

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

Consuelo Meza Márquez¹

Hazell Santiso Aguila²

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

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

1 Profesora investigadora del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, UAA.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Este trabajo se ha basado en el estudio de campo realizado en la ciudad de Santiago de Cuba, en el mes de septiembre del 2016, como parte de la investigación doctoral *La violencia de género en la música popular cubana bailable. El reguetón como principal exponente*. El concepto ‘marginalidad incrustada’ resulta de la observación del trabajo de campo y aún se encuentra en proceso de construcción.

cara, de los hombros y del torso, unido a una vestimenta abigarrada, hipersexualizada que resulta de la combinación de lo que se tenga y de la excusa de la condición climática. Ahora bien, esta marginalidad se asume en la música urbana como una representación de lo que históricamente han sido, porque les permite abrirse camino, hablar del barrio y, sobre todo, expresarse en sus canciones como se habla en el barrio.⁵

El lenguaje vulgar que algunos advierten, pero la mayoría acepta, se diluye porque el cubano de forma idiosincrática está acostumbrado al choteo, y ello le quita peso al mensaje porque se naturaliza la violencia. Esta violencia amortiguada, que opera esencialmente “a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12) es violencia de género. La marginalidad incrustada entonces funciona como un ropaje que los legitima como identidades genéricas en su ser y en su hacer: “visten estos “ropajes” hablando semióticamente, para demostrar ante la sociedad que su conducta no está fuera de los cánones de “lo que debe ser.”” (Pérez Gallo, 2017, s.p.).

En el reguetón se recrean estereotipos de mujeres y hombres que asimilados culturalmente a la dominación masculina, se erigen como ideales de la conformación de las identidades genéricas y sus relaciones sociales. Una de las construcciones que predomina en el reguetón es la relación de pareja, la concepción del amor, pero ¿cómo funciona el amor en tiempos de reguetón? ¿Expresa el reguetón, como un importante producto cultural, una relación varón-mujer que ejerce una influencia sobre la concepción del amor como un agente que legitima la dominación del varón sobre la mujer, o propone nuevas identidades genéricas? Y de ser así, ¿cómo serían?, ¿cuál es el ideal de pareja que expresan hombres y mujeres que cotidianamente están expuestos a este género musical y lo disfrutan?

El análisis integra la recuperación de las voces de mujeres y hombres que en el contexto cubano se encuentran cotidianamente expuestos, de alguna forma, a este producto cultural y a la interpretación del discurso de textos de canciones, en donde la concepción de amor se construye en función de estructuras de dominación masculina.

5 El barrio funciona como una agencia de socialización y como espacio de pertenencia porque es como una escuela donde se sienten libres e identificados. El barrio es el reparto, es lo periférico, barriobajero, marginal. A esta identidad subyace un gran grupo de jóvenes que disfrutan y se conectan con el género musical.

El concepto de amor

La manera tradicional en la que se ha concebido la relación amorosa indica, en esencia, que mujer y hombre se unen para establecer una relación matrimonial con la finalidad de formar una familia. El matrimonio funciona para las mujeres como una institución que “reproduce su relación de subordinación a través de la introyección de los roles, normas, y valores que constituyen su identidad” (Meza, 2000: 161). La familia, entonces, refuerza las estructuras de dominación, pues es en la posibilidad de procrearse que la mujer se conecta con el mundo y se dignifica.

Las relaciones de pareja se han construido por siglos con base en este esquema de dominación, en donde “el sentimiento amoroso representa el espacio simbólico que permite a la mujer depositar vida, cuerpo y sexualidad al varón. Ésta sería la condición indispensable para que la mujer sacrifique su autonomía y su vocación de ser sin cuestionamiento y sin dolor” (Meza, 2000: 161). Es en función de ello que la mujer se ha relacionado con el mundo, se vuelve madre y se dedica a la familia, y a través de este rol afianza en su descendencia dichas estructuras de dominación. Mientras el hombre se comporta como el agente fuerte, proveedor y protector de la familia que goza del respeto social y de la autoridad en el seno familiar.

Sacrificio Martínez o el deber ser femenino

Algunas mujeres asumen que en la relación amorosa ellas necesitan que el hombre tome decisiones y no se vea como alguien a quien ella pueda manipular. Dicha representación reproduce la relación de poder entre el hombre y la mujer, en la que el hombre tiene el control de la situación y decide qué puede hacer o no hacer ella, así como qué está permitido o no en una relación. En los casos que a continuación se muestran, las mujeres expresaron tener un ideal de hombre que por la conversación sostenida con algunas, se intuye que se parece a los artistas que admiran o de las que son seguidoras.

Evel (21 años):

Chacal y Yakarta son mis favoritos. Chacal no es bonito, pero me gusta su forma. [...] No, mi ideal de hombre no. Pero me gusta su forma. Los gestos que él hace. [...] Saca la lengua, no sé, hace muchas cosas... Se mueve, así, es muy loco. [...] Mi ideal de hombre que... que sea un hombre loco, que no... que no... [risas] que no sea un hombre bobo. [...] Para mí loco... no sé... que me intimide... que me, no sé, que me meta el pie... algo así.

Delia (23 años):

No, si tú estás con una pareja, tú vas con tus amigas, pero no hasta mañana... hasta una hora que él te diga, *ma* o *meno* ve hasta la una, las dos, las tres o ve que yo te voy a recoger más talde, así, pero no *eh* hasta mañana, porque va hasta mañana es porque tú eres liberal, tú no tienes pareja, tú no tienes a nadie, tiene que ser que vayas a una discoteca y sea hasta el otro día... Y él sepa que yo estoy en la discoteca y él vaya aunque se vaya para la casa, pero que él vea que yo estoy en esa discoteca [...] ¡Ay! todo el mundo quisiera un hombre bueno, tranquilo, como los hombres ahora están revueltos, todo el mundo quisiera un hombre bueno, por supuesto, nadie quiere un bandolero de la calle. [...] Me gusta El Príncipe, más clásico, más elegante, más formal, se viste de traje, sus canciones, aunque sean canciones de reguetón, son canciones con mejor letra, más cosas, más elegancia.

Ana (23 años):

Yo pienso... [...] Bueno a ver, no me gusta hablar de las mujeres... porque yo soy mujer, pero me parece que una mujer que se respete a sí misma no debe usar eso, porque ya no es una cuestión de moda, es una cuestión de que estás enseñando partes íntimas de tu cuerpo. Por lo menos en tu cuerpo, las nalgas, los senos, lo que sea, porque ya es una cosa que... cada vez enseñan más, como quien dice. [...] Físicamente lo que más me interesa es que sean altos. Y de preferencia que tengan el pelo claro. Sí. Me gusta [risas], Dios mío que discrimi... y bueno eh... me gustaría que fueran profesionales igual que yo, por una cuestión de... a ver... que sean profesionales porque más bien por la cuestión de poder conversar sobre temas que nos interesen, que nos interesen a ambos,

y una cosa que me gusta mucho de los hombres es el carácter. A ver, me gusta que tomemos las decisiones los dos, pero por ejemplo, yo tengo un carácter un poco dominante y no me gusta que el hombre haga todo lo que, por ejemplo, lo que yo haga. Lo que yo le diga, debe partir de una opinión mutua, ¿no? Pero no me gusta tampoco que hagan todo lo que yo quiera ni viceversa.

El “deber ser” femenino está asociado casi siempre a los espacios privados. La casa, por ejemplo, o las labores que la relacionan con ésta. La mujer buena es abnegada, cuida a los hijos, ve por ellos, los lleva a la escuela, mantiene el orden en la casa. La mujer se “sacrifica” en función de su familia; calla para no meterse en problemas, y se resigna en nombre de ella y de los que ama. Así, el ideal amoroso tradicional responde a la construcción cultural tradicional, en donde las mujeres supeditadas al varón “practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio” (Bourdieu, 2015: 67).

Estas virtudes negativas que integran el deber ser, se van actualizando en la negociación social propia que establecen los sujetos con su realidad y se manifiesta simbólicamente en sus actos y preferencias: la altura, la edad, la etnia, la posición social, son preferencias simbólicas que, según expresa Bourdieu, revelan esta violencia suave, a menudo invisible, que se caracteriza por poner a la mujer siempre en desventaja frente a los hombres: Evel quiere un hombre que le enseñe quién manda; Delia sabe que debe cuidar a su hija primero que cualquier cosa y espera un príncipe azul, como el reguetonero que le gusta: romántico, bien vestido, guapo, clásico; Ana, quien también tiene una hija, buscará a su príncipe alto, de pelo claro y profesional que comparta con ella, pero que tome decisiones y no se someta a su carácter dominante; Daysiri, quien ama a su esposo, siente que aún le falta el tamaño ideal a su pareja y aunque no lo dice claramente, aspira a una relación en donde no exista la violencia verbal; Luisa Aimée, que es apenas una adolescente, callará cualquier cosa a fin de no meter en problemas a su novio.

Finalmente, Sacrificio Martínez ha aprendido que las mujeres buenas se dedican a su esposo, en cuerpo y alma, y que su trascendencia es la familia, que hay que cuidar; ellas, a su vez, enseñarán a sus hijas que las mujeres buenas se respetan porque no enseñan su cuerpo y deben buscar un buen partido para el matrimonio. Sacrificio Martínez buscará un hombre que las supere, en altura, en edad, en sabiduría, y que las represente ante otros.

Sacrificio Martínez también quiere cantar, pero para hacerlo tiene que servirse de Priapo Pérez y además ajustarse a otro estereotipo: la maldita, la loca, la bruja. ¿Por qué? Porque el mundo del reguetón es masculino por excelencia, y la presencia femenina en el reguetón se reduce a ser para y por el otro, lo cual es sin duda un reflejo también de las estructuras de dominación, instauradas en los sistemas sociales y que tienen su génesis en la división sexual del trabajo.

En Cuba, pocas mujeres han accedido como artistas al mundo del reguetón, y para poder estar entre los artistas varones han tenido que trabajar directamente con cantantes ya legitimados ante el público cubano. Uno de los casos de regueteras es Señorita Dayana. Aun cuando su producción musical es mínima, consideramos interesante acercarla a este estudio, a fin de demostrar que las participaciones femeninas no son –hasta ahora– una propuesta diferente de femineidad, porque también tiene introyectada la violencia simbólica y paradójicamente reafirma la construcción de la mujer tradicional, al afianzar el ideal amoroso convencional:

[...] Yo no tengo perros ni gatos,
Yo no doy explicaciones
Yo me voy pa' donde quiera
Yo soy soltera
Uh hoy vamo a hacer lo que tú quiera
Hoy vamo a hacer lo que tú quiera [...]⁶

Aparentemente hay una contraposición de estereotipos entre Sacrificio Martínez y Señorita Dayana, mujer buena y esposa/mujer maldita y bandolera. Obsérvese que la soltería ocupa un lugar importante en el discurso de la cantante, es su bandera de libertad y la enarbola desde el título de la canción. El hecho de no estar ligada sentimentalmente a nadie en matrimonio, la dispone a decidir por ella misma, cuestión que inmediatamente contradice con la frase: “hoy vamo a hacer lo que tú quiera”. Señorita Dayana es igual que Sacrificio Martínez y su disposición “contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo, el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro” (Bourdieu, 2015: 83).

6 Al momento de hacer el trabajo de campo en la ciudad de Santiago de Cuba, el videoclip de la Señorita Dayana figuraba entre los primeros números en la preferencia del público.

Priapo Pérez o el deber ser masculino

Los hombres, como las mujeres, no han escapado a las formas de representación dominantes, en su bregar cultural han ido aprendiendo habilidades que significan y designan los roles en la sociedad, y que se enriquecen y actualizan constantemente en la misma socialización. En este proceso juega un papel preponderante el lenguaje, que como código genético de la humanidad, se encarga de significar. Estas significaciones son, en palabras de Bourdieu, un capital cultural que se introyecta en los sujetos y se devuelve en forma de rituales.

Los rituales, a su vez, son prácticas sociales simbólicas que tienen como objetivo reproducir y legitimar las prácticas sociales del mundo, cohesionar los grupos humanos y contribuir a la construcción de su identidad. Por tanto, están compuestos por una serie de acciones que tienen un valor simbólico y se basan en alguna creencia, que proviene de una ideología, religión, tradiciones y recuerdos. El ideal amoroso de los hombres cubanos es también un capital, a través del cual se puede estudiar la construcción de la identidad masculina.

Alaín (19 años):

Algunas se visten *chea*, *chea* decirte es una forma que no se visten bien como deben vestirse y hay otras sí bien bonitas que son gente finas, son responsables, que se ponen tacones, su vestido corto, su pantalón apretadito, el pelo bien arreglado, sus accesorios con argollas grandes, entiendes, bonitas, bonitas, bien maquilladas, siempre, siempre, siempre buscando la mujer con zapatos altos. [...] Que le sea fiel, que sea atenta, que sea romántica, claro que tiene que ser recíproca la cosa, la pareja también tiene que ser recíproca, que ayude en la casa, que le gusten los mismos gustos, que haya empatía en la pareja...

Ángel (33 años):

Bueno, ahora se está usando mucho eso del cachetero en las chicas, me entiendes, *shorcitos* cortos, sandalias altas, las puyas esas como le llaman y ya, y blusitas porque hace mucho calor y está bien, así parece caribeño, lo veo que está bien así, andar en *short*, más porque hace calor. [...] bueno, a mí me gustan más clásicas. Que no enseñen nada, ¿entiende?, solamente para mí, no me

gustan... bueno, hay gente que le gusta igual, ¿me entiende?, está bien verlo, ¿entiende?, pero para mí, que esté vestida normal, ¿entiende?, así.

Kiki Pro (26 años):

¿Que una mujer está dura con culo de mula? ¿Usted cree que no haya mujeres que le gusta eso y lo tomen como un halago? Hay mujeres que le gusta que le den golpe, como hay mujeres que no le gusta que la miren, ni la maltraten, el mundo está lleno de todo y las mujeres tienen diferentes formas de pensar, diferente clima, diferente trato, porque lo que hace que eso fluya es la reciprocidad [...] El que por su gusto muere, la muerte le sabe a gloria. [...] Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo ‘es verdad mi hermano’ y le descargo un mundo. [...] es una forma de halagar.

La construcción simbólica de Priapo Pérez refuerza el ideal de la mujer objeto: Alain hace evidente que él jamás saldría con una mujer que no se arregle y esté lista para ser admirada, cabello arreglado, vestido corto y zapato de tacón; Luis buscará una de su mismo nivel, alta, delgada, con el pelo arreglado; Ángel es muy claro, aunque la moda sea enseñar, él prefiere que la de él sea una chica clásica, que no enseñe nada; por su parte, Kindelán refuerza su masculinidad, al señalar que ha tenido que enseñarle todo a su mujer, desde las labores de la casa, hasta las artes sexuales, dado que sus años la superan; finalmente, Kiki, un productor de música urbana, se reconoce un macho alfa y establece la violencia como algo natural y preferido por las mujeres, e introduce en el diálogo otro de los elementos recurrentes en las relaciones amorosas: la posesión.

Muchos hombres se asimilan propietarios del cuerpo femenino, como muchas mujeres en sus diálogos otorgan el poder a los hombres: “si él me deja”, “él tiene que saber que estoy ahí”. En el caso de Ángel y de Kindelán, es bastante obvio, pero en el caso del productor musical Kiki, ocurre algo interesante. La forma en la que expresa que las letras de las canciones no son violentas, revela la pugna entre los hombres y su esfuerzo por ser coherente con su deber ser. En sus ejemplos se establece una rivalidad genérico-sexual con un “otro” que hipotéticamente pretendiese admirar al cuerpo femenino del que él es dueño: “Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo ‘es verdad mi hermano’ y le descargo un mundo”. La expresión “le descargo” enfatiza lo mucho que le gusta el atributo femenino, y proyecta fuerza y seguridad. Esta afirmación

funciona como una “estrategia auto-afirmativa encaminada a elevar los grados de masculinidad” (Sierra, 2007: 75). Esta construcción se presenta en muchas canciones de reguetón y se basa en uno de los mitos más fuertes inscritos en la idiosincrasia del cubano: la sexualidad del negro.

De esta idiosincrasia participan, podría decirse, casi todos los varones cubanos, porque “el que no tiene de Congo, tiene de Carabali”. La virilidad es una de las cuestiones más importantes en la construcción de la identidad masculina del cubano, que aparece constantemente en la producción del reguetón como símbolo de la mejor virtud de su masculinidad. Pierre Bourdieu afirma que:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del vir, virtus, pundonor (nif), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual –desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.– que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (Bourdieu, 2015: 24).

La virilidad no sólo está presente en los textos de las canciones, sino también en el performance. Uno de los gestos más característicos de los reguetoneros es cuando se aprietan su región genital y mueven las caderas en forma circular, “enseñándole” al público mayormente femenino sus atributos. Estos gestos son significantes fálicos que, junto a las evocaciones a códigos seminales en los textos, van reafirmando un estereotipo de masculinidad hegemónica que ya existe en el espacio simbólico popular y que dicta el deber ser de los Priapos Pérez como viriles, fuertes y penetradores, como muestran algunas de las canciones más populares de los últimos años: “La tuba” (Elvis Manuel, 2008), “Mamá me lo contó” (Gente de Zona, 2010), “Mi amiguito el pipi” (Osmani García, 2012), “Control” (Los desiguales, 2014), “El bruto” (Chal y Yakarta, 2016), o “Mi palón divino”, último éxito de Chocolate en 2017.

“La tuba” (Elvis Manuel)

Mírala. Mírala, cómo suda
Y cómo ella se desnuda
Ella no sabe que a mí
Se me partió la tuba en dos [...]

Y se me parte la tuba en dos
Se me parte la tuba en tres
Cuando te coja yo te voy a dar
Ay, traiga su kilo de café

“Mamá me lo contó”

Yo sé que tú quieres, no digas que no
Mamá me lo contó
Tú baila con uno, también con dos
Mamá me lo contó [...]
Ay, mi mamá me lo contó
Tiene 16 y anda con uno de 30
Aparece una barriga que problema se presenta [...]
Hay mami, mami, mami, pa' qué te ariscas
Si lo que va pa' arriba de ti, nadie te lo quita

“Control” (Los desiguales)

Tú estás buscando que yo, te coja pa' eso
Y cuando menos te lo esperes
Te dejé caer *to* el peso [...]
Ah... te voy a dar candela, cuando yo te coja
Sálvese quien pueda [...]
Con la verdadera champola
Pa' que la gente se divierta
Pa' que la gente baile sola [...]

“El bruto” (Chacal y Yakarta)

Quiere que le meta bien bruto
Bien bruto, más bruto
Se molesta si no la sudo
Quiere que le meta bien bruto
Uh la lalala
Mami te buscaste al Romeo equivocado
Uh lala lala
Eh que yo la mato y no la pago [...]

“Mi palón divino” (Chocolate)

Maldita

Mami, tú *ere* una maldita

Maldito

Yo también soy un maldito oh

Te tengo *toa enganchá*

Le di por la papaya con maldad

Y quiere que te diga la verdad

Ella también me la dio con maldad

Soy negro, soy feo, pero soy tu asesino,

No es la cara ni el cuerpo ma...

Es mi palón divino.

En los fragmentos de canciones presentados se puede establecer que existe una asimilación cultural de la dominación masculina, la cual se refuerza a través de esta música porque legitima a los Priapos Pérez con un pene enorme y poderoso, reconocido socialmente porque el “sí le da donde les duele a las mujeres” y porque es una “máquina sexual”, un “penetrador compulsivo” que le canta a ellas. Priapo Pérez es una identidad masculina que se proyecta desde el espacio simbólico de los cantantes, en donde las mujeres son malditas, locas, bandoleras, al servicio de los Priapos, enamoradas sexualmente y sin remedio de ellos. Los varones entrevistados dejan traslucir un *alter ego*, un hombre que provee a la casa, y que esgrime la ayuda doméstica “como estrategia en la negociación del poder” (Sierra, 2009: 79), o que se vanagloria de sus atributos sexuales, que a su vez le aseguran el éxito con las féminas, pero de cierto prefiere a una mujer “clásica”, prefiere a Sacrificio Martínez.

Por su parte, las voces femeninas nos hablan de una construcción tradicional que responde al ideal de mujer: buena, pudorosa y sacrificada, quien por su parte mantiene su devoción en torno al ideal amoroso tradicional. Entre líneas pueden leerse nuevas formas de negociar el poder, trabajan y tienen solvencia económica y reconocen ésta como algo importante para su vida, incluso las que están estudiando piensan en su futuro como mujeres dueñas de sí mismas e independientes.

Las mujeres reconocen que soportar la violencia física y/o verbal no es una forma positiva de compartir la vida y, en algunos casos, por eso se han separado y son madres solteras; sin embargo, la violencia sutil, psicológica e invisible es aún

transparente a sus ojos. La forma de vestir revela que se ha instaurado en la representación colectiva de la femineidad un ideal estético sexuado, aceptado por mujeres y varones. Esta condición está aderezada con la tropicalidad caribeña.

Los entrevistados fueron mayormente personas de la raza negra, más allá de las intenciones metodológicas, se debió a una cuestión territorial, ya que Santiago de Cuba es una ciudad en donde predominan los negros y mestizos. De alguna u otra forma, expresaron su ideal de lo bello y dejaron notar que lo que tiene que ver con lo *sexy*, lo *fashion* y lo *inn*, es el pelo largo y alaciado, la delgadez, la altura y la desnudez. Curiosamente, se ha identificado una relación entre los entrevistados y los cantantes de preferencia que tienen que ver con la raza, y que se sospecha funcionan como ideal de representación personal, esto es, como se quisieran ver.

Conclusiones

En Cuba, el amor en los tiempos de reguetón trasluce las antañas estructuras de dominación que afloran en la relación varón-mujer, planteada en las historias contadas por los reguetoneros y que han sido asimiladas en función del ejercicio de la violencia amortiguada, sutil, simbólica. Como también los cánones estéticos que dictan la moda, la preferencia física por mujeres y varones, los manoteos y escándalos callejeros en donde es difícil, incluso para un cubano nativo, entender qué se está diciendo. Las frases de doble sentido que resultan del toma y daca entre la cultura y sus productos culturales, a saber, el choteo característico de muchos cubanos, va alcanzando niveles cada vez más altos de expresión marginal. En este escenario, la violencia simbólica es un cimiento sobre el que se fundamenta la violencia verbal y performática que subyace en la subjetividad de las identidades genéricas y se expresan en el reguetón cubano.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. España: Anagrama.
- _____. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los cambios lingüísticos*. España: Akal.

- _____ (2015). *La dominación masculina*. España: Anagrama.
- Gallo, V. (2017). *El reguetón en Cuba: ¿Culto al cuerpo masculino?*, España. Ponencia no publicada presentada en el 11th CRI Conference on Cuban and Cuban-American Studies.
- Lamas, M. (2012). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Mañach, J. (1928). *Indagación al choteo*. España: Red Ediciones.
- Meza, C. (2000). El habitus de la femineidad y la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas. *Caleidoscopio* (8), 161-191.
- Sierra, A. (2009). Códigos en movimiento. Masculinidad sobre ruedas. *La siempreviva* (7), 70-79.

