

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN: 1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

## A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España

Silvia Martínez (Universidad Autónoma de Barcelona)

### Resumen

La eclosión de las reivindicaciones feministas en España a partir de 2015 coincidió con un cambio en el perfil de las músicas de circulación masiva. El reggaeton y otros géneros afines de origen caribeño sustituyeron en un corto lapso de tiempo a los formatos habituales del pop angloamericano de las últimas décadas. Este remplazo se acompañó de un fuerte rechazo que denunciaba tanto el carácter machista como la falta de calidad de la música que estaba llegando. En este texto recojo los principales hitos de la polémica generada y analizo diversos posicionamientos feministas en torno a estas músicas latinas. Sostengo que parte de las luchas de sentido que generó antes de convertirse en la música legitimada que es hoy en día implicaron un proceso de *purplewashing* acorde con la deriva de las políticas españolas y europeas en materia de derechos humanos.

### Palabras clave

Reggaeton/reguetón, música latina, feminismos, sexualidad, *purplewashing*.

**Fecha de recepción:** abril 2022

**Fecha de aceptación:** septiembre 2022

**Fecha de publicación:** diciembre 2022

### Abstract

Since 2015 concurred in Spain, both the rise of feminist activism and a remarkable turn in the profile of mainstream music have been highly noticeable. Reggaeton and similar genres from the Caribbean area replaced the usual Anglo-American hits in a short period of time. This replacement was accompanied by a widespread campaign that denounced both the sexist character and the lack of quality of the music hitting the charts. In this article, the main milestones of the controversy are analyzed from various feminist positions. I argue that the struggles for meaning around reggaeton -before becoming the legitimized music that it is today- implied a purplewashing process in line with the drift of Spanish and European policies on human rights.

### Keywords

Reggaeton/reggaeton, Latin music, feminisms, sexuality, purplewashing.

**Received:** April 2022

**Acceptance Date:** September 2022

**Release Date:** December 2022

## A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España<sup>1</sup>

Silvia Martínez (Universidad Autónoma de Barcelona)

---

### Introducción

A finales de 2016, una polémica canción se extendió como la pólvora en los móviles de jóvenes y adolescentes españoles: “Cuatro Babys”, tema de trap cuyo videoclip sumaría en pocas semanas más de 200 millones de visitas en la plataforma YouTube<sup>2</sup>. La letra y el video fueron repetidamente denunciados por su carga misógina y por recrear una fantasía masculina de dominación desde una mirada pornográfica (Sen 2016, Buj *et al.* 2017; Serrano 2017; Barbijaputa 2018)<sup>3</sup>. Su publicación causó una controversia inmediata, poniendo bajo sospecha al conjunto de músicas latinas de nuevo cuño que copaban los circuitos masivos de distribución musical. En pocas semanas, ya no se trataba solo de “Cuatro Babys”: decenas de canciones leídas como “reggaeton” o como “música latina” se estaban volviendo tremendamente populares y originaron una narrativa mediática según la cual dichas producciones eran vehículo de una tóxica ideología sexista, con letras tremendamente ofensivas. Las canciones “hacían alarde de un trato absolutamente denigrante a las mujeres”, en el que estas eran presentadas como “cuerpos y objetos sin valor” y “siempre disponibles para el deseo sexual de los hombres”<sup>4</sup>. En ese estado de cosas, se multiplicaron las llamadas a musicólogas y especialistas en temas de género para participar en programas de radio y televisión o para responder a entrevistas de prensa. Muchas feministas nos sentimos en aquel momento como en la manida escena de las películas hollywoodienses sobre catástrofes: el grito “¡tráiganme un científico!”, proferido por el político al mando para afrontar el desastre, se había convertido en un imperativo “¡busquen una musicóloga!” con el que numerosos medios competían por explicar el éxito injustificable de semejantes canciones.

Por un lado, el clamor por incluirnos en su mesa de debate era un reconocimiento halagüeño; por otro, enseguida vimos que en pocos espacios se buscaba responder de manera compleja a preguntas planteadas para obtener una condena sencilla. ¿Cómo era posible que canciones tan machistas alcanzaran los puestos más altos de las listas de éxitos? ¿Por qué las mujeres jóvenes no se rebelaban y se negaban a seguir bailando ese reggaeton que las denigraba? ¿Qué iba a pasar con los niños y adolescentes que cantaban esas barbaridades cuando fueran hombres adultos? Laura Viñuela, decana de los estudios de género y música popular en España, recoge las observaciones sobre el pánico moral que desató el reggaeton en otros países y resume con acierto la estrategia que ayudó a consolidar ese lugar común en su difusión: establecer una relación directa entre las letras de las canciones y los comportamientos violentos o de riesgo en las prácticas sexuales de la juventud, convirtiendo la polémica en una cuestión de salud pública (Viñuela 2021).

El ruido mediático causado por “Cuatro Babys” crecía en paralelo a un rápido cambio en las

---

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2020-116455GB-I00, financiado por a la AEI 10.13039/501100011033

<sup>2</sup> El tema “Cuatro Babys”, interpretado por Noriel (ft. Bryant Myers, Juhn, Maluma), se publicó también en el álbum *Trap Capos: Season 1* (Sony Music Latin), nominado en 2018 a los premios Billboard de Música latina en la categoría de *Top Latin Compilation Album of the Year*

<sup>3</sup> Videoclip de “Cuatro Babys”: <https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4>

<sup>4</sup> Citas extraídas de periódicos generalistas de tirada nacional —*La Vanguardia*, *El Periódico*, *ABC*, *El País*— y programas de radio emitidos en España entre 2016 y 2017.

preferencias musicales que reflejan y refuerzan las listas de éxitos. En los primeros puestos, el reggaeton pasó en muy poco tiempo a ser el ritmo protagonista<sup>5</sup>. Que esta canción en concreto no fuera un tema de reggaeton puede parecer poco relevante, dada la polémica que se generó. Pero en realidad sí era un matiz importante, aunque fuese por motivos alejados de la pulsión taxonómica que se da en tantas discusiones sobre música popular. Por más que la canción no encaje en los patrones musicales más habituales del género, no hay que olvidar que España está considerablemente alejada del Caribe<sup>6</sup>. En la Península Ibérica, los matices entre trap, electrolatino, reggaeton, bachata, dembow, pop latino o incluso la amplísima variedad de cumbia latinoamericana se pierden en la percepción del público mayoritario. Si bien es cierto que hoy en día la población más joven está familiarizada con la música latina de los circuitos masivos, la etiqueta "reggaeton" abarcaba en aquel momento una amalgama multiforme. Las críticas en prensa, medios y el público en general ponían en la picota canciones tan dispares como "Gasolina" de Daddy Yankee, "Propuesta indecente" de Romeo Santos o "Amor, Amor, Amor" de Jennifer López. "Gasolina"<sup>7</sup>, tema publicado en 2004, había sido uno de los primeros *hits* de reggaeton que alcanzaron gran éxito en España si bien todavía faltaban algunos años para que este copara los circuitos mayoritarios. Por su parte, la canción de Santos se construye sobre los patrones de la bachata dominicana, claramente distinguible tanto por su ritmo e instrumentación como por el baile que se le asocia, aunque los circuitos de difusión de reggaeton y bachata se hayan entrecruzado en los últimos años<sup>8</sup>. Concretamente, la letra de "Propuesta indecente" entronca con una larga tradición en la canción romántica, evocando un flirteo que se vende como aventura peligrosa y en la que el hombre insinúa levemente que el alcohol puede ser la causa de su falta de control<sup>9</sup>. El éxito de Jennifer López era una canción con la producción y la base electrónica habituales en el Latin pop *mainstream* del momento sobre un patrón acelerado de reggaeton<sup>10</sup>. Aquí lo considerado como inapropiado se centraba en la alusión al momento íntimo que repite el estribillo ("cuando hacemos el amor, vuelvo a la vida") y en que la cantante exhibiera sus habilidades para el perreo en la coreografía del videoclip.

De este modo, en la España de 2016, bajo el rubro "reggaeton" se recoge una amplia variedad de canciones que reunían algunas características comunes: eran temas procedentes de Latinoamérica (o, si se precisaba un poco más, de una difusa área caribeña), con base electrónica y claramente orientados a la pista de baile, cuyas letras mayoritariamente estaban en español e incluían textos sexualmente explícitos. Se acompañaban, por lo general, de un videoclip subido de tono que incluía en sus coreografías mujeres perreando, acción de baile emparentada con el *twerking*, que consiste en agitar rápidamente el culo mientras te agachas, pudiéndote frotar contra los genitales de la pareja de baile. En definitiva, consistía en un término-paraguas para un conjunto de músicas de origen caribeño que estaba acaparando rápidamente las listas de éxitos en España, en detrimento de las producciones angloamericanas habituales (Buskirk 2017). Por ello, a la vista de

<sup>5</sup> Una comparativa entre los vídeos musicales y las canciones de más éxito en Spotify entre los años 2014 y 2017 dan cuenta de la rápida ascensión de las músicas latinas en España: en 2014 apenas aparecen sendos temas de Enrique Iglesias y Shakira entre los más escuchados, mientras que en 2017 prácticamente todos los éxitos responden a los patrones del dancehall, reggaeton o pop latino.

<sup>6</sup> Para profundizar en el reggaeton en el contexto original caribeño cfr. Rivera, Marshall y Pacini-Hernández (2009)

<sup>7</sup> Videoclip de "Gasolina": [https://www.youtube.com/watch?v=CCF1\\_jl8Prk](https://www.youtube.com/watch?v=CCF1_jl8Prk)

<sup>8</sup> Videoclip de "Propuesta indecente": <https://www.youtube.com/watch?v=QFs3PIZb3js>

<sup>9</sup> Las dos frases destacadas de la canción en las entrevistas en medios de comunicación eran invariablemente "si te faltó el respeto y luego culpo al alcohol" o "este Martini calmará tu timidez" y en ninguna entrevista se llegaba pocas líneas más allá, cuando la canción sigue diciendo "qué dirías si esta noche te seduzco... y la regla es que goces" o "[quiero] poner en juego tu cuerpo, si te parece prudente".

<sup>10</sup> Videoclip de "Amor, amor, amor": [https://www.youtube.com/watch?v=9t9u\\_yPEidY](https://www.youtube.com/watch?v=9t9u_yPEidY)

la laxitud con la que la mayoría de los medios lo definían, “Cuatro Babys” pudo servir en España de ariete en la batalla contra el reggaeton<sup>11</sup>.

### Maluma en la diana

Si la mencionada canción fue el centro de atención, uno de sus intérpretes, el cantante colombiano Maluma, se convirtió en la diana humana. En una movilización inédita, se inició una campaña de Change.org para censurar el tema, reuniendo alrededor de 100.000 firmas. También hubo iniciativas para boicotear algunos conciertos del artista en medio de las protestas de colectivos feministas y enfrentamientos en las redes sociales.

Al documentar el caso, parecía claro que parte de la amplia difusión que tuvo aquella canción en sus inicios se debió a una buena estrategia de la discográfica: se decidió no lanzarla en el canal del principal intérprete, Noriel, un rapero puertorriqueño con poca difusión todavía en el país, sino hacerlo en el canal oficial de Maluma. Este era desde 2012 un cantante de éxito, pero con una trayectoria poco asociada a la polémica. A lo largo de su carrera había cosechado una gran audiencia en su Colombia natal, con un puñado de canciones pop sobre una base rítmica de reggaeton. Canciones en un principio poco o nada connotadas sexualmente ni agresivas, con un patrón musical muy convencional. Maluma era uno más de los intérpretes que seguía la exitosa fórmula que ha marcado la distribución *mainstream* del reggaeton, con el consabido proceso de blanqueamiento que describe Wayne Marshall (2008). Aquellas primeras canciones presentaban, tanto en su estructura como en su producción, la cara más amable del género apto para la radiofórmula. Las letras de las mismas combinaban un hedonismo suave con descripciones de flirteos y tópicos del amor romántico. El primer disco, *Magia* (2012), editado por la filial colombiana de Sony Music, incluía canciones que se cuentan como los primeros éxitos en la carrera de Maluma, con textos que ensalzan a mujeres que “van a tomar y a olvidar a aquel hombre que las quiso controlar”, que “no dependen de nada ni de nadie” y que “ningún hombre ellas necesitan”<sup>12</sup>. Cuando el artista fue nominado en la categoría de cantantes noveles en los premios Latin Grammy de 2013, quedó encarrilada su carrera más allá del mercado colombiano y regional. En su siguiente disco, *Pretty Boy-Dirty Boy* (2015) el sonido era más sofisticado y claramente orientado a la distribución internacional, como correspondía a una propuesta ascendida a la división Latin de Sony Music. De hecho, en pocas semanas llegó a lo alto de la lista Billboard en la categoría *Top Latin Albums*. En esa misma progresión, alcanzó las listas de éxitos españolas y se organizó una primera gira de conciertos en el país cuando la mayor parte de sus canciones todavía eran temas bailables de temática festiva y hedonista. No obstante, aquellas pocas en las que apostaba por referirse a una sexualidad explícita lo dotaron de una áurea de misoginia que lo convirtió en el epítome del machismo de la nueva música latina<sup>13</sup>.

La polémica estaba servida: ¿por qué la música *mainstream* de origen caribeño aparecía de

<sup>11</sup> Si bien esta agregación no es un fenómeno exclusivo de España: ya lo describen Marshall, Rivera y Pacini-Hernández (2010) en las estrategias de difusión que siguieron algunas emisoras de radio y compañías discográficas en Estados Unidos al asociar el reggaeton con la bachata urbana y otros géneros del pop latino.

<sup>12</sup> Fragmentos de la letra de “Miss Independent”, canción compuesta por Kevin Mauricio Jimenez Londono, Juan Luis Londono Arias (Maluma) y Bryan Snaider Lezcano. Producida por Young Crunk y publicada en el álbum *Magia* (Sony Music, 2012).

<sup>13</sup> Desde entonces las polémicas a su alrededor han sido periódicas y abonadas por él mismo, con un momento álgido en agosto de 2018 al publicar en su cuenta de Instagram la fotografía promocional de la canción “Mala mía” en la que aparecía posando con varias mujeres semidesnudas que yacían en su cama (<https://www.instagram.com/p/BmMYoqcFqjp/>).

manera tan rotunda bajo el foco de las denuncias? ¿Por qué los temas de reggaeton y géneros similares eran declarados anatema habiendo tantas canciones en el ámbito del rock, el rap o la balada con un contenido clamorosamente machista? ¿Por qué se disparaban las alarmas justo en aquel momento? El debate sobre las canciones de Maluma al que invitaban los medios de comunicación tampoco ofrecía gran posibilidad de diálogo: una vez más, las discusiones giraban en torno a la misoginia y a la violencia machista, pero ofreciendo un juicio cerrado de antemano. Cualquier matiz que tratara de volver más compleja la reflexión no aparecía publicado en los cortes finales de las entrevistas. Así, el veredicto público sobre el reggaeton llegó a ser casi unánime: se trataba de canciones que promovían la violencia machista y alentaban la cultura de la violación entre los más jóvenes.

### ¿Es la letra la canción?

Conviene detenerse aquí en las limitaciones de una crítica cultural que analiza cualquier letra como parte única de la canción o que observa la pieza descontextualizada de su circulación. La importancia de las letras en el conjunto de una propuesta musical varía en función de las prácticas y de los géneros musicales: en la canción de autor de las décadas de 1960 y 1970 o en la copla clásica, por poner dos ejemplos claros, los versos tienen un peso fundamental. Las canciones se construyen a partir de ellos y la estructura musical que los sustenta puede llegar a tener un papel subsidiario. En otros casos, las letras en sí mismas no resultan tan centrales: pueden serlo tanto o más la estructura armónica, los recursos de producción, el modo de relacionar texto, melodía y dicción, etc. Sin contar que los elementos de la performance conducen a que se pueda interpretar la misma canción convirtiéndola en una experiencia completamente distinta.

Existe una amplia literatura académica que analiza las relaciones entre música y texto en las canciones, mostrando cómo en muchos casos singularizar sus componentes conduce a una interpretación incompleta y a un análisis empobrecido<sup>14</sup>. Como destaca Juan Francisco Sans en su análisis de la relación entre los estudios del discurso y la música, uno de los objetivos primordiales de estos es entender cómo los discursos construyen la realidad y contribuyen a su transformación (Sans 2017: 13). Para ello es imprescindible la consideración de las letras de las canciones en su proceso sonoro de interacción social. Y es importante entender que el texto puede no ser el centro de una canción cuando se trata de una música orientada a los espacios de baile y pensada para su disfrute en ellos. Una canción participa siempre de una experiencia culturalmente compleja y, en el caso de la música de baile, se compone no solo de un armazón musical, una letra y una actuación que la personaliza, sino que dichos elementos son disfrutados desde un cuerpo en movimiento a partir del cual se teje el significado de todo lo anterior. En el caso del reggaeton, no es pertinente abstraer sus letras como si fueran poemas si lo que pretendemos es dar cuenta de su sentido y dimensión social. Por tanto, tampoco si lo que nos interesa es realizar una aproximación con perspectiva de género.

Por otro lado, resulta evidente que circula una enorme cantidad de canciones con textos cargados de violencia machista en los repertorios del rock, el hip-hop, el bolero y tantos otros. Sin salir del panorama del pop español de los últimos años, encontramos textos como este que destaca el periodista Iago Fernández (2014):

---

<sup>14</sup> Cfr. una reciente revisión de la misma en Rojas Sahurie (2021), quien además ofrece una interesante visión sobre la consideración del lenguaje verbal como parte constitutiva de la música y no como un elemento asociado o externo a la misma.

Me gusta que me pegues,  
 me siento importante,  
 encuentro tus hostias fascinantes  
 y no me defiendo por no molestarte,  
 prefiero dejar que corra la sangre.  
 Afílate los puños en mi cara, hoy tienes 2x1 en mi mejilla,  
 escupe por una buena causa, revíentame de un soplo las costillas.  
 Me gusta que me pegues, sin motivo aparente,  
 tus golpes son siempre pertinentes.  
 Pégame mucho, hasta el desmayo (...)<sup>15</sup>

El ejercicio de descontextualizar un texto así presenta de manera muy cruda la canción. Pero si en lugar de leerlo o recitarlo escuchamos el tema, el sonido de la banda y su vocalista nos sitúan inmediatamente en la estética *indie* española y la letra resulta indisoluble de la base punk rock que la construye. Asimismo, el vídeo realizado por Canada, reconocida productora audiovisual con creaciones para Christina Rosenvinge, El Guincho o Rosalía en su haber, juega con una hipérbole surrealista que pocos tildarían de apología de la violencia. Esta canción de Los Punsetes causó una leve polémica en su momento, pero no resultaba tan evidente interpretar literalmente el sentido del texto cuando la canción la interpretaba una banda madrileña de *indie* pop, escena con una cierta aura de izquierdas, cuyas letras se mueven a menudo entre la provocación y el absurdo. En cambio, lejos de ese universo de pop blanco, un joven latino reggaetonero difícilmente tendrá derecho a la presunción de inocencia que aporta la ironía o el lenguaje con doble sentido, como muy bien apunta el crítico musical Víctor Lenore (Borrás 2018).

No pretendo sugerir que las actitudes y los mensajes de violencia sexista en la música sean un asunto trivial, puesto que están sin duda enredados con el sexismo y la violencia contra las mujeres y personas del colectivo LGTBIQ+ en la vida cotidiana. Canciones como “Cuatro Babys” o “Me gusta que me pegues” desatan un debate muy necesario y urgente sobre el sexismo, la cultura de la violación y la masculinidad hegemónica en nuestra sociedad<sup>16</sup>. Sin embargo, dada la amplia muestra de reclamos audiovisuales sexualizados y sexistas en la publicidad, los medios de comunicación y la música en general, es pertinente la pregunta de por qué precisamente las canciones y los videos de reggaeton hicieron saltar todas las alarmas.

### El éxito de “Despacito”

Con la polémica por las letras y los vídeos de música latina en plena efervescencia, solo faltaba el extraordinario éxito de “Despacito” a comienzos de 2017 para que arreciaran definitivamente las críticas. Este reggaeton, interpretado por los puertorriqueños Luis Fonsi y Daddy Yankee, fue lanzado por el sello Universal Music Latino, alcanzando el número uno en las listas de éxitos de casi cincuenta países en muy poco tiempo. Si bien es cierto que las lógicas de la música *mainstream* se han vuelto cada vez más complejas en la era de la difusión en *streaming* y las plataformas audiovisuales en internet (Baker, Bennett y Taylor 2013), los datos cuantitativos son incontestables: “Despacito” sumaba a principios de 2017 dieciséis semanas en lo más alto del Billboard Hot 100; más de cuarenta semanas en la lista Hot Latin Songs USA y alcanzaba los mil millones de

<sup>15</sup> Letra de la canción "Me gusta que me pegues" de Los Punsetes (Canada, 2014). Videoclip en: <https://www.youtube.com/watch?v=gOwVtxgHxoQ&t=6s>

<sup>16</sup> Para una revisión del concepto “masculinidad hegemónica” ver Connell y Messerschmidt (2005).

reproducciones en Spotify. En el momento de escribir estas líneas, el vídeo musical había acumulado casi ocho billones de visitas en YouTube y cerca de tres billones de escuchas en Spotify (sumando la versión original al remix con Justin Bieber)<sup>17</sup>. Cualquiera que sea la forma en que queramos acotar la música *mainstream* hoy en día y asumiendo que el concepto no se subsume únicamente en su dimensión cuantitativa, está fuera de toda duda que canciones como “Despacito” o “Cuatro Babys” forman parte de ese circuito masivo.

Tras sonar el éxito de Luis Fonsi incesantemente a lo largo de meses, el linchamiento y las parodias en redes sociales se multiplicaron. En cada ocasión en la que traté de analizarlo en un contexto académico, la reacción era un rechazo visceral: si el reggaeton ya estaba en el punto de mira de las críticas, “Despacito” parecía establecer un límite infranqueable. Los motivos eran diversos, pero pueden resumirse en dos grandes líneas de argumentación: su flagrante falta de calidad y la ideología machista que transmitía.

Respecto a la primera observación, la canción sucumbía a la sospecha y rechazo que generan los grandes éxitos, en ese juicio habitual que entrelaza lo masivo con el demérito de lo concebido como resultado de un proceso comercial artificioso (Steinbrecher 2021). La lectura sobre la industria de la música popular que alentara Adorno hace casi un siglo parece todavía vigente cuando no se asume un éxito tan desbordante si no es atribuyéndolo a perversas estrategias de mercadotecnia de las grandes discográficas. Así, resultaba imposible reivindicar como mérito los atributos estéticos de la canción o las significaciones que movilizaba en su disfrute, aunque, como sabemos, esa es una estrategia crítica utilizada a menudo para deslegitimar expresiones culturales de grupos subalternos (Mendivil 2016). Durante mis sondeos entre estudiantes de música y musicología, se afirmaba repetidamente que “Despacito”, como prácticamente todos los temas de reggaeton, era una canción “tonta”, basada en un único patrón rítmico repetitivo y con una nula complejidad estructural; una canción que se había impuesto a las audiencias de todo el mundo únicamente por el uso de estrategias de publicidad agresivas. Cualquier intento por revelar la sutileza de sus detalles rítmicos, el tratamiento de la voz o la complejidad del conjunto de su producción rebotaba contra el prejuicio instaurado. Obviamente no era una opinión exclusiva de quienes asistían a esos cursos: circulaban ya infinidad de memes burlescos y opiniones de profesionales de renombre que relegaban cualquier producción de reggaeton al puesto más bajo de la jerarquía musical, fuera o no en forma de canción de éxito. Enrique Bunbury, Carlos Vives, Totó la Momposina y una larga lista de conocidos intérpretes del ámbito iberoamericano expresaron opiniones similares a las del cantautor cubano Pablo Milanés, cuando afirmaba: “[El reggaeton] Me parece asqueroso. No tiene ningún valor musical, ni poético, ni orquestal, ni nada. Me parece que su valor es nulo” (Notimex 2017). Las sentencias por su supuesta falta de calidad musical eran generalizadas: música sin valor por estar construida sobre un patrón rítmico básico, abusar del *software* de producción de audio y no lograr superar nunca una mínima simplicidad estructural. No ahondaré aquí en el uso de recursos digitales aplicados a la voz, como el Auto-Tune, sobre el que existe literatura académica reciente (Provenzano 2018) y específicamente sobre su uso en el reggaeton (Díaz Pinto y Robledo-Thompson 2021), ni tampoco en los juicios que subrayan la falta de complejidad como demérito estético sin tener en cuenta, por ejemplo, la riqueza de la producción de muchos temas recientes. Asimismo, el argumento de la repetición de patrones rítmicos como fundamento de la crítica, aun siendo el más generalizado, resulta sorprendente para atacar a una música de baile, dado que tantos otros géneros, desde el vals vienés a la mazurca o el tango, tienen como rasgo de identidad precisamente un mismo patrón rítmico.

---

<sup>17</sup> En YouTube constan 7.947 millones de visualizaciones y en Spotify 1.434 millones de escuchas en la versión de Luis Fonsi y Dady Yankee más 1.558 del remix, según la última consulta en julio de 2022.

Sí quiero enfatizar la segunda línea de argumentación en su rechazo: aquella basada, como hemos visto anteriormente, en los juicios que tildaban la canción de machista, denigrante para las mujeres y ofensiva para nuestros valores culturales. Importaba poco el hecho de que, en esta canción en concreto, la historia que se relata sea la de un hombre que propone mantener relaciones sexuales consentidas con una mujer y expresa su intención de que ella disfrute todo lo posible. En muchos debates sobre el margen de interpretación feminista de los textos de las canciones de reggaeton, a menudo se asume una postura de todo o nada que invalida cualquier posicionamiento intermedio como militante: una historia que implique una relación heterosexual convencional, con dos roles opuestos o complementarios —masculino-femenino— no tiene ninguna opción de resistencia emancipadora (Hervás 2018). Los matices de esta discusión son los que quiero analizar en las páginas que siguen.

### Sexualidad, censura y feminismo secuestrado

Las críticas a Luis Fonsi, Daddy Yankee, Maluma y, en general, a la producción de los hombres que interpretaban reggaeton no amainaban cuando se señalaba a las cantantes femeninas de éxito. Es fácil coincidir con las lecturas que critican la cosificación de los cuerpos femeninos cuando ellas aparecen secundando las acciones del hombre cantante en videoclips convencionales, bien como acompañantes-decoración, bien como entes pasivos al servicio del protagonista masculino. Pero ¿qué ocurría en los videoclips de las mujeres que incursionaban desde el pop *mainstream* al reggaeton?

La imagen que ofrecían de sí mismas como cantantes protagonistas no parece muy distinta: en los vídeos más populares que en aquellos años estrenaron Becky G, Natti Natasha, Demi Lovato o Karol G, los cuerpos de ellas se mostraban igualmente con un vestuario y movimientos de evidente carga erótica, ambientados en dormitorios y espacios que respondían perfectamente a fantasías masculinas heterosexuales de lo más convencional. Es el caso de los videoclips de canciones de gran éxito en 2017 como “Échame la culpa”, interpretada por Demi Lovato y Luis Fonsi, editada por Universal, o “Sin Pijama”, interpretada por Becky G y Natti Natasha y lanzada en abril de 2018 por Sony Music<sup>18</sup>.

Pero ¿debemos asumir sin más que las mujeres cantantes y protagonistas de dichos videoclips son seres objetualizados o cabe la posibilidad de interpretarlas como sujetos activos de una acción asertiva? Virgine Despentes y otras feministas pro-sex han argumentado repetidamente que el control y el poder se pueden ejercer desde los cuerpos femeninos también apropiándose y resignificando el imaginario pornográfico clásico. Defienden que, si bien este está construido desde el machismo, permite margen de acción para politizarlo en su contra y construir un imaginario de reivindicación femenina que reclama la posibilidad de una sexualidad activa (Despentes 2018). Un ejemplo de ello es la reacción ante un caso de censura en la cadena pública de televisión española: en su interpretación de la canción “Me gustan mayores”, tema que dista mucho de proponer una relación igualitaria de relación amorosa, a la cantante Becky G le impidieron cantar únicamente aquellas frases que parecían aludir a una preferencia sexual por parte de la mujer:

A mí me gustan mayores, de esos que llaman señores,

<sup>18</sup> Videoclip de “Échame la culpa”: <https://www.youtube.com/watch?v=TyHvyGVs42U> y de “Sin Pijama”: [https://www.youtube.com/watch?v=zEf423kYfqk&list=RDzEf423kYfqk&start\\_radio=1&rv=zEf423kYfqk&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=zEf423kYfqk&list=RDzEf423kYfqk&start_radio=1&rv=zEf423kYfqk&t=0)

de los que te abren la puerta y te mandan flores.

A mí me gustan más grandes, *que no me quepa en la boca*

*los besos que quiera darme y que me vuelva loca*

Las últimas frases fueron cambiadas en su actuación en directo, modificando el texto por una expresión que sustituía la parte más explícita con otra sin connotaciones sexuales: "...que con un beso en la boca me haga volar en el aire y que me vuelva loca". Obviamente, ante una canción que en ese momento tenía ya una amplia distribución en emisoras de radio y plataformas audiovisuales con la letra original, el cambio fue grotesco y generó una publicidad extraordinaria. La respuesta de la intérprete tras la actuación se difundió masivamente a partir de su cuenta personal de Twitter. En ella Becky G se declaraba abiertamente feminista y denunciaba que la parte de la letra censurada era aquella en la que mostraba más agencia sexual por parte de la mujer<sup>19</sup>. En la misma línea, la cantante afirmó en entrevistas posteriores su posición a la hora de definir su atuendo y sus ideas: "Me dicen que cómo quiero empoderar a las mujeres si apenas tengo ropa encima. Yo digo: ¿y tú quién eres para decirme a mí cómo ponerme sexy?" (González 2018).

Cuando se propone una lectura emancipadora de la persona musical basada en representaciones femeninas explícitamente sexuadas, a menudo las críticas se basan en el mito del falso empoderamiento<sup>20</sup>. Este es un tema largamente debatido en los últimos años por diferentes líneas del feminismo, en especial en relación a los cuerpos racializados<sup>21</sup>. Meredith Levande, desde su experiencia como cantante familiarizada con los entresijos de la industria musical, elabora un argumento muy específico: sostiene que desde finales de los años 1990 las mujeres que participan en los circuitos mayoritarios de la distribución musical han tenido que ir adaptándose a una ineludible imagen pornográfica sin la cual no pueden prosperar como intérpretes. Desde las Spice Girls hasta Jewel pasando por Britney Spears o Christina Aguilera, las mujeres jóvenes han abrazado esta estrategia contemporizando con una retórica feminista que supuestamente les permite presentarse como chicas poderosas (Levande 2007). El falso mito que equipara desnudo, prostitución e imágenes pornográficas con poder sería la base de lo que Levande denomina "feminismo secuestrado" (*hijacked feminism*). Una idea muy similar a la que elabora Angela McRobbie cuando atribuye a un "falso feminismo" (*faux feminism*) aquel que celebra el empoderamiento femenino a través de la participación en el consumo y la normalización de las imágenes pornográficas. McRobbie elabora un análisis más matizado y alerta especialmente de cómo algunas lecturas emancipadoras en el análisis de la cultura popular enfatizan la capacidad de actuación individual y obliteran el peso de las restricciones estructurales (McRobbie 2004, 2009). En el ámbito del feminismo español, Rosa Cobo es una voz relevante entre aquellas que denuncian cómo la hipersexualización responde a la exaltación de un modelo normativo que se desprende de la creciente mercantilización de los cuerpos de las mujeres. Cobo retoma la idea del contragolpe reaccionario que propuso Faludi (1991) para interpretar la reivindicación de los cuerpos femeninos sexualizados en el espacio público como una reacción, potenciada por un contexto capitalista y patriarcal, a los avances del feminismo radical de los años setenta (Cobo 2015).

<sup>19</sup> El vídeo está disponible desde el 31/10/2017 en la plataforma YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ciPN6YE02Js&t=50s>

<sup>20</sup> Empleo aquí el concepto de "persona musical" siguiendo la propuesta de Philip Auslander (2006)

<sup>21</sup> Para una completa revisión teórica sobre feminismo y música popular desde la perspectiva de la Teoría crítica de la raza en castellano cfr. la tesis doctoral de Elena Herrero Quintana *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social* (2020). Una versión sintética de la misma se encuentra en el libro del mismo título publicado posteriormente (Herrero Quintana 2022)

Desde cualquier posicionamiento feminista se es muy consciente de que uno de los objetivos de las estrategias patriarcales es el de disciplinar los cuerpos de las mujeres. Precisamente por ello, chirría el uso del término "hipersexualización" desde el feminismo, puesto que este estipula un límite entre lo aceptable y lo saturado, menoscabando la capacidad de las mujeres para decidir sobre sus cuerpos. Así, se presenta la sexualidad banalizada en la cultura popular hegemónica como un modelo impuesto y alienado que coexiste con otro, minoritario, en el que las mujeres sí estarían en la tesitura de poder elegir "opciones vitales, laborales y profesionales ajenas a esta cultura de la hipersexualización" (Cobo 2015: 17). Se asume, de este modo, que la sexualización femenina en el marco del canon patriarcal lastra inexorablemente su autonomía e impide un proyecto igualitario. Tal posición no deja margen alguno a una interpretación emancipadora de la autorepresentación sexualizada de la persona musical de las intérpretes ni a la resignificación que pueda hacer su público.

Este es un nudo gordiano cuando se debaten las posibilidades de quebrar el régimen de representación sexista desde la música *mainstream*. En su célebre artículo de 2004, Angela McRobbie alertaba ya sobre el riesgo de socavar los avances del feminismo de finales del siglo XX con la normalización de determinadas prácticas en la cultura popular. Entre ellas, aquellas que presentaban como emancipadoras imágenes sexualizadas de modelos, cantantes y otras famosas, mientras seguía prevaleciendo sobre ellas la *male gaze* que describiera Laura Mulvey hace medio siglo (Mulvey 1999). En esa misma línea, Rosalind Gill (2008), enfatiza lo problemático de asumir los códigos de representación sexual del patriarcado para socavar la mirada pornográfica. Ambas son muy críticas con las contradicciones de lo que definen como postfeminismo liberal: ese marco de la cultura contemporánea que permite una presentación asertiva, sexualizada y emancipada de la mujer, pero engañosamente limitada por la mercantilización que anularía su potencial político<sup>22</sup>. Coinciden además en el riesgo de reproducir estereotipos, aunque sea intercambiando los roles tradicionales, cuando las mujeres se apropian de la agresividad, exhibición sexual e individualismo históricamente asociados a la masculinidad (Gill 2008; McRobbie 2009). Sin duda, tales observaciones son fundamentales para mantener una alerta crítica constante. Pero el problema de asumir que una representación sexualizada en los escenarios o videoclips construida desde el esquema patriarcal solo puede responder a una mirada escopofílica masculina es que no deja opción posible de apropiación ni reinención de una sexualidad pública, gozosa y a la vez consciente, feminista y política en ese marco de representación. Probablemente, el análisis de la representación de las mujeres en la música popular tenga que partir de esa contradicción: aceptar la existencia de una subversiva expresión de placer sexual femenino que desafía el rol tradicionalmente asignado en los esquemas del amor romántico, sin negar por ello su contribución a enquistar patrones de desigualdad profundamente arraigados.

### **El reggaeton de las mujeres**

Es innegable que la explotación y el disciplinamiento del cuerpo femenino son comunes a muchas prácticas culturales de circulación masiva. También que la cosificación de las mujeres constituye una estrategia recurrente en nuestra cultura audiovisual. Lo que quiero discutir aquí es si esa es la única posibilidad de interpretación y, en el caso que nos ocupa, si esta es una estrategia particularmente lesiva en los videos musicales de reggaeton.

Ciertamente las representaciones femeninas en dichos videos están a menudo restringidas

---

<sup>22</sup> Para un análisis postfeminista sobre el acceso de las mujeres a la industria musical en castellano vid. López Castilla (2020).

a mujeres *sexis* según el canon heteropatriarcal más convencional y filmadas de un modo que coincide fácilmente con la *male gaze* antes mencionada. Pero también es fácil acordar que la representación sexualizada de cuerpos femeninos normativos según las convenciones patriarcales está presente en infinidad de videos musicales del circuito *mainstream*, lejos de ser una característica restringida a los videos de músicas latinas. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que los primeros éxitos de reggaeton en España fueron mayoritariamente interpretados por hombres, entre los temas más escuchados de 2018 ya aparecen, además de las consolidadas Shakira y JLo, intérpretes como Becky G, Natty Natasha o Aitana. Además, lejos de los circuitos mayoritarios, en aquellas fechas también existían intérpretes femeninas con un público consolidado, desde la pionera Ivy Queen hasta propuestas tan diversas como las de La Zista, Anitta, Ms Nina, Tomasa del Real o Tokisha<sup>23</sup>. De hecho, uno de los temas pioneros y más citados al hablar de autogestión de la sexualidad es la canción “Yo quiero bailar” de la puertorriqueña Ivy Queen<sup>24</sup>. En sus letras y performance corporal, Ivy Queen reivindica una sexualidad propia y basada en el disfrute, en una situación en la que la mujer deja clara su intención de disfrutar del contacto de los cuerpos que bailan. En “Yo quiero bailar” desliga explícitamente la carga sexual del baile, de la cual es plenamente consciente, de una posterior relación sexual fuera de la pista; ante esa posibilidad, ella exige ser quien decida si dicha relación ocurre o no, y el cómo y el cuándo de ese encuentro<sup>25</sup>. Dejando de lado el hecho de que también existe un reivindicativo circuito de reggaeton *queer*<sup>26</sup>, el cual moviliza un erotismo homosexual femenino y militante, muchas mujeres jóvenes que bailaban reggaeton en las discotecas españolas en los tiempos álgidos de la polémica mediática, respondían a esta música en un modo muy alejado del alarmismo presente en los medios de comunicación<sup>27</sup>.

Por todo ello, si seguimos el razonamiento expuesto, un análisis con perspectiva de género de la producción de estas reggaetoneras nos ofrecería interpretaciones contrastantes: la actitud de Ivy Queen puede leerse como propia de una mujer sexualizada que reivindica el goce consciente de su cuerpo o, contrariamente, como la de una mujer alienada que replica los esquemas sexistas en una escena musical machista *per se*; podemos bailar y disfrutar esta música neutralizando por unos momentos la atención sobre la letra de las canciones o el relato audiovisual de sus videoclips; o podemos interpretar tal acción como una instancia de falso feminismo, errada en las formas que el empoderamiento femenino pretende ofrecer. En este sentido, el estudio de Raquel Rivera (2009) ha sido reiteradamente citado como referencia a la hora de observar los diferentes posicionamientos políticos relativos al género. Además de la habitual lectura que presenta el exhibicionismo erótico como un ejercicio de sumisión, Rivera incluye también una lectura en la que destaca la capacidad de empoderamiento que el espacio del baile representa para algunas mujeres en el Caribe. En una lectura feminista alternativa al reggaeton como la que ofrece la periodista feminista June Fernández, este baile también ofrece un intercambio de placer sensual, un acuerdo entre dos cuerpos que disfrutan. Fernández argumenta que, entre los bailes latinos, precisamente el perreo ofrece a las mujeres una mayor libertad de movimiento y tiene una articulación más laxa de los roles de género. En primer lugar, porque no tienes que estar físicamente atado a tu pareja, a

<sup>23</sup> Araña, Tortajada y Figueras-Maz (2020) realizan un interesante análisis de Ms Nina, Tremenda Jauría y Brisa Fenoy, destacando sus propuestas como alternativas al postfeminismo liberal.

<sup>24</sup> Videoclip de “Yo quiero bailar”: <https://www.youtube.com/watch?v=3KvJsfBuhIU>

<sup>25</sup> Para un análisis sobre la figura de Ivy Queen y su papel en la escena del reggaeton cfr, entre otras, Báez (2006) y Vázquez (2009).

<sup>26</sup> Para una introducción al reggaeton lésbico en España, ver López Castilla (2018).

<sup>27</sup> De la misma manera, los primeros pasos del reggaeton en España a principios de los 2000 tampoco desataron mayores alarmas, tal y como explica Marina Arias Salvado en un completo análisis de los incipientes circuitos que lo asociaron puntualmente a la canción del verano y a las fiestas informales (Arias Salvado 2021).

diferencia de lo que ocurre al bailar tango, merengue y tantos otros. En segundo, porque cada cual decide cómo moverse, cuándo acercarse, frotarse o sacudir su cuerpo sin que sea el danzante masculino el que decida el curso de los movimientos. La cuestión fundamental que plantea es por qué no recae el estigma del machismo en aquellos bailes en los que tradicionalmente la mujer no tiene ninguna posibilidad de liderar la pareja o actuar de manera independiente (Fernández 2013). De acuerdo con esta lectura, lo que convierte en amenazante al reggaeton no sería tanto su sexismo, común a muchas otras músicas, sino las actuaciones corporales explícitamente sexualizadas que alienta. El reggaeton es un baile que permite la expresión desinhibida a otros cuerpos que no son el masculino heteronormativo, que permite agitarse y desafiar las restricciones culturales a la exhibición pública de quien no ha tenido tradicionalmente potestad para ello.

A pesar de los avances del feminismo, parece que en el contexto actual todavía es un desafío para las mujeres reivindicar una sexualidad activa que se muestre públicamente en formas tradicionalmente reservadas a los hombres. Bien por su lectura como práctica inapropiada para las mujeres blancas fuera de contextos autorizados de exhibición, como explica Viñuela (2021), bien por ser interpretada como respuesta alienada de un feminismo individualista y liberal, opuesto a un feminismo colectivamente emancipador propio de otras prácticas de la música popular protagonizadas por mujeres (McRobbie 2009).

### ***Purplewashing y feminismos***

Recupero ahora la otra parte de la argumentación que exponía al principio: aquella que acusa al reggaeton por resultar ofensivo para nuestros valores culturales, precisamente por su marchamo sexista y sus modos de expresión de la sexualidad.

En mi círculo inmediato, las conversaciones entre jóvenes del entorno universitario en los momentos más álgidos de la polémica evidenciaban una marcada distancia de clase al asociar el reggaeton con los “canis”<sup>28</sup>, incluso entre quienes se identificaban abiertamente como feministas. Antes de convertirse en la música omnipresente que es hoy en día, el reggaeton era identificado como música de extrarradio, de clases populares y de jóvenes migrantes procedentes de Latinoamérica. Esta idea la secundan las observaciones de Víctor Lenore, cuando apunta que a mediados de los 2000 el reggaeton circulaba ya en el país por medios alternativos a la distribución de las grandes discográficas: politonos de teléfono móvil, debates en programas televisivos de gran audiencia (pero nulo prestigio), foros de internet, etc. Aquel año había 1,2 millones de migrantes de Latinoamérica en España (en un censo de 40,6 millones de habitantes) y el reggaeton era uno de los pocos anclajes a su cultura popular con los que contaban, argumenta el periodista. Que las discográficas no consideraran todavía que fuera posible un *crossover* de esta música en España lo describe con las palabras del responsable de la división latina de Universal Music cuando afirmaba que “los cazatalentos no ven más allá de lo que pasa en Madrid, mientras en Alcorcón y otras periferias urbanas ya estaban perreando” (Lenore 2013). En ese contexto, previo a su éxito y expansión en los circuitos masivos, el reggaeton en tanto que práctica musical era leído como propio de esa cultura latina y popular de quienes no pertenecían a un “nosotros” blanco y europeo.

En términos de latinidad, la música española juega en un terreno borroso. Tal y como se definen en el mercado internacional y particularmente en los Estados Unidos, las músicas latinas hacen referencia a la producción musical procedente de los países lusófonos e hispanohablantes de

---

<sup>28</sup> “Canis”, “chonis” o “poligoneros” son algunos de los términos despectivos con los que se denomina en España a la juventud de los arrabales.

América y la Península Ibérica (Pereira Rey 2004). Pero desde una perspectiva local, a menudo las "músicas latinas" marcan una barrera entre la producción musical en castellano procedente de América y los repertorios asociados con España. Con el cambio de siglo, el reggaeton se estaba convirtiendo en un género musical con un público objetivo muy amplio, pero seguía siendo percibido como marcadamente latino, esto es, de procedencia extranjera. Al respecto, son interesantes las investigaciones que observan los bordes de la latinidad, en este caso tal y cómo eran percibidos por grupos de población española residente en otros países. Por ejemplo, el trabajo de campo llevado a cabo por Raquel Campos en 2016 y 2017 entre migrantes en Londres, desvelaba cómo, en las entrevistas con jóvenes procedentes de España, algunas respuestas establecían grupos segregados entre los sonidos considerados "de casa" y los sonidos de la alteridad latinoamericana, considerados como una "invasión extranjera que coloniza el propio espacio sonoro, en el que los españoles se sienten excluidos" (Campos 2018: 8)<sup>29</sup>. Así, la repetida alusión a "nuestros valores culturales", presuntamente en peligro por la amenaza del reggaeton que tanta aceptación tenía en España, no hacía sino enfatizar el origen extranjero de este. Dado el contexto, en las ruidosas campañas para prohibir las canciones de Maluma que no se habían desatado previamente contra canciones emblemáticas del rock español, tan o más ofensivas, es difícil no ver implicada una dinámica de *purplewashing* o lavado de cara violeta.

*Purplewashing* es un concepto que sigue la estela del homonacionalismo (Puar 2007) y del *pinkwashing*, ambos términos utilizados para referir prácticas que instrumentalizan la defensa de los derechos de la población LGTBIQ+ como medio para que una acción política sea percibida como progresista y tolerante. La dinámica del *pinkwashing* aboga por defender algunos derechos de dicho colectivo enmascarando y promoviendo políticas xenófobas excluyentes, así como graves violaciones de derechos humanos en algunas ocasiones. Tal como lo recoge Brigitte Vasallo (2014), el *purplewashing* funciona de manera similar y ayuda a describir el uso de argumentos feministas justificando otras discriminaciones. En el caso que nos ocupa, para alentar actitudes marcadas por la xenofobia, el racismo y el clasismo.

Es interesante cotejar los momentos recientes de auge de las músicas latinas en España con las sucesivas políticas migratorias. España no fue un país receptor de inmigración hasta la década de 1990, con un importante volumen de migrantes procedentes de Latinoamérica coincidiendo con el paso del siglo XX al XXI. Los matices legales de la política española han afectado de manera diferente a los derechos de las personas trabajadoras inmigrantes dependiendo de su origen: la primera Ley de Extranjería data de 1985 y contemplaba algunos supuestos en beneficio de quienes procedían de países latinoamericanos respecto a la población llegada de otras áreas geográficas (Padilla y Cuberos-Gallardo 2016). La política de fronteras europea se endureció significativamente en la década de 2000, con la aprobación de leyes cada vez más restrictivas y el despliegue de FRONTEX<sup>30</sup>. Pero hasta la primera mitad de la misma, la migración desde Latinoamérica estaba enmarcada en políticas que proyectaban sobre ella cierto atractivo de compatibilidad cultural, especialmente en términos de idioma y religión. Dicha compatibilidad era, por supuesto, el resultado de confrontarla con la inmigración procedente del área del Magreb y de otros países africanos, considerados no tan aptos para las estrategias oficiales de integración<sup>31</sup>. Padilla y

<sup>29</sup> "[They] established clearly separated groups between home sounds and the sounds of the Latin-American other...foreign invasion that colonises one own's sonic space, in which Spaniards feel excluded... precisely because they wanted to avoid bars and clubs that were frequented by Latinos and 'their music'"

<sup>30</sup> Nombre por el que se conoce popularmente a la Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas, acusada de practicar sistemáticamente devoluciones fronterizas ilegales de migrantes llegados a aguas o a suelo europeos.

<sup>31</sup> El Resumen ejecutivo del primer *Plan África* diseñado por el Gobierno español para contener la inmigración procedente de dicho continente, comienza refiriendo la existencia de "una nueva realidad africana" de la cual destaca

Cuberos-Gallardo sostienen que estas políticas dieron como resultado una percepción social generalizada de la población latinoamericana como "migrantes preferibles" a finales del siglo XX (2016: 200-201). Mi hipótesis es que esa idea jugó un papel importante a la hora de facilitar la aceptación de músicas que se identificaban con un imaginario positivo de "lo latino" y que se hicieron muy populares en España en los años noventa, como el merengue, la cumbia, la bachata o la salsa. A ello contribuyó la consolidación de un mercado discográfico y un circuito de salas y conciertos para estas músicas orientados al grueso del mercado nacional, no específicamente a la población inmigrada procedente de Latinoamérica (Llano Camacho 2018: 74).

No obstante, a finales de la década de 2000 la situación era bien distinta: la mayoría de las legislaciones europeas sobre migración se habían vuelto enormemente restrictivas y en su mayoría incompatibles con la defensa de los derechos humanos. Además, tras la crisis financiera de 2008, el mercado laboral perdió interés en la población activa latinoamericana que se hallaba en situación regularizada y se desvanecieron los discursos que enfatizaban la compatibilidad cultural. Paralelamente, los mensajes xenófobos teñían buena parte del debate político y salpicaban a las críticas formuladas contra las músicas latinas. Las campañas de denuncia contra estas podían responder a puntuales y legítimas desavenencias estéticas o a críticas por su sexismo, pero al mismo tiempo estaban articulando un patrón de rechazo clásico, compartido por un amplio sector de la sociedad<sup>32</sup>. Los elementos de orden musical rechazados eran un sonido repetitivo, unas cualidades vocales enmascaradas por el Auto-Tune y, sobre todo, unas letras misóginas que, como hemos visto anteriormente, se podían analizar torticeramente para sostener su condena. No obstante, las ideas que sustentaban la demonización del reggaeton incluían un desprecio clasista, colonial y xenófobo (Cruz 2017) que no podemos ignorar desde un feminismo interseccional<sup>33</sup>.

Del mismo modo, más allá de la población inmigrada, es evidente que muchas adolescentes y jóvenes españolas, racializadas o no, y que se identifican con el feminismo, han hecho suyos el reggaeton y el perreo. Con ello están contribuyendo, por una parte, a desestabilizar la masculinidad tradicional tanto entre sus pares como entre los adultos mayores (Viñuela 2021). Por otra parte, realimentan la polémica pública mientras ponen en evidencia que la academia feminista tiene una asignatura pendiente en la superación del adultocentrismo sobre todo cuando analiza determinadas prácticas culturales. Si vamos a seguir dando vueltas a la pista con el reggaeton, necesitamos tender puentes, también intergeneracionales, desde una mirada que no subsuma las distintas posiciones a un espejismo identitario o tilda de inconscientes y apolíticas las opciones de disidencia que llegan desde las prácticas musicales de nuevo cuño.

## Conclusiones

Cuando el reggaeton empezó a prender con fuerza en las listas de éxitos en España, se estaba viviendo en el país una importante transformación en cuanto a la visibilidad del feminismo. El movimiento feminista se había hecho un hueco en la esfera pública, ocupando las calles con distintas reivindicaciones que iban desde el derecho al aborto hasta la denuncia de la insostenible

---

"la emergencia de nuevos desafíos como los flujos masivos de inmigración ilegal" (Plan África 2006). Cfr. una lectura crítica del balance de los movimientos migratorios en clave necropolítica en Borra (2022) y un análisis reciente de la relación entre migración, política de extranjería española y trabajo en Filigrana (2022).

<sup>32</sup> Para un completo análisis de las dinámicas de patrones de rechazo en las prácticas musicales vid. Martí (2000: 97ss).

<sup>33</sup> Una argumentación similar sostienen también Ricardo Romero "Nega" y Arantxa Tirado cuando consideran que el rechazo a las músicas latinas en los últimos años son fruto de una combinación de "histeria y odio de clase aderezado con altas dosis de racismo y xenofobia" (Romero Laullón y Tirado Sánchez 2016: 27)

violencia machista. Como ocurriera también en varios países de Latinoamérica, en pocos años las reivindicaciones feministas habían pasado de ser una cuestión prácticamente marginal a formar parte de la agenda política y mediática. Como consecuencia de ello, los debates sobre el papel de la cultura popular en el refuerzo de la ideología y de las estructuras patriarcales estaban a la orden del día.

Coincidiendo con esa eclosión entre 2015 y 2017, se vivió un linchamiento mediático a algunas canciones, como “Cuatro Babys”, “Despacito”, y a algunos intérpretes, por ejemplo, el colombiano Maluma. Sostengo que, a pesar de las lícitas acusaciones de machismo, parte del rechazo inicial a las músicas de baile latinas estuvo relacionado con los cambios en la percepción de la migración promovida por las políticas xenófobas españolas y europeas.

La amplia resonancia de la polémica sobre el reggaeton y otras músicas próximas fue sin duda consecuencia de la creciente visibilidad del activismo feminista en el espacio público. Al mismo tiempo, las distintas tomas de posición de los feminismos en este agrio debate revelan importantes diferencias entre sí: desde los argumentos que reivindican la reapropiación de la sexualidad femenina sobre los escenarios hasta otros que impugnan la totalidad de la práctica musical bajo la acusación de promover un falso feminismo. Desde cualquiera de esas perspectivas, el reggaeton, además de animar la fiesta, proporciona un caso tangible e inmejorable para debatir constructivamente sobre la relación entre música y políticas feministas plurales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Araüna, Núria; Tortajada, Iolanda y Figueras-Maz, Mònica. 2020. "Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through Perreo". *Young* 28(1): 32-49.
- Arias Salvado, Marina. 2021. "Esto va a durar dos veranos: pachangueo, inmigración latinoamericana y asimilación del reggaetón en la España de los 2000". En *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. eds. Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López y Belén Vega Pichaco, 181-198. Madrid: Dykinson.
- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR-The Drama Review* 50(1): 100-119
- Báez, Jillian M. 2006. "En mi imperio: Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón". *Centro Journal* 18(2): 63-81.
- Baker, Sarah; Bennett, Andy y Taylor, Jodie (eds.). 2013. *Redefining Mainstream Popular Music*. New York y London: Routledge.
- Barbijaputa. 2018. "Análisis muy serio de una canción de Maluma". *eDiario.es* 24/04/2018. [https://www.eldiario.es/barbijaputa/maluma-barbijaputa-alcalde-polanco-palencia\\_132\\_2150027.html](https://www.eldiario.es/barbijaputa/maluma-barbijaputa-alcalde-polanco-palencia_132_2150027.html) [Consulta 3 de febrero de 2022].
- Borra, Arturo. 2022. "Frontex y la necropolítica en acción: la jerarquía de los muertos". *El Salto*, 9/06/2022, <https://www.elsaltodiario.com/frontex/frontex-necropolitica-accion-jerarquia-muertos> [Consulta 23 de julio de 2021].
- Buj, Carla et al. 2017. "Reggaeton: El Rey Midas de la música desafina". *La música perrea*. <https://lamusicaperrea.wordpress.com> [Consulta 6 de diciembre de 2021].
- Buskirk, Eliot Van. 2017. "How Reggaeton Became a Global Phenomenon On Spotify". *HYPEBOT*. 09/06/2017. <https://www.hypebot.com/hypebot/2017/09/how-reggaeton-became-a-global-phenomenon-on-spotify.html> [Consulta 5 de noviembre de 2021].

- Campos, Raquel. 2018. "Reggaeton as Intersectional Boundary Object for Spanish Migrants in London". Paper presented at the ICTM Joint Symposium of the Study group on music and minorities and the Study group on music and gender. University of Music and Performing Arts, Viena 23-31 de julio de 2018.
- Cobo, Rosa. 2015. "El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad". *Investigaciones feministas* 6: 7-19.
- Connell y Messerschmidt. 2005. "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept". *Gender & Society* 19(6): 829-859.
- Cruz, Nando. 2017. "Maluma: la punta del iceberg machista". *El Periódico* 11/12/2016 <https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20161211/maluma-punta-iceberg-machista-5680314> [Consulta 2 de diciembre de 2021].
- Despentes, Virginie. 2018 (2006). *Teoría King Kong*. Barcelona: Random House.
- Díaz Pinto, Ana María y Robledo Thompson, Macarena. 2021. "Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow: Performance vocal y musical en el reggaeton y trap latino a través del caso de Bryant Myers". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular* 3(2): 39-56.
- Fernández, June. 2013. "Si no puedo perrear, no es mi revolución". *Mari Kazetari. Periodismo de gafas violeta. Blog de June Fernández*, 24/06/2014. <http://gentedigital.es/comunidad/june/2013/07/24/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/> [Consulta 3 de febrero de 2022].
- Fernández, Iago. 2014. "¿Violencia de género en el indie?" *VICE*. 30/10/2014. <https://www.vice.com/es/article/rj8mw4/violencia-de-genero-en-el-indie-punsetes-me-gusta-que-me-pegues-opinion> [Consulta 10 de julio de 2021].
- Filigrana, Pastora. 2022. "Las fronteras y el trabajo". *CTXT. Contexto y Acción*, 28/06/2022. <https://ctxt.es/es/20220601/Firmas/40090/Pastora-Filigrana-fronteras-Melilla-trabajo-violencia-neoliberalismo.htm> [Consulta 23 de julio de 2021].
- Gill, Rosalind. 2008. "Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising". *Feminism and Psychology* 18: 35-60.
- González, Paula M. 2018. "Becky G responde a quienes le dicen que no puede ser feminista por llevar poca ropa". *Tendencias. HuffPost*, 9/07/2018. [https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa\\_a\\_23477499/](https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa_a_23477499/) [Consulta 3 de febrero de 2022].
- Hervás, Marina. 2018. "Confusiones sobre el reguetón: Bailar sin entender y *Lo malo*". *Cultural Resuena*, 30/01/2018. <http://www.culturalresuena.es/2018/01/confusiones-regueton-bailar-sin-entender-lo-malo/> [Consulta 10 de julio de 2021].
- Herrero Quintana, Elena. 2020. *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social. Recepción y discursos en torno a su trabajo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2022. *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase*. Madrid: Dos Bigotes.
- Lenore, Víctor. 2013. "Reggaeton". *El País semanal*, 30/08/2013. [https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923\\_268812.html](https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html) [Consulta 5 de noviembre de 2021].
- Levande, Meredith. 2007. "Women, Pop Music, and Pornography". *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8(1): 293-321.
- Llano Camacho, Isabel. 2018. *La salsa en Barcelona: De la onda layetana a las ondas latinas, del estilo cubano a la salsa en línea*. Lleida: Milenio.
- López Castilla, Teresa. 2018. "El perreo queer del lesbian reguetón". En *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*, coord. Ana María Botella Nicolás y Rosa Isusi Fagoaga, 199-208. Valencia: Universitat de València.

- \_\_\_\_\_. 2020. "Accesos de las mujeres a la industria de la música popular". En: *Aquelarre: La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*, coord. Irene Liberia Vayá y Bianca Sánchez-Gutierrez, 125-144. Sevilla: Advoock.
- Marshall, Wayne. 2008. "Dem bow, dembow, dembo: Translation and transnation in reggaeton". *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 53: 131-151.
- Marshall, Wayne; Rivera, Raquel y Deborah Pacini Hernández. 2010. "Los circuitos socio-sónicos del reggaeton". *TRANS. Revista Transcultural de Música* 14 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton> [Consulta 6 de diciembre de 2021].
- Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.
- McRobbie, Angela. 2004. "Post-feminism and popular culture". *Feminist Media Studies* 4(3): 255-264.
- \_\_\_\_\_. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE.
- Mendivil, Julio. 2016. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Mulvey, Laura. 1999 (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy y Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford UP.
- Notimex. 2017. "El reggaetón carece de valor musical y poética: Pablo Milanés". *Excelsior*, 29/03/2017. <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2017/03/29/1154819> [Consulta 5 de julio de 2021].
- Padilla, Beatriz y Cuberos-Gallardo, F.J. 2016. "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano: Las políticas migratorias ibéricas como tecnologías neocoloniales". *Horizontes Antropológicos* 46:189-218.
- Pereira Rey, Adriana. 2004. *Buscando el crossover. El mercado para la música latina alternativa en Estados Unidos*. Madrid: Fundación Autor.
- Plan África 2006. *Resumen ejecutivo 2006-2008 del Plan África*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. [http://web2.famp.es/famp/programas/seminarios\\_cursos\\_jornadas/ARENA/PLAN%20AFRICA.pdf](http://web2.famp.es/famp/programas/seminarios_cursos_jornadas/ARENA/PLAN%20AFRICA.pdf) [Consulta 23 de julio de 2021].
- Puar, Jasbir. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham: Duke University Press.
- Provenzano, Catherine. 2018. "Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice". En *The Relentless Pursuit of Tone*, ed. R. Fink, M. Latour y Z. Wallmark, 159-181. Nueva York: Oxford University Press.
- Rivera, Raquel Z.; Marshall, Wayne y Pacini Hernandez, Deborah (eds.). 2009. *Reggaeton*. Durham y London: Duke University Press.
- Rivera, Raquel Z. 2009. "Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s". En *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera; Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 111-134. Durham and London: Duke University Press.
- Rojas Sahurie, Pablo. 2021. "Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música". *Resonancias: Revista de investigación musical* 48: 63-86.
- Romero Laullón, Ricardo "Nega" y Tirado Sánchez, Arantxa. 2016. *La clase obrera no va al Paraíso. Crónica de una desaparición forzada*. Madrid: Akal.
- Sans, Juan Francisco. 2017. "Música y estudios del discurso: una atracción fatal". En *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*, eds. Berenice Corti y Claudio Díaz, 97-120. Villa María: EDUVIM.
- Sen, Cristina. 2016. "El preocupante triunfo de las letras machistas de reggaeton". *La Vanguardia* 19/12/2016. <https://www.lavanguardia.com/vida/20161219/412718712084/letras-reggaeton-machismo-violencia-mujer.html> [Consulta 5 de julio de 2021].

Serrano, Nacho. 2017. "Reguetón y machismo: el top 5 de la vergüenza". *ABC* 19/04/2017. [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-reggaeton-y-machismo-top5-vergüenza-201704190236\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-reggaeton-y-machismo-top5-vergüenza-201704190236_noticia.html) [Consulta 5 de julio de 2021].

Steinbrecher, Bernhard. 2021. "Mainstream popular music research: A musical update". *Popular Music* 40(3/4): 406-427.

Vasallo, Brigitte. 2014. "Burkas en el ojo ajeno: El feminismo como exclusión". *Pikara Magazine* <http://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/> [Consulta 3 de febrero de 2022].

Vázquez, Alexandra T. 2009. "Salon Philosophers: Ivy Queen and Surprise Guests Take Reggaeton Aside". En *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera; Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 300-311. Durham and London: Duke University Press.

Viñuela, Laura. 2021. "Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España". En *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, coord. Mari Paz López-Peláez Casellas, 145-166. Jaén: Editorial Universidad de Jaén.

---

**Silvia Martínez:** es Profesora Titular en el Departamento de Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona. Realizó su tesis doctoral sobre la música heavy metal, tras completar sus estudios en la Université de Montréal (Canadá) y UCLA (EEUU). Ha sido investigadora del CSIC (España) y del Forschungszentrum populäre Musik de la Humboldt Universität de Berlín (Alemania), así como docente en la ESMUC (España) y en el Institut für Ethnomusikologie de la Kunstuniversität Graz (Austria). Etnomusicóloga especialista en música popular urbana, se ha interesado particularmente por la investigación con perspectiva de género. Entre sus publicaciones se cuentan *Enganxats al heavy* (Pagès 1999), *Made in Spain. Essays in Popular Music* (Routledge 2013), así como decenas de artículos y capítulos de libros, entre ellos en *Popular Music & Society* (2020), *The Singer-Songwriter in Europe* (Ashgate 2016) o *Mediterranean Mosaic* (Routledge 2003).

---

#### Cita recomendada

Martínez, Silvia. 2022. "A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)