado, el deseo explícito de una solidaridad pan-latina, través de referencias directas en las letras de las canciones (Kattari, 2009: 109). De la misma manera, Jennifer Domino Rudolph (2011: 32) expone, en su artículo sobre el reggaetonero Don Omar, cómo éste “construyó su imagen y popularidad a través un orgullo negro y una latinidad transnacionales, un sentido de una historia y orgullo latinos compartidos”. Este carácter híbrido del reggaeton, no sólo por sus orígenes pero también por su audiencia, contribuyó a que estas letras sean mayoritariamente escritas en *spanGLISH*, una mezcla de inglés y de español. Todo esto no fue únicamente un desarrollo ‘natural’ del estilo musical, también fue impulsado por la industria musical transnacional que, al recuperar esta música, la internacionalizó para poder alcanzar el mayor número de personas (y de beneficios).

Así, hoy en día, esta música lúdica, que invita a la diversión, se convirtió en una de las banderas identitarias de las comunidades latinas a través el mundo, uniendo latinos y no latinos en las fiestas. Es en este contexto que se interseccionan ejes de transnacionalidad, clase, género, sexualidad y mercantilización en donde se inserta el tema de la presente investigación. Por razones de tiempo y condiciones de producción de la tesis, el análisis se centra en dos ejes que son pocas veces estudiados en conjunto en relación al reggaeton: la agencia social de las mujeres y la producción de identidad sexual y comunitaria.

Estrategia metodológica

Para lograr mis objetivos, he seleccionado, desde el inicio, una estrategia metodológica que utiliza diversas técnicas etnográficas que presentaré a continuación. Al enfocar el estudio en el rol del baile del reggaeton – el perreo – fue imprescindible la observación participante en fiestas promovidas como latinas, propuestas tanto por la misma comunidad, como por discotecas locales que vinculan cada vez más la cultura latina a esta música. En este sentido, mi observación participante ya empezó hace unos siete años atrás en el momento en que empecé a salir a fiestas latinas cuando el reggaeton todavía no había alcanzado su éxito mundial. Esto facilitó la entrada para esta

investigación porque ya tenía, de cierta forma, acceso a esta comunidad a través de mi participación a su vida nocturna, pero también por mis propios amigos latinos.

Sin embargo, para volver al cuadro de este trabajo, la famosa fiesta *Invasión Latina* que tiene lugar una vez por mes en una de las más emblemáticas discotecas de Bruselas, fue uno de los lugares más propicios para observar la danza, el ambiente, la acogida por la gente (y qué tipo de personas), pero también para participar en la socialización con las mismas personas que participaron en este proyecto, o sea las jóvenes latinas que van allá para divertirse, pero también los organizadores que acogieron mi iniciativa con gran entusiasmo. De la misma manera, también fue importante conocer a la nueva corriente de fiestas organizadas por los mismos jóvenes latinos. En este caso, las fiestas *Vaina Loca* fueron bastante importante para tener una perspectiva ‘desde adentro’ de la comunidad. En efecto, éstas son de dimensión bastante más reducida que las primeras pero también tienen otro enfoque: convertirse en el epicentro de la vida nocturna de los jóvenes latinos. Uno de los organizadores, Mara, explicitó que su objetivo es realmente crear un movimiento latino en Bruselas.

Además de la observación participante, las entrevistas en profundidad fueron esenciales para recolectar informaciones pertinentes para este trabajo. Así, no sólo me reuní, de manera personal y a fondo, con una decena de jóvenes latinas, muchas de ellas amigas o conocidas las unas de las otras. Justamente uno de los métodos cruciales de este trabajo fue la técnica de la ‘bola de nieve’ que consiste en ‘aprovechar’ los contactos de una persona clave para así tener la oportunidad de acercarse a más gente. En mi caso, hubo dos entradas importantes: por un lado, Manu, que presenta el programa *Invasión Latina* en una radio nacional, me presentó a muchas chicas que él conocía y con quien pude tener entrevistas o conversaciones informales – aunque importantes – sobre el tema; y por otro lado, Checa, que para este trabajo no sólo ‘cuenta como’ mujer latina que sale a bailar reggaeton, pero también como organizadora ya que fue ella la que empezó a organizar fiestas ‘verdaderamente’ latinas hace media docena de años. El hecho de que el grupo meta de esta investigación sea bastante próximo, en términos de edad, a mí, fue un factor que ayudó a compartir las experiencias y las reflexiones. Desde mi lectura de la relación con las jóvenes latinas que entrevisté, no era una amiga íntima pero tampoco tenía el rol de ‘investigadora’. El hecho de hablar español también fue un factor positivo ya que, aunque todas las chicas

hablan francés, en la mayoría de las entrevistas terminaban mezclando los dos idiomas. En este acercamiento a las personas, la reflexión impulsada en los talleres de tesis de María Amelia Viteri fue esencial para pensar sobre la manera de acercarme al tema. Así, el tipo de entrevista propuesta por Dunbar, Rodriguez y Parer (2000), es decir empreñada de “empatía y revelación de sí mismo” fue esencial para poder establecer una relación y una entrevista de calidad. Así espero haber tenido en cuenta los factores sociales e históricos, no sólo propios a la persona entrevistada, como a mí misma para así evitar “representaciones ‘groseras y simplistas’ de experiencias complejas y matizadas” (Dunbar, Rodriguez y Parer, 2000: 280). De la misma manera Kong, Mahoney y Plummer (2000) ponen énfasis en el aspecto relacional y empático de la entrevista. Creo que se tiene que hacer prueba de una gran apertura para evitar ‘imponer’ cualquier estereotipo o identidad a la persona con la cual hablamos. Aquí me parece interesante resaltar que en las primeras conversaciones que tuve sobre el asunto, sin hablar de mi propia idea del tema, parecía más complicado para la mayoría de las chicas hablar de lo que pensaban del reggaeton y del perreo. Entonces adopté la estrategia de compartir mi sentir del reggaeton con ellas, lo que ayudó a abrir la conversación. Lo importante, como mencionan los autores, es lograr establecer una experiencia colaborativa y comunicativa. Sobre todo considerando que la investigación aborda el área de las sexualidades, fue crucial lograr establecer una relación donde las mujeres (y hombres) se sientan seguros para hablar en las entrevistas, eso implicó ganar su confianza a través un proceso transparente. Si bien no bajo el formato estricto de los grupos focales, participé en varias conversaciones grupales con tres o cuatro chicas a la vez que se asemejaron a la idea de un grupo focal. Lo que retiré de estas experiencias colectivas es cómo ellas parecen reforzar las ideas las unas de las otras y sentí que así yo, tal vez, pude, de cierta manera, presentarles algunos aportes feministas que, a pesar de que parecen aplicarlo de alguna forma, no lo tienen conscientes.

Por último, este proyecto está impregnado en la metodología feminista, en el sentido de Carole Vance y Donna Haraway, entre otras grandes autoras.

El feminismo, por supuesto, debe seguir trabajando para obtener cambios materiales que apoyen la autonomía de las mujeres, incluidas la justicia social, la igualdad económica y la elección en materia de procreación. Al mismo tiempo, debe dirigirse a la sexualidad como un terreno en el que se ejerce opresión, no sólo la que suponen la violencia, la brutalidad y la coacción masculinas, de las que ya se

habla elocuente y eficazmente, sino también de la represión del deseo femenino que viene de la ignorancia, la invisibilidad y el miedo. El feminismo debe presentar una política que se resiste al desposeimiento y que apoye el placer. Debe *entender el placer como una afirmación vital, una fuente de poder, deseoso de futuro y de contacto humano*, y no temerlo como algo destructivo, debilitador o corrupto (Vance, 1989: 47).⁹

La autora recalca así la necesidad de favorecer la ‘adquisición de conocimientos’ a lo cual espero, a través de esta tesis, aportar mi granito de arena. Este trabajo busca justamente oponerse a las posiciones que Vance (1989: 41) llama “etnocentristas sexuales modernas” que consisten en tomar nuestra propia vida sexual como “normal, comprensible y de buen gusto” mientras que las observadas serían “terribles, extrañas y repulsivas”, instaurando así un sistema de jerarquía sexual que puede estar siendo duplicado por cada una de nosotras y en el cual sentimos un cierto poder: “como cada una de nosotras duda antes de admitir sus desviaciones con respecto al sistema de jerarquía sexual, la no-conformidad permanece oculta, invisible y resulta aparentemente rara”. Para esto, es esencial reflexionar sobre nuestra propia posicionalidad: es por esta razón que mi intención, a lo largo de este proyecto, es trabajar desde un conocimiento situado. Donna Haraway (1995) invita a mirar el mundo desde el punto de vista del otro, más precisamente desde abajo. En efecto, la visión no es un elemento pasivo, es más bien un sistema activo de percepciones que construye interpretaciones y visiones específicas. Esta manera de ver permite alcanzar conocimientos situados y encarnados. Esta posición es importante porque, en las palabras de la autora, consiste en tomar posición y responsabilidad en la construcción de la verdad y buscar las otras historias que quedan por contar porque fueron expresamente ‘olvidadas’ por la visión hegemónica.

Esta tesis está dividida en tres capítulos que constituyen una continuación los unos de los otros ya que todos se completan de una manera u otra. Así, el primero se centra en el reggaeton. Empieza por explicar la preferencia por la denominación ‘reggaeton’ frente a una diversidad de escrituras. Después, intento descifrar los orígenes musicales de este estilo, realizando ya las mezclas transnacionales que crean esta música y demostrando que es algo más complejo que el ‘tra tra tra’ característico. A partir de

⁹ Énfasis añadido.

aquí, se entiende mejor el recorrido histórico que hizo el reggaeton: de una música marginal negra a un éxito comercial asociado a lo latinoamericano en general. Para terminar este capítulo y entender que las críticas al reggaeton y al perreo no son nuevas, presento el pánico moral que éstos crean dentro de las sociedades que, a pesar de estar rodeadas de discursos sobre sexualidad, la construyen como un tabú.

El capítulo dos es el corazón teórico de esta tesis. Dividido también en tres partes, empieza por analizar el reggaeton desde los estudios juveniles y culturales. Esto permite no sólo resaltar la multiplicidad de interpretaciones posibles, como también cómo la constitución de discursos, como el de la sexualidad, encierra nuestras prácticas. Además, posibilita entender el rol de la música, la ropa y otros objetos simbólicos en la construcción identitaria de los jóvenes. El segundo apartado trata de la construcción de la identidad diaspórica, en este caso de ‘lo latino’ y del rol que tiene el reggaeton para la juventud inmigrante. Por último, con el fin de entender la utilización del perreo por las jóvenes como una manera de explorar su sexualidad y su feminidad, es importante pensar el concepto de cuerpo que es el nexo entre el baile y esta exploración. Al analizar el cuerpo como instrumento de poder, se puede pensar la pista de la discoteca como un lugar de reivindicación de una sexualidad femenina, la cual fue oprimida a lo largo de la historia, y salir del estereotipo de ‘chicas fáciles’ que definen muchas veces las mujeres que perrean y se visten de forma sexy.

Para terminar, el análisis del caso de los jóvenes de la comunidad latina de Bruselas (Bélgica) permite dar cuenta que el reggaeton, al convertirse en una música que está de moda, ya no sólo ‘pertenece’ a los latinos, pero también se ha vuelto un factor de integración para los jóvenes de diferentes nacionalidades y trayectorias que comparten la misma afición. De la misma manera, las entrevistas con las mujeres latinas permitieron darles voz y así resaltar su capacidad de escoja en el baile, en su manera de vestir, y dejar de pensarlas como ‘simples’ víctimas de una música considerada como machista.

CAPÍTULO I

El reggaeton: más que una moda musical

Music is never just about music, and the social judgments it faces are always about the people who create it and love it
(Flores, 2009: IX)

Este capítulo intenta profundizar el conocimiento sobre el reggaeton porque, a pesar de ser un género musical muy de moda actualmente, todavía existen muchos prejuicios sobre el tema. Es difícil negar la sexualización inherente a esta música, sin embargo es crucial entender la compleja trayectoria de la música, cómo lo definen sus creadores y seguidores, y la manera de sentirla a través del baile para entender que no es sólo “la invasión de una degeneración generacional, la decadencia moral de los jóvenes de hoy en día ‘que no valen ná’ ” (Flores, 2009: X). En efecto, es más que la clásica disputa de gustos entre generaciones. Para Juan Flores, “el reggaeton puede bien pasar a la historia como la primera música transnacional, en el pleno sentido del término” (Flores, 2009: X). Es verdad que tanto el hip-hop como la salsa, para citar sólo estos ejemplos, ya son considerados transnacionales, pero el reggaeton no sólo lo es por su rápida y fuerte difusión mundial, sino porque no pertenece originalmente a ninguna nación. En efecto, nace de dinámicas migratorias multilocales, transnacionales entre Jamaica, Panamá, Puerto Rico y Nueva York.

Además, “las rimas en español del reggaetón (o es ‘reguetón’) señalan una reafirmación de la especificidad cultural y nacional dentro de un campo completamente trans- (para no decir post-) nacional de expresión musical y poética” (Flores, 2009: XI). Esto quiere decir que no sólo está insertado globalmente dentro de tensiones de clase, pero también étnicas. Lo que hay que resaltar es que “el reggaeton se ha convertido en los últimos años en un símbolo prominente, potente para articular las líneas de la comunidad [latina]” (Marshall, Rivera, Pacini Hernandez, 2009: 1). La comercialización de este género musical y su consecuente éxito mundial aparecen en el momento en que el debate (y la ansiedad) sobre la inmigración está en su auge en los Estados Unidos (y otras partes del mundo). Así, entender el reggaeton no es sólo conocer una moda, es percibir dinámicas generacionales, de clase, étnicas y de género.

Es por esta razón que este primer capítulo está dividido en cuatro secciones para así lograr un mapeo completo del tema. Frente a una diversidad de maneras de nombrar esta música, la primera parte intenta aportar claridad sobre este punto. En un segundo momento, se vuelve sobre las raíces sonoras del reggaeton, que nace de una mezcla de influencias, para seguir, en la tercera sección, con la cuestión de los orígenes nacionales. En efecto, algunos pretenden que nació en Panamá, otros en Puerto Rico, así me parece crucial regresar sobre la trayectoria transnacional que recorrió esta música antes de resultar en lo que es en la actualidad: es decir cómo el reggaeton pasó de una música marginada a la representación comercial de ‘lo latino’. Para terminar, no se puede hablar del reggaeton sin hablar de toda la polémica causada por la carga sexual que se asocia con el baile, los textos y la estética. Así, este primer capítulo será la base para desarrollar diversos temas en los capítulos siguientes.

¿Regueton, Reggaetón, Reggaeton?

Aunque pueda parecer un tema de poca relevancia académica, me parece importante aclarar la preferencia por la ortografía de la palabra ‘reggaeton’ frente a la variedad de posibilidades existentes. El término, proveniente de la “conjunción de *reggae* y *maratón*¹⁰” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 4), aparece en los años noventa, sin embargo sólo se populariza a comienzos del 2000. En efecto, antes de su comercialización a nivel mundial a partir del año 2004, se hacía referencia a este género musical de diversas maneras: rap, underground, dembow, melaza o mismo reggae, describiendo así la música e insertándola en un contexto socio-cultural (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 4). Como ya ha sido explicado brevemente en la introducción de este trabajo, se utilizará la elección de los editores de la antología *Reggaeton* (2011), no tanto, como ellos, para resaltar la influencia estadounidense, pero más bien para marcar la internacionalización de esta música. En efecto, como se demostrará en los siguientes puntos de este capítulo, a pesar de tener su origen en el Caribe, el reggaeton fue creado a partir del intercambio entre diversos países, no sólo hispanohablantes. Hablar de reggaeton, sin acento, también es poner énfasis en la

¹⁰ Esta palabra hace referencia a las casetes de música mezclada en seguido.

utilización del *spanGLISH*¹¹ en este estilo. En conclusión, hablar de reggaeton es enfatizar el carácter transnacional y multilingüe de este género. Son justamente estas mezclas e intersecciones que serán desarrolladas a continuación.

Definiendo el reggaeton: entender un género musical complejo

Al ser una música transnacional, el reggaeton tiene diversos orígenes musicales que constituyen el tema del análisis de este párrafo. En efecto, actualmente es una música híbrida que mezcla hip-hop y dancehall, pero también cada vez más otros estilos como salsa, bachata y *rhythm and blues*¹². Este apartado busca así entender la trayectoria sonora del reggaeton.

Originalmente, se empezó por llamar ‘reggae en español’ los primeros sonidos parecidos a los que hoy se llama reggaeton. Así se denominaba sobre todo la música originaria, en los años ochenta y noventa, de Panamá; mientras que en Puerto Rico se le llamaba más bien dembow, underground o melaza (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 4-5). Al mismo tiempo también se identifica el reggaeton con el hip-hop y el reggae. En efecto,

Todas estas conexiones son por supuesto importantes, desembocando en importante articulaciones y desarticulaciones sociales y culturales. Es imperativo, sin embargo, interrogar esta larga lista de géneros que contribuyen al estilo híbrido del reggaeton, y examinar las formas que sus vínculos con los Estados Unidos, el Gran Caribe, América Latina, y la diáspora africana sirven para informar de la labor cultural que hace el reggaeton (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 5).

Siguiendo el análisis de los mismos autores, tanto el hip-hop como el reggae son términos genéricos que incluyen una variedad de estilos y subgéneros. Por un lado, el hip-hop hace referencia a diversos tipos de música, pero también a actividades como el grafiti o el *breakdance*. Además también se utiliza muchas veces el término ‘rap’, sobre, todo en los ochenta y noventa, como sinónimo de hip-hop, en el sentido de un estilo musical de origen estadounidense marcado por una recitación rítmica, medio cantada, medio hablada sobre pistas pregrabadas llamadas *beats*. Se distingue del reggaeton “por

¹¹ El *spanGLISH*, mezcla de *spanish* y *english*, es una variante del español que consiste en la utilización de palabras de los dos idiomas en el lenguaje cotidiano. Es una manera de hablar muy utilizada por los Latinos que viven en Estados Unidos por ejemplo.

¹² Es un estilo de música norteamericano, que también se nombra por las siglas *r&b*.

su tiempo fuerte y ritmo de fondo, haciendo hincapié en los compás binarios en lugar de la rítmica en cruz 3:2 que marca el reggaeton y otros géneros caribeños” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 6). Por otro lado, el reggae también incluye una variedad musical que va del dub al dancehall (o ragga). Este último apareció como un género particular en la década de los ochenta, sacado del nombre de los lugares donde era tocado. A pesar del ritmo minimalista y de la ‘flojera moral’, más comparable al hip-hop (sobre todo por el estilo vocal) que al reggae, la mayoría de los jamaicanos identifica el dancehall como una expresión más del reggae. Sin embargo, este estilo musical sigue siendo menospreciado por gran parte de la sociedad jamaicana debido a su contenido grosero, crudo y violento. También se le asocia con una *negritud* militante, lo que proporcionó en parte su poder de atracción en otros contextos como Panamá, Estados Unidos y Puerto Rico. “En términos musicales, el patrón rítmico del dancehall de finales de los ochenta y principio de los noventa sirvió de columna vertebral del reggaeton – el *boom-ch-boom-chick* que ahora resuena de los coches y discotecas de todo el mundo” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 7). Así, el reggaeton se refiere al

Relativo nuevo género (y relacionado con una serie de prácticas culturales) fuertemente marcado tanto por un acercamiento particular al estilo musical (por ejemplo, el *boom-ch-boom-chick* del dancehall reestructurado por las sensibilidades urbanas puertorriqueñas e alimentado por una fusión con el hip-hop) que por una una relación particular con el mercado (es decir, explícitamente comercial, cortejando una amplia audiencia) (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 8).

Al mismo tiempo, hay un elemento importante más: el ‘estilo latino’. En efecto, el reggaeton es cada vez más mezclado con bachata, salsa, merengue y otras músicas ‘tropicales’¹³, enfatizando así el carácter ‘latino’ (o mismo pan-latino como se demostrará en el siguiente apartado) de este género.

En efecto, el ritmo original del reggaeton (ver Gráfico N.º01) coincide en partes con diversos estilos de la región. Siguiendo el análisis de Wayne Marshall (2009), se resaltan, a continuación, las relaciones sonoras entre el reggaeton y otras músicas afro-latino-caribeñas.

¹³ Las compañías musicales denominan así a las músicas latinas tanto la salsa, el merengue, la bachata, como la cumbia, el vallenato, la bomba, etc.

Gráfico N.º01. Ritmo original del reggaeton



Fuente: Marshall (2009: 25)

Este patrón rítmico está presente en todo el Caribe, a veces mezclado o reordenado en función de los diversos estilos como el reggae, el soca, el calypso, la salsa, el merengue o el zouk. Así, para muchos, es visto como un regreso a las raíces afro-caribeñas. Este tema será tratado en detalle en el siguiente apartado. Conscientemente o no, esto ha sido comercialmente utilizado para reproducir sin pensar, en el reggaeton como en el dancehall, estereotipos que identifican a lo latino como caliente. En todo caso, el primero está directamente derivado del segundo (ver Gráfico N.º02).

Gráfico N.º02. Ritmo del dancehall



Fuente: Marshall (2009: 26)

Así, Jamaica, a través de Panamá, Puerto Rico y Nueva York, también entra en la historia del reggaeton. Es más, en el ‘proto-reggaeton’ de los años noventa, tanto panameño como puertorriqueño, las melodías eran las mismas que en el dancehall jamaicano: “demostrando un compromiso continuo con el estilo dancehall contemporáneo, uno escucha a veces en las pistas de reggaeton el patrón de bajos característico de los *riddims* del dancehall de mediados a finales de los años noventa, en vez de los ritmos ilustrados en el Gráfico N.º01” (Marshall, 2009: 25).

Más allá de la estructura parecida, el éxito del dancehall entre los jóvenes panameños y puertorriqueños se debe también a aspectos culturales como su novedad, su grosería y sobre todo su conexión con el hip-hop (Marshall, 2009: 25). En efecto, los sonidos no llegaban directamente de Jamaica, pero sí de Nueva York donde el dancehall estaba fuertemente mediado por el hip-hop. En el documental *Chosen Few* de Boy Wonder (2005), muchos de los artistas reconocen la influencia de este género. Por un

lado, muchos de los reggaetoneros empezaron como raperos, pero al darse cuenta del creciente éxito del reggaeton, se adaptaron a sus ritmos. Por otro, como lo explica el rapero/reggaetonero Tego Calderón, el hip-hop está todavía muy relacionado con lo afro-americano, mientras que el reggaeton puede ser acogido por cualquier persona de Puerto Rico (Marshall, 2009: 27). Sin embargo, no se puede hablar de la relación entre el reggaeton y el hip-hop sin mencionar el hip-hop o rap latino, un sub-género que se distingue sobre todo por el lenguaje utilizado, cuya presencia en los Estados-Unidos no es nueva, pero marginal. A pesar de haber sido más bien relacionado con México, este estilo introdujo la posibilidad de utilizar el español (o incluso el *spanGLISH*) y sobre todo animó a muchos raperos de origen latino a reconocer “su latinidad como parte importante de su identidad cultural, étnica, o nacional [a pesar de] tener tendencia a hacer rap predominantemente, si no totalmente, en inglés” (Marshall, 2009: 227-28). Sin embargo, la diferencia más importante entre el reggaeton y el rap es que el primero es más bailable, a través de su sonido más caribeño, en comparación con el segundo, y es justamente este hecho que, en opinión muchas personas, distingue los dos géneros.

Sorprendentemente, el choque musical más importante, a nivel musical, es justamente con el hip-hop. En los Estados-Unidos, esto se ha convertido en la representación de las tensiones extra-musicales entre los latinos y los afro-americanos, cada uno representado (supuestamente) por cada uno de los estilos de música. Es sorprendente por dos razones. En primer lugar, como ya fue explicado anteriormente, el reggaeton se inspira en parte del hip-hop y muchos de los primeros reggaetoneros se autodenominaban raperos. En segundo lugar, “una de las razones más importantes por la cual el reggaeton (como también el reggae en español y el underground) ha sido valorado por los fans y devaluado por sus detractores, es el abrazo desafiante de la *negritud* y sus conexiones insistentes a las políticas culturales basadas en la raza del hip-hop y del reggae” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 9). Sin embargo, la reivindicación de ‘lo negro’ en el reggaeton no es una simple relación estática y fue evolucionando hacia la construcción de una identidad más bien pan-latina, algunos dirán blanqueada por el racismo latinoamericano (Rivera, Raquel Z., 2005). En los Estados-Unidos, pero también en Puerto Rico, la cuestión de la raza y de la clase atraviesa la música. Mientras que el reggae *roots* era escuchado por ‘los blanquitos’, el dancehall o el reggae en español de los años noventa estaba más bien presente entre la clase baja.

Sin embargo, en Panamá, el reggae estaba “inmerso en la historia de la inmigración de las Indias Occidentales y de un contexto social resultante donde la música jamaicana, el patois y el Rastafarismo no eran las afectaciones de moda sino parte integrante de la cultura panameña vernácula” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 8). Es por esta razón que, más allá de entender los orígenes musicales del reggaeton, es crucial comprender su trayectoria y sus complejidades étnico-nacionales.

De aquí a allá, “de música negra a reggaeton latino”¹⁴

Como se ha intentado resaltar hasta ahora, el reggaeton “es un producto de circuitos musicales múltiples y superpuestos que no cumple con límites geográficos, nacionales o de lenguaje, ni con expectativas étnicas o pan-étnicas” (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2011: 10). Es la razón por la cual la historia de esta música no puede ser entendida de manera lineal; realmente, el reggaeton nació de un incesante intercambio de personas, ritmos, ideas y sensaciones, definiéndose así mejor como un género trans-caribeño. Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernandez (2009) vuelven sobre los dos discursos típicos asociados a los orígenes del reggaeton. Unos apuntan al reggae en español panameño de los ochenta, mientras que otros mencionan el underground puertorriqueño de los noventa. Sin embargo, tanto una posición como la otra se olvidan de mencionar que las dos músicas son nuevas versiones de grandes éxitos de dancehall jamaicano de los años ochenta y noventa o que los dominicanos también participaron al desarrollo del reggaeton. Además, hay otro lugar de particular importancia en el perfeccionamiento del reggaeton que también es muchas veces olvidado: la ciudad de Nueva York, lugar clave para muchas de las músicas caribeñas y afrodiáspóricas, como la salsa por ejemplo. Son justamente estos viajes musicales que serán abordados en esta parte.

La mayoría de las historias habla de la presencia de los jamaicanos en Panamá, como migrantes laborales, como punto de partida de la introducción del reggae en Centroamérica. Sin embargo, previamente los circuitos migratorios hacia el Caribe latino y las Américas (Norte, Centro y Sur) ya habían modelado la cultura jamaicana (Marshall, 2009: 30). Es así que la cultura musical afro-panameña empezó a ganar fuerza a través de la influencia jamaicana, especialmente con la venida de migrantes

¹⁴ Subtítulo inspirado de Wayne Marshall (2009).

para la construcción del canal de Panamá, que a su vez también trajo trabajadores de otras islas caribeñas como Trinidad y Tobago, Barbados, etc. Al mismo tiempo que el reggae en Panamá estaba directamente conectado con Jamaica y el Caribe anglosajón, la aparición del reggae en Puerto Rico pasó por Nueva York y su hip-hop, pero la dinámica local fue la misma: “el reggae, en ambos lugares, sirvió una política cultural basada en una articulación similar de raza, clase y generación” (Marshall, 2009: 31). Esto tomaba entonces la forma del reggae en español, llamado plena en Panamá o melaza en Puerto Rico, que tenían entonces un fuerte enlace con la reivindicación de la *negritud* por los aficionados este género. Esto también fue posible por el rol clave que jugó Nueva York en la historia del reggaeton.

A través del paisaje musical de los barrios de Nueva York – donde panameños, puertorriqueños, jamaicanos, y afro-americanos muchas veces vivían (y eran racializados) lado a lado – tales géneros como el reggae y el hip-hop sonaban poderosamente como ‘músicas negras’ que, a pesar de todas las líneas trazadas entre tales grupos, podrían encarnar y expresar nuevas articulaciones de comunidad (Marshall, 2009: 33).

Esta ciudad estadounidense no sólo influyó en el sonido del reggaeton, pero también en la estética de las imágenes y de los vídeos promocionales. Para Wayne Marshall (2009: 47), no es simplemente una copia del estilo, es más bien una fascinación y nostalgia por lugares como el Bronx o El Barrio en Nueva York, demostrando así que “las formas expresivas del reggaeton (y sus precursores de rap-reggae) pueden ser escuchadas, vistas, y leídas como la encarnación de las ‘remesas culturales’ de un ‘transnacionalismo desde abajo’, que tal vez incluso promete un redescubrimiento de la *negritud* puertorriqueña y una conciliación de la nacionalidad puertorriqueña”. Sin embargo, esta diáspora no era vista como una fuente de cambio positivo o de creación cultural.

Ante todo, es importante recalcar la importancia de Panamá en la creación de lo que hoy se llama reggaeton porque el país centroamericano es muchas veces olvidado, a favor de Puerto Rico, en la historia de este género musical. No sólo es el país que creó el reggae en español, sino que también fue un punto de enlace importante, aparte de Nueva York, entre Puerto Rico y Jamaica. Efectivamente, Panamá fue la primera nación latinoamericana que produjo y popularizó el reggae jamaicano, pero con letras en español porque los cantantes se daban cuenta que la gente no entendía el patois de las

canciones de Jamaica. También era una manera de llegar al público latino, ya que el reggae estaba entonces más dirigido hacia la audiencia anglosajona. En la entrevista realizada por Christoph Twickel (2009), el artista El General cuenta cómo los cantantes panameños recogían las músicas jamaicanas de las cintas de los DJs y aceleraban el ritmo para un mayor efecto. En el vídeo *Chosen Few*, muchos de los artistas actuales del reggaeton citan a este cantante como uno de los precursores del género con sus canciones como “Pu Tun Tun”, “Te Ves Buena” o “Muévelo” en el principio de los años noventa. Sin embargo, no había entonces una verdadera cultura de mercado de discos, todo era producido de manera barata y fuertemente promovido a través de los DJs, de las radios y hasta de los buses. Uno de los padres fundadores del estilo, Renato (en Nwankwo, 2009: 90-91), resume pertinentemente el lugar de Panamá: “somos los hijos [de los jamaicanos] y los puertorriqueños son nuestros niños”.

De hecho, cuando se escucha la música underground puertorriqueña de los años noventa, la mayoría de las canciones utilizan la técnica del *flip-tongue*¹⁵, haciendo rimas sobre *collages*¹⁶ densos de *riddims* de reggae contemporáneo y *beats* de hip-hop; los pioneros del estilo eran entonces DJ Playero, DJ Negro, DJ Nelson entre otros que realizaban mezclas de música que duraban entre media y una hora sin parar (Marshall, 2009: 36). Este estilo era utilizado por la juventud de Puerto Rico, no sólo para reivindicar explícitamente una política cultural de *negritud* dentro de un contexto de racismo latente y de blanqueamiento, pero también para encarnar así una música orgullosamente marginal: al mismo tiempo que es una fusión entre rap y reggae es algo tan único que no es ni lo uno ni lo otro. Es precisamente este el aporte esencial de Puerto Rico a este género musical: “el grado en el que los vocalistas y productores puertorriqueños revisaron y ampliaron el enfoque panameño más tradicional con la tradición del reggae” (Marshall, 2009: 34). Como se profundizará a continuación, el underground era entonces considerado como una música obscena de la clase baja antes de llegar a una enorme popularidad mundial a partir de los años 2000. La estructura rítmica la música (ver Gráfico N.º01) era entonces conocida como dembow (o dem bow): una pista de batería con una percusión al estilo latino y un perfil de timbal único,

¹⁵ Según Marshall (2009: 70), *flip-tongue* es un término utilizado en Jamaica por los DJs de dancehall para referirse a la manera de hacer rap en doble tiempo. Esta técnica también es característica de algunas pistas de hip-hop influenciado por el reggae en los inicios y mediados de los años noventa. Muchos de los raperos de underground utilizaban también esta técnica en Puerto Rico.

¹⁶ *Collage* es una técnica musical donde se va ‘pegando’ diferentes canciones, ritmos los unos a los otros.

como se puede escuchar en el instrumental de la música de Shabba Ranks “Dem Bow” de 1991, considerado por muchos el sonido originario del reggaeton. Dembow y underground llegaron a ser sinónimos en los años noventa para describir el ritmo *boom-ch-boom-chick* del Gráfico N.º01. El término dembow fue así resignificado: “en su mayor parte, perdió su conexión con la idea de ‘inclinarse’, o ceder a las fuerzas de la opresión y la corrupción, que van desde las fuerzas del neocolonialismo a las prácticas sexuales ‘anormales’ (por ejemplo, sexo oral y anal) – que Shabba Ranks denuncia en la canción original” (Marshall, 2009: 38). Es decir que posteriormente, el dembow simplemente describe la manera de bailar ese ritmo particular, como en la versión del dúo Wisin y Yandel de 2003.

Es justamente a partir del año 2000 que el reggaeton es asociado directamente con Puerto Rico. ¿Qué sucedió con el paso al nuevo milenio? Según Renato (en Nwankwo, 2009: 96), “decir reggaeton puertorriqueño es localizarlo, pero en realidad nosotros [panameños] lo creamos, sólo que no nos promocionamos lo suficiente. [...] [Los puertorriqueños] cambiaron el *flow* [gracias a los dominicanos] que vinieron y mezclaron la música. [...] Cambiaron la melodía a lo que los puertorriqueños estaban cantando, porque sonaba como la melodía que faltaba”. Es justamente este cambio, que conllevó a la comercialización y posterior éxito mundial del reggaeton, que me parece importante entender. En efecto, esto no es sólo sobre la música, es la evolución de un sentimiento de pertenencia de clase y de etnia hacia una identidad pan-latina. Una vez que el underground empezó a ganar más fama a finales de los años noventa se volvió más comercial e inevitablemente perdió sus características iniciales.

¿Cuál fue la transformación? “La aparición de herramientas digitales accesibles para la producción y distribución de grabaciones cambió radicalmente el sonido y el alcance del género, y los cantantes y productores comenzaron a enfocarse en nuevos mercados y públicos, a menudo volviendo a trazar las líneas de la comunidad en construcción” (Marshall, 2009: 48). En efecto, a partir de los años 2000, el reggaeton pierde su carácter marginal y empieza a ser conocido, entre otras razones, por sus sonoridades próximas de los ritmos techno o tropicales (es decir, se empieza a mezclar más con música electrónica de discoteca y también merengue y salsa) y se convierte entonces en un estilo mucho más comercializable, próximo de las músicas de discotecas. El ascenso a nivel mundial del reggaeton se realizó gracias a dos canciones

de artistas que lanzaron el género a este otro nivel: “Pobre Diabla” (2003) de Don Omar y “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee. Es interesante porque mientras la primera tiene el ya referido ritmo más electrónico, la segunda expresa una propensión más tropical, demostrando así las nuevas tendencias del reggaeton. Este cambio de sonido se acompañó de una modificación en las letras que, aunque seguían bastante sexuales, también se volvieron más románticas y menos violentas: en lugar de ser predominantemente considerado como rap, lo que generalmente atrae más a los hombres, el reggaeton se convirtió en canciones más cantadas, ganando así una audiencia femenina.

“Antes, todo era *bien duro*. Pero hoy en día los que están cantando sobre la vida dura no son tan exitosos como los que tratan de temas románticos”, según DJ Rolando Guillén. “Hoy en día rara vez se escucha una canción vulgar en la radio”. Las compilaciones [...] están llenas de ‘románticos’, baladas pop latinas que tratan de sonar como el reggae (Twickel, 2009: 85).

Esto permitió una mayor acogida por los medios de comunicación, el público y el mercado en general; y es así que se empezó a asociar el reggaeton a Puerto Rico porque hubo entonces una explosión de artistas que llegaron al éxito internacional: Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel, Tito El Bambino, Ivy Queen, Alexis y Fido, para citar solamente algunos. Sin embargo detrás de los cantantes, que muchas veces son únicamente intérpretes, están los productores que crean la música. Para Wayne Marshall (2009: 36), hay una nueva generación de reggaetoneros que, de la misma manera que el hip-hop se acercó más al pop, también cambió su enfoque sobre el underground y buscó alcanzar una audiencia principalmente pan-latina a través de la incorporación de sonidos tropicales. Esto no sólo implicó un cambio a nivel sonoro, sino también en términos de política cultural: mientras que antes era basado en una comunidad racial, ahora el reggaeton está lleno de significantes nacionalistas latinos o más bien pan-latinos – es la razón por la cual el autor habla de la transición de “música negra a reggaeton latino”, tomando el título de uno de los éxitos de Don Omar en 2005. No obstante, hay que resaltar que tal conquista fue facilitada por el triunfo mundial al que accedieron artistas jamaicanos de dancehall como Sean Paul, Wayne Wonder y Elephant Man que, de alguna manera, preparan el terreno (o más bien el oído de las audiencias americanas e internacionales) para los sonidos del reggaeton (Marshall, 2009: 50). En efecto, los mismos *riddims* de esas canciones fueron retomadas y mezcladas por artistas de

reggaeton, llevando a éxitos como “Culo” de Pitbull o “Move Ya Body” de Nina Sky que comparten el mismo *riddim*. Wayne Marshall (2009: 50-51) señala otros elementos que contribuyeron a la comercialización del reggaeton como la incorporación cada vez más fuerte de *r&b* o baladas, la aparición de dúos compuestos de un cantante tipo *crooner* y un rapero, la desaparición de las casetes de mezclas en beneficio de los discos o compilaciones del género, y finalmente la aparición de las canciones de tipo ‘verso-coro-verso’, más fáciles de promocionar en el mercado general.

Estos cambios también están fuertemente relacionados con los productores, que tienen un rol central en la producción de la música. El objetivo de este capítulo no es citar a todos los que, de cerca o de lejos, contribuyeron al desarrollo de esta música, pero, siguiendo la reflexión de Wayne Marshall (2009: 54-57), es importante nombrar tres productores que marcaron la historia de este género. En primer lugar, DJ Blass es el que, a partir de los primeros años del milenio, introdujo, de manera más notoria, los sonidos techno, combinándolos con connotaciones sexuales, marcando así el comienzo de varios elementos que todavía hoy representan el reggaeton. Su serie de discos *Reggaeton Sex* es conocida, por ejemplo, por las vocalistas exhortando a las mujeres a perrear, a ‘moverlo’ o a practicar, explícitamente, otros movimientos sexuales. En contraste, estaba por ejemplo DJ Nelson y su serie *The Noise* (1992) que guardó una relación más cercana con el movimiento contemporáneo del hip-hop y del reggae. En el documental *Chosen Few*, el productor se autodefine como un innovador: en efecto, le gusta hacer pruebas transformadoras, fusionando el reggaeton con salsa o bachata y demostrando una gran diversidad en sus producciones, como en el álbum *The Flow* (1998). Finalmente, el dúo Lunny Tunes es considerado, unánimemente, como los grandes revolucionarios del género. Es interesante porque acentúan la importancia de la migración en la construcción de reggaeton y permiten hacer hincapié en la contribución – muchas veces olvidada – de República Dominicana para este estilo musical. Los dos nacieron en este país pero se mudaron a los Estados Unidos cuando eran adolescentes.

Los compromisos profundos, respetuosos del dúo con el reggaeton [...] dicen mucho acerca del atractivo y alcance transnacional, de larga data, de la música. En cierta medida, la aparición de un equipo tan importante de producción desde un conjunto de espacios aparentemente tan marginales (tanto República Dominicana como los suburbios de Boston) sugiere una nueva descentralización del reggae-rap en español, un cambio conectado con la migración y alimentado

por la tecnología. Por supuesto, el hecho de que al final el dúo se mudó a Puerto Rico para establecerse dice mucho sobre el duradero centro (industrial) del género, a pesar de los nuevos nodos regionales de producción (Marshall, 2009: 56).

Luny Tunes está de tras de los éxitos más importantes del reggaeton, como por ejemplo los dos álbumes ya citados de Daddy Yankee y Don Omar o sus propias series *Mas Flow* (2003), *The Kings of Beats* (2004), *Mas Flow 2* (2005), donde introdujeron un lenguaje distintivo y armónico, orientado hacia el pop. Sus canciones representan un estilo más llamativo, el *blin-blineo* cuya estética es parecida – sino igual – a la del hip-hop estadounidense, en resonancia así con las predilecciones del mercado y las principales radios urbanas de Norte América. Manteniendo los sonidos de base del reggaeton, Luny Tunes también los transformó hacia el área de la música latina o tropical con la introducción de toques de salsa, bachata o merengue. Esto no significa que el reggaeton, por su conexión con el hip-hop asociado a la cultura afro-americana, ya no es considerado como música negra, en el mismo sentido que lo dominicano es considerado como negro en Puerto Rico, o como lo dominicano y lo puertorriqueño lo son en Estados Unidos, siguiendo la lógica racial binaria.

Las afinidades culturales entre República Dominicana y Puerto Rico son importantes, en parte por la migración existente entre las dos islas caribeñas. Sin embargo, nunca se menciona a la primera en las historias del reggaeton. Es la razón por la cual es clave volver sobre el tema para seguir profundizando los conocimientos sobre la complejidad de esta música. Para Deborah Pacini Hernandez (2009), más allá de la participación de Luny Tunes, es toda una mezcla social que contribuyó a este género. En primer lugar, el reggaeton ‘nació’¹⁷ en los suburbios pobres de Puerto Rico donde también viven muchos migrantes dominicanos. Además, muchos de los reggaetoneros puertorriqueños tienen ancestros de la otra isla. Y finalmente, el reggaeton actual incluye mezclas con merengue y bachata, músicas tradicionalmente dominicanas. Desde luego, ¿por qué República Dominicana ha sido tan invisibilidad? Para la autora, “es importante analizar cómo versiones antagónicas de los orígenes y propiedad musicales se construyen, por lo que nos dicen sobre las relaciones dominicano-puertorriqueñas y, más ampliamente, sobre la formación de las identidades raciales y étnicas del Caribe hispanohablante en la isla y en Nueva York” (Pacini Hernandez: 2009, 136). En efecto,

¹⁷ Espero haber demostrado, en este momento del trabajo, que el reggaeton no emergió en un único lugar.

la proximidad entre las dos islas contribuyó indubitablemente para los intercambios musicales, sin embargo, las relaciones entre sus poblaciones han sido históricamente conturbadas, oscilando entre colaboración y hostilidad. Hoy en día, no se puede negar la fusión del reggaeton con el merengue y la bachata; sobre todo esta última y su característica guitarra, llegando mismo a un nuevo estilo llamado ‘bachatón’. Pero también hay ciertas ganancias económicas detrás de este interés musical en la República Dominicana ya que es el principal país hispanohablante – aparte de Puerto Rico – con seguidores de reggaeton. No obstante, como lo señala Pacini Hernandez (2009: 144), “no todo el mundo apreció esta evolución, en particular los artistas de hip-hop, que sentían que el nuevo estilo – más melódico y orientado hacia la fiesta, y mucho más comercial – aleja el reggaeton de su papel original como ‘la voz principal de la calle’ ”.

Para concluir este párrafo sobre la trayectoria del reggaeton, es importante darse cuenta de la complejidad que carga el reggaeton dentro de su música y en su gente. Entenderlo es pensar más allá de sus letras y comprender que, para muchos jóvenes latinos de la diáspora que han adoptado la música, ésta encarna su herencia latina o nacional (Marshall, 2009: 60). Sobre todo, “al igual que el hip-hop y el reggae, pero con sus propios puntos particulares de provocación, el reggaeton ha servido, por lo tanto, en los últimos años, a animar intensas conversaciones públicas sobre raza, nación, género, y generación a través de todas las Américas” (Marshall, 2009: 60). Es justamente el debate sobre la hipersexualización del reggaeton y el miedo que esto provoca en la sociedad que será abordado a continuación.

El pánico ‘moral’ frente al reggaeton

Tanto el reggaeton como su precursor, el underground, estuvieron siempre enfrentándose a diversas guerras culturales: el tema del origen nacional o tensiones étnico-raciales, como se demostró en la sección anterior, la cuestión de la sexualidad y del sexismo, que será tratada en esta parte, el problema de la blasfemia, y el siempre presente miedo de la (supuesta) intrínseca relación con las drogas y violencia (Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, 2009: 9). Es así que en el año 1995, la policía de Puerto Rico hizo una redada en seis tiendas de área de San Juan donde confiscó centenas de discos de underground y de rap. La razón presentada para estas incursiones fue justamente que estos discos violaban las leyes locales de obscenidad e incitaban al uso

de drogas y a la violencia. Esto llevó a un gran debate nacional sobre el tema, debate que será presentado a continuación. Es indiscutible que el underground (igualmente el reggaeton actual) está atravesado, tanto en su estética como en sus letras, por sexo, drogas y violencia. Sin embargo, para Raquel Z. Rivera (2009a: 111-112), esto condujo a una conexión simplista entre la música y el comportamiento juvenil, creando la base del pánico moral que creció al mismo tiempo que el reggaeton se volvía más popular. La autora establece de igual manera tres otros factores que estimularon la fobia ética por esta música. En primer lugar, el hecho que la audiencia sea constituida en su mayor parte por jóvenes causaba una gran impresión de peligro ya que se cree que la música va a moldear sus comportamientos. Pero “la mayoría de los críticos se negaron a reconocer que puede haber una distancia entre los raperos [o reggaetoneros] y sus textos. La diferencia entre arte y realidad también es ignorada cuando se supone que las audiencias consumen pasivamente e imitan obedientemente” (Rivera, 2009a: 119). Indudablemente, el acto de consumir es un proceso complejo donde hay espacio para la interpretación. El tema de los jóvenes y sus culturas será desarrollado a profundidad en el capítulo siguiente. En segundo lugar, el underground estaba entonces directamente relacionado con lo marginal, aumentando el miedo que se difundía este tipo de cultura marginal a toda la sociedad. En efecto, en esta discusión pública subyacía la idea de separar los ‘márgenes’, que representan la inmoralidad y el caos, del centro, caracterizado por el orden (Rivera, 2009a: 121). Aquí surge la pregunta de lo que es la norma, ya que lo marginal es considerado como lo que se aparta de ésta. Esta pregunta, al estar presente en los diferentes temas tratados, es una constante en este trabajo. Sin pretender aportar una respuesta clara ante una interrogación tan fundamental, es importante guardarla en la mente. Y finalmente, el último factor se refería a los orígenes extranjeros de la música, siendo supuestamente una amenaza para la cultura nacional puertorriqueña. En efecto, la apariencia de los reggaetoneros se inspiró desde el inicio del estilo hip-hop estadounidense, pero el rap ya era una parte integrante de la cultura del país, debilitando así este argumento. Raquel Z. Rivera (2009a: 112) concluye así que este control y represión en nombre de una moral pública sirvieron para vigilar el orden social, es decir asentar y reforzar las relaciones de poder y las estructuras de opresión, ya que es más fácil censurar una música que reducir el desempleo, mejorar la educación pública, etc.

En este sentido, es interesante resaltar el doble estándar de moralidad que se encontraba entonces entre los medios de comunicación. En efecto, estos fueron los primeros sorprendidos con las letras y las imágenes, llevando a una alarma nacional. No obstante, el reggaeton es también el espejo de la (o de una) sociedad actual.

Como reflejo del comercialismo y del exagerado permiso sexual asociado con la cultura de discoteca, [...] los temas de las canciones se direccionaron directamente a las relaciones sexuales – es decir, las fantasías de macho – a menudo en la frontera de lo pornográfico [...]. Si es tal vez públicamente desafiante hacia las costumbres de la clase media y los valores cristianos, el énfasis del reggaeton en el sexo (y, más suavemente, en el romance) también debe ser visto como consistente con la cultura principal comercial americana, para no hablar de los estereotipos persistentes acerca de la ‘sangre caliente’ de los amantes latinos (Marshall, 2009: 49).

Con todo, esta presión condujo indudablemente a un cambio en las letras, sin significar que los artistas hayan dejado lo más ‘duro’. A pesar de esta atenuante, el sexo siguió siendo una constante en este género musical. Esto hace necesario desarrollar enseguida, por un lado, el tema del baile asociado con el reggaeton – el perreo – y por otro, las ideas de feminidad y masculinidad transmitidas por esta música. Estas sub-secciones son introducciones al tema que será desarrollado en el capítulo siguiente.

El perreo o hacer el amor con ropa¹⁸

A nivel académico, la literatura sobre el perreo es aún más limitada que la misma sobre el reggaeton. El documental/performance de Carolina Caycedo (2004) es lo único actualmente¹⁹ disponible específicamente sobre el tema. Es la razón por la cual este párrafo no pretende ser exhaustivo, sino más bien plantear cuestiones importantes que están directamente relacionadas con este baile.

El perreo es la manera de bailar el reggaeton. Como la mayoría de los bailes latinos, se baila en pareja, pero las “mujeres [...] bailan para ser ‘miradas’, tanto por sus parejas, por otras posibles parejas, y por otros espectadores, usando sus cuerpos como un (su) recurso más importante” (Fairley, 2009: 281-282).

¹⁸ Inspirado del título del artículo de Fairley (2009).

¹⁹ Hay otro documental, más generalista, *The Reggaetón Factor* que está siendo realizado por Fabian Freire, informaciones disponibles en su página <http://www.fabianfreire.com/>, consultada el 05/03/2012

Fotografía N.º01. Pareja perreando en *Gran Perretón*



Fuente: Caycedo (2004)

Su nombre proviene de la posición o movimiento principal imitado mientras se baila, la pose del perro (*doggy-style*), pero también se lo suele llamar sandugueo o yaqueo.

Por lo general, la mujer, de espaldas hacia el hombre, sacude y mueve el culo contra la ingle del hombre, mientras él sigue el ritmo de la mujer, empujando, por lo general, hacia delante para aumentar el roce. [...] Las mujeres tienen un papel de liderazgo cuando bailan ‘hasta abajo’, es decir, cuando sacuden sus caderas a medida que van hasta el piso (Caycedo en Rivera, 2009b: 3).

Es interesante como la artista compara el reggaeton con otros bailes como el tango, el flamenco, quitándole así ese carácter sexual novedoso que puede sorprender. Mientras que para Jan Fairley (2009: 286), como para la mayoría de sus detractores, este baile es casi pornográfico, Caycedo (en Rivera, 2009b: 3) logra pensarlo más allá: “el perreo es descaradamente/encantadoramente sexual [...]. Es una negociación entre dos personas mostrando sus intenciones sexuales, definiendo los límites y llegando a un acuerdo a través del baile”. Como se detallará en el capítulo siguiente, estamos aquí frente a dos posiciones feministas: mientras que para algunas esto va demasiado lejos, para otras es la ocasión para las mujeres de aprovechar sus cuerpos. Aquí lo que se trata son de hombres y mujeres en una misma dinámica de negociación del poder y del territorio; Raquel Z. Rivera (2009b: 4) retoma las palabras de Caycedo que los describe como conscientes de esa interacción, es decir que, por ejemplo, las jóvenes están conscientes y no están idealizando el acto mientras perrean con su pareja.

Fotografía N.º02. Montaje *Gran Perretón*



Fuente: Caycedo (2004)

Sin embargo, hay dos puntos importantes que caben mencionar. Raquel Z. Rivera (2009b: 4), estando de acuerdo con la argumentación de Caycedo, pone en duda la posición de igualdad en la cual está la pareja bailando porque hay que reconocer que el sexismo reinante en la sociedad actual sigue reproduciendo normas sexistas y homofóbicas. El apartado siguiente ejemplificará este punto con las reacciones muy diferenciadas hacia los vídeos de mujeres perreando. Además, los argumentos de Caycedo, en el cual se encuadra la posición teórica de esta tesis, contrastan con el miedo generado por el perreo en relación a la sexualidad juvenil. Los jóvenes se encuentran en una posición de 'liminalidad' por excelencia, situación que Carol Smith-Rosenberg (en Rivera, 2009a: 127) define como "en movimiento entre dos estados y, por consiguiente, [poseyendo] los roles y las responsabilidades de ninguno", es decir que ya no son inocentes como niños, pero todavía no tienen la madurez sentimental y la consciencia de los adultos. En efecto, la sexualidad juvenil (y más aun la infantil) sigue siendo un tabú, ya que es considerada como precoz e ilícita (Costales Villarroel, 2010). Desde luego, frente a esto, ¿cuáles son las normas que se desarrollan en el reggaeton?

‘Ser mujer’ y ‘ser hombre’: entre desafío y conformismo

El contexto particular en el que se desarrolla el reggaeton, y la misma sociedad en la cual todos convivimos, produce una serie de estereotipos de raza y de género que tanto los productores como los artistas reproducen en su música. El objetivo de esta subsección es explicar de manera crítica el imaginario de lo que es ‘ser hombre’ y ‘ser mujer’ transmitido por este estilo musical. De manera general,

El underground, como una forma expresiva, se ha desarrollado como hípermasculino, violento, malhablado, duro, espabilado en calle, identificado con lo gueto y sin ley - los mismos adjetivos que, en el discurso público, definen la marginalidad urbana. La auto-identificación del underground con la dureza del gueto y el desorden fue un intento de reivindicar la marginalidad urbana. Al mismo tiempo, la auto-construcción del underground puede ser presentada como una celebración derrotista de los estereotipos asociados a las poblaciones urbanas pobres (Rivera, 2009: 115).

A pesar de un cierto ‘ablandamiento’ en el estilo, tanto la ropa como las letras sirven para articular las masculinidades de los cantantes de reggaeton; y en ese sentido los vídeos musicales siguen siendo un espacio de resistencia que continúa a legitimar y naturalizar esas masculinidades del reggaeton. Las imágenes de los hombres están habitualmente caracterizadas por el uso de ropa deportiva, gorras y el uso de muchas joyas. Para Alfredo Nieves Moreno (2009: 255), el reggaeton glorifica la superioridad del ‘macho barriocéntrico’ a través de la reproducción de la dominación masculina. Ésta es visible en la lógica de gánster, la violencia, las tiraeras²⁰, e incluso las mismas formas de seducción contadas en las canciones.

Si es verdad que el reggaeton puede ser visto como un agente del poder que refuerza las estructuras del patriarcado, también hay que tener en cuenta que lo que cantan los reggaetoneros no representa necesariamente sus comportamientos en la vida real. Para Raquel Z. Rivera (2009a: 120), las canciones también podrían representar otras situaciones como la necesidad de afirmar el poder masculino a través de sus letras, o de construir su superioridad a nivel artístico ya que su poder en la vida real (como hombres marginales) está siendo constantemente cuestionado, o de escribir en función de lo que piensan que el público espera para así vender más.

²⁰ Las tiraeras son los enfrentamientos entre los cantantes a través de las letras de sus canciones.

Fotografía N.º03. Plátano Pride



Fuente: Luciano (2006)

La serie *Puro Plantainum* del artista Miguel Luciano (2006), de la cual son extraídas las Fotografías N.º03 y N.º04, muestran la cultura del *blin-blineo* asociada al hip-hop y al reggaeton, pero a través de un plátano, símbolo del trabajo de campo, de los estigmas raciales y de clase, y la glorificación del consumo. De tal manera que “el hombre reggaeton o macho barriocéntrico emerge de una masculinidad heterosexual exagerada que, de manera inmediata, sugiere fisuras” (Nieves Moreno, 2009: 256). Sin embargo, grupos como Calle13 intentan, a través del humor, desnaturalizar estas representaciones.

Fotografía N.º04. Pure Plantainum at King of Platinum, 125th Street



Fuente: Luciano (2006)

De la misma manera, “la racialización implícita y explícita de las mujeres como objetos sexuales en los textos de las canciones y vídeos juega y reanima los mitos de larga data acerca de la sexualidad negra y mulata [y latina]” (Marshall, 2009: 58). Para el reggaeton, la mujer es desinhibida, sensual, incluso sexual y atractiva. En su artículo sobre la cantante Glory, Félix Jiménez (2009: 231) habla incluso de la homogenización de lo femenino en un mundo hípermasculino. No se puede negar que existe una construcción de una mujer pasiva-agresiva, a modo de vampira. Sin embargo, lo que hay que destacar también es que esta música, como también la salsa, se inserta en una sociedad patriarcal donde la misoginia es naturalizada. Desde luego, lo interesante es cómo el reggaeton permite, de cierta forma, una transgresión de las normas. Este trabajo recalca la complejidad de las mujeres en tal contexto, intentando así salir de las interpretaciones simplistas y demostrando que “existe una compleja interacción de resistencia femenina, así como de complicidad con el sexismo” (Maldonado en Rivera, 2009b: 6). Hay dos prototipos de mujeres, correspondientes a la dicotomía santa-puta, que se siguen reflejando en el reggaeton: por un lado, las ‘satas’ que perrean sin parar, les gusta las fiestas y no tienen compromisos, y por otro lado, hay las ‘chicas finas’ que danzan el reggaeton de manera menos vistosa hasta que toman un poco de alcohol y empiezan a desinhibirse. ¿Cuándo y por qué es una mujer considerada negativamente ‘zorra’ o puta? Se puede encontrar, en la página web YouTube, una cantidad enorme de vídeos ‘caseros’²¹ de mujeres solas o parejas perreando en sus cuartos o salas. Es sorprendente que la gran mayoría de comentarios negativos y críticos se dirija a la joven bailando en pareja (vídeo 1²²), mientras que cuando es una mujer sola (vídeo 2²³) son generalmente más halagadores. En el primero, los dos comentarios que están en la parte superior (es decir que han recibido más opiniones favorables) asocian el vídeo con tener relaciones sexuales o el inicio de una película pornográfica. También quisiera resaltar algunos comentarios raciales/étnicos, como por ejemplo el de *livredor2011* contestando a las críticas de mexicanos o el de *franxxxxxx* comparando las actitudes de las mujeres

²¹ Me refiero a lo que no fue producido por profesionales, muchas veces es filmado a partir de las mismas cámaras de las computadoras, en los cuartos o salas de los protagonistas.

²² Vídeo 1, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=mGqDAFn3q5E&feature=related>, visita 10 julio 2012

²³ Vídeo 2, disponible en http://www.youtube.com/watch?v=-CWD7nYJK1g&feature=fvwrel&oref=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DrvhpwzC1gyU%26feature%3Drelated&has_verified=1-http://www.youtube.com/watch?v=mGqDAFn3q5E&feature=related, visita 10 julio 2012

al nivel de desarrollo de su país, demostrando así que “género y sexualidad interseccionan con otras divisiones sociales como las basadas en las ‘raza’ y la clase, de tal manera que cada uno vive su sexualidad desde diferentes lugares dentro de la sociedad” (Jackson y Scott, 1996: 3). Mientras que en el vídeo 2 de la mujer bailando sola, la mayoría de los comentarios son positivos como “que linda nena” de *Alberto97988* o “esa mamasota.....” de *KevinJaV*, en el vídeo 1 la mayoría de los comentarios sobre la mujer que baila son negativos como el de *XxTheStevenxX* que escribe “Q esa puta venga conmigo a mi cama yo le pago lo que quiera”. Aquí queda en abierto, para una próxima investigación, la pregunta sobre ¿porqué se ve la primera de manera sensual/erótica y la segunda se le trata de ‘puta’?

Hoy en día, el derecho al placer es, en teoría, un derecho al cual accedieron las mujeres y del cual pueden supuestamente disfrutar plenamente, como se ve en el baile sexual del perreo y su publicización en el espacio web de una página tan importante como YouTube. No sólo las mujeres tienen nuevas maneras de vivir su sexualidad, como además la ponen a disposición de millares de personas. Sin embargo, como un análisis más profundo demuestra, en realidad, la aceptación de este goce de la sexualidad, de este usufructo del derecho al placer, está todavía matizada por la recepción por parte de la sociedad, cristalizada en los comentarios puestos en los vídeos mencionados. En el capítulo siguiente se volverá a abordar los grandes temas que atraviesan el reggaeton como las culturas juveniles, la sexualidad femenina y las identidades diaspóricas.

CAPÍTULO II

Más allá de la música: jóvenes, cultura, sexualidad e identidades

*En soma, expresamos lo que somos
entretrejiendo cuerpo y cultura: componiendo,
tocando, tarareando y, sobre todo, bailando.*

(Hena, 2009: 259)

Como mencionado en la introducción, el objetivo de este trabajo es demostrar cómo las prácticas cotidianas – prácticas en este caso criticadas e incluso menospreciadas – conllevan algo más por detrás. A pesar de que el tema sea todavía nuevo en el ámbito académico y tenga un potencial de investigación bastante importante, fue imprescindible escoger determinados ejes de análisis. El presente capítulo constituye así el corazón teórico de esta tesis: a través de la selección de los tres focos analíticos, y del trabajo de terreno que será presentado en el capítulo tres, lo importante es visibilizar voces e historias que no son usualmente escuchadas porque se les impone un discurso, en este caso, de victimización.

Partiendo del trabajo de los estudios culturales sobre las representaciones – tema clave en esta tesis – el primer apartado trata de sentar las bases teóricas para entender como diversos discursos, en el sentido foucaultiano, atraviesan la cotidianidad de cada uno. Esto va a ser crucial para entender no sólo la construcción identitaria de los jóvenes, pero sobre todo el imaginario, que nos sigue pesando, sobre la sexualidad y la feminidad. Este primer eje también permite entender porque el reggaeton se desarrolló como una forma de cultura juvenil. En efecto, se destaca el rol del mercado, principal impulsor de los objetos juveniles, que tendrá también un papel importante en la difusión de imágenes de una feminidad predefinida, dejando poco margen para otras posibilidades. La construcción de una identidad latina, cuyo reggaeton aprovechó la posibilidad mercantil, es el tema del segundo apartado. El hecho de que esta investigación se interese por la comunidad latina de Bruselas genera nuevas perspectivas para entender ‘lo latino’ – perspectivas que se diferencian de las conclusiones de los trabajos estadounidenses. El tercer apartado, epicentro teórico de esta tesis, desarrolla tres temas centrales: el cuerpo, la sexualidad y la feminidad.

Partiendo de la construcción del cuerpo, como herramienta tanto del baile como de la sexualidad, trato de enlazar estas tres cuestiones al reggaeton.

El reggaeton en la construcción de culturas juveniles

Representaciones y discursos desde una perspectiva cultural y foucaultiana

Antes de entrar en el tema preciso del reggaeton como cultura juvenil y las implicaciones que esto supone, es importante empezar entendiendo el contexto más general. Es la razón por la cual me parece pertinente contextualizar este eje de análisis dentro de los estudios culturales y más precisamente dentro de toda la cuestión de la representación. Para Stuart Hall (1997a, 1), gran teórico de esta disciplina, “ ‘cultura’ es uno de los conceptos más difíciles en las ciencias humanas y sociales y hay muchas maneras de definirla”. En un primer momento, el término poseía una poderosa carga evaluativa: por un lado, tradicionalmente, la cultura era la ‘suma de las grandes ideas’ en los dominios musical, literario, filosófico y de pintura, o sea la ‘alta cultura’; por otro lado, más moderno, también se pensaba la cultura como las formas, ampliamente difundidas de lo popular, que constituye la vida cotidiana de la mayoría de la ‘gente común’, es decir la cultura de masa o popular. Con la creciente legitimidad académica de las ciencias sociales, se empezó a utilizar el concepto para referirse a todo lo que distingue “la forma de vida de personas, comunidad, nación o grupo social [...] o los ‘valores compartidos’ de un grupo o sociedad” (Hall, 1997a: 2). Lo que hay que resaltar en este trabajo son los dos giros importantes que se dieron en este dominio, a saber el cultural y el discursivo. En efecto, tanto el uno con su énfasis en el significado y la representación, como el otro con su enfoque en los discursos y el poder, servirán para entender mejor las dos secciones siguientes sobre la identidad latina y la sexualidad.

Enfatizar el significado en la definición de la cultura comporta la idea que la cultura no es un conjunto de cosas, como se pensó inicialmente, pero es más bien un proceso, una práctica. Así, “la cultura está involucrada en todas esas prácticas que no están simplemente genéticamente programadas en nosotros [...] pero que conllevan un significado y un valor para nosotros, que tienen que ser *significativamente interpretados* por otros, o que *dependen de un significado* para su funcionamiento eficaz” (Hall, 1997a:3). Esto significa que hay una gran diversidad tanto de significados, como de

representaciones, pero la manera de traducirlos o presentarlos es lo que nos permite compartir ideas, emociones, conceptos, sentimientos, etc. Es porque utilizamos los mismos códigos lingüísticos (que pueden ser palabras, pero también imágenes, músicas, señales,...) que es posible compartir: los lenguajes son sistemas de representación (Hall, 1997a: 4). Para Stuart Hall (1997), la representación está estrechamente relacionada con la identidad y el conocimiento y es precisamente por esta razón que me permito entrar en este campo tan teórico que pudiera parecer muy alejado del tema que nos ocupa aquí. Si “el significado es lo que nos da un sentido de nuestra propia identidad, de quiénes somos y con quién ‘pertenece’ ” (Hall, 1997a: 3), es esencial entender qué tipo de representaciones están siendo transportadas por el reggaeton y cómo los jóvenes, en este caso más propiamente las mujeres latinas de Bruselas, las construyen e interpretan. En este caso, estoy adoptando un enfoque construccionista, sugiriendo que el significado es construido en y a través del lenguaje, o sea utilizando sistemas representacionales (conceptos y señales).

Dentro de este enfoque, hay dos tendencias distintas. La primera, influenciada por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, es la semiótica. Sin entrar aquí en todos los detalles y las críticas de esta teoría, hay sin embargo algunos puntos que me parecen esenciales señalar. Para de Saussure, el lenguaje es un sistema de signos compuesto por un significante, que es la forma (palabra, imagen, fotografía...), y por un significado, es decir la idea o el concepto. Sin embargo, “la relación entre el *significante* y el *significado*, la cual es fijada por nuestra cultura [...] no es fija permanentemente” (Hall, 1997b: 32). Por una parte, esto implica que no hay un ‘significado verdadero’ que sea único, fijo y universal, sino que todo se produce dentro de una sociedad específica en un momento histórico particular. Por otra parte, esto abre la puerta a un proceso activo de interpretación ya que el significado tiene que ser leído o interpretado, aunque haya siempre irremediablemente imprecisiones ya que es un intercambio desigual. Esto es particularmente interesante para este trabajo en la medida en que esta inestabilidad permite jugar con los significados y producir constantemente nuevas interpretaciones. Como ya fue mencionado brevemente en la introducción, Ivy Queen, la artista femenina más conocida del mundo del reggaeton, se reapropia de palabras como ‘la potra’, ‘la caballota’ que usualmente son consideradas como insultos para las mujeres. O, como lo desarrollaré en la tercera sección de este capítulo, una autora como Itziar Ziga (2009),

reivindica el hecho de ‘ser perra’ tanto en su sexualidad como en la manera de vestirse. Así, partiendo de esta idea de de Saussure, se desarrolló la semiótica como el estudio de los signos en la cultura, y de la cultura como una forma de lenguaje. La idea principal de esta corriente es que “ya que todos los objetos culturales transmiten un significado, y todas las prácticas culturales dependen del significado, deben utilizar los signos, y en la medida en que lo hacen, deben funcionar como funciona el lenguaje” (Hall, 1997b: 36), es decir que los objetos también funcionan como significantes en la producción de significado. Por ejemplo, la ropa no sólo sirve para cubrir el cuerpo, construye de la misma manera un significado y transporta un mensaje. Relacionándolo con la imagen de la mujer y de la identidad latina, será interesante analizar la contradicción (o no) entre el estereotipo de los latinos como de ‘sangre caliente’ o mujeres supuestamente accesibles sexualmente por su forma de vestir, pero que, sin embargo, detienen una agencia y un poder de decisión al bailar el reggaeton. Esto está también conectado con la idea de mito de Roland Barthes, es decir que un concepto conlleva una serie de causas y efectos, motivaciones e intenciones implantando así una nueva historia – el mito (Hall, 1997b: 39-40). Para Barthes, el mito es de cierta forma un meta-lenguaje ya que al ver, por ejemplo, el reggaeton, como música bastante sexual, se va a asociar a las chicas que perrean con la idea de ‘chicas fáciles’ y esto va a devenir supuestamente una característica – o esencia – de las jóvenes latinas. En la sección dos, desarrollaré más esta idea de la representación de lo latino a través de la música.

La segunda tendencia del construccionismo consiste en el giro discursivo introducido por Michel Foucault. En el sentido dado por el filósofo e historiador francés,

Los discursos son formas de referirse a o de construir conocimiento sobre un tema particular de práctica: un grupo (o *formación*) de ideas, imágenes y prácticas, que ofrece maneras de hablar sobre, formas de conocimiento y conducta, asociadas con un tema en particular, actividad social o lugar institucional en la sociedad. Estas *formaciones discursivas*, como se las conoce, definen lo que es y no es apropiado en nuestra formulación de, y nuestras prácticas en relación con, un tema en particular o un sitio de actividad social; qué conocimiento se considera útil, relevante y ‘verdadero’ en ese contexto; y qué tipo de personas o de ‘sujetos’ encarna sus características (Hall, 1997a: 6).

El discurso se convierte entonces en un lenguaje y una práctica. Esto representa un nuevo desarrollo que se preocupa más de la representación como fuente de producción

de conocimiento social, enlazando así las prácticas sociales y las cuestiones de poder. Lo que interesa a Foucault es justamente la producción de conocimiento (y no simplemente de significado) a través de los discursos (y no ‘simplemente’ del lenguaje), creando así una base mucho más histórica a su trabajo (Hall, 1997b: 42-43), es decir que cada periodo de la historia produce sus propios objetos, conocimientos, sujetos, prácticas que no tienen necesariamente continuidad con el momento anterior (o posterior): el conocimiento y las prácticas alrededor de todos los temas son culturalmente e históricamente específicos. Además, estos conocimientos, desarrollados a través de estas prácticas discursivas dentro de determinados ámbitos institucionales, llevan a la regulación de las conductas de los demás; es decir que el poder opera dentro del llamado *apparatus* institucional con sus *tecnologías* (Hall, 1997b: 47). Este enfoque permite así relacionar el conocimiento, el poder y el cuerpo en la sociedad moderna: “se [ve] el conocimiento siempre como inextricablemente enredado en relaciones de poder, ya que siempre se [aplica] a la regulación de la conducta social en la práctica (es decir, a ‘cuerpos’ particulares)” (Hall, 1997b:47), razón por la cuál es pertinente entender este planteamiento en el marco de esta investigación. Foucault habla también de los *regímenes de verdad* que son sostenidos por estas formaciones discursivas, o sea no sólo asumen la autoridad de la verdad, pero adquieren también el poder de hacerse verdad ellas mismas: “el conocimiento, una vez utilizado para regular la conducta de los otros, conlleva restricción, regulación y disciplinamiento de las prácticas” (Hall, 1997b:49). Esto será la base del análisis que Foucault hace de la historia de la sexualidad, que retomaré en la tercera sección.

Culturas juveniles y música: el performance de los jóvenes

Si bien las culturas juveniles son el eje de análisis escogido para pensar el reggaeton en este trabajo exploratorio, ¿de dónde viene este concepto? Los trabajos de la investigadora mexicana Rossana Reguillo nos dan un panorama muy claro para entenderlo. Primero, hay que darse cuenta que las “culturas juveniles que, caracterizadas por sus sentidos múltiples y móviles, incorporan, desechan, mezclan, inventan símbolos y emblemas, en continuo movimiento que las vuelve difícilmente representables en su ambigüedad” (Reguillo, 2003: 103). En efecto, la autora resalta, por un lado, la gran diversidad que supone hablar de una categoría como la de ‘jóvenes’, y por otro, el contexto que todos, sin embargo, comparten: la globalización, las migraciones, los

localismos, las nuevas tecnologías de comunicación, la pérdida de confianza en lo político y en los discursos dominantes, es decir una profunda crisis estructural de la sociedad. Así, el ‘ser joven’ no es ninguna categoría biológica, establecida por la edad, es más bien una condición construida culturalmente, o sea determinada por los contextos socio-históricos, y cuyo “sentido está siempre siendo, armándose en un continuum simbólico que desvanece fronteras, márgenes y límites” (Reguillo, 2003: 104).

Como lo demuestra también John Clarke et al. (2010) en su libro sobre las subculturas juveniles británicas, la noción de ‘jóvenes’ nace en la posguerra cuando

La realización tecnológica y sus repercusiones en la organización productiva y simbólica de la sociedad, la oferta y el consumo cultural y el discurso jurídico [pasaje de la ciudadanía civil a la ciudadanía política], se constituyen entonces en tres elementos que le dan sentido y especificidad al mundo juvenil (Reguillo, 2003: 105).

En el cuadro de este trabajo, lo que más me interesa destacar es justamente la constitución de un mercado cultural específico para esta franja de la población. Tanto la música como la ropa u otros objetos simbólicos contribuyen a la construcción identitaria de los jóvenes, al convertirse justamente en marcas visibles de adscripciones, o, como lo llaman en el mercado, en ‘un estilo’, es decir “un modo de entender el mundo y un mundo para cada necesidad, en la tensión identificación-diferenciación. Efecto simbólico – no por ello menos real – de identificarse con los iguales y diferenciarse de los otros, especialmente del mundo adulto” (Reguillo, 2003: 106). Como ya explicado en la introducción, lo que importa aquí es analizar el reggaeton justamente como consumo cultural de las chicas latinas de Bruselas y ver como éste influye en sus construcciones identitarias.

Es interesante la retrospectiva que hace Susana Reguillo (2003) de la literatura sobre la juventud ya que permite reflexionar sobre la visión que tenemos – e imponemos – sobre los jóvenes. Para la investigadora, a pesar de la clara heterogeneidad de esta categoría, la mayoría de los académicos sigue analizando el tema en función del tipo de inserción en la sociedad. Esto implica, básicamente, dos posibilidades. La primera son los jóvenes considerados como ‘incorporados’ en el entorno institucional (escuela, organizaciones culturales, etc.) o a través del consumo cultural. La segunda es lo contrario, o sea la juventud ‘alternativa o disidente’ que contesta los discursos

dominantes. Además, la autora también resalta cómo las ciencias sociales, a través de conceptos como el de ‘habitus’ de Bourdieu, de ‘estructura social’ de Giddens y de la subjetividad desarrollada por Habermas, contribuyó al “reconocimiento del papel activo de los jóvenes, de su capacidad de negociación con sistemas e instituciones y de su ambigüedad en los modos de relación con los esquemas dominantes” (Reguillo, 2003: 109). Esto deja justamente margen para la agencia de las y los jóvenes en relación con esos discursos dominantes, uno de los cuales es el de la sexualidad. Para eso, es necesario reconocer sus posiciones socioculturales. Es por esta razón que, siguiendo la propuesta de la autora (Reguillo, 2003: 111), he decidido utilizar el análisis de la vida cotidiana “no necesariamente como tema, sino como lugar metodológico desde el cual interrogar a la realidad”. Esto va en la dirección que tomó una parte de los estudios de este dominio al utilizar, por ejemplo, la música o las salidas nocturnas como “referente para rastrear relaciones, usos y decodificaciones y recodificaciones de los significados sociales de y para los jóvenes” (Reguillo, 2003: 112). Lo interesante de esta vertiente es que decodificar esta cotidianidad permite romper con las ideas esencialistas que muchas veces se asocian a los jóvenes y reconocer así la pluralidad inherente a esta categoría, por ejemplo entender la mirada que las propias jóvenes latinas tienen de su cuerpo a través del reggaeton en vez de ponerlas directamente como ‘víctimas’ de la música. Así, “los jóvenes viven continuamente en la recomposición de prácticas y representaciones. Los esquemas explicativos procurados desde las ciencias sociales son insuficientes ya para dar cuenta de los acelerados cambios que se han operado, es urgente repensar muchas de las afirmaciones que se han hecho” (Reguillo, 2003: 115).

Tomando como marco el libro de Mauro Cerbino (2001) que permite relacionar jóvenes, identidad y música y donde el cuerpo tiene un rol fundamental, hay que reconocer que “la música es un elemento central de las adhesiones grupales y en las construcciones identitarias, en tanto las preferencias musicales expresan un estilo de vida” (Chiriboga, 2001a: 85). De aquí se destaca la importancia de la noción de grupos en las culturas juveniles ya que

El grupo de pares, que opera sobre la base de una comunicación cara a cara, se constituye en un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traduce en acciones. De maneras diversas, con mayor o menor grado de formulación, lo que caracteriza a estas grupalidades es que han aprendido a tomar la palabra a su

manera y reapropiarse de los instrumentos de comunicación (Reguillo, 2000: 2).

En el trabajo de terreno realizado dentro de la comunidad latina de Bruselas, se destacó el hecho de que las jóvenes, a través de su gusto por la música latina, tienden a constituir grupos de amigos de diferentes nacionalidades latinas y caribeñas. Lo que parece ser el núcleo articulador es, de cierta manera, una cultura compartida y el disfrute de un cierto tipo de fiestas. Muchas de las jóvenes entrevistadas contaban cómo esperan toda la semana para encontrarse con sus amigos y salir a las fiestas y bares latinos. Es así que, como lo demostraré en la segunda sección de este capítulo, se puede hablar en este caso de ‘adscripciones identitarias’ en el sentido de “procesos socioculturales mediante los cuales los jóvenes se adscriben presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales y asumen unos discursos, unas estéticas y unas prácticas” (Reguillo, 2000: 18). Sin embargo, es clave destacar, una vez más, que las identidades no son monolíticas pero que se componen por una multitud de dimensiones que están relacionadas y es justamente este sentido que este trabajo trata de iluminar.

La construcción de los estilos juveniles está asociada a tres elementos culturales (Ganter, 2006: 337-338). El primero, *el lenguaje*, sirve, entre otras cosas, para distinguirse del mundo adulto y los otros en general. A pesar de no ser el tema principal de este trabajo, es necesario destacar, además de la utilización de palabras específicas al género musical, la reapropiación de ciertos términos usualmente connotados negativamente, sobre todo a nivel sexual. Sin embargo, como lo detallaré en el siguiente capítulo sobre la investigación de terreno, todavía es difícil para las chicas latinas que perrean al son de nombres como ‘sata’²⁴, ‘perra’, etc. reivindicar de cierta forma estas palabras fuera de la pista de baile, en su vida cotidiana. El segundo componente de los estilos juveniles es precisamente *la música* como elemento no sólo de diferenciación, pero también de internalización de una imagen y que va imprimiendo una identidad grupal por su consumo (o producción). Es este argumento que he venido desarrollando hasta el momento. Finalmente, *la estética* refuerza la identidad de grupo. Una vez más, conectaré este punto con lo anterior ya que, a través de mi trabajo de campo, me pareció crucial conectar el baile con la estética, conllevando una idea de una sexualidad abierta

²⁴ Significa prostituta.

que no siempre se corroboró en las entrevistas a profundidad que realicé con las mismas jóvenes.

Las culturas juveniles están así intrínsecamente relacionadas con el uso del tiempo libre y el gusto musical. En efecto, los jóvenes y la música están estrechamente vinculados desde la década de los sesenta y la aparición del fenómeno del grupo de rock inglés *The Beatles* cuando se cristalizó “la denominación ‘lo juvenil’ como categoría diferenciadora de propuestas culturales que se sustentan en las distinciones generacionales” (Garcés Montoya, 2005: 97). En los años setenta, un giro más político empieza a crear contraculturas como es el caso de los *punks*, asociados a la marginalidad y a la crítica de la hegemonía. A partir de los ochenta, jóvenes y consumo aparecen indisociables:

Los símbolos de la contradicción y la contestación de las *culturas juveniles* ingresan al juego del mercado por la vía de la cooptación. Las *industrias culturales* construyen y reconfiguran el sujeto juvenil, y lo logran bajo la acción de asimilación cultural que incorpora al mercado emblemas juveniles que se convierten en sólo en signos de consumo (Garcés Montoya, 2005: 99).

Todo lo discutido sobre el reggaeton en el capítulo anterior entra directamente en este contexto, y es la razón por la cual es imposible hablar de este tema sin encajarlo en esta materia.

Sin embargo, como comenta Rossana Reguillo (2003: 115), “quizá la temática más ausente y extrañada sea la perspectiva de género en los estudios sobre juventud. [...] Si bien las y los jóvenes comparten universos simbólicos, lo hacen desde la diferencia cultural constituida por el género [entre otras diferencias]”. Es aquí que se destaca la importancia de articular los aportes feministas con los enfoques sobre la juventud y es justamente esto que trata de hacer esta tesis exploratoria. Las jóvenes latinas entrevistadas no sólo están en el momento crucial de construcción de sus identidades de *jóvenes*, pero ésta está atravesada por el hecho de que son *mujeres* – hecho omitido por muchos estudios juveniles. Sin embargo, como he tratado de demostrar en este trabajo, esta combinación de factores (jóvenes, mujeres y latinas en la diáspora) tiene un peso crucial en la manera de entender el reggaeton y el perreo. En este sentido,

Se olvida que los procesos de identidad y socialización para hombres y mujeres se viven en la diferencia. Se hace necesario, en la investigación sobre *culturas juveniles urbanas*, incorporar nuevas

variables que consideren el sentido de la diferencia, marcado por el género, la ubicación geográfica y la orientación sexual, variables que establecen nuevas características del sujeto juvenil urbano, distinto de las adscripciones juveniles marcadas por los gustos musicales y los consumos de moda (vestuarios, objetos, ritmo de vida...) (Garcés Montoya, 2011: 43).

Es justamente esta ‘diferencia en tono de mujer’ que quiero enfatizar en este trabajo exploratorio: dar voz a las jóvenes que viven el reggaeton y entender sus posiciones. “En complejas dimensiones como la sexualidad se estudia sólo el embarazo adolescente; en salud, se concentran en drogadicción, anorexia y bulimia. Así, la mujer joven parece más una víctima de su cuerpo y su sexualidad, sin reconocer estas dimensiones en su capacidad de goce y creación” (Garcés Montoya, 2011: 44). Por el contrario, las jóvenes latinas de Bruselas sienten que, en el perreo, ellas escogen hasta donde van. Sin embargo, tampoco hay que caer en el otro lado del continuum y afirmar que, por lo tanto, ellas tienen actitudes de reivindicación feminista. Es justamente esta negociación-tensión cotidiana que es particular a la posición de estas jóvenes.

“Lo latino está de moda”²⁵

Siguiendo la corriente de la sección anterior donde se utilizó el enfoque de los estudios culturales, la teoría de Stuart Hall (2007) es también la base para pensar esta idea de identidad latina. Para eso primero, es necesario resaltar que

La identidad no es tan simple o tan clara como pensamos. Tal vez deberíamos, en lugar de verla como un elemento ya plenamente constituido que las nuevas prácticas culturales sólo representarían, considerar la identidad como una ‘producción’ aún en curso, nunca terminada, y que es constituida dentro y no fuera de la representación (Hall 2007a: 227).

Es interesante pensar la identidad como siendo permanentemente construida. Esto permite salir de los esencialismos que fácilmente acompañan este tipo de discursos. De la misma manera, pensar la identidad dentro de la representación es entender que, en el caso aquí analizado, lo que se define como ‘latino’ es algo construido, representado por las y los jóvenes de Bruselas.

²⁵ Spot publicitario de la Radio Candela de Quito, Ecuador – radio especializada en el género reggaeton.

Hall (2007a: 228-231) presenta dos maneras de pensar la identidad cultural, concepto que quiero desarrollar en esta sección. La primera consiste en considerarla como una cultura compartida que sería algo como una esencia colectiva. Desde este punto de vista, las identidades culturales reflejan experiencias históricas y códigos culturales compartidos. Es este primero concepto que sirvió de base a las luchas poscoloniales. Por un lado, el autor destaca que el énfasis de esta idea en las ‘historias ocultas’ estimuló la aparición de movimientos sociales como el feminismo o el anticolonialismo. Por otro lado, resalta que esta perspectiva también conlleva, de cierta forma, a la imposición de una coherencia imaginaria de la experiencia de dispersión y fragmentación inherente a todas las diásporas. El segundo enfoque, sin olvidar los puntos de similitud, reconoce los espacios de diferencia profunda y significativa. En este sentido, no hay una experiencia, una identidad sin rupturas y discontinuidades, no es algo que ya esté constituido y que, por lo tanto, sea trascendente. Las identidades culturales tienen una historia, pero también se encuentran sujetas a transformaciones. Lo interesante aquí, es que, para Hall, este sentido de identidad cultural no es una esencia pero un posicionamiento. Es justamente esta idea que sale del análisis de mi investigación de campo: más que cultura e historia compartidas, ‘lo latino’ se ha vuelto un posicionamiento, una manera de vivir, y hasta una reivindicación para muchos jóvenes de la comunidad latina de Bruselas. Juan Flores (2000: 192) va en el mismo sentido, reconociendo que “detrás de la guerra de palabras²⁶, por supuesto, se esconde la verdadera batalla, que tiene que ver con las actitudes, interpretaciones y posiciones”. Es así que hay que entender la diáspora “no por su esencia o su pureza, pero por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesaria; por una concepción de la ‘identidad’ que se vive en y a través de, y no a pesar de, la diferencia” (Hall, 2007a: 240).

¿Cuál es el interés de profundizar el tema de la diáspora en este trabajo exploratorio? Es importante recordar que “la cuestión de la diáspora se plantea aquí primero a la vista de lo que arroja sobre las complejidades no sólo de la construcción, sino también del imaginario de la identidad y la nación [...], en una era de rápida

²⁶ Es decir si hablar de ‘latino’, ‘hispano’ o de otra palabra para referirse a las personas latinoamericanas viviendo en los Estados-Unidos. Es un debate muy presente en la academia norteamericana, pero que no me parece tan pertinente en el contexto de este trabajo ya que decidí seguir la auto-denominación de los mismos jóvenes como latinos.

globalización” (Hall, 2007b: 244). Es decir que reflexionar sobre la diáspora no sólo permite complejizar el tema de la identidad, que es justamente uno de los objetivos de esta tesis, sino que también posibilita destacar los imaginarios que nos construyen. En este caso, lo ‘latino’ para los jóvenes de Bruselas es, en parte, fabricado a través de lo que les transmite la música. Así hay que resaltar que mientras en América Latina escuchar reggaeton está muy vinculado a la pertenencia a un clase social, en Bruselas parece ser algo más comunitario, ya que es a partir del gusto por la música y las salidas nocturnas que los jóvenes van reivindicando su latinidad.

Así, parece pertinente retomar el concepto de ‘comunidades imaginadas’ de Benedict Anderson (1996), ya que siempre hay ‘sujetos imaginados’ en las prácticas de representación. Es justamente a estos sujetos imaginados a los que he querido acercarme a través de las entrevistas a profundidad. Así, en el capítulo siguiente, intentaré dibujar qué es ‘ser latina’ para las jóvenes entrevistadas. Hablar de ‘lo latino’ en este contexto es bastante diferente de lo que usualmente se trata en los libros académicos sobre el tema en los Estados Unidos. Para acercarnos a esto, es interesante el libro de Juan Flores (2000) sobre la cultura puertorriqueña y la identidad latina. Para el autor, “el sentido y la práctica de una unidad ‘latina/hispana’ a través de las fronteras nacionales [...] remontan hace mucho tiempo, así como la necesidad reconocida de nombres para designar tal base común táctica o duradera” (Flores, 2000: 148). Mientras que en los Estados Unidos hay toda una discusión sobre la utilización del término hispano²⁷ o latino, en Bélgica, tal vez por la migración más tardía y en menor número, no se siente tanto el problema de racialización como proceso de ‘otricación’. Es recientemente que, sobre los jóvenes, han venido utilizando (y reivindicando) cada vez más su latinidad; y utilizando a ‘lo latino’, para designar una cierta solidaridad pan-étnica. “Lo latino está de moda”, y esto se puede ver en la proliferación de las fiestas dichas ‘latinas’ en la mayoría de las discotecas de la capital belga. Sin embargo, hay que anotar la crítica que hace Flores (2000: 149-150) a estas categorías en sí mismas: hay una presunción que ‘lo latino’ conlleva algo real o en realización (un grupo demográfico, un bloco de votos, un mercado, un grupo cultural) y, para el escritor, aunque necesarias, tales concepciones contribuyen a la construcción social de una identidad de grupo con los estereotipos que esto implica. A pesar de esto, el autor reconoce que esto no significa que la existencia

²⁷ Hispano es el término oficial para designar a las personas de origen caribeño o latinoamericano.

de una identificación de grupo o comunitaria no sea nada más que una “imposición de afuera y arriba”. Al ser definida como una comunidad imaginada, en el sentido de Anderson ya referido,

El papel de la imaginación social y del imaginario en la idea de sí mismos como grupos afines a nivel nacional, étnico y ‘racial’ es, por supuesto, central, pero debe ser siempre evaluado con vistas a *cómo* están siendo imaginados (es decir, desde ‘adentro’ o ‘afuera’) y con qué fines y resultados (Flores, 2000: 193).

Así, sin entrar aquí en los detalles de su análisis, Flores (2000: 194-200) distingue tres grandes maneras de acercarse a la unidad y diversidad latina: demográfica que describe “un conjunto de personas cuya existencia se establece sobre la base de la presencia numérica”, analítica que “identifica no tanto la suma total pero las partes constituyentes” e imaginaria que “es guiada sobre todo por las experiencias vividas y la memoria histórica”. Aunque es el caso en el contexto desde donde escribe el investigador²⁸, el trabajo de campo de esta tesis exploratoria demostró que la realidad investigada aquí no es igual: los latinos, siendo un grupo relativamente reciente y pequeño (en comparación con la migración magrebí o de África sub-sahariana), no acarrear (¿todavía?) ningún imaginario social negativo. Por la misma razón, a pesar del reconocimiento por cada uno de su país de origen específico, hay tal vez más armonía entre los jóvenes latinos en Bruselas que en Estados Unidos donde las experiencias de los puertorriqueños de Nueva York presentes desde varias generaciones, de los vecinos mexicanos o de los ‘nuevos’ inmigrantes son muy diferentes. A pesar de esto, lo importa resaltar en el proceso analizado hasta ahora es que, al reivindicar el ‘ser latino’, los jóvenes parecen estar participando activamente a la construcción de una identidad multigrupal de un colectivo minoritario. Desde luego, esto se acercaría más a la tercera categoría descrita anteriormente, la de un imaginario latino, ya que esto implica una cierta lógica de solidaridad: “es la ‘comunidad’ representada ‘por sí mismo’, una unidad modelada de forma creativa sobre la base de una memoria compartida y un deseo, historias congruentes de miseria y lucha [haciendo referencia a los países de origen en América Latina], y utopías que se entrelazan” (Flores, 2000: 198). En este sentido, la música y la danza tienen un rol central en la producción de tal identidad cultural como

²⁸ El autor resalta el tenor xenofóbico de la política dominante a partir de los años noventa que asocia hispánico y latino a un problema.

lo demuestra Marion Leonard (2005: 515) en su estudio sobre las personas de origen irlandesa viviendo en Inglaterra que consiguen así encontrar “un espacio en el cual las diferentes generaciones pueden marcar su afiliación o encarnar su ‘ser irlandés’ ”.

En conclusión, la identidad latina desarrollada por los jóvenes no es tanto la negación de lo ‘no-latino’, sino más bien la afirmación de ciertas realidades comunes. Insertar esta tesis en los estudios latinos permite también diferenciar e interconectar las identidades social, sexual, racial y de clase en relación a lo que se considera ‘lo latino’. Más precisamente, en este caso, es demostrar la complejidad de la construcción identitaria de las jóvenes latinas que disfrutaban del reggaeton; es demostrar que los jóvenes, a través de una música tan criticada como es el reggaeton, también juegan un papel importante en la organización y la auto-identificación como ‘latinos’, sin que esto tenga necesariamente una intención política (Flores, 2000: 202). Así, Kamille Wolff (2010: 770), en su autoetnografía sobre su auto-identificación, demuestra cómo la música, el hip-hop en su caso, fue uno de los factores fundamentales de solidificación de los lazos entre las diversas comunidades étnicas (o sea entre latinos – puertorriqueños, dominicanos, cubanos, sudamericanos – jamaicanos, afroamericanos y blancos), construyendo así una verdadera subcultura propia a los jóvenes. Es lo que, hoy en día, parece estar pasando con el reggaeton en Bruselas: más allá de ser una música latina para los latinos, se ha convertido en un lenguaje universal que une a los jóvenes en su pasión por la música y el baile.

Cuerpos, sexualidades y feminidades: hacia una ‘teorización’ del perreo

A pesar de que muchas veces la sexualidad es pensada como algo secundario, ésta es un tema central en la constitución de los individuos y de las sociedades humanas. En efecto, a pesar de que no hay consentimiento sobre su definición, el feminismo y los estudios de la sexualidad han demostrado que es una producción histórico-social. Antes de entrar en el asunto, es crucial volver sobre la noción de cuerpo, eje central de esta sección ya que no sólo es la parte visible – y criticada – del perreo, como es el nexo entre el baile y la sexualidad. Para terminar, y en la secuencia de la discusión sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres, vuelvo sobre la idea de la feminidad para pensar la estética híperfemenina impuesta (¿o no?) a las jóvenes a través del reggaeton. Con esta última sección cierro así los tres ejes analíticos de esta tesis, teniendo la base para

entender y desarrollar los resultados de la investigación de campo en el capítulo siguiente.

Recuperando el cuerpo a través del baile

Como destacado en la introducción de este trabajo, el cuerpo es una noción central en la performatividad de las culturas juveniles. Pero ¿qué entendemos por ‘cuerpo’? Al mismo tiempo que parece ser algo muy obvio, también es un elemento muy difícil de alcanzar. Es la razón por la cual, antes de empezar a pensar el cuerpo a través del perreo, es importante entenderlo a través del trabajo referente de David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Para el autor, es la raíz identitaria del hombre: “sin el cuerpo que le da una cara, el ser humano²⁹ no sería. Vivir es reducir continuamente el mundo a su cuerpo a través del simbolismo que representa. La existencia del ser humano es corporal” (Le Breton, 1990: 10). El cuerpo es por lo tanto el eje de relación con el mundo, ya que es desde este elemento que cada uno se apropia de las experiencias de la vida, dándoles significado dentro de un tejido social. Es la razón por la cual es una realidad cambiante. Sin embargo, Le Breton resalta, en toda su obra, que cada sociedad, a través de sus representaciones sociales, tiene su propia concepción del cuerpo al cual da sentido y valores diferentes. Desde luego, el conocimiento que se aplica al cuerpo es cultural, convirtiendo el mismo cuerpo en una construcción socio-cultural y simbólica. Así, en las sociedades tradicionales, el cuerpo y la persona componen una misma entidad que está conectada con el cosmos, la naturaleza y la comunidad. La aparición del individualismo, del pensamiento racional positivo y de la medicina inauguró otro tipo de visión – el cuerpo moderno – que implica una ruptura del sujeto con los otros (por el desarrollo de una estructura social individualista), con el cosmos (la materia prima del cuerpo ya no tiene correspondencia en otro lugar) y con sí mismo (el cuerpo se vuelve un accesorio), llevando al dualismo característico del pensamiento occidental entre cuerpo y ser (Le Breton, 1990: 11). El cuerpo se vuelve así la representación de un individuo, de su particularidad, es decir ‘un factor de individuación’: “el cuerpo contemporáneo, que resulta del declive de las tradiciones populares y del surgimiento del individualismo occidental, marca la frontera de un individuo a otro, el cierre del sujeto sobre sí mismo” (Le Breton, 1990: 28). En

²⁹ A pesar de que en el texto original en francés está siempre escrito ‘el hombre’, he decidido, por convicción personal, traducirlo por ‘ser humano’.

este sentido, el sujeto tiende a identificarse con El Príncipe de Maquiavelo, autónomo en sus elecciones y en sus valores, ‘liberado’ de las preocupaciones por la comunidad y del respecto de las tradiciones. Es en este contexto que, en el final del siglo XV y en el siglo XVI, se desarrolla el capitalismo, al mismo tiempo que la desacralización de la naturaleza, acentuando las tendencias mencionadas.

Lo que falta al análisis de David Le Breton, Susan Bordo lo aporta en su excelente *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and The Body* que introduce un enfoque no sólo cultural pero también feminista al tema del cuerpo.

La filosofía y la religión occidental, para empezar, tienen una larga historia de ansiedad sobre el cuerpo, como una fuente de hambre, necesidades y vulnerabilidades físicas, que siempre amenaza con salirse fuera de control. Sin embargo, el mantenimiento de una cierta zona de comodidad con las necesidades del cuerpo es especialmente difícil en nuestro propio tiempo. La cultura de consumo excita continuamente y nos anima a ‘dejarse ir’, disfrutar de nuestros deseos [...]. Pero, al mismo tiempo, las industrias florecientes se centran en la dieta, el ejercicio, y el realce del cuerpo embellece la auto-disciplina y codifica la grasa como símbolo de pereza y de falta de fuerza de voluntad. [...] Para las niñas y las mujeres, las tensiones del capitalismo de consumo se superponen, además, con las contradicciones de ser mujer en nuestro tiempo. Estas contradicciones se encarnan sucintamente en el ideal de esbeltez. Por un lado, el cuerpo delgado representa un rechazo del ideal de la década de los cincuenta de una feminidad mimosa, reproductiva, y una afirmación de una identidad post-feminista, no doméstica. Por otro lado, el espacio cada vez menor permitido al cuerpo femenino pareciera expresivo de una incomodidad con un mayor poder y presencia femenina (Bordo, 2003: xxi).

Lo que demostraron las feministas es que la mujer es encarnada en el papel del cuerpo, es decir en esa imagen negativa del cuerpo, como distracción del conocimiento, seducción alejando de Dios, capitulación ante el deseo sexual; mientras que el hombre representa el espíritu (Bordo, 2003: 5). Este dualismo es uno de los más arraigados dentro de las ideologías genéricas en Occidente y sigue influenciando, hoy en día, diversas concepciones, como la reproducción en la cual el hombre es activo y la mujer pasiva. Así, si por su sexo la mujer es fuente de tentación y de la caída moral del hombre, añadiendo el eje de la raza, los cuerpos negros y latinos son usualmente definidos como sexualmente instintivos, al contrario de los blancos que tienden a

resistir³⁰ (Bordo, 2003: 11). Esto hace eco a los vídeos de reggaeton donde las mujeres latinas y negras son híper-sexualizadas. Las mismas jóvenes entrevistadas, que salen a las discotecas a bailar, se visten de manera muy sexy, con vestidos cortos y apretados o mini faldas. Retomaré esta discusión en el último punto de esta sección sobre la feminidad.

Susan Bordo también enfatiza el aporte de las feministas en relación a una comprensión política del cuerpo como instrumento del poder, el cual no es muchas veces reconocido porque está siempre más relacionado con Karl Marx y Michel Foucault. Desde muy temprano, se destacó que “para las mujeres, asociadas con el cuerpo y en gran medida confinadas a una vida centrada en el cuerpo (tanto en el embellecimiento del propio que la reproducción, cuidado y mantenimiento de los cuerpos de los otros), el agarre de la cultura sobre el cuerpo es un hecho constante, íntimo de la vida cotidiana” (Bordo, 2003: 17). La misma construcción de una feminidad delicada y doméstica es un ejemplo claro de lo que Foucault llama un ‘cuerpo dócil’, regulado por las normas de la vida cultural y cuya orientación social (y política) disminuye considerablemente. El cuerpo de la mujer se vuelve así un territorio socialmente definido e históricamente colonizado. “Desde una perspectiva histórica, la disciplina y la normalización de los cuerpos femeninos – tal vez la única opresión de género que se ejerce, aunque a diferentes niveles y en diferentes formas a través la edad, a través de la raza, de la clase y de la orientación sexual – tienen que ser reconocidas como una estrategia de control social increíblemente duradera y flexible” (Bordo, 2003: 166). Sin embargo, como ya lo detallaré en el desarrollo de la teoría de Foucault, no hay que olvidar que todo poder conlleva su contraparte subversiva.

En la introducción de este trabajo, utilicé el análisis de Mauro Cerbino (2001b: 57) de los diferentes tipos de cuerpos para resaltar cómo el cuerpo es utilizado en el perreo. Siguiendo esta lógica, la idea de ‘cuerpo grotesco’ que David Le Breton (1990: 49) desarrolla, siguiendo el análisis de M. Bakhtine, encaja perfectamente si pensamos las salidas a las discotecas como las fiestas populares medievales, o más precisamente el Carnaval. Durante este periodo, los cuerpos se mezclaban, en un mismo estado comunitario de incandescencia: todos participaban a la efusión colectiva. “El Carnaval establece la regla de la transgresión, lleva los seres humanos a una liberación de los

³⁰ Es la típica imagen de la tentadora ‘europea’ que provoca y después resiste a los avances del hombre.

impulsos normalmente reprimidos”. Es justamente una de las reflexiones sobre mi participación en las fiestas latinas: es un momento único, diferente de la cotidianidad, en el cual las jóvenes tal vez logren una agencia particular que no tienen a diario. En efecto, el Carnaval era un tiempo de exceso y el cuerpo grotesco de ese momento se opone radicalmente al cuerpo moderno. El primero une los hombres entre ellos, está constituido por protuberancias, rebosa de vitalidad, abierto, en contacto con el mundo, sin límites:

Se hace hincapié en el cuerpo, donde éste, o bien se abre al mundo exterior, o bien está él mismo en el mundo, es decir, los agujeros, las protuberancias, todas las ramificaciones y crecimientos: bocas abiertas, genitales, senos, falos, vientres grandes, narices. Es decir, todos los órganos que soportarán la vergüenza en la sociedad burguesa (Le Breton, 1990: 50).

El cuerpo es el instrumento compartido por la sexualidad y el baile: “con el medio como parte del mensaje, la danza evoca, refuerza y aclara deseos y fantasías, algunos de los cuales serían, de otro modo, incoherentes” (Hanna, 1988: xiii). A pesar de que el libro de Judith Lynne Hanna (1988) se centre en el baile profesional, por ejemplo el ballet occidental del siglo XX, el concepto del baile, como lo presenta la autora, permite justamente hacer el puente entre danza, cuerpo y sexualidad, lo que lo torna crucial para este trabajo. Para la autora (Hanna, 1988: 3), esta relación es lo que permite encontrar, en el baile, un potencial de confirmación o desafío de las actitudes sobre lo que es ‘ser mujer’ o ‘ser hombre’. Sin embargo, este potencial no es suficientemente reconocido, en parte, por la herencia de los puritanos y de la revolución industrial que aprovechó el cuerpo al servicio de la moralidad y de la productividad económica. La autora destaca seis factores que construyen el baile como una figura potencialmente poderosa de modelación de la sexualidad y del género (1988: 13-23). Primero, el cuerpo, siendo la primera forma de poder compartida por todos los seres humanos, cautiva la atención a través de sus movimientos. En segundo lugar, el baile funciona como un lenguaje no verbal, engendrando entonces conceptualización, creatividad y memoria de la misma manera que el lenguaje verbal. La apertura de la danza es el tercer elemento, en el sentido de la multiplicidad de los significados que envía a la audiencia para que ésta los descubra o los crea. En cuarto lugar, el potencial del baile también yace en el hecho que envuelve todos los sentidos y seduce a través de un impacto multisensorial. El poder de

persuasión es el quinto componente porque la danza es algo de inmediato, cargado emocionalmente, generando reflexión sobre el performance, a veces a largo plazo. Por fin, la fuerza del baile en transmitir imaginario sexual y de género está relacionada con su popularidad y accesibilidad.

Así, el baile es, por un lado, una visualización de la atracción sexual, como también de emociones y pensamientos, permitiendo así el control del cuerpo y la libertad de utilizarlo de ciertas formas, y por otro lado, un canal abierto de comunicación, exponiendo feminidad, masculinidad, pensamientos feministas, tensiones entre los sexos, creando así tanto desafíos como alternativas. “La danza [...] puede ir más allá de lo aceptable y permitir exploraciones futuristas y ‘salidas del armario’, de otra manera peligrosas. Distanciado del cotidiano, el performance es un escenario en el que se puede desafiar el statu quo con seguridad. Después de todo, la danza es ilusión y apariencia” (Hanna, 1988: 6).

Reivindicando una sexualidad femenina

Me parece importante hacer un recorrido (que no pretendo exhaustivo) de la historia de la sexualidad, para poder resaltar las restricciones que han sido impuestas, sobre todo a las mujeres, e intentar así entender si el perreo puede ser entendido como una nueva manera de negociar la sexualidad femenina y asimismo liberarla de cierta forma. Esto entra directamente en los mismos debates feministas sobre el tema, relevando así una tensión entre placer y poder y alrededor del tema de la pornografía a la cual muchos llegan a asociar el perreo. Para terminar este análisis, presentaré una discusión sobre la libertad y el pluralismo ético, que es particularmente útil en este contexto de crítica a ciertas formas de expresión corporal. Sin embargo, es necesario matizar la teoría con la realidad. Como lo desarrollaré en el capítulo siguiente, aunque es verdad que hay más libertad, el peso de la sociedad para normativizar a las mujeres y excluir a las que no encajan en la imagen común de ‘mujer’, como es el caso de las mujeres perreando, es todavía muy fuerte.

Autores como Stevi Jackson y Sue Scott (1996), como también Jeffrey Weeks (1998a), entre otros, demuestran que no hay un consenso unificado de lo que es verdaderamente la sexualidad. Al interior de la misma tendencia feminista, el tratamiento de las sexualidades ha sido un tema de disputas y de posicionamientos

conflictivos entre sí, como lo discutiré más adelante. Retomando la definición de Jackson y Scott,

El término 'sexualidad' tiene generalmente una definición más amplia, abarcando deseos, prácticas e identidades eróticos. [...] 'Sexualidad' es entonces reservada a aspectos de la vida personal y social que tienen un significado erótico. En este sentido, el concepto de 'sexualidad' permanece fluido, en parte porque lo que es considerado como erótico, y por lo tanto sexual en este sentido, no es fijo (Jackson y Scott, 1996: 2).

Desde luego, las autoras plantean que la sexualidad abarca no sólo los actos propiamente sexuales, pero también sentimientos y relaciones sexuales, nuestra propia imagen y la imagen que tienen los demás de nosotros como seres sexuales. Sin embargo, lo interesante del estudio de las sexualidades es ver también la evolución que tuvo el tema a través de la historia. En efecto, me parece esencial pasar por este recorrido para comprender los productos y prácticas culturales aquí estudiados.

Según Jeffrey Weeks (1998a: 36), “todas las sociedades deben tomar medidas para la organización de la vida erótica”. Sin embargo, varios textos resaltan las diferencias que hay no sólo entre el Norte (Europa y Estados Unidos) y el Sur, sino también dentro del mismo Norte. Por un lado, Asunción Lavrin (1991) demuestra cómo hay un discurso de control sexual, sobre todo de parte de la Iglesia católica, más importante en América Latina; pero, al mismo tiempo, la negociación de estas normas es mucho más flexible de lo que puede parecer a primera vista. Por otro lado, aunque Robert Muchembled (2008) habla de un “modelo hedonista europeo y californiano”, también reconoce que

En Estados Unidos, la vigorosa resistencia de la envoltura simbólica tradicional, anclada en la religión y la familia patriarcal, limita el gusto del placer por la culpabilización siempre muy activa y por la sublimación, al menos aparente, de las pulsiones sexuales. [Mientras que en] Europa se ha quitado de encima estos frenos, [...] porque va acompañado de una importante desculpabilización, especialmente en el ámbito erótico (Muchembled 2008: 69).

No obstante, “el Occidente cristiano, de manera notable, ha visto en el sexo un terreno de angustia y conflicto moral, y ha erigido un dualismo duradero entre el espíritu y la carne, la mente y el cuerpo” (Weeks, 1998a: 30), negando así muy tempranamente el derecho al placer, razón por la cual voy a centrar este recorrido en Europa.

Para Thomas Laqueur (1994) el orgasmo femenino en torno a la reproducción es el fenómeno que va a marcar la diferencia en la regulación de la sexualidad. En la Antigüedad, donde se concebía los cuerpos de los hombres y de las mujeres como iguales pero al revés, la reproducción dependía del otro, mientras que, a partir del Renacimiento, al hacer una diferenciación de los cuerpos como dos entidades antagónicas, al momento que se considera que el orgasmo femenino no es importante, se convierte este tema en algo políticamente relevante. Se permite que se redefina, se niegue y se limite la sexualidad de las mujeres.

Como lo demuestran tanto Weeks (1998a) como Muchembled (2008), el control de la sexualidad puede ser vista como una metáfora de un péndulo en el cual se suceden periodos de más libertad y momentos con más restricciones. Con el “advenimiento general de un Occidente cristianizado [que] se manifestó mediante una nueva austeridad y una desaprobación cada vez mayor [...] del sexo realizado meramente por placer” (Weeks, 1998a: 37), el placer no era concebido fuera del matrimonio y se encontró fuertemente reprimido. Laqueur (1994) define el siglo XVIII como un corte importante en el cuál el discurso científico va a tomar el espacio de la normativa religiosa, sin que ésta pierda completamente su poder. “Este largo periodo comienza con una fase de libertad epicúrea, en el siglo XVIII, que borra los rigores de la era anterior y se encuentra, por su parte, seguida de una época muy larga de constreñimiento moral hasta las rupturas de los años sesenta” (Muchembled, 2008: 45). El tema de la destradicionalización abre nuevos espacios de prácticas donde las sexualidades se desarrollan. La revolución de Mayo 68 marcó otro momento crucial, caracterizado por la reivindicación feminista de un derecho a la sexualidad, a vivir y a disfrutar su propia sexualidad. En efecto, en los periodos anteriores, a pesar de la normativa ser más o menos rígida, siempre existió un doble estándar de moral que permitía a los hombres una mayor libertad sexual mientras que las mujeres estaban encerradas en el binario, característico del marianismo, de madre-esposa-santa/prostituta. Michel Bozon (2004) va a demostrar cómo la aparición de los métodos contraceptivos, la educación y el asalariamiento masivo de las mujeres provocó un acercamiento de las trayectorias sexuales de las mujeres a la de los hombres. En efecto, la sexualidad se desvincula entonces de la reproducción, fundamenta la pareja pero es, al mismo tiempo, aceptada fuera de ésta.

Indudablemente, los años sesenta constituyen un (sino el) hito importante en el cual la idea de política y reivindicación sexual tiene un verdadero impacto social, causando una crisis de las relaciones entre los sexos. Jeffrey Weeks (1998b: 94-97) habla de tres elementos constitutivos de estas crisis. En primer lugar, el autor resalta la ‘secularización’ del sexo, es decir que la Iglesia va progresivamente perder su control sobre el discurso social. Esto lleva a dos hechos importantes: por un lado, la sexualidad se convierte en una manera de pensar “el destino personal y la pertenencia” (Weeks, 1998b: 95) y, por otro, hay una interrelación creciente con “el mercado, [así como] el ingreso de las relaciones mercantiles y de intercambio en más y más áreas de la ‘vida privada’ ” (Weeks, 1998b: 95). El caso del reggaeton no es ajeno a la comercialización y capitalización musical. En efecto, como ya explicado anteriormente, la popularización de este género musical tuvo sus consecuencias: la presión comercial para llegar a un público más amplio conllevó un formateo de las letras, de los vídeos y del estilo de los cantantes para así alcanzar un público masivo e internacional. Esto también va a tener un impacto en las imágenes transmitidas sobre la feminidad, tema que expondré en el último punto de esta sección.

El segundo elemento de la crisis de la sexualidad, a saber, la gran liberalización de actitudes en todo el Occidente industrializado, implica una “gran abundancia de textos en torno a la sexualidad, una nueva voluntad, y hasta compulsión, por hablar sobre el sexo, lo que ha llevado a una profusión sin precedentes de debates y discursos sexuales en todo” (Weeks, 1998b: 96). Brian MacNair (2002), en su texto *Striptease Culture*, ejemplifica de manera muy pertinente este punto. El autor habla de una ‘cultura *striptease*’ en la cual “gente común habla sobre sexo y su propia sexualidad, revelando detalles íntimos de sus sentimientos y de sus cuerpos en la esfera pública” (MacNair, 2002: 88). Esto permite representar discursos, personas, historias sub-representadas anteriormente y así concientizar sobre temas de ciertos grupos marginalizados. Esto hace eco a las raíces del reggaeton en los barrios marginales del Caribe. En países latinos donde el peso de la Iglesia y su moral católica fueron muy fuertes para sus sociedades, la gente tenía que crear mecanismos de negociación de las normas, como lo demuestra Asunción Lanvrin (1991) en su texto sobre la sociedad mexicana en la época colonial. La apuesta de la autora es que el espacio estaba lleno de negociaciones, que había un juego entre normas y prácticas y que a la vez se buscaba interiorizar esta

normativa. Para MacNair (2002: 108), todo lo anterior demuestra una democratización de la esfera pública a través la feminización y la sexualización del discurso. Es interesante notar que, tanto este autor como Illouz (2007), ésta en su texto sobre las páginas de búsqueda de pareja en internet, demuestran cómo la introducción y desarrollo de nuevas tecnologías cambian completamente la dinámica de pensar y actuar la sexualidad. Se trata de “una cacofonía de distintos valores y posibilidades” que lleva algunos a hablar de “un cambio en el esquema de las relaciones que ha llevado a muchos a pensar que hay una ‘crisis de la familia’ ” (Weeks, 1998b: 96-97), en el cual el vínculo entre matrimonio, familia y sexualidad ya no tiene el mismo sentido.

Así, es en este contexto particular de una mayor libertad sexual para las mujeres que se puede pensar el reggaeton y su baile. En efecto, hay una sexualización explícita de la imagen de la mujer bailando que encaja en la ‘cultura de *striptease*’ de MacNair. Frente a esto, se ha criticado al reggaeton por “explotar ‘sexualmente a la mujer a través de frases soeces, vídeos de movimientos eróticos en los que las chicas bailan casi desnudas’ y por promover el perreo, al que acusa[n] de ser un ‘factor detonante de actos criminales’ ” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009: 30).

Este recorrido sobre la sexualidad estaría incompleto si no lo insertará dentro del marco foucaultiano. En efecto, no se puede hablar de sexualidad sin recalcar el enorme aporte de Michel Foucault y su trilogía de la *Historia de la sexualidad* que es una de las grandes reflexiones sobre la sexualidad contemporánea. No pretendo realizar un resumen completo de todos los aportes del autor sobre el tema, sino resaltar algunos puntos fundamentales que permiten enmarcar teóricamente lo explicado en este trabajo exploratorio.

El filósofo francés establece que el problema de la dominación, que es la sujeción de los individuos, se constituye a partir de la subjetivación, es decir que en el momento en que uno se convierte en sujeto, las maneras cómo lo hace, son formas de dominación. De aquí sale uno de los primeros grandes principios de la teoría foucaultiana: el sujeto como resultado de dispositivos sociales de poder-saber-placer. La obra de Foucault es justamente entender cómo uno se produce a través estos dispositivos. En la *Historia de la sexualidad*, lo que hace es ver cómo la sexualidad es construida por estos dispositivos. Al hacer esto, hace un aporte enorme a los estudios de la sexualidad ya que la entiende como producto histórico-social que tiene que ver con

relaciones de poder. El autor empieza con una crítica a la hipótesis represiva según la cual el siglo XVII marca el principio de una era de más represión en la cual “el puritanismo moderno habría impuesto su triple decreto de interdicción, inexistencia y mutismo” (Foucault, 1976: 11). Sosteniéndose en evidencia histórica, Foucault habla más bien de una *economía general de los discursos sobre el sexo* determinada por el régimen de poder-saber-placer. Para él, esto se traduce por una *puesta en discurso* donde la sexualidad ha sido apropiada por una ciencia de la sexualidad que contiene, por un lado, técnicas de poder que han llevado a hablar más de la sexualidad y han diseminado sexualidades polimorfos, y por otro lado, dispositivos de placer que tienen que ver con la extracción del placer en el hablar del sexo. La noción de cultura *striptease* descrita por McNair hace justamente parte de esta puesta en discurso del sexo: todo se ha vuelto potencialmente sexual. Sin embargo, y es aquí otro punto importante de la teoría foucaultiana, la cuestión es que, cuando la sexualidad es formada a partir de este dispositivo de saber, empieza a entrar en un régimen distinto: ya no se piensa en rico/malo, pero más bien verdad/falsedad. La captura de la sexualidad por la ciencia hace pasar el sexo del placer a la veracidad. Así, las críticas hechas al reggaeton y a las jóvenes que disfrutan perrear toman un nuevo sentido en este contexto. Porque, como traté de demostrar en el recorrido anterior, hay sin duda una mayor libertad sexual para las mujeres – libertad lograda después de varias décadas de luchas – pero lo que se trata es de decir la verdad sobre el sexo a partir de este dispositivo del saber, es decir según su vocabulario, sus reglas de decencia y su manera de enunciar. Fuera de este marco se sigue reprobando una sexualidad diferente. Quisiera reflexionar aquí sobre el hecho que, en el reggaeton, las críticas nunca se centran en los hombres que están potencialmente encerrados en el rol de ‘machos’ sino en las ‘pobres’ mujeres que son seguramente víctimas en algo tan sexual. Para mí, es una ejemplificación de la teoría de Foucault, o sea cómo esta estructura discursiva de la sexualidad, compuesta por una multiplicidad de discursos, sigue reproduciendo un modelo patriarcal, victimizando a las mujeres, negándoles disfrutar de una sexualidad más ‘cruda’, pero también encajando a los hombres en un aparente rol dominante. Esto lleva al último punto que quisiera resaltar del marco foucaultiano, y que también desarrollaré en el próximo apartado sobre la feminidad: la mecánica del poder no es represiva. Para Foucault, el poder es la “multiplicidad de relaciones de poder que son inmanentes al ámbito donde se ejercen, y

son constitutivas de su organización” (Foucault, 1976: 121-122). Así, el poder, que no es una institución ni una estructura pero una situación estratégica compleja, es omnipresente ya que es inherente a cualquier relación. Además, “donde hay poder, hay resistencia” (Foucault, 1976: 125) y es esta tensión, muchas veces olvidada, que me parece crucial demostrar en esta exploración del mundo del reggaeton y del perreo. Si bien las jóvenes se visten de acuerdo con los padrones del deseo masculino, no están siendo ‘simplemente’ dominadas. Utilizando el poder que les confiere vestirse así, ellas son dueñas de sus cuerpos lo que les permite, en la pista de baile, desafiar algunas normas.

Uno de los debates de gran importancia dentro del feminismo está justamente relacionado con la consideración de la sexualidad, la cual es pensada dentro de una tensión entre el peligro y el placer. Carole Vance recuerda que “es a la vez un terreno de constreñimiento, de represión y peligro, y un terreno de exploración, placer y actuación” (1989: 9). Una gran parte de las feministas, basándose en el puritanismo del siglo XIX, ha insistido en la vertiente del *peligro* para así proteger a las mujeres. Al ignorar la componente del placer, esta tendencia llevó, de cierta manera, a una ‘desexualización’ de las mujeres, ya que consideran que la sexualidad femenina es ‘intrínsecamente’ pasiva o que ésta sólo podrá prosperar en un ambiente más seguro. Este imaginario supone una polarización de la sexualidad femenina y masculina que es “un verosímil producto del sistema de género dominante que se utiliza para justificar la necesidad que tienen las mujeres de un espacio constreñido, pero supuestamente seguro, y de una expresión sexual altamente controlada” (Vance, 1989: 15). Ellen Carol Dubois y Linda Gordon hablan así de “la contención de la sexualidad femenina dentro del matrimonio heterosexual” (1989: 68). Esto conlleva indudablemente una componente moral que sigue a dividiendo a las mujeres entre ‘buenas’ y ‘malas’, negando así el derecho de todas las mujeres a ser sexuales.

Más recientemente, a partir del siglo XX, pero con orígenes en el siglo anterior, otras feministas se han empeñado en la promoción del *placer*, destacando la importancia de descubrir y luchar por una sexualidad femenina activa, reconociendo su diversidad. Para ellas, diversos cambios contextuales, como la apertura del trabajo asalariado, la vida urbana y la posibilidad de anticoncepción, han contribuido a la emancipación sexual de las mujeres. Reconociendo la complejidad inherente a la sexualidad cuya

experiencia contiene elementos tanto de placer como de opresión, Carole Vance aboga por la identificación del placer, y de sus condiciones, para así multiplicar su experiencia.

Para empezar, necesitamos conocer nuestras historias sexuales, que son sin duda más amplias que nuestra propia experiencia sexual, sin duda distintas de lo que conocemos, a la vez increíbles e instructivas. Para conocer estas historias, debemos hablar de ellas entre nosotras. Y, para que prospere el diálogo, es necesario que haya tolerancia hacia la diversidad y la curiosidad [...]. Sin la palabra de las mujeres, volvemos a caer en los textos y en los mitos, prescriptivos y excesivamente generalizados (Vance, 1989: 17).

Para la autora (Vance, 1989: 19 y 48), lo importante es justamente evitar de convertir este discurso en tabú porque “ocultar el placer y sus fuentes en el debate feminista no hace que el mundo sea seguro para las mujeres [...] [así] el feminismo debe aumentar el placer y la alegría de las mujeres, no sólo disminuir nuestra desgracia”.

Otra tensión importante dentro del movimiento feminista es el tema de la pornografía. En este discurso se distinguen también dos posturas, “por un lado están las que ven la pornografía como implicada de manera central en la opresión de las mujeres y que hacen campaña energéticamente contra ella, mientras que por otro; están las que buscan la apropiación de las imágenes eróticas para las mujeres, y que se oponen cualquier movimiento hacia una regulación más estricta de la pornografía” (Jackson y Scott, 1996: 20). Erika Lust, escritora y realizadora de películas pornográficas ‘alternativas’, explica que

La voz feminista es marginal en el discurso porn, el cual ha sido expresado en términos masculinos (y muchas veces sexistas) por más de cuatro décadas. Pero en estos últimos años, otros jóvenes directores y yo hemos demostrado satisfactoriamente que otro tipo de películas para adultos es posible: en donde las mujeres sean protagonistas y su placer tenga importancia (Lust, 2012).

De la misma manera, las vertientes ‘postporn’ también abren nuevas perspectivas sobre la pornografía, como lo demuestra el documental *Mi sexualidad es una creación artística* de Lucia Egaña Rojas (2011).

Lo que me parece crucial aquí es considerar que hay una dimensión ética que no siempre está siendo considerada: es la idea de pluralismo moral de la cual también habla Weeks (1998). La libertad es una pregunta ética y una apelación a ésta. En los casos mencionados, el problema es poder situar que la sexualidad implica una dimensión

ética: ¿de qué ética se está hablando?, ¿cuál es el límite para el placer? Son preguntas cruciales, centrales en esta tesis. En general, las sociedades han encasillado la cuestión del goce:

Cada cultura establece lo que Plummer llama ‘restricciones de quién’ y ‘restricciones de cómo’. Las ‘restricciones de quién’ tienen que ver con las parejas, su género, especie, edad, parentesco, raza, casta o clase, y limitan a quién podemos aceptar como pareja. Las ‘restricciones de cómo’ tienen que ver con los órganos que usamos, los orificios que se pueden penetrar, el modo de relación sexual y de coito [...] Estas reglamentaciones tienen muchos aspectos: formales e informales, legales y extraleales. (Weeks, 1998a: 31).

En este sentido, el texto de Kathya Araujo (2008) presenta “dos de los marcos más relevantes presentes en las posiciones que se organizan en torno al debate de las sexualidades en la región, desde posiciones teóricas y políticas que se autodefinen como críticas y comparten un cierto ideal transformativo” (Araujo, 2008: 25). Por un lado, está el paradigma libertario cuyo objetivo principal es la emancipación de la sexualidad, vinculada con la supresión de las represiones y coerciones. Lo que se exige entonces al Estado es el respeto a la intimidad de las personas, asentándose en la idea criticada de un individuo en principio auto-regulado. Por otro lado, el paradigma de derechos busca poder regular públicamente, lo que permita, en la sexualidad, reglar el ejercicio del poder. Se apunta así a la construcción de nuevas sexualidades hegemónicas y su institucionalización. Sin embargo, no se puede regular todo, sobre todo en el tema de la sexualidad ya que hay algo más pasional que supera lo regulable. Las dos posiciones tienen límites al dejar afuera la dimensión ética ya mencionada y un análisis más claro de qué es el goce en la sexualidad. El texto de Linda Zerilli (2008), al hacer una crítica al feminismo desde la perspectiva de la libertad, aporta también a este debate. Para la autora, uno sólo es libre cuando actúa: la libertad es acción, pero una acción que no tenga ninguna garantía a donde va porque acontece en el mundo común, que es un mundo plural. Desde luego, la libertad es una actuación sin garantías porque el mundo común, es pluralidad humana ya que representa una acción en el mundo donde hay muchas voluntades, intenciones, por lo que no se puede controlar ni predecir el destino de las acciones.

Judith Butler (2006) propone entonces la construcción de una teoría de la sexualidad vinculada con el género, en la cual no se pueden dejar fuera las relaciones de

poder, ni victimizar a la sexualidad. Como argumentan Stevi Jackson y Sue Scott (1996), el punto importante, al hacer una distinción analítica entre género y sexualidad, es reconocer que ambas están culturalmente relacionadas. Aquí es donde la concepción de performatividad planteada por Judith Butler toma todo su sentido. La autora hace un argumento político y teórico que va contra la identidad: no se tratan de identidades de género, sino más bien de performance. Esto implica que no hay ninguna identidad inscrita, lo que hacemos es ‘representarse como’, por pura mimesis de los unos a los otros. Esto conlleva un punto muy importante: ver el género “como una forma de hacer, una actividad incesante performada [implica que] siempre se está ‘haciendo’ con o para otro” (Butler, 2006: 13). Es también una manera de salir del enfoque binario santa/puta que reduce el margen de acción de las mujeres: en efecto, todas las mujeres – y más todas las personas – pueden performar diversas identidades en función de la situación, si bien se es más sexual cuando se baila, esto no disminuye el carácter ‘decente’ de uno. Es en este sentido que lo vinculo con la idea de libertad presentada por Zerilli: la sexualidad ya no es vista como algo personal e inscrito en uno mismo, pero más bien es el producto de las interacciones sociales dentro de un marco cultural normativo. Como resultado de la discusión de Butler sobre lo humano y el concepto de ‘vida vivible’, lo que se debe resaltar es su apelo político sobre “la necesidad de mantener nuestra noción de lo humano abierta a futuras articulaciones es esencial para el proyecto internacional del discurso y la política de los derechos humanos” (Butler, 2006: 62), conllevando así al pluralismo moral que ha sido planteado hasta aquí. En mi opinión, al contrario de lo que plantea Sheila Jeffreys (1996) que dice que la teoría de Butler despolitiza el feminismo y no tiene en cuenta las relaciones materiales de poder, ésta propone un pensamiento crucial para la reivindicación de derechos sexuales fuera de la heteronormatividad y monogamia tradicionalmente impuestas en nuestras sociedades. En este sentido, esta idea es clave para aceptar representaciones no tradicionales de sexualidades. En efecto, salir de la idea fija de identidad de género en la cual no entran estas mujeres que disfrutan del reggaeton perreando en las discotecas, en sus cuartos, en las fiestas, con hombres, con mujeres, solas, en pareja, o en grupo, y aceptar la noción de performatividad, permite, desde mi punto de vista, salir del binario santa/puta según el cual se trata y se habla usualmente de las mujeres, y, sobre todo, evidenciar que “las identidades no son monolíticas y a veces pueden ser contradictorias y competitivas, [...]

[y abrir] el espacio para la agencia femenina dentro de estructuras globales dominantes” (Báez, 2006: 67).

Esta relación entre género y sexualidad hace que sea un tema crucial para los estudios feministas porque hay una distinción social, unas relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres y estas distinciones van a afectar profundamente nuestra vida sexual. Sin embargo, si bien las mujeres han accedido al derecho al placer y a una sexualidad libre, “la organización social de la crianza de los hijos y la división sexual del trabajo se han, en cambio, transformado mucho menos” ya que las mujeres siguen con la responsabilidad maternal, filial y doméstica (Bozon: 2004, 73). Bozon (2004: 68-69) demuestra, a través del análisis de diversos estudios, “la aparición de diferencias sistemáticas en las declaraciones de los hombres y de las mujeres, [traduciendo] [...] una divergencia persistente en las formas de compromiso de los hombres y de las mujeres en la sexualidad”. De tal manera que la “la síntesis de la actividad sexual, del vínculo afectivo y de la relación conyugal se volvió problemático, particularmente en un contexto de autonomía creciente para las mujeres” (Bozon: 2004, 70).

En este sentido, el análisis de mi trabajo de campo ejemplifica la teoría de John Gagnon (2008) según la cual lo más importante es el ambiente, el contexto, es decir que si bien las jóvenes entrevistadas resaltan que no se sienten objetivizadas por el reggaeton, todavía hay un cierto temor social de ser asociadas con la parte ‘puta’ del binario. Para este autor, existen *scripts* que sirven para orientar todos los comportamientos humanos. Así, “la experiencia misma de la excitación sexual, que parece tener su origen en fuentes internas escondidas, es en realidad un proceso aprendido” (Gagnon, 2008: 47). Desde luego, surge un cuestionamiento: a partir del momento en que el placer es un proceso aprendido y que el *script* dominante siempre fue el masculino, la reivindicación feminista del derecho al placer fue planteada desde el inicio en espejo al derecho del hombre; entonces no hay un verdadero cambio hacia la igualdad entre los hombres y las mujeres. Al convertirse en el lenguaje de base de la relación (y ya no su subproducto), la sexualidad no ha revolucionado las relaciones de género, ni modifica los lugares de cada uno. Las experiencias sexuales de los individuos continúan a estar estructuradas, en la época contemporánea, por binarios opuestos, en tensión permanente (Bozon, 2004: 74). Así, si bien el poder de la Iglesia ha disminuido y la sexualidad de las mujeres se separó de la reproducción, continúa a haber una

reglamentación informal: “no solo los métodos formales configuran la sexualidad; hay muchos esquemas informales y consuetudinarios que son igualmente importantes” (Weeks, 1998a:34). El doble estándar sigue existiendo en la actualidad, pero más bien basado en características supuestamente psicológicas de las mujeres y los hombres: las mujeres están vinculadas a un discurso de duración, reciprocidad y la exclusividad, mientras que el discurso masculino sigue siendo el deseo, la espontaneidad y la renovación de los lazos sexuales (Bozon, 2004: 76), razón por la cual se sigue teniendo el presupuesto cultural que si una mujer busca esa espontaneidad y demuestra deseo sexual, no es una mujer buena, sino más bien una ‘puta’. Esto refleja

El poder histórico continuo y la capacidad de penetración de ciertas imágenes culturales e ideologías a las que no sólo los hombres sino también mujeres (ya que vivimos en esta cultura, también) son vulnerables. Las mujeres y las niñas con frecuencia interiorizan esta ideología, echándose la culpa de los avances no deseados y agresiones sexuales. Esta culpa se encona en malestar con nuestra feminidad, vergüenza sobre nuestros cuerpos, y odio a sí mismo (Bordo, 2003: 8).

Antes de terminar este capítulo me parece interesante hacer un último punto sobre justamente estas imágenes e ideologías que encajan a las mujeres en una feminidad apropiada e intentar leer, a partir de ahí, la vestimenta sexy de las jóvenes que bailan reggaeton.

Cuestiones de imágenes: por una feminidad abierta

Tanto el hip-hop como el reggaeton son considerados como mundos masculinos ya que hay pocas mujeres activas en estos géneros musicales y son más bien vistas como decoración (en los vídeos) o secundarias (en las canciones donde solo cantan el estribillo). A pesar de que para Rossana Reguillo (2003:115) “las jóvenes [...] tienden a insertarse en las grupalidades juveniles ‘masculinizándose’ ”, en el caso de las jóvenes latinas que disfrutan del segundo tipo de música, es precisamente el contrario que se produce: ellas se visten, al igual que la imagen de las mujeres que acompañan a los cantantes, con vestidos pegados, mini faldas e importantes escotes. El reggaeton, que a mi ver es una música esencialmente sobre (¿y para?) mujeres, envía una imagen sexy de la mujer a su audiencia. En este punto lo que quiero analizar es justamente la manera cómo este tipo de imágenes puede ser percibido, como ‘obligando’ la mujer a ceder a los deseos de los hombres, olvidándose, una vez más, de las negociaciones posibles.

Ivy Queen, la reggaetonera más conocida del género, “representa lo que Carolyn Cooper (1995) llama ‘la sexualidad femenina no domesticada’ en lo que no se conforma con la feminidad normativa puertorriqueña” (Báez, 2006: 70) y, a través de sus canciones y sus entrevistas, siempre apoyó a la causa de las mujeres. Es la razón por la cual el análisis de su transformación física y vestimentaria se vuelve tan interesante, tal vez como un reflejo de lo que ocurre con las mismas jóvenes. En efecto, Ivy Queen empezó en la industria como una chica fuerte, un poco masculina. Con el aumento de su éxito,

Su ‘nuevo look’ aquí y en sus vídeos musicales, actuaciones, y cobertura de los medios de comunicación se compone de pelo aclarado, liso, aumento de senos, y, un conjunto general más sexualmente provocativo mostrando más piel. Ivy Queen toma la responsabilidad de este ‘nuevo look’ en sus entrevistas con la prensa, atribuyéndolo a su ‘crecimiento como persona’ [...], pero [Jillian M. Báez sugiere] que este cambio puede también atribuirse a la identificación de este álbum [*Diva* (2003)] por Universal como un potencial cruce hacia el mercado principal estadounidense (además de las audiencias latinas y afro-americanas) y audiencias globales (Báez, 2006: 68).

Aquí se puede notar la tensión que me interesa resaltar entre la voluntad propia de la mujer y la presión del mercado o de la sociedad. Para matizar este análisis, el enfoque cultural y feminista de Susan Bordo (2003) es, una vez más, un gran aporte. En efecto, existe una discusión dentro del feminismo sobre si las mujeres son ellas mismas responsables por el sufrimiento causado por ‘los caprichos y tiranías corporales’ exigidos por la moda o si más bien es la culpa del deseo de los hombres, modelado por la cultura dominante, que subordina a las mujeres, las sexualiza y objetiviza su cuerpo. La autora (Bordo, 2003: 23) considera que “someter las instituciones y prácticas patriarcales al modelo opresor/opresado [...] probó [ser] inadecuado a las complejidades sociales e históricas de las situaciones de los hombres y mujeres”. Así, nuevas fuentes críticas aparecieron en los años ochenta y noventa en contra de esa imagen de mujer pasiva, de la idea de los hombres como enemigos, brutos sexuales y dominadores culturales, recordando la multiplicidad de los significados de las prácticas culturales³¹. Esto es lo que permite lecturas creativas o subversivas de formas culturales como el maquillaje, el uso de tacones o la cirugía estética. Bordo, aunque reconoce los aportes

³¹ Ver el primer sub-título de este capítulo.

valiosos de estos enfoques, también advierte que “enfocarse únicamente en las interpretaciones múltiples es perder importantes efectos en el despliegue cotidiano de las representaciones culturales de masa de la masculinidad, la feminidad y el éxito” que primero *homogenizan* hacia identificaciones y expectativas anglosajonas, heterosexuales; y después se convierten en la *norma*, es decir que “funcionan como modelos contra los cuales el yo continuamente se mide, se juzga, se ‘disciplina’, y se ‘corrige’ ” (Bordo, 2003: 24-25). Aunque todavía hay diferencias raciales en las actitudes en relación a las comidas, las dietas y la estética, la autora también demuestra cómo se cultiva un cierto mito de un ‘orgullo étnico’ en relación al ‘conforto con su cuerpo’: “Jennifer Lopez³² y Beyoncé Knowles³³ insisten en que son felices con su cuerpo, presumiendo de sus traseros espantosos. [...] Pero el trasero sexy está bien, al parecer, sólo si es alto y duro, y si otras partes del cuerpo se mantienen firmemente en control. [Ellas ejercitan constantemente sus cuerpos]” (Bordo, 2003: xxii). Volviendo al tema del cuerpo, con el cual empecé este apartado, David Le Breton señala precisamente que “si existe un ‘cuerpo liberado’ es el cuerpo joven, bonito, físicamente irreprochable” (Le Breton, 1990:13). Para el autor, el cuerpo se convierte así en ‘accesorio de la persona’. Estas imágenes no son ‘simplemente’ imágenes como muchas veces se las describe, entran en el imaginario de las personas y juegan un rol importante en la construcción identitaria. En efecto, para Le Breton, la imagen del cuerpo, traducción de la representación que se hace el sujeto de su propio cuerpo, es una construcción del imaginario influenciada por el contexto socio-cultural y la historia personal. El antropólogo (Le Breton, 1990: 215-216) resalta cuatro ejes – puntos de referencia necesarios para la armonía personal de todo ser humano – en su construcción: la forma (sentimiento de unidad de las diferentes partes), el contenido (cuerpo como universo coherente y familiar), el saber (idea de su contenido y funcionamiento) y el valor (interiorización del juicio social). Los tres primeros no suelen generar conflicto entre la vida cotidiana y la imagen que el individuo forma de su cuerpo, pero el valor representa el punto de vista del Otro, obligando el sujeto a mirarse de manera más o menos favorable. Así, los otros se convierten en un espejo que refleja la imagen de uno mismo. Aquí es donde se vuelve interesante analizar la manera de vestirse de las jóvenes latinas con las cuales trabajé en esta investigación. En efecto, a

³² Cantante de origen puertorriqueña conocida, además de sus canciones, por su generoso trasero.

³³ Cantante afroamericana cuyo cuerpo se destaca por sus curvas.

pesar de que para algunos su manera de vestir pueda definirles como ‘chicas fáciles’, el hecho de vestirse de manera sexy parece más bien reforzar su auto-confianza. “Planteado como representante de uno, el cuerpo se convierte en afirmación personal, destaque de una estética y de una moral de la presencia” (Le Breton, 1990: 229). A pesar del hecho de que la estética que sigan estas jóvenes pueda ser un poco diferente al de las revistas, es decir que en la cultura latinoamericana se valora más las formas que en la cultura europea y norteamericana, sigue siendo una actitud dominada por los imperativos de seducción y de forma. En este sentido, David Le Breton (1990: 231) relata perfectamente la situación en la que todos, pero aun más las mujeres, nos encontramos: “paradójicamente, [vivimos] el control como una emancipación aunque no deje de volar frente a las normas difusas del mercado”. En efecto, si se valora las formas, como lo destacó Bordo en su ejemplo de Jennifer Lopez y Beyoncé, se trata formas en los ‘lugares adecuados’, es decir el posterior y los senos. Para la autora,

La construcción de la ‘feminidad’ no sólo tiene un aspecto moral y sexual importante (feminidad como pasividad sexual, timidez, pureza, inocencia), sino una dimensión de clase. En el simbolismo del cuerpo que reina actualmente, un cuerpo delicado [...] no sólo significa una transcendencia espiritual [...] sino una transcendencia *social* del cuerpo ‘económico’ trabajador y esforzado (Bordo, 2003: 117).

Una vez más, el trabajo de Foucault se convierte en una fuente importante del pensamiento feminista. Retomando la idea foucaultiana de poder como no-autoritario, éste sin embargo produce y normaliza los cuerpos en relaciones de dominación-subordinación. Los entendimientos de Foucault son particularmente útiles para el análisis histórico-social de la ‘feminidad’ y ‘masculinidad’:

cuando el poder funciona ‘desde abajo’, las formas prevalecientes de la individualidad y la subjetividad (el género entre otros) se mantienen, no principalmente a través de la contención física y la coerción (aunque sin duda las relaciones sociales pueden contener elementos de este tipo), sino a través de la auto-vigilancia individual y la auto-corrección a las normas (Bordo, 2003: 27).

Como ya mencionado en mi explicación anterior sobre los aportes de la teoría de Foucault sobre la sexualidad, ya que no hay poder sin resistencia, esto implica nuevas oportunidades para transformaciones, aunque éstas emergen gradualmente y localmente. Es decir que la manera de vestir de las jóvenes latinas que salen a bailar, vestidas de manera muy sexy, que los más conservadores definirán como provocante o mismo de

‘putas’, puede igualmente ser analizada como una forma de resistencia – negociada – a su rol de género, o mismo a otra performance, más convencional, que tal vez acepten fuera de ese espacio de diversión. En este sentido, el libro de Itziar Ziga (2009), *Devenir perra*, podría tornarse el manifiesto de este tema. La autora, que se sitúa en la periferia del feminismo, reivindica “una versión putón de la feminidad no ya como artificio teatral [...] sino como estrategia de lucha guerrillera” (Despentes y Preciado, 2009: 8). Una de las líneas de acción de Ziga es justamente la reapropiación del insulto, y aunque las chicas latinas que bailan reggaeton provocativamente no tienen ningún posicionamiento político al respecto de sus acciones, me parece que ellas también podrían encajar (aunque es siempre difícil encajar a las personas en categorías cerradas) en esta posición. Es difícil (sino imposible) encontrar artículos académicos que permitan explorar el origen, las trayectorias, los usos y los discursos/contra-discursos generados alrededor del perreo, como práctica cultural del reggaeton. Sin embargo, es posible establecer relaciones con este llamado a una “feminidad extrema y antipatriarcal” en la cual “no [se] reivindic[a] la feminidad de las chicas buenas, sino la de las perras malas” (Ziga, 2009: 23 y 34). Porque la feminidad y la masculinidad son dos polos de un adoctrinamiento masivo, sistemas de control (a través del dispositivo de la sexualidad) de la persona, el libro de Itziar Ziga aboga por una feminidad deseada, construida personal y políticamente. Es justamente en este sentido que se puede leer la feminidad híperfemenina de las jóvenes latinas que, según salió de las entrevistas, no se visten así porque las mujeres de los vídeos lo hacen, pero porque *a ellas mismas* les hace sentir bien. Sin embargo, en contra de un cierto tipo de feminismo, la autora y ‘su manada’ decidieron construirse a partir del placer porque, de cualquier manera “parecer y ser tratada como una puta es muy fácil en nuestro orden heteronormativizado. [...] Cualquiera mujer tendrá que demostrar siempre que no es puta” (Ziga, 2009: 97-98). Los discursos que victimizan a las jóvenes que perrean pueden ser comparados con los *fundamentalismos occidentales* sobre la cuestión de los velos musulmanos, denunciados por Itziar Ziga (2009, 145) que pretenden ‘rescatar’ a las mujeres de los países subdesarrollados, incluso sin su consentimiento. Desde luego, de la misma manera que Ziga invita a transgredir los bordes trazados históricamente, las jóvenes, a su manera y sin la misma consciencia política, también construyen sus propios patronos femeninos.

CAPÍTULO III

Construcciones a través del reggaeton: ser ‘latina’ en Bruselas

*No hay mayor insumisión
que la riza y el placer
(Ziga, 2009: 92)*

Este último capítulo aporta, a la teoría desarrollada hasta ahora, el ejemplo concreto investigado e la comunidad latina de Bruselas. A pesar de que esta investigación de terreno tuvo lugar durante cuatro meses del 2012, hay que reconocer que he seguido – y pensado – la comunidad latina de Bruselas, sobre todo a través de las fiestas organizadas por los jóvenes, desde el 2005. En efecto, como ya lo había mencionado en la introducción de este trabajo, es inevitable tomar en cuenta mi posicionalidad en el análisis de este tema. Con algunos amigos latinos empezamos a escuchar reggaeton alrededor de los años 2003 y 2004, a lo que se sumó el hecho que en el verano del 2005 me fui de vacaciones a Ecuador con un amigo ecuatoriano, así empezó mi interés por el tema. Más o menos al mismo tiempo del regreso a Bélgica, empezaron a crearse fiestas latinas, aunque todavía muy pequeñas y *amateur*. A día de hoy, casi todas las discotecas de la ciudad tienen una denominada ‘fiesta latina’ semanal o mensual que, a pesar de autodenominarse ‘latinas’, se enfocan sobre todo en el reggaeton, ya que la salsa, la bachata u otras músicas del continente no llegan a una audiencia más general. Así, uno de los espacios privilegiados para las observaciones de campo fueron sin duda las discotecas, tanto los bares específicamente latinos como los lugares más genéricos. En la actualidad, las redes sociales, particularmente el *Facebook*, también es un lugar específico no sólo para la promoción de dichas fiestas pero también de interacción social a través de las fotos de las mismas noches o simplemente entre amigos. Finalmente, las diversas entrevistas y conversaciones informales efectuadas tanto con organizadores como con participantes me permitieron adentrarme más en el tema, desde sus propios puntos de vistas.

“Sientan el poder del reggaeton latino”³⁴

Analizar la comunidad latina de Bruselas significa empezar sin ninguna información oficial o institucional. La presencia de esta colectividad es relativamente reciente en Bélgica, en comparación con otras como la congoleña o la marroquí. De la misma manera, en términos de número todavía no llega a la importancia de otros grupos. Por esta razón es difícil describir un contexto socio-cultural general, apenas puedo comentar lo que he venido observando, sin poder avanzar cifras o datos concretos.

La gran mayoría de los jóvenes latinos con quien tuve contacto, que tienen entre 20 y 26 años, nacieron en países latinoamericanos y vinieron temprano – entre los cinco y los siete años en general – para Bélgica con sus padres. Así, muchos fueron a la escuela en Bruselas y crecieron en ambientes multiculturales. Una característica que resaltó, durante una conversación informal, un amigo latino es el bajo número de jóvenes que entran en la universidad. En efecto, muchos trabajan directamente después del colegio pero algunos se van a institutos superiores para seguir cursos más cortos y más prácticos. Así, la mayoría de los latinos que están en la universidad en Bélgica son los que lograron obtener una beca en sus países de origen y están estudiando unos años en este país. Son situaciones muy diferentes y en general no se mezclan; por esta razón es importante recalcar que mi trabajo se concentró en el primer grupo, es decir el que vive permanentemente en Bélgica. Lo que resalta de esta investigación es la preeminencia de las redes sociales basadas en el origen, o tal vez en la lengua materna³⁵, entre los jóvenes latinos. En la cotidianidad, éstas se convierten en ejes esenciales de socialización como también de (re)producción de la vida cotidiana. En efecto, esta generación forma sus relaciones sociales, sus círculos de amigos basándose en estas redes. Al mismo tiempo, a pesar de haber diferentes grupos, “[la densidad de estas redes también se puede volver] una forma de control y de regulación social a través de mecanismos como el chisme y el rumor” (Santillán Cornejo, 2006: 36). Esto no significa que sea una comunidad cerrada porque, en mi acercamiento para el trabajo de campo, jamás sentí un rechazo por ser ‘de afuera’. Es verdad que mi gusto por la música latina, mi conocimiento del idioma y la ayuda del efecto de bola de nieve para ir

³⁴ Frase del éxito mundial “Reggaeton Latino (Chosen Few Remix)” de Don Omar con N.O.R.E., Fat Joe y LDA del disco *Chosen Few* (2006). El video musical, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=SKqWvSzcV-o>, es una apología de la cultura latinoamericana.

³⁵ En efecto, entre los grupos de jóvenes latinos que disfrutaban del reggaeton, también es usual encontrar a chicas y chicos de origen español.

conociendo a más gente, es decir ser introducida en los grupos por gente de ‘adentro’, fueron factores claves para mi buena integración. Algunas de las chicas entrevistadas me invitaron directamente a sus casas a pesar de que sólo habíamos hablado por mensajes o por correos electrónicos, pero también el mismo hecho de que yo sea una joven mujer, de edad similar, fue crucial para mi aproximación. Todo esto permitió que conversaciones sobre temas relativamente personales, que aunque podrían haber sido más profundas con más tiempo de trabajo de terreno y con ello un conocimiento más cercano de las personas, se vuelvan más naturales.

Si bien hay otros lugares de socialización dentro de la comunidad latina como la iglesia o las comidas entre familias, “nosotros fuimos creciendo al mismo tiempo que se fueron desarrollando estas fiestas, así nos conocimos todos” me dice Checa que fue la que, con la ayuda de su madre, empezó a alquilar salas para organizar fiestas para los jóvenes latinos. Crecieron escuchando la música latina de sus padres, pero es el creciente éxito del reggaeton que va realmente a marcar a esta generación. “Es algo nuestro [el reggaeton], es latino y a través de esto queremos crear una corriente latina acá en Bruselas porque si no uno se aburre” me comenta Mara, que colaboró con Checa en sus primeras fiestas, y ahora empezó su propio negocio sobre el cual ya volveré más adelante. Aunque ahora ya no está en la organización “porque uno va creciendo, es mucho trabajo, ya hice lo mío y ahora ya hay demasiadas cosas”, esta chica peruana era un referente entre los latinos. Muchos jóvenes esperaban siempre con mucha ansiedad sus fiestas ya que era lo único del género en ese tiempo. “Yo [Checa] empecé con las fiestas en el 2005 creo... La primera fue en una salita alquilada... Siempre había fiestas para los adultos, con salsa, cumbia y to’ eso, pero poco reggaeton, bachata que es lo que a nosotros nos gustaba bailar” volviendo sobre el inicio. Es interesante aquí la distinción generacional que caracteriza a estas fiestas. En efecto, ya existían bares latinos pero éstos eran más bien de salsa lo que atraía no sólo a los adultos, pero también a muchos ‘extranjeros’ interesados por el baile. Por ejemplo, el *Cartagena*, que conozco hace varios años y donde realicé una de mis observaciones participantes, el público ha cambiado bastante. Hace unos años el lugar, cuya pista de baile es bastante pequeña, se llenaba sobre todo con gente latina que venía los fines de semana, sobre todo a bailar salsa. En efecto, la edad media era mayor (alrededor de los 25-30) y pasaban poco reggaeton. Hoy en día, muchos ‘extranjeros’ también frecuentan el bar por las clases de

salsa propuestas los fines de semana. Otro bar, el *Latinos*, es uno de los bares ‘verdaderamente’ latinos que siempre ha tenido la misma acogida por los jóvenes latinos. El lugar, en un subsuelo, se llena de jóvenes, el calor sube por los bailes y se vuelve difícil respirar. Aquí, la música es variada: momentos de salsa, bachata, merengue y claro reggaeton.

“Las discotecas de acá nunca pasaban música de nosotros... Era o música electrónica o hip-hop, no había na’ más” comenta Mara que ahora también es DJ. Así parece que los propios jóvenes latinos empezaron a crear sus propios espacios de ocio y de disfrute. Otro punto que también hay que resaltar es que era un foco del mercado que todavía no estaba explorado porque, ya que como dicen los mismos reggaetoneros “esta es la música que produce dinero”³⁶. Todos los organizadores de fiestas reconocieron que, además del gusto por la música, la perspectiva de lucrarse con las fiestas también entraba en línea de cuenta para entrar en el mundo de la noche.

Si bien el reggaeton es esencialmente una cuestión de clase en Quito (Ecuador), como pude observar durante los casi dos años que pasé allá, ya que está vinculado con la clase más popular, desde luego menos reconocido en el imaginario quiteño, el lugar del reggaeton parece ser más complejo en Bélgica. Si, por un lado, es propio de los jóvenes latinos que empezaron a crear su diversión a partir de la música – del reggaeton específicamente – por otro lado, con su popularización creciente ya no sólo se identifica a la comunidad latino, sino que también se volvió un posible factor de integración. Sin embargo, hay que aportar algunas precisiones, en el sentido de que hay que aportar una distinción entre las fiestas organizadas por los latinos para los latinos y las fiestas que buscan un público más general. Para lograr entender estas sutilidades fue esencial entrevistar, por un lado a Checa que empezó con estas fiestas y a Mara que ahora está desarrollando un concepto *Vaina Loca* tanto de matines como de fiestas en la noche, y por otro lado, los organizadores de *Invasión Latina* que es una fiesta mensual en una gran discoteca de la capital. De la misma manera, la observación participante en las discotecas fue un elemento clave de toda esta investigación ya que permitió mirar los comportamientos de los participantes sin alterarlos, dato que será particularmente útil para el segundo apartado de este capítulo.

³⁶ De la canción “Superhéroe” de Alexis y Fido del disco *Down To Earth* (2009). Es una cuestión reconocida en otras canciones del reggaeton.

“Cuando empecé con las fiestas eran sobre todo latinos que venían – no importaba el origen, había de todo: ecuatorianos, peruanos, colombianos, dominicanos, algunos chilenos y más” me cuenta Checa. En el 2005, el reggaeton ya había llegado a Europa pero todavía no sonaba en las radios comerciales y en los bares y discotecas locales donde sólo pasaban una o dos canciones, las más conocidas de Don Omar y Daddy Yankee. Así que ir a las fiestas latinas donde pasaban sobre todo reggaeton, bachata, merengue y salsa era esencialmente para quienes conocían (y sabían bailar) estos géneros, es decir los jóvenes latinos. Me acuerdo de haber ido a esas fiestas con amigos, entre los cuales estaban algunos que no son latinos, que disfrutaban sobre todo del hip-hop y entonces cuando no era reggaeton – que es parecido con el dancehall y relativamente fácil de bailar – se aburrían ya que los otros estilos requieren más práctica.

Cuando el reggaeton empezó a ser más conocido en Bélgica, Checa desarrolló el concepto de *Latinos Stand Up* de fiestas latinas y las hacía en diferentes discotecas de la capital. En ese momento, tenían lugar una vez por mes o más, el precio de la entrada era más barato que en las discotecas y accesible a todos (a veces hasta era entrada libre). Estas fiestas se volvieron el punto de encuentro nocturno de todos los jóvenes latinos. “Las fiestas que organizaba las promocionaba sobre todo en el *Facebook*, a través de mis amigos, entonces claro iban sobre todo latinos. Intenté abrir una discoteca para tener algo más fijo... pero la cosa no funcionó muy bien” cuenta Checa cuando recorremos un poco su historia. Es verdad que por dos veces intentó ir adelante con el proyecto de una discoteca latina pero ninguna funcionó mucho tiempo. “El problema es que fuimos creciendo... y la gente tiene envidia, la gente habla y hubo unos relajos [...] y después ya no valía la pena” me cuenta Checa.

Hoy en día quien está muy activo dentro de la comunidad latina es Mara, ecuatoriano de origen, que trabaja con Lora, dominicano, en su concepto de *Vaina Loca*. “Empecé con la idea de *Zona Caliente* hace un poco más de un año con otro parce y organizábamos varias fiestas en bares donde venía toda la gente latina. Ahora estoy haciendo la *Vaina Loca* que son matinés a partir de las tres o cuatro de la tarde y que sigue toda la noche pero también fiestas sólo para mayores donde hacemos concursos de perreo o de miss, etc. Es un nuevo concepto en Bruselas City... ¡No bulto!” explica Mara en la entrevista.

Imagen N.º01. Publicidad *Vaina Loca*

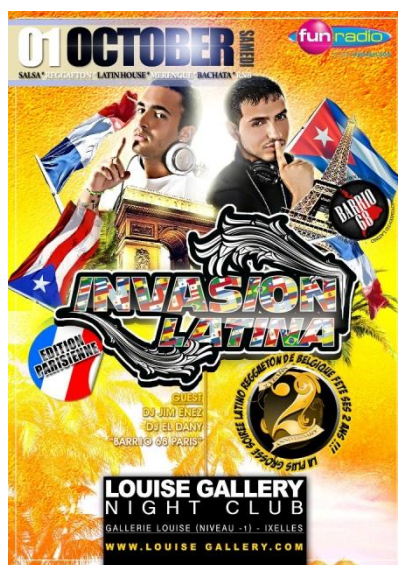


Fuente: Facebook

Él tiene una visión claramente comunitaria de la música, en el sentido en que uno de sus eslóganes publicitarios es justamente el de creación de un ‘movimiento’ latino a través de estas fiestas. Como se ve en la Imagen N.º01 y como me cuenta Mara “viene gente de to’ lado, muchos dominicanos, colombianos, también hay ecuatorianos, de todas partes”. Claro que también hay españoles, algunos portugueses y otras nacionalidades que vienen a estas fiestas, pero es indudablemente promocionado para los latinos, en español, a través de los contactos y grupos en el *Facebook*.

En este sentido, la filosofía de *Invasión Latina* es bastante diferente: a pesar de que lógicamente muchos de los jóvenes latinos también van a estas fiestas, que son las más importantes de la capital belga ya que es en una de las discotecas más conocidas y traen a muchos artistas del momento, los organizadores promocionan en tres idiomas (español, francés e inglés) para así atraer un público diverso. Una de las explicaciones para esto puede ser que los mismos organizadores no vienen de la comunidad latina, son españoles, y también, lo que les empujó al mundo de la noche, además del posible lucro, es el gusto por la música y como dice Kaze, el DJ de *Invasión Latina*, “la música es para unir personas, no es de nadie”. Al ser mayores (tienen en promedio treinta años), tienen acceso a más recursos económicos y poseen una importante red de contactos, lo que les permite, además de traer a artistas reconocidos, también DJs de otras capitales europeas, como en la Imagen N.º02.

Imagen N.º02. Publicidad *Invasión Latina* Octubre 2011



Fuente: Facebook

Uno de los organizadores me comentaba que esto empezó hace un par de años porque les gustaba mucho el reggaeton y no había nada para ellos. “Las lugares para latinos siempre me parecieron muy cerrados. Si no eras latino te quedaban mirando” me cuenta David. Entonces, con su amigo Sebas, organizaron una primera fiesta en un bar bastante pequeño y jamás habrían pensado tener el éxito que tuvieron. A partir de ahí, gracias a diversos contactos, se instalaron en una discoteca muy conocida del centro de Bruselas y fueron desarrollando el concepto *Invasión Latina* que cada mes atrae a miles de personas a pesar de que ya llevan bastantes años. “Claro que el hecho de que traigamos a artistas conocidos como Don Omar, Alexis y Fido y otros ayuda a que sigan viniendo” sigue David. Para Kaze, “también intentamos variar un poco de música para atraer a más gente y para que tampoco se harten [...] si en el corazón de la fiesta pasamos sobre todo reggaeton, después también ponemos otros estilos de música como hip-hop y *r&b* pero es imposible pasar bachata o salsa, aunque me guste, porque si no sólo habría un par de parejas bailando y eso jode el ambiente”.

Imagen N.º02. Publicidad Programa de radio *Invasión Latina*



Fuente: Facebook

El concepto *Invasión Latina* está tan desarrollado que hasta ya tiene su propio programa en una de las radios más importantes del país: *Fun Radio*, como se ve en la publicidad de la Imagen N.º03. Manu, el que se ocupa de esto, me cuenta como “a pesar de que es en un horario difícil – el viernes en la noche – la gente nos escucha antes de salir a las discotecas y tenemos cada vez más *feedback*”. Para él, el reggaeton está cambiando, volviéndose cada vez más electrónico, atrayendo así más gente de otros estilos de música. La cuestión aquí es si seguirá siendo ‘algo nuestro, latino’ o si va mundializarse y, de cierta forma, perder su identidad.

“Dime papi si te atreves llevarme a la disco a bailar este reggaeton [...] y así yo sabré si te ganas mi corazón”³⁷

Decidí escoger como título de este apartado una parte de una canción de Ivy Queen porque, demuestra la negociación que el reggaeton y el perreo permiten a las jóvenes: por un lado, es la parte atrevida, la muestra de una sexualidad más abierta, que el espacio de la discoteca les permite y, por otro, esto sigue fuertemente vinculado al lado más tradicional, ‘del corazón’, las jóvenes entrevistadas explicaron que deciden cómo y con quien bailar. Las entrevistas a profundidad con algunas de ellas y las

³⁷ De la canción “Dime” de Ivy Queen del disco *Éxitos* (2005).

conversaciones informales con grupos de chicas permitieron profundizar ciertos temas como la vestimenta o sus sentimientos en relación al baile. No siempre aceptaron ser grabadas porque era más fácil para ellas hablar de estos temas de manera informal que delante de una grabadora. Como ya lo mencioné, la observación participante en las fiestas me permitió analizar el tema que trato en esta tesis sin tener un efecto cambiante en las actitudes de los participantes de esas fiestas. Las discotecas son además:

Un espacio propicio para registrar las formas de presentar el cuerpo en tanto [son] un lugar paradigmático para el encuentro entre hombres y mujeres, y por tanto [los y las] jóvenes ponen mayor atención en su apariencia, y también porque al ser un espacio de diversión vespertino y nocturno, es un lugar en el que se juega ampliamente la tensión moral que marca la sociabilidad juvenil” (Santillán Cornejo, 2006: 40).

Una de estas tensiones es justamente el cuerpo que, en este análisis, se refleja en dos partes: primero trataré del perreo y después de la vestimenta de las chicas. Por un lado, como lo demuestra María Alexandra Castales Villaroel (2010: 5) en su tesis sobre los discursos de sexualidad en los colegios, la sexualidad juvenil es vista como riesgosa, reduciendo así el cuerpo del joven a los órganos genitales y reproductivos, lo que restringe el cuerpo a sus funciones biológicas y reproductivas, lejos de su rol en la construcción identitaria. Por otro lado, las mujeres siguen siendo catalogadas como santas o putas en función de cómo se visten, así “el cuerpo y la vestimenta de las mujeres siempre ha sido campo de batalla, de control y de emancipación” (Ziga, 2009: 153).

“Tengo orgullo en mi cuerpo y es lo que demuestro en el perreo”

En el baile del reggaeton, el cuerpo es el elemento central, es el punto de contacto entre el hombre y la mujer, el medio de comunicación, no sólo entre los dos en ese momento preciso, sino también que transmite algo para los demás que tienen un rol importante en la discoteca como lugar de socialización. El perreo se ha convertido tanto en un baile de reconocimiento como también en un potencial nido para los chismes y rumores.

En el caso de las mujeres el capital corporal es asumido principalmente como ‘capital sexual’ en el sentido de que las zonas del cuerpo altamente valoradas corresponden a zonas eróticas como las nalgas, la cintura, los senos. El ‘buen cuerpo’ femenino es necesariamente voluptuoso en dichas zonas, y a más de esto es altamente erotizado en referencia a valores como el ‘ser sexy’, ‘saber

moverse', 'no ser tiesa', que también son cualidades corporales altamente valoradas. De la misma forma para las mujeres poseer este capital corporal es visto como algo innato antes que algo trabajado y tiene relación directa con la pertenencia étnica (Santillán Cornejo, 2006: 41).

Una de las cosas que puedo resaltar de mis observaciones de campo fue justamente que las jóvenes lucen una confianza y orgullo³⁸ en su cuerpo, sentimiento que me parece ser esencial para poder perrear. En efecto, durante los bailes, se ve la diferencia entre las parejas que ya tienen mucha experiencia de bailar juntos y las que sólo van por bailar como amigos. En efecto, los primeros osan a posiciones más atrevidas que los segundos que mantienen una cierta distancia. “El reggaeton me hace sentir aun más sensual, me da ganas de mostrar cómo se mueve mi cuerpo” me confidenciaba Kattya. Así la pista de baile se convierte en un lugar donde las mujeres pueden mostrar su deseo sexual de manera más explícita, a través de su cuerpo y del ritmo de la música. Si bien las mujeres tienen tendencia a mover más sus cuerpos, los hombres también se mueven sin complejos. Las jóvenes, por lo general, se visten de manera homogénea, es decir con ropa pegada, vestidos cortos o pantalones con camiseta descotadas, incluso cuando no tienen los cuerpos ‘estándares’ como los descritos en el capítulo anterior por Susan Bordo. Para perrear, lo importante no parece ser tanto el cuerpo (aunque claro que la valoración de la mujer estará relacionado con éste), pero más la confianza en una misma que permite que las mujeres bailen sin pudor.

“Salir a la disco no es sólo bailar”

Algo que también salió de la conversación informal que se realizó a modo de grupo focal es el hecho de que el ambiente de la discoteca tiene igualmente un rol clave en cómo una va a bailar. Esto refuerza la idea de que el comportamiento en la discoteca es un momento particular, diferente del cotidiano.

El ‘cómo se baila’, está en función de lo que los jóvenes llaman ‘el ambiente’, que en definitiva es la energía colectiva que es fundamental para que el baile sea más o menos explícito o ‘desinhibido’. En este ambiente tiene un papel fundamental la música que se baila, que está a cargo del dj, quien es el encargado de definir la secuencia apropiada de las canciones tomando en cuenta la respuesta del público a cada una de sus mezclas (Santillán Cornejo, 2006: 47).

³⁸ Por lo menos en apariencia, esto no quiere decir que no tengan ciertos problemas construidos socialmente como habla Susan Bordo (2003) en su libro sobre el cuerpo y la cultura.

En las conversaciones con las chicas latinas sobre las fiestas en las cuales participan, no sólo resaltaron la música y el ambiente, pero también su propio estado de ánimo, el grupo de amigos y el alcohol como factores que contribuyen a perrear de forma más sensual o no.

Todas las jóvenes latinas de Bruselas con quien hablé del tema de este trabajo, de manera formal o no, fueron unánimes en decirme que para ellas el reggaeton no era lo mismo que el sexo, al contrario de lo que las críticas más reaccionarias piensan. En la conversación a modo de grupo focal, las jóvenes concluyeron que van a la discoteca y bailan para divertirse, no como preliminares a una relación sexual. “Esperamos toda la semana pa’ salir a divertirnos... entre chicas, a tomar, o con amigos... Es todo en buen plan. Nos reímos full, tomamos unos tragos, muchas fotos... buenos recuerdos” resalta Jessica. Sin embargo, en las entrevistas a profundidad, muchas reconocieron que el reggaeton también puede servir de juego con un ‘chico’ con quien quieren salir, pudiendo originar el interés sexual por la pareja de baile. Sin embargo, todas acentuaron que esto sólo sucede en ciertos casos, lo que refuerza las ambivalencias que atraviesan el reggaeton y su baile.

“El perreo es diversión y algo más”

Otro punto de las discusiones con las jóvenes es la importancia de saber bailar. Esto tiene mucho que ver con la confianza que ya mencioné antes, en una misma y en el otro. Tanto Checa como Mara organizaron en sus fiestas concursos de perreo y las y los jóvenes ganan un cierto reconocimiento de sus destrezas. Si bien la edad también puede tener un rol en la manera de bailar, no será el elemento central. En efecto, cuando estuve en las matines organizadas por Mara, que son a partir de las tres o cuatro de la tarde, es justamente para que un público más joven (a partir de los quince años) pueda participar en estas fiestas. Desde muy temprano van a perrear ‘como los mayores’ a pesar de que, seguramente por la hora de la fiesta, el ambiente sea mucho más relajado que en las ‘verdaderas’ fiestas en la noche: las chicas no se arreglan tanto, están sin tacones, y parece ser sólo un buen momento para pasar entre amigos.

De la misma manera, quien es la pareja de baile va a determinar la forma de cómo se perrea. “Es que la gente que dice eso [que las mujeres son victimizadas en el perreo] no entiende nada. Yo soy la que decido con quien bailo y hasta donde bailo. Claro que si es con mi novio va a ser más... [risas] Bailo con mis amigas también pero

eso es para divertirnos” resume Stefy lo que todas me dijeron. La cuestión de la confianza se vuelve entonces también un punto importante del perreo ya que si no existe ésta entre las personas que participan en ello, la forma de baile no será la misma. “De esta forma los vínculos de amistad o parentesco se constituyen en un elemento importante para este baile en donde alguien calificado de ‘desconocido’, difícilmente puede ser aceptado como una persona de apta para el juego del contacto físico que implica el perreo” (Santillán Cornejo, 2006: 50). Aquí hay sin duda una diferencia entre las fiestas latinas de la comunidad latina, donde la mayoría se conocen (aunque sea sólo de vista) y las fiestas en las discotecas donde hay mucha más afluencia de gente, de diferentes proveniencias y donde todos no se conocen. Aun así, la mayoría de las jóvenes con quien hablé se muestran siempre muy selectivas de con quién van a perrear: “mismo en las *Invasiones* yo me quedo con los míos, hay siempre chicos que vienen a pegarse pa’ intentarlo pero a mí no me interesa” me decía Stefy.

Como recalca Alfredo Santillán Cornejo (2006: 52), “esto muestra que la erotización abierta del baile y la exhibición de la sensualidad femenina naturalizada que difunden las industrias culturales, no son mensajes que se asimilan mecánicamente sino que son evaluados y reapropiados por las jóvenes”. Justamente aquí hay otra tensión que quisiera enfatizar: el de la feminidad promocionada por el reggaeton. Por un lado, al promover mujeres vestidas de manera muy sexy parece encuadrar en los mecanismos del patriarcado. Por otro lado, cuando las jóvenes aceptan y negocian este estereotipo, también están al mismo tiempo rechazando una serie de normas en cuanto al lugar de la mujer, a su sexualidad, etc. y esto se convierte así en un importante espacio de autodefinición y afirmación étnica, de género y generacional, aunque las mismas jóvenes no lo definan con estas palabras. El mismo autor, en su tesis sobre los jóvenes negros y negras, analiza de manera muy pertinente el espacio de la discoteca y resalta que “al mismo tiempo que el cuerpo se pone en escena espontáneamente y se convierte en medio para descargar emotividad, está sujeto a las valoraciones morales, y a los juegos de prestigio que los jóvenes construyen” (Santillán Cornejo, 2006: 40-41). Los espacios de las fiestas se convierten en lugares aparte de la cotidianidad donde los cuerpos ganan una importancia extrema ya que todos, mujeres y hombres, se preparan estéticamente, los movimientos de cada una y uno son calculados para ser leídos como sensuales. Para David Le Breton (1990), socialmente la apariencia se vuelve “una carta

de presentación moral”, desde luego ¿cuál es el mensaje de una performatividad corporal más sexual? Si para los hombres bailar con muchas mujeres va a tener una carga simbólica positiva, para ellas no sólo su manera de vestir pero también sus actitudes van a estar siempre encuadradas en el binario ‘santa-puta’.

La posibilidad de ser calificada bajo este estigma [loca], está en función de prácticas como frecuentar irrestrictamente lugares como bares y discotecas, andar acompañada de varios hombres, la forma de vestirse, de bailar, etc. En este sentido la manera en que las jóvenes se presentan en los espacios públicos y los usos corporales que allí demuestran no pueden disociarse de esta forma de sanción social (Santillán Cornejo, 2006: 37).

Durante mi trabajo de campo, una de las sorpresas que tuve fue justamente que, al hablar con varias personas del mismo entorno, que muchas me hablaron, en forma de confidencias, sobre otras. “Dicen que esta es... una chica muy abierta... hasta lo hace en los baños” o “este va con todas, tiene dos hijas con meses de diferencia de dos chicas” son ejemplos de los rumores y chismes que me fueron contando al mismo tiempo que me iba sumergiendo en el campo. También me fueron contando los problemas que hay entre ciertas jóvenes, que antes eran mejores amigas y que ahora ya ni se hablan. Esto demuestra que hay una rivalidad subyacente entre las mujeres que implica que ellas mismas van a llamar a otras ‘loca’ o ‘puta’. Para Itziar Ziga (2009: 113), “la segregación entre chicas buenas y chicas malas es imprescindible para que todas las mujeres sirvamos al patriarcado. Vamos listas si nos creemos ese cuento. La colonización del cuerpo de la puta por parte de la señora (y de la feminista) es uno de los mecanismos más perversos a través del cual el orden heteropatriacal domina el cuerpo de todas las mujeres”.

Si las actitudes parecen centrales a la moralidad de una, el cuerpo o la manera de vestirse no lo son menos. El hecho de salir a bailar es un momento muy particular donde la ‘norma’ requiere ir especialmente bien arreglada, con vestidos muy pegados y cortos, eso no implica que en su día a día también lo hagan. Si todas usan unos zapatos con tacones muy altos para bailar, en su cotidianidad usan más bien zapatos deportivos o bajos como observé en las entrevistas fuera de las discotecas. “Cuando vamos de fiesta, hay que salir bien arregladas sino una parece que está saliendo del trabajo, hay que mostrarse”, expresaba Elisa cuando hablábamos de la manera de vestirse para salir.

De esta forma, espacios como las discotecas y otros lugares públicos son lugares privilegiados para la interacción entre hombres y mujeres, en donde se explicitan los rituales de cortejo. En este escenario la forma en que se presenta el cuerpo y los usos que se le da en el baile, están marcados por la intención en mostrar la posesión de los atributos considerados importantes y atractivos para la mirada del interés sexual, sin olvidar el contrapeso permanente que ejerce el tema de la reputación (Santillán Cornejo, 2006: 38).

Esto se refleja, una vez más en la diferencia entre las fiestas organizadas por los mismos latinos y fiestas más grandes como *Invasión Latina*. En las primeras, es muy usual que organicen noches de elección de Miss y Mister. Por ejemplo, *Vaina Loca* organizó una fiesta de Miss bikini como se ve en la Imagen N.º03.

Imagen N.º03. Publicidad *Vaina Loca*



Fuente: Facebook

Checa también había organizado algo muy innovador que fue la realización de un calendario³⁹ con las jóvenes seleccionadas. La fiesta organizada para este evento, que es la Imagen N.º04, tuvo lugar en diciembre de 2011 y contó con un pasaje de las ‘modelos’ que participaron en las fotografías. Hablando con algunas de esas jóvenes que participaron en este proyecto, ellas resaltaban que lo hicieron por ellas mismas, porque esto les hizo sentir atractivas y se quedaron con un buen recuerdo (las fotos realizadas por un fotógrafo profesional). A pesar de que ninguna de las jóvenes con quien hable se reivindique feminista, sus discursos se insertan, de algún modo, en las reivindicaciones de Itziar Ziga porque ellas reflejan una imagen que muchos considerarán de ‘chicas fáciles’, pero son ellas quienes controlan la situación, tanto su imagen como el baile. Así, “la feminidad exaltada y putonesca de la que hablo significa eso: creías que era una conejita siempre dispuesta sacada del porno garrulo pero yo

³⁹ Es posible ver todas las fotos en el siguiente link: <https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.202746136472476&type=1>, visitado el 01 de julio de 2012.

decido. En este engaño creo que radica la potencialidad destabilizadora de las perras dentro del mapa heteronormativo. Me hormiguea el estómago de placer sólo de pensarlo” (Ziga, 2009: 120-121). Susan Bordo, en su análisis de la anorexia nerviosa, también resalta como muchas veces las protestas de las chicas anoréxicas en contra del rol tradicional femenino no son llevadas conscientemente sino que son encarnadas en sus cuerpos anoréxicos. Es posible construir un cierto paralelismo con las jóvenes entrevistadas que, a pesar de no se identificaren con ninguna causa política, portan, de manera sin duda limitada, “una protesta encarnada – una protesta inconsciente, incipiente, y contraproducente sin lenguaje, voz o política eficaz, pero protesta sin embargo” (Bordo, 2003: 175). Si bien nos podemos encontrar todas y todos en una protesta cotidiana y silenciosa, la cuestión aquí es si el mercado no está justamente aprovechando “una fuente para una potencial resistencia y rebelión [...] para mantener el orden establecido” (Bordo, 2003: 177).

Imagen N.º04. Publicidad *Calendario Dady Club*



Fuente: Facebook

Pero no sólo es una cuestión de mostrarse para los otros, es (sobre todo) para una misma. En muchas conversaciones informales las jóvenes me decían que vestirse así de manera atractiva les hacía sentir bien. Internalización de la norma patriarcal o no (porque ¿quién no lo ha internalizado de una manera u otra?), hay que dejar ese espacio de libertad: “yo soy feliz siendo femenina [...] y no se tiene que despreciar nuestra elección” (Paula en Ziga, 2009: 45).

REFLEXIONES FINALES

No quiero ser coherente, porque algunas veces la coherencia es estupidez: prefiero estar en contradicción antes que ser tremendamente coherente, como si me cogieran y me pusieran ahí, estática y estúpida.

(Carla Corso en Ziga, 2009: 49)

Partiendo de un problema poco estudiado en el campo de las Ciencias Sociales como es la relación entre música, cuerpo y construcción identitaria desde una perspectiva feminista, es importante tratar ahora de volver sobre alguno de los aportes importantes de esta investigación. El análisis efectuado en esta tesis no pretende ser un trabajo completo sobre el reggaeton, sino una contribución a diversos campos de estudio, tales como los estudios culturales, los estudios de género en contextos transnacionales, los estudios de globalización y medios, y los estudios queer, por nombrar algunos. En este sentido, es importante recordar que “el género forma solamente un eje de una construcción compleja, heterogénea, constantemente compenetrada, de maneras históricamente específicas, con otros múltiples ejes de identidad” (Bordo, 2003: 222). Así, los estudios culturales y discursivos, que fueron una base teórica significativa para pensar el consumo cultural, ayudan a darnos cuenta de que no hay un ‘significado verdadero’ sino que todo es interpretación. Personalmente, elegí tomar una posición, a saber ir más allá de las críticas y buscar el significado que los mismos actores dan a sus actos, en este caso entender cómo las mujeres latinas de Bruselas sienten y viven el reggaeton y su baile, el perreo.

Si este fue el punto de partida, los meses de investigación de terreno permitieron aportar algunas respuestas a los objetivos que habían sido establecidos. Al mismo tiempo, este trabajo abre posibilidades de estudio para futuras investigaciones, generando nuevas preguntas y proyectos de investigación que no estén circunscritos únicamente a la aplicación de planteamientos teóricos previamente formulados, sino a la formulación de re-consideraciones teóricas y epistemológicas. Uno de los temas que, para mí, queda con una puerta abierta es el de las masculinidades en el reggaeton. Si

bien parece que el reggaeton promueve una masculinidad hegemónica, sería interesante investigarla a partir de las palabras de los hombres que lo viven, de la misma manera que se ha dado la voz a las mujeres ‘victimas’. Igualmente, aunque la heteronormatividad parece caracterizar este género musical, también habría que pensar las reapropiaciones que la comunidad LGBT hace de esta música. Aquí es importante, una vez más, resaltar la necesidad de insertar también estos nuevos feminismos, como el de Itziar Ziga (2009) y de los estudios queer, que “constituyen una bocanada de aire fresco a ciertos debates feministas que parecen haberse sedimentado alrededor de una serie de ‘consensos intocables’ ” (Martínez Prado, 2011: 228).

Cuando me surgió la idea de realizar mi tesis final sobre el reggaeton, la mayoría de las personas consideraba el tema como divertido pero no le daban mucho peso en términos analíticos e investigativos. Justamente uno de los aportes de este trabajo es demostrar la importancia académica de temas cotidianos como el de los espacios de diversión y del consumo de productos culturales transnacionales en culturas diaspóricas. Aquí sobresale la importancia de estudiar la cotidianidad en la academia, y dentro de los estudios feministas, para así salir de las aseveraciones monolíticas y simplistas con respecto a las victimizantes ideas de ‘objetivación’ o “explotación sexual” de las mujeres en la cultura popular contemporánea, como es el caso del reggaeton. En efecto, “nuestros cuerpos [son] lugares de lucha donde tenemos que *trabajar* para mantener nuestras prácticas cotidianas al servicio de la resistencia a la dominación de género” (Bordo, 2003: 184) y si esto pasa por bailar ‘sexualmente’ en una discoteca... ¡Adelante! A través de este trabajo de investigación, se ha aclarado procesos de resignificación, negociación, y redefinición que tienen el potencial de transformar dichos contenidos ‘objetivizantes’, en espacios de negociación del placer femenino a través del cuerpo.

De igual manera, fue significativo volver sobre los orígenes y la historia de este género musical porque permitió complejizar algo que está tan de moda y que al mismo es tan desconsiderado. El reggaeton tiene una creación compleja que demuestra la importancia de los lazos transnacionales. A pesar de que conlleva una visión negativa, asociada a la violencia y a la marginalidad, el reggaeton logró trascender clases y fronteras. Hoy en día, jóvenes latinos de todo el mundo lo utilizan para su construcción de ‘lo latino’, construyendo una vez más el reggaeton como objeto de estudio ineludible también para los estudios de América Latina y su diáspora.

El caso práctico aquí analizado, los jóvenes de la comunidad latina de Bruselas, es paradigmático. Si bien hay otros lugares de construcción de redes sociales, como la iglesia, para esta generación las fiestas y las discotecas es el lugar de interacción y de construcción de una identidad de grupo dentro un mundo cada vez más globalizado. Este trabajo es un ejemplo de exploración de prácticas identitarias dentro de un espacio discursivo específico. A través de esta tesis, he tentado evidencias cómo dichos espacios discursivos enmarcan las prácticas identitarias, pero no las determinan por completo, poniendo de manifiesto la multiplicidad de interpelaciones que las constituyen (género, diferencia étnica, diferencia racial, edad, país de origen, generación, país de llegada, mercado transnacional de consumo de cultura popular, etc.), así como la multiplicidad de oportunidades de agencia. Los mismos discursos que producen subjetividades y subordinaciones proveen las condiciones de posibilidad de potenciales espacios de empoderamiento y agencia.

Justamente, el trabajo de campo demostró cómo el reggaeton también se ha convertido en un área de expresión para las jóvenes mujeres latinas que encuentran así una manera de negociar, a través del baile y de la vestimenta, tensiones sobre la sexualidad y la feminidad. En efecto, esta tesis aporta una visión desde adentro que contrasta con las usuales críticas y reproches hechos al reggaeton. Para esto, fue importante retomar el cuerpo como instrumento de poder para así pensar el reggaeton como lenguaje no verbal utilizado por las chicas latinas en su búsqueda de una cierta libertad sexual y estética. Es aquí que la idea de performatividad de Judith Butler (2006) permite entender que el perreo aporta un espacio para que las chicas performen una parte de su identidad, más sensual, más sexual, más femenina que tal vez no tiene lugar en su día a día. Así lo importante

No [es] buscar quien tiene el poder en el orden de la sexualidad (los hombres, los adultos, los padres, los médicos) y quien carece de ello (las mujeres, los jóvenes, los niños, los enfermos...); tampoco quien tiene el derecho de saber, y quien es mantenido en la ignorancia de fuerza. Pero [es] más bien buscar el patrón de cambios que las relaciones de poder implican por el mismo juego (Foucault, 1976: 130-131).

Justamente este trabajo permite iluminar un dispositivo de negociación donde las mujeres, a pesar de que, desde el exterior, dan la sensación de ser objetivizadas, demuestran su capacidad de decisión. En efecto, sin presentarlo como una forma

política y feminista, las jóvenes que perrean están, cotidianamente, cuestionando el discurso patriarcal de control sexual de las mujeres. Al mismo tiempo, también están poniendo en causa una idea cerrada del feminismo que encierra a las mujeres. En este sentido, las chicas están reivindicando, a la manera de Itziar Ziga (2009), una construcción desde el placer. Esto lleva a pensar la dimensión ética de nuestros discursos y apela a integrar un pluralismo moral que permita a todas y todos ser considerados como seres humanos con identidades complejas y a veces contradictorias.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict (1996). *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Araujo, Kathya (2008). “Entre el paradigma libertario y el paradigma de derechos: límites en el debate sobre sexualidades en América Latina”. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Eds.): 25-41. Quito: FLACSO, sede Ecuador.
- Báez, Jillian M. (2006). “ ‘En mi imperio’: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaetón”. En *Centro Journal* Vol. XVIII N.ºII: 62-82.
- Bordo, Susan (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Pierre Passeron (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Editions de Minuit.
- Boy Wonder (2005). *Chosen Few – El Documental*.
- Bozon, Michel (2004). “Les origines sociales du développement sexuel”. En *Sociologie de la sexualité* : 37-68. Paris: Armand Colin.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el Género*. Buenos Aires: Paidós.
- Carballo Villagra, Priscilla (2006). “Música y Violencia Simbólica”. En *Revista de la Facultad de Trabajo Social UPB* Vol. 22 N.º22: 28-43.
- Caycedo, Carolina (2004). *Gran Perretón*. Visita 30/09/2011 en http://www.blackandwhiteartgallery.com/press/caycedo_perreton.pdf y <http://vimeo.com/35021131>.
- Cerbino, Mauro (2001a). “Epistemología, teoría, metodología”. En *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociedad y género*, Mauro Cerbino: 13-51. Quito: Abya-Yala.
- _____ (2001b). “Para una antropología del cuerpo juvenil”. En *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociedad y género*, Mauro Cerbino: 57-75. Quito: Abya-Yala.
- Chiriboga, Cinthia (2001a). “La música en las constitución de las culturas juveniles”. En *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociedad y género*, Mauro Cerbino: 77-99. Quito: Abya-Yala.

- _____ (2001b). “La problemática de la distinción de géneros en las culturas juveniles”. En *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociedad y género*, Mauro Cerbino: 139-173. Quito: Abya-Yala.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts (2010). “Teoría I. Subculturas, culturas y clase”. En *Resistencia a través de rituales: subculturas juveniles en la gran Bretaña de la posguerra*, Stuart Hall y Tony Jefferson (Eds.): 67-165. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios.
- Costales Villarroel, María Alexandra (2010). “Sexualidad educada: discursos de educación sexual desde el colegio y el estado”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo. FLACSO – Ecuador.
- Despentes, Virginie y Beatriz Preciado. “Prólogo”. En *Devenir perra*, Itziar Ziga. Barcelona: Editorial Melusina.
- Domino Rudolph, Jennifer (2011). “*Pidieron cacao: Latinidad and Black Identity in the Reggaetón of Don Omar*”. En *Centro Journal* Vol. XXIII N.ºI: 31-53.
- Duany, Jorge (2010). Reseña de *Reggaetón*, Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (Eds.). *Caribbean Studies* N.º38 Vol.1: 182-185.
- Dubois, Ellen Carol y Linda Gordon (1989). “La búsqueda del éxtasis en el campo de batalla: peligro y placer en el pensamiento sexual feminista norteamericano del siglo XIX”. En *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Carole S. Vance (Comp.): 9-49. Madrid: Talasa Ediciones.
- Dunbar, Christopher, Dalia Rodríguez, Laurence y Parker Race (2000). “Race, Subjectivity, and the Interview Process”. En *Handbook of Qualitative Research*, Norman Denzin y Yvonna Lincoln (Eds.): 279-295. London, New York: Sage Publications.
- Egaña Rojas, Lucia (2011). *Mi sexualidad es una creación artística*. Barcelona. Resumen disponible en http://genderhacker.net/?page_id=1020, visita 10 de agosto de 2012.
- Fairley, Jan (2009). “How to Make Love with Your Clothes On. Dancing *Regeton*, Gender, and Sexuality in Cuba”. En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 280-294. Durham: Duke University Press.

- Flores, Juan (2000). *From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. New York: Columbia University Press.
- Flores, Juan (2009). "What's All the Noise About". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): IX-XI. Durham: Duke University Press.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Gagnon, John (2008). "Les origines sociales du développement sexuel". En *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* : 63-76. Paris: Payot.
- Gallucci, María José (2008). "Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón". En *Opción* N.º55: 84-100.
- Ganter S., Rodrigo (2006). "De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles". En *Cuaderno Venezolano de Sociología* Vol. 15 N.º 1 y 2: 427-453.
- Garcés Montoya, Ángela (2005). *Nos-Otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés Montoya, Ángela (2011). "Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)". En *Revista de Estudios Sociales* N.º 39: 42-54.
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid: Egales. 2008.
- Hall, Stuart (1997a). "Introduction". En *Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (Ed.): 1-12. London: The Open University.
- _____ (1997b). "The work of representation". En *Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (Ed.): 13-74. London: The Open University.
- _____ (2007a). "Identité culturelle et diaspora ». En *Identités et Cultures: Politiques des cultural studies*, Stuart Hall : 227-241. Paris : Editions Amsterdam.
- _____ (2007b). "Penser la diáspora: chez-soi loin". En *Identités et Cultures: Politiques des cultural studies*, Stuart Hall : 243-264. Paris : Editions Amsterdam.
- Hanna, Judith Lynne (1988). *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Haraway, Donna (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*: 313-346. Madrid: Cátedra.

- Henao, Dario Restrepo (2009). "Cuerpo y cultura, una fiesta para el alma". Reseña de *Cuerpo y Cultura. Las Músicas "mulatas" y la subversión del baile*, Ángel Quintero. Poligramas N.º 31: 255-259.
- Illouz, Eva (2007). *Intimidades Congeladas. Las emociones del Capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- Jackson, Stevi y Sue Scott (1996). "Sexual Skirmishes and Feminist Factions. Twenty-five years of debate on Women and Sexualities". En *Feminism and Sexuality. A Reader*, Jackson y Scott (Ed.): 1-31. New York: Columbia University Press.
- Jeffreys, Sheila (1996). "Retorno al género: el postmodernismo y la teoría lesbiana y gay". En *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*: 147 – 176. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, Felix (2009). "(W)rapped in Foil. Glory at Twelve Words a Minute". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 229-251. Durham: Duke University Press.
- Katari, Kim (2009). "Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities between Salsa and Reggaeton". En *Musicological Explorations* Vol. 10: 105-136.
- Kong, Travis, Dan Mahoney y Ken Plummer (2000). "Queering the Interview". En *Handbook of Qualitative Research*, Norman Denzin y Yvonna Lincoln (Eds.): 239-255. London, New York: Sage Publications.
- Lacqueur, Thomas (1994). "Sobre el lenguaje y la carne". En *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*: 15-53. Madrid: Cátedra.
- Lavrin, Asunción (1991). "La sexualidad en el México colonial: un dilema para la iglesia". En *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI – XVIII*: 55-104. México: Grijalbo.
- Le Breton, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF.
- Leonard, Marion (2005). "Performing identities: music and dance in the Irish communities of Coventry and Liverpool". En *Social & Cultural Geography* Vol. 6, N.º4: 515-529.
- Luciano, Miguel (2006). Serie *Pure Plantainum*.
- Lust, Erika (2012). "How I Will Tell My Daughters I Work in Porn". *Huffington Post*, abril 06, Sección *Living*. Visita 07 de abril de 2012 en

- http://www.huffingtonpost.ca/erika-lust/how-i-will-tell-my-daughter-i-work-in-porn_b_1562266.html
- MacNair, Brian (2002). "Striptease culture. The sexualization of public sphere". En *Striptease Culture, Sex, media and the democratization of Desire*: 88-107. London and New York: Routledge.
- Marshall, Wayne (2009). "From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 19-76. Durham: Duke University Press.
- Marshall, Wayne, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernandez (2009). "Introduction. Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 1-16. Durham: Duke University Press.
- Martínez Prado, Natalia (2011). Reseña de *Deneir perra*, Ziga, Itziar. Astrolabio Nueva Época N.º6: 218-229.
- Muchembled, Robert (2008). "Ese placer que llaman carnal". En *El orgasmo y Occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*: 29-70. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Negrón-Muntaner, Frances y Raquel Z. Rivera (2009). "Nación Reggaetón". En *Nueva Sociedad* N.º223: 29-38.
- Nieves Moreno, Alfredo (2009). "A Man Lives Here. Reggaeton's Hypermasculine Resident". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 253-279. Durham: Duke University Press.
- Nwankwo, Ifeoma C. K. (2009). "The Panamanian Origins of *Reggae en Español*. Seeing History through 'Los Ojos Café' of Renato". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 89-98. Durham: Duke University Press.
- Pacini Hernandez, Deborah (2009). "Dominicans in the Mix. Reflections on Dominican Identity, Race, and Reggaeton". En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 135-164. Durham: Duke University Press.
- Paéz L., Stefany (2007). "El Reggaeton como dispositivo liberador del cuerpo oprimido frente a la sexualidad y el erotismo. Caso de estudio: El reggaeton en Quito". Tesis de Maestría de Sociología con mención en Desarrollo. PUCE.
- Reguillo, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.

- _____ (2003). “Las culturas juveniles: un campo de estudio; una breve agenda para la discusión”. En *Revista Brasileira de Educação* N.º23: 103-118.
- Rivera, Raquel Z. (2005). *Rap Sessions: Hip-Hop & Reggaeton*. Visita 05 de marzo de 2012 en <http://www.youtube.com/watch?v=wEG6bXvO7c4>
- _____ (2009a). “Policing Morality, *Mano Dura Stylee*. The Case Of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”. En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 111-134. Durham: Duke University Press.
- _____ (2009b). “Perreo & Power: Explicit Sexuality in Reggaeton Dance”. Ponencia presentada en la Conferencia de la Asociación de Estudios Latinoamericanos en Rio de Janeiro, Brasil. Visita 15 de marzo de 2012 en https://docs.google.com/file/d/0B-11GsJtq6wLNmY5ZjVkmZyOtODY4NS00NzM3LWIyYzYtNzZjNDNjZDdlOWU4/edit?hl=en_US
- Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (Eds.) (2009). *Reggaeton*. Durham: Duke University Press.
- Santillán Cornejo, Alfredo (2006). “ ‘Jóvenes negros/as’. Cuerpo, etnicidad y poder. Un análisis etnográfico de los usos y representaciones del cuerpo”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología. FLACSO – Ecuador.
- Sen, Amartya (2000). *Desarrollo y libertad*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Stevens, Evelyn (1973). “The Other Face of Machismo in Latin America”. En *Female and Male in Latin America*, Ann Pescatello (Ed.): 89-101. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Twickel, Christoph (2009). “Reggae in Panama. *Bien Tough*”. En *Reggaeton*, Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (Eds.): 81-88. Durham: Duke University Press.
- Vance, Carole S. (1989). “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad. En *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Carole S. Vance (Comp.): 9-49. Madrid: Talasa Ediciones.
- Viteri, María Amelia, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz (2011). “¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina? Presentación del Dossier”. En *Íconos* N.º39: 47-60.

- Weeks, Jeffrey (1998a). “La invención de la sexualidad”. En *Sexualidad*: 23-46. México: Paidós; UNAM; PUEG.
- Weeks, Jeffrey (1998b). “Sexualidades y política. Placeres privados y política pública”. En *Sexualidad*: 91 – 122. México: Paidós; UNAM; PUEG.
- Wolff, Kamilie (2010). “Out of Many, One People; E Pluribus Unum: An. Analysis of Self-Identity in the Context of Race, Ethnicity, and Culture”. En *American University Journal of Gender, Social Policy, and the Law* Vol.18 Issue 3: 747-785.
- Zerilli, Linda (2008). “Introducción ¿Qué tienen en común Feminismo y Libertad?”. En *El feminismo y el abismo de la libertad*: 19-75. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ziga, Itziar (2009). *Devenir perra*. Barcelona: Editorial Melusina.