

PRISCILLA CARBALLO VILLAGRA

Licenciada en Trabajo Social, Universidad de Costa Rica. Docente e investigadora de la carrera de Trabajo Social, Sede Occidente de la Universidad de Costa Rica.

priscilla@fcs.ucr.ac.cr

Resumen

En los últimos años un nuevo género musical (que se ha constituido en un fenómeno social), ha alcanzado gran presencia en la cotidianidad no sólo de las personas jóvenes sino de todos y todas aquellas que transitamos los espacios urbanos. Este fenómeno, llamado reggaetón, ha logrado llegar a gran cantidad de sectores.

Sus letras regularmente son de contenidos violentos y sexuales; existe gran cantidad de población que vibra al ritmo de esta música y a la vez se dan fuertes procesos de censura en diferentes países y una alarma social generalizada. En el presente artículo se pretende hacer un análisis de los contenidos y las implicaciones de esta producción colectiva y un acercamiento de las condiciones que dan origen a estas formas de música en el actual momento histórico.

Abstract

During the last few years, a new musical genre (which has become a social phenomenon), has attained a great deal of presence in every day life not only of young people, but of all of us that move around urban spaces. This phenomenon, called reggaetón has managed to reach many sectors. Its lyrics usually talk about violence and sex; a large quantity of people vibrates to the rhythm of this music, and at the same time strong censorship processes and a general social alarm are present in different countries.

This article intends to analyze the contents and implications of this collective production; it tries to conduct an analysis of the conditions that originate these forms of music at the current historic moment.

Palabras Clave:

Reggaetón, Música del Caribe, Violencia de Género.

Key Words:

Reggaeton, Caribbean Music, Genre Violence

MÚSICA Y VIOLENCIA SIMBÓLICA

En los últimos cinco años un nuevo ritmo musical que se ha constituido en un fenómeno social, ha alcanzado gran presencia en la cotidianidad, no sólo de las personas jóvenes, sino de todos y todas aquellas que transitan los espacios urbanos: buses, tiendas, bares, restaurantes, etc. Este ritmo llamado reggaetón ha logrado llegar a gran cantidad de sectores.

Mucho se comenta de sus letras violentas y sexuales, se dan fuertes procesos de censura en diferentes países y una alarma social generalizada y, al mismo tiempo, existe una importante cantidad de población que vibra al ritmo de esta música.

Pero, ¿qué plantea este ritmo musical y, en particular, qué plantea en relación con la visión de lo femenino?

En el presente artículo se pretende hacer un análisis de los contenidos y las implicaciones de esta producción colectiva, relacionándolo con la violencia simbólica generada hacia las mujeres, que se ve reflejado en las letras de esta producción musical. Se propone una reflexión integradora de las condiciones sociales que acompañan este ritmo musical.

Por la naturaleza del tema en estudio, se realiza una revisión documental sobre la importancia de la música en el entorno social, pero por la especificidad de la música reggaetón se acude a revisión de páginas de internet que se dedican a difundir este ritmo musical, pues, es el medio en el que más se encuentra información ya que la academia no ha realizado análisis del tema. De esta forma, es importante señalar que el presente texto es un acercamiento introductorio de un fenómeno social sumamente reciente.

Se inicia la reflexión con la definición de violencia simbólica, para continuar con la importancia de analizar las producciones musicales como reflejo del contexto social en el cual surgen, y la

historia del reggae y del reggaetón; posteriormente, se plantea la visión de lo femenino en la música tropical en general, para finalizar con los contenidos del reggaetón en relación con la violencia simbólica.

Género y violencia simbólica

Género se entiende como una categoría de análisis que, como lo plantea Marta Lamas (1995), es un elemento fundamental para comprender las relaciones entre los sexos. Lo que se entiende en una sociedad por género es producto de un largo proceso de dominación estructural y político sobre las mujeres, que se mantiene a partir de la socialización, en los que se encuentran relacionadas instituciones claves en la transmisión de las tradiciones tales como la familia, la Iglesia y el Estado.

Las desigualdades de género tienen su origen en la división sexual del trabajo, donde a las mujeres se les separa de dos bienes fundamentales en esta sociedad: la tierra y el dinero, y a partir de allí, se les da un lugar marginal en la forma de organización de la vida social, sobre esto Bordieu plantea:

«La división sexual está inscrita, por un lado, en la división de actividades productivas a las que asociamos la idea del trabajo, y en un sentido más amplio, en la división de trabajo de mantenimiento del capital social y del capital simbólico que atribuye a los hombres el monopolio de todas las actividades oficiales, públicas, de *representación* y en especial de todos los intercambios de honor, intercambios de palabra (en los encuentros cotidianos y sobre todo en la asamblea), intercambios de regalos, intercambios de mujeres, intercambios de desafíos y de muertes (cuyo límite es la guerra).»¹

Este lugar marginal es, posteriormente, fundamentado en una serie de mecanismos simbólicos de representación de lo femenino como disvalor, en relación con el poder oficial masculino, mecanismos que apoyan la perpetuación de la lógica de dominación patriarcal.

Esta lógica de organización social que se fundamenta en el poder masculino, se manifiesta en la vida de las mujeres de distintas formas, y asume connotaciones violentas, en algunos casos físicas, patrimoniales y, en otras, simbólicas.

La violencia simbólica se ubica en el campo de representación que se hace de lo relacionado con lo femenino. Desde estas representaciones se vincula a mujeres con labores «poco

1 BORDIEU, Pierre. La dominación masculina. Barcelona: Anagrama, 1998. p.64

importantes» por la cultura (el trabajo doméstico nunca reconocido en esta sociedad), o bien, se plantean rasgos «naturales» de lo femenino; por ejemplo, la emotividad y la irracionalidad. Estas representaciones, como se mencionó anteriormente, sirven de base para la perpetuación del orden vigente.

En las sociedades la violencia simbólica hacia las mujeres se manifiesta en distintos escenarios de representación; uno de estos es el discurso, de ahí, por ejemplo, la insistencia de las feministas en el uso del lenguaje inclusivo como una forma de revertir en parte el poder ejercido.

La música como producción social -tal como se verá en el siguiente apartado- transmite y refleja muchos de los contenidos discursivos que producen sectores sociales y refleja en gran medida el escenario de violencia simbólica en el cual se encuentra esta producción.

Además, el ritmo musical específico que se analizará en el presente artículo, es un fenómeno que convoca a gran cantidad de población de sectores populares, por lo que interesa conocer las representaciones que se dan en relación con las mujeres.

La música como productora y reproductora de lo social

La música, a lo largo de la historia de la especie humana, ha estado presente en todas las sociedades como una de sus principales producciones artísticas, y por tanto, una de las manifestaciones de la cultura de los pueblos.

Esta ha tenido un papel fundamental en lo social, en la creación de espacios de encuentro, como ente movilizador, elemento relajante, forma de catarsis, entre otras, por lo que: «No es menester recordarnos hasta de los grandes precedentes de los legisladores chinos y griegos, para quienes la música y todo lo que podía atañerle era una grave cuestión de Estado»²

Históricamente, la música ha permitido el encuentro de las personas convirtiéndose en un eje social de interacción que hace posible la construcción de escenarios, tales como las salas para bailes y conciertos, o bien, espacios privados como las fiestas en las que las personas convergen.

Por medio de este arte las personas cantan temas que viven cotidianamente desde los inicios de la especie humana, elementos como: el amor, el trabajo, la relación con los y las otras; el futuro

2 DEVOTO, Daniel. «Expresiones musicales: sus relaciones y sus alcances en las clases sociales. En: Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1977. p. 21

y la muerte son temas que están presentes en las construcciones musicales y, a partir de los procesos culturales diferenciados, adquieren contenidos diversos.

Así, la música se convierte en una convergencia de lo plural por la gran diversidad de factores que se entrelazan en su producción. Esto se acentúa en el espacio urbano por la cantidad de personas de diferentes lugares que ésta acoge, quienes amplían el abanico de posibilidades culturales. Por ejemplo, en el caso de jóvenes de sectores urbanos es común que a partir de la adscripción a una forma musical sea ésta: reggae, metal, punk, u otros ritmos, las personas asumen determinadas formas de vestir, lugares de encuentro, e, incluso, hábitos comunes de consumo.

Estos colectivos construyen una serie de elementos identitarios que generan que la música pase de ser un elemento lúdico a un elemento fundante en los procesos de autodefinition y pertenencia.

Para los diferentes grupos sociales la escogencia de una forma musical depende de la aceptación de su sonido como medio y elemento signifiante, pero también por la escucha del mensaje y la aceptación de su discurso.

Por tanto, la música 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.

Esta forma de arte se ha transformado y redimensionado como un agente de comunicación social y como una práctica que produce y reproduce significados y discursos, pues las personas crean formas de expresar los significados que elaboran en las interacciones cotidianas.

Para hacer un análisis integrador de la música como producción social, comencemos con el contexto en el que surge el ritmo que interesa en el presente texto: el reggetón.

El reggae y el reggetón

Para explicar este ritmo musical es indispensable hacer referencia a su antepasado inmediato: el Reggae. El Reggae es una modificación del *Mento*, un ritmo que nace en 1950 en las calles de Jamaica y era interpretado por personas que se reunían para hacer música con instrumentos como guitarras y bongos.

Se desarrolla en los ghettos, que son los barrios marginales de Kingston y, posteriormente, con algunas modificaciones, se convierte en la base de lo que se conoce como Reggae³

En sus inicios esta forma de música tiene una utilidad concreta: «sirvió como vía de expresión de la cultura rastafari creada en Etiopía en los albores de la tercera década del siglo XX por el emperador y líder Hailé Selassie.»⁴

Durante la década de los setentas esta música se vincula con discursos nacionalistas negros y con ideas como el retorno a África que siempre había estado presente en el imaginario, desde la época de Marcus Garvey.

A partir de esta música jamaicana, se empiezan a cantar versiones traducidas al español, lo cual, generalmente, se realizaba con pistas de la música en inglés. Panamá es el primer país donde se empieza a cantar Reggae en español durante la década de los ochentas.⁵

Ahora bien, el reggaetón es una derivación del reggae, pero de origen reciente pues surge hace 20 años, aproximadamente, y se populariza de manera masiva hace unos 5 años en el resto de países de Latinoamérica. Este ritmo surge concretamente en Panamá y Puerto Rico, los dos países en los que más se escuchaba y producía Reggae en español.

Surge gracias a la mezcla del reggae con el rap, y se diferencia del reggae por variaciones rítmicas pero fundamentalmente de contenido, pues: «Como alternativa al Reggae en español meloso de los panameños, los boricuas comienzan a cultivar una forma ecléctica cuyas diferencias básicas son el contenido sexista de sus letras y un medio tiempo más agresivo.»⁶

Un elemento importante del reggaetón es que, por sus orígenes, cada vez más híbridos, existe una mezcla de idiomas, pues tiene una relación con el inglés que habla la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos, por lo que utiliza cierta forma de «spanglish» que se evidencia en sus letras.

En este momento, entre los principales exponentes de esta forma musical se encuentran: Don Omar (puertorriqueño), Calle Trece (puertorriqueños), Lorna (panameña), Ivy Queen (puertorriqueña) y Tego Calderón (puertorriqueño).

3 ORDOVÁS, Jesús. *Bob Marley*. Madrid, España: Editorial Júcar, 1980.

4 VALENZUELA, José Manuel. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*. Universidad de Guadalajara, Jalisco. México, 1997.p. 58

5 <http://www.og-salsacasino.com.ve/reggaeton.html>

6 BONACICH, Drago. Historia del Reggaeton. <http://www.satelitemusical.net/reggaeton.html>

Música tropical y la visión de lo femenino

El tema de la representación de lo femenino como alteridad no es nuevo en la música del subcontinente, ya ha estado presente en otras formas musicales y ha colaborado en la construcción de distintos imaginarios.

Dentro de lo que se llama comercialmente como «música tropical» (entiéndase música producida en América Latina como: salsa, merengue, reggae, etc.) generalmente, se han desarrollado temas diversos de la dinámica social, y uno de éstos, por supuesto, ha sido la idea de la mujer.

Para realizar un análisis de las producciones musicales es menester señalar que históricamente ha existido un predominio masculino del escenario musical y que esto se refleja en el diálogo recurrente con el otro, en este caso, las letras. En este sentido tenemos un primer elemento, ya que son los hombres los que hablan en el texto musical.

Otro elemento para resaltar es el lugar desde el cual se produce esta música, pues en la mayoría de los casos nos referimos a ritmos que surgen con un sello de marginalidad evidente, ritmos de salón y de barrio, a pesar de que después la industria cultural los capitaliza. Por tanto, el lenguaje que se utiliza es popular, se usan recursos locales como dichos o el discurso ambiguo con términos que solo los locales pueden entender. Para mencionar dos ejemplos, se recurre al doble sentido para hacer alusión a temas como la sexualidad, y, en otros casos, se usa un lenguaje «pintoresco» en relación con la visión de las mujeres a quienes se les relaciona (ya sea a ellas o a partes de su cuerpo) con frutas o flores.

Para representar el trato que se le da en el cancionero latinoamericano a la imagen de las mujeres, citemos algunos ejemplos de letras que hacen referencia a las mujeres, de las que haremos varios comentarios.

En canciones de décadas anteriores se evidencia la representación de dos referentes de mujer, la mujer pura y santa, símbolo del ideal Mariano, y la cabaretera y mujer fatal. Ejemplo de este último es la canción del grupo la Sonora Santanera Luces de Nueva York, que plantea:

*«Vuelve ahí cabaretera,
vuelve a ser lo que antes eras
en aquel pobre lugar,
allí quemaron tus alas, mariposa equivocada
las luces de Nueva York».*

Ritmos como los boleros y grupos como La Sonora Santanera, graficaron de manera recurrente en sus canciones este binomio, las dos formas de mujer que desde la configuración masculina cohabitan en la época.

Existen unas canciones que reflejan el trato de la mujer como un bien intercambiable en el manejo del capital simbólico masculino, por ejemplo el merengue titulado Te compro tu novia:

*«Te compro tu novia,
no voy a regatear el precio aunque cueste un millón,
no sale ni a la esquina,
no habla con la vecina.
Y sabe hacerlo todo en la casa».*

El contenido de esta canción brinda elementos significativos en cuanto a la visión de las mujeres, pues plantea la posibilidad de una transacción por lo que cosifica, además de ponerle un valor económico concreto al objeto de venta.

Este texto se refiere a una mujer deseable y comprable dentro del ideal masculino, y plantea la sumisión; también habla de roles tradicionales de la mujer en el escenario doméstico, y el aislamiento del mundo externo, lo cual da seguridad al poder masculino.

Otro tema recurrente en relación con lo femenino es el de la sexualidad que ha estado presente de forma explícita o implícita (por medio del doble sentido), y esto lo encontramos en una gran diversidad de canciones que remiten a lo mismo, por ejemplo: «El garrote», o «Solamente la puntita».

En esa misma línea existen otras producciones que hacen alusión a la genitalidad femenina, que ante la imposibilidad - por la presión social- de ser nombrada explícitamente, se le adjudican nombres de objetos y en este caso de frutas, por ejemplo, una canción titulada «Meneando la pera», entre otras.

De esta forma, ha existido en Latinoamérica un aval social y un grado de permisividad de las canciones que representan, de muy diversas formas, una visión descalificadora y violenta por lo femenino en general, y, particularmente, las que representan a la mujer como objeto de placer incapaz de autodeterminación y de capacidades intelectuales.

Si partimos del hecho de que en América Latina se mantiene una lógica radicalmente patriarcal que permea toda la estructura social, y que las mujeres siguen siendo víctimas de discriminaciones de distinto tipo, se puede hacer la relación de que las representaciones que se generan desde la música popular remiten lo que se vive en la realidad concreta, y por lo menos en el caso de las canciones analizadas, reproducen permanentemente el discurso que sustenta esta estructura de dominación.

Por lo tanto, se debe entender este desarrollo temático como *parte y espejo* de un contexto donde priman nociones que han desarrollado imágenes y condiciones de exclusión y privación concretas hacia la población femenina; por esto no es casual encontrar dentro del cancionero latinoamericano letras con este contenido.

Reggaetón y violencia simbólica

Como se expresó al comienzo del texto, el reggaetón ha escandalizado a diferentes sectores de la sociedad con sus contenidos claramente sexuales, por un lado, y altamente violentos, por otro. Para este análisis se toma como elemento central el discurso y los videos utilizados en esta producción musical.

Es pertinente resaltar que es una producción muy masculina: los cantantes (solistas o grupos) y escritores de las canciones son hombres, y sólo existen dos o tres cantantes mujeres, que no están ubicadas en los puestos de mayor popularidad.

El contexto social en el cual se desarrolla este ritmo musical, tal como lo testimonian sus letras, son los sectores populares, pues tiene en los barrios su principal contexto inmediato para sus canciones. En algunos videos aparecen imágenes de barrios en países como Puerto Rico de donde proviene una gran cantidad de cantantes.

En cuanto a los temas existe un elemento central: en el reggaetón se advierte una primacía por el **discurso sexual** en el contenido de las canciones. Aparecen en el texto musical frases

recurrentes como «dale duro al culo», o palabras que se incluyen dentro del vocabulario como «perreo» o frases como «dale duro» (mientras tanto, en el fondo, se escucha el sonido que sugiere a varias mujeres gimiendo) y que, obviamente, hacen referencia a prácticas sexuales.

En una búsqueda realizada por internet, se encontró un «Diccionario de reggaetón», en el que se hace, para entender la música, la definición de algunas palabras:

- «Bellaco: persona que quiere tener sexo
- Bicho: parte sexual del hombre
- Buduska: chica gorda
- Cabezear: el acto sexual oral
- Chocha: órgano sexual femenino
- Clavar o puyar: acción de tener sexo
- ¡Eso perra!: ¡Eso, mami!
- Guayando: bailar bien pegado, rozando
- Masacote: pene grande
- Perrear: bailar
- Perreo: baile muy sensual, bien bellaco, normalmente el chico detrás de la chica, y está rozándole con su trasero muy sensualmente
- Sata: prostituta
- Suelto como garete: estar dispuesto a todo, que pueden tener sexo fácil con él o ella»⁷

Muchas de estas definiciones hablan por sí solas, pero es preciso resaltar que en este diccionario aparece un lenguaje referido más a la mujer que al hombre y que la mayoría de las palabras dicen de eventos circunscritos a la esfera de los encuentros sexuales.

7 <http://www.terra.com/ocio/articulo/html/oci58085.htm>

Aparece una tendencia a hipersexualizar las relaciones con las mujeres quienes tienen una forma de aparecer en la escena: como objeto de placer, interviniendo en la canción por medio de breves palabras-gemidos que remedan encuentros sexuales, con frases como: «papi dame lo que quiero», etc.

Se reproduce, por tanto, la visión de la mujer como objeto sexualizable, ya que su lugar dentro de la producción musical sólo puede estar como medio de producción de placer. Esta tendencia hipersexualizante que plantea este ritmo se entiende más claramente si se ubica dentro del mercado de capitales simbólicos donde el cuerpo es el referente fundamental, y el cuerpo femenino en particular se muestra erotizado para capitalizarlo.

Aunado a lo anterior, se debe agregar que se habla, de forma permanente, de la mujer como objeto de placer o recurso desde el que se le descalifica. Hay un grupo puertorriqueño que encarna la esencia del **discurso misógino** presente en este ritmo musical, se llama «Calle Trece» y está conformado por dos hombres jóvenes. Uno de sus temas dice lo siguiente:

*«Atrévete, salte del closet,
destápate, quítate el desmadre,
deja de taparte,
que nadie va a retratarte,
que tú eres una callejera»*

Ejemplos de este tipo abundan en esta producción musical, mas lo que interesa es evidenciar que en este fenómeno de la violencia simbólica, uno de los mecanismos es desvalorizar la imagen de las mujeres por medio de formas distintas de representación, lo cual es un insumo básico de este discurso misógino.

Cuando se señala a la mujer, en este caso como «callejera», se le aniquila como sujeta social y a partir de esto, es justificable la violencia que se ejerce sobre ella, pues es una actora social en el contexto.

Además, existe un binomio **sexo-violencia** que aparece de manera recurrente en el desarrollo de las canciones, por ejemplo un tema del cantante puertorriqueño Don Omar que plantea:

*«yo soy su gato,
ella es mi gata en celo,
quiere tener reculeo del bueno
... por ahí anda su novio en un fantasmeo
verdad que esta noche va a haber un tiroteo»*

O bien, esta otra de Winsin y Yandel que dice:

*«Pa los enemigos plomo,
y pa las gatas besos»*

Dentro de estas letras es evidente la visión del otro masculino como amenazante, pues puede limitar el poder que da el acceso sexual a muchas mujeres.

Estas y otras canciones remiten a violencia frente a otros enemigos masculinos, violencia que pasa, en muchos casos, por acceder sexualmente a las mujeres que son parejas de éstos.

Si al contenido de los textos se le agregan las imágenes de los videos, el escenario se completa, pues la mayoría de videos son producidos de la misma manera: mujeres que bailan entre sí, que rodean a los cantantes con posturas sexuales.

Este ritmo, en relación con el resto de la música tropical da un *salto* en cuanto al desarrollo histórico del tema de la sexualidad, porque se hace de forma explícita. No se utiliza el doble sentido ni la insinuación sino el nombrar de forma abierta. Pero también porque existe un aumento de la violencia en las narraciones de índole sexual.

Esta representación se puede analizar desde el concepto de capital simbólico que plantea Bordieu; el autor propone que en la sociedad capitalista de orden patriarcal los hombres no sólo acumulan capital material sino también capital simbólico que les da estatus frente a otros, y en el que uno de los elementos que genera más estatus, es el acceso a mujeres. Este concepto ayuda a anclar el tema que venimos desplegando, y se puede utilizar en el análisis de los videos como complemento a las letras, pues existe una fórmula claramente identificable: los cantantes rodeados de cuatro elementos centrales de status masculino: carros lujosos, grandes casas, cadenas de plata y mujeres. La insistencia, tanto en los temas como en los videos, de la

prevalencia de dichos objetos hace que éstos valgan en tanto le dan capital simbólico al hombre, como centro de la estructura de poder social.

Por tanto, la mujer sigue en el lugar de marginación o capital transferible y transable, y el hombre permanece en el centro como el sujeto con potestad de capitalizar este bien simbólico.

Finalmente, para complementar este análisis, es bueno recordar que hay algunas **mujeres cantantes** que, si bien no poseen tanto éxito como los hombres, tienen un lugar en el escenario musical, Ivy Quenn y Lorna son dos ejemplos. La posición que asumen las cantantes es ponerse en el lugar que les dan los hombres dentro de sus producciones y, por ejemplo, se nombran a sí mismas como «caballota», «reinas del perreo», términos utilizados por los hombres para referirse a las mujeres. De esta forma, persiste una continuidad en el discurso masculino, representado por mujeres.

Este fenómeno del lenguaje expresa, también, la noción que las mujeres tienen de sí mismas en un contexto social en el que el lugar asignado es el de mujer-objeto de placer, y ellas reproducen este discurso como una manera para ocupar una posición en el escenario masculino.

Es fundamental rescatar que el uso de estas formas de autonombrarse tiene implicaciones concretas en la población femenina, pues, por ejemplo, el hecho de que una canción contenga en su letra «dale perra» refiriéndose a las mujeres, y que las mujeres que lo escuchan no se sientan agredidas y compren discos y asistan a los conciertos, remite a un contexto social en donde la representación y la violencia simbólica ha generado un alto nivel de aceptación de la agresión por parte de las mismas mujeres.

Algunas reflexiones finales

En primer lugar, se debe insistir en la lógica de análisis de la música como reflejo de la visión de colectivos concretos y cómo ésta reproduce, o de acuerdo con el caso, resignifica la realidad. Una experiencia vivida recientemente reafirma esta premisa, pues existe una canción de reggaetón que se llama «La popola», en la que los intérpretes (Don Omar y Lorna), repiten un estribillo que dice: «Dame por atrás, que me duele la popola».

En un trabajo realizado por una profesional en Ciencias Sociales con niños y niñas de nivel escolar, una de ellas planteó que una parte de su cuerpo era la «popola» (palabra tomada de la

canción del mismo nombre citada anteriormente que hace alusión directa a la vagina). Este es un ejemplo de cómo esta representación de la genitalidad femenina, con todas las imágenes y sesgos sobre la noción de la sexualidad que conllevan, se generaliza y forma parte del imaginario de diferentes sectores.

En segundo lugar, se debe articular la violencia simbólica, que se analiza en este artículo, con el proceso histórico que ha tenido América Latina de marginación y exclusión del sector femenino, lo cual ha generado, además, violencias estructurales que se han manifestado en los cuerpos y vidas de las mujeres. Esto se observa en múltiples escenarios, entre los que se puede destacar la música, en tanto producción cultural que realiza representaciones.

El argumento sobre el predominio de la violencia simbólica hacia las mujeres, en los textos musicales, justamente en el momento actual, se debe vincular con el hecho de que los jóvenes han crecido escuchando canciones que minimizan el papel de lo femenino, pero también en un contexto cultural, político e ideológico en los que la negación de acceso al espacio de toma de decisiones de las mujeres, la agresión en el hogar, las disparidades en el salario, el hostigamiento y la visión de la mujer como objeto en los medios, son parte del día a día.

Como tercer punto, en relación con el tema específico de la sexualidad en la música, existe una fuerte tendencia del colectivo social adulto a ver a las personas jóvenes como sinónimo de «peligrosidad social», «perdidos», «faltos de moral». Es necesario ubicar esta tendencia hipersexualizante en un contexto social que pretende callar el tema de la sexualidad. Estados incapaces de asumir una educación sexual, una Iglesia Católica conservadora, que quiere seguir «tapando el sol con un dedo» en materia sexual, y por último, padres y madres de familia que no tienen conocimiento (pues no tienen de dónde tomarlo) ni han generado el espacio para hablar sobre el tema.

Tal como lo plantea Lagarde «En la mayoría de los países de América Latina está materialmente prohibida la educación para la sexualidad responsable, diversa y libre, tanto en los medios masivos de comunicación que hegemonizan una visión ultrajante, violenta e irresponsable de la sexualidad, como en los sistemas educativos»⁸

8 LAGARDE, Marcela «Poder, relaciones genéricas e interculturalidades» En: Lagarde, Marcel y otras. Primer encuentro mesoamericano de estudios de género. Federación Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2001. p. 28

Si esto lo contraponemos a un contexto que bombardea las personas jóvenes con anuncios y una gran cantidad de mensajes sugestivos relacionados tanto a la sexualidad en general como a la violencia en particular, no es casual que se estén generando producciones culturales como el reggaetón que, justamente, representa una sexualidad violentada.

Se debe hacer un análisis amplio de estas producciones y no visualizar a la juventud como «perdida» y desde perspectivas moralizantes, sino evidenciar que estas personas jóvenes son producto de un sistema que genera serios procesos de agresión y auto-agresión de muy diversas maneras. «Ellos están haciendo visible lo que desde hace tiempo se ha venido pudriendo en la familia, la escuela, en la política»⁹

Finalmente, volviendo la mirada a la academia, a ésta se le plantea el reto de analizar las implicaciones sociales del arte, pues se ha evidenciado que sirve como espejo de las realidades sociales, ya que la producción artística está mediada por el contexto en el que surge y esto es una ventana importante para conocer las visiones de ciertos sectores sociales.

Bibliografía

AGUILAR, Miguel Ángel y otros –compiladores. *Simpatía por el rock: industria cultura y sociedad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1993.

BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1998.

DEVOTO, Daniel. «Expresiones musicales: sus relaciones y sus alcances en las clases sociales. En: Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1977.

GARCÍA, Canclini Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1977.

_____. *La producción simbólica: Teoría y método de la sociología del arte*. Bogotá, Colombia: Editorial siglo XXI, 1979

9 BARBERO, Jesús Martín. «Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de la identidad». En: Cubides, Humberto, María Cristina Valverde y Carlos Eduardo Valderrama -editores-. *Viviendo a toda: jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Santafé de Bogotá, Colombia: Editorial siglo de hombre, 1998. p. 23

Historia del reggaetón. Tomado de: <http://www.satelitemusical.net/reggaeton.html>

Historia del reggaetón. Tomado de: <http://www.og-salsacasino.com.ve/reggaeton.html>

LAGARDE, Marcela «Poder, relaciones genéricas e interculturalidades» En: Lagarde, Marcel y otras. Primer encuentro mesoamericano de estudios de género. Federación Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2001.

LAMAS, Marta. «Usos, finalidades y posibilidades de la categoría género». En: Revista La Ventana: revista de estudios de género. Número 1. Guadalajara, México, 1995.

BARBERO, Jesús Martín. «Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de la identidad». En: Cubides, Humberto, María Cristina Valverde y Carlos Eduardo Valderrama -editores-. Viviendo a toda: jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades. Santafé de Bogotá, Colombia: Editorial siglo de hombre, 1998.

ORDOVÁS, Jesús. Bob Marley. Madrid: Júcar, 1980.

VALENZUELA, José Manuel. Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti. Universidad de Guadalajara, Jalisco. México, 1997.

www.niceup.com/history/evolution_of_reggae