

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN
INVESTIGACIÓN EN FILOSOFÍA

**FILOSOFÍA Y REGGAETÓN:
UNA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL**

Escuela de Doctorado y Estudios de Posgrado
Curso académico: 2019/2020

Alumna: Thais Rivero Pérez
Tutor: Antonio Manuel Liz Gutiérrez

*A mamá
por su apoyo incondicional
y su resistencia infatigable
durante todos mis años académicos*

*Yo no soy el más que canta,
ni el más que entona,
el género no trata de eso.*

Anuel AA

ÍNDICE

1. Introducción. Reggaetón, producción cultural e interseccionalidad.....	5
2. Historia del Reggaetón: la voz de América Latina.....	8
2.1. Orígenes, influencias y desarrollo de reggaetón.....	8
2.2. Internacionalización del género.....	15
2.3. De América Latina a España: la influencia hispana.....	16
3. Reggaetón: sus bases desde el discurso filosófico.....	21
3.1. Fundamentos de Filosofía de la música: el <i>papel</i> social de la música y la introducción del arte cibernético	21
3.2. Interacciones: una aproximación a los actos de habla.....	25
3.3. La industria cultural: la homogeneización de la diferencia.....	27
3.4. Construcciones: identidades e interseccionalidad	29
4. Filosofía y Reggaetón: una perspectiva interseccional.....	32
4.1. Cultura de élite versus cultura de masas: la maldición del estrato socioeconómico	33
4.2. Intersecciones: las formas del lenguaje	38
5. Conclusiones y vías abiertas.....	48
6. Bibliografía.....	50
Agradecimientos.....	54

1. INTRODUCCIÓN. REGGAETÓN, PRODUCCIÓN CULTURAL E INTERSECCIONALIDAD

La reflexión filosófica invita a indagar aspectos de la realidad que a primera vista podrían resultar banales. Las grandes cuestiones filosóficas siguen vigentes hoy en día, pero no debemos olvidarnos de la reflexión por el presente. Los avances tecnológicos, científicos y sociales del siglo XX y principios del siglo XXI posibilitan la apertura a nuevas investigaciones interdisciplinarias acerca de dichos progresos. He querido centrarme sobre todo en el aspecto de la producción cultural y la posibilidad del estudio del mismo a través de una perspectiva interseccional. Es por ello, que la cultura será un concepto clave a lo largo de toda la investigación. Por cultura entendemos «un conjunto de conocimientos, prácticas, creencias, tradiciones, producciones artísticas, técnicas, y formas de vida propias de un determinado grupo humano» (Foucault, J. M., 2020) independientemente de que se circunscriba a un territorio geográfico definido o no. Este término nos abre la puerta al estudio filosófico de la cultura, uno de los campos más ricos e imprescindibles tanto para entender al sujeto de manera individual como de forma colectiva. Esta fue una de las cuestiones fundamentales que me llevó a plantear este trabajo de investigación.

El reggaetón, género musical internacionalmente conocido, ha estado en el punto de mira desde sus comienzos. Este género posee un sonido característico en cuanto a su ritmo musical y su nacimiento está intrínsecamente relacionado con las clases bajas de América Latina. Su lenguaje explícito y violento es una de sus características fundamentales y por la cual ha sido perseguido y rechazado (Vázquez, A. T., 2009; Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009). Al comenzar a investigar acerca de esta temática y sobre cómo plantearla académicamente se me presentaron múltiples barreras, la más notable de ellas fue la poca bibliografía existente. Sin embargo, pude encontrar la que ha sido una de mis fuentes de referencia fundamentales para este trabajo: *Reggaeton* (2009) editado por Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernandez. Este libro se presenta como el primer trabajo académico acerca del género musical desde una perspectiva interdisciplinaria colaborando en él más de diez autores distintos. En esta antología se aborda el reggaetón desde múltiples vértices, teorizando desde su origen hasta la hipermasculinización residente en el género. Fue decisivo, entonces, para mí,

encontrarme con esta obra. A través de ella pude construir la visión con la que quería abordar este Trabajo de Fin de Máster.

Esta investigación se articula sobre dos ejes fundamentales. El primero de ellos, se centra en hacer una revisión histórica del reggaetón reconstruyendo el estado del arte de dicho género musical. El segundo de ellos consistirá en trabajar las dimensiones que afectan a esta cuestión desde un *perspectiva interseccional*. Basándome en el concepto de interseccionalidad propuesto por Kimberlé Crenshaw en 1989 que hace referencia a la combinación del género y la etnia como cruce de desigualdades combinadas entre diferentes identidades sociales, y las posteriores aportaciones de la teoría feminista, donde se intersectan más de dos variables (refiriéndose a aquellos prejuicios en los que se basa fundamentalmente la intolerancia: orientación sexual, religión, clase social, edad, nacionalidad, etc.), trataré de realizar un análisis filosófico del reggaetón. La necesidad de interconectar elementos para mostrar qué está detrás del género y que ha acarreado su rechazo social hasta la aceptación del mismo nos exige la toma de esta perspectiva interseccional. Basándonos en este planteamiento abordaremos el reggaetón desde diferentes puntos de vista. La primera de ellas, engloba los aspectos socioeconómicos, culturales y musicales, donde se reflejará el problema fundamental de la distinción de cultura de élites versus cultura de masas y la segunda, trabajará el lenguaje del género musical, el contenido de las canciones, junto con una postura feminista donde se retrate la hipermasculinización, la asimetría de género y el rechazo a las minorías. Todo ello con el fin de dar una visión panorámica y ampliada de lo que supone este fenómeno cultural.

Otro aspecto que me parece necesario tratar antes de introducirnos de lleno en la investigación es la nomenclatura del género en sí. Existen múltiples variantes de la palabra reggaetón, como la versión castellanizada *reguetón*, o la versión más anglosajona *reggaeton*, entre otras (Marshall, W., Z. Rivera, R., Pacini Hernandez, D., 2010). En mi caso he optado por la redacción de la misma como «reggaetón», otra de sus formas más extendidas, ya que de esta manera se conservan sus orígenes y principal influencia etimológica del género musical, el *reggae*, y, a su vez, tilda la *o* de *reggaetón*, respetando así que los principales exponentes del género son de habla hispana. En cualquier caso, quiero clarificar que si no se sigue dicha forma de nombrarlo es debido a que se está acudiendo a una cita literal de algún autor o, en su defecto, al título o nombre de una obra o artículo.

Por último, cabe destacar la división y contenidos trabajados en los siguientes capítulos. La estructura de este Trabajo de Fin de Máster lejos de ser atípica encaja en el modelo clásico de descripción de los antecedentes, puntos de vista filosóficos y discusión acerca de la cuestión fundamental. El trabajo lo forman fundamentalmente tres capítulos centrales. El primero de ellos, titulado *Historia del Reggaetón: la voz de América Latina* nos ofrece un recorrido histórico sobre los orígenes, las influencias y el desarrollo del género musical. Una vez establecidas estas bases, encaramos al género desde su expansión internacional y la llegada de este a España, siendo actualmente nuestra población una de las principales consumidoras del género musical. Este primer capítulo puede parecer a primera vista extenso, pero la importancia de entender los orígenes y el desarrollo del reggaetón es crucial para comprender su relación con los posteriores problemas filosóficos planteados. El segundo capítulo, aborda desde el discurso filosófico la cabida del género en dicha disciplina. Este apartado destaca la necesidad de incluir el género como fenómeno y producto cultural a través de diversas perspectivas, estas son: la filosofía de la música, la industria cultural y, por ende, la división entre cultura de élites y cultura de masas, los actos de habla y sus efectos psicológicos en los intérpretes u oyentes, y la creación de identidades a través de la perspectiva interseccional. El tercer capítulo erige toda nuestra propuesta y formulación teórica, a saber, la necesidad de examinar desde una perspectiva interseccional este fenómeno cultural con el fin de arrojar luz sobre las realidades que representa. Este capítulo está dividido en dos apartados fundamentales: el primero revisa la jerarquización de la cultura establecida a través de las etiquetas *cultura de elites* y *cultura de masas*, y el segundo revisa el texto musical como discurso y su implicación social a la hora de representar distintas formas de ver el mundo. Todo ello finaliza con un apartado de conclusiones y vías abiertas para una futura ampliación y profundización en la temática abordada.

2. HISTORIA DEL REGGAETÓN: LA VOZ DE AMÉRICA LATINA

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia¹.

Walter Benjamin

Walter Benjamin nos narra a través de sus *Tesis sobre el concepto de historia* que el sujeto de conocimiento de dicha disciplina debe ser la clase oprimida que lucha (Benjamin, W., 2018). La historia del reggaetón comienza, en cualquiera de sus puntos de origen, en los barrios y caseríos más deprimidos de la América Latina menos occidentalizada. Sobre los orígenes y el desarrollo de este género musical existen múltiples teorías y debates que hoy en día no dejan de ser un tema candente, no solo por la necesidad imperiosa de atribuirse el mérito de un género musical expandido a nivel global, sino por saber dónde comenzar esta historia musical. En este apartado, trataremos las principales tesis existentes acerca de su origen, sus influencias musicales, el desarrollo del género, y su resonancia hasta la actualidad desde distintos vértices. Además, traeremos el reggaetón desde América Latina hasta la escena española para poder visualizar cual es la predominancia del género a nivel nacional.

2.1. ORÍGENES, INFLUENCIAS Y DESARROLLO DEL REGGAETÓN

El origen de un hecho puede parecer una cuestión fácil de antemano cuando la historia ya ha sido escrita y ha quedado encapsulado en el pasado. El reggaetón es un fenómeno y producto cultural nacido a finales de los años ochenta y principios de los noventa (Marshall, W., Z. Rivera, R., Pacini Hernandez, D., 2009) que perdura hasta el día de hoy. Sin embargo, establecer su nación de origen no ha sido y sigue sin ser tarea fácil. Existen múltiples teorías sobre su nacimiento. Siguiendo a los artistas del género, quienes ponen la voz principal a esta historia, acuñan su origen en Panamá sobre 1989, y su desarrollo y explotación del género en Puerto Rico alrededor de los años 1990-1991 (Chosen Few: El

¹ Benjamin, W. (2018). Tesis sobre el concepto de historia (Tesis III). *Iluminaciones* (1º Edición, p. 308). Madrid: Taurus.

Documental, 2004). Por otro lado, se señala a Puerto Rico como la nación de origen del género, ya que los atisbos de *reggae en español* panameños se consideran influencia pero no nacimiento del género (Carballo Villagra, P., 2006). A su vez la afluencia de puertorriqueños en Nueva York, quiere acuñar y dejar huella sobre la importancia en el origen del género de los nuyorriqueños (Marshall, W. *et al.*, 2009). ¿Cuál es, entonces, el verdadero origen del género?

Wayne Marshall es un etnomusicólogo centrado en la investigación de la producción musical y cultural del Caribe y las Américas que defiende que el origen del reggaetón debe entenderse como «un circuito multidireccional con múltiples puntos de contacto entre sí» (Marshall, W. *et al.*, 2010) y no de la forma lineal a la que se está acostumbrado a interpretar la historia. Esto se debe a que dicho género musical, conocido hoy como reggaetón, y anteriormente como *underground*, es un producto que «no se circunscribe a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas» (Marshall, W. *et al.*, 2010). De acuerdo con dicha tesis se podría entonces comprender las influencias y motivos culturales dentro del propio género. Pero, vayamos por partes. Si el reggaetón se entiende como un producto sin fronteras, ¿cuál es, entonces, la cartografía que hay que trazar para encontrar los puntos comunes dentro de un este circuito multidireccional? Comencemos con sus influencias.

Las influencias del reggaetón son múltiples y muy variadas. Su influencia más mencionada tanto por los artistas del género como en múltiples artículos especializados es el *reggae en español*. El *reggae en español* se origina alrededor de 1977 en Panamá heredado del *reggae* jamaicano el cual se desarrolló mediados de los años 70. El *reggae* jamaicano posee dos subgéneros muy conocidos: el *roots reggae* y el *dancehall reggae*. El *dancehall reggae*, o simplemente *dancehall*, se originó a finales de los años 70 en Jamaica, pero fue ofreciendo variaciones y su patrón rítmico de finales de los 80 y principios de los 90 es otra de las fuertes influencias recibidas por el reggaetón. Por otro lado, el *dembow*, el cuál es un ritmo musical, también se originó en Jamaica a mediados de la época de los 80 y su característico sonido junto con el *dancehall* y el *reggae en español* son consideradas influencias primigenias del reggaetón. Sin embargo, sus influencias no cesan ahí. El *hip-hop* y el rap en español fueron claves para su despliegue y formación. Una de las características principales que se le atribuye entonces al reggaetón es ser considerado un género híbrido lo que dificulta la demarcación de un

origen demográfico concreto (Marshall, W. *et al.*, 2010). El problema del origen del género tampoco se atribuye solamente a esta característica, sino que, además, tal y como se suele emplear el término, se hace referencia a manifestaciones musicales previas a la formación del género intercambiando *dembow* y *reggae en español* indistintamente por reggaetón. Este hecho imposibilita y, además, da cuenta de el origen de este nuevo género.

Dadas las influencias nombradas, cabe remarcar que muchas de ellas como el *dancehall* o el *hip-hop* se vinculan a problemas relacionados con la lucha racial y la clase baja. Por un lado, el *dancehall* solía ser rechazado por la clase media y alta dado que se considera «grosero, ordinario y lleno de violencia y contenido sexual explícito» (Marshall, W. *et al.*, 2010). A su vez, este subgénero del reggae exalta la negritud y una clase social particular, la cuál no se ve bien acogida entre clases sociales superiores, cosa que acabó siendo detonante de su acogida en Panamá, Puerto Rico y EE.UU. Por otro lado, el *hip-hop* no solo se circunscribe a la frontera de ser considerado un género musical, sino que su *background* lo articula como una cultura particular alejándose entonces de su particular sinonimia con el *rap*. El *hip-hop* como fenómeno cultural nace durante la década de los 70 en el sur del Bronx y Harlem, en Nueva York, entre los jóvenes afroamericanos y puertorriqueños residentes en la ciudad. Se asocia, pese a los múltiples factores interventores, a la pobreza y violencia de dichas áreas urbanas. De esta forma, puede entenderse que la cuna de reggaetón nunca estuvo cimentada por casas de cuatro plantas y bandejas de plata. Al igual que sus influencias musicales, el reggaetón amanece en América Latina de la mano de la pobreza, la violencia y la desigualdad social por bandera. Tal y como se subraya en el documental *Chosen Few* (2004), el reggaetón se encuentra en el centro de un círculo que a su alrededor se articula con la juventud, el alcohol, las drogas y el sexo.

Delimitar cuál fue el primer tema del género o cómo este mismo se fundó se muestra, dadas las influencias del mismo, de una forma muy opaca. Este problema no solo nos impide poner barreras rígidas sino que los mismo precursores del reggaetón podían no encontrarse en los lugares donde este señala su nacimiento originario, tal y como suele defenderse, en Panamá. Edgardo Armando Franco (1969), conocido como El General, cantante panameño de *reggae en español*, *dancehall* y reggaetón, es considerado uno de los precursores del género. Sin embargo, él no estaba establecido en Panamá sino en Nueva York. Como señalábamos anteriormente, otro de los lugares que se disputa el

origen de este exitoso género musical. Junto a él se encuentran otras grandes figuras influyentes como Nando Boom (1970), cantante panameño, Vico C (1971), cantante puertorriqueño nacido en Nueva York, DJ Playero, DJ Nelson y DJ Negro, todos ellos DJs puertorriqueños, los cuales supieron adaptar y transformar los distintos géneros musicales para adaptarlos a los sonidos del Caribe y las Américas (Marshall, W. *et al.*, 2010).

Si bien todo apunta a que el nacimiento del reggaetón no hubiera sido posible sin muchas de estas influencias, como el *reggae en español* o la influencia del *hip-hop*, cabe destacar el reconocimiento por parte de la mayoría de artistas y autores del campo que el reggaetón tuvo su mayor desarrollo y despliegue en Puerto Rico. De hecho, hoy en día, la mayoría de cantantes del género pertenecen a este lugar de origen.

Puerto Rico consiguió explotar en la primera mitad de los años 90 el reggaetón en su nación otorgándole un reconocimiento en especial por esta hazaña en la actualidad. Sin embargo, pese a lo que pueda parecer hoy en día al ser uno de sus productos de mayor exportación, el Gobierno no estuvo de acuerdo, en primera instancia, en admitir ese tipo de contenido en las letras de las canciones. La senadora Velda González alrededor de 2002 intentó regular no solo las letras de este género, sino las imágenes que aparecían en los vídeos y el propio baile del reggaetón. Este baile es conocido como *perreo* y se caracteriza por «la sensual manera en que los participantes se estriegan unos contra otros al son del ritmo de origen jamaicano llamado *dembow*» (Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009, p. 30). Su campaña se basaba en su reputación como defensora de los derechos femeninos y criticaba al género alegando que explotaba «sexualmente a la mujer a través de frase soeces y vídeos de movimientos eróticos en los que las chicas bailaban casi desnudas», además, por promover el perreo lo cual era «un factor detonante de actos de criminalidad» (González Rodríguez, M., 2003, Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009, p. 30). Este episodio, no era algo novedoso, ya que a mediados de los 90, dadas las tasas de criminalidad del país, y la asociación del reggaetón a personas pobres y negras, se presupuso que dichos ciudadanos, a raíz de la escucha de este género, tenían predisposición hacia la violencia y la depravación sexual. Tal y como relatan Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera en su artículo *Nación Reggaetón* (2009):

En 1995, el Escuadrón de Control del Vicio de la Policía de Puerto Rico, con la ayuda de la Guardia Nacional, tomó la iniciativa sin precedentes de confiscar grabaciones de tiendas de música, alegando que las letras de reggaetón eran obscenas y promovían el uso de drogas y el crimen. El Departamento de Educación de la isla se unió a estos esfuerzos y prohibió la música underground y la ropa holgada, en un intento de eliminar la plaga de la cultura hip-hop de las escuelas. (p. 31)

El reggaetón estaba en el punto de mira de Puerto Rico prácticamente desde sus inicios, controlando su desarrollo y las supuestas implicaciones del mismo en los actos criminales del país. Sin embargo, todo esto fue diluyendo a partir de 2003, año de las campañas electorales en Puerto Rico. Fue entonces cuando empezó a ser considerada una herramienta de los políticos para llegar a los jóvenes y hacerles creer que ellos también estaban *a la moda*. Pero, ¿cómo en apenas un año se disiparon las tensiones que existían con el género musical desde mediados de los noventa? La respuesta es relativamente sencilla: con la llegada de su éxito comercial.

Pese a todos los esfuerzos de las organizaciones religiosas, los medios de comunicación y la toma de decisiones gubernamentales a favor de la represión y censura del género musical, esto tomó otro rumbo, popularizándose ya no solo en jóvenes de ambiente marginal sino ascendiendo a gran parte de la juventud isleña. Esto ocurrió debido a que, tras la imposición gubernamental de *sanear el contenido del reggaetón*, las canciones se volvieron aptas para la radio por lo que llegó a una mayor audiencia y público independientemente de su clase social. El lema «cuando prohíbes algo, lo haces más atractivo» no fue tomado en cuenta por el Estado lanzando, ellos mismos, al reggaetón a la cima de la popularidad.

Una vez superadas las barreras de clases sociales, siguiendo a Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera (2009), otro motivo por el que se hizo imparable el género fue por la realidad del mismo. Su lenguaje explícito, la violencia manifestada, los crudos relatos callejeros, la sexualidad desbordante de las líricas, no se alejaban de lo que ciertas zonas de Puerto Rico padecían a diario. El reggaetón explicitaba la situación social del país: «tasas de desempleo de hasta el 65%, en algunas zonas, escuelas descalabradas, corrupción gubernamental y violencia rampante vinculada al narcotráfico» (Negrón-

Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009, p. 33). Lo que comenzó siendo un ataque del gobierno al antiguo *underground* estableciendo una relación causal entre el género musical y la delincuencia (Rivera, R. Z, 2009), acabó por ser la voz de rebeldía del pueblo puertorriqueño. A continuación se exponen algunos ejemplos donde pueden mostrarse estas denuncias sociales a través de las letras de las canciones:

*Los chamacos no se van de la esquina ni a tiros.
Los chamacos siempre están en esa esquina.
Los chamacos se arrebatan en la esquina también.
Los chamacos hablan de política, de trucos,
de salsa vieja, de nuevayol, de grafitis, de las mamises,
de los camarones que anoche les violaron sus derechos.
(...)
De los ricos que van pa'arriba
y los pobres vamos pa'abajo,
de que esto es una encerrona disfrazá de felicidad
y más na', pana mío².*

— Intro Cartel, Gallego, 1997, en el álbum *El Cartel: Los Intocables*³.

*El Cangri⁴, el niño criado en el caserío,
viendo la pobreza,
fumándose el hogar hasta el filtro,
viendo la muerte de sus amigos,
interrumpiendo en frío,
a los 18 le dieron dos tiros
estuvo en intensivo,
pero el poder de Cristo lo mantuvo vivo.*

— El Cangri, Daddy Yankee, 2002, en el álbum *El Cangri.com*.

*Me crié en el tiroteo,
me ponía los guantes de niño en el cocoteo,*

² Recuperado de Gallego (2009). Chamaco's Corner. Reggaeton. [eBook] pp. 3834-3836.

³ *El Cartel: Los Intocables* más conocido como *El cartel de Yankee* fue un álbum producido por Daddy Yankee y Manolo Guatauba, quienes presentaban en este trabajo a varios artistas del género *underground*, ahora conocido como reggaetón.

⁴ *El Cangri* es uno de los nombres artísticos de Ramón Ayala, conocido internacionalmente como Daddy Yankee, cantante y exponente mundial del género. A su vez, el relato de este fragmento es verdadero, ya que el cantante a muy temprana edad recibió varios tiroteos (Bisogno, D., Casares, R., Chapoy, P., Sola, P. [Ventaneando] (2015, noviembre 11). EXCLUSIVA: ¡Daddy Yankee estuvo a punto de perder la pierna! [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HSjwFG2VY_s).

*aprendí que la vida no tan solo es un chisteo,
ahora me la busco bien durote en el perreo.*

— La noche está buena, Don Omar ft. Daddy Yankee, 2003, en el álbum *The Last Don*.

*En la calle me suelo crecer
de niño en el barrio se aprende a no retroceder.*

— King Daddy, Daddy Yankee, 2004, en el álbum *Barrio Fino*.

*Ni los estatales, ni arrestos especiales y federales
le encuentran causa en los tribunales
porque ya to' el mundo conoce todos sus males.
No hay evidencia ni chota que lo señale
en el barrio le temen, porque el tipo es un bravo
y tiene al diablo agarrau por el rabo.
No trabaja, siempre acicalau hasta el cabo
y te arranca la catrueca si tú no le das los chavos*

— Julito Maraña, Julio Voltio ft. Tego Calderón, 2005, en el álbum *Voltio*.

En el contenido de estas letras podemos observar el tipo de barrio y ambiente social en el que han crecido los exponentes actuales del género. Rodeados de violencia y crudas realidades, estos artistas manifiestan a través de sus líricas todo lo que el Escuadrón del Vicio y las autoridades puertorriqueñas estaban dispuestos a encubrir. La voz de América Latina había tomado las calles.

A principios de los 2000, el género había conseguido consolidarse en ciertas emisoras, incluso internacionales, teniendo revistas propias sobre el género, y un soporte en las *social media* que no se había logrado hasta el momento, dada la represión desde sus inicios. Con el éxito comercial, tras la aceptación del mismo en radios y múltiples medios de comunicación, el reggaetón pasó de ser una industria artesanal a una industria de masas. Los datos que se registran entre 2002 y 2003 de la venta de producciones de reggaetón ascienden entre 50.000 y 100.000 unidades al mes, lo que representaba un tercio de los diez álbumes más vendidos de Puerto Rico (Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009). El nuevo panorama presentaba una apertura hacia el exterior, que sería clave, para el enraizamiento del reggaetón a nivel internacional.

2.2. INTERNACIONALIZACIÓN DEL GÉNERO

La consolidación del género por parte de Puerto Rico, era importante, sino esencial, para el desarrollo del mismo pero, también la representación del género en el mercado de música internacional. La validación del mismo en estos mercados, no solo incluye su avance y propagación por Estados Unidos, sino la aceptación en otras partes del mundo como Europa, prestando especial atención a España e Italia, las Américas como Panamá, República Dominicana y México, y otros países como Japón y Australia (Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009).

Fue con la llegada de la canción *Gasolina* de Daddy Yankee, sacada como sencillo en 2004 y perteneciente al disco *Barrio Fino* publicado ese mismo año, cuando el reggaetón se coronó en la escena internacional. Este tema no se limita a ser un éxito supercomercial, a secas, sino que en él lleva inscrito todo el bagaje cultural de lo que significa y simboliza el reggaetón, remitiendo incluso a sus orígenes (con bases rítmicas de *dancehall* y *dembow*) y sacando a la palestra no solo los *nuevos sonidos* del género sino rindiéndole tributo a todo aquello que lo hizo posible (Marshall, W., 2009). A partir de este momento, la consolidación del género se hizo patente en el mundo entero. *Gasolina* alcanzó varios de los puestos más altos en las importantes listas musicales del momento como el *Billboard Hot 100*, *Hot Latin Song* o *European Hot 100*. Además de ello, fue la primera canción urbana nominada a los *Premios Grammy Latino*, lo que le concedió al artista gran popularidad internacional.

Una vez allanado el camino, las voces y productores que habían conformado los inicios del género y el estreno de este en los primeros años del 2000 se hacían eco: Don Omar, Tego Calderón, Julio Voltio, Nicky Jam, Ivy Queen, Wisin y Yandel, Luny Tunes, Héctor ('El Father') y Tito (El Bambino), Plan B, Zion y Lennox, La Factoría, Noriega, Eliel, De La Ghetto, Los de la Nazza, J Balvin, Arcángel, Cosculluela, Pitbull, R.K.M & Ken-Y, Ñengo 'Flow', Jowell & Randy, entre otros, comenzaron a despuntar en el panorama internacional, normalizando el género, pasando de ser *grabaciones caseras de los suburbios sociales* a la nueva música de moda. Sin embargo, la cosa no cesó ahí, y la llegada de un cambio radical en los orígenes del género estaba a punto de llegar.

Calle 13, dúo compuesto por los cantantes René Pérez, apodado *Residente*, y Eduardo Cabra, apodado *Visitante*, entró por la puerta del reggaetón sin pedir perdón ni permiso. Ambos integrantes ya no pertenecían a la clase obrera, ni vivían en caseríos, como los primeros cantantes de reggaetón. Calle 13 nace en 2004 de la clase media puertorriqueña poseyendo títulos académicos superiores y volviéndose un sonido nuevo y transgresor para el género. Fusiona múltiples estilos musicales, sobre todo latinos, y los transforma a través del refinamiento de sus letras en potentes denuncias sociales. La aparición en la escena musical de este grupo no presentó una aceptación unánime en su nación de origen. Sin embargo, todo ello cambió en 2006 cuando este dúo, con apenas dos años de trayectoria musical, ganó tres Grammys Latinos. Fue entonces, cuando la industria puertorriqueña, recelosa del valor estilístico del género desde el primer momento, reconoció los *méritos* del reggaetón (Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z., 2009).

A partir de entonces, el reggaetón corrió como la pólvora alrededor del mundo. Aunque el éxito del género actualmente es innegable siguen existiendo muchos prejuicios acerca del mismo. Estos se deben, al igual que sus primeras críticas, al lenguaje explícito y violento y las temáticas sexuales que trabaja el género. Sin embargo, en los últimos años, el lenguaje del mismo ha ido modificándose y dulcificándose, al igual que sus melodías. Es un género que sin perder su esencia rítmica ha ido mutando constantemente. A lo largo de la década de 2010 han aparecido nuevos artistas en la escena musical que ahora cobran un fuerte prestigio internacional como: Anuel AA, Ozuna, Farruko, Bad Bunny, Karol G, Becky G, Natti Natasha, Maluma, Lunay, Jhay Cortez, Myke Towers, Darell, Bryant Myers, Noriel, J Quiles, Chris Jeday, Gaby Music, entre otros. Todo ello acompañado del cambio de paradigma en el consumo musical prefiriéndose las plataformas digitales a las físicas. La normalización del uso del internet doméstico y la llegada de la selección de música a la carta gracias a este medio ayudado a prosperar, viralizar y continuar este género, y prácticamente todos los géneros musicales, hasta el día de hoy.

2.3. DE AMÉRICA LATINA A ESPAÑA: LA INFLUENCIA HISPANA

La historia del reggaetón en España parece tener un núcleo clave para el éxito: el idioma. En los últimos años, la expansión del género por el territorio peninsular se ha hecho notable, programando festivales única y exclusivamente de reggaetón como el *Madrid*

*Puro Reggaeton Festival*⁵ programado para 2020, y finalmente pospuesto para junio 2021, o el *Reggaeton Beach Festival*⁶, tanto en su edición en Barcelona como en Benidorm, en el año 2018, como con la incorporación en 2019 de artistas de música urbana o el mal-llamado *trap*. Sin embargo, estos atisbos de espectáculos reggaetoneros del país, quedan muy lejos de la entrada del género en nuestro Estado. Los primeros contactos con el reggaetón fueron a principio de la década de los 2000 con los politonos de llamada como *Pobre Diabla* de Don Omar, *Gasolina* de Daddy Yankee o *Baila Morena* de Héctor y Tito ofertado en el mismo anuncio que la canción *Hip's don't lie* de Shakira. Además de ello, uno de los discos que podía encontrarse fácilmente para la inmersión de los españoles en el género era *El disco de Reggaeton* (Vale Music, 2004). Otras puertas de entrada significativas, siguiendo a Víctor Lenore (2013), fueron los foros de internet, las redes de discotecas y las Islas Canarias.

Las Islas Canarias siempre han supuesto un punto de conexión clave entre España y las Américas. Ya no solo por su posición geográfica estratégica sino por las migraciones de canarios desde el siglo XVIII hasta los años sesenta del siglo XX, con el fin de buscar un futuro mejor y salvar a las familias canarias del hambre y las necesidades que se estaban viviendo en esta comunidad autónoma (La emigración a América, s.f.). Esto supone un contacto directo con la producción cultural de las Américas, por lo que no es de extrañar que Canarias sea una de las fuentes principales de importación del reggaetón. El consumo de dicha producción entra en Canarias de la mano, no solo de los inmigrantes de América Latina, sino de las propias familias canarias que retornaron a las islas a finales del siglo XX o a principios del siglo XXI.

Bajo este panorama histórico-social de las islas cabe resaltar, que frente a los festivales y producciones acerca de este género musical que se están llevando acabo en la península española en los últimos años, Canarias presenta en 2004 su festival *Reggaetunning* (Ledesma, J., 2005), justo antes del triunfo internacional de *Gasolina*, hito histórico de ventas e internacionalización del género. Este festival contaba con la presencia de Don Omar (1978) artista que ya había sido invitado en anteriores ocasiones a las islas

⁵ *Madrid Puro Reggaeton Festival*. Recuperado de: <https://madridpuroreggaetonfestival.com/>

⁶ *Reggaeton Beach Festival*. Recuperado de: <https://fanmusicfest.com/content/reggaeton-beach-festival-tour-2019>

capitalinas para presentar su disco *The Last Don* (2003) (rotundo éxito de Don Omar en 2004, 2004). Cabe destacar que dicho artista fue «el padrino» de Loida Hernández y Gara Hernández (1985), internacionalmente conocidas como las K-Narias, y en particular, por el hecho de ser gemelas, fueron las primeras artistas españolas en triunfar en el que, para aquel entonces, era el nuevo género de moda, el reggaetón. Las K-Narias fueron descubiertas por el artista Don Omar en el festival de *Reggaetuning* en el que sorprendentemente no actuaban por su canto sino en el cuerpo de baile. Ambas fueron invitadas en 2005 a grabar en Puerto Rico su primer álbum titulado *40 entre las 2*, disco que revolucionó Canarias, vendiendo 50.000 copias en 3 meses solo en las islas, y convirtiéndose así en el disco más vendido en el archipiélago en los últimos diez años hasta la fecha. El éxito de las gemelas canarias más conocidas no cesó ahí, y actuaron en 2007 en el *Madison Square Garden* en Nueva York ante 25.000 espectadores. Además de ello, abrieron gira con Don Omar por todo Estados Unidos en dicha época y acabaron llegando incluso hasta la *Mansion Play Boy* (Sánchez, M., 2017). El éxito del reggaetón en Canarias, incluyendo a dichas representantes de la escena, no cesa, y a lo largo de la segunda mitad de la década de los 2000 y la primera mitad de la década del 2010, las islas reciben a artistas de la talla de Tego Calderon (2007), el regreso de Don Omar a las islas (2012), Daddy Yankee (2013) o Nicky Jam (2015)⁷.

Bajo estos acontecimientos del panorama canario, es extraño escuchar como en los vídeos patrocinados por la marca de whisky *Ballantine's* se anuncia, por parte de la nueva escena española adherida a la etiqueta de *música urbana*, que el reggaetón o *Spanish Perreo* como se titula dicho vídeo, con su correspondiente subtítulo *Madrid's Reggaeton Explosion*, puede considerarse en palabra de Ms Nina⁸ «la nueva movida madrileña de los años 80, pero es trap y reggaetón». Esta afirmación la justifica la cantante dado que «ahora mismo hay una escena muy grande [de estos géneros en Madrid]». Parece ser, que la capital española quiere adueñarse de un descubrimiento que ni es de ellos, ni lo inventaron ellos. A lo largo del vídeo, se habla de la explosión del reggaetón en la capital española a través de los clubs y discotecas sugiriendo su comienzo en 2017. Este último dato parece sorprendente dado que, como hemos podido comprobar a lo largo de este

⁷ Las siguientes fuentes representan en orden de aparición cronológico de dichos eventos en los periódicos canarios: (Europa Press, 2007), (La Provincia, 2012), (TeleActualidad, 2013), (La Provincia, 2015).

⁸ Ms Nina (1990) es una cantante y compositora argentina establecida en España. Su música suele identificarse mayoritariamente con los estilos de reggaetón y trap.

apartado, la principal entrada del género no se vincula con dicho núcleo urbano. En el artículo *Reggaeton* (2013) del periódico *El País* se entrevista a Jesús López Jerez, de origen español y máximo responsable hasta esa fecha de la división latina de Universal Music. Sus palabras muestran de manera esclarecedora el papel que juega la capital ante la música en España:

[...]“*La industria no prestaba atención, pero yo percibía un fenómeno potente, con enorme base popular. Era la banda sonora de los barrios pobres de Puerto Rico. En 2004 fundamos Machete Music y firmé con Daddy Yankee, Don Omar, Wisín & Yandel... Tampoco me pilló por sorpresa: ya en los noventa había trabajado en Panamá con pioneros como Vico C o El General, cuando al ritmo lo llamaban raggamuffin*”. ¿Le sorprendió el rechazo inicial por parte de las discográficas españolas? “*Pues no, porque tenemos la industria más reaccionaria del mundo latino. España es el país que más tarda en enterarse de lo nuevo. Se miran mucho el ombligo. Los cazatalentos no ven más allá de lo que pasa en Madrid, mientras en Alcorcón y otras periferias urbanas ya estaban perreando*”.

Como puede observarse, y dado las declaraciones citadas, la capital, no ha cambiado mucho hasta la fecha.

Finalmente, cabe destacar que, a nivel nacional el consumo de reggaetón en los últimos años ha hecho picos históricos. Si nos remitimos a las cifras de 2019 proporcionadas por Spotify (Carmona, J. A., 2015), la mayor plataforma en *streaming* de consumo musical⁹, los artistas más escuchados por los españoles el pasado año han sido: Anuel AA, Ozuna, Bad Bunny, J Balvin, Daddy Yankee, Farruko, Maluma, Nicky Jam, Sebastian Yatra y Karol G. Todos ellos pertenecen o han realizado canciones de reggaetón. Por otro lado, las 10 canciones más escuchadas de 2019 son:

⁹ «[...] A nivel global esta plataforma ha tendido a mejorar el negocio musical, Spotify según informa El País , “es el servicio que más retorno económico proporciona hoy por hoy al negocio de la música (9,2 billones de dólares a 31 de diciembre de 2017)”. Asimismo, según el mismo artículo antes mencionado, Spotify se presenta en el mundo como la plataforma más popular en el consumo de música vía streaming, con una comunidad de aproximadamente 180 millones de usuarios, 83 de ellos Premium». (*Spotify y el impacto de las plataformas de streaming musical* en Medium. Recuperado de: <https://medium.com/@streamusic12/spotify-y-el-impacto-de-las-plataformas-de-streaming-musical-ccc2f8016527>).

1. *Contando Lunares* – Don Patricio y Cruz Cafuné
2. *Con Calma* – Daddy Yankee y Snow
3. *Calma (Remix)* – Pedro Capó y Farruko
4. *China* – Anuel AA, Daddy Yankee, J Balvin, Karol G, Ozuna
5. *Con Altura* – Rosalía, J Balvin, El Guincho
6. *Callaita* – Bad Bunny y Tainy
7. *Soltera (Remix)* – Lunay, Daddy Yankee y Bad Bunny
8. *Secreto* – Anuel AA y Karol G
9. *Adán y Eva* – Paulo Londra
10. *Baila Baila Baila* – Ozuna

Entre estas 10 canciones se encuentran 7 del género reggaetón (2, 4, 6, 7, 8, 9, 10) y acerca de las otras 3 restantes:

1. En la canción *Con Altura* participa J Balvin, uno de los mayores exponentes actualmente del reggaetón, por lo que la categorización de la misma es de pop latino, R&B y reggaetón.
2. En la canción *Calma (Remix)* participa el artista Farruko, también reconocido cantante de reggaetón. En este caso, la canción se califica en los géneros de pop latino, tropical y *dancehall*. El último de ellos, base de las influencias del reggaetón.
3. La canción *Contando Lunares* parece ser la más alejada tanto del género reggaetón como del origen de los cantantes latinoamericanos. Ambos artistas, Cruz Cafuné y Don Patricio, son de origen canario y su canción se enmarca en los géneros de pop y música latina. Esta canción está claramente influenciada por ritmos latinoamericanos dado que en su melodía al piano se recrea un *riff* de salsa¹⁰.

Todo ello, nos hace concluir que no solo el reggaetón sino la influencia musical de América Latina en peso ha conquistado a España. Parece ser que, la voz de América Latina viene para quedarse.

¹⁰ Información extraída a través de una entrevista telefónica realizada por Thais Rivero a Cruz Cafuné el día 7 de junio de 2020 en Tenerife, Canarias, España.

3. REGGAETÓN: SUS BASES DESDE EL DISCURSO FILOSÓFICO

El arte es capaz de captar la esencia de la cosa que toma por asunto, de desarrollarla y hacerla visible¹¹.

Hegel

Cuando hablamos de arte en la contemporaneidad solemos pensar en la categorización de *las bellas artes* que se consolidó entre el siglo XVII y XVIII (Plazaola, J., 2007). Entendemos que dentro de ellas se recoge la arquitectura, la danza, la escultura, la pintura, la literatura y la música. Esta última es la que aquí nos compete. La música siempre ha tomado un papel relevante dentro de la filosofía, sobre todo a través de la estética, para acabar convirtiéndose en una rama propia denominada *filosofía de la música*. En ella, tratan de indagarse diversas cuestiones acerca de este arte, desde el carácter social de la misma y su función, hasta la pregunta por la consideración de la música como arte en sí. Son múltiples y variadas las cuestiones que rodean a los productos culturales. El reggaetón, como ya hemos visto en el apartado anterior, es un género musical muy influyente a nivel global y no puede quedarse fuera del examen musical que se establece desde la filosofía. Además de ello, dado el enfoque interseccional con el que pretendemos analizar más adelante el género musical, debemos contemplar como fundamentos filosóficos, no solo su repercusión a partir de la filosofía de la música, sino incluir, un enfoque filosófico-cultural y del lenguaje. Es por ello, por lo que en este apartado trabajaremos los fundamentos de la filosofía de la música, el papel de acto perlocucionario en el lenguaje, la industria cultural, haciendo hincapié en su categorización entre cultura de élites y cultura de masas, y el concepto de interseccionalidad desde el feminismo. Todo ello nos ayudará a comprender el posterior análisis del género musical y la necesidad de aplicar un enfoque interseccional a dicho producto cultural.

¹¹ Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao, España: Publicaciones de La Universidad de Deusto. p. 368

3.1. FUNDAMENTOS DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA: EL PAPEL SOCIAL DE LA MÚSICA Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE CIBERNÉTICO

Filosofía, estética y artes parecen ser tres conceptos que trazan una línea recta en la misma dirección. La necesidad de entender la música compuesta en los últimos treinta años dentro de este engranaje pasa por analizar el papel social de esta dentro de la filosofía de la música y la reciente incorporación de la cibernética a las teorías estéticas. Todo ello, con el fin de poder visualizar qué cabida tienen los nuevos géneros en el panorama teórico-filosófico y la vinculación existente entre la filosofía de la música y la cibernética.

La filosofía de la música es una reflexión de segundo orden sobre la naturaleza de la música y nuestra experiencia con ella. La música juega un papel fundamental en nuestras sociedades y destaca por ser una parte muy importante de la cultura artística. Desde los filósofos de la Antigua Grecia hasta la Escuela de Frankfurt han manifestado a través de sus escritos el interés en este campo y los devenires del mismo. Si nos centramos en los problemas que han destacado en la disciplina en las últimas décadas, podremos ver que estos son múltiples y variados. Siguiendo a Julián Marrades (2012), podemos distinguir al menos seis grandes áreas de problemas:

- a) *problemas metodológicos relativos a la investigación en filosofía de la música (el debate en torno a la definición de la música; la elección del marco teórico desde donde abordar el análisis de la musicalidad; la distinción entre ruidos, sonidos y tonos; el debate entre objetivismo y subjetivismo respecto a los fenómenos musicales, etc.);*
- b) *problemas de ontología de la música (la contraposición entre nominalismo e idealismo respecto a la relación entre la obra musical y sus ejecuciones; la controversia entre ficcionalismo y realismo, etc.);*
- c) *problemas de estética musical (la cuestión de las propiedades básicas de la música; teorías funcionalistas vs. teorías culturalistas; la distinción entre música 'pura' e 'impura', etc.);*
- d) *problemas de semántica musical (teorías semióticas del significado musical; la relación entre música y texto; la distinción entre estructura y contenido; el debate entre representacionismo, expresivismo y formalismo, etc.);*

- e) *problemas en torno a la naturaleza de la experiencia musical (aspectos psicológicos, cognitivos y morales de la experiencia musical; expresividad musical; habilidades y respuestas conductuales que involucra la comprensión de la música, etc.)*
- f) *problemas concernientes al valor de la música (qué hace valiosa la experiencia musical; qué conexiones pueden establecerse entre música y misticismo; música e inefabilidad; música y ruido; música y silencio, etc.). (pp. 5-6)*

Nuestro interés fundamentalmente comienza por entrar a valorar la experiencia musical del oyente o intérprete y, para ello, debemos analizar el concepto de *papel* en la música, estudiado a través de la obra de Lewis Rowell. Pero, antes de ello, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la *música*?

Como podemos observar en los problemas centrales de la filosofía de la música la definición del concepto se contempla como el primer problema metodológico de la disciplina. Por ello, hemos decidido tomar las palabras de Lewis Rowell, doctor en filosofía y profesor de música en la Universidad Bloomington de Indiana, EE.UU., y acogernos a una definición amplia del término:

Quedará claro que la palabra música, como se la suele usar se puede referir a sonidos, a una hoja de papel, a un concepto formal abstracto, a una conducta social colectiva o a un modelo coordinado simple de impulsos neuroquímicos en el cerebro. Puede ser un producto o un proceso. Una definición que pueda satisfacer a la mayor parte de los integrantes de la civilización occidental puede fracasar instantáneamente al aplicarse a la música no occidental o a la música compuesta en los últimos veinte años (Rowell, L., 1985, p. 11).

Esta definición nos libera de constricciones a la hora de usar el concepto y, a su vez, nos facilita la tarea para aplicarlo a una música latinoamericana nacida a principios de los noventa como lo es el reggaetón.

El término *papel* dentro de la filosofía de la música hace referencia a la música como arte social, al menos en potencia. Dentro de este marco, se trabaja al oyente como intérprete de la obra musical y la diferencia o trecho que puede separar la propia interpretación del

artista o compositor de su finalmente oyente. El público puede interpretar las canciones o los álbumes como totalidad o como obra acabada, mientras que el artista, el cuál identificamos como el emisor del mensaje, puede reparar en dicha interpretación, siendo su producto final un mero residuo de la obra en su totalidad o del proceso que le ha llevado hasta su construcción (Rowell, L., 1985). Es, entonces, a través de este *papel*, donde los oyentes cobran gran relevancia dadas las implicaciones interpretativas que supone su puesto en la cadena del mensaje. La música y el lenguaje suelen provocar fuertes debates debido a que este último sigue siendo la principal forma de comunicación que poseemos. Esto conlleva a severos problemas, dado que suelen intentarse equiparar los esquemas de las teorías comunicativas a lenguajes no discursivos o simbólicos como el de las artes (Rowell, L., 1985). En este trabajo, la necesidad de incluir el papel social de la música es clave, ya que los protagonistas de la experiencia musical, para nosotros y sus posibles influencias, son los oyentes o el público receptor. Esta idea es apoyada por los teóricos culturales, quienes ponen el acento en la percepción del significado de la música en «los procesos de recepción y apropiación por parte de las audiencias» (Campos, J. L., 2013, pp. 119-120). Además de ello, se enfatiza que en la música popular «los ambientes socioculturales particulares pueden también jugar una parte importante en determinar cómo los individuos producen y perciben la música y cómo otorgan significado a determinados textos musicales» (Campos, J.L., 2013, p. 124). Esta postura se enfrenta a las investigaciones establecidas desde el punto de vista de la musicología, quienes destacan que «la clave para interpretar la música popular implica un análisis del mismo texto musical, argumentando que el significado en la música no va más allá del modo en que son codificados determinados pasajes musicales o formas de canciones dentro de los patrones melódicos y rítmicos» (Campos, J. L., 2013, pp. 119).

Con el fin de esclarecer estas cuestiones, debemos contemplar el cambio de paradigma sufrido en los últimos años con la digitalización y reproducción de los contenidos culturales en masa, llegando al alcance de prácticamente cualquier residente de países desarrollados. Acerca de la cultura de masas frente a la cultura de élites, trabajada sobre todo por Theodor Adorno, hablaremos en los siguientes apartados. A continuación, lo que veremos será la introducción de la cibernética en el panorama de la estética.

La industrialización del arte ha supuesto un verdadero problema para el campo estético. La fabricación en serie y la distribución para la masa han reabierto, si alguna vez estuvo

cerrado, el debate acerca del gusto estético y la presunta normatividad existente en él (Plazaola, J., 2007). Desde principios del siglo XX, el arte industrial cobra mucha fuerza creando escuelas y revistas especializadas, pero aún no había llegado su verdadero auge. El arte cibernético hace referencia a aquellas obras apoyadas en el soporte tecnológico para llevarse a cabo. Este entra en nuestra sociedad con el fin de responder a «las necesidades de una época caracterizada por la sociabilización y al mismo tiempo por la masificación (...). La máquina se presenta como el instrumento ideal para la *multiplicación* de obra de arte» (Plazaola, J., 2007, p. 265). Este último punto, es abordado con anterioridad por Adorno (1973) y Walter Benjamin (1970) a través de la idea de banalización de los valores artísticos en el mundo industrializado, donde predomina la fórmula del éxito para las masas frente a la creatividad e innovación del artista en cuestión. Todo ello se combina, con un consumo rápido, masivo y destinado a la comercialización. Pero la máquina no agota al humano, al menos, no debería. La aparente existencia de una «fórmula para el éxito» comercial establecida a través de las preferencias de la masa, no descarta el análisis de la generación de contenidos simbólicos y del tratamiento del lenguaje natural en relación con el ámbito musical. Es por ello, por lo que, a continuación, proponemos una revisión del concepto de acto perlocucionario, para esclarecer las futuras cuestiones descritas acerca de la aparición del lenguaje natural en las composiciones musicales y la influencia de estas en la realidad y creencias del oyente.

3.2. INTERACCIONES: UNA APROXIMACIÓN A LOS ACTOS DE HABLA

El tratamiento del lenguaje natural ha supuesto uno de los retos filosóficos más potentes del último siglo. La filosofía analítica abarca desde dos perspectivas distintas el tratamiento acerca del lenguaje, estas son: el corte formalista y el corte pragmático. El corte pragmático del lenguaje o filosofía del lenguaje pragmática se interesa, a groso modo, por la forma en el que el contexto influye en la interpretación del significado. El contexto puede entenderse de forma amplia como *situación*. Cabe destacar que, dentro de la situación, se contempla cualquier aspecto extralingüístico, como el conocimiento compartido por los hablantes o las propias relaciones interpersonales, los cuales se convierten en factores condicionantes para el uso del lenguaje. Pero, vayamos por partes. ¿Qué tiene que ver todo esto con el reggaetón? La necesidad de clarificar y teorizar acerca del impacto que produce en las creencias de los individuos la recepción constante de

productos culturales y sus mensajes, nos lleva a introducirnos en el concepto de acto perlocucionario y, en primera instancia, al acto de habla.

El *acto de habla* es un concepto propuesto por John L. Austin en su obra *Cómo hacer cosas con palabras*. Este término manifiesta que «decir algo» es «hacer algo» y no simplemente una enunciación (Austin, J., 2016). El concepto de *acto de habla* es un concepto abierto y muchas veces difícil de delimitar y configurar, dado que él se divide en tres componentes que manifiestan finas líneas de paso entre ellos. Estos son: el acto locucionario, el acto ilocucionario y el acto perlocucionario.

1. El *acto locucionario* se define como aquello que decimos. Es la parte que más atañe a la gramática de la lengua.
2. El *acto ilocucionario* es una composición de decir más hacer. Conjuga al *acto locucionario* con una acción. Podríamos definirlo como aquello que hacemos cuando decimos algo como, por ejemplo, «te prometo que vendré mañana».
3. El *acto perlocucionario* se relaciona con los componentes y efectos psicológicos en el sujeto. Tal y como lo define Austin (2016):

bastante a menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos (p. 148).

Aunque Austin arroja y propone como componente filosófico fundamental el acto ilocucionario, creemos necesario destacar que el acto perlocucionario nos abre la puerta al entendimiento a través del lenguaje¹² de cómo interaccionan los sujetos entre sí, cómo los mensajes emitidos a un público en masa pueden tener, o no, efecto sobre el receptor y cómo este mensaje puede ser intencionado y asumido de tal modo o de un modo distinto a la proyección del mensaje inicial. La necesidad de incorporar a un sujeto psicológico, empírico y real con el fin de dilucidar qué efectos crea la industria cultural se convierte

¹² El concepto de lenguaje, sobre todo en el acto perlocucionario, se entiende de forma abierta, ya que no se limita simplemente a la interacción lingüística. Existen muchos componentes del lenguaje no explicitados en palabras como, por ejemplo, la vestimenta o los gestos.

en una cuestión de primera necesidad para las sociedades occidentales de hoy en día. Es este el motivo fundamental por el que antes de introducirnos en la dinámica de la industria cultural y su consecuente dicotomía entre cultura de elites y cultura de masas, debemos tener en cuenta la premisa de que los mensajes proyectados producen, como norma general, un efecto en quien lo recibe, posibilitando la modificación de sus acciones, sus creencias o sus propias respuestas. A su vez, ampliamos dicha perspectiva, más adelante, introduciendo una hibridación entre la psicología social y la filosofía, manifestando el especial interés que tiene la incorporación del concepto de interseccionalidad en este análisis sobre la producción cultural, y más concretamente, en el reggaetón.

3.3. LA INDUSTRIA CULTURAL: LA HOMOGENEIZACIÓN DE LA DIFERENCIA

Para trabajar cualquier fenómeno artístico producido hoy en día es necesario remitirnos al concepto de industria cultural. Este concepto nace a principios de 1940 en el seno de la Escuela de Frankfurt, y dos de sus grandes exponentes son Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. En su obra *Dialéctica de la Ilustración* publicada en 1944 dedican un capítulo entero a trabajar este engranaje empresarial y cultural. Junto a él se unen el concepto de *cultura de masas* y *cultura de élites*, los cuales solidifican y esclarecen el papel del individuo frente a la cultura. Aunque estos conceptos son planteados hace 80 años creemos necesario hacer una revisión de los mismo, con el fin de actualizarlos posteriormente dado que fenómenos como internet han cambiado la forma de producir y consumir la cultura.

La industria cultural puede ser entendida como la mercantilización, democratización y reproducción de la cultura a escala planetaria. Esta, en palabras de Calinescu (2016), «se encarga de abastecer el mercado (pseudo)cultural con productos específicamente diseñados para inducir a la *relajación*» (p. 238). La relación entre industria cultural y términos como *diversión*, *recreación*, *desconexión* o *relajación* es advertida desde los primeros estudios realizados por Adorno. El agotamiento al que es sometido rutinariamente el espectador medio durante su jornada conlleva a que el consumo predilecto por el mismo sean contenidos fáciles, digeribles, asumibles, distractores y entretenidos. Esta concepción de *cultura* o *producto cultural*, la cual se da en múltiples y variados formatos como la televisión, la radio, las series, el cine, la música o la estética

*kitsch*¹³, dista mucho de como se entendía esta en la modernidad o durante el comienzo de las vanguardias.

La cultura durante muchos siglos fue reservada para unos pocos. El gusto por el arte, la filosofía o la literatura solo podía alcanzarse perteneciendo a una clase social elevada. Esta cultura, en contraposición a la creada por la industria cultural, es denominada «cultura de élite». En ella puede encarnarse una sonata de Beethoven o el David de Miguel Ángel, pero se encuentra muy lejos de acoger a las operatas o los tebeos entre sus brazos. La tecnificación de la sociedad y el refinamiento de la industria han conseguido crear una fábrica imparable de productos culturales adaptados a cualquier individuo, el cual, dentro de este mecanismo queda desposeído de su *ego*, y se diluye entre *la masa*. Esta masa queda petrificada ante la industria cultural como un conjunto de patrones y gustos adquiridos, los cuales giran entorno a una red cultural ya definida. El gusto de la masa es diseñado y creado a razón de la industria, lo que atrofia las cualidades imaginativas e inventivas del espectador (Horkheimer, M., Adorno, T., 1944). Ella misma se somete, creyéndose libre, ante las imposiciones culturales que la industria le proporciona como un abanico de posibilidades limitantes. Todo ello, conlleva a la creación de lo que es conocido hoy en día como «cultura de masas». Esta se encuentra subyugada a las decisiones e impertinencias ya pactadas de antemano por la industria cultural.

Acerca de lo expuesto, es necesario reseñar la aparente relación entre la cultura de élite y las clases sociales más elevadas, y la cultura de masas y su anexión, casi autoimpuesta, a las clases sociales medias y bajas. Adorno escribe en su artículo *Sobre la música popular* (1941):

La gente quiere divertirse. Una experiencia totalmente concretada y consciente del arte solo es posible para aquellos cuyas vidas no les supone tanto esfuerzo que en su tiempo libre quieren aliviarse simultáneamente tanto del aburrimiento como del esfuerzo. Toda la esfera del barato entretenimiento comercial refleja este doble deseo. Introduce al relajamiento porque está pautada y predigerida.
(p. 38).

¹³ Para más información acerca de este concepto consultar: Calinescu, M. (2016). *Kitsch. Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, descendencia, kitsch y postmodernismo*. Madrid, España: Tecnos y Alianza Editorial [edición: neoMetropolis].

Da la impresión bajo estas líneas, no solo que corrobora las anteriores, sino que parece establecerse una barrera cultural para la población de estratos más bajos, aparentemente impenetrable sin el ascenso o la herencia de la clase elevada, ya que la disponibilidad de tiempo está ligado socialmente al estatus económico. Sostener esta posición supone múltiples problemas, ya que atañe directamente al clasismo y sus monstruosos aliados, los prejuicios y la aporafobia.

La industria cultural, sea como fuere, se establece como un medio por el cual el conocimiento y la cultura han conseguido democratizarse. La mediación existente entre la intención de un contenido y la interpretación del receptor no es solo un problema de la industria cultural, aparece constante e incesantemente cada día de nuestras vidas. Sin embargo, el acceso al conocimiento nunca ha sido tan fácil como ahora. Los medios que tenemos, al menos en las sociedades occidentales, posibilitan, pese a la crítica adorniana, a conocer todo aquello que deseamos a golpe de click. En términos de Benjamin, la pérdida del aura puede ser la caída sin restricciones de la modernidad, pero la democratización del conocimiento es un claro síntoma de la contemporaneidad.

3.4. CONSTRUCCIONES: IDENTIDADES E INTERSECCIONALIDAD

Uno de los mayores retos filosóficos y psicológicos contemporáneos es el estudio del sujeto y sus identidades. Ambos campos pueden entrecruzarse para el apoyo interdisciplinar que supone clarificar esta cuestión. La psicología social y la perspectiva interseccional suponen dos ejes fundamentales para entender la construcción de la identidad individual y social hoy en día (Troncoso Pérez, L., Galaz Valderrama, C., Álvarez, C., 2017). Es por ello, por lo que nos centraremos en delimitar dichos conceptos con el fin de aplicarlos posteriormente a nuestra tesis principal: investigar el reggaetón, como producto cultural, desde una perspectiva interseccional.

La psicología social es una rama de la psicología que intenta construir teorías acerca de la conducta y el funcionamiento psicológico de los individuos como consecuencia de un entorno social determinado (Kashima, Y., Foddy, M., Platow, M., 2002). A esta investigación y creación de concepciones sobre *el fenómeno de lo mental en el ser*

humano se une, a partir de 1989, formulado de manera teórica, el concepto de *interseccionalidad*.

Definir la interseccionalidad, no es una tarea fácil, ya que ha habido múltiples desarrollos desde su origen y aplicaciones a diferentes ramas de conocimientos y marcos teóricos dentro del propio feminismo. Múltiples artículos y fuentes remiten a que este concepto fue propuesto por Kimberlé Crenshaw en su famoso artículo de 1989, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. En este artículo se plasma a grandes rasgos que «la discriminación racial y sexual tomadas como formas de discriminaciones independientes unas de otras, no visibilizan las experiencias de colectivos aminorados dentro del colectivo de los discriminados» (Sales Gelabert, T., 2017, p. 231). Tal y como se presentaba en dicha década el marco teórico de la discriminación, este era insuficiente, y no representaba las *experiencias interseccionales*, tal y como menciona el concepto la autora, de aquellas personas en las que se entrelazan más de un eje discriminador. La discriminación, entonces, no puede entenderse de forma única, aunque esta no necesariamente deba presentar la dimensión interseccional. Existirían fundamentalmente tres formas de discriminación: *únicas* (por razón de sexo o etnia), *aditivas* (doble discriminación como, por ejemplo, ser mujer y negra) o *interseccionales* (un tipo peculiar de discriminación que surge de la intersección de diferentes ejes de poder social)» (Sales Gelabert, T., 2017). El cambio de paradigma entre sufrir una discriminación *única* o *aditiva* y una *interseccional* radica en que «los ejes de subordinación social no generan experiencias de subordinación que deban entenderse una por añadidura de la otra, sino que la intersección es *constitutiva*; genera experiencias singulares y concretas de subordinación» (Sales Gelabert, T., 2017, p. 232). Esta teoría de discriminación interseccional remite a las múltiples estructuras de poder dentro de la propia estructura social. Pero su propuesta no termina ahí. La teoría interseccional se propone dos objetivos básicos, los cuales son denominados por la autora originaria del término, *interseccionalidad estructural* e *interseccionalidad política* (Crenshaw, 1989). La primera de ellas señala, tal y como hemos ido anticipando, la experiencia interseccional que manifiestan los individuos o grupos que sufren este tipo de opresiones, lo que culminaría con una presentación de una propuesta de una estructura de poder que genera formas de opresión múltiples y variadas. La segunda fórmula hace hincapié en el marco teórico donde están localizadas las políticas públicas de igualdad, las cuales visibilizan o

invisibilizan dichas experiencias interseccionales (Sales Gelabert, T., 2017). Esta primera aproximación al término originario nos posibilita ahora entender las modificaciones sufridas de la teoría interseccional. En nuestro caso, creemos interesante destacar que el análisis de las discriminaciones realizado por Crenshaw ha sido ampliado, por desarrollos posteriores, incluyendo más ejes de poder como generadores de opresiones, estos son: la clase, la orientación sexual, la religión, la edad, la diversidad funcional, entre otros (Sales Gelabert, T., 2017). Ellos son indicadores clave de las múltiples causas de discriminación entrelazadas existentes en el panorama actual.

El reto que propone la introducción teórica de la interseccionalidad en los múltiples campos de conocimiento es grande pero necesario. La rama de la psicología social posicionada a favor de esta perspectiva es llamada *psicología social crítica*. Ella trata de alejarse de la concepción de un conocimiento objetivo, neutral y desencargado, e insiste en que la realidad social se construye entrelazada a una historia, cultura y contexto (Troncoso Pérez, L., Galaz Valderrama, C., Álvarez, C., 2017). Todas estas consideraciones influyen en la perspectiva desde donde se inicia una investigación acerca de las identidades del sujeto. Es por este motivo, por el cual, nosotros entendemos, a groso modo, al sujeto y la constitución de este como un cruce de interseccionalidades donde la proyección de la identidad de este (variable y cambiante a lo largo del tiempo) se obtiene de las experiencias y vivencias del mismo en un contexto cultural y socioeconómico determinado. Esta visión nos ayudará a extrapolar la perspectiva interseccional a la producción cultural y comprender la magnitud de los prejuicios establecidos alrededor del reggaetón.

4. FILOSOFÍA Y REGGAETÓN: UNA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

El «arte popular» se desarrolló desde abajo, mientras que la «cultura de masas» se impuso desde arriba¹⁴.

Dwight MacDonald

La producción cultural se ha establecido como un tema de análisis filosófico clave desde la constitución del concepto «industria cultural» establecido por la Escuela de Frankfurt. El reggaetón es uno de estos productos y fenómenos culturales que se encasilla como *productos para la masa* dado su consumo rápido, pautado y dirigido. Sin embargo, lejos de encasillar al reggaetón en la ya carcomida dicotomía entre cultura de élites y cultura de masas, creemos que un análisis más a fondo sobre sus orígenes (tal y como hemos mostrado en el capítulo Historia del reggaetón: la voz de América Latina) junto con la incorporación de una perspectiva interseccional sobre este producto cultural puede arrojar luz sobre lo que significa esta realidad social hoy en día.

Aparentemente el reggaetón se presenta como un género musical rodeado de múltiples prejuicios, como la homofobia, el sexismo, el machismo, y sus crudas y violentas letras sobre la sexualidad y los artificios callejeros. Sin embargo, lejos de lo que todas estas capas puedan representar para una sociedad con valores morales occidentalizados, existe un significado innegable en sus canciones: la realidad social de una gran parte de América Latina y, en consecuencia, de aquellos países donde la discriminación y el machismo reinan campantes en sus territorios. La necesidad de examinar este género musical desde sus múltiples interseccionalidades y no únicamente desde su estatus musical¹⁵ nos hace plasmar este análisis desde dos ejes fundamentales: en primer lugar, la posición socioeconómica de los artistas en el origen del género musical y el estatus cultural del género y, en segundo lugar, el lenguaje con el que se proyectan los mensajes en las

¹⁴ MacDonald, D. (1964). A theory of Mass Culture, *Mass Culture*, ed. De Bernardo Rosenberg y D.M. White. New York, EE.UU.: Free Press. pp. 59-73. Originalmente en Diogenes (verano de 1953), pp. 1-17.

¹⁵ Para más información acerca de los orígenes del reggaetón como género musical y sus implicaciones en el campo consultar: Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization, *Reggaeton* [eBook], pp. 302-1119.; Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton, *Song and Popular Culture*, n° 53, pp. 131-151. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/20685604?seq=1#metadata_info_tab_contents; Stan Getz Library (9 de abril de 2015). Roots of Reggaeton with Wayne Marshall [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yLOXfSQ5Zao>

canciones y la necesidad de introducir una valoración del género desde una perspectiva feminista que recoja en ella la interseccionalidad como uno de sus conceptos teóricos fundamentales. A través de este análisis intentaremos ver más allá de la carta de presentación de este género y encontrar el elemento significativo proyectado en nuestra realidad social, ya que se ha consolidado como el género musical de moda por excelencia.

4.1. CULTURA DE ELITES VERSUS CULTURA DE MASAS: LA MALDICIÓN DEL ESTRATO SOCIOECONÓMICO

La alta y baja cultura ha estado establecida como jerarquización de las artes desde los principios de la filosofía. Ya en los antiguos griegos podemos encontrar una escisión entre artes vulgares y artes liberales modificada con el paso del tiempo y el establecimiento de las bellas artes como culmen organizativo de las manifestaciones artísticas. Si bien es cierto que, esta jerarquización de las artes ha perdurado siglos desde su enunciación, la realidad contemporánea acerca de los productos culturales nos exige repensar dicha categorización. La alta cultura o la, actualmente llamada, cultura de elites representa en su imaginario una relación muy estrecha con las clases sociales dominantes, o en su defecto, la clase social alta. Por otro lado, la baja cultura o la *nueva* cultura de masas se relaciona casi por defecto con las clases bajas y medias de las sociedades actuales. Esta relación prácticamente intrínseca entre cultura y estatus económico parece imposibilitar el ascenso de las clases bajas al entendimiento y disfrute de la alta cultura. Sin embargo, aproximándonos a los hechos históricos del pasado siglo XX podemos observar múltiples cambios en la historia de la humanidad, sobre todo ligados a los países occidentales. La tecnificación y el refinamiento de la ciencia aplicada a la tecnología ha supuesto una creación de una industria cultural para *todos* y *todas*. Esta industria es catalogada como cultura de masas dado que sus productos, tal y como explicábamos con anterioridad, incitan a la *relajación* y el *divertimento* del espectador u oyente. Esta relación puede parecer evidente dado el tipo de contenido que se describe y se reproduce en la industria cultural, pero una vez más, el engranaje cultural representado a través de las múltiples formas de reproducción de esta industria no puede quedar al margen del análisis filosófico.

Los requerimientos de las sociedades actuales, inmersas en el capitalismo tardío, parecen no concordar con la distinción establecida entre cultura de elites y cultura de masas. Al

analizar la historia universal europea podemos darnos cuenta de forma muy temprana que las clases sociales estaban establecidas de forma clara y prácticamente inamovible. El inicio de la pequeña burguesía posibilitó una apertura para el cambio social y hoy nos encontramos inmersos en una sociedad donde al menos podemos distinguir tres grandes clases sociales: alta, media y baja. La necesaria aparición de la clase media, junto con la democratización y universalización de la escuela en Occidente, esgrime unas necesidades culturales rodeadas tanto de baja como alta cultura. Se presenta entonces un nuevo reto para la contemporaneidad: ¿cuál es la cultura de la clase media? Atrás queda el analfabetismo y la aparente desestimación de los valores de la alta cultura por parte de las clases bajas. Ahora, la población media se encuentra formada, lo suficiente como para acceder, al menos parcialmente, a los saberes y disfrutes de alta cultura o la cultura de elites. Si esto es así, ¿qué impide atravesar la teórica frontera establecida entre culturas? Podría parecer que el individuo de clase baja-media intenta *parecerse* e imitar los modelos de la alta cultura, pero esto no se detiene aquí. La cultura de elites representada actualmente por su fuerte unión con el movimiento artístico de las vanguardias tuvo que tomar prestado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los recursos de comercialización y la mercantilización del arte para su expansión y valoración en el mercado (Godoy Domínguez, M. J., 2017). Múltiples pueden ser las anécdotas que acercan la cultura de elites a la cultura de masas, tal y como señala Domínguez Godoy (2017):

El muestrario es bastante amplio: el ingenio cubista del collage, a partir de recortes de periódicos o anuncios publicitarios, a los que acabaron sumándose elementos de toda índole (chinchetas, hojas de árboles, paños de croché...); el fotomontaje dadaísta o constructivista, gracias a las imágenes de revistas y de los medios de comunicación en general de la época; o los mismos artistas como Sonia Delaunay, Kurt Schwitters o René Magritte, que simultanearon la faceta propiamente artística con la publicitaria en su tarea profesional como creadores (p. 121).

La presencia de las reproducciones propias de la cultura de masas en la cultura de elites remarca la aparente necesidad contemporánea de hibridación o uso de ambas culturas para las producciones culturales propias de cada una. Siguiendo esta línea, no parece menoscabo volver a señalar la falta de ajuste o precisión de esta jerarquización en la

actualidad. Esta es una de las razones fundamentales por las que creemos que es necesario acotar y examinar el reggaetón como producto cultural atendiendo a sus orígenes y desligándonos de los prejuicios que giran entorno a él. Una diferencia que debemos tener en cuenta es la existente entre arte o cultura popular y cultura de masas, respaldada por Dwight MacDonald. El arte popular se identifica fundamentalmente con el folclore y puede definirse como:

[...] la expresión autóctona de una sociedad campesina o pre-moderna, que operando desde abajo, hace emerger ese producto espontáneo del espíritu alejado por lo general de los modos culturales de la nobleza, o de la alta cultura sin más, al igual que lo está, en este sistema de organización social, la gente normal y corriente respecto a la Corte (Godoy Domínguez, M. J., 2017, p. 116).

Mientras que la cultura de masas:

[...] es una cultura que en su carácter esencialmente urbano y, por lo tanto, moderno permea al conjunto de la sociedad, pues habiendo en esta –al menos teóricamente– igualdad entre todos sus miembros, no conoce fronteras ni compartimentos estancos, y viene impuesta además desde arriba por los hombres de negocio en su deseo de controlar e influir en el grueso de la población (Godoy Domínguez, M. J., 2017, p. 116).

Dadas las siguientes definiciones y atendiendo al origen y despliegue del reggaetón en el panorama internacional parece adaptarse mejor a la primera definición que a la segunda. Esto, no lo exime de haber sido absorbido por la industria cultural y, dado el éxito del género, ser un producto de masas con especial interés en la comercialización. Sin embargo, aunque esta metamorfosis del género pueda darse, es necesario destacar que la cultura de masas se relaciona directamente con su propósito comercial y la cultura de elites trata de destacar la perdurabilidad o el cuestionamiento del sistema social, entre otros, lo que supondría un nuevo reto para encajar este género en algún tipo de las dos culturas. Como vimos inicialmente el reggaetón nace rodeado de una fuerte protesta y crítica social en sus líricas a los entornos deprimidos de América Latina. Su lenguaje obscuro y violento revelan la crudeza de los hechos en dicho territorio. Esto no puede eludirse y camuflarse tras la etiqueta *cultura de masas* dado que se está denunciando una

realidad social y unos valores morales promovidos por dicha sociedad. El espejo en el que mirarse no tiene por qué ser Occidente y sus valores, y esto, creo que ha sido uno de los puntos más negativos que ha tenido el género a la hora de realizar un análisis académico exhaustivo sobre el género. Su fracaso es no ser occidental. Comparándolo con el fenómeno del *trap en español*, el reggaetón tiene una trayectoria de 30 años, mientras que el surgimiento *trap* en España, heredado de Estados Unidos, aparece alrededor de 2013 (Díez, D., 2016) y su primer análisis teórico ya se manifiesta en 2019 en la obra *El Trap: Filosofía millennial para la crisis en España* de Ernesto Castro. La bibliografía disponible acerca del reggaetón es prácticamente escasa y la mayoría de ella suele presentar un sesgo interpretativo de acuerdo con las letras que manifiesta el género. La importancia y relevancia de obras como *Reggaeton* (2009) apuestan por una fundamentación teórica para un estudio académico del género y su significado entorno a la sociedad tanto en sus orígenes como en la actualidad.

El reggaetón, como podemos observar, parece oscilar en una línea imaginaria cultural donde ninguna de las categorías lo representa enteramente. Hemos remitido a sus letras de denuncia social y su origen de clase baja para hacer notar que la etiqueta *cultura de masas* es capaz de recoger incluso lo enteramente contrario a ella. Quizás, entonces, esta etiqueta no es la más adecuada. Aunque puede establecerse un punto de inflexión entre las intenciones comunicativas del reggaetón en sus inicios¹⁶ y la actualidad, la realidad es que, frente al mercado plural que existe dentro del género, este no ha abandonado la crítica social, sino que la he reformulado y la abordado sobre temáticas más vigentes. Esto puede observarse en letras como:

*Esa rubia no me entiende si yo le hablo en español
pero se aprendió la canción a la perfección.
Por mi patria, por mi nación, ninguna discriminación
Aquí no hay raza ni religión, báilalo por obligación.*

— Que calor, Major Lazer, J Balvin ft. El Alfa, 2019¹⁷.

¹⁶ Esto puede observarse en los fragmentos de letras del género destacados en el capítulo 1 sobre la historia del reggaetón.

¹⁷ Seguimos utilizando la misma notación de los fragmentos de las letras de reggaetón que el capítulo 1. Sin embargo, si no se hace referencia al disco al que pertenecen significa que han sido sacadas como *single* o *colaboración entre artistas*, ya que cada vez menos se estila la producción de álbumes.

*No me vuelvas a decir "Bebé"
Yo no soy tuyo ni de nadie, yo soy sólo de mí
Y no me vuelvas a decir "Bebé"*

*Ya tú lo sabe' que yo no estoy ni un poquito pa' ti
Lo nuestro ya se murió
Lo siento si te dolió
No fui yo quien decidió
Fuiste tú que lo jodió
Que en paz descanse lo de nosotros'
No me rompiste el corazón, ya yo lo tenía roto
Por eso, ni te amo, ni te odio
Alzando botella' en tu velorio
Esta noche me amanezco
¿Que me quisiste? Te lo agradezco; ey
Pero no te pertenezco
Hoy voy pa'l agua pa' ver qué pesco
Baby, tú ere' un atraso
Pon lo que tú quiera' en Facebook que yo no te vo'a hacer caso
Echa pa' allá, no me eche' el brazo*

— Solo de mí, Bad Bunny, 2018, en el álbum *X100PRE*.

*Cuida'o, porque te vas a envolver
Cuida'o, las mujeres tienen poder
Cuida'o, perreo sin filtro
Soy la dura, me llaman Peligro.*

— Dura REMIX, Daddy Yankee ft. Bad Bunny, Natti Natasha y Becky G, 2018.

No somos de Hollywood, pero dominamos la escena.

[...]

*Quiero que mis hijos tengan tu apellido
como inodoro público, un perreo asqueroso
bien bellacoso¹⁸, pero sin acoso*

— Bellacoso, Residente ft. Bad Bunny, 2019.

Como vemos, las letras manifiestan no solo un rechazo al racismo sino la inclusión del feminismo dentro de ellas, reivindicando un papel activo de la mujer y tachando al

¹⁸ Bellacoso hace referencia al deseo de mantener relaciones sexuales (Carballo Villagra, P., 2006).

machismo como una ideología nociva en nuestra sociedad. En la canción *Solo de mí* de Bad Bunny, acompañada de su videoclip¹⁹, puede verse a una mujer maltratada que abandona la relación que mantiene con su pareja, denunciado de esta manera la toxicidad de cierto tipo de tratos interpersonales. A su vez, y tal y como manifestábamos con anterioridad, en la letra de *Bellacoso* de Residente y Bad Bunny puede apreciarse la comparación que establecen con Hollywood, lo que remite a Estados Unidos y su fuerte relación con los valores occidentales tradicionales, manifestando que, sin pertenecer a ellos, han triunfado a nivel global. Esto es respaldado, además, por la frase que se enuncia en la canción *Que calor* de Major Lazer y J Balvin, cuando hacen referencia a una extranjera que no sabe español, pero ha conseguido aprenderse las letras del reggaetón con total fluidez. El triunfo es un hecho. La separación entre distintas clases y valores sociales sigue apareciendo y manifestándose en las letras, ofreciendo una óptica de qué producto ha sido oprimido desde sus orígenes, pero finalmente aplaudido por la masa.

Establecemos el reggaetón como un fenómeno y producto cultural particular para manifestar la necesidad de repensar la jerarquización de culturas, con el fin de conseguir o graduar una CULTURA en mayúsculas. El desprecio a la minoría, que realmente es la gran mayoría de la población, y con ello nos referimos a las clases bajas y medias, no deja de presentar un clasismo interiorizado por las teorías y tradiciones intelectuales occidentales. La búsqueda de un punto medio o de un nuevo marco teórico capaz de pensar la cultura como una, es un requerimiento básico para la demanda estética y la filosofía del arte del siglo XXI.

4.2. INTERSECCIONES: LAS FORMAS DEL LENGUAJE

La música, tal y como hemos reseñado en anteriores apartados, tiene múltiples acepciones y ha sido un medio artístico y de expresión social y cultural a lo largo de la historia de la humanidad. Esta expresión de las experiencias humanas como colectivo refleja una forma, o múltiples, de ver el mundo y entenderse a sí mismo, más allá de su vinculación con el ocio (Carballo Villagra, P., 2006). Esta producción colectiva de identidad social construye imaginarios de nuestra representación como un *yo* en el mundo vinculado a nuestra forma de estar en él. Es por ello, por lo que creemos necesario analizar el texto

¹⁹ Puede visionarse el videoclip a través del siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=7rbprAR_Reg

musical como un discurso o acto narrativo. Esto nos permite establecer relaciones de semejanza y diferenciación entre otros colectivos o entidades. El discurso presente en las canciones del género musical reggaetón nos puede aproximar a varias formas de entendimiento de la realidad ya que podemos trabajarlo desde una perspectiva social, atendiendo a la realidad social en el que nace, se desarrolla y es acogido el género, a las vivencias y experiencias personales de los artistas, lo que no deja de mostrar la realidad circundante de estos o la propia identidad que se forma en el imaginario de qué implicaciones manifiesta este género musical. Atendemos a este discurso desde la preocupación ya que es uno de los géneros musicales triunfantes a escala global y su discurso ha estado, y sigue estando, plagado de misoginia, representación de la asimetría de géneros e hipermasculinidad. Todo ello forma un coctel explosivo si lo comparamos con los progresos y avances acerca de la teoría feminista en las últimas décadas. ¿Qué tiene el reggaetón que tanto gusta aún saltándose los convencionalismos sociales? ¿Será el carácter de su mensaje explícito e irreverente lo que proyecta su fuerza y lo lanza a escala internacional? Uno de los puntos fundamentales a tener en cuenta para la comprensión y la evolución del mismo es atender a sus orígenes.

Como hemos ido explicitando a lo largo del trabajo, el reggaetón nace en América Latina con un desarrollo de valores morales alejados del entendimiento occidental de estos. La brecha cultural existente entre una cultura y otra manifiesta progresos diferentes en los distintos ámbitos de sus sociedades, incluido el moral. Es por ello, por lo que no creemos extraño que en el origen primigenio del género solo aparecieran como cabezas de cartel, en la escena musical, artistas masculinos. Los espacios públicos, incluso artísticos, han estado dominados a lo largo de la historia por hombres. ¿Por qué no debería haber sido así en el reggaetón? El problema señalado de forma continuada suele atender a su discurso violento y sexual, implicando la cosificación de la mujer en la mayoría de los casos. Sin embargo, no se suele reconocer la importancia que tiene la desmitificación del tabú sexual en el género. Si es cierto, que las letras promueven cierto tipo de actitudes simbólicas y violentas contra la mujer, también es cierto que proyectan una realidad existente. El hecho de «no ser lo correcto», y más en una escala de valores occidentales, no implica que no sea cierto. De hecho, no hay más que atender a la extensa gama de prácticas sexuales relacionadas con el sadomasoquismo, donde es clave la relación amo-sumiso, o en términos hegelianos, amo-esclavo. La pornografía es otra gran industria mundial que

mueve millones de dólares anuales²⁰ donde la sexualidad explícita está más que a la orden del día y su mirada es prácticamente en su totalidad dirigida al público masculino. ¿Cuál es el pecado capital cometido por el reggaetón para haber sido negado y estigmatizado durante años? Sus canciones dan cuenta de productos de consumo y prácticas habituales entre los seres humanos independientemente de su lugar de procedencia y estatus social. El sexo, lo prohibido, mueve la economía a escala planetaria, mientras constantemente se está renegando socialmente de ello. El valor presente, no en la normalización de conductas abusivas, sino en el tratamiento de la temática, dejando a un lado su tabú social, es digno de reconocimiento y puede ser uno de los indicadores de su éxito. A continuación, mostramos algunas letras donde se manifiestan dichas prácticas:

*Entonces, mami, tú quieres más duro
(Dale, Don, dale, Don, más duro)
Tú quieres, mami que te pegue al muro
(Dale, Don, dale, Don, más duro)*

— Dale Don Más Duro, Don Omar ft. Glory, 2003, en el álbum *The Last Don*.

*Agárrala, pégala, azótala,
sácala a bailar
que va to 'a,
pégala, azótala, agárrala que ella va a to 'a.*

— Agárrala, pégala, azótala, Trebol Clan, 2004, en el álbum *Los bacatranes*.

*Hoy es noche de sexo
voy a devorarte, nena linda
Hoy es noche de sexo
Lo juro por Dios que esta noche serias mía
Quiero arrancarte la tela con cautela
Mi piel canela enseguida pela*

²⁰ Según un artículo de la prensa española de 2006: *La industria pornográfica es conocida en EE.UU. como la otra Hollywood o la América erótica. La meca es California, con la mayoría de los estudios localizados en el San Fernando Valley, cerca de Los Ángeles, y da empleo a unas 12.000 personas en casi un millar de empresas. Las compañías de cine porno producen al año unos 13.000 títulos catalogados para adultos, casi 30 veces más que la renqueante industria hollywoodiense. Los ingresos anuales del sector en EE.UU. se estiman entre 10.000 millones y 14.000 millones de dólares, según datos del FBI y de diferentes organizaciones. En España se catalogan 1.200 películas al año como X, que recaudan un millón de euros (Pozzi, S., 2006). Acerca de datos más recientes [traducción propia]: La industria del porno en su conjunto valió 75 millones de libras [más de 80 millones de euros] en todo el mundo en 2014, con EE.UU. como mercado más rentable (Carradori, N., 2020).*

*Ella es la protagonista de mi novela
Mi Cinderella conmigo es que vuela*

— Noche de sexo, Wisin y Yandel ft. Romeo Santos, 2005, en el álbum *Pa'l mundo*.

*Si no 'tas bailando con ella
Salte
Para hacerle
Rakata, rakata
Si se me pega voy a darle
Rakata, rakata
Esta noche quiero hacerle
Rakata, rakata
Si se me pega voy a darle
Rakata, rakata*

[...]

*Le gusta que Wisin la jale por el pelo
Grítalo (papi, dame lo que quiero)
Siente la presión del callejero
Grítalo (papi, dame lo que quiero)
Bizcochito, dame un beso con sabor a caramelo
Grítalo (papi, dame lo que quiero)
Cielo, ese trago le hare falta hielo
Grítalo (papi, dame lo que quiero)
Pues tenga lo suyo, sin orgullo
Yo tengo el agua pa' ese capullo
(Sss) mami, deja el murmullo
Cógelo, que es tuyo (tu-tu-tu-tuyo)*

— Rakata, Wisin y Yandel, 2005, en el álbum *Pa'l mundo*.

*Y es que así soy
¿Pa' donde vamos? Nos vamos pues a matar
Así fue la primera vez que te pegué
Y de encima de mí no te querías bajar*

— El Matadero, Plan B ft. Alexis y Fido, 2014, en el álbum *Love and Sex*

Estas letras ya nos preparan para una visión de la mujer cosificada y relegada al papel de objeto en relación con la primacía del hombre. A continuación, mostramos letras donde

se manifiesta este claro fetichismo hacia la figura de la mujer y su dominación por parte del hombre:

*Dime en la cama todo lo que quieres
Yo me meto contigo donde sea
No me importa la misión que me tire'
Quiero verte sudando como quiera (qué-qué-qué)
Qué bella
Camina esa muchacha cuando la vo' a desnudar ¿Cómo dice?
Qué bella
Camina esa muchacha, oye esto
A ella le gusta que le den duro y se la coman
A ella le gusta que le den duro y se la coman
¿Qué? A ella le gusta que se la coman
A ella le gusta que le den duro y se la coman
Y es que yo quiero la combi completa
¿Qué? Chocha, culo, teta
Yo quiero la combi completa
¿Qué? Chocha, culo*

— En la cama, Nicky Jam ft. Daddy Yankee, 2001, en el álbum *Haciendo Escante*.

*Esa nena cuando baila me vuelve loco bailando el dembow,
Dembow, dembow, dembow, me vuelve loco bailando el dembow
Quiero tenerte, quiero besarte, (me vuelve loco bailando el dembow)
Sabes que no quiero perderte, (me vuelve loco bailando el dembow)*

[...]

*Si quieres que te envuelva (baila lento),
si quieres que te toque mujer (baila lento)*

— Dembow, Wisin y Yandel, 2013, en el álbum *En vivo*.

*No vo'a negarte que bien dura te ve' (Eso es así)
Puede ser que borracho un día vuelva y te dé (Pa' que sepa')
Ojalá y terminemo' como la última ve' (Por ley)
Que sea quien te enamore
y que no me vuelva' a ver*

— Asesina REMIX, Brytiago, Darell ft. Daddy Yankee, Ozuna y Anuel AA, 2018.

*Yo no me he olvidado de ti
Desde que lo hicimo' aquella noche
Fue mentira, dije que yo te amaba
Pa' sentirlo adentro 'e ti
De tu' sentimiento' quiero nada
No fue para que te acostumbrara'
Pero me llama' si quieres sexo (Oh oh, oh oh)
Baby, tú sabe' que conmigo tú te va' (Te va') (Ah, ah)
Porque él no te hace sonreír (-reír) (Pa' que sepa')
Bebecita, odio cuando tú te va'
Pero por tu' nalga' a mí me encanta verte ir (Eso e' así, eso e' así)*

— Verte ir, DJ Luian, Mambo Kingz ft. Brytiago, Darell, Nicky Jam, 2019.

Como podemos observar, la mujer queda relegada a un papel desencarnado, siendo de pleno disfrute para la muestra y osadía de la dominación del hombre. Por último, antes de continuar con el análisis, mostramos letras del género donde se reproduce de forma sistemática la hipermasculinización del hombre dentro del reggaetón:

*Mami, tengo mangá tu nebula
Tu novio es pura fabula
Y si anda con sus cangris
Que se tire que hay rebula
Que no se ponga histérico
Que yo soy tu lunático
Y como se ponga cómico
Sacamos el automático
Dile que no fantasmeo
Que me gusta el tiroteo
Loco con los rebuleo
Que les tiro y les campeon
Dile que no se resbale
Que llego el negro del dale
Que ando con los anormales
Que cargamos con metales*

— Dale Don Más Duro, Don Omar ft. Glory, 2003, en el álbum *The Last Don*.

*Bailando sola está (Bailando sola está)
No sabe a qué se va a enfrentar la pobre (La pobre)
Será un choque tan mortal (Ah)
Que jamás podrá olvidarme a mí*

El señor de la noche
Soy mitad hombre mitad animal
El señor de la noche
Mejor escapa o te va a matar
El señor de la noche
Con tu corazón no deberías jugar
A mí
A mí
Que te haré subir al cielo
Bajar y besar el mismo infierno
Yo que seré tu dolor eterno
Tú tan caliente, yo tan invierno
Tú que fuiste presa tan fácil lloras
Tú tan libre, ahora vivo yo en tus horas
Hay algo en ti de mí que te azora
Que tus sueños controla y te descontrola

— El señor de la noche, Don Omar, 2006.

Precaución que llegaron los perros salvajes
No nos culpen de lo que pase
La presión va subiendo cuando llegue el encaje
La pillamos fuera de base
Ya se formó el escandalo
Sé que tú andas buscándolo
Dale métele hasta abajo y levántalo
Voy a dejarte mi huella en el pantalón

— Perros Salvajes, Daddy Yankee, 2012, en el álbum *Prestige*.

Como hemos visto, es imposible negar que valores arraigados en el seno de una sociedad heteropatriarcal son manifestados a través de las letras del género, a saber: las prácticas sexuales dirigidas para la satisfacción del hombre, la exaltación de la heterosexualidad y la violencia a través de la hipermasculinidad y la cosificación total del género femenino. Estas letras no se alejan de las realidades que podemos observar hoy en día a lo largo de los distintos territorios del mundo. La fuerza con la que penetra dicho mensaje nos está mostrando qué está pasando y cómo la asimetría de géneros sigue vigente en la actualidad. Aunque pueda parecer que el reggaetón sigue como norma general estos patrones los cambios están sucediendo desde dentro del género, modificando y evolucionando determinados mensajes. Como vimos, en el apartado anterior, se empiezan a manifestar

artistas en contra de esta imagen canónica del reggaetón y de la representación de la sociedad latinoamericana. El progreso teórico y práctico del feminismo y la lucha de colectivos LGBTIQ+ muestran un cambio de paradigma en el género. Bad Bunny se ha convertido en un fenómeno mundial para este cambio dado su posicionamiento feminista a través de sus canciones y de sus prácticas personales, como realizarse la manicura y pintarse las uñas, retando a los roles de género. Una de las canciones más sonadas en el último año con respecto a su figura ha sido *Yo perreo sola*, la cual, es acompañada de un videoclip donde el artista encarna una figura femenina²¹. Esta canción dice lo siguiente:

Antes tú me picheaba' (tú me picheaba')

Ahora yo picheo (hmm nah)

Antes tú no querías (no querías)

Ahora yo no quiero (hmm, no)

Antes tú me picheaba'

Ahora yo picheo (no, jaja)

Antes tú no querías (ey)

Ahora yo no quiero

No, tranqui

Yo perreo sola (hmm, ey)

[...]

Que ningún baboso se le pegue (no)

La disco se prende cuando ella llegue (wuh)

A los hombres los tiene de hobby (iyah)

Una malcria' como Nairobi (jaja)

Y tú la ves bebiendo de la botella (ey)

Los nenes y las nenas quieren con ella

Tiene más de veinte, me enseñó la cédula (ajá)

Ey, del amor es una incrédula (wuh)

Ella está soltera antes que se pusiera de moda (ey)

No cree en amor desde "Amorfoda" (no)

El DJ la pone y se las sabe toda'

Se trepa en la mesa y que se joda' (wuh)

En el perreo no se quita (no)

Fuma y se pone bellaquita

Te llama si te necesita

Pero por ahora está solita

— Yo perreo sola, Bad Bunny, 2020, en el álbum *YHLQMDLG*.

²¹ Puede visionarse el videoclip a través del siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM>

Como vemos, el cambio en el contenido de la canción es muy significativo respecto a las tratadas anteriormente. Sin embargo, lejos de ser una novedad, la conocida como la reina del reggaetón, Ivy Queen, ya hizo un himno de mujer a mujer en 2002, sobre nuestra figura y representación el género:

*Yo quiero bailar,
tú quieres sudar
y pegarte a mi el cuerpo rozar
yo te digo sí,
tú me puedes provocar
y eso no quiere decir que
¡pa' la cama voy!*

*Porque yo quiero besarte,
papi te lo juro te me acercas y late mi corazón,
si lo que quieres es pegarte
yo no tengo problema en acercarme
y bailarte este reggaetón.*

*Que los dos tengamos q sudar,
que bailemos al ritmo del tra-tra,
que me haga fuerte suspirar,
pero pa' la cama digo mira ¡na na na!
Porque yo soy la que mando,
yo soy la que decide cuando vamos al mambo.*

— Quiero bailar, Ivy Queen, 2002, en el álbum *The Majestic*.

Esta canción es mundialmente conocida, sin embargo, las polémicas y el despliegue del papel de la mujer en el reggaetón parecen haber nacido en los últimos años con el artista mencionado. Es lamentable, frente al reconocimiento que se le puede ofrecer a Bad Bunny como artista, que el papel de la mujer esté ligado a la proyección de una voz masculina para su reconocimiento. Las mujeres, desde la perspectiva de una mujer y no de un hombre, han sabido desde los inicios del género cual es su papel, aunque haya quedado camuflado por la masculinidad patente del género.

Las realidades a las que nos acercan este tipo de mensajes pueden ser desagradables. Sin embargo, el rechazo es un error ya que el mundo también es entendido de esta manera frente a las libertades que podemos disfrutar, en cierta medida, en los países más

occidentalizados. Observar el propio cambio de paradigma del género nos hace reconocer una realidad cambiante y que poco a poco progresa hacia el feminismo. El valor interseccional de este análisis radica en huir del prejuicio occidental y mirar a América Latina como otra comunidad con valores y desarrollos distintos a los nuestros y no por ello peores. La música, siguiendo a Priscila Carballo (2006), «refleja el contexto social en el cual es creada y alude a sujetos que comparten este contexto, por lo que es una forma de acceder a la visión de la realidad de un grupo y del conocimiento de su entorno» (p. 32). Ello nos muestra, no solo que representa los valores de estas sociedades, sino al ser tan aceptada en sociedades occidentales como España, denotan fuertes carencias en los sistemas acerca de la igualdad social del país. Repensar el significado de la producción cultural nos puede ayudar a encontrar los problemas de fondo existentes en las distintas naciones.

5. CONCLUSIONES Y VÍAS ABIERTAS

Este trabajo se presenta como una aproximación a los problemas de la producción cultural centrado en el género musical del reggaetón, y los múltiples estigmas sociales que circulan alrededor de él. Los trabajos acerca de la influencia y proyección del género son escasos, pero su requerimiento social se manifiesta como absolutamente necesario. La influencia de los productos culturales en una sociedad hipertecnificada y globalizada transvasan las barreras territoriales a las que hace unas décadas se estaba más que acostumbrado. El esfuerzo por teorizar filosóficamente un producto cultural con tanto peso internacional y sin herramientas académicas precisas, pone de manifiesto las graves carencias que existen en el panorama académico sobre este fenómeno.

Hemos apostado por un acercamiento al género desde una perspectiva interseccional con el fin de reducir lo máximo posible el sesgo de la investigación, siendo consciente de mi procedencia y arraigo cultural a Europa. El desglose del reggaetón a través de la historia nos facilita un mayor entendimiento del fenómeno a nivel cultural y social, posibilitando el desgranamiento de los problemas presentes en el mismo. Dadas las circunstancias en las que se encuentra el género las vías abiertas están completamente por descubrir. Ellas pueden abarcar desde un análisis del contenido como de la propia circulación y exposición de los oyentes al mensaje, y qué repercusiones tiene este en la identidad y formación de creencias del individuo. También puede presentarse como una herramienta pedagógica en la educación, ya que se trata de un centro de interés fundamental de la población joven, al menos, a nivel español. El alcance y la proyección que ha tenido durante los últimos años en España posibilita la propia investigación de este género centrado en nuestro país y las influencias del mismo. Por otro lado, cabe destacar que hay aspectos que no se han tratado a lo largo de este trabajo como, por ejemplo, la problemática existente acerca de *la negritud* entre los propios latinos, la constante referencias al consumo de estupefacientes en las canciones o el no-uso de preservativos y las implicaciones de esto en la sociedad actual. Además de ello, cabe destacar el pertinente análisis del género a través de una teoría feminista donde la interseccionalidad sea un foco fundamental presente en ella, ya que América Latina, como sociedad, evoluciona de forma distinta a Europa o Norteamérica. Este análisis puede arrojar mucha luz sobre la evolución, que hemos tratado de visualizar, de las propias letras en el género

y qué implica ello para la sociedad latinoamericana, y si existe una evolución en sus valores sociales colectivos tendentes al feminismo.

He pretendido mostrar una panorámica general de qué significa y cómo puede influir este género socialmente, con el fin de repensar múltiples problemas destacados como la jerarquización de la cultura, la inclusión de una perspectiva interseccional en los análisis filosóficos y culturales, y las posibilidades que nos ofrece el análisis del lenguaje. Todo ello nos ayuda a adentrarnos desde el punto de vista filosófico en la producción cultural y la importancia que manifiestan estos fenómenos tanto en el individuo como en las sociedades.

En conclusión, el reggaetón puede tomarse como un punto de partida no solo para el inicio de una investigación propia del género musical, sino como una inclusión en la literatura filosófica de las producciones culturales y las magnitudes que ellas mismas representan en una sociedad contemporánea globalizada. Sea como fuere, el género parece abarcar múltiples dimensiones independientes de la musical, lo que conlleva a preguntarse, «entonces, ¿qué es?». Hemos intentado dar una respuesta y visibilizar tantas vías como se nos ha hecho posible acerca de este fenómeno. Y si al final, este trabajo solo acaba interesando a los consumidores habituales del género esto es, como dice Tego, pa' que se lo gocen.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1941). On popular Music, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, New York, EE.UU.: Institute of Social Research. pp. 17-48. Recuperado de: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml

Austin, J. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós

Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid, España: Taurus

Bisogno, D., Casares, R., Chapoy, P., Sola, P. [Ventaneando] (11 de noviembre 2015). EXCLUSIVA: ¡Daddy Yankee estuvo a punto de perder la pierna! [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HSjwFG2VY_s

Boiler Room. (29 de mayo 2019). Spanish Perreo: Madrid's Reggaeton Explosion | Boiler Room x Ballantine's True Music [Archivo de Vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7udEerBajgU>

Calinescu, M. (2016). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid, España: Tecnos y Alianza Editorial [edición: neoMetropolis]

Campos García, J. L. (2013). *Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. [eBook]. Madrid, España: Siglo Veintiuno

Carballo Villagra, P. (2006) Reggaeton e identidad masculina, *inter.c.a.mbio* (4), pp. 87-101. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5089062>

Carballo Villagra, P. (2006). Música y violencia simbólica. *Revista de la facultad de trabajo social UPB*, vol. 22, nº 22. pp. 28-43

Carmona, J. A. (5 de diciembre 2019). Spotify repasa los éxitos del año: las canciones y artistas más escuchados de 2019 en España y nivel mundial. *Xataka Smart Home*. Recuperado de: <https://www.xatakahome.com/servicios-y-aplicaciones-de-audio/spotify-repasa-exitos-ano-canciones-artistas-escuchados-2019-espana-a-nivel-mundial>

Carradori, N. (14 de enero 2020). This is How Much Money Porn Stars Really Make, *Vice*. Recuperado de: https://www.vice.com/en_uk/article/d3amak/how-much-money-porn-stars-make

Castro, E. (2019). *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid, España: Errata naturae

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, artículo 8.

Recuperado de: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Díez, D. (3 de agosto de 2016). Historia del trap en España. *El estado mental*. Recuperado de: <https://elestadomental.com/diario/historia-del-trap-en-espana>

Europa Press (15 de septiembre 2007). Mucho respeto, pero poco ‘perreo’ en el primer concierto de Tego Calderón en Canarias. *Europa Press*. Recuperado de: <https://www.europapress.es/islas-canarias/noticia-mucho-respeto-poco-perreo-primer-concierto-tego-calderon-canarias-20070915160004.html>

Fouce, J. M. (2001-2020). Cultura - Glosario de Filosofía. *Webdianoia*. Recuperado el 7 de mayo de 2020, de webdianoia.com:

<https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=367&from=action=search%7Cby=C>

Gallego (2009). Chamaco’s Corner. *Reggaeton*. [eBook] pp. 3834-3836

Godoy Domínguez, M. J. (2017). *Midcult* y arte de masas en la sociedad contemporánea. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 70, pp. 115-129.

Horkheimer, M., Adorno, T. (2016). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, España: Trotta.

Kashima, Y., Foddy, M., Platow, M. (2002). *Self and Identity. Personal, Social and Symbolic*. Nueva Jersey, EE.UU.: Lawrence Erlbau, Associates, Inc.

La emigración a América (s.f.). Tenerife 100% vida: *Turismo de Tenerife*. Recuperado de:

<https://www.webtenerife.com/tenerife/historia/acontecimientos/la+emigracion+a+america.htm>

La Provincia. (3 de febrero 2012). Un montaje de última hora salva el concierto de Don Omar. *La Provincia*. Recuperado de:

<https://www.laprovincia.es/cultura/2012/02/03/montaje-ultima-hora-salva-concierto-don-omar/435976.html>

La Provincia. (1 de octubre 2015). Gran Canaria recibe a Nicky Jam, uno de los cantantes más populares. *La Provincia*. Recuperado de: <https://www.laprovincia.es/cultura/2015/10/01/gran-canaria-recibe-nicky-jam/748617.html>

Ledesma, J. (2005). Canarias perrea en 2004 al ritmo de su invento, el 'reggaetuning'. *Anuario de Canarias*. Recuperado de: <https://www.anuariodecanarias.es/anuario-2005/canarias-perrea-en-2004-al-ritmo-de-su-invento-el-reggaetuning/>

Lenore, V. (30 de agosto 2013). Reggaeton. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html

Marrades Millet, J. (otoño de 2012). Una perspectiva sobre la filosofía de la música. *Teorema*. vol. XXXI/3, pp. 4-14

Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton, *Song and Popular Culture*, nº 53, pp. 131-151. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/20685604?seq=1#metadata_info_tab_contents

Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization, *Reggaeton*, Durham y Londres: Duke University Press.

Marshall, W., Z. Rivera, R., Pacini Hernandez, D. (2009). *Reggaeton*. Durham y Londres: Duke University Press.

Marshall, W., Rivera, R. Z., & Pacini Hernandez, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (14),1-9. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82220947017>

Negrón-Muntaner, F., Rivera, R. Z. (2009). Nación Reggaetón. *Nueva Sociedad*, nº 223. Recuperado de: https://nuso.org/media/articles/downloads/3630_1.pdf

Rotundo éxito de Don Omar en Tenerife (16 de julio 2004). *Megalatina*. Recuperado de: <https://www.megalatina.fm/rotundo-exito-de-don-omar-en-tenerife/>

Pozzi, S. (25 de noviembre 2006). El gran negocio del 'porno'. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html

Rivera, R. Z. (2009). Policing Morality, Mano Dura Stylee. The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s. *Reggaeton*. [eBook]. pp. 1499-1819

Rowell, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa

Ruiz, M. A. (2004). *Chosen Few: El Documental* [documental]. Puerto Rico

Sales Gelabert, T. (2017). Repasando la interseccionalidad desde la teoría feminista. *AGORA* (2017), Vol. 36, nº 2, pp. 229-256

Sánchez, M. (17 de febrero 2017). Entrevista | K-Narias: “Con nuestro single, Mujeres, queremos apoyar y dar la cara por todas ellas”. *Bemol Magazine*. Recuperado de: <https://bemolmagazine.com/2017/02/17/k-narias/>

Stan Getz Library (9 de abril de 2015). Roots of Reggaeton with Wayne Marshall [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yLOXfSQ5Zao>

TeleActualidad. (10 de abril 2013). Avance: El famoso cantante de reggaeton Daddy Yankee dará un concierto en Telde el 15 de junio. *TeleActualidad*. Recuperado de: <https://www.teldeactualidad.com/hemeroteca/noticia/cultura/2013/04/10/3621.html>

Troncoso Pérez, L., Galaz Valderrama, C., Alvarez, C. (2017). Las producciones narrativas como metodología de investigación feminista en Psicología Social Crítica: Tensiones y desafíos. *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*. vol. 16, nº 2, pp. 20-32.

Vázquez, A. T. (2009). Salon Philosophers. Ivy Queen and Surprise Guests Take Reggaetón Aside. *Reggaeton*. [eBook] pp. 3855-4028

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha supuesto un punto de inflexión para mí con respecto a los realizados anteriormente. La investigación está centrada en un género musical que me apasiona de acuerdo con todas las posibilidades de investigación acerca del mismo que hay por delante. Sin embargo, llegar a este punto no ha sido fácil y es por ello por lo que quiero agradecer este trabajo:

A Manuel Liz, mi tutor, por aceptarme esta loca idea y hacer posible que este TFM saliera adelante. Gracias por apoyar esta investigación y por aguantar mis desapariciones durante este periodo.

A todas las personas con las que he contactado a lo largo del trabajo, como Wayne Marshall o Alfredo Nieves, por brindarme su apoyo y animarme a realizar esta investigación.

A mis amigos, por querer leer por primera vez un TFM de forma voluntaria y ociosa, y por apoyarme y animarme para que este trabajo saliera adelante.

A Ruth Pérez, mamá, por ponerme desde pequeña canciones de reggaetón durante todas las horas que pasábamos juntas en el coche.

A Rosario Martín, abuela, por mandarme todos y cada uno de los días un mensaje animándome a continuar y a no rendirme nunca.

Gracias a todas las personas que han formado parte directa o indirectamente de este trabajo porque sin ellas no habría sido posible ponerle punto final a este TFM. Gracias.