

## Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del *reggaeton*

*María José Gallucci*

*Instituto de Filología Andrés Bello  
Universidad Central de Venezuela  
maria\_gallucci@yahoo.es*

### Resumen

En la actualidad, el *reggaeton* es un género musical muy popular en muchos países de América Latina. A propósito de las críticas que señalan exclusivamente la orientación sexual y la denigración de la mujer como marcas que identifican las letras que se cantan en este género, la presente investigación, que se inscribe en el análisis crítico del discurso (Fairclough, 1989 y 2003; Fairclough y Wodak, 2000; Van Dijk, 1999, 2000 y 2003), tiene como objetivo principal describir y explicar cómo se presenta la imagen que el hombre expresa de la mujer en las letras de las canciones de *reggaeton*. El corpus de estudio está formado por 10 de las canciones más exitosas de dos exponentes puertorriqueños del género: Daddy Yankee (5) y Don Omar (5). Mediante el estudio se pudo concluir que, si bien es cierto que en la mayoría de los casos la letra de las canciones evidencia una fuerte carga de contenido sexual, también es verdad que, en otros textos, el cantante (re)presenta a la mujer a partir de sus sentimientos y en situaciones que no son ajenas a nuestra cotidianidad.

**Palabras claves:** *reggaeton*, imagen de la mujer, análisis crítico del discurso.

## On woman image in reggaeton discourse

### Abstract

Nowadays, the reggaeton is a very popular musical genre in Latin America. Considering exclusively the criticism about the sexual orientation and woman belittlement expressed in the reggaeton lyrics, this investigation, following the theoretical and methodological perspective of critical discourse analysis (Fairclough, 1989 and 2003; Fairclough and Wodak, 2000; Van Dijk, 1999, 2000 and 2003), aims to describe how man present women's image in reggaeton lyrics. The corpus was a total of 10 of the most successful lyrics by two Puerto Rican exponents of this musical genre: Daddy Yankee (5) and Don Omar (5). Through this investigation, one can conclude that, even when in many cases the lyrics do have a heavy load of sexual content; it is also true that, in other lyrics, the singer (re)presents woman from his feelings, and in situations that are not unusual to our everyday life.

**Key words:** reggaeton, woman image, critical discourse analysis.

### INTRODUCCIÓN (1)

El presente estudio se interesa en describir y explicar, desde una perspectiva crítica, cómo se presenta la imagen de la mujer en las letras del *reggaeton*, género musical que fusiona el *reggae* jamaicano y el rap en español y que ha calado, sobre todo, en el gusto y la preferencia de la población juvenil (cf. Urdaneta, 2006).

Y es que, como afirmó Daddy Yankee en una entrevista televisiva (2), “la mujer es la esencia del *reggaeton*”. Por esta razón, y a propósito de las críticas que señalan este género musical por su carácter denigrante hacia el sexo femenino, he estudiado, como primera aproximación al tema objeto de estudio, las letras de 10 de las canciones de *reggaeton* con mayor índice de popularidad, a fin de observar, a través de la respectiva evidencia lingüística, la verdadera representación de la mujer que se plasma en ellas.

### 1. BREVE RESEÑA DEL REGGAETON

A partir del año 2000 el *reggaeton*, un estilo de música caracterizado por un ritmo clónico y repetitivo —aunado a voces estridentes distorsiona-

das por equipos electrónicos—, se convirtió en un género musical muy popular entre los jóvenes (y no tan jóvenes) de algunos países, como España, Estados Unidos, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

Aunque no hay consenso pleno en cuanto al origen de este género musical (para algunos es original de Puerto Rico, mientras que otros afirman que proviene de Panamá), suele afirmarse mayormente que este nace del intercambio cultural y musical que tuvo lugar en los años ochenta entre Panamá, Puerto Rico y República Dominicana. Esto pone en evidencia que no se trata de un género nuevo. Lo que otrora era clandestino (3), hoy se ha convertido en un género que invade prácticamente todos nuestros espacios (4). Nótese asimismo que para el momento en que se llevó a cabo esta investigación, en Internet se registran aproximadamente 10.500.000 sitios web relacionados con la palabra *reggaeton*.

La puesta en escena del *reggaeton* es llamativa y contagiosa. En ella se reproducen algunas particularidades de otros géneros, como el rap o el *hip hop*. Las voces presentan arreglos electrónicos, y el DJ que mezcla la música es tan importante como el cantante de los temas. Los expertos en la materia aseguran que el éxito de una canción de *reggaeton* depende de la armonía entre ambos componentes.

La importancia del DJ en este género queda evidenciada, por lo general, al principio de las canciones, cuando los intérpretes mencionan los respectivos DJ que mezclan la música (5).

La indumentaria de los *reggaetoneros* reproduce el estilo de los gánsteres o raperos de Nueva York. El atuendo está compuesto, fundamentalmente, por franelas de algodón y chaquetas de cuero. Dos accesorios que no pueden faltar: las gorras y las joyas (cadenas, sortijas, brillantes, medallas y pulseras). Estos objetos se denominan “blin blin”, como una forma de verbalizar el sonido y/o el brillo que producen. Las mujeres que participan en las coreografías poseen una anatomía exuberante y se visten de forma sexy y con muy poca ropa: faldas reveladoras, pantalones cortos y escotes son indispensables.

La combinación de todos estos elementos (incluidas las letras de las canciones, a las que haremos referencia inmediatamente) se traduce en un baile especialmente sensual llamado “perreo”, que imita posiciones eróticas y que ha llegado a considerarse el equivalente de la lambada de los años ochenta.

En este género musical, en el que la mayoría de los cantantes son de origen boricua, se distinguen varios tipos de *reggaeton*: cristiano (en las iglesias), romántico (gira en torno al amor y a la mujer como objeto de deseo), sandungueo (expresa libertad para divertirse en las discotecas) y *malianteo tiraera* (hace referencia a las competencias líricas entre cantantes y DJs).

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

### 2.1. El análisis crítico del discurso

Como es bien sabido, el análisis crítico del discurso (en adelante, ACD) interpreta el discurso como una forma de práctica social (cf. Fairclough y Wodak, 2000) y considera que en el uso del lenguaje, el rol del contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural) es fundamental. Esta definición sugiere una relación bidireccional entre un evento discursivo específico y las situaciones, estructuras e instituciones sociales que intervienen en su producción y difusión. Tal como explica Bolívar (1997:31), a través de la práctica social “se representa el mundo y se le da significado”.

Desde la perspectiva teórica y metodológica del análisis crítico del discurso:

Critical is used in the special sense of aiming and to show up connections which may be hidden from people —such as the connections between language, power and ideology [...] CLS [critical language study] analyses social interactions in a way which focuses upon their linguistic elements, and which sets out to show up their generally hidden determinants in the system of social relationships (Fairclough, 1989:5).

[El término “crítico” se utiliza en el sentido especial de apuntar y mostrar las relaciones que la gente puede ocultar, tales como las conexiones que existen entre lenguaje, poder e ideología. El estudio crítico de la lengua (ACD) analiza las interacciones sociales haciendo énfasis en los elementos lingüísticos con la finalidad de mostrar aquello que generalmente se oculta en el sistema de las relaciones sociales] (6).

De esta manera, y a propósito de la concepción del discurso como una forma de acción social, la finalidad del ACD no es otra que develar, a través del estudio lingüístico-pragmático, las estructuras sociales y de

poder que están presentes en una comunidad determinada. El ACD persigue, entre otras cosas, que los individuos desarrollen la capacidad crítica ante los (ab)usos del lenguaje y comprendan la influencia de este en los procesos ideológicos y sociales.

Uno de los objetivos del análisis crítico del discurso es lograr que se tome conciencia de las prácticas discursivas de la vida diaria para comprender mejor cómo se mantienen los prejuicios. [...] El desarrollo de la conciencia crítica sobre los usos del lenguaje debería formar parte de la educación de todo individuo que se interese por el cambio social, para impedir el reforzamiento de las diferencias e injusticias entre dominantes y dominados (Bolívar, 1997:9-10).

Y, precisamente, todo lo que resulta problemático y exige un cambio es un “asunto intrínsecamente impugnado y controvertido, y el ACD se halla inevitablemente atrapado en la controversia y en el debate social al elegir centrarse en ciertas características de la vida social y considerarlas «problemáticas»” (Fairclough, 2003:185).

A partir de lo señalado se hace evidente el propósito del ACD, en el sentido de poner en evidencia cuestiones como la desigualdad, la manipulación ideológica, la injusticia y las relaciones de poder.

## **2.2. Discurso e ideología**

El discurso —y, por tanto, el lenguaje— juega un papel fundamental en la (re)producción de las ideologías:

Una de las prácticas sociales más importantes condicionadas por las ideologías es el uso del lenguaje y del discurso, uso que, simultáneamente, influye en la forma de adquirir, aprender o modificar las ideologías. La mayor parte de nuestro discurso, especialmente cuando hablamos como miembros de un grupo, expresa opiniones con un fundamento ideológico (Van Dijk, 2003:17).

Este planteamiento en el que el uso del lenguaje y del discurso se encuentra ampliamente conectado con las ideologías también es compartido por Reboul (1986:34), quien señala que “el dominio privilegiado de la ideología, aquel donde ejerce directamente su función específica, es el lenguaje”. Esto no significa que las ideologías se expresen solamente a través del discurso, sino que este último, como práctica social que es,

tiene un papel específico y altamente pertinente en el funcionamiento de las ideologías.

Debe advertirse, igualmente, que existe una relación dialéctica entre discurso e ideología: los textos, como materializaciones verbales del discurso, actúan sobre las representaciones sociales de los grupos (ideologías) y estas, a su vez, determinan la función y el alcance que tendrán los textos en dichos grupos.

En lo que respecta al análisis crítico del discurso, las ideologías se conciben como “la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo”. Dentro de esta perspectiva, Van Dijk (1999:21) sostiene que considerar las ideologías de este modo, supone que estas les “permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia (7)”.

### 3. ANÁLISIS

Esta investigación, que se inscribe en la perspectiva teórica y metodológica del análisis crítico del discurso (Fairclough, 1989 y 2003; Van Dijk, 1999, 2000 y 2003; Fairclough y Wodak, 2000), tiene como objetivo describir y explicar —a la luz de los contextos en que se producen los textos y en relación con las ideologías que se manifiestan en el discurso— la imagen de la mujer que se (re)presenta en las canciones de *reggaeton*.

El interés en este aspecto surge a propósito de las afirmaciones que, sin analizar realmente los textos, señalan: “En el *reggaeton* fluyen las letras sexistas, acompañadas de mujeres-objeto y hombres “poderosos” (actitud, vestimenta, joyas)”; “es denigrante hacia la mujer ya que posee letras tales como: “agárrala, pégala, azótala”, “su ritmo esailable pero la manera en la que se realiza es muy erótica y muchas veces induce a un sensualismo cargado de morbo”; “tiene malas letras, que por cierto son machistas”; “su ritmo enciende a los jóvenes, el baile les permite explorar sus cuerpos y las letras les hablan de sexo y desamor” (8). Esto con respecto a los detractores de este género musical.

Por su parte, los *reggaetoneros* afirman: “Las mujeres de la nueva generación tienen una mentalidad muy diferente a la de nuestras madres y abuelas, que son más conservadoras [...] la jerga que nosotros utilizamos muchas veces no quiere decir lo que es el verdadero significado de la palabra. Por ejemplo, cuando decimos ‘azótala’, no te vas a creer que

le estás pegando a la mujer, la cuestión se traslada a la pista de baile y a unas palmadas sexys. La fanaticada del reggaeton entiende la jerga, pero quienes no forman parte de ella piensan que estamos utilizando la violencia contra la mujer” (esto lo dijo Daddy Yankee en una entrevista) (9). Por su parte, DJ Noise cree que “el reggaeton es un mecanismo de expresión social y un baile que pone a prueba el respeto del hombre hacia la mujer [...] el baile sirve para demostrar respeto. Ahí una mujer se da cuenta si el hombre la respeta o no, si vale la pena o no [...] la mujer es la vivencia del reggaeton, de lo contrario no tendría ningún sentido. Yo creo que todo se vale y la mujer jamás se va a enojar” (10).

Las afirmaciones antes presentadas ponen de manifiesto las distintas concepciones de la realidad que manejan los *reggaetoneros* y sus detractores. También ponen en evidencia, sobre todo, que el tratamiento que se le da a la mujer en las letras de las canciones es un punto polémico que causa posiciones encontradas cuando se trata del *reggaeton*.

A la par de lo expuesto, el análisis también contemplará, cuando sea posible, la comparación entre el *reggaeton* y el vallenato. Esto a fin de enriquecer el análisis y observar, en ambos géneros musicales, las similitudes y diferencias a propósito del tratamiento de la mujer.

### 3.1. Corpus

Para llevar a cabo esta investigación hemos seleccionado como muestra de estudio 10 canciones de *reggaeton*: 5 de Daddy Yankee y 5 de Don Omar. Las canciones fueron extraídas de [www.mundoreggaeton.com](http://www.mundoreggaeton.com). En la selección de los textos prevalecieron dos criterios: i) que la canción tuviera como tópico principal (Van Dijk, 1980) alguna situación —preferiblemente de amor o de sexo— donde la mujer se presente como actante; y ii) el índice de popularidad de las canciones para el año 2005. Es importante acotar que para esta investigación no se tomaron en cuenta otros intérpretes, como Vico C y Tego Calderón, pues en la mayoría de sus canciones es muy notable la influencia del *hip hop* y esto podría influir en la construcción discursiva de los textos.

En el siguiente cuadro se observan los textos analizados y sus respectivas referencias:

**Cuadro 1. Corpus de estudio**

Referencia	Intérprete	Canción
T1	Daddy Yankee	Lo que pasó, pasó
T2	Daddy Yankee	La gasolina
T3	Daddy Yankee	Mírame
T4	Daddy Yankee	Rompe
T5	Daddy Yankee	Tu príncipe
T6	Don Omar	Dale, Don, dale
T7	Don Omar	Dile
T8	Don Omar	Pobre diabla
T9	Don Omar	Ella y yo
T10	Don Omar	La batidora

### 3.2. Categorías de análisis

A fin de describir cómo se (re)presenta la mujer en las canciones de *reggaeton*, he tomado en cuenta tres aspectos fundamentales en este sentido: i) mediante qué sustantivos (“gata”, “mami”) y/o calificativos (“abusadora”, “maliciosa”) se hace referencia a la mujer; ii) cómo se dibuja la imagen femenina a propósito de las acciones que lleva a cabo (desinhibida, insegura de sí misma, controla las situaciones que se le presentan) y iii) de qué forma se presenta la relación hombre/mujer (ella como dominadora, víctima, infiel; él como causante de sufrimiento, compañero fiel, etcétera).

La conjunción de estos aspectos posibilita una aproximación crítica a la representación del sexo femenino en las letras del *reggaeton*.

### 3.3. Representación de la mujer en las letras de las canciones

En una primera revisión de las canciones objeto de estudio salta a la vista el papel central que tiene la mujer —y las relaciones sentimentales en las que se involucra— en este género. En torno a ella, o gracias a ella, gira la mayoría de las situaciones que se plantean en las canciones.

En T1 una mujer comprometida sale con un hombre soltero que ignora, en principio, que ella tiene otra pareja. En esta circunstancia, la mujer se presenta como la “cazadora”. Es ella quien, a pesar de su compromiso, persigue insistentemente al hombre: “Me engañó y ahora me llama como loca”. Se destaca el engaño y la falta de la mujer: “Esa noche conti-



go la pasé bien / Pero yo me enteré que te debes a alguien / Y tú fallaste, pero ya es tarde”.

En esta canción la mujer se define como “asesina”, “engañadora”, “especialista”, “abusadora” y “maliciosa”. Es ella quien “envuelve” al hombre, lo “enamora” y lo “devora”. En este caso, el hombre se presenta como víctima de la situación: “Yo soy soltero y tú preseas” [presionas, insistes]; “Si tienes dueño [...] ¿por qué preseas?”.

Como se apreciará en lo sucesivo, el tema de la infidelidad por parte de la mujer es recurrente en el discurso del *reggaeton*. El manejo de este tópico se contrapone a la integridad del comportamiento femenino que se muestra en la canción vallenata (11):

... en la canción vallenata “la rectitud” [...] adquiere un matiz particular, puesto que la apología que se hace de la mujer implica, incuestionablemente, fidelidad de su parte. Por esta razón, en este tipo de canciones las alusiones explícitas a la infidelidad y a la misma fidelidad son escasas. En otras palabras, si para los compositores de canciones vallenatas, la mujer se ajusta al modelo que subyace en este imaginario, no se justifica recurrir a la infidelidad como tema. Por la misma razón, tampoco resulta pertinente hablar de fidelidad. En consecuencia, en la canción vallenata, la mujer que hace o puede hacer feliz al hombre amado está exenta de cualquier sospecha de infidelidad, pues ella es sinónimo de rectitud moral y de buenas maneras (Escamilla y Morales, 2004:32).

En T2 la mujer también es la protagonista; incluso tiene voz en el discurso (como no suele ocurrir, por ejemplo, en la mayoría de las canciones de vallenato) (12). Se establece un diálogo entre ella y la voz principal de la canción. Es ella la “gata” [muchacha, mami] que pide reiteradamente —en 13 ocasiones— “gasolina” [bebidas alcohólicas]: “Dame más gasolina”.

En este texto, la mujer se (re)presenta como actante que “hace que cualquiera se enamore”, “sale a vacilar” y “prende los motores”. Se señala explícitamente, al igual que en T1, que la mujer es “asesina”; no literalmente, sino como figura poderosa capaz de dominar al hombre. Aunque la letra señala textualmente: “Asesina, me domina”, esta asociación podría obedecer, también, al ritmo de la canción. En este texto, el hombre no se presenta como víctima de las circunstancias, pero sí queda claro

que la mujer, como centro de atracción, ejerce una importante influencia sobre él.

En T2 la mujer es liberal, baila, disfruta del alcohol y sale a divertirse con mucha frecuencia (“No se pierde ni un party [fiesta]”). Una vez más esta canción entra en contraste con el vallenato, en el que el disfrute de las fiestas y de los tragos se presenta como una conducta propia del sexo masculino (cf. Escamilla *et ál.*, 2005).

No obstante, en esta letra llama la atención una estrofa en la que se señala que la mujer “Llena su tanque de adrenalina / Cuando escucha *reggaeton* en la cocina”. Vale la pena destacar que, en el corpus objeto de estudio, esta es la única oportunidad en que la mujer se muestra como una figura vinculada al ámbito del hogar.

En este texto también se destaca que el llamado a bailar y desinhibirse es inclusivo: “Esto va pa’ las gatas [muchachas] de to [todos] colores / Pa’ las mayores, pa’ las menores / Pa’ las que son más zorras que los cazadores / Pa’ las mujeres que no apagan sus motores”. Nótese que en este grupo se incluyen mujeres de reputación dudosa. No obstante, es necesario acotar que en las canciones de este género musical, el calificativo “zorras”, que también podría asociarse con el de “asesina”, no se presenta ni como insulto ni como una cualidad negativa. Al contrario, llega incluso a celebrarse.

T3 difiere un poco de lo presentado hasta ahora. Aunque la mujer está presente en el discurso y tiene voz en él, hay cierto equilibrio entre el hombre y la mujer. Ambas figuras se requieren (“Ya no puedo ni dormir / Yo te necesito”) y no se dan muestras de que alguna de las dos domine, por separado, la situación. Expresiones como “quiero devorarte”, “mi deseo es solo tú” y “apagar el fuego de esa gata en celos” muestran que el contenido de la canción es abiertamente sexual. Estas expresiones complementan las descripciones que se hacen del exclusivo ambiente en que tendrá lugar el encuentro de los amantes: “... te tengo vela / incienso, nena, y Pérignon del caro”.

Es importante destacar, igualmente, que en esta canción se registra uno de los pocos casos en que, en el discurso del *reggaeton*, el hombre se (re)presenta a sí mismo. En esta oportunidad es a propósito del encuentro con la mujer: “Este gato es travieso y malo”.

En T4, aunque se ofrece una breve descripción de la mujer (“Con curvas más calientes que el sun [el sol]”), la figura femenina está presen-

te, pero no con un papel protagónico. En este caso se trata de una especie de culto a la diversión y al cuerpo, se exalta el hecho de que la “gata” baile y se exhiba: “Trabájame ese cuerpo, mami / Sube ese temperamento”, “No escondas to’ [todo] eso que traes”. Los otros versos de la canción están orientados, fundamentalmente, a las guerras líricas: “Usted no vende ni en eBay [sitio web de compra y venta de artículos] / No das pa’ na’ / Conmigo ta’ Frito-Lay [no tener oportunidad] / Yo soy la pesadilla de todos los dream teams [equipos de ensueño] / Ya se te acabó el magazine [cartucho de arma]” (13).

En contraposición a todo lo expuesto antes, T5 podría ser perfectamente una balada romántica. En este caso, la mujer no se presenta como *femme fatale*, sino como una figura casi celestial que se trae a la memoria. El hombre desea confesarle sus sentimientos a la mujer que quiere: “Si tú supieras lo que me pasa cada vez que te veo / Quisiera confesarte lo que siento y no me atrevo / Si las emociones me dominan cada vez que te veo”.

En este texto se alude a la mujer como “la novia” y “Julieta”. A partir de los versos en los que se afirma “Busco, mami, cómo decirte lo que por ti siento / No tenerte sigue causándome sufrimiento [...] Vivo y por ti me desvivo, a ver si consigo ser más allá que un amigo”, es posible observar que se trata de un amor que ya no es correspondido.

La declaración amorosa busca el asentimiento de la mujer. No obstante, en esta canción la figura femenina no tiene voz en el discurso y el hombre tampoco precisa cómo termina la historia.

Aunque en otras estrofas la voz masculina expresa “Me tienes loco, mujer [...] Quiero tenerte aquí, mi nena / En una noche serena amándonos bajo la luna llena”, a partir de lo dicho hasta ahora a propósito de T5, puede afirmarse que en esta canción se privilegia, sobre todo, el amor y se exalta el valor de los sentimientos.

T6, uno de los grandes éxitos de Don Omar, guarda mucha relación con lo que afirmaba a propósito de T1 y T2. Las “yales”, es decir, las mujeres, se presentan, una vez más, como asesinas y seductoras. Ellas tienen voz en la canción (lo que indica su participación activa en el discurso) y se sugiere que se visten y se maquillan para atraer al hombre: “Mírala como maquina / Pa’ pillarla en una esquina / Como ron, qué fina / Tremenda asesina [...] Se viste y se maquilla”.

En T6 el elemento sexual se hace presente con la reiterativa expresión de la voz femenina que dice “Dale, papi, que estoy suelta como gabete”, frase que alude a las mujeres con las que se tiene sexo fácil.

A propósito de lo anterior, en esta canción la mujer establece un claro contrapunteo de voces con el hombre (“Me dicen, mami, que esta noche tú estás al garete [a lo loco, sin control] / Que se tiren que estoy suelta como gabete”) y se (re)presenta como “la gata en celo”.

Por su parte, T7 plantea el mismo tópico de los tríos amorosos y la infidelidad que se presenta en T1. La diferencia radica en que, en este caso, el hombre parece tener el control de la situación; es él quien “trae loca” a la mujer, el que “besa mejor” y en él “arde el fuego de la pasión”.

A simple vista, toda la canción no es más que un reclamo para que la mujer le confiese a su marido lo que está sucediendo: “Dile que bailando te conocí / cuéntale / Dile que esta noche me quieres ver / Cuéntale que beso mejor que él”. No obstante, en una segunda lectura es posible observar que el amante deja a juicio de la mujer la decisión (“Queda de ti el que lo perdones, el que lo olvides o lo abandones”). Inmediatamente después se aclara: “Entonces a mí dame otra noche”. De esta forma queda claro que en esta canción el sexo y el deseo se superponen a los sentimientos.

T8 constituye un caso particular. Frente al resto de los textos objeto de estudio, en esta canción la mujer se presenta como víctima del hombre. La mujer ama al hombre y llora por él. La figura masculina es la causante de su padecimiento; se dice que no la valoró, la utilizó y la embarazó.

El eje temático de la canción gira en torno a la forma como se llevó a cabo el engaño y el estado en que queda la mujer luego de este: “Pobre diabla, se dice que se te ha visto por la calle vagando / llorando por un hombre que no vale un centavo”; “que no te valorizó nunca y que nunca lo hará / que solo te hizo llorar”; “que solo te utilizó y hasta te embarazó”. Nótese, igualmente, la representación negativa que se hace del hombre cuando se afirma que la mujer llora por “un hombre que no vale un centavo”, por un “pobre diablo”.

De las canciones tomadas como corpus de estudio en esta investigación, T8 representa un caso particular en el que las acciones del hombre (y, por tanto, la figura masculina) se presentan de forma negativa.

Como se ha visto en T1 y T7, el tema de los tríos amorosos y de la infidelidad es recurrente en el discurso del *reggaeton*. Este tópico se pone de manifiesto también en T9. En esta oportunidad entra en juego la amistad (las tres personas se conocen, un hombre sale con la esposa de su amigo). La mujer infiel y que miente es la figura que se trae a la imaginación, pero la canción se centra en un diálogo que mantienen los dos amigos. El intercambio finaliza con la confesión y la posterior decepción del engañado. La traición se explica y justifica así: “Teníamos claro que era una locura esta relación / pero la carne nos llamaba y la cama nos hacía una invitación”.

Lo planteado en T9 también entra en conflicto con los imaginarios culturales que se manejan en la canción vallenata. En especial con aquel que describe la amistad como “sentimiento sincero e incondicional que ni siquiera la muerte puede acabar”. Escamilla y Morales (2004:46) explican que los compositores de canciones vallenatas suelen presentar la amistad como una relación “casi sagrada”. No obstante, tal como ocurre en el *reggaeton*, en este género también hay canciones en las que un hombre le quita la novia a su amigo. En estos casos, el énfasis no está puesto en la infidelidad (como sucede en el *reggaeton*); lo que se destaca es la “clave especial” del hombre costeño para no dejarse vencer por las penas (otro de los imaginarios de la canción vallenata).

Finalmente, en T10 —aunque se establece implícitamente la relación entre los movimientos de la mujer y los de una batidora—, las únicas menciones explícitas que se hacen de la mujer son: “Dale, no seas tímida, rompe, abusadora”; “Rompe, en representación de las gatas”. La canción invita a la diversión y a desinhibirse. Al igual que en T4, la letra es muy repetitiva y pone de manifiesto, a propósito de la representación del sexo femenino, cierta pobreza conceptual.

## CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo presentado y a propósito de las críticas que hablan únicamente sobre letras orientadas a lo sexual y a la denigración de la mujer como marcas que se ponen de manifiesto en el *reggaeton*, cabe afirmar que no se puede generalizar al respecto, ya que si bien es cierto que las letras de la mayoría de las canciones tomadas como objeto de estudio evidencian una fuerte carga de contenido sexual, también es verdad que en canciones como T4 y T10 las letras son pobres y quizás su éxito se deba al ritmo clónico y repetitivo que las acompaña.

Entre ambos extremos encontramos canciones como T5, T8 y T9, que en mayor o menor grado hablan de situaciones que no son para nada ajenas a nuestra cotidianidad y que perfectamente podrían inscribirse en otro tipo de género musical.

Igualmente, las letras de las canciones, como parte del discurso mediático que son, juegan un papel de suma importancia en la reproducción de las ideologías. De esta forma, el fundamento ideológico sobre el que se construye el discurso del *reggaeton* relaciona a la mujer, sobre todo, con cuatro imaginarios: i) la mujer como figura sexy, seductora y desinhibida que apuesta por la diversión (T1, T2, T3 y T6); ii) la mujer como personaje infiel (T1, T7 y T9); iii) la mujer como víctima de la figura masculina (T8) y iv) la mujer como sujeto que se anhela tener como compañera (T5).

En los cuatro imaginarios citados se trata de una representación ideológica de la mujer, que, como se ha visto, puede ser dibujada a través de la voz masculina, pero también desde la voz femenina. En este sentido, es importante destacar, una vez más, que la mujer tiene voz en este discurso y, por tanto, presencia activa en él. Esto significa que tiene acceso a la palabra y que puede expresarse a través de ella.

Adicionalmente, en los textos estudiados, calificativos como “zorra” y “asesina” no se emplean desde una óptica peyorativa (o como insultos), sino por el contrario, se presentan como “el debe ser” a la luz de las canciones de *reggaeton* y, por supuesto, de la puesta en escena que caracteriza a este género musical.

Está de más decir que las afirmaciones antes expuestas se refieren a las canciones que han sido objeto del presente estudio. Sin embargo, si se lleva a cabo una investigación de mayor alcance y con otros intérpretes (por ejemplo, *Calle 13* o *Ivy Queen*), los resultados aquí presentados podrían variar.

### Notas

1. Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia en el XXVI Encuentro Nacional de Docentes e Investigadores de la Lingüística, celebrado en Maracay (mayo de 2007).
2. “Daddy Yankee y su álbum *Barrio fino en directo*”. Entrevista transmitida por E! Entertainment Television el 19 de agosto de 2006. Más información en <http://www.eonlinelatino.com/>

3. Recuérdese que en 1993 el gobierno de Puerto Rico anunció públicamente la prohibición de varios discos de *reggaeton* debido a su alto contenido de violencia y a las palabras censurables de sus letras. Luego de este hecho, el género tuvo que experimentar un cambio brusco para poder mantenerse en el mercado. Un acuerdo entre todos los cantantes enfrentados terminó con las guerras líricas (“tiraeras”) e hizo que las letras de las canciones tuvieran un corte más bien romántico, alejado de la violencia. De esta manera, las letras de denuncia social se convirtieron en líricas, mucho más comerciales. No obstante, en Gallucci y Guirado (2006a y 2006b) observamos que en algunas canciones todavía hay restos de las llamadas guerras líricas: “Aquí nosotros somos los mejores / en la pista nos llaman los matadores”, “Ya pasé las siete cifras, pero de la envidia ¿quien me libra?”; “El sol del *reggaeton* / el que sigue brillando bien duro / Mira, soy el pasado, presente y futuro / Los números hablan por sí solos / Dueño de la sandunga desde la infancia”; “Ustedes están en la cima / Pero yo estoy en la Meca / Y caminen / porque mucho camino les resta”.
4. Para más información en este sentido, véase Gallucci y Guirado (2006b).
5. En un estudio previo sobre el *reggaeton* (Gallucci y Guirado, 2006b) se corroboró la importancia del DJ en este sentido. Por lo general, los DJ que mezclan la música se nombran al inicio o al final de las canciones. En el caso de Daddy Yankee, tenemos a Looney Tunes, Nesty Nelly, Zion Baby, Lennox y Noriega. Por su parte, Don Omar, a lo largo de las cinco canciones analizadas, solamente menciona a un DJ, llamado Eliel. Sin embargo, es importante destacar que los intérpretes no se limitan a presentar a quienes los acompañan en la realización de la canción; también se mencionan a ellos mismos o bien son presentados por las otras voces que acompañan la interpretación. Se establece así una especie de contrapunteo que remite, una vez más, a las “tiraeras” (guerras líricas). Ejemplos de tales menciones son: “Acaramelá de tu sugar, Daddy Yankee”; “Daddy, you know how we do men”; “Dale, Don, dale”; “Dale Omar, que estoy suelta como gabete”, entre otras. Todas estas menciones no son más que una forma de afianzar y de hacer más conocidos a los intérpretes y DJ de este género.
6. Mi traducción.

7. Para obtener más información sobre la noción de ideología, consúltese, entre otros, a Van Dijk (1999 y 2003).
8. Comentarios extraídos a propósito del artículo “Sexismo cultural, el caso del reggaeton”, tomado de <http://canarias.indymedia.org/> [Recuperado el 9-2-2007].
9. “A fondo con Daddy Yankee”, entrevista realizada en Colombia por Edward Orlando Rojas. Disponible en <http://www.calibuenanota.com/> [Recuperado el 9-2-2007].
10. “Reggaeton: amado y odiado”. *Hablemos online*. Disponible en <http://www.elsalvador.com/hablemos> [Recuperado el 10-1-2007].
11. Para obtener más información sobre la canción vallenata, véase el completo de estudio de Escamilla *et ál.* (2005).
12. Sobre este particular, véase a Escamilla y Morales (2004).
13. La alusión al “magazine” puede entenderse, asimismo, en el sentido de que al “otro” se le ha acabado la fama o incluso la inspiración para componer canciones.

### Referencias documentales

- BOLÍVAR, A. 1997. “El análisis crítico del discurso: teoría y compromisos”. *Epísteme NS*, 17:23-45.
- ESCAMILLA, J. y MORALES, E. 2004. “La canción vallenata como acto discursivo”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 4 (2):27-53.
- ESCAMILLA, J.; MORALES, E.; Henry, G. 2005. **La canción vallenata como acto discursivo**. Universidad del Atlántico, Barranquilla (Colombia).
- FAIRCLOUGH, N. 1989. **Language and power**. Longman, Londres (Inglaterra).
- FAIRCLOUGH, N. y WODAK, R. 2000. “Análisis crítico del discurso”, en Van Dijk, T. (comp.). **El discurso como interacción social. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria**. Gedisa, Barcelona (España). Volumen 2.
- FAIRCLOUGH, N. 2003. “El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales”, en Wodak, R. y Meyer, M. (comps.). **Métodos de análisis crítico del discurso**. Gedisa, Barcelona (España).
- GALLUCCI, M. y GUIRADO, K. 2006a. “*Presea, dale, presea*: el reggaeton como acto discursivo”. Ponencia presentada en mayo de 2006 durante la **Celebración del Día del Idioma en el Marco de los 60 años de la Facul-**



- tad de Humanidades y Educación.** Universidad Central de Venezuela, Caracas (Venezuela).
- GALLUCCI, M. y GUIRADO, K. 2006b. “*¡Que se alisten que estoy suelta como gabete!*: análisis gramatical y discursivo del reggaeton”. Ponencia presentada en noviembre de 2006 durante las **IX Jornadas de Investigación Humanística y Educativa**. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Caracas (Venezuela).
- REBOUL, O. 1986. **Lenguaje e ideología**. Fondo de Cultura Económica, México (México).
- URDANETA, M. 2006. “Análisis de los implícitos en el discurso del reggaeton”. Ponencia presentada en junio de 2006 durante el **XXV Encuentro Nacional de Docentes e Investigadores de la Lingüística**. Maracaibo (Venezuela).
- VAN DIJK, T. 1980. **Estructuras y funciones del discurso**. Siglo XXI, México (México).
- VAN DIJK, T. 1999. **Ideología. Una aproximación multidisciplinaria**. Gedisa, Barcelona (España).
- VAN DIJK, T. (comp.). 2000. **El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria**. Gedisa, Barcelona (España).
- VAN DIJK, T. 2003. **Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria**. Ariel, Barcelona (España).