

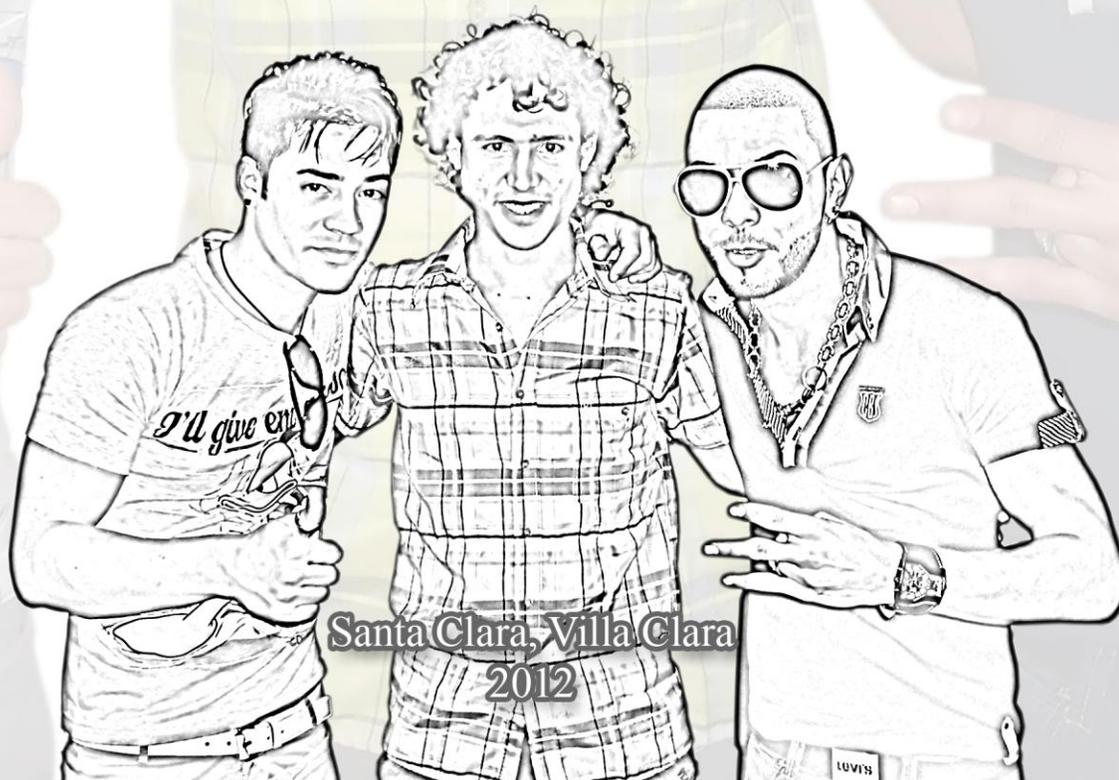
Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
Facultad de Humanidades
Especialidad: Letras



TRABAJO DE DIPLOMA

Acercamiento lingüístico al reguetón: vulgarismos
y fraseologismos en las letras del disco
La masacre musical del dúo Chacal y Yakarta

Autor: Luis Ernesto Alba Gómez
Tutora: MsC. Yamilé Pérez García



¡Esto es una masacre musical!

Chacal y Yakarta

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Dedicataria

*A mis viejos, gracias a su esfuerzo hoy yo sueño...
del orgullo de Caruca.*

СНАСАЛ
ЧАКДЯТА



Agradecimientos

En estos meses finales de tesis se hace obligatorio un recuerdo y recuento de todas las personas que contribuyeron a esta humilde acción de superación en la vida. De esta manera, sin que me falte nadie, reciban mis mayores agradecimientos:

A Adriana Rodríguez Santana, «Adrita», sin ella hubiera sido imposible la felicidad.

A Yamilé Pérez García, tutora muy valiente: no era fácil el reto y en todo momento tuve su apoyo.

A mi madre por ser tan genial, y cada vez más genial.

A mi padre y mi mamá habanera, que siempre serán mi ejemplo.

A mis abuelos, mis tíos y familia de la Base Aérea, que no se alejaron ni un momento de mi trayectoria.

A Liany por ser tan diferente, alguien cuerdo, gracias a Dios.

A Lizz Camila, espacio aparte para mi alma gemela.

A mi familia sagüera, ejemplo de perseverancia.

A mi otro tutor, pero de la vida: Yuri.

A mis otros tutores, Leduán, Yisliany, Frank, Duanys y Tutet.

A mi hermano del alma Henrito, siempre tan lejos e imposible de estar más cerca.

A mis amigos, el piquete más increíble de la UCLV (Karell, Aldo, Ernesto, Francys, Andy, Raúl, El Tingo, Nosley, Horacio, Ramón, Carlitos el loco, Javier).

A Youry y su pandilla, que son de un pájaro las dos alas.

A mi equipo de fútbol, dos veces campeón nacional en Cuba, que me permitieron contrastar dos mundos diferentes y me enseñaron que solo hay que ser humilde y amar todo lo que hagas.

A Xiomarita y familia, que me cobijaron cada vez que lo necesité.

A la graduación de Lengua Inglesa 2009, quienes me malcriaron a más no poder.

A las «tías», que tanta gente olvidan y son partícipes de la vida día tras día.

A mis profesores, quienes me hicieron mucho más fuerte para entender la vida.

A mis compañeros de aula, quienes me mostraron cuán diferentes pueden ser las personas.

A todo el que un día pisó una cancha de fútbol conmigo o amaneció en cualquier rincón de esta universidad, hablando de la vida.

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Resumen

RESUMEN

Por cuanto los abordajes teóricos acerca del reguetón en Cuba no se corresponden con la popularidad del género, sobre todo lo relacionado con estudios desde la lingüística, la presente investigación se propone caracterizar los vulgarismos y fraseologismos presentes en las letras del disco *La masacre musical* del dúo de reguetón *Chacal y Yakarta*. Los intérpretes y el disco seleccionados presentan características peculiares que caracterizan y definen al género, entre las que está la abundancia de vulgarismos y fraseologismos en sus textos. La juventud del reguetón, la masividad en el consumo el género y la tendencia a legar parte de sus elementos lingüísticos al habla de sectores de la sociedad cubana, avalan la pertinencia de esta investigación.

Para la resolución del problema de la investigación se conceptualizan *vulgarismo* y *fraseologismo*, partiendo de sus definiciones clásicas hasta sus teorizaciones más actuales. Dichas teorizaciones, conjuntamente con aspectos generales acerca del reguetón como género musical, la precisión ortográfica del término reguetón, el surgimiento del género en el ámbito musical mundial, un panorama del reguetón en Cuba y acercamientos críticos al reguetón cubano; conforman el primer capítulo de este trabajo: «Precisiones teórico-metodológicas». En el segundo capítulo: «Fraseologismos y vulgarismos en las letras de *La masacre musical*, del dúo *Chacal y Yakarta*», se analizan aspectos sobre la incidencia del dúo en el panorama del reguetón cubano y se presenta la descripción de vulgarismos y fraseologismos presentes en las letras de su producción *La masacre musical*.

СНАСАЛ
ЧАКДЯТА



Índice

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: Precisiones Teórico-Methodológicas.....	8
1.1 Metodología.....	8
1.2 Cuestiones generales acerca del género musical.....	10
1.2.1 <i>Precisión ortográfica del término reguetón</i>	10
1.2.2 <i>Surgimiento del género reguetón</i>	11
1.2.3 <i>Panorama del reguetón en Cuba</i>	13
1.2.4 <i>Acercamientos críticos al reguetón cubano</i>	18
1.3 Precisiones teóricas acerca de los vulgarismos y fraseologismos.....	27
1.3.1 <i>Vulgarismos</i>	28
1.3.1.1 <i>Los vulgarismos y su presencia en la música popular</i>	33
1.3.2 <i>Fraseologismos</i>	36
1.3.2.1 <i>Los fraseologismos: su presencia en la música popular</i>	45
CAPÍTULO II: Fraseologismos y vulgarismos en las letras de <i>La masacre musical</i> , del dúo Chacal y Yakarta.....	49
2.1 El dúo Chacal y Yakarta en el panorama del reguetón cubano.....	49
2.2 Los vulgarismos en las letras de <i>La masacre musical</i> , del dúo Chacal y Yakarta:.....	52
2.3 Los fraseologismos en las letras de <i>La masacre musical</i> , del dúo Chacal y Yakarta:.....	61

CONCLUSIONES.....	80
RECOMENDACIONES.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	Error! Bookmark not defined.
ANEXO I.....	86
ANEXO II.....	104
ANEXO III.....	105
ANEXO IV.....	106
ANEXO V.....	107

СНАСАЛ
ЧАКДЯТА



Introducción

INTRODUCCIÓN

Todo proceso comunicativo está compuesto por una serie de elementos básicos: emisor o enunciador, quien produce un mensaje; un receptor, quien lo recibe; el canal, que es la vía; un código (lenguas naturales); y el contexto en el que se produce la comunicación. La música es también un proceso comunicativo. Las letras de las canciones se codifican con la intención de establecer una comunicación entre emisores y receptores. Por tanto, la música ofrece una oportunidad para que las interacciones sociales entre las personas se vean favorecidas.

Dentro de este tipo de mensajes con ritmo está el **reguetón**, género musical que fusiona el *reggae* jamaicano y el *rap* en español, y que ha calado en el gusto y preferencia de la población juvenil en Cuba. El reguetón ha protagonizado con fuerza el panorama musical cubano a partir de los primeros años del siglo XXI y se ha convertido en un fenómeno musical en el ámbito popular. Este género ha encontrado una gran acogida en la población joven de Cuba por su carácter transgresor, pues rompe con lo pre-establecido desde los más disímiles puntos de vista. La trivialidad de sus letras, incitadoras a la extrema sensualidad, y la libertad en las composiciones, donde sus creadores ponen a la luz lo sexual y lo erótico, colocan al género en el punto de mira para músicos, sociólogos y lingüistas.

El contenido lingüístico de este tipo de canciones fomenta el culto a la «banalidad» intrínseca, las relaciones de parejas casuales, el sexo descarnado y la vida fácil, entre otros. Otra vertiente es la que alista letras muchas veces obscenas y pornográficas, regodeadas en los temas sexuales, que se apoyan o no

en vocablos de uso bien restringido, cuyo sentido está alejado del que poseen en el lenguaje general y se apoyan fundamentalmente en el contexto. A este modo de hacer se adscriben por amplia mayoría las piezas de aquellas propuestas que tienen su modo de existir en el mercado subterráneo del *reggaetón underground*.

Desde la perspectiva léxico-semántica, el reggaetón ha conformado un lenguaje particular, con variable grado de filiación con el habla popular de diferentes sectores sociales. Ciertos términos son propios de este ámbito y se han extendido a algunos sectores del habla cotidiana.

El reguetón, específicamente en el contexto cultural cubano, tiene un auge indetenible dentro de toda la sociedad, comenzando por los más pequeños, e incluyendo a las personas de la generación de la década prodigiosa de los años 80. Desde finales del siglo XX y principios del XXI, cuando el reguetón empezó a dar sus primeros pasos en Cuba con representantes nacionales como *Candyman*, *Tecnocaribe*, *Triángulo Oscuro*, *SBS*, no se ha detenido la producción de este ritmo tan contagioso y a la vez tan polémico. Cuando el género se afianzó dentro del entorno popular, comenzó a tomar una gran trascendencia, hasta el punto que hoy no se realiza ningún acontecimiento social sin la marca del reguetón. La mayor parte de los anuncios de los medios tienen presente este ritmo, incluso la gran mayoría de la sociedad tararea, canta y conoce todo al respecto, convirtiéndolo, sin lugar a dudas, en un aspecto generacional y hasta cultural, ya que la gran mayoría de los jóvenes se ven reflejados en estas canciones, se identifican con sus textos, aunque estos no comuniquen más que groserías y reflejen comportamientos desacertados.

En los años 2007 y 2008, el reguetón nacional alcanzó un punto de desarrollo máximo pues las disqueras, productores independientes, cantantes, el pueblo en general, etc. se volcaron a producir y a consumir este tipo de música. En este período, específicamente en La Habana, un acontecimiento dentro del género marcó pauta. El grupo con más acogida en esa época, *Clan 537*, conformado por Baby Lores y el Insurrecto, conocidos así artísticamente, sufrió una desintegración abrupta. Producto de estas diferencias, se sucedieron manifestaciones de repudio

mutuo en público¹, afiliaciones con nuevas figuras como *El Chacal*, adoptando de esta forma un modelo foráneo a la hora de hacer música. Esta situación acaparó la atención de toda la sociedad, lo que trajo consigo que el auge del género, que ya venía incrementándose a pasos agigantados, alcanzara dimensiones inesperadas. Todo el territorio se mantuvo al tanto de la discusión de estos dos máximos exponentes del género, la que culminó con la reunificación de los mismos, meses después. La trascendencia de la reconciliación se expresó en el precio de las entradas del concierto que ofrecieron para hacer pública su amistad, 100 CUC por persona. La cantidad de público que acudió ávido a la instalación no demostró que el género se detendría, sino todo lo contrario. Esta cuestión se aprecia en la actualidad, si se valora cómo se ha difundido el género, y han aumentado sus exponentes: *Chacal y Yakarta, Baby Lores, Insurrecto, Kola Loka, Categoría 5, El Micha, Osmany García el malcria'o, La Onda Records, El Choco, El Chulo, El Magnifico², Yulién Oviedo, José el Pillo, Gente de Zona*, entre muchos otros.

El reguetón en Cuba es un fenómeno cultural que ocupa todos los espacios de la sociedad. Se ha convertido en un componente obligado de la formación autodidacta de los jóvenes, entre los que goza de gran o total aceptación, al punto de que ese grupo se identifica, en ocasiones fanáticamente, tanto con las canciones como con sus autores, por ejemplo: usa la misma ropa, los mismos peinados y pelados, se quiere imitar el hablar de estos cantantes, se utilizan las letras de canciones en el habla popular para comunicarse; es decir, que hay una completa aceptación y acogida del fenómeno, una identificación por parte de sectores de la sociedad que se ven reflejados en esa música. De ahí la gran polémica desatada en los medios acerca de que si lo que nos inculca el reguetón es lo mejor, si es positivo, o está permeando a los consumidores de mala educación, conductas negativas, maltrato, desvalorización de la mujer y de los sentimientos.

¹ Estas manifestaciones de repudio son conocidas en el lenguaje del reguetón como *tiradera* y son originarias del reguetón puertorriqueño.

² El alias se maneja así por cultivadores, críticos y la propia audiencia: *El Magnifico*, sin acento gráfico.

Uno de los autores e intérpretes de mayor trascendencia en el desarrollo del reguetón en Cuba es *El Chacal*, músico autodidacta, de procedencia popular, cuyas producciones se han difundido en el mercado subterráneo porque está entre los más seguidos por los amantes del género. Sus discos más recientes, *El clave* (2011) y *La masacre musical* (2012), cuentan con la acogida acostumbrada de los que le antecedieron, pues algunos de sus temas encabezan las listas de éxito nacionales y todos, sin excepción, se consumen por diferentes grupos sociales y etarios gracias a las formas de difusión advenidas con las nuevas tecnologías.

Las letras de *El Chacal* son representativas de elementos comunes de esta vertiente musical en Cuba, por lo que un análisis de las mismas arrojaría un poco de luz sobre algunas de las características de estas producciones de barrio, porque es de ahí es de donde el compositor obtiene su mayor fuente de creación. Teniendo en cuenta la problemática expuesta anteriormente, el **tema** seleccionado —vulgarismos y fraseologismos en las letras del disco *La masacre musical*, del dúo Chacal y Yakarta— nos permite ahondar a través de la investigación lingüística en dos de los elementos caracterizadores del reguetón en Cuba, a través del análisis de las letras de dos de sus exponentes.

Como **problema científico** se plantea la investigación: ¿Qué características tienen los vulgarismos y fraseologismos presentes en las canciones del *disco La masacre musical* del dúo *Chacal y Yakarta*?

El **objetivo general** que se persigue con esta investigación es: caracterizar los vulgarismos y fraseologismos presentes en las canciones del disco *La masacre musical* del dúo *Chacal y Yakarta*, para el cual se ha propuesto como objetivos específicos:

- ✓ Determinar los elementos que caracterizan o distinguen la producción de reguetón en Cuba, con énfasis en la producción del dúo Chacal y Yakarta.
- ✓ Caracterizar los vulgarismos presentes en las canciones del disco *La masacre musical* del dúo *Chacal y Yakarta*
- ✓ Caracterizar los fraseologismos presentes en las canciones del disco *La masacre musical* del dúo *Chacal y Yakarta*

A pesar de ser un fenómeno de tal alcance, no se han realizado muchos estudios donde se describa lingüísticamente el texto del reguetón, de ahí la novedad del análisis que se presente. La labor investigativa sobre este género tampoco es prolija, dada la juventud del reguetón. La masividad en el consumo el género y la tendencia a legar parte de sus elementos lingüísticos al habla de sectores de la sociedad cubana, avalan la pertinencia de investigaciones como esta.

Acerca de este particular, fueron aportadores:

- el artículo titulado «¿Prohibido el reggaetón?» por Osviel Castro Medel, publicado en el periódico *Juventud Rebelde* el 13 de febrero de 2005, donde el autor hace un análisis del baile, las letras del reguetón y las diferentes posiciones adoptadas tanto por los consumidores , como por los críticos;
- la propuesta de investigación «El reggaetón: ¿Un nuevo discurso juvenil? Estudio léxico-semántico sobre el género musical», de Betzabé Luzardo Méndez que, aunque se centra en la realidad venezolana, arrojó luz sobre las cuestiones concernientes a la formación léxica, como señal de un nuevo discurso social juvenil en el reguetón y la difusión de este género musical, como un problema ético íntimamente relacionado con la responsabilidad social en los medios de comunicación social;
- el trabajo titulado «El reggaetón, entre el amor y el sexo. Análisis semiolingüístico», por Marianela Urdaneta, donde la autora estudia la letra del reguetón con el objetivo de indagar el mensaje implícito desde la perspectiva lingüística en función de los postulados teóricos desarrollados por Pottier (1992), Molero, (1998, 2003) y Franco (2002);
- «Un análisis léxico-semántico del discurso sobre la mujer en el rap cubano» por Yanelys Abreu Babi y Anette Jiménez Marata, donde las autoras presentan las bases de un análisis léxico-semántico: dilucidan zonas temáticas ilustradas a través de los textos de canciones y analizan el léxico empleado. Aunque el artículo se dedica a otro género (rap) y se centra en la figura femenina, sirvió de guía para el presente estudio;

- el artículo de Yuliet Blanco Castillo «El texto musical y el género reggaetón: algunas consideraciones teóricas», donde la autora aborda algunas cuestiones desde el punto de vista teórico relacionadas con el proceso de composición de textos musicales, principalmente el género reguetón;

- el trabajo investigativo de Neris González Bello, Liliana Casanella Cué y Grizel Hernández Baguer, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, titulado «El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades» en el que las autoras plantean valiosas ideas sobre la utilización de «letras ‘de relajo’, llenas del argot de la calle» y cómo las producciones que circulan hoy día propician que se cuestione hasta qué punto muchos de estos textos son realmente representativos de la tradición nacional del doble sentido y no de uno bastante directo y evidente, propiciado de manera consciente por los autores con sus letras. De esta idea precisamente se deriva el consecuente estudio de los vulgarismos y fraseologismos, como expresión de ese argot del que hablan las investigadoras.

En la organización del trabajo la estructura quedó conformada por dos capítulos: el primero contiene precisiones teórico-metodológicas para el análisis de los vulgarismos y fraseologismos en las letras del dúo *Chacal y Yakarta*. Fue dividido en tres epígrafes para lograr un estudio orgánico: el primero está dedicado a cuestiones metodológicas sobre la realización del análisis; el segundo trata aspectos generales acerca del reguetón como género musical, la precisión ortográfica del término, el surgimiento del género en el ámbito musical mundial, un panorama del reguetón en Cuba y acercamientos críticos al reguetón cubano; finalmente, el tercer epígrafe gira en torno a algunas precisiones teóricas imprescindibles para el estudio de los vulgarismos y fraseologismos, con la referencia de los principales autores y los postulados más significativos. Este epígrafe presenta a su vez dos subepígrafes sobre la presencia de los vulgarismos y fraseologismos en la música popular, respectivamente. Por su parte en el segundo capítulo se analizan aspectos sobre la incidencia del dúo *Chacal y Yakarta* en el panorama del reguetón cubano, así como el análisis lingüístico de los vulgarismos y fraseologismos presentes en las letras de su producción *La*

masacre musical. Posteriormente se presentan las conclusiones, la bibliografía y los anexos que ilustran el trabajo.

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Capítulo I

CAPÍTULO I: Precisiones Teórico-Methodológicas

1.1 Metodología

El estudio que se presenta es de alcance temporal sincrónico y de tipo descriptivo, aunque con una primera etapa exploratoria, en la cual se recopiló información acerca del género musical y su impacto en el orbe y en Cuba. En esta primera etapa, se utilizó la técnica de la *entrevista no estructurada*, por cuanto esta es más flexible y permite profundizar espontáneamente en los temas sin rigidez en cuanto al orden y la extensión. Se entrevistó a dos expertos, los críticos Gustavo Arcos y Magda González³ con el fin de recopilar datos sobre los acercamientos al tema y la producción del reguetón en Cuba; y se realizó una entrevista al dúo musical cuyos textos se estudian, para recoger datos acerca de su forma de creación, recursos que utilizan, fuentes de inspiración, etc.⁴ Los elementos aportados en ambas entrevistas enriquecen los epígrafes dedicados al desarrollo y las polémicas del reguetón en Cuba, a las características de la obra del dúo seleccionado y al análisis de los resultados, sobre todo, lo que concierne al sentido de algunos vulgarismos y frases identificados en el análisis.

Para el desarrollo de esta investigación se utilizaron los métodos teóricos en la definición de las variables con las cuales se trabajó: reguetón, la determinación de las regularidades del género en Cuba; y los vulgarismos y fraseologismos. También se utilizó el método empírico al identificar estos fenómenos en las

³ Ver Anexo II, pág. 108

⁴ Ver Anexo III, pág. 109

canciones seleccionadas, y el especializado, al clasificarlos y describir su funcionamiento en la configuración textual.

El universo seleccionado fue la obra de los cantantes El Chacal y Yakarta, quienes, en el período 2011-2012, se unieron para conformar el dúo *Chacal y Yakarta*. Las principales razones de la selección fueron su popularidad, la gran aceptación entre los distintos sectores de la sociedad, su formación autodidacta y la representatividad de lo popular y lo vulgar en sus textos.

En el período comprendido para esta investigación, el dúo grabó tres discos: *El Clave*, *La masacre musical* y *Harakiri*, su más reciente producción. Sin embargo, el disco seleccionado para el estudio fue *La masacre musical* debido a su difusión, la acogida y popularidad entre los consumidores. Aunque en este álbum se encuentran composiciones de otros géneros como balada y merengue, para la realización de esta investigación se seleccionaron las composiciones del género reguetón, independientemente de sus temas. La fuente de recopilación de sus letras fue fidedigna, pues fueron obtenidas en la entrevista realizada a los cantantes. A continuación se presenta la lista de las canciones seleccionadas para la muestra y recopiladas en el disco *La masacre musical*, lanzado en el mercado internacional en el año 2011 y difundido en Cuba en 2012.

1. «Intro» de *La masacre musical*
2. «La corrupción»
3. «El hilo dental»
4. «Sexo»
5. «Ellas son locas»
6. «Descara'ó»
7. «Agita»
8. «A fuego lento»
9. «Algo contigo»
10. «La bendición»
11. «Eso que tú tienes»
12. «Tú me necesitas»

Selección de la muestra

Luego de seleccionar las letras con las que se trabajaría, quedaron 12 textos de canciones, de las cuales se extrajeron las palabras y construcciones que se corresponden con la clasificación de *vulgarismos* y *fraseologismos*, identificados sobre la base de los criterios que ofrecen Carlos Paz y Corpas Pastor, respectivamente.

Análisis de la muestra

Se presentan los vulgarismos encontrados en las canciones, con una descripción de su significado (a partir de la consulta del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) y el texto *De lo popular a lo vulgar en el habla cubana*, de Carlos Paz Pérez; en algunos casos se enriquece la descripción con elementos aportados por los autores) y una valoración de su efecto en la configuración temática del texto.

Se analiza la estructura de los fraseologismos encontrados para clasificarlos según la tipología de Corpas Pastor y se describe su efecto en la configuración temática textual.

1.2 Cuestiones generales acerca del género musical

1.2.1 Precisión ortográfica del término reguetón

El término *reguetón* ha experimentado grandes variaciones ortográficas. Rivera, Marshall y Pacini Hernández (2009:12) mencionan que no hay consenso sobre una manera de escribir esta palabra. Se encuentran *reggaeton*, *reggaetón*, *reguetón* y *regeton*. En su libro *Reggaeton* —título escrito en inglés, como se ve— estos autores prefieren la palabra *reggaeton* sin acento por varios motivos. Una de esas razones es que se ve la palabra siempre escrita sin acento —*reggaeton*— en la prensa estadounidense, y el término realmente no surgió hasta el final de los años 90 o al principio de este siglo. Antes de que la música tuviera mucho éxito, tenía nombres tales como *rap*, *underground*, *dembow* (dembo), *melaza* o *reggae*.

La palabra *reggaetón*, con esa ortografía, no se acoge a los cánones fonéticos y ortográficos del español, pues en él no existe la combinación doble de la consonante ‘g’, ni la unión de las vocales ‘a’ y ‘e’ con pronunciación ‘e’ sino ‘ae’

como en «maestra», por citar un ejemplo. De aquí que se adopte la forma de reguetón, respetando su pronunciación y, por supuesto, su escritura en español. En la presente investigación se utiliza el término reguetón, a pesar de que con él se obvian sus orígenes, ya que no se respeta la relación que el género tiene con el *reggae* de Jamaica (raramente escrito *regue* en español) y no abarca el carácter transnacional y multilingüe de la música. La Real Academia Española (RAE) ha aceptado la palabra como reguetón y se decide admitir tal grafía a lo largo del presente estudio. De aquí que se fundamenta el uso de la palabra *reguetonero* para nombrar a los artistas de este género.

1.2.2 Surgimiento del género reguetón

Son varias las fuentes del surgimiento del reguetón, lo que sí tenemos a ciencia cierta es que constituye un proceso del Caribe, sobre todo de Panamá, Puerto Rico o República Dominicana. Este género, que está teniendo un gran auge a lo largo de toda América y permeando los países europeos, obedece, según el trabajo de diploma de la musicóloga Yurién Heredia, a una gran fusión entre el *reggae* de Jamaica, el rap norteamericano, elementos de la salsa, la *plena* y la *bomba* puertorriqueñas. Se basa en el *ragamuffin* y el *dance hall* con elementos *techno* y un ritmo sincopado (Heredia, 2012:19). Como puede apreciarse tiene una gran mezcla de elementos de diferentes procedencias. El reguetón generalmente involucra una fusión de lo que se consideran elementos de *hip hop* o *rap* en español; no obstante, su forma es diferente, conformando su propio estilo. Esto lo hace un género independiente, ya que, como lo explica Ashley Elizabeth Wood en su tesis «El Reguetón: Análisis del léxico de la música de los reguetoneros puertorriqueños» (Wood: 24), el reguetón cuenta con una pista (es decir, la combinación de música y ritmos) distintiva, llamada el *dembow* o el *dembou*, que no es *hip hop* latino o hispano y tampoco es *reggae*.

Heredia (2012:20) propone una definición del patrón rítmico reguetonero estándar, que cuenta con tres componentes imprescindibles para identificar el género, ya en la actualidad es común que se les incorporen otros en dependencia del gusto del creador. Estos componentes diferencian su nombre en los programas

de composición digital y en el lenguaje que emplean. En tal sentido, las denominaciones y funciones que recoge esta especialista son:

El bajo o bombo, que marca el pulso desde el registro grave, imitando al membranófono análogo. A este se le superponen, realizando el mismo patrón rítmico en el registro agudo, el *hi-hat* o platillo y el *snare* o batería, donde se ejecutan los contratiempos para confirmar la presencia del dembow.⁵

En 1990 salió a la luz la primera canción de reguetón en MTV, *Tu Pum Pum*, del cantante panameño *El General*, para ese entonces el ritmo tenía otras definiciones como la que hace Nieves (2009:261), quien explica que el género en ese momento se llamaba *reggae-español*. La canción tuvo éxito debido a su letra, «pegajosa», que contagiaba a quienes la escuchaban. Este elemento vino a constituir el rasgo fundamental dentro del género, de ahí comenzaría el gran auge del reguetón y la gran acogida de sus letras. A partir de entonces, que empieza a promocionarse el nuevo ritmo caribeño, hay una identificación con lo que va a ser poco a poco la evolución del reguetón, en la cual, tanto el reguetón del Caribe como el que se produce en Cuba, tiene una acogida y una aceptación al máximo nivel. Según Santos (1996:223), en este punto de inicio el reguetón se transformó en algo popular, cambiándose de una representación de la identidad de la juventud, a una música híbrida que todavía guardaba rasgos de su originalidad.

Otro elemento caracterizador del reguetón y el fenómeno cultural que significa, es lo concerniente a su producción y distribución, ambas herederas del mercado *underground*⁶. En los inicios de la propia época de los 90, a través de la música *underground* que surgió por la comercialización de casetes copiados por los jóvenes, principalmente en Puerto Rico, tuvieron sus inicios grandes exponentes de esta música a nivel mundial como Daddy Yankee y DJ Playero, de aquí la gran importancia de esta vía de difusión y conocimiento de los cantantes. Estos emergen dentro del género, y alcanzan un gran nivel de aceptación por las masas antes de reconocerse en disqueras oficiales, por lo que llegan a ellas con el éxito garantizado y un público ya formado.

⁵ Ver Anexo IV, pág. 110

⁶ Del inglés 'clandestino', el calificativo se refiere a lo que está fuera de la oficialidad, o lo que esta no reconoce.

De modo general, el género reguetón se nutre, en sus fuentes más cercanas, de elementos rítmico-acentuales y expresivos del *reggae*, del *hip-hop/rap* y del *raggamuffin*. Tales antecedentes se vinculan indudablemente con el entorno músico-cultural centroamericano y del Caribe, planteando, por tanto, un legado de presupuestos musicales afines.

1.2.3 Panorama del reguetón en Cuba

El inicio y solidificación del reguetón en Cuba hasta la actualidad, parte del grupo SBS, que fue de los primeros que cultivó el género en la isla. Según Neris González y Liliana Casanella (2005:4) en su trabajo «El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades», a finales de la década del 90 este grupo comenzó a proyectar un trabajo que vinculaba en sus bases rítmicas elementos relacionados con la música cubana, el *techno* y algunas manifestaciones del reguetón, al tiempo que, en ciertos sectores, empezó a manejarse la censura y limitación de muchas de sus letras por la evidente carga de erotismo, trabajada desde la perspectiva del doble sentido. En el catálogo sobresalió «El pirulí», el cual ha resultado desde entonces uno de los intertextos más frecuentes en piezas de este tipo, y muchas de sus imágenes han sido empleadas de manera bien recurrente por diversos creadores del género.

La zona oriental del país es la región más fuerte en cuanto a producción y consumo de reguetón. En esa área alcanzó un notable auge el reguetonero *Candyman*, con el cual sí se pudo apreciar una mayor intención del reguetón como género definido ya que transgredió lo común y lo diferenció del *hip hop* o de otras formas de creación afianzadas en Cuba. Con este ejemplo, también se ilustra la cuestión del mercado *underground*, ya que *Candyman* se difundió por todo Santiago de Cuba a través del transporte público y autos de alquiler. Esto causó un nuevo fenómeno de comunicación y de difusión de un nuevo tipo de música muy popular. «El pru», su sencillo más exitoso, recorrió toda la isla, dándole paso al «perreo»⁷, término utilizado para, según Wood (2009:28), describir el estilo de

⁷ El denominado *perreo* se regodea en un intenso e irreverente meneo pélvico detrás de la mujer entre otras características, por cierto escandalizantes e intolerables para no pocas personas e incluso para ciertos sectores sociales de diversos entornos, como explica Danilo Orozco en sus

baile del reguetón y que puede ser usado como metáfora para el sexo. El «perreo» supone entonces otra de las características intrínsecas del género reguetón, pues se utiliza para describir su baile denotando movimiento en una posición específica.

El tema del sexo se hizo notar desde el principio y todos los jóvenes cubanos, sobre todo los adolescentes, comenzaron a tararear estas canciones y a sentirse totalmente identificados con este tipo de música y el baile que traía consigo, cuestión esta comprensible por cuanto lo sexual es una constante interrogante en esta etapa desde la primera adolescencia hasta la juventud.

En el resto del país comenzaba a aflorar un grupo llamado *Cubanitos 20-02*, con una aceptación muy amplia dentro de los capitalinos y después comenzó a propagarse por todo el país. Para solidificar el género surgió un grupo, *Eddy K*, en el cual se evidenció la consolidación del reguetón. Por este motivo, muchos reguetoneros cubanos, incluyendo a Chacal y Yakarta, afirman que es en ese momento, con este grupo, donde el reguetón cubano se solidifica. Aunque sus producciones se semejaban mucho a las interpretaciones caribeñas, que eran las principales productoras del reguetón a nivel mundial, cuando el disco *Más flow* entra a Cuba en el 2001, proveniente de Puerto Rico, la mayoría de los reguetoneros cubanos le atribuyeron el gran inicio del reguetón en Cuba al comienzo de las producciones de *Eddy K*.

El reguetón, en muy pocos años, fue ganando muchos seguidores y difusión a nivel nacional. En este comienzo la región central tiene a *Tecnocaribe* como máximo exponente. Es decir, que en un corto período el reguetón fue inundando toda la sociedad joven y adolescente de la isla y, con ello, ganando una difusión *underground* a una escala mayor, hasta adentrarse en los medios de comunicación masiva: en la oficialidad.

Comienza entonces una gran labor de producción y comercialización no patentizada por las disqueras oficiales del país, donde juegan un papel fundamental los vendedores ambulantes de CDs, los productores caseros —con equipos particulares y viviendas donde realizan las grabaciones— y los

artículos: «Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más» y «Algo más en el devenir musical cubano-caribeño: puntitos y puntones». (Orozco, 2005)

mencionados medios de transporte público y de alquiler, además de la consecuente difusión en discotecas y fiestas populares. Se manifiesta, pues, el reguetón como un movimiento socio-cultural, caracterizador de la filosofía de vida defendida por sus creadores y seguidores, que implica una complejidad de elementos entre los que destacan una moda al vestir, en la que es frecuente el empleo de prendas con el símbolo de *playboy*⁸ o con figuras de reguetoneros reconocidos, pantalones muy ceñidos semejando roturas, lo que enfatiza o representa la vida de barrio, y mostrando parte de la ropa interior; zapatos de marcas reconocidas, gorras de mallas con las viseras hacia arriba; aretes de brillantes, relojes de grandes esferas, cintos de chapa, cadenas de oro con dijes grandes, y dientes o muelas con casquillos de oro, sobre todo en el caso de los hombres. Las mujeres se distinguen además, por el uso de faldas cortas, cabello atado en cola hacia un costado y *piercing* en la nariz, entre otros caracteres. Esta estética se corresponde con lo que es conocido como *blin blin*, onomatopeya que describe el roce de grandes cadenas en el cuello y que equivale a excentricismo.

Es notable el estilo de baile que acompaña al género, el «perreo»⁹ antes mencionado, en el que predominan fuertes movimientos del cuerpo, casi convulsivos, apoyados en comportamientos que destacan por una gestualidad excesiva en apoyo a sus códigos éticos. Asimismo, es común el empleo de un vocabulario permeado de frases y expresiones del argot popular.

El reguetón se distingue además por una escena específica de realización-consumo, caracterizada por estrategias particulares para la producción y promoción de su música. Sus creadores son, en la mayoría de las ocasiones, los encargados de grabar en sus propios estudios y de concebir y ejecutar mecanismos para difundir sus propuestas discográficas, sin tomar en cuenta la participación de instancias estatales para la promoción. Ejemplo de esto refleja en su tesis Neris González Bello, donde plantea:

⁸ Este símbolo o logo pertenece a una revista norteamericana de entretenimiento para adultos que lleva el mismo nombre. Devenido marca de ropa, ha sido ampliamente difundido por el mercado *underground* de prendas de vestir al que solo pueden acceder personas con alto poder adquisitivo. Muy popular entre los reguetoneros y sus seguidores como símbolo de dinero y sexo.

⁹ Término mencionado anteriormente, pág. 13.

A estos artistas se suma el creciente surgimiento de agrupaciones del patio salidas del anonimato gracias a estas grabaciones domésticas que circulan de manera espontánea, pero que se regodean en textos en extremo vulgares, de lo cual dan fe títulos tan ilustrativos como: *Coge mi tubo* (también llamado “*Morronga a domicilio*”) y “*La chocha*”, del grupo habanero Los tres gatos, junto a “*Métela*” de Chicos Rap y “*Dale por atrás*” de New Era, “*Vampira*” de Don Guajiro, “*251*” de Chicos del Flow, “*El calentico*” de Kola Loca, “*A ti te gustan los yumas*” de La calle, “*Chao pesca ó*” de New Era, “*El pirulí*” de Explosión Cubana y “*Mujeres*” de Eddy K. (2005:6)

Estos ejemplos ilustran, de manera sobresaliente, cómo las letras de este género pueden llegar a ser el pináculo de la vulgaridad. A lo anterior se suma el uso de letras por lo general muy fuertes, de tendencia a la «antipoesía» y la «antilírica», al estilo de una crudeza fustigante que practican ciertos sectores sociales, así como de un culto al hiper-sexualismo *per sé*, todo estrechamente vinculado a la vida personal y de grupalidad social, no pocas veces marginal, del presunto reguetonero. En ese enrevesado marco, se crean sencillos y discos en los que se destacan como temas la cotidianidad o del sexo crudo, incluso, pueden llegar a rozar la pornografía descarnada. Tales letras con frecuencia parecen originarse solamente en la vida marginal y en las intensas problemáticas de barrio, pues por lo general giran alrededor de zonas temáticas como la mujer concebida como objeto sexual, los problemas sociales, la marginalidad, la exaltación del yo, el sueño del hombre marginal de tener comodidades materiales —un auto, un domicilio lujoso, enormes sumas para gastar en fiestas y sexo, por ejemplo.

Todo ello revela indicios sobre cómo estos comportamientos son adoptados como patrón o modelo por la juventud que se desarrolló y se desarrolla en Cuba, ya que esta se identifica plenamente con este tipo de música y todas sus manifestaciones, dejando abierta las puertas para una importante investigación sociológica sobre el tema.

Otro aspecto interesante es que no existe un criterio autorizado que determine las reglas o pautas para la composición de tales textos, desde el momento en punto que la mayor parte de estos cantantes son grabados por disqueras extranjeras. Las personas encargadas de establecer tales normas o tal política

lingüística en el contexto cubano no pueden criticar o sugerir cambios en dichos textos y tienen que servirse de otras medidas como la censura, la no inclusión en certámenes cubanos de relevancia como pueden ser *Lucas* o *Cubadisco*, etc., teniendo en cuenta que la explosión de nuevas tecnologías, y por tanto, de nuevas formas de difusión, atentan contra sus decisiones.

Partiendo de otro punto de vista, el reguetón se ha incorporado indudablemente al panorama de la música popular cubana. Resulta cada vez más frecuente la asunción de este modo de hacer por parte de intérpretes reconocidos en la rama de loailable, quienes incluyen el género reguetón en su repertorio desde una postura abierta y flexible. Estas agrupaciones, compositores e intérpretes, según González Bello (2005:16), comienzan a fusionar este género con sus producciones musicales. Ejemplos de esto son: *Cleopatra*, de Paulo F.G.; *El cucurucho*, *Tu vida por la mía* y segmentos de *Mi estrella* de La Charanga Habanera; *La mujer piropo* de Klímax con Cubanitos 20-02; *Tu caramelo soy yo*, de Surcaribe con *Candyman* y Jenny Valdés; Hayla y Eddy K, La Charanga Habanera y El Chacal, estos últimos con una canción que fue sumamente popular: *Gozando en la Habana*.

Neris González Bello apunta otro fenómeno que se produce en la música cubana a partir de la influencia del reguetón: algunos, como Arnaldo y su Talismán, lo han asumido y reelaborado incorporándolo a sus propios estilos de creación. Esta integración entre los génerosailables nacionales y la especie caribeña de marras tampoco es privativa de nuestro entorno. Tal fenómeno ya se ha manifestado en las uniones de reguetoneros puertorriqueños y neoyorquinos con salseros de renombre internacional como Andy Montañez, Tito Nieves y la India, lo cual pudiera responder, por un lado, a que los artistas más consagrados dan una suerte de espaldarazo a los más jóvenes, a la vez que prestigian el desarrollo del nuevo género; y por otro, al hecho de que para estos mismos artistas, esta incursión les garantiza su permanencia en el mercado internacional contemporáneo.

Para llegar al período más actual del reguetón en Cuba, hay que mencionar uno de los íconos de esta música en la actualidad: el grupo *Gente de Zona*, para

la mayoría de los críticos, como Gustavo Arcos¹⁰, es uno de los mejores productores de este género en la isla, ya que utiliza el doble sentido muy bien elaborado y tiene una coherencia en cuanto a letras se refiere; Osmany García *La voz*, uno de los más populares de todos los reguetoneros, compositor del «Chupi Chupi», cuyo texto ha traído una gran polémica sobre reguetón a nivel nacional en la que estuvo presente el ministro de Cultura y varios intelectuales de nuestro país, incluyendo una respuesta oficial en el órgano nacional el periódico *Granma*; y *Chacal y Yakarta*, dúo que interesa en esta investigación y, si no el más consumido, uno de los que más ha incidido en el público con sus creaciones.

Para hacer un análisis textual de sus canciones, hay que tener varios elementos en cuenta, uno de los cuales es la formación de los compositores, su cultura y la comprensión que tengan de ella. El texto musical conformado para la música bailable, con su sostén musical, constituye una representación estética de la realidad en que surge. Por tanto el texto musical es también un tipo de texto a través del cual, en sentido general, el autor transfiere sus vivencias y experiencias. A través del lenguaje y el texto de sus canciones los compositores comunican el mensaje al receptor que se identifica con lo que está escuchando, se ve reflejado en esas canciones; de aquí la importancia que se le concede al estudio de este género y sus textos.

1.2.4 Acercamientos críticos al reguetón cubano

La prensa, los medios de difusión, la academia universitaria y la voz del creador, son los principales puntos de mira de la crítica hacia el reguetón. Todas estas aristas caracterizan el fenómeno del reguetón cubano como un hecho musical, comunicativo y sociológico de amplia repercusión en la sociedad actual, capaz de generar discursos contradictorios y polémicos en sí mismos.

La información más visible para el público general —consumidor o no del género— habita en la prensa periódica y publicaciones seriadas, en forma de reseñas, crónicas, artículos y ensayos críticos, con diversos enfoques.

¹⁰ Criterio expresado por el crítico con motivo de la entrevista realizada específicamente para este estudio.

En el caso de las publicaciones periódicas oficiales como *Granma* y *Juventud Rebelde*, han acuñado una visión negativa hacia el género, en especial al carácter «vulgar y chabacano» de sus textos-letras que, evidentemente, responde a un interés dictado por la política cultural del país claramente provocado por la promoción de modelos y patrones de conducta, ajenos al proyecto social cubano. En ambos casos, se trata de diarios de circulación nacional, y consumidos por todos los estratos sociales, por lo que los criterios en ellos emitidos consiguen un gran impacto en el público lector y pueden funcionar como generadores de modelos y paradigmas en la construcción de los juicios de valor alrededor de esta práctica musical. La mayor parte de quienes ejercen la crítica está constituida por periodistas especializados en temas culturales que devienen transmisores de intereses institucionales.

El artículo «Vivir y morir de reguetón» de Pedro de la Hoz, corrobora el ataque al género pues lo critica. En él se hacen evidentes opiniones erradas y ya superadas por la academia desde el punto de vista musical, específicamente en lo que atañe a la base rítmica del reguetón y su inserción en un contexto de tradiciones afianzadas por otra música localizada en el área geográfica en que este género se desarrolla. Muestra de ello lo constituye el siguiente planteamiento:

El reguetón, como concepto musical, contradice en un ciento por ciento las bases que han hecho de las músicas antillanas una gama de especies sonoras altamente estimables y admiradas en el mundo [...] Habrá que abordar en otro momento cómo, por qué y para qué el reguetón se inserta en el panorama musical cubano de nuestros días. Por lo pronto es bueno dejar despejado el camino: el reguetón no va más allá de ser una propuesta comercial simplificadora. (de la Hoz, 2004:12)

En el caso de Reynier Valdés, aunque rechaza el tratamiento de los textos y la música de algunos creadores, reconoce la validez de dicha expresión en los momentos actuales. Ejemplo de ello es su texto «El reguetón: la noche, los cazadores y una fiera que espera», donde expresó: «valoremos con lucidez al reguetón, como el género insigne de la música popularailable en lo que va de siglo». (Valdés, 2007:7)

El desaparecido crítico Rufo Caballero fue uno de los que más se interesó por el reguetón en Cuba y, en muchas ocasiones, se erigió defensor de no pocas producciones de este género, entre las que se encontraron temas de *Gente de Zona*, *Baby Loes* y el grupo musical villaclareño *Impacto*, que ganó premio en el año 2006 en la edición de los Premios Lucas con un video y canción con el título «Fuácata». Este crítico —quien se declaraba un profundo amante de la cultura popular—, plantea en los artículos «Dinero» y « ¿Mala cabeza en las letras de música popular?», publicados en la versión digital de *Juventud Rebelde*¹¹, una serie de factores que para él es muy llamativa dentro del proceso de integración del reguetón a la sociedad cubana. El primer texto relata lo sucedido en un concierto donde la música más escuchada fue el reguetón y resalta la importancia de que los jóvenes tengan contacto directo con sus artistas preferidos. Sin embargo, no comparte la excesiva vulgaridad de los intérpretes, la adopción de conductas que solo intentan arrebatar fácilmente el aplauso al público y la violencia que despliegan en escena, manifestada luego por sus receptores. Específicamente, recrimina el culto al dinero como valor sagrado, conducta contraria a los valores que por años han sido fomentados en la sociedad cubana. Los criterios de Caballero, más que sobre el género musical, remiten a situaciones socioeconómicas y culturales que se generan a partir de determinada escena, en este caso, la reguetonera, y cómo la asunción de algunos paradigmas conductuales establecidos traen nefastas consecuencias en lo social, sobre todo para las más jóvenes generaciones. Sobre esto plantea:

Nada tengo contra el reguetón y sus alrededores. He escrito en no pocas oportunidades que puede ser muy peligrosa la amputación de las expresiones culturales de la gente [...] Mientras, pueden y deben sonar los reguetones. Nosotros, entretanto, continuaremos hablándoles a los jóvenes acerca de lo que ha sido la nación y la cultura cubanas, como parte de un recorrido universal que no tiende solamente al sonido de las monedas en el bolsillo. (Caballero, 2008:2)

En «¿Mala cabeza....» reconoce estar en contra de la escucha excesiva de cualquier tipo de música, no sólo de reguetón. Se centra en la creación de la

¹¹ Véanse las ediciones del 9 de enero de 2008 y el 15 de febrero de 2009, respectivamente.

popular agrupación *Gente D' Zona* y sus textos como muestras de ingenio creador para reflejar la cultura de la calle cubana, y cuestiona los criterios de quienes no reconocen el valor de la letra en música popular como reflejo de una parte de nuestra cultura. A partir de esto expresa: «Así como hay que protegerse del populismo y la ramplonería, vale protegerse del prurito que impide comprender cómo fluye y anda, con su propia naturaleza, la cultura popular». (Caballero, 2009:1)

Por su parte, la musicóloga y Dra. en Ciencias María Córdova publicó «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del 'pueblo cubano'?» en el periódico *Granma* en el mes de noviembre de 2011, donde cuestiona los mecanismos estatales que benefician la difusión del reguetón en los medios y, en particular, critica los métodos estadísticos en los que se basan los directivos del popular programa televisivo *Lucas* para concluir que el alto índice de popularidad alcanzado por los reguetoneros es respaldado por la totalidad del pueblo cubano. Del mismo modo, critica la manera en que estos creadores abordan el tema del sexo y la figura de la mujer, marcando desde su perspectiva, que es tratado con una vulgaridad sin precedentes en la música cubana.

Dicho artículo se generó a partir de los cuestionamientos surgidos en torno al género en las intervenciones del ministro de Cultura Abel Prieto y el Presidente del Instituto Cubano de la Música, Orlando Vistel, en la Mesa Redonda dedicada a la cultura cubana en el mes de octubre de 2011. Dicho programa promovió en las páginas digitales, tanto nacionales como internacionales, discusiones que tenían como centro uno de los temas más populares y cuestionados del momento: «El chupi chupi», de Osmani García.

El video de este tema estuvo nominado en varias categorías a premiar en el concurso del popular programa *Premios Lucas*, defensor del video clip cubano, en la edición a celebrarse en noviembre del 2011. A partir de ese momento se le retiraron las nominaciones y se prohibió su proyección en los medios de comunicación. Las discusiones generadas a partir de este hecho, tanto en Cuba como en el extranjero, alternaron entre la aprobación, la condena y la burla hacia directivos que abogaron, en primer lugar, por la necesidad de salvaguardar la

cultura cubana y tomaban como criterio la defensa de la política cultural definida por el país. De igual modo, se convirtió en una discusión que reflejó la contradictoria situación existente en torno a valores defendidos por el proyecto social cubano contra prácticas sociales denigrantes e indisciplinas, hechos que, lamentablemente, cada vez son más comunes en nuestra sociedad y de los cuales el reguetón es, en muchas ocasiones, expresión y reflejo.

Estas posiciones ante el cultivo, producción y promoción del reguetón han suscitado algunas acciones por parte de críticos, representantes de las instituciones culturales cubanas, etc, todas ellas fundamentadas por razonables argumentos. Al analizar si la difusión o la censura son correctas, puede considerarse el criterio de Gustavo Arcos, crítico de cine, jurado de los premios Lucas e iniciador de toda la polémica del «Chupi Chupi» de Osmany García, quien apunta al respecto:

Quando surge un ritmo o una sonoridad en la historia de la música siempre va a provocar disgusto, polémica, incomprensión, la gente no lo va aceptar va a ser provocador o va a ser considerado, desde el son, el cha cha cha. El danzón, en su momento sí era promiscuo de la manera que se bailaba o se agarraba a la pareja, por ejemplo, y así fue con el rock and roll por los movimientos pélvicos que creaba, por el espíritu que generaba el bailar el consumir el reproducir el ritmo del rock, lo mismo sucedió con la rumba donde Miguel Barnet participó de esa discusión, donde expresó que con el surgimiento de la rumba hubo muchas capas sociales que la rechazaron y, sin embargo, ahora mismo era patrimonio cultural. Si vemos la historia de la música vamos a tener esos momentos críticos de confrontación con el esquema de consumo de un producto musical anterior y que el nuevo te remueve el piso.

En el ámbito de las publicaciones especializadas, la revista *Movimiento*, como vocera de la Agencia Cubana del Rap, se distingue por su trabajo, ya que en ella son difundidas las ideas de los especialistas o de los propios creadores que hablan sobre el tema. En el número 2 de 2004 se publica «El indiscreto encanto del reguetón. A propósito de una explosión en el campo cultural latino», de Raquel Rivera, periodista y socióloga puertorriqueña, reconocida experta en el tema a nivel internacional. Su texto esclarece los inicios reguetoneros en Puerto Rico. Del

mismo modo, refiere una de las cuestiones más relevantes del género: su rivalidad con el rap.

En el mismo número, «Sospechosos habituales (Algunos apuntes sobre el hip-hop en Santiago de Cuba)», de Julio César Jiménez y Herson Tissert, se ofrece una mirada local del fenómeno. Entre los tópicos que aborda está su acercamiento a las producciones de *El General* y a *Candyman*, este último ídolo local convertido en figura popular en todo el país en los primeros años del siglo XX. En este sentido, expresan los autores:

El reguetón tiene el mérito de haber llevado a los artistas locales a niveles de popularidad que solo estaban reservados a creadores extranjeros [...] si el reguetón tiene una notable popularidad en nuestra ciudad, que se ha extendido con rapidez a toda la zona oriental y poco a poco a otras partes del país, no puede deberse sólo a una moda o historia colectiva. Se trata ante todo de un fenómeno con fuertes bases en el imaginario colectivo popular ». (Jiménez y Tissert, 2004:39)

El número seis de 2008 incluye un *dossier* que describe la entrada del género en la isla, su comparación con el rap, las manipulaciones de mercado que lo convierten en un «peligro actual», la migración de ex militantes raperos y las marginaciones que comparte con el rap, así como lo desigual entre ambas modalidades musicales en Cuba . Los artículos publicados fueron: «El fin de la nostalgia ¿Reggaetón, signo de nuestra época?» de Leonardo Padura; «Estoy en buen camino» de Arsenio Castillo Martiatu, quien entrevista a Osmel Francis Turner, director de Cubanos en la Red; «La historia es no quedarse atrás» de María Matienzo, entrevista a Rubén Marín, director de Primera Base y «Entre líneas: sobre el reguetón: otra vuelta de tuerca» de Rodolfo Rensoli.

Sobresale «¡Mami, no quiero más reguetón! o el nuevo perre(te)o intelectual», de Roberto Zurbano, pues el autor parte de una crítica al discurso que muestran aquellos que, sin una sólida fundamentación, se consideran especialistas en el tema. Sobre ello alega:

Estamos ante un nuevo malestar de la crítica cultural cubana, mal disimulado con opiniones indirectas sobre el tema. Son criterios que se producen de espaldas no sólo a la cultura popular contemporánea, sino también de espaldas a nuestros

conflictos económicos, sociales y políticos de ahora mismo [...] unos y otros desconocen y marginan nuevos sujetos, identidades y prácticas culturales que se están produciendo en el espacio de lo popular contemporáneo y global en la Cuba de hoy ». (Zurbano, 2004:6)

Más adelante analiza, como uno de los tópicos condicionantes del actual desconocimiento de la historia del reguetón en Cuba, la errónea visión de La Habana como centro del fenómeno.

Desde la academia universitaria, algunos trabajos de investigación de estudiantes de Comunicación Social y Periodismo, así como de Historia del Arte, se han acercado a esta temática. Por ejemplo, el Trabajo de Diploma de la socióloga Yudenis Ramírez, «Una aproximación al estudio del género musical reggaetón: otro punto de partida para la sociología», donde la autora defendió el principio de que: «la música puede ser analizada desde un ámbito científico, como un canal a través del cual podemos sentirnos identificados con los valores, pensamientos, que esta puede llegar a transmitir; siendo capaz de producir nuevos valores, modos de pensar y hasta nuevos comportamientos en los individuos ». (Ramírez, 2010:31)

No obstante, son pocos los textos que toman la música del reguetón como su objeto de análisis, pero pueden deslindarse dos directrices fundamentales: una desde la voz de los propios artistas —quienes al ser entrevistados exponen su obra— y otra donde son los investigadores quienes analizan la creación. Entre estos textos, se encuentran fundamentalmente la publicación mensual de opinión y debate *La Calle del Medio* y los resultados de investigaciones realizadas con intereses institucionales.

Las musicólogas Yanira Martínez, Ailer Pérez y Carmen Souto, son las autoras de la sección de música de la publicación mensual de opinión y debate *La Calle del Medio*, en la cual han aparecido acercamientos al trabajo de Baby Lores, Kola Loka, Adriano Dj y Nando Pro. La selección de los músicos entrevistados respondió, en un primer momento, a criterios editoriales de la revista, pues era interés de sus directivos que dicha publicación se distinguiera por estimular la polémica en sus lectores. A partir de esa premisa, sus autoras decidieron

acercarse al reguetón como género de gran impacto social, alrededor del cual se suscitan las discusiones comentadas en este epígrafe.

La concepción de las entrevistas en esta sección, encamina su sondeo desde aspectos más generales hasta los detalles más específicos de la creación de los entrevistados. En ella se evidencia una estructura de base que se corresponde a las técnicas dictadas por la academia para la indagación exploratoria evidenciando la intención de hacer pensar, a pesar del interés comercial que pueda tener esta revista como parte de su objeto social. Especialmente, resulta interesante el trabajo de H. Romo Sigler (dic.2011), «El reguetón cubano sobre la cuerda floja», donde plantea:

No debemos experimentar temor alguno a aceptar que, a estas alturas, no se trata exclusivamente de este fenómeno musical como algo etéreo, distante y de difusa procedencia, sino de que nos encontramos en presencia de un producto con inequívocas señales que nos lo perfilan en un *corpus* nacional, o lo que es lo mismo, en su abarcadora y compleja dimensión de «reguetón cubano». Y esa cualidad constituye, en sí misma, testimonio irrefutable de la fortaleza de la música antillana, dotada de genuina energía que le permite atemperar a las sonoridades auténticas del patio, acordes surgidos extrafrontera. (Sigler, 2011:10)

Con este planteamiento se defiende el reguetón como un fenómeno que es totalmente social, por cuanto que muchos de los cubanos se sienten identificados con esta música. Más adelante lo defiende como parte de la idiosincrasia cubana al declarar que:

Tampoco tenemos que ruborizarnos al confesar que el reguetón de casa suena distinto y que, desde hace ya bastante tiempo, dejó de ser, en lo rítmico y lo melódico, copia mimética de los de Daddy Yankee, Don Omar y compañía; que dicho sea de paso, sí se adueñaron por completo del panorama sonoro de muchas naciones caribeñas.

Criterios analítico-musicales son los que caracterizan el ensayo inédito «Tendón yo le doooolll... de habanera a reguetooolll...Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño» del Dr. Danilo Orozco, elaborado para el taller Musicológico (TMMA) en 2005 y circulado en el

ámbito musicológico nacional a manera de comunicación electrónica. Al manejar la categoría «musicar», propone el estudio del género desde un enfoque multidimensional o reticular, es decir, como elemento creativo, receptivo, en subjetividad (manera de manifestarse), las ideas que induce, su inserción socio-musical y como ejercicio analítico musical del estudioso. El objetivo de este trabajo, fue desentrañar las cuestiones que en lo musical fundamentalmente, caracterizan a este género como una continuación dentro del ámbito de la música popular cubana.

El Departamento de Desarrollo del Centro de Investigación de la Música Cubana (CIDMUC), a solicitud del Instituto Cubano de la Música, realizó un estudio del género en el año 2005, cuyos resultados se plasman en un informe de investigación. El acercamiento fue realizado por un equipo multidisciplinario que empleó herramientas de la musicología, la sociología y la filología. De este material se deriva «El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades», el cual describe, en apretada síntesis, la presencia del género en el momento en que se realizó el estudio y resalta las figuras que marcaron pautas en el quehacer cubano por entonces. Se distingue este texto por presentar elementos de análisis musical y textual de temas populares de esa época. Como principal conclusión se pronostica la posible proyección del género más allá del entorno reguetonero:

El aporte sustancial desde el punto de vista musical radica en las tomas y apropiaciones en aras de su incorporación a un repertorio diverso, todo lo cual genera un nuevo tipo de híbrido o fusión entre esta especie caribeña y las más autóctonas expresiones nacionales, junto a algunas foráneas con las que se intersecta —entiéndase el son, la timba, el merengue o el rap, entre otras— y he aquí donde quizás se ubique la asunción por parte de nuestros músicos de un discurso dinámico y contemporáneo, en consonancia con el quehacer internacional que en esta dirección rige la actualidad . (González et al., 2005:10)

De manera general, la presencia de la crítica al reguetón por los medios de difusión—tanto de la prensa escrita como televisiva y radial— se destaca por resaltar el carácter “chabacano y vulgar” de sus letras y la preocupación porque la preferencia por este género se generalice a lo que se llama de manera recurrente

“el pueblo cubano”, la falta de contextualización socioeconómica en que se produce el reguetón y más aún, la diversidad de estilos y tendencias existentes que no comparten en su totalidad los códigos lingüísticos impugnados. En todos predomina el enfoque sociocultural por encima de lo estrictamente musical, lingüístico, o estético.

Asimismo, es interés de la crítica, invisibilizar el repertorio reguetonero por lo cual el discurso tiende a generalizar lo que son consideradas limitaciones o puntos débiles del género. No es analizado como un hecho comunicativo que responde a múltiples factores que incluyen lo sociológico y económico como importantes aristas en su circuito creativo y de consumo.

1.3 Precisiones teóricas acerca de los vulgarismos y fraseologismos

Todos los idiomas cuentan con una variación concreta conocida como la lengua estándar que, sin ser necesariamente la más prestigiosa, sí es la más utilizada por los hablantes en su desenvolvimiento diario, o la que todo hablante debería ser capaz de utilizar en un determinado momento, en aras de una buena comunicación. Sin embargo, existen numerosas variedades dialectales, sociales y contextuales. Una de las más interesantes no responde a un dialecto, situación o condición concreta; se trata, en todo caso, de una variación vulgar, pero no intencionada ni concreta, sino espontánea.

Esta variación vulgar espontánea es la que ocurre, generalmente, entre personas poco instruidas en el uso del idioma, quienes lo adaptan a la forma que consideran oportuna para enfatizar su expresividad, en dependencia de los efectos que quieran lograr en sus interlocutores. Tales mecanismos son comunes en grupos sociales marginales o en el desempeño íntimo y familiar en contextos de este tipo. Sin embargo, en ocasiones, muestras de esa variación vulgar de una lengua aparecen, con fines expresivos, en áreas de impacto general, una de las cuales es la música popular bailable, donde se inscribe el reguetón.

La violencia, lo sexual, la rivalidad y otros temas abordados en las diferentes manifestaciones del reguetón, se expresan también en sus letras, además de expresarse en la forma de vestir, de proyectarse en escenario y de las imágenes

utilizadas en los materiales audiovisuales que apoyan estas producciones. Todos estos elementos, incluyendo esta particularidad en las letras, lo caracterizan y definen.

En cuanto esta variación y el reguetón se producen dos fenómenos: bien se encuentran en las letras ejemplos del léxico popular vulgar, bien los propios textos aportan nuevos vulgarismos que pasan al lenguaje popular. De ahí la pertinencia de estudiar los vulgarismos presentes en los textos de uno de los exponentes de reguetón más exitosos en la primera década del siglo XXI, puesto que contribuiría a la descripción del español en Cuba.

De manera similar ocurre con las estructuras sintácticas fijas, fraseologismos, presentes en textos de reguetón. Todas ellas pertenecientes al acervo popular del español en Cuba, ya por probada filiación hispana, ya por constituir locuciones novedosas que traspasan el marco musical y generalizan su uso en el ámbito popular cubano.

Un análisis de los elementos lingüísticos caracterizadores de los textos de reguetón del dúo *Chacal y Yakarta*, dirige la mirada del investigador hacia la reiteración léxica, la transferencia del sentido, el uso de la onomatopeya, la reiteración sintáctica. Cada uno de estos fenómenos puede fundamentar ampliamente un estudio, sin embargo, otras dos cuestiones se destacan, de manera particular, en los textos escogidos. Son frecuentes las frases fijas y las palabras de contenido vulgar, definidos en la teoría lingüística como fraseologismos y vulgarismos, respectivamente.

1.3.1 *Vulgarismos*

En todas las lenguas existen formas de pronunciar palabras y giros sintácticos que son considerados vulgares frente a otros usos considerados normativos. En el prólogo a *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana* (Paz Pérez, 1988), Max Figueroa anota que en la dicotomía culto y popular queda despejado todo antagonismo: uno y otro se entienden como valores positivos e igualmente necesarios y deseables, sin que por eso se desdibujen los límites entre ambos, no solo en cuanto a su contenido y características inherentes, sino también en cuanto a las circunstancias en que resulte oportuna o inoportuna su manifestación.

En el diccionario de la RAE se define el vocablo *vulgarismo* como «dicho o frase especialmente usada por el vulgo». Por su parte, *vulgo* consiste en «el común de la gente popular y el conjunto de las personas que en cada materia no conocen más que la parte superficial». Por tanto, se evidencian posiciones divergentes entre estos y los criterios que teóricos como Gonzalo Ortega Tejeda y Carlos Paz Pérez plantean sobre este fenómeno.

Rodolfo Ragucci sin embargo, (1952) da el nombre de *vulgarismo* a toda modificación introducida por el vulgo o gente poco docta, en la pronunciación de las palabras. Este especialista argentino plantea que el vulgarismo suele originarse por cambio, aumento, supresión o traslación de letras o de acentos. Esta definición aparece en la década de los cincuenta, 1952, y difiere en gran medida de la ofrecida por Gonzalo Ortega Tejeda a finales de siglo que resulta más completa.

Según Gonzalo Ortega Tejeda (1996) vulgarismo es todo (y únicamente) aquel hecho de carácter fónico que, en la modalidad lingüística, sea rechazado por los hablantes cultos aún en las situaciones de habla informales. Dentro de esta noción entrarán también aquellas distorsiones que se producen en la morfología verbal, y que se explican casi siempre por asociación analógica.

Refiere el estudioso que muchos vulgarismos actuales han podido pertenecer en otro tiempo a la norma culta, y a la inversa. Esta relatividad se pone igualmente de manifiesto en la vertiente diatópica del idioma. En definitiva el carácter vulgar o estigmatizado de un hecho concreto de lenguaje depende de cada comunidad de habla.

En cuanto a las clases de vulgarismos, Ortega los divide en dos grupos: vulgarismos sistemáticos y vulgarismos asistemáticos. Los vulgarismos sistemáticos son aquellos que, bajo determinadas condiciones contextuales, presentan una notable regularidad por afectar a un gran número de significantes. Por su parte, los vulgarismos asistemáticos son los condicionados por la contextura de ciertos significantes que no actúan como exponentes de fenómenos más generales.

Para esta investigación se tomará el concepto del cubano Carlos Paz Pérez que en su libro *De lo popular a lo vulgar en el habla cubana*, plantea la necesidad de aclarar la contraposición que existe entre popular/vulgar, porque para algunos especialistas se trata de un mismo patrón atendiendo al concepto académico de vulgar ‘perteneciente al vulgo’, y vulgo, a su vez, como ‘el común de la gente popular’, pero para él, el uso de vulgar se centra, sobre todo, en la connotación social del término como sinónimo de malsonante, obsceno y prosaico.

Sería inexacto sugerir que los hablantes incultos son los únicos que utilizan vulgarismos. Los usuarios semicultos suelen también incurrir en deformaciones varias. El vulgarismo no es por sí solo símbolo de incultura. Las personas cultas pueden hacer uso del vulgarismo cuando hablan descuidada y familiarmente. El vulgarismo que revela falta de cultura es el de aquellos que no saben expresarse de otro modo y que, por tanto, son víctimas de una situación que limita sus posibilidades en la vida social.

A veces, expresiones muy generalizadas son vulgares, mas el solo hecho de que sean empleadas por muchas personas no significa que merezcan la denominación de populares. Seguirán siendo vulgares, a causa de su carácter grosero y desagradable.

La música cubana siempre se ha caracterizado por el uso de expresiones populares que juegan con el archiconocido *doble sentido*, característica intrínseca de las raíces de Cuba. La música campesina, los temas del fabuloso *El Guayabero*, son dos ejemplos directos de esta tendencia caracterizada por su desenfado y simpatía. Sin embargo, la creciente utilización de vulgarismos en los textos musicales del reguetón¹² —género de estética contrapuesta al doble sentido en su generalidad, por cuanto le interesa la referencia directa, chocante— se ha convertido en una cuestión seria pues pueden provocar que los jóvenes se pierdan en la dicotomía popular/vulgar. Sobre este asunto el periódico *Granma* publicó el artículo «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del pueblo cubano?», donde María Córdova (2011) plantea:

¹² Se destacan las composiciones de reguetón, por cuanto interesa en la presente investigación, aunque sería interesante estudiar el fenómeno en otros géneros, para comprobar la generalización de este fenómeno.

Otro aspecto a analizar en las canciones es su alto nivel de vulgaridad. Relacionar sexo y vulgaridad es muy propio de quienes carecen de los más elementales valores éticos, culturales, artísticos y humanos [...] Los textos de tales canciones también ofenden por su proyección esencialmente machista desde la cual se expresan [...]

En efecto, el texto reguetonero muestra muchas piezas machaconas, banales, de vez en cuando cultoras de la híper marginalidad en sí misma, que utilizan vulgarmente palabras, interjecciones, arrastres y distorsiones vocales e instrumentales, unido a la manera en que ese conjunto de elementos incide en la extrema y cruda irreverencia. En todo caso, el meollo radicaría en el grado de ingeniosidad que tendría (o no) uno u otro cultivador participante. Sobre este aspecto la asesora de Hurón Azul, informativo de arte y literatura, Magda González se cuestiona:

¿Cuál es el nivel cultural de los que escriben esas letras, no ya de los que gustan o consumen, sino de los creadores? Pues elemental, mínimo [...] poca riqueza de vocabulario, el uso de las mismas palabras que ayudan a sobrevivir a operar, especie de comodines, sin ir más allá, sin regodeo, ni frase inteligente [...] ¹³

En no pocas ocasiones, expresiones incisivas, chocantes y hasta soeces, se condicionan o «justifican» en determinadas circunstancias sociales y grupales. No obstante, es evidente que lo repetitivo y con frecuencia “marginaloide” en numerosos reguetones no siempre es sinónimo de nulidad creativa, pues la existencia del doble sentido, juegos de palabras, originalidad, gracejo popular, el modo de contrastar elementos referidos a dicha cotidianidad o la combinación de aspectos de lo popular con lo marginal y en ese sentido, la posibilidad de mostrar ingeniosidad, depende del caso, del autor, del arreglo, de la agrupación y del contexto e incidencias del entorno. El uso, en cambio, de vulgarismos soeces, groserías e insultos, lejos de mostrar ingeniosidad, cotidianeidad o *cubaneo*, manifiesta cómo marcha en realidad la sociedad. Al respecto, Gustavo Arcos, crítico de arte apunta:

¹³ En entrevista realizada con motivo de este estudio.

¿Cuál es el principal concepto que está legitimado en las letras de reguetón? Desgraciadamente, la vulgaridad, porque si tú estás hablando de un individuo que tiene 6 o 7 mujeres a su servicio, el bravo o el macho, entonces está marcando un estilo de vida y una manera de ser, un rol que debe cumplir el hombre en un contexto social y otro bien diferente que debe cumplir la mujer; o sea las canciones están reproduciendo la cultura de lo marginal, de lo vulgar, e incluso la prostibularia.¹⁴

En el caso del reguetón, se hace evidente una voluntad de estilo que utiliza mayormente letras «de relajó», llenas del argot de la calle. Sin embargo, las producciones que circulan hoy día propician que se cuestione hasta qué punto muchos de estos textos son realmente representativos de la tradición nacional del doble sentido y no de uno bastante directo y evidente, propiciado de manera consciente por los autores con sus letras. Cuando el poder de sugerencia se pierde o el mensaje se hace demasiado explícito, el doble sentido deja de funcionar como herramienta artística. Sobre el tema, González (2005:11) apunta en su estudio:

En el cancionero cubano de reguetón se aprecian dos tendencias bien marcadas: por un lado las agrupaciones profesionales se inclinan hacia textos banales, que no llegan a la vulgaridad y la obscenidad, aunque reflejan buena dosis de machismo, guapería y egocentrismo, así como una visión poco feliz de la figura femenina. Otra vertiente es la que alista letras vulgares, muchas veces obscenas y pornográficas, regodeadas en los temas sexuales, que se apoyan o no en vocablos de uso bien restringido.

El eufemismo, recurso que bien pudiera atenuar muchas de las imágenes concebidas, pierde su tratamiento estético para ser suplantado por los términos que en el argot popular marginal o familiar muy restringido sustituyen los vocablos que designan los órganos sexuales o las relaciones de este tipo, con una intención directa y descarnada, que nada tiene que ver con la tradición picaresca de la música popular.

¹⁴ Ibíd.

De manera general, los aspectos referidos a la crudeza del mensaje, el reflejo del sexo o expresiones vulgares, se traducen en manifestaciones que dependen mucho más de la política cultural por cuanto su función social se dirige en lo fundamental a la educación de las grandes masas que comprenden diferentes géneros, edades y roles sociales.

En virtud de todo lo anterior, el terreno de las características de los textos del reguetón se erige en un camino vulnerable, pues los límites de lo popular, lo vulgar, lo populachero o populista dependen de valores subjetivos y cambiantes, por lo que debe prestarse atención para no pecar de extremistas ante fenómenos que, por su novedad, puedan resultar conflictivos, sin que esto signifique hacer concesiones a lo francamente soez o pornográfico.

1.3.1.1 Los vulgarismos y su presencia en la música popular

El doble sentido y la picardía, la utilización de términos eminentemente populares son elementos propios de la música desde sus orígenes, aunque es indudable que existen diferentes formas de abordarlos.

La calidad de los textos de la música popular bailable contemporánea ya sea la timba, la salsa o el son, es un tema bastante discutido, específicamente en lo que se refiere al aspecto de las letras. Muchas de estas han sido criticadas con fuerza por el público acusándolas de vulgares y groseras, sin embargo su categoría de popular habla por sí sola.

De acuerdo a María Teresa Linares (1999), desde sus inicios y durante mucho tiempo, la coexistencia de dos entornos fundamentales para el baile, el salón y el barrio, favoreció la diferenciación marcada entre ambos tipos de música en dependencia del público que las disfrutaba; en el primer caso, los bailes de las personas pertenecientes a las capas superiores de la sociedad; los otros, los de las clases socialmente segregadas, se celebraban en cualquier lugar propicio para las reuniones de ese tipo, siendo objeto de censura por la crítica elitista. De ahí que en la música actual, y en general, existan dos registros: el académico y el «de la calle». La guaracha, por citar algún ejemplo, a decir de Linares (1999:2):

[...] siempre relató algún hecho político o social, alguna situación sobre un personaje popular o alguna actitud que se describía en forma picaresca, con el tono característico del choteo criollo [muchas de ellas] no aparecen publicadas en colecciones, porque se les consideraba portadoras de aquel lenguaje “rufianesco”, no obstante sí se propagaron por tradición oral.

Es evidente que el lenguaje popular, en ocasiones subido de tono, siempre fue característico de la música popular cubana. Se mantiene entonces un criterio negativo sobre la calidad textual de la música popular, ya que las fronteras entre popular y vulgar muchas veces son imperceptibles.

En la actualidad la música popular constituye carta de presentación de Cuba ante buena parte del resto del mundo. La mezcla de los géneros nacionales con elementos del jazz latino, rock, rap y los ritmos afrocubanos ha conformado lo que se ha dado en llamar la «timba cubana», la cual traslada su agresividad musical también a sus textos. Desde el punto de vista de la estructura textual existe un elemento que, sin duda, es el de mayor repercusión en el fenómeno que se analiza: el estribillo. Su carácter rítmico, pegajoso, proviene especialmente de la tradición cantora del baile popular español y del folklore negro.

Desde el punto de vista temático es también evidente una continuidad en la que asuntos como la mujer, su físico, sus movimientos; las relaciones amorosas, lugares de Cuba, personajes y personalidades, ritmos y géneros musicales, la crónica de lo cotidiano y la cultura religiosa afrocubana resultan recurrentes y de mayor o menor relevancia en determinadas épocas. La sugerencia y explicitación de nuevos comportamientos, de cambios en la escala de valores a escala social e individual se pone de manifiesto en este caso, reflejándose la ruptura o aceptación de determinados patrones establecidos para la convivencia social.

El tema de la mujer, como es evidente, resulta recurrente. El predominio masculino entre los compositores de música popular, pudiera justificar que se aborde desde las más disímiles aristas, alabándola por sus virtudes con términos pícaros e incluso vulgares, o vilipendiándola por sus defectos y desdenes, siempre a partir de la mirada masculina.

Se destaca también el empleo de términos que, aunque en principio vulgares, adoptaron un carácter popular por su difusión y uso. Específicamente en la timba, la generalidad radica, no en el empleo de términos donde reside la presunta vulgaridad de la pieza, sino en las improvisaciones y estribillos en los que debe reconocerse un intenso acercamiento a los registros vulgares de la lengua.

Por otra parte, es cierto que se ha producido un notable incremento del uso de los registros vulgares de la lengua en la creación de este tipo de texto, olvidando los límites contextuales. El léxico que se utiliza, propio de situaciones familiares restringidas, pasa a formar parte de un hecho estético de alcance público. Aquellos no seguidores de la timba se consideran agredidos, por cuanto esta manifestación musical asume frases y vocablos propios del argot popular, en algunos casos, marginal, reflejo de la cultura de buena parte de sus creadores e intérpretes. Prueba de ello es el uso tradicional del doble sentido, característico de la creación cubana, que en muchos temas actuales, al perder el poder de sugerencia y utilizar metáforas evidentes, obvian su eficacia como recurso estético al reflejar un sentido que porta mensajes de manera innecesariamente directa, descarnada, chocante.

Lo anterior, sumado a la ya habitual sobrevaloración de la norma culta que plantea la RAE, por encima de las variantes lingüísticas nacionales y el proceso de democratización mencionado por Paz Pérez (1988) que propicia la dificultad para determinar en muchos casos a cuál estrato de la lengua, si bien culto o popular, pertenecen ciertas expresiones, es lo que pudiera justificar por qué tradicionalmente se han censurado determinadas piezas del repertorioailable nacional, fundamentalmente por interpretaciones de carácter socio-contextual y no se señalen con precisión otros desaciertos que sí tienen que ver con los usos lexicales o la pérdida de los límites comunicativos.

Casanella (2002) plantea en su artículo «Textos para bailar: ¿Una polémica actual?», que en la música popularailable el tratamiento lingüístico no hace énfasis en lo metafórico, sino en la presentación de una anécdota con mayor o menor grado de coherencia narrativa y en el establecimiento de estribillos que

revelen la esencia del núcleo temático abordado y capten la atención del público bailador. A decir de esta autora:

El lenguaje, por lo general, es sencillo, coloquial, con préstamos del argot popular, marginal o arrabalero, que puede o no transformarse con su uso e incorporación al lenguaje popular cotidiano. Es importante la sonoridad y musicalidad intrínseca de las palabras, porque esto coadyuva al reforzamiento del texto-música, independientemente de su intención picaresca, aguda o de doble sentido. (Casanella, 2002:11)

En la actualidad, de la herencia cancionística ha sobrevivido lo de mayor calidad, con la obvia influencia del contexto, altamente decisivo, porque lo que ayer fue criticable hoy no lo es; de hecho, muchas piezas hoy consideradas antológicas fueron objeto de censura en su época. En este sentido solo preocupa que el patrón de aceptación de lo vulgar o chabacano no vaya en aumento, como sucede con otras actitudes sociales en los tiempos que corren.

1.3.2 Fraseologismos

Durante siglos, los refranes, frases proverbiales, sentencias populares, adagios, han sido objeto de estudio y recopilaciones. En el siglo XIX se atendieron como elementos significativos en investigaciones folclóricas. El siglo XX trajo consigo la aparición del término *fraseología*¹⁵ y la publicación en 1950 de la *Introducción a la lexicografía moderna* de Casares, que ha marcado un cambio de postura frente a lo idiomático de la lengua. La fraseología se empezó a estudiar científicamente y en el trabajo mencionado, Casares intentó delimitar y clasificar las construcciones pluriverbales.

Corpas Pastor (1996) enumera varios factores que propiciaron el avance de la fraseología. A partir de los setenta, los lingüistas pusieron de relieve la importancia de las investigaciones sobre el componente léxico de las lenguas. También influyó al esplendor de la fraseología el desarrollo del análisis del discurso y de la lingüística del texto, lo que ha permitido descubrir que la palabra ya no es la única

¹⁵ Fue el lingüista Charles Bally quien comenzó a utilizar este término con su carácter científico actual.

unidad básica de análisis lingüístico sino que existen unidades más amplias, superiores a la palabra, como las combinaciones de palabras.

El último factor señalado por Corpas Pastor en el avance de la fraseología es la investigación sobre la adquisición de la lengua y sobre el procesamiento del lenguaje por los adultos, que hizo constatar la presencia significativa de combinaciones de palabras en las lenguas.

Carmen Navarro (1999) plantea que ha existido una tardía aparición de estudios sistemáticos de la fraseología, ya que esta disciplina no se independizará de la lexicografía y de la lingüística hasta los años setenta. Saussure (1962) es uno de los primeros lingüistas que llama la atención sobre la existencia de unidades fraseológicas que la tradición nos suministra. Más tarde, en la década de los cuarenta, la lingüística soviética examinó algunas de las cuestiones relacionadas con este tipo de combinaciones léxicas y señaló acertadamente que la fraseología se tendría que ocupar del estudio de las leyes que condicionan la falta de libertad de las palabras y de los significados de las palabras al combinarse, prestando especial atención a la descripción sincrónica y diacrónica de los tipos de combinaciones fijas de palabras¹⁶.

Pero es, sobre todo, gracias a los estudios realizados en el seno de la pragmática y, concretamente, a las aportaciones de Coseriu (1977) y de Chafe (1968) cuando se abren nuevas perspectivas para el estudio de las unidades fraseológicas. A partir de estos trabajos se constata la imposibilidad de estudiar el fenómeno de la idiomatidad siguiendo el modelo chomskiano que no daba cabida a dichas unidades fraseológicas. Por ello Chafe afirma que son, en realidad, los componentes semánticos los que generan las estructuras gramaticales y, de hecho, esta idea ya había sido, en cierto modo, ilustrada por Coseriu cuando estableció la diferenciación esencial entre *técnica del discurso* y *discurso repetido*, siendo este último el que abarcaría todo lo que la tradición ha fijado y se conoce como expresión, giro, modismo o locución, cuyos elementos

¹⁶ Ha recogido y analizado algunos de los trabajos realizados en este campo por la lingüística rusa, la cubana Antonia María Tristán, en *La fraseología como disciplina lingüística* en *Anuario L/L* (7-8).

constitutivos no son ni reemplazables ni se pueden recombinar según las reglas gramaticales de la lengua actual.

Sin duda, son varios los factores que han condicionado el desarrollo del estudio de la fraseología; su misma posición fronteriza entre la lingüística, la literatura y la paremiología, y su propio carácter heterogéneo, han dificultado aportar una definición y establecer criterios homogéneos de clasificación que determinen qué unidades fraseológicas integran dicha disciplina, dado que en su seno tendría que acoger toda formación léxica que se combine de manera fija o estable dentro del discurso.

En otro de sus trabajos Carmen Navarro (2002) designa a la “fraseología” como la disciplina o ámbito al que se adscribe el estudio de las unidades fraseológicas (UFS), con esta denominación hace referencia a una combinación de palabras con diversos grados de fijación y que puede, a veces, presentar también cierto grado de idiomática. Desde una perspectiva amplia y una consideración no discreta de la fraseología se designan como *unidades fraseológicas* a las locuciones, los enunciados fraseológicos y las colocaciones. Las primeras se caracterizan por la fijación interna y unidad de significado, equivalen al lexema simple o al sintagma, pueden pertenecer a varios tipos categoriales y cumplen diversas funciones sintácticas (*la flor y nata, la tonta del bote, como Dios manda, a tontas y a locas*).

Son combinaciones especializadas en expresar contenidos de gran complejidad a pesar de su brevedad y simplicidad para lo cual las unidades monolexemáticas están, en cierto modo, incapacitadas, razón por la que constituye un recurso léxico de uso frecuente, sobre todo, en los lenguajes sectoriales.

Los enunciados fraseológicos, en cambio, constituyen un minitexto por sí mismos debido a su autonomía material y de contenido, por lo que no necesitan un contexto verbal inmediato. Se refiere la lingüista italiana a los refranes, frases proverbiales, dialogismos o citas.

Por último, considera a las colocaciones, combinaciones frecuentes de unidades léxicas fijadas en la norma. Se trata esencialmente de fraseologismos que se encuentran a medio camino entre las combinaciones libres y las

combinaciones fijas, ya que sus elementos se pueden intercambiar y normalmente se caracterizan por una transparencia de significado, aunque sí es verdad que en algunos casos poseen un significado de conjunto como por ejemplo: dinero negro, mercado negro (“ilegal”), guerra fría/sucia, donde el colcativo presenta un uso traslaticio.

Antonia María Tristán, basándose en los estudios de la lingüística soviética, señala dos tendencias en los estudios fraseológicos. La primera y más difundida basa su estudio en las funciones estilísticas y abarca todo tipo de combinaciones estables en las que el significado de la palabra se oscurece en mayor o menor grado y sólo se hace comprensible dentro de la combinación, por lo tanto tendrían cabida refranes, proverbios, aforismos y citas. La segunda, que se basa principalmente en las características lingüístico-estructurales, restringe el campo de estudio al no dar cabida a dichas unidades fraseológicas.

Tras comprobar la heterogeneidad de opiniones, tres cuestiones al menos parecen claras: la falta de un criterio único al seleccionar el material que debería ser objeto de estudio de la fraseología, la ausencia de uniformidad en las definiciones de dichas unidades y la necesidad de hallar una homogeneidad terminológica al denominar las varias combinaciones fijas de palabras. Sin pretender obviar los problemas que presenta el estudio de la fraseología, Carmen Navarro cree que son tres los criterios principales a tener en cuenta para poder realizar una clasificación que recoja los varios tipos de fraseologismos: los varios grados de fijación, la estabilidad más o menos recurrente de ciertas combinaciones y los varios niveles de idiomática.

La fijación, desde un punto de vista lingüístico-funcional, se puede definir como suspensión, semántica y sintácticamente, inmotivada de la aplicación de alguna regla de la combinación de los elementos del discurso. Esta se puede manifestar a causa de la inalterabilidad del orden de los componentes (*de armas tomar, de buenas a primeras*), por la invariabilidad de alguna categoría gramatical, por ejemplo de número, *pagar los platos rotos*, o bien debido a la imposibilidad de sustituir los elementos que la componen, *corriente y moliente, contante y sonante*. Otro aspecto importante es el grado de fijación que presentan las varias unidades,

ya que el grado está determinado por el número de componentes únicos que forman la expresión, palabras reconocidas por el hablante solamente dentro de ellas; porque pertenecen a estados arcaicos de la misma lengua histórica como por ejemplo en la expresión: *a troche y moche*. Esto implica que sus componentes no son analizables a través de la conmutación porque sus rasgos semánticos carecen de valor opositivo y significan en bloque.

En cuanto la idiomatidad, ésta es la característica semántica que poseen algunas combinaciones fijas de palabras cuyo significado unitario, fijo y hermético no es descifrable a partir de la suma de los significados respectivos de los elementos que las integran. Al igual que para la fijación no todas las unidades fraseológicas gozan del mismo grado de idiomatidad, puesto que no siempre todos los componentes léxicos conformantes son idiomáticos, ya que conservan su significado literal extrafraseológico dentro de la expresión.

Atendiendo, pues, a los criterios antes expuestos de fijación, estabilidad e idiomatidad, Carmen Navarro esboza una clasificación que incluye dentro de la fraseología todas aquellas combinaciones de palabras que tengan un significado unitario y se combinen de forma fija o también estable en el discurso, por lo que se podrían individualizar tres grandes grupos por tipo de fijación, características semánticas y rasgos funcionales y los clasifica la lingüista italiana en:

1. Combinaciones léxicas fijas donde se podrían incluir las frases proverbiales, refranes, sentencias, máximas, citas. Siguiendo el criterio de la fijación este grupo podría acoger también las llamadas “fórmulas comunicativas”, es decir, todos aquellos enunciados de fijación pragmática, cuyo empleo está condicionado por determinadas situaciones de la vida social: fórmulas de cortesía, saludos (*¿qué hay?, ¿qué hay?, buenos días, hasta luego*) o bien las que tienen la función de mantener abierto el canal de comunicación. Algunas pueden funcionar como conjunciones, interjecciones (*¡Jesús!, ¡Dios mío!*); otras tienden a vaciarse de su sentido literal y funcionan como elementos de cohesión textual.

2. Combinaciones léxicas estables: forman parte de este grupo las palabras compuestas, solidaridades léxicas y predicados compuestos. Son unidades que no presentan ningún tipo de fijación ya que se componen según las reglas de combinación de los elementos del discurso, pero entre sus componentes se establece una relación de dependencia, unilateral o recíproca y presentan cohesión absoluta entre ellos. Pueden ser grupos de palabras que al unirse constituyen una unidad sintáctica y semántica: *casa cuna, coche cama*, o bien se pueden establecer relaciones de dependencia entre dos lexemas, pero sin que ninguno de los signos pierda su significado, siempre identificable y definible autónomamente, fuera de la combinación como las solidaridades léxicas: *guiñar un ojo, repicar las campanas*; forman parte también de este grupo las colocaciones más o menos fijas e invariables de un verbo y su complemento directo o preposicional: *llevar a cabo, poner de relieve, dar respuesta, poner un telegrama, hacer gestiones*.
3. Expresiones fijas idiomáticas, es decir todas aquellas unidades que se caracterizan por la fijación como rasgo formal y por la idiomatidad como rasgo semántico. Es precisamente la idiomatidad que distingue expresiones como: *mojar la oreja, no tener pelos en la lengua, de padre y muy señor mío*, de las otras unidades fraseológicas descritas en los grupos precedentes, que se caracterizan sólo por la fijación (1) o la estabilidad (2) y son en mayor o menor grado semánticamente libres. Todas estas expresiones, menos las conexivas, funcionan como elementos sintácticos en la oración, se dividen en sustantivas, adjetivas, adverbiales, verbales, pronominales, participales.

En su manual, Corpas Pastor define las unidades fraseológicas como: «unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta» (Corpas Pastor, 1996). Según la autora estas unidades léxicas están dotadas de características lingüísticas que las distinguen de otros tipos de unidades léxicas:

1ro: La frecuencia: la aparición conjunta de los elementos constituyentes de una unidad fraseológica es superior a la aparición individual de cada uno de estos elementos en la lengua.

2do: A fuerza de su uso repetido, las unidades fraseológicas logran ser aceptadas en la norma y esta aceptación se traduce en su institucionalización.

3ro: Siempre en relación con esta institucionalización, las unidades fraseológicas se distinguen por su estabilidad. En primer lugar, son estables o fijas formalmente: ni el orden de sus componentes, ni los componentes mismos de una unidad fraseológica se pueden cambiar. En segundo lugar son estables semánticamente. Esto quiere decir que las unidades fraseológicas se invisten de un significado particular, en muchas ocasiones diferente de su significado literal.

4to: Cuando ninguno de sus componentes contiene un significado que pueda indicar la significación de unidad fraseológica, su especialización semántica ha alcanzado el grado más alto. Esta cuarta característica se llama idiomática.

5to: Además de estar caracterizadas por la fijación formal y semántica, las unidades fraseológicas pueden sufrir variaciones en su estructura, es decir, uno de sus elementos puede ser cambiado por una variante sin afectar el significado global de la unidad o también puede ser que una unidad fraseológica sufra en sí misma una modificación creativa por parte de los hablantes.

La última característica resaltada por Corpas Pastor es la gradación: se refiere al hecho de que, en todos estos rasgos mencionados, existe una escala gradual, es decir, que no todas las unidades fraseológicas son estrictamente fijas en su estructura, tampoco todas tienen un significado traslaticio.

Corpas Pastor (1996) propone una nueva clasificación que combina el criterio de enunciado con el de fijación. Destaca un primer nivel de clasificación con tres esferas. Las dos primeras incluyen las unidades fraseológicas que no constituyen enunciados completos: las colocaciones, que están fijadas en la norma, y las locuciones o unidades fraseológicas del sistema. La tercera esfera agrupa las unidades fraseológicas que constituyen enunciados completos, llamados enunciados fraseológicos, y que están fijadas en el habla. Luego, dentro de cada

esfera, existe un nivel de estructuración establecido a partir de una serie de criterios adicionales.

Las colocaciones se subdividen en seis tipos dependiendo, por un lado, de la categoría gramatical y de la relación sintáctica existente entre los elementos que la forman, y por otro, de los aspectos semánticos relevantes encontrados en los colocados. Corpas Pastor sigue el criterio tradicional de la función oracional desempeñada por la locución. Así existen siete tipos de locuciones: nominales, adjetivas, adverbiales, verbales, prepositivas, conjuntivas y clausales. En cuanto a las unidades de la tercera esfera, se distinguen dos tipos: las paremias y las fórmulas rutinarias. Se diferencian por el tipo de significado que poseen y por la autonomía textual que tienen. Las paremias gozan de autonomía textual, mientras que las fórmulas necesitan situaciones y circunstancias concretas para ser reproducidas.

La clasificación más adecuada para este trabajo es la efectuada por esta lingüista española. Además de su claridad explicativa, la categorización establecida por Corpas Pastor presenta una facilidad de aplicación al presentar y explicar las unidades fraseológicas.

De forma general, las unidades fraseológicas constituyen el objeto de estudio de la fraseología. Son combinaciones de palabras dotadas de rasgos distintivos como la polixecalidad; la alta frecuencia de aparición como unidades habituales de la lengua y de coaparición de sus elementos integrantes; la institucionalización o convencionalización derivada de su reproducción reiterada; la estabilidad y especialización semántica, y la idiomatidad.

La metaforización de los componentes, la reducción o ampliación del significado de la combinación, siempre se basa en la formación de un rasgo tan específico para la combinación de palabras como es la estabilidad.

Entre los rasgos universales de la fraseologicidad se encuentran la reproductibilidad y la estabilidad que necesitan ser descritos con mayor precisión, ya que se manifiestan de forma diferente. La mayoría de los autores incluye el rasgo de la metaforización de los componentes dentro del criterio de la fraseologicidad.

Las unidades fraseológicas se caracterizan por el hecho de que las palabras que las forman se desvían de sus significados libres y solo reciben un nuevo significado en la estructura de una composición estrictamente determinada. El proceso de metaforización ocurre de diferentes formas en los distintos tipos de unidades fraseológicas. En este tipo de combinación fraseológica la transposición semántica se realiza sobre la base del propio significado de la palabra, que adquiere una función secundaria.

Los componentes léxicos de una combinación fraseológica se reproducen debido a la capacidad que tiene el significado asociado para indicar el rasgo de una palabra clave desde el punto de vista semántico, o de una serie de ellos. El rasgo de la limitación en la combinabilidad permite diferenciar a la unidad fraseológica de las combinaciones libres, es evidente que no pone de manifiesto las causas de la formación de la fraseologicidad.

Destacan Gisela Cárdenas y Graciela Pérez (1973) que la metáfora es un fenómeno fundamental en los fraseologismos. Para estas lingüistas la razón que ha movido a su relación y análisis radica en el hecho de que existen matices diferenciales en el empleo de los mismos así como en el grado de frecuencia con que se les usa. Los vocablos y giros citados se emplean en la conversación familiar y en la calle, no en el lenguaje literario.

La metáfora es el tipo más común de transferencia por similitud de sentido. Debido al uso que se ha hecho de la metáfora en el lenguaje literario convendría establecer una distinción entre la metáfora literaria o erudita y la metáfora popular. La metáfora literaria es un artificio estilístico usado con reflexión por el escritor, por lo general no se generaliza. Por su parte la metáfora popular surge espontáneamente del pueblo en su afán de dar mayor énfasis a aquello que carece de expresión, como escape para las emociones intensas, como medio para llenar algunas lagunas en el vocabulario y en otros cometidos.

Por su parte Gloria Méndez (1984) hace un estudio minucioso de este fenómeno en el habla popular cubana. Refiere la estudiosa que en Cuba se opera un fenómeno léxico muy frecuente: nuestros hablantes no aceptan pasivamente el nombre que la tradición idiomática ha conferido a las cosas y a los fenómenos que

los rodean y con el fin de que este refleje con más fidelidad las características del objeto que designa o para matizarlo con asociaciones de carácter afectivo o de otro tipo, están constantemente renombrándolos. Para satisfacer esta necesidad está el fraseologismo.

Los fraseologismos pertenecen al coloquio, un estrato de lengua en el que esta no solo cumple la función de comunicación sino que permite a los hablantes desahogar sus tensiones, sus emociones, sus sentimientos, su afán de manifestar su individualidad : todo lo que es y de lo que se cree capaz, lo que las cosas y los acontecimientos le suscitan y le evocan, su ironía, su sentido trágico o jocoso de la vida y hasta la satisfacción de necesidades de carácter estético, convirtiéndose en creaciones extraordinariamente ingeniosas. Constituyen el vehículo más idóneo para que los hablantes viertan en ellas, su fantasía, su afán de creatividad.

1.3.2.1 Los fraseologismos: su presencia en la música popular

La música para bailar, sea el danzón, el merengue, o la contemporánea timba, ha respondido, desde sus orígenes, a las exigencias y patrones de códigos muy populares. Diatribas de todo tipo han recibido también los géneros que, en diversos países, cumplen idéntica función y que igualmente se construyen sobre la base del vocabulario callejero, la improvisación y el doble sentido, o de un sentido único, picante y sensual, que ha ido modificándose a través de los tiempos en virtud de los cambios de la sociedad.

La música popular cubana se ha desarrollado en los más diversos contextos, que añaden sus propias necesidades y posibilidades expresivas en lo rural y lo urbano, en fiestas públicas o locales destinadas al bailable popular, el barrio, las sociedades, los centros nocturnos; no obstante, su difusión masiva ha impuesto de manera tácita, determinados límites y patrones a una manifestación tan rica y diversa como el discurso textual.

Se destaca la constante retroalimentación entre el autor y el entorno que lo rodea y consume la música, entre el texto musical y el léxico popular. No es improbable que los compositores e intérpretes creen determinada frase que la población luego utilizará como parte de su vocabulario, independientemente de sus gustos musicales. Tampoco es extraordinario que fraseologismos, locuciones

o combinaciones populares sean utilizados por los compositores con toda intención, para atraer al público y lograr la extrapolación del texto a situaciones no relacionadas directamente con la música; de ahí las expresiones «pelo suelto y carretera», «lo mío primero», «eso está fula», entre tantos otros, que se repiten actualmente en la cotidianidad cubana, perdiendo así en muchos casos su carácter marginal al socializarse.

Este fenómeno interactivo no resulta novedoso ni mucho menos, desde la era de las danzas y danzones, desde sus mismos títulos, se utilizaron frases del pueblo, así en cada época los refranes, frases y hasta pregones han encontrado eco en los textos de la música hecha para bailar.

El papel del entorno en que se desarrolla la músicaailable es definitorio en la selección del término lingüístico. Ello explica el desbordamiento expresivo de las improvisaciones en las fiestas populares y su interacción con los bailadores que, por lo regular, transgrede las barreras que necesariamente imponen los medios masivos de difusión o el prejuicio social.

La expresividad, la emotividad e, incluso, la agresividad son propósitos de las letras de la música popular, de ahí la decisión por parte de los creadores de combinar determinados usos léxicos y fraseológicos para ilustrar el populismo de un contexto y una situación determinados.

En el artículo «La músicaailable y su incidencia en el habla popular cubana» de Casanella y García (2002), se refleja la riqueza de fraseologismos que han permeado el habla popular cubana. Se refiere a unos que, por su parte, hacen gala de ingenio, y a otros que, en cambio, asumen un estilo demasiado coloquial. Ejemplifica Casanella con fraseologismos como «pa' que se entere La Habana», «ni inventes ni experimentes», «águila no caza moscas», «o todo o nada», en los cuales se evidencia que se han asimilado nuevas realidades o aparecido otras percepciones. También están los casos en que se es irreverente con la frase, incluso, con el divertido rejuego del doble sentido que ha caracterizado a nuestro quehacer musical, pues el mensaje entrega directa («abusadora» de NG La Banda) y hasta ofensivamente («¡Agua mala!», «loca», «desquiciá» de La

Charanga Habanera) una valoración de los artistas hacia la mujer capaz de venderse, de engañar o de ser objeto en situaciones de dudosa moralidad.

Las estrofas, comentan las autoras (Casarella y García, 2002), que dan pie al estribillo, generalmente están dentro del estilo coloquial, en una norma promedio del habla popular, pero los estribillos asumen, casi siempre, enunciaciones chabacanas («Mójame, mátame pa' que se entere La Habana», «no te tires conmigo que te vas a quemar»).

De acuerdo al tema, apuntan:

Resulta significativo cómo usos léxicos y fraseológicos que más fácilmente se exportan de la música al habla cotidiana no son precisamente medidos y elaborados que mencionábamos al principio, sino las altisonancias populacheras. No trascienden las fronteras musicales, las metáforas enunciadas en estribillos o textos como de Rojitas, sino las frases y términos que, en muchos casos siendo metáforas, recuérdese “agua mala”, son de pésimo gusto. Por ejemplo “se fue del aire como la emisora” y “se me pone la cabeza mala” de Van Van. (Casarella y García, 2002:6)

Los receptores de este tipo de frases no reciben mensajes inapropiados, sino que los repiten mecánicamente en cualquier situación o contexto lingüístico, de forma que el verdadero sentido desaparece y convierte tales frases en muletillas, como es el caso de «ataca Chicho» o el famoso «guapo y faja'o». Es importante señalar que las expresiones no siempre son marginales ni vulgares en su sentido de base (Guiraud, 1976), pero al estar apoyadas en una proyección rítmica, entonacional, fonética, adquieren otros matices.

Este aspecto fue también comentado por Gustavo Arcos en la entrevista realizada, donde el crítico plantea:

Por ejemplo, la salsa y la timba, específicamente el Tosco, que fue un paladín en la música popular cubana; plantea que él simplemente lo que hace es reproducir las frases populares que escucha alrededor de su barrio o las zonas a donde va que es el verdadero pueblo de Cuba o la esencia natural del cubano y lo que hace entonces es reproducirla en sus canciones por eso son populares.

No cabe duda de que existe una relación estrecha entre el contexto, la música y el habla popular. Unos han ido enriqueciendo al otro en un afán por mostrar aspectos intrínsecos de la sociedad. Como se evidenció, el uso de fraseologismos transmite valores folclóricos, identitarios, culturales, e incluso sociológicos.

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Capítulo II

CAPÍTULO II: Fraseologismos y vulgarismos en las letras de *La masacre musical*, del dúo Chacal y Yakarta

Como se ha abordado en el capítulo precedente, el reguetón, como cualquier otro género, incide en las sociedades bien por lo contagioso de su ritmo, bien por el impacto de sus letras en el lenguaje popular, por lo que resulta pertinente el estudio de sus textos.

En su tesis, González Bello plantea que el musicólogo Danilo Orozco (2005:23) se ha referido a las características que debe tener el análisis textual para arribar a criterios abarcadores relacionados con el vínculo del texto musical y el contexto social de los compositores, las costumbres y tradiciones que se presentan a través del texto. En este sentido, plantea que «el análisis textual no sería posible al margen del vínculo indisoluble de la especificidad genérica, del marco cultural y epocal así como de factores de idiosincrasia caracterizadores». Esto quiere decir que, a la luz del análisis textual, se deben tener aspectos lingüísticos del discurso, las características del género musical para el que se compone el texto, así como la época y el contexto cultural en el que éste se manifiesta. Por lo tanto, el estudio de las características socioculturales de los compositores y la relación que éstas mantienen con las manifestaciones del discurso, resultan una necesidad.

2.1 El dúo Chacal y Yakarta en el panorama del reguetón cubano

Ramón Lavado Martínez —El Chacal— y Luis Javier Prieto —Yakarta— son dos jóvenes cubanos nacidos en La Habana, donde todavía viven, pero específicamente en zonas donde el «ambiente» es diferente, ya que pertenecen a

algunos barrios marginales de La Habana como el «Hueco» en Marianao y Cayo Hueso, aspecto que ellos mismos creen determinante para la conformación de una estética coincidente con el reguetón.

En la entrevista realizada con motivo de este estudio, ambos expresan que «la mejor escuela es la calle» y además plantean que esto «es una cuestión de identidad, de base que tiene uno. Yo soy de Marianao, nacido y criado en el Hueco y Yakarta es de Cayo Hueso».¹⁷ Esto reafirma la concepción de los propios cantantes a la hora de referirse a sus propias creaciones y el género donde ellos se mueven. Al respecto plantearon:

También es de acuerdo a lo que se está haciendo. No se puede dejar de reconocer que el reguetón es un género urbano, género de calle, un género de gente que está en la calle. Tú no puedes estar inflando ahí, ni estar fingiendo, eso se nace, eso se lleva, eso se ve, eso se percibe y se siente ahí pero tú no puedes hacer una canción que los pececitos son azules. No, esto es así y es así.¹⁸

En la entrevista, los cantantes reconocieron que los pseudónimos El Chacal y Yakarta —y otros de aparición fortuita en sus composiciones, como «hijo 'e puta del maicrofón», «los mostros», «los animales»— son imprescindibles ya que conforman la identidad del género. Por esta razón buscan palabras que refuercen su hombría, su virilidad, su fuerza, su ego de persona aceptada en la marginalidad. Ramón Lavado (el Chacal) plantea en la entrevista:

Para mí es, cómo te puedo decir, creo que eso es un carácter ascendente que por lo menos yo tengo por dentro, es una cuestión de, tú me estabas hablando ahorita de tiradera, ejemplo, yo cuando hago una tiradera uno se encuentra eso entiendes eso es como una rabia que se lleva, como las ganas que yo tengo de cogerte y hacerte esto te lo voy a hacer con esto y hoy soy el hijo 'e puta del maicrofón pero mañana me voy a convertir en otra cosa más y se trata de que se vive de competencia, la gente se piensa que esto es farándula, el que lo quiera tomar como farándula es porque está aquí faranduleando y comiendo mierda, nosotros lo hacemos como competencia porque las bases del reguetón es eso, fuerza, esto es un género de fuerza, esto es un género de implantación de estoy aquí porque me

¹⁷ Ramón Lavado Martínez (*Chacal*), refiriéndose a sus orígenes en la entrevista realizada.

¹⁸ Ídem.

sale a mí de donde me sale y si no te gusta o me matas o yo me muero en el intento de matarte yo a ti pero te voy a hinchar.

La iniciación de Chacal y Yakarta como dúo musical está marcada desde el año 2011, donde en la producción independiente del Chacal, *El clave*, tuvo a Yakarta como colaborador de algunos temas. En la siguiente producción de Chacal, *La masacre musical*, se oficializa el dúo. El encuentro entre los dos artistas fue casual, tal como lo plantearon en la entrevista:

Nos conocimos en casa de un productor cubano que se llama Dj Konds, que muchos reguetoneros de este país hacen la música ahí en casa de este productor y na', nos conocimos ahí. Yo tenía una propuesta que era de ese tema, *La corrupción*, a continuidad dos o tres cositas ahí y na', lo armamos y salió, y gracias a Dios de ahí salió el proyecto *Chacal y Yakarta*, en casa de Dj Konds.

En Cuba hay una política de censura muy amplia con el reguetón nacional, sobre todo por parte de las disqueras oficiales. Aunque no siempre los cultivadores del reguetón pueden oficializar sus producciones por las causas antes expuestas, algunos artistas cuentan con el apoyo de empresas foráneas. Uno de estos casos es el dúo *Chacal y Yakarta* que son patrocinados por los inversionistas extranjeros *Urban Latin Music*, debido a la poca acogida de las disqueras nacionales. Contradictoriamente, este dúo es uno de los exponentes del género más consumidos y escuchados por la población cubana de todos los sectores y grupos etéreos, siempre a través del mercado *underground*. En la entrevista, los cantantes manifestaron:

Las disqueras cubanas no hacen discos de reguetón cubano, los discos de reguetón cubano los licencian disqueras extranjeras que gracias a Dios nos pagan el dinero que no nos pagan aquí además ni Egrem ni Abdala ni Colibrí ni el sinsonte ni la virgen María con los cuatro apóstoles. Mi hermano, porque tú no me haces un disco a mí porque no me llamo Buena Fe, me llamo Chacal y Yakarta, está bien, yo también facturo dinero, también doy dinero en este país y somos cubanos, vivimos aquí también, tenemos derecho.

Es una realidad innegable la popularidad de este dúo y la influencia que ejercen sobre los modelos de conducta juveniles ya sea en el vestir, el léxico o las

normas sociales. Precisamente, por las características léxico-semánticas y sintácticas de sus letras surge el interés por analizar sus composiciones.

2.2 Los vulgarismos en las letras de La masacre musical, del dúo Chacal y Yakarta:

Dentro del reguetón, la utilización de palabras de contenido obsceno, vulgar, es algo común, como se ha visto. Al tratar de explicar esta posición, Gustavo Arcos señaló en la entrevista realizada:

Los conceptos para quienes cultivan el género del reguetón están estrechamente relacionados con la vulgaridad, porque si tú estás hablando de un individuo que tiene siete mujeres, todas a su servicio, que tú eres el bravo y el macho y que todas tienen que ponerse a hacer lo que tú quieres, tú estás marcando un estilo de vida y una manera de ser, un rol que tiene que cumplir un hombre en un entorno o un contexto social, y el rol que debe cumplir la mujer. ¿Cuál es el de la mujer?, pues ponerse al servicio del individuo. La mayor parte de las canciones de reguetón lo que están reproduciendo es la cultura de lo marginal, de lo vulgar y de la cultura prostibularia, o sea, el mismo ambiente que tú puedes encontrar en un prostíbulo o un centro para adultos tú lo estás reproduciendo en las canciones de los textos de reguetón.

La palabra «pinga» es uno de los vulgarismos más recurrentes dentro de la elaboración de los temas del dúo *Chacal y Yakarta*. Desde el propio «Intro» del disco *La masacre musical* está presente esta palabra que tiene una significación específica para el tema musical y de acuerdo con lo que ellos quieren plantear, tal como se verá. En el Diccionario de la Real Academia (DRAE) se recogen las siguientes definiciones relacionadas con la palabra. Las significaciones de este vocablo van desde lo popular, coloquial, hasta lo vulgar.

pinga.

f. coloq. eufem. *Am. Cen., Cuba, Ec., Perú y Ven.* pene.

f. *C. Rica.* Poca cantidad de algo. *Una pinga de sal.*

f. *Filip.* Percha, por lo común de metro y medio de longitud, que sirve para conducir al hombro toda carga que se puede llevar colgada en las dos extremidades del palo.

f. infant. *Hond.* Trompo pequeño.

f. infant. *Hond.* En el juego y juguete del enchute, varita o eje de madera de unos diez centímetros que debe introducirse en el agujero de la pieza superior, que tiene forma de copa invertida.

loc. adj. *Cuba y Ven.* Muy bueno, excelente.

loc. adv. *Ven.* Bien, convenientemente.

loc. interj. vulg. *Cuba y Ven.* U. para expresar rechazo.

A estas consideraciones del DRAE puede añadirse el criterio de Carlos Paz, quien en *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana* distingue esta palabra como un término vulgar generalizado:

Pinga: (vulgar generalizado) s. Pene

Dentro de la canción es utilizada para dar un sentido de superioridad, de jerarquización, con ella se reafirma la voluntad del macho, líder, fuerte. Se manifiesta rotundamente que no se quiere llevar a cabo una acción.

A nadie le pido nada para subirme aquí arriba
Porque tengo lo que me hace falta
Y no me sale de la pinga
«Intro»

Los cantantes comentaron en la entrevista realizada que «decir pinga en una canción no es una mala palabra; por ejemplo, si tú vienes de Villa Clara para acá y para llegar tú tienes que coger un camión, tú dices *manda pinga* el camión este, como se demora».

La cuestión es que para las denominadas «malas palabras» —entre las cuales se inscribe este vulgarismo— existen contextos y situaciones donde resulta poco menos que imposible amordazarlas. Precisamente, una de las riquezas de la lengua española radica en la emotividad que le aportan ciertos vocablos al discurso cotidiano, y es precisamente por esa intención emotiva, expresiva, que los intérpretes y compositores Chala y Yakarta la utilizan en sus producciones.

Con la misma referencia a esta parte del cuerpo, específicamente al pene, se encuentra otro ejemplo:

Cuando me cojas con el moño joroba'o

Te voy a meter el yerro

«Eso que tú tienes»

El DRAE no reconoce este vocablo como vulgar ni coloquial. Por su parte, Carlos Paz, anota:

- yerro: significa, cuando se trata de una persona, un tratamiento afectuoso, aplicado a un amigo, un socio; pero también significa pene, con reconocida connotación vulgar.

Es decir, todas estas son significaciones que puede tener dicha palabra, pero dentro del ámbito del reguetón se utiliza con la última acepción recogida por el Paz Pérez, «pene», pero con un sentido aumentativo que denota poder e intención de hacer daño. Se utiliza para contrarrestar la acción que está molestando a los cantantes, también para demostrar que esta es la solución para la mayoría de los problemas. Todo se resuelve con el sexo, y el sexo por el sexo sin incluir ningún tipo de sentimiento. Otra connotación que posee «te voy a meter el yerro», es ganar en cualquier área, minimizar al contrario a un nivel inferior y deshonoroso.

Otra palabra obscena muy recurrente en las letras de Chacal y Yakarta y que se encuentra dentro de la propia canción es «cojones», vocablo del cual el DRAE anota:

cojón.

(Del lat. *colĕo*).

1. m. malson. testículo.

cojones.

1. interj. U. para expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado.

Carlos Paz considera este término como un vulgarismo generalizado al recoger: «cojones, (vulgar generalizado) s. testículos». Dentro de la canción, «cojones» tiene un sentido de coraje a la hora de un enfrentamiento. Al utilizarlo junto al verbo «faltar», se enfatiza la ausencia de valentía del otro y se le reta al

enfrentamiento. Esta intención está reforzada con los vocativos «penco» y «mocososo». Al final de la canción se expresa:

Te ha dado por hacerte el mafioso
Penco
Que tú no vas a hacer na', mentiroso,
Penco,
Te falta cojones, mocososo,
Penco, penco, penco
«Intro»

En el género reguetón, las malas palabras usadas en las canciones le dan una connotación de fuerza al remarcar la vulgaridad. Esto puede apreciarse en una palabra muy recurrente como es «singa'ó», que también está presente desde el propio *intro* de la canción:

No me voy a quedar callao
Si ustedes son unos singa'os
Y nadie me va a quitar chama lo que Dios me ha da'ó
«Intro»

Por su parte Carlos Paz registra el infinitivo de este término vulgar generalizado «singar» como sinónimo de «fornicar». Evidentemente los campos semánticos no coinciden en esta ocasión. El diccionario de la Real Academia, por su parte, registra:

singar.

1. intr. *Mar.* Remar con un remo armado en la popa de una embarcación manejado de tal modo que produzca un movimiento de avance.

2. intr. *Cuba y E Ven.* Realizar el coito.

En este fragmento específico se manifiesta la pujanza entre los cultivadores del reguetón, nada relacionado ni con el acto de remar, ni con el coito. Se ejemplifica aquí la «tiradera» de la que habla *Chacal y Yakarta* en la entrevista al utilizar palabras ofensivas para referirse al otro —«otro» en el que se inscriben todos los demás cantantes de reguetón—. Aunque nunca se llegue a mencionar específicamente a quién va dirigida, la palabra «singa'ó» irrumpe en la canción como ofensa, como agresión al otro.

En varias canciones se encuentra el vocativo «cabrón», el cual no se encuentra registrado por Carlos Paz, pero que la RAE, en su diccionario, define como vulgar en la segunda acepción, pero otras pueden considerarse como tal:

cabrón.

1. adj. coloq. Dicho de una persona, de un animal o de una cosa: Que hace malas pasadas o resulta molesto. U. t. c. s.
2. adj. vulg. Se dice del hombre al que su mujer es infiel, y en especial si lo consiente. U. t. c. s.
3. adj. coloq. *Cuba*. Disgustado, de mal humor.
4. adj. coloq. *Cuba* Dicho de un hombre: Experimentado y astuto. U. t. c. s.
5. adj. *Méx.* Dicho de una persona: De mal carácter. U. t. c. s.
6. m. Macho de la cabra.
7. m. Hombre que aguanta cobardemente los agravios o impertinencias de que es objeto.
8. m. *Am. Mer.* Rufián que trafica con prostitutas.

En las canciones se aprecia aun más la connotación peyorativa del vocablo ya que se hace una ofensa constante. Más que ser un hombre que acepta una traición, es también el dominado o la clase más baja dentro de la propia competencia, el que tiene que soportarlo todo. Tal como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Tú sabes quién te canta, cabrón,
el hijo 'e puta en el maicrofón.

«La corrupción»

Prepara el kake pa' la celebration
welcome to production, tú sabes,
cabrón.

«A fuego lento»

Dime si tú quieres de esto
el experimento, cabrón,
tú sabes.

«Descara'o»

Recuerda que las opiniones son como las nalgas:
Cada cual tiene la suya.

¡Aleluya!
Estos son palo- palo-palo
Pa' la boca tuya, cabrón.
«Descara'o»

Todas las ofensas y agravios que aparecen en los textos de Chacal y Yakarta revisados para el presente trabajo, van dirigidos a un mismo lugar o una misma persona usualmente denominada «cabrón», enfatizando que esta persona está por debajo del nivel de la producción que ellos proponen. Los cantantes realizan sus obras musicales para demostrarles a esas personas, que no son más que la competencia, la valía de su producción. Les interesa mucho el reconocimiento de ese rival indeterminado, pero plural.

La mujer juega un papel fundamental dentro del género debido a que la mayoría de los temas están dirigidos a ellas de una forma u otra. Es algo distintivo del reguetón referirse a la mujer con otros apelativos como «mami», «chica», «perra», «diabla» y «loca», entre otros. Todas estas palabras tienen un trasfondo vulgar, pues son obscenos los sentidos a los cuales se refieren.

El término «mami», por ejemplo, no aparece en el diccionario de la RAE, y Paz Perez no registra el término como «mami», sino como «mama» refiriéndose a la mujer desde una concepción vulgar generalizada. En las canciones analizadas aparecen muchos ejemplos con una connotación sexual para referirse a las mujeres, como una alabanza vulgar a sus cualidades físicas. El término se transforma en un apelativo de uso recurrente en los textos analizados.

...óyeme mami que pasó,
tú perdiste la dirección
Ay, yo te espero mirando el reloj,
Yo me la como a fuego lento
Me vuelve loco cuando ella se mueve
Bajando hasta el suelo
Mami yo me pongo en celo.
«A fuego lento»

Mami por favor, tírame un col
Acércate al bar y toma un poco de alcohol
Mami que calor
La receta te la traje directica e' Nueva Yol.
«Eso que tú tienes»

Luces, cámara, acción
Yo lo que quiero es acción
Mami suéltate,
O te quita el hilo tú
Para partirte en dos
O te lo quito yo
«El hilo dental»

En el caso específico de la denominación «loca», es utilizada para dar una acentuación en el papel que desempeña la mujer y la forma que le gusta al hombre que ella se comporte sexualmente. Para la Real Academia la palabra «loca» significa:

loco², ca.

(Quizá del ár. hisp. **lāwqa*, y este del ár. clás. *lawqā'*, f. de *alwaq*, estúpido; cf. port. *louco*).

1. adj. Que ha perdido la razón. U. t. c. s.
2. adj. De poco juicio, disparatado e imprudente. U. t. c. s.
3. m. y f. coloq. *Nic.* y *Ur.* Entre jóvenes, u. para dirigirse o llamar a otro.
4. f. Hombre homosexual.
5. f. coloq. eufem. *Arg.*, *Cuba* y *Ur.* Mujer informal y ligera en sus relaciones con los hombres.
6. f. coloq. eufem. *Arg.* y *Ur.* prostituta.

~ **de atar.**

1. loc. adj. coloq. Dicho de una persona: Que en sus acciones procede como **loca**.

~ **perenne.**

1. loc. adj. Dicho de una persona: Que en ningún tiempo está en su juicio.
2. loc. adj. coloq. Que siempre está de chanza.

En libro *De lo popular...*, Carlos Paz recoge «loca» como un término popular que significa «afeminado». Es evidente que su significado no gira en torno a las mujeres dispuestas a llevar a cabo cualquier acción en el área sexual. Se pueden citar ejemplos respectivamente en varias canciones como:

Yo soy tu loco y tú mi loca

Por eso yo te doy lo que te toca
Mua, mua, te ganaste los besitos pa' tu boca
«Tú me necesitas»

Aquí hay un emparejamiento de las dos personas a las que les gusta el estado de locura, de atrevimiento, de sobresalir por encima del comportamiento racional. En la canción «La corrupción» se aprecia también un gusto por la locura femenina:

Yo soy fan, locas sexi,
y conquistarte es mi meta

Hay otra forma de interpretar la palabra «loca» en la canción «Ellas son locas», ya que en este ejemplo cumple otra función: las mujeres que son llamadas «locas» dentro de este tema musical practican la homosexualidad, y hay un disfrute muy grande por parte de los hombres al ver estas acciones de lesbianismo. Un aspecto que llama la atención y que acentúa dicha connotación obscena, vulgar, es el hecho de pagarles para que realicen esta función.

Ellas son locas, ellas son locas, ellas son locas
Piel con piel
Boca con boca
Ellas son locas, ellas son locas, ellas son locas
Bailando reguetón
«Ellas son locas»

Los vulgarismos antes planteados en esta investigación se pueden colocar dentro de los vulgarismos comunes y de dominio popular. Ahora bien, con el reguetón, fenómeno surgido hace apenas 20 años y con características de remarcada vulgaridad, como se ha dicho, se ha creado un lenguaje vulgar propio del género, por este hecho, es común encontrar palabras del léxico general utilizadas en estas composiciones con marcada intención vulgar. Carlos Paz, en *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana* plantea:

La democratización del lenguaje, como parte de un sistema total de democratización en todos los órdenes permitió inconscientemente el afloramiento de la vulgarización... debemos rechazar aquellos vocablos y locuciones que quitan lucidez y esplendor a nuestra lengua, como suele suceder con los provenientes de

la jerga marginal. Porque quienes utilizan esos giros y elementos son individuos que los usan ufanamente con el doble propósito de comunicarse con elementos antisociales iguales a ellos». (Paz Pérez, 1988:33)

Este planteamiento no es más que la esencia del reguetón cubano y, específicamente, del dúo *Chacal y Yakarta*, ya que su jerga marginal, de barrio, nacida en el Hueco de Marianao y en Cayo Hueso, se ve manifiesta en sus canciones. De aquí que afloren nuevos vulgarismos, con significados nuevos para los consumidores del reguetón. La amplia y ascendente difusión del género en los últimos años ha provocado que la mayoría de la población cubana utilice estos términos, sobre todo la adolescencia y juventud cubanas. Plantea más adelante Carlos Paz (1988:32) refiriéndose a la misma cuestión: «el meollo del problema no recae en la utilización del vocablo en sí, sino en la actitud ante la vida y la sociedad que conlleva el mismo».

Otro de los ejemplos que se da dentro de las canciones es una palabra totalmente inventada, un neologismo que posee un significado muy abierto: «prende».

Vamos a fumar un tintin
Pa' coger tremendo prende
Que yo estoy pa' darte duro
Yo no sé si tú me entiendes
«Sexo»

Por el contexto, puede inferirse que un «prende» es una manera de estar en un estado de éxtasis, de sentirse drogado, motivado por drogas, alcohol y estimulantes que le permitan tener una capacidad de hacer cualquier función con una gran intensidad, ya sea el sexo o cualquier otro tipo de acción.

«Dichava'o» es otra palabra que tiene una gran acogida y difusión por parte del reguetón. No hay ninguna referencia sobre este término específico en el diccionario de la RAE y tampoco está recogido dentro del libro del escritor Carlos Paz. Sin embargo encontramos en el DRAE el término «chaveta»:

chaveta.

(Del it. dialect. *ciavetta*, it. *chiavetta*).

1. adj. coloq. loco (|| que ha perdido la razón). *Se ha vuelto chaveta.*

2. f. Clavo hendido en casi toda su longitud que, introducido por el agujero de un hierro o madero, se remacha separando las dos mitades de su punta.

3. f. Clavija o pasador que se pone en el agujero de una barra e impide que se salgan las piezas que la barra sujeta.

4. f. coloq. Cabeza humana. *Hoy me duele la chaveta.*

5. f. *Cuba.* Cuchilla pequeña y curva usada por tabaqueros y zapateros.

En los significados referentes a «loco» y «cabeza», encontramos una relación de derivación directa con «dichava'o». Su significado, al igual que las demás, es muy amplio ya que estas palabras se utilizan como comodines, donde haga falta, dando una connotación tanto positiva como negativa. En la canción «Descara'o» se puede apreciar una de las connotaciones de esta palabra:

Que yo te quiero dichava'o
Pero cuando estoy contigo, mami,
yo no miro pa' ningún la'o

En este sentido, la palabra está confirmando el cariño del emisor hacia la pareja. Al decir esta palabra demuestra que está completamente interesado en la mujer al estar «dichava'o», no hay por qué dudar de sus sentimientos, es un hecho que está interesado y que ama a esa mujer. El compositor está loco, falto de juicio, o sea, ama con locura a esa mujer.

En el análisis de los textos de canciones se evidencia una cantidad significativa de vulgarismos que se retoman en los diferentes álbumes de este dúo. Gran parte de estos presentan un marcado carácter sexista, otros, sumamente vulgar, ejemplos como «cabrón», «hijo 'e puta», «pinga», «cojone», permean toda la producción musical. Estos vocablos de contenido vulgar le dan un sentido a la producción en función de la estética que defiende el género.

2.3 Los fraseologismos en las letras de *La masacre musical*, del dúo *Chacal y Yakarta*:

Paremiás

En las canciones del dúo *Chacal y Yakarta* son comunes, además de los vulgarismos, las frases, locuciones y paremiás. Por lo general, son invenciones de los autores que surgen gracias al gracejo popular, contexto, etc. Para el análisis,

como se explicó en la Metodología, se utiliza el criterio de Corpas Pastor. Esta lingüista los clasifica en paremias y locuciones, estas últimas pueden ser verbales, nominales y causales.

Las paremias, según Corpas, poseen significado referencial y gozan de autonomía textual. Subraya la autora que el refrán es la paremia por excelencia, ya que ella sugiere cinco características definitorias que el refrán cumple: lexicalización, autonomía sintáctica y textual, valor de verdad general y carácter anónimo. Lo popular es esencial dentro de este recurso, elemento probado en los reguetoneros, ya que ellos le aportan su cuota de creatividad con intención marcadamente expresiva. Algunas frases, pues, son de uso popular y los cantantes las incorporan a sus temas.

Las estructuras encontradas en el análisis no cumplen con total cabalidad la condición de ser un refrán ya instaurado dentro de la sociedad, sino más bien muestran una reelaboración o recreación de estos refranes dentro de la música.

En la canción llamada «Descara'o» es donde más se aprecian ejemplos de paremias, por ejemplo:

Tu tienes tu money, tu bikini, tu piercing mami

todo lo necesario pa'írte.

Qué qué qué rico tati...a la hierbe hierbe

Recoge la pelota

que me llevo to' los yaquis...

A decir de los cantantes en la entrevista realizada:

«Eso significa el tipo que está peleando en la calle, que tiene cosas que decir, que tiene una jevita, ejemplo, haciendo otro trabajo, otra función y, sencillo: no me des más muela, recoge la pelota (el dinero) que nos fuimos con to'. Es claro el mensaje que tiene esta frase, la mujer que se prostituye que tiene un hombre que es como su jefe, que la conduce a esas obligaciones y sencillo: tiene que prostituirse para mantener al hombre ya que este es el dueño del negocio y a él hay que responderle».

Otro ejemplo aun más llamativo es el que se ubica al final de la misma canción:

Y tú sabes que yo soy pesao
Oye recuerda que la mentira tiene patas cortas
Y el chismoso está en todos lados
Pero cuando estoy contigo mami (oíste)
Yo no miro pa'ningún la'ó...

«Descara'ó»

Esta paremia, en su primera parte similar a la popular «más rápido se coge un mentiroso que a un cojo», presenta luego un cambio de sentido al final de la misma, ya que se refiere a las personas que viven su vida pendientes de todo lo demás que los rodea y de los asuntos privados de otros que no son de su incumbencia.

Un poco más adelante, en la propia canción, culmina con otro ejemplo, un vocablo de carácter o contenido de marcada vulgaridad:

Recuerda que las opiniones
son como las nalgas:
cada cual tiene la suya.

«Descara'ó»

Esta afirmación, aunque muy coloquial, desarrolla un mensaje real y expresa una idea que, si bien no es sumamente trascendental, vista desde este tipo de composición es portadora de un mensaje, se pudiera decir, de sabiduría popular. Se trata de respetar lo que piensa cada quien, obviar los cuestionamientos sobre las acciones y decisiones ajenas.

Otra paremia muy sugerente es la encontrada en el tema «Eso que tú tienes»:

Cada vez que nos unimos,
Lo que hacemos es un abuso,
el que no sabe nadar,
le echa la culpa al buzo.

«Eso que tú tienes»

Es evidente una paráfrasis del popular refrán «el que no sabe bailar le echa la culpa al piso», refiriéndose a un individuo que no puede aceptar su incapacidad para realizar una acción, y por consiguiente culpa a cualquier cosa o persona que en realidad nada o poco tiene que ver con el asunto en cuestión. En el caso de la canción, la paremia, recreada por el autor, tiene el mismo significado, se trata de

un cantante o persona que cometió un «abuso» con otra y esta última no puede aceptarlo, por tanto culpa a elementos sin competencia en el asunto.

De la misma forma encontramos otra paremia muy popular en el entorno del habla popular cubana:

Conocí la hipocresía,
también la falsedad
Sé que cuando Tin tiene,
Tin vale mucho más.
« La bendición »

Este refrán, muy popular en Cuba, se refiere al interés, a la necesidad de tratar con personas cuyo valor está dado por su poder económico. Si por alguna instancia, un individuo perdiera su solvencia económica, los amigos que lo trataban por interés darían por terminada su mal llamada «amistad». En la canción, el autor se refiere a las mezquindades de la vida, a los golpes que ha sufrido por confiar en amigos falsos, hipócritas, experiencias que no le son lejanas a cualquier ser humano.

Otra paremia encontrada en los textos analizados, específicamente en «Algo contigo», es «Dios los cría y el diablo los junta»:

Qué, no te has hecho una pregunta
Por qué será que Dios los cría
Y el diablo los junta,
porque ustedes son una parti'a de putas
«Algo contigo»

La expresión señala que aquellas personas que tienen características, perfiles o intereses y tendencias similares, tarde o temprano, se reunirán para compartir sus vidas o, al menos, algunas prácticas afines. Claro que en la frase no se adjudica dicha unión a la voluntad humana, sino al designio de Dios. En este caso, el reguetonero señala que este grupo de personas unidas por «el diablo», comparten una serie de intereses y características negativas y así lo explicita al utilizar un apelativo muy fuerte para denominarlas.

Locuciones

En la división de Corpas Pastor, se definen las locuciones como unidades fraseológicas del sistema de la lengua que no constituyen enunciados completos y

que suelen funcionar como elementos oracionales. Como se ha dicho, la autora propone una clasificación de las mismas de acuerdo a su estructura.

Locuciones verbales:

Dentro de este apartado de locuciones se encuentran las de mayor diversidad morfológica, que pueden estar formadas por dos núcleos verbales unidos por conjunción; por verbo y pronombre; por verbo, pronombre y partícula; o por verbo más partícula asociada a él. Hay otras estructuras mucho más complejas dentro de las locuciones verbales como son: verbo copulativo+atributo; verbo+complemento circunstancial; verbo+suplemento; o verbo+objetivo directo con complementación opcional. El último tipo de locución verbal es la que presenta fijación en la forma negativa.

Verbo + objeto directo

La canción que promocionó por vez primera el disco *La masacre musical, La corrupción*, es un tema que refleja claramente la vulgaridad y la connotación del sexo como disfrute simple, sin ningún tipo de ternura o regodeo amoroso aparte del papel que siempre le corresponde desempeñar a la mujer dentro de estas relaciones.

Hey, esta noche nos cogemos mami
Quieras o no quieras
Yo soy fan locas sexi
y conquistarte es mi meta...
«La corrupción»

Cuando me cojas con el moño joroba'o
Te voy a meter el yerro
Yo sé que estás loca por ponerte la boquilla.
«Eso que tú tienes»

(eh eh eh) Que se bote bote, mami esto es chulería en pote,
pa' cumplirte los deseos como el mismo Harry Potter
lo que quiero es que se note (hey)
lo que te voy a meter cuando coja tu cuerpote.
«La corrupción»

Tenemos varios ejemplos de locución verbal, la cual denota, dicho en un lenguaje muy vulgar, el encuentro sexual entre dos personas. Es llamativo cómo

existe una imposición por parte del cantante sobre la mujer, la cual no se puede negar ya que no tiene ninguna decisión dentro del acto sexual. Hay un gusto por las mujeres banales en las que predomina la belleza física y sobre todo, las que le restan importancia a la parte romántica de las relaciones, que solo comparten los placeres vacíos de la vida: sexo, dinero, lujos.

Otro ejemplo de este tipo de locución verbal aparece en:

Ay, puede ser con una (con una)
Ay, puede ser con dos (con dos está mejor)
A mí me gusta el cuchún me gusta el cachán
Pero a ella le gusta de las dos

«La corrupción»

Nuevamente aflora la referencia a la parte pobre del sexo, pero en esta ocasión los autores utilizan una denominación específica a la hora de mencionarlo: **cuchún** y **cachán**. Con esto se refuerza la irreverencia al momento del sexo, lo mismo puede ser con una persona o con varias, no hay una preocupación por la moral solo importa el acto sexual y, mientras más irrespetuoso, mucho mejor. El hecho de mencionar relaciones sexuales entre más de dos personas cuando se refiere a que «puede ser con una o con dos», responde a un deseo descarnado, irracional, que se aparta de las normas sociales y de respeto entre seres humanos.

En los ejemplos anteriores se observa que, a través de locuciones verbales, para nuestros reguetoneros hay varias formas de denominar al sexo sin implicaciones afectuosas o de amor. Tanto «me gusta el cuchún, me gusta el cachán» como «esta noche nos cogemos, mami», están denotando la misma acción. Todas están vinculadas con el sexo, lo que dicho o formulado de una forma muy original, para que se acepte en el ambiente marginal reguetonero. Ya lo explicaba Gustavo Arcos en la entrevista donde apunta:

La cultura que reproduce el reguetón es la cultura del placer por el placer, del sexo más explícito y rápido donde claro que no hay romanticismo, no hay regodeo, no hay erotización ni siquiera de la imagen.

Dentro de la propia definición de locución verbal verbo+objeto directo y para continuar con el tema del sexo dentro del reguetón, tenemos otro ejemplo:

Pero no te pases, coopera en el evento
que lo que quiero es
comerte a fuego lento

«A fuego lento»

Se asiste con esta frase a otra variante que tienen los cantantes para demostrar sus intenciones sexuales. El acto de «comer», ya sea a otra persona o entre dos, implica sexo, deseo, consumación del acto sexual de una manera descarnada, sin sentimientos. «Estoy pa´ comerte», «vamos a comernos», etc. indican relación con lo carnal, gusto superficial que se corresponde con los modelos de conducta difundidos por el género reguetón.

En el mismo caso están los términos «partir» y «comer», acciones que denotan la misma acción relacionada con el acto sexual, solo lo que dicho de otra forma.

Si tú quieres que te parta
Dímelo
Si tú quieres que te coma
dímelo

«Descara'o»

En el argot popular «partir» es según Paz Pérez, un término vulgar generalizado que indica coger *in fraganti*. Está relacionado con hechos delictivos, violencia, etc. Dentro de este género también con connotación vulgar aunque popularizado, significa violencia pero con una mujer a la hora de tener relaciones sexuales, realizando un sexo fuerte, agresivo. En el caso reguetonero, la mujer no tiene ningún tipo de problema con este tipo de brutalidad porque también es partícipe de estas acciones y las disfruta.

En el caso de «si tú quieres que te coma», se refiere a la propia acción sexual, esta frase ha sufrido un proceso de generalización en la sociedad cubana. «Comerse» no es más que el gusto que sienten dos personas, la atracción que tienen el uno por el otro y están para «comerse», es decir para estar juntos, para coincidir de una forma u otra.

Verbo + objeto directo con complementación opcional

Dentro del disco *La masacre musical* de *Chacal* y *Yakarta* también se encontraron canciones en las que aparecen locuciones del tipo verbo+O.D. con

complementación opcional. En la propia canción que lanzó este disco a la popularidad, «La corrupción», se dice:

Yo soy fan a las locas, sexy,
y conquistarte es mi meta
Quitarte la careta pa' metértela completa
que esta noche vengo fula, pa' que sepas,
vengo repa

«La corrupción»

Esta locución reafirma la marginalidad del género y la construcción de su propia jerga, «Quitarte la careta pa' metértela completa», no es más que la alusión directa al sexo violento, al sexo como placer animal. Si se revisa todo lo que significa la estrofa, se aprecia la imposición del hombre sobre la mujer y, sobre todo, el gusto de los hombres hacia las mujeres sin valores, que se dedican a la prostitución y utilizan el sexo por lograr una mejora económica, es decir, que viven de su cuerpo. Este tipo de mujer es la que convive a la par de este género musical. También Gustavo Arcos abordó este tema cuando apuntaba:

Los conceptos para quienes cultivan el género del reguetón es la vulgaridad porque si tú estás hablando de un individuo que tiene siete mujeres, todas a su servicio, que tú eres el bravo y el macho y que todas tienen que ponerse a hacer lo que tú quieres, tú estás marcando un estilo de vida y una manera de ser un rol que tiene que cumplir un hombre en un entorno o un contexto social y el rol que debe cumplir la mujer de ponerse al servicio del individuo de ese tipo de servicio además, la mayor parte de las canciones de reguetón lo que están reproduciendo la cultura de lo marginal, de lo vulgar y de la cultura prostibularia, o sea, el mismo ambiente que tú puedes encontrar en un prostíbulo o un centro para adultos, tú lo estás reproduciendo en las canciones de los textos de reguetón aquí hay un error de política cultural.¹⁹

Otro ejemplo de estas locuciones que contraviene lo antes planteado sobre la vulgaridad, aparecen en «Tú me necesitas», donde se refieren al acto amoroso:

Deseo que tu boca sea mi alcancía
Para echarle mua mua besitos todo el día

¹⁹ Ver Anexo II, pág.

También se observa aquí hay una capacidad de construir las composiciones, en momentos determinados, sin llegar a ser vulgares o agresivas, con la utilización de sentidos metafóricos.

Verbo + complemento circunstancial

Otro tipo de locuciones verbales están conformadas por verbo + complemento circunstancial. En las canciones escogidas hay varios ejemplos:

Yo me aparezco y me desaparezco
como un mora'o
pero cuando estoy contigo mami
Yo no miro pa' ningún la'o
Que yo te quiero dichava'o

«Descara'o»

La propia jerga reguetonera se encuentra representada en esta estrofa. La locución verbal «me desaparezco como un mora'o» que toma la forma de verbo+ complemento circunstancial, se utiliza para explicitar la omnipresencia de este grupo de acuerdo con el éxito y la acogida por parte de la población. También manifiestan claramente, con respecto a lo que trata la canción, que pueden estar en una relación de pareja hoy, pero ya mañana no interesarle y desaparecer sin ningún agravio o preocupación; es decir, rinden una especie de homenaje a las relaciones inestables o que no son oficiales. Esta idea es reforzada con el verso siguiente: «pero cuando estoy contigo mami yo no miro pa' ningún la'o», es decir, mientras estén en presencia de la mujer, esta es respetada, pero en soledad el hombre puede entablar cualquier tipo de relación con otra mujer.

En la entrevista, los cantantes expresan que son unos desvergonzados pero se llaman a sí mismos «descarados respetuosos», en el mejor sentido de la palabra, no por ser ladrones ni realizar malas acciones, solo con esa denominación en el tema de las relaciones de parejas. Aquí se observa una nueva perspectiva ya que expresan que el sexo femenino tiene un poco de culpa, ya que si esas mujeres quieren estar con ellos es porque ellas también son desvergonzadas, en cierto modo.

En la canción «Sexo» se asiste a otro ejemplo de este tipo de locución:

Hay dale loca

quítate la ropa
y ve dándome unos besos
y métete en mi película
que esto lo que lleva es sexo

«Sexo»

Específicamente, esta locución verbal expresa la intención de identificación de la mujer con lo que está pasando o lo que puede pasar, no es más que la incorporación al acto sexual. Toda la estrofa está enfocada en esta idea, que primero se expresa con el apelativo «loca» explicado anteriormente, y luego se alude directamente a la acción de desvestirse y besarse. Acto seguido, todo lo que resta es el sexo como fin máximo y único.

Hay una serie de ejemplos que demuestran la argumentación anterior. La palabra «fula» es un vulgarismo que proviene de la marginalidad mucho antes del surgimiento del reguetón, pero este se ha encargado de difundirlo con creciente connotación vulgar y llevarlo a toda la sociedad e incluso, le ha dado otros significados aparte de los que establece Carlos Paz:

fula (*marginal*) *adj. apóc.* Fulastre. De mala calidad humana, que no es de confianza.

En el DRAE se recoge:

fula.

(Acort. de fulastre).

1. m. coloq. Cuba. Dólar estadounidense.
2. m. despect. Cuba. Persona en la que no se puede confiar.

Dentro del género musical este término ha ampliado su espectro, lo que es demostrado con el ejemplo a continuación:

Quitarte la careta pa' metértela completa
que esta noche vengo fula pa' que sepas
vengo repa

«La corrupción»

Cuando el cantante dice que viene «fula» se está refiriendo a que viene arrasando, que no cree en nadie y que no acepta un no por respuesta. Ponerse

«fula» en el contexto reguetonero equivale a estar dispuesto a todo, es decir pasarle por encima a quien sea como sea.

Locuciones verbales con fijación en la forma negativa

Otro tipo de locuciones verbales con características diferentes a la antes planteadas, son las locuciones verbales con fijación en la forma negativa. En la canción «Descara'o» se plantea:

Aoo yo soy un descara'o
Pero cuando estoy contigo mami
yo no miro pa' ningún la'o
yo no estoy loco ni marea'o

«Descara'o»

Los autores, desde su perspectiva y su formación social, determinan su situación con una negación: mientras está con su mujer, él no mira para ningún lado, es decir, no le interesa lo que le rodea ni quienes le rodean, solo está enfocado en su pareja por respeto a la presencia de ella. Después, a través de otra negación, señala que «yo no estoy loco ni marea'o», es decir que el autor sabe muy bien en que no puede fijarse en otra mujer porque tiene a la suya presente y no va a realizar cualquier acción descabellada.

Locuciones nominales

Las locuciones nominales se subdividen según el patrón sintáctico que representan. Por su parte desempeñan las mismas funciones que un sustantivo o un sintagma nominal. En el análisis de las canciones seleccionadas resultó difícil encontrar estas locuciones conformadas por metáfora, procedimiento más común según Corpas Pastor, debido las complicaciones que presentan las letras del reguetón en los niveles léxico y sintáctico. Estas comprenden un lenguaje muy callejero y marginal, las letras buscan sobre todo la simplicidad, palabras y frases inventadas, la vulgaridad y un patrón de rima preponderante, sin tener en cuenta la posible segmentación o reelaboración de la palabra.

En la canción «Tú me necesitas» se percibe uno de las pocas construcciones de este tipo que se encontraron de las letras del disco *La masacre musical*:

Me muero por tocarte y acariciarte
Por todas partes

A ti,
Mi linda obra de arte.
Si me quieres yo te quiero, yo te quiero.
Te pregunto, mi amor,
Conmigo quieres casarte

«Tú me necesitas»

La frase destacada está compuesta por sustantivo+preposición+sustantivo. Con ella, Chacal y Yakarta le dan una connotación diferente por completo a la imagen de la mujer, partiendo desde la metáfora y el adjetivo que la antecede: «linda obra de arte». Toda obra de arte de cualquier tipo es admirable y más si es bella. Se observa entonces una elaboración para lograr la manera de encumbrar a la mujer amada. Esta idea se refuerza aún más desde el principio, se siente la gran necesidad que tiene el hombre de estar con esa mujer a la cual llama «mi amor», y para culminar de demostrar su sentimientos por ella, le pide matrimonio. Es decir, se establece una necesidad del hombre por esta mujer, una necesidad sentimental, sin banalidades, de aquí lo trascendental del ejemplo y, específicamente, del ejemplo de locución nominal, ya que cambia la perspectiva que se venía ejemplificando en los datos anteriores, en los cuales se enfatizaba en el rol discriminado de la mujer con respecto al hombre. La mujer, se insistía, siempre estará al servicio del hombre, sobre todo en el aspecto sexual.

En las canciones de Chacal y Yakarta son comunes los vocativos pues, por lo general, los temas van dirigidos a un interlocutor marcado por la segunda persona del singular. Estos vocativos remarcan el carácter vulgar de las canciones, pues se utilizan: «hijo e puta», «cabrón», «penco» y «mocososo». En el caso de «hijo ´e puta», tiene connotación diferente si se considera que esta frase denigra a la madre, persona sagrada para cualquier ser humano, pero para el contexto reguetonero los cantantes se autodenominan «hijos de puta», por lo que se supone no se valore negativamente, sino como un atributo positivo que refuerza el carácter del individuo, sin apartar la vulgaridad del término.

Tú sabes quién te canta: Yakarta
Con el hijo ´e puta del maicrofón
Tú sabes quién te canta, cabrón,
El hijo ´e puta en el maicrofón
«La corrupción»

Me siento, analizo y luego pienso,
Que le falta sentimiento
Yo soy el hijo 'e puta de este movimiento,
Sigo creciendo poco a poco y en ascenso.
«Intro»

La razón por la cual se llama a sí mismo «hijo 'e puta», es para lograr un renombre dentro de la propia competencia del género, ya que para los cantantes este apelativo los presenta como tipos destructores, que no creen en razones, (ni en su madre), que es capaz de pasarle por encima a cualquier cosa. Con ello, demuestra a la competencia quién es el más bravo y agresivo.

Otros fraseologismos propios de las letras de Chacal y Yakarta:

Las canciones del disco *La masacre musical* de Chacal y Yakarta están colmadas de frases muy sugerentes por su conformación y significado, de ahí el gran interés para esta investigación de colocarlas en un apartado, y no contemplarlas en los precedentes, donde se abordan las diferentes locuciones.

En la canción «A fuego lento» hay varios ejemplos que plasmaremos a continuación:

[...] la piel me excita
Parece que a mi motorcito puja
y se le parte la polea.

«A fuego lento»

En este fragmento el autor sugiere que algo anda mal. Si tenemos en cuenta el texto de la canción, se impone darle a la frase una connotación sexual. Entonces podemos decir que a este individuo le falla el motor impulsor, no está actuando como esperaba en el acto sexual porque no le funciona la «polea», porque está demasiado impresionado con su pareja.

Dentro de la misma canción se encuentra:

Esto es locura
Dame un besito con ternura
que tu boca ya no tiene cerradura

«A fuego lento»

Esta frase es muy utilizada en el género reguetón para expresar el deseo de la mujer por dar un beso, pero además las condiciones en que esta se encuentra, es decir no tiene otra opción que acatar el mandato: besar.

En esta canción se evidencia un fenómeno propio del reguetón que había sido analizado anteriormente en este estudio: el papel determinante que desempeña la competencia. El próximo ejemplo es recurrente a lo largo del álbum en cuestión, acompañado por todo tipo de composición con el objetivo de introducir una canción o para finalizarla. Se reafirma varias veces en una misma canción o sea, es característico de esta producción musical. La frase en cuestión es «tú sabes»:

Welcome tu production tú sabes
óyeme mami que pasó,
tú perdiste la dirección
Ay, yo te espero mirando el reloj,
«A fuego lento»

El experimento cabrón
Tú sabes
Aoo...yo soy un descara'ó (un descarao)
Pero cuando estoy contigo mami (oye)
Yo no miro pa'ningún la'ó

«Descara'ó»

Ahora súbeme las manos
Pa' que te vayas por la lenta
Calienta, calienta
Tú sabes, que somos locos
Tú sabes, que andamos mal
Este es Yakarta y el Chacal
«Hilo dental»

Se aprecia en todos los ejemplos que la frase «tú sabes» no es más que una frase enfática, de significado reafirmante. Se utiliza con motivo a la tiradera y rivalidad que existe entre los propios cantantes del género. Es utilizada para reafirmar lo que están haciendo, dar por sentado que los demás conocen de lo magníficos y únicos que son los artistas en lo suyo. Con ella, *Chacal* y *Yakarta* trata de buscar una jerarquía propia dentro del ámbito musical, se produce con el objetivo final de que se respete y se reconozca, por parte de los que cultivan el propio género, la superioridad dentro del mismo.

Otro ejemplo que viene a reforzar estas ideas de imposición y de competencia dentro del reguetón son las frases elaboradas al final de cada canción. En estas líneas se ponen apodos, casi siempre relacionados con animales salvajes para tratar de lograr, o imponer, respeto y reconocimiento dentro del género musical. El dúo *Chacal y Yakarta* es exponente de lo anteriormente expuesto en el panorama del reguetón cubano:

Si tú te pone' a pensar
Yo también soy un animal
Lo que pasa es que yo canto
y te pongo a gozar

.....

Me vuelve loco cuando ella se mueve
Bajando hasta el suelo
Mami yo me pongo en celo.

«A fuego lento»

Calienta, calienta
Tú sabes que somos locos
Tú sabes que andamos mal
Este es Yakarta y el Chacal
La masacre musical
«Hilo dental»

Traficando música a niveles internacionales
En asociación...los animales
Dime si tú quieres de ésto
Yo te lo doy

«Descara'o»

Yuny, yo soy un criminal
el Chocolate con Yakarta y reportándose el Chacal.
llegamos a mi cuarto y ya por fin estamos solos
cierra la puerta con llave y ve quitándotelo todo.
«Sexo»

Se observa en el ejemplo anterior un rasgo característico de la «exaltación del nosotros», se percibe como a ellos se autodenominan «animales», «criminales», «locos». Esta denominación puede tener una connotación negativa, sin embargo dentro del género ser un animal en la materia es la mayor aspiración, para los reguetoneros ser un animal realizando cualquier función los coloca en lo más alto

de la competencia. Esa denominación no es la única utilizada con estos fines, sino que tratan de superarla utilizando las mismas bases en otra canción cuando plantean:

Cualquier cosa como nosotros
es imposible
porque nosotros somos los mostr'os

«La corrupción»

Aquí se evidencia cómo los cantantes buscan la forma de sobresalir por encima del resto de los reguetoneros. Se colocan en un nivel superior a los mortales e incluso de los «animales», ellos son los «mostr'os», más feroces, se imponen fácilmente e infunden mucho más respeto.

Otras de las frases distintivas de estos reguetoneros es «chulería en pote»:

Mami, esto es chulería en pote
Pa' cumplirte los deseos
como el mismo Harry Potter
lo que quiero es que se note
lo que te voy a meter
cuando coja tu cuerpote

«La corrupción»

Cuando se leen estas frases, o mejor cuando se escuchan, a cualquier individuo se le «pega», se apropia de ella y es capaz hasta de repetirla o acomodarla a su lenguaje cotidiano, ya que es una frase fácil de recordar por su composición facilista y poco elaborada, en ocasiones debido a su populismo. «Chulería en pote» no es más que sentirse atraído por una o varias personas dentro de un ambiente festivo, dispuestos a que suceda cualquier acto de cercanía ya sea compartir juntos, bailar, tomarse algunos tragos, seducirse, hasta tener relaciones sexuales. Lo que sí está muy claro en esta frase es que presupone un ambiente de juego sexual, de aproximación con morbo, de sacar el instinto animal de las personas.

Dentro de la misma estrofa se encuentra otra de las frases más recurrentes dentro del ámbito del reguetón nacional y que, por tanto, también está presente en las letras del dúo *Chacal y Yakarta*: «te voy a meter». Esta es otra de las frases más recurrentes que posee un valor interesante dentro del género, ya que su

significado está muy relacionado con el acto sexual en toda su extensión. Como podemos apreciar en el ejemplo, se nota la intención, el deseo de poseer a la mujer o mejor dicho a su «cuerpote», que en este caso, es lo que se anhela. Lo que le va a «meter» no es más que todas las innovaciones, posiciones e incluso formas de penetración en el acto sexual que solo un súpermacho, en este caso reguetonero, sabe hacer.

El ejemplo que sigue pone de manifiesto otras frases propias del género y que a su vez han permeado el léxico juvenil:

Vamos a fumar un tinton
Pa' coger tremendo prende
Que yo estoy pa' darte duro
Yo no sé si tú me entiendes

«Sexo»

El sexo banal no es el único fin en este texto, el sexo por el sexo no es suficiente, se necesitan sustancias que aumenten el placer. En la relación texto o letra de la canción en general, y situación contextual, han aflorado diversas cuestiones que influyen significativamente en lo que ilustra dicha letra. La situación y sus nuevas realidades han provocado asunciones diferentes, crisis de valores que han marcado el lenguaje del reguetón, en este caso. En las composiciones de este género se han resemantizado los términos, se ha individualizado el sentido y se han impuesto ciertas expresiones en el habla vulgar y marginal.

СНАСАД
ЧАКАЯТА



Conclusiones

CONCLUSIONES

1. El reguetón se ha incorporado al panorama musical cubano desde inicios del siglo *xxi*. Desde entonces ha ido configurando algunas características definitorias que se manifiestan, de manera general, en las producciones y la proyección de sus cultivadores en escena.
2. Entre los grupos más populares del género en Cuba se encuentra el dúo *Chacal y Yakarta*; este, como otros, manifiesta un conjunto de características que definen al reguetón y los reguetoneros, entre las que se encuentran: la propuesta de patrones y modelos de conducta marginales, alejados de lo acostumbrado por la sociedad cubana; el peculiar estilo de baile, con movimientos convulsivos, violentos; la utilización de un lenguaje descuidado, crudo, permeado de vocablos y frases de contenido obsceno, vulgar; la producción, difusión y comercialización extraoficial — *underground*— de sus temas; las recurrentes zonas temáticas de la(s) mujer(es) como objeto sexual, los problemas sociales, la marginalidad, la exaltación del yo, el sueño del hombre marginal de tener comodidades materiales, la rivalidad, la competencia.
3. En el análisis de los textos se evidencia una cantidad significativa de vulgarismos que se retoman en los diferentes temas del dúo *Chacal y Yakarta*. Entre los vulgarismos descritos se encontraron tanto vocablos reconocidos ya en obras lexicográficas como vulgares generalizados, como otros que proponen los compositores en sus textos, gran parte de los

cuales presenta un marcado carácter sexista, otros de contenido sumamente obsceno, vulgar.

4. Entre los vulgarismos descritos se destaca un grupo utilizado como vocativos, con intención marcadamente ofensiva, utilizados para incitar a la rivalidad o a la sumisión sexual. Estos vocablos de contenido vulgar le dan un sentido al contexto en que aparecen, en función de la estética que defiende el género.
5. En las canciones del dúo *Chacal y Yakarta* analizadas son comunes también los fraseologismos, que aparecen en un tema y pueden reaparecer en otros. Los fraseologismos que predominan en los textos son las locuciones y, en menor medida, las paremias.
6. Son frecuentes en las letras de *La masacre musical* locuciones del tipo verbo+objeto directo, verbo+objeto directo con complementación opcional, verbo+complemento circunstancial, locuciones verbales con fijación en la forma negativa y locuciones nominales.
7. Ya reelaboración o recreación de refranes populares, ya creación novedosa por parte de los compositores, en general los fraseologismos encontrados tienen un interés marcadamente expresivo. Sus temas nuevamente están en el sexo y en el énfasis de la rivalidad.

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Recomendaciones

RECOMENDACIONES

Los textos de reguetón constituyen una muestra rica en fraseologismos y vulgarismos que permean el habla popular cubana. Sin embargo, dichos textos no han sido abordados con toda amplitud desde puntos de vista teóricos ni lingüísticos, por lo que recomendamos:

- Profundizar en el estudio lingüístico a partir de las letras otras producciones discográficas del dúo *Chacal y Yakarta* y de otros exponentes significativos dentro del amplio espectro musical cubano.
- Realizar un estudio que abarque, no solo los fraseologismos y vulgarismos, sino otros fenómenos lingüísticos que permitan seguir descubriendo los textos musicales del género reguetón.
- Recopilar de manera exhaustiva los fraseologismos y vulgarismos presentes en las letras de reguetón que han pasado a formar parte del habla popular cubana.

СНАСАД
ЧАКДЯТА



Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

CABALLERO, RUFO: «Dinero», Juventud Rebelde, La Habana, versión digital, 9 de enero, 2008.

-----:« ¿Mala cabeza en las letras de música popular?», Juventud Rebelde, versión digital, 15 de febrero, 2009.

CÁRDENAS, GISELA Y PÉREZ, GRACIELA: «Metáforas en el habla popular de Cuba» en Anuario L/L (3-4), Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, (1972-1973), pp.40-67.

CASANELLA, LILIANA: «Textos para bailar: ¿Una polémica actual?», *La Jiribilla*, La Habana, 2002 [versión digital].

CASANELLA, LILIANA Y GARCÍA, TAI DYS: «La músicaailable y su incidencia en el habla popular cubana», Centro de Investigación y desarrollo de la música cubana, La Habana, 2002.

CHAFE, WILLIAM: *Idiomaticity as an Anomaly in the Choskian Paradigm*, "Foundations of language" 4, Duke University, 1968, pp. 109-127.

CÓRDOVA, ANA MARÍA: «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del "pueblo cubano"?», *Granma*, 23 de noviembre, 2011.

CORPAS PASTOR, MARÍA: *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 32-33.

COSERIU, EUGENE: «Principios de semántica estructural», Madrid, Gredos, 1977, pp.143-161.

- DE LA HOZ, PEDRO: «Vivir y morir de reguetón», *Juventud Rebelde*, La Habana, versión digital, noviembre, 2004.
- DEL: *Diccionario de la lengua española*. XVIII edición, Espasa Calpe, Madrid, 1956.
- DRAE: *Diccionario de la Real Academia Española*. 22ª edición, (versión online, disponible en <http://buscon.rae.es/>. Consultado en mayo de 2012)
- FIGUEROA, MAX: «Prólogo del libro de Carlos Paz Pérez *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana*», Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1988, 228 pp.
- GONZÁLEZ BELLO, NERIS: «El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades». Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2005, en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/NerisLilianayGrizel.pdf>
- GUIRAUD, PIERRE: *La semántica*. Segunda edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp.130-142.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO: Metodología de la investigación lingüística, en la carpeta Dante de la red de Sociales de la UCLV.
- JIMÉNEZ, JULIO C. Y TISSERT, H.: «Sospechosos habituales (Algunos apuntes sobre el hip-hop en Santiago de Cuba)», *Movimiento*, La Habana, no. 2, 2004.
- LINARES, MARÍA TERESA: *Entrevista a propósito de la guaracha*, Juventud Rebelde, La Habana, octubre, 1999.[citado por Cue]
- MÉNDEZ CRUZ, GLORIA: «El fraseologismo como mecanismo de nominación en el habla popular cubana» en *Islas No.77*, enero-abril, 1984, pp.143-154.
- NAVARRO, CARMEN: «La fraseología en el discurso político y económico de los medios de comunicación» in A. Cusato, L. Frattale (a cura di), *Testi specialistici e nuovi saperi nelle lingue iberiche*, Atti del XX Convegno dell' AISPI (Firenze, 2001) Messina, Andrea Lippolis editore, 2002, pp.209-211.
- _____ : «Observaciones sobre fraseología española», in *Quaderni di Lingue e Letterature*, 24, Verona, 1999, pp.77-87.

- NIEVES MORENO, ALFREDO: «A man lives here: Reggaetón's hypermasculine Resident». En Rivera, Marshall and Pacini Hernández (Eds.), *Reggaeton*, 2009, pp.252-79.
- OROZCO, DANILO: «Tendón yo le dooolll... de habanera a reguetooolll...Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño». Informe de investigación sobre el reguetón en Cuba. (Inédito). CIDMUC, La Habana.
- ORTEGA TEJEDA, GONZALO: «La enseñanza de la lengua española en Canarias», Instituto de Estudios Canarios, Universidad de la Laguna, Tenerife, España, 1996, pp. 73-83.
- PAZ PÉREZ, CARLOS: *De lo popular a lo vulgar en el habla cubana*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1988, pp.228.
- RAGUCCI, RODOLFO: «El habla de mi tierra», Editorial Don Bosco, Buenos Aires, 1952, pp. 9.
- RAMÍREZ PÉREZ, YUDENIS: «Una aproximación al estudio del género musical. Reggaetón: otro punto de partida para la Sociología», Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad de La Habana, 2010.
- RIVERA, R., MASHALL, W., PACINI HERNANDEZ, D.: *Reggaeton*, Duke University Press, 2009, pp.252-79.
- RIVERA, RAQUEL: «El indiscreto encanto del reguetón. A propósito de una explosión en el campo cultural latino», *Movimiento*, La Habana, no. 2, 2004.
- SANTOS, MAYRA: «Puerto Rican Underground». *Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 8(1-2), 1996, 219-31.
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1962, pp.228-229.
- SIGLER, H. R.: «El reguetón cubano sobre la cuerda floja », *La Calle del Medio*, no. 44, La Habana, 2011, pp.10-11.
- TRISTÁ, ANTONIA MARÍA: «La fraseología como disciplina lingüística» en *Anuario L/L* (7-8), Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de las Ciencias de Cuba, 1983, pp. 153-160.

VALDÉS, REYNIER: “El reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera” en La Gaceta de Cuba, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, No. 4 Julio-Agosto/2007, pp. 7-11.

WOOD, ASHLEY ELIZABETH: «El Reguetón: análisis del léxico de la música de los reguetoneros puertorriqueños», Digital Archive @ GSU, Georgia State University, 2009.

ZURBANO, ROBERTO: «¡Mami, no quiero más reguetón! o el nuevo perre(te)o intelectual», *Movimiento*, La Habana, no. 6, 2008.

СНАСАЛ
ЧАКДЯТА



Anexos

ANEXO I

Letras analizadas del disco *La masacre musical*:

Intro La masacre musical

(Making, making
Llaman a la patrulla
Alguien se escapa
Un portavoz indica a la fuerza del presidente que se mantenga a raya, porque
teme que esto sea una...MASACRE MUSICAL!!!)
¿Ahora con qué me van a echar?
Tranquilo, uo uo uo, hello, la masacre...
Mira que pasa el tiempo
to'l mundo está en suspenso,
Me siento, analizo y luego pienso,
Que le falta sentimiento
Yo soy el hijo 'e puta de este movimiento,
Sigo creciendo poco a poco y en ascenso
teikirisi (take it easy) papi y toma asiento,
Todavía tengo más pa' partirte los huesos,
Aguanta (sube, sube) que lo que va pa' arriba de ti es esto

(1)Ahora dale tírenme

Que no hay na' pa' nadie
Porque to' me lo llevé. Cua cua (2)

bis 1-2

Escupe, que te veo patinando
Y por educación no me voy a quedar calla'o,
Ustedes son unos singa'os
Y nadie me va a quitar, chama
Lo que Dios me ha da'o.
A nadie le pido rima
Para subir a tarima
Porque hago lo que hace falta

Y no me sale de la pinga.
Tún tún, ¿quién es?
La policía
Que viene a detener a un criminal de ortografía
No creo ni en ti, ni en ti, ni en ti, ni en este
No te sumes pa' que no te restes,
no te me hagas el malo soplón,
yo lo mismo voy p' al norte
que me vengo en el oeste.

Bis 1-2

Sigue soñando ser mejor que yo,
Si te me atraviesas te meto p'al dos,
Y es que ustedes son unos ridículos
Sigo dando palo, y voy p'arriba con to'.
Penco, si no me matas te mato,
penco, no creo en tu talento barato,
penco, tengo más vidas que un gato,
penco, penco, penco.
Te ha dado por hacerte el mafioso,
Penco, que tú no vas a hacer na' mentiroso
Penco, te faltan cojones mocososo,
Penco, penco, penco.

Bis 1-2

La corrupción

Ft Yakarta

Hey, llegaron tus cantantes
tú sabe donde hay mamita, te pregunto pa' buscar bastante
quiero que te sueltes, no seas plástica (ayy)
dale ponte bien bonita ponte bien sensual (ayy)
este es yakarta fituriando con El Chacal

Dime si tú toma dime si fuma,
dime si te la das (si te la das) pa' salir por y pallá (pa' salir por y p'allá)
mami dime si tú toma, dime si fuma dime si te la da(aaaa)
pa salir por y p'allá(por y p'allá, pa salir por y p'allá)

hey, esta noche nos cojemos mami quieras o no quieras
yo soy fan locas sexi y conquistarte es mi meta
quitarte la careta pa'metértela completa
que esta noche vengo fula pa que sepas vengo repa
(eh eh eh) que se bote bote, mami esto es chulería en pote,
pa' cumplirte los deseos como el mismo harry potter
lo que quiero es que se note (hey)
lo que te voy a meter cuando coja tu cuerpote

ay puede ser con una (con una), ay
puede ser con dos(con dos esta mejor)
a mí me gusta el cuchún, me gusta el cachán
(pero a ella) ella le gusta de las dos
mami dime si tu toma, dime si fuma dime si te la das (uh ohh) pa salir por 'y pa'llá
pa' salir por y p'allá(uh ohh) mami dime si tu toma
dime si fuma dime si te la das(uh oh)
pa' salir por y p'allá(uh oh) pa salir por y p'allá

(Yakarta te la presento)
me gusta tu pelo, tu cara, tu boca mamita y quiero (me gusta)
Hacerte el amor disfruta del arte (hey hey hey)
gózate de esta que te parte
dejame probar el sudor hay
que se desliza de tu cuerpo,
Hacerte el amor bien rico y sin freno
el sabor de tus labios me sepa a veneno

Arranca, Arranca! Hay esta es la fiesta donde tú te pones mal (Arranca, Arranca!)
esto es un party privado con Yakarta y El Chacal
puede ser con una (con una) pude ser con dos(hellouu)
a mí me gusta el cuchún, me gusta el cachán,
a ella le gusta de las dos(ponle)

Coro

cua cua cua cua cua cua (hey tú sabes que nosotros parecido) cua cua cua cua
cua cua (cualquier cosa como nosotros es imposible porque nosotros somos los
monstruos) cua cua cua cua cua cua (jaja)
(hey welcome to production al clave cabrón) cua cua cua cua cua cua (tú sabes
quién te canta Yakarta con el hijo 'e puta en el microphone)
hello hello hello hello tu sabes quién te canta cabron el hijo 'e puta en el
microphone

Hey te lo presento, la amenaza el que suena escondido papi.
hey se llama Yakarta. ja ja ja papi esta es la carta
canta que no te veo con mucho talento , y poquitas de esperanza(jaja)
Viste?!

cua cua cua cua cua cua (hayy)
cua cua cua cua cua cua (hayy)
cua cua cua cua cua cua (hay hay hay)
cua cua cua cua cua cua (hey Dj conds)

cua cua cua cua cua cua (hayy)
cua cua cua cua cua cua (hayy)
cua cua cua cua cua cua (hayy hayy hayy)
cua cua cua cua cua cua (tú sabes que yo voy de fly)
yo tengo un poquitico pa' too...oíste.

Hilo dental

Súbeme la música maestro, la masacre musical, chacaleando con Yakarta

Se me calienta la cabeza
cuando tu me besas
cuando te pegas con delicadeza
La cosa se pone tiesa
Y la vida se me estresa, mami
Me vuelves loco
Cuando esa mente empieza...
Ea ea ea dime si tú
(1)Eso que tú tienes puesto
Es un hilo dental
Pa' que se note más
Pa' que se note más (2)
Bis 1-2
No sé cuál es tu motivo
Pa' que tú te ponga el hilo
Tan rico, apreta' ito
En la arena quiero hacértelo
Suavecito, despacito
Ay yo quiero ver cómo tú te parte
Pa' que tú lo goce
Que tires la señal
Yo sé que te gustó
Pa' darte lo que el médico recetó.
Bis 1-2
Me tienes en conteo de 1, 2 y 3
Tú me huele a Gucci Gucci
de la cabeza a los pies
ese vestido cortiquito que ni se le ve
apreta' ito, y pidiendo quítame
quiero besarte y lastimarte
por tus partes
loquito lo que quiero es desangrarte
es que me gusta ese reto mami,
y estoy loquito por maltratarte

(3) Luces , cámara, acción
Yo lo que quiero es acción
Mami suéltate,
O te quita el hilo tú
Para partirte en dos
O te lo quito yo (4)
Bis 3-4
Tú quieres subir
Y te toca bajar
Oye tu no me calcules
Que hasta tus rimas son presta's
Porque tú no las escupe'
Escupe
Bis 3-4
Ahora súbeme las manos
Pa' que te vayas por la lenta
Calienta, calienta
Tú sabes que somos locos
Tú sabes que andamos mal
Este es Yakarta y el Chacal
La masacre musical

Sexo

Yuny, yo soy un criminal
el chocolate con yakarta y reportándose el chacal.

llegamos a mi cuarto y ya por fin estamos solos
cierra la puerta con llave y ve quitándotelo todo
vamos a fumarnos este tintin pa' coger tremendo prende
que yo estoy pa' darte duro yo no sé si tú me entiendes

Hay dale loca quítate la ropa
y ve dándome unos besos
y métete en mi película
que esto lo que lleva es SEXO.
(X2)

"EL MOVIMIENTO"
SEXO yo quiero SEXO
"EL MOVIMIENTO"
SEXOOOOOO (2)

Mira chica esta talla lo que lleva es estoooooo:
CHANCHAN CHINCHIN
mira nina no me digas eso mami
tú sabes que yo no estoy pa' esto,

Me reporto a las 3 con el largo, con el corto
Y con un perro arrebató
Que yo no me soporto
A lo soy un descarado
Pa' que voy a confesarte lo que está confesado
Que tú me gustas dichava'o
Mano pa'riba y dale tumba'o
Bis 1-2 dos veces
Ya cayó la noche mima
Y estamos solitos
Con tremendo perro prende
Tiene la cara bonita y esta super rica
Eso es lo que a mí me enciende
Ay mami si yo soy tu enfermo
Mami si tú eres mi enferma
Entonces vamos a darle pierna
Siquiatría contigo
(3)Si yo estoy loco, loco ,loco
Y tu estás loca, loca, loca
Entonces hagamos el amor con la ropa(4)
Bis 3-4 dos veces
Cua cua cua
Cua cua cua
Ya no aguanto una mentira ma'

Bis 3-4
Turururu tócame la flauta
Hay que darle melodía
Si yo soy el tuyo
Y tú eres la mía

1,2,3 camina
1,2,3 camina
Y tu diciéndome asesino
Y yo diciéndote asesina
Pa' darte lo que el médico recetó
Tú puedes estar con una pila
Pero ninguno te lo hace como yo...

Ellas son locas

Llegaron tus cantantes
Tú sabes donde hay mamita
Te pregunto
Pa' buscar bastante
Su boca es tan linda

Que me seduce lentamente
Se acelera pa' que el pari se ponga caliente
(1)Ellas son locas,
3 veces
Piel con piel.
Boca con boca
Ellas son locas
3 veces (2)
Bailando reguetón
Un besito en la cara, un tatuaje en el cuello
Cintura de molde 60/200
Convirtiéndose en alma
Entregándose en cuerpo
Una le pide a la otra que le de un besito
Pero le gustó
Candelita que baila sola
Y tú la encuentras redy a toda hora
Si tú tienes miedo
Rompe la consola
Que llegaron los gallos y las gallinas a poner hora
Pa' darte ahí, ahí ahí
Como te gusta a ti
Pa' que te sienta' lo que te voy a bajar
Pa' darte ahí, ahí, ahí,
Como te lo prometí
Yakarta, Chacal la masacre musical.

Bis 1-2
Ok princesas,
Llegó el rey
Ando como con 50 de a 100
No es mucho pero pa' empezar
yo creo que está bien
yo creo que está bien.
Tírense, que ahora vamo' a ver
Lo que vas a hacer con esa piel
Tú tienes ganas y ella también
De ganársela
De comerse
Este es el pari de las gata'
De la rubia, la trigueña y la mulata
Que tienen ganas de qué
De ganársela, de comerse
Las que tienen bala
Las que pican el quei
Las que le piden al dj
Que suba la miusi

Que tienen ganas de qué
De ganársela, de comerse
Esto es Yakarta y el chacal
Regalando putería musical
pa las mujeres
Que tienen ganas de qué
De ganársela, de comerse
Bis 1-2

Escucha, lo que es mucho para algunos
Quizás sea poco para otros
Por naturaleza llevamos una desgracia: el morbo
No me censure
Tú sabes que somos los mostro'
el experimento, guapería, guapería
bomba y talento.

Descara'o

Traficando música a niveles internacionales
En asociación...los animales
Dime si tú quieres de ésto
Yo te lo doy
(Yo te lo doy...Yo te lo doy)
Dime si tú quieres de ésto
El experimento...cabrón
Tú sabes...

Aoo...yo soy un descarao (un descarao)
Pero cuando estoy contigo mami (oye)
Yo no miro pa'ningún lao'
Tú sabes que yo soy pesao'
Aoo...yo soy un descarao (un descarao)
Pero cuando estoy contigo mami (oye)
Yo no miro pa'ningún la'ó
Tú sabes...Tú sabes...Tú sabes
No sé cómo decirte chica
Que no estoy pa'ná
Que yo estoy loco por tí
Que tú me gustas cantidad
Tú lo sabes...de verdad
Que soy un descarao...pero fanático a tí
Enfermo...desde que te vi
Si tu me quieres,vamos a intentarlo mami
Tú sabes...

Y olvida lo que digan de mí
Ponle...
Aoo...yo soy un descarao (un descarao)
Pero cuando estoy contigo mami
Yo no miro pa'ningún lao'
Yo no estoy loco ni mareao
Aoo...yo soy un descarao (Yuni)
Pero cuando estoy contigo mami (oye)
Yo no miro pa'ningún lao'
Tú sabes...tú sabes...Yakarta
Si tú quieres que te parta...dímelo
Si tú quieres que te coma...¡ay! dímelo
Si tú quieres que me suelte,dímelo a mí
Tú sabes...
I love you tu pipi mami
Si tú quieres que te parta...dímelo
Si tú quieres que te coma...¡ay! dímelo
Si tú quieres que me suelte,dímelo a mí
I love you tu pipi mami
No te calculo, dime cuáles son tus celos
Tú sabes que de veras, yo a ti te quiero
Pero no te pases, coopera en el evento
Que lo que quiero, es comerte a fuego lento
Tu tienes tu money,tu bikini,tu piercing mami
Todo lo necesario pa'írte..
Qué qué qué rico tati...a la hierbe hierbe
Recoje la pelota
Que me llevo todos los yakis
Si tú quieres que te parta...dímelo
Si tú quieres que te coma...¡ay! dímelo
tú sabes..
Si tú quieres que me suelte,dímelo a mí
Hello...
I love you tu pipi mami
Sumba...
Si tú quieres que te parta...dímelo
Si tú quieres que te coma...¡ay! dímelo
Como me gusta...
Si tú quieres que me suelte,dímelo a mí
Como me gusta...Como me gusta...a mí
I love you tu pipi mami
Aoo...yo soy un descarao (un descarao)
Pero cuando estoy contigo mami (oye)
Yo no miro pa'ningún lao'
Y tú sabes que yo soy pesa'o
Oye recuerda que la mentira tiene patas cortas
Y el chismoso está en todos lados

Pero cuando estoy contigo mami (oíste)
Yo no miro pa'ningún la'ó
Yakarta...
Yo me aparezco y me desapa-parezco como un morao
Pero cuando estoy contigo mami
Yo no miro pa'ningún la'ó
Que yo te quiero...Dichava'ó
Pero cuando estoy contigo mami
Yo no miro pa'ningún la'ó
Oe..mira...
Recuerda que las opiniones
Son como las nalgas
Cada cual, tiene la suya...Aleluya
Ésto son palo-palo-palo
Pa'la boca tuya cabrón
Cellula Music...Qué clase evento
Ésto es un abusi...Ésto es el experimento
Andamos acelera'os
Estamos-estamos-estamos pa'crusi
Yakarta....Yakarta
Yuni
Yakarta y El Chacal
La masacre...La masacre
La masacre musical

Agita

Agita, agita
Agita, agita
Agita

Agita, agita, pegaita, pegaita la puntika mamita
Agita, agita, parece que no te gusta pero te exita
Y yo quiero ir a todas las mujeres agitandola otrabe
Si voy, sey yee
Y yo quiero ir a todas las mujeres agitandola otrabe
Si voy, sey yee

Mami tú eres mi herrera y yo soy tu hierro
Tú eres mi bandolera y yo tu bandolero
Tú eres la maestra y yo soy el pionero
Eres mi veterinaria y yo voy a ser tu perro
Tú eres mi carnicera y yo soy el bacalao
Tú eres la policia y yo soy el arrestao

Pero pake el party mami se ponga caliente
tú eres mi enfermera y yo soy tu loco demente

Agita, agita, pegaita, pegaíta la puntika mamita
Agita, agita, parece que no te gusta pero te exita
Y yo quiero ir a todas las mujeres agitándola otra ve'
Si yo, sey yee
Y yo quiero ir a todas las mujeres agitándola otra ve'
Si voy, sey yee

Ay, ay, no te me hagas la loca
Tú sabes, tú sabes lo que hay, lo que hay
Dime como tú lo quieres con hielo o stray
Ay, ay, no te me hagas la loca
Tú sabes, tú sabes lo que hay, lo que hay
pide lo ke tu kieras ke daniel te lo tray

A fuego lento

Oyeme mami que pasó,
tú perdiste la dirección
Ay, yo te espero mirando el reloj,
(1) Yo me la como a fuego lento
Me vuelve loco cuando ella se mueve
Bajando hasta el suelo
Mami yo me pongo en celo. (2)

Bis 1-2

Se reporta el Chacal, co, co, co
Vacila ahora nena
Que la vida es tan corta
Y yo sé que conmigo tú te vuelves loca
Como perra sin bozal
Si tú te pones a pensar
Yo también soy un animal
Lo que pasa es que yo canto.

Bis 1-2

(3) Oyeme mami, hello

Dale goza no te pares
Pa' que la gente calcule que
Tú eres la dueña del pari (4).

Bis 3-4

Me duele cuando me dejas,
La piel me excita
Parece que a mi motorcito empuja
Y se le parte la polea
Como me gusta,
tú tienes lo que me hace falta, la medida justa.
Dando cintura con locura mua
Dame un besito con ternura
Que hoy tu boca ya no tiene cerradura ok
Vamos a vivir una aventura,
Entonces cayó preciosura
Pa' hacerte lo que a ti te gusta
Besitos con calor y temperatura
Bis 1 -2
Bis 3-4

Algo contigo

Esto está demasiado fuerte pa' ti
Demasiada salsa
Demasida pornografía
Celula miusi
Pa' mí y pa' ti
Pa' ti y pa' mi
La masacre musical
Esto suena así
(1)A esa descara' , estoy pa' darle to' la madrugá'
Yo dándote duro y tu pidiéndome ma'
Ay mamita, pero que rica tú estás
Yo dándote duro y tu pidiéndome ma'
Empezamo' en la cocina
Y terminamo' en el sofá
Yo dándote duro y tu pidiéndome ma' (2).
Manda pi...
Desde que la conocí
A la chica Mickey haciendo un striptease
Quién iba a maltratarla

Quién me dijo pa' seguir
Que nadie iba a rechazarla
Tú no me conoche
Mami deja el bonche
En el pari dj Yuni záfenle el broche
Loma abajo sin freno
Este carro no tiene cloche
Coge tu causa y efecto
Pa' que tu meta tu coche.
Bis 1-2
Dale flaca, ataca,
Que Yakarta contraataca
En la cocina metértela completa
Que cosa e'
Ella me mira con tremenda faceta
Aguanta un mes
Vamos a la tienda a buscar la contienda
Cuando sean las tres.
Enciéndete, enciéndete conmigo
Dale repórtate
Que estoy loquito por darte castigo hello
(3)Quiero tener algo contigo mi amor,
Algo que sea musical
Que se nos vaya de control
Me enamoraste con un beso tú y yo
Si tú me vuelve a besar
Yo voy de nuevo con to'(4)
YO se que es una descara', Chacal y Yakarta
Ya nos fuimos
Que me suban el volumen
Mamita déjame echarte pila
Bis 3-4
Sabes que soy directo
Qué no te has hecho una pregunta
Por qué será que dios los cría
Y el diablo los junta.
Porque ustedes son una parti'a de putas
Chacal y Yakarta en la masacre mami
Pa' que la cintura se te parta
Chacal y Yakarta
Sigo dándote el veneno que te hace falta
Papi soy perfecto,
Bueno, casi perfecto.

La bendición

Hello, la bendición
A puro sentimiento
De corazón
(1)Ay mi dios lo único que te pido
Es que no me dejes solo, solo
Que por las noches yo lloro con este dolor
Ay mi Dios
Lo único que te pido
Es que no me dejes solo, solo
Ay mírame desde el cielo
Y dame tu bendición(2)
Tú sabes que hay maldad en todo el que te mira
Y no quieren verte prosperar
Conocí la hipocresía, también la falsedad
Sé que cuando tin tiene
Tin vale mucho más
De que tú me vas a hablar
Si lo mío es natural
Yo soy un mercenario
Que mata con ataque musical
Hay gente que te quiere
Y que no te quieren na'
Hay otros que te usan
A la hora de la verdad
Hay mujeres malditas que mienten
Y tú, envenena'o con su boca
Y ahí te das cuenta que nada es igual porque
Le falta sentimiento a la historia
A quien yo le pido la clave pa' aliviar el sufrimiento
Ay tú no sabes lo que siento
A veces soy como el payaso que se ríe por fuera
Pero se muere por dentro, por dentro.
A fuego lento
Bis 1-2
Quisiera virar el tiempo atrás
para revivir toda aquella felicidad
de cuando con poquito se hacía cantidad
lo que estoy cansa'o de tanta cochina'
de prostitutas, de corrupción
del egoísmo, de mujeres mentirosas
y de falsos amigos
los saludo en la cara con un beso turbio
acto seguido me la limpio porque estoy bastante sucio,
de las personas y su hipocresía
yo les deseo el doble de lo que ellos me deseen to' los días.
Los que te humillan por cuatro quilos
A esos les tengo más asco todavía.

Aunque me esté muriendo por dentro
Aun me queda sentimiento
Y todavía no pierdo la fe
De que algún día se haga realidad mi sueño
Aunque me sienta vacío
Con el corazón lleno de huecos
Y sin brillo en los ojos
Díganme la salida
Porque estoy sin aliento
Bis 1-2
Recuerda que aunque tu fe
Sea del tamaño de un granito de mostaza
Si le pones bomba y crees en ella
Recuerda que vas a mover montañas
De parte del chacal y de parte de Yakarta
Celula miusi cabron

Eso que tú tienes

Me tienes ostina'o
Me tienes enfermo de los nervio
Cuando me cojas con el moño joroba'o
Te voy a meter el yerro
Yo sé que estás loca por ponerte la boquilla,
No te desesperes mami
Siéntate en la silla, ponte de rodilla
Coge una tomilla,
Y en 10 minutos nos tiramo' e la camilla.
Dale que en mi consulta lo que toca es mesa sueca
Tírate en el fondo como en una discoteca
Tú vas a decirme poco a poco
Papi tú estás mal
Papi tú estás loco
(1) Eso que tu tienes
No se quita con dipirona
La pastilla que te gusta a ti
Es la metetelaenterona (2)
Bis 1-2
Mami por favor, tírame un col (call)
Acércate al bar y toma un poco de alcohol
Mami que calor
La receta te la traje directica e' Nueva Yol.
Ella sabe que lo mío no es farol
Metiéndole la jeringuilla sin control
La voy a tocar con el parteputamol

Estás lista para darte tubo y aerosol.
Ya, basta ya con tu enfermedad de ricurancia
Porque te gusta andar bajo el efecto de sustancia
Cuando yo te coja a lo cortico
Y te meta en un cuartico
Seguro que va a hablar el conejito.
(3)Tiene la cara partiisima
Por suerte esta riquísima
Cuando te meta la mismísima
Vas a convertiré en mi enfermísima. (4)

Bis 1-2

Te voy a meter en mi consultorio
Tal vez porque tu cuerpo esta descontrolado
Esta es la receta loca que te toca
Mucho jarabe pa' tu boca
Verás cómo la fiebre se te cura
Tú solo traga hasta que te llegue a la cintura
Un rato después una buena vacuna
Te aseguro te baja la calentura
Tú no tienes na'
Lo que tienes es estre'
Te la voy a dar
Para que me la de
Déjame ponerte que yo se bien
Mátame p'al centro
Ven p' acá p' hacértelo en ayuna
Dale ven p' acá pa' ponerte la vacuna
Dale ven p' acá y lígalo con aceituna
Dale ven p' acá.

Bis 1-2

Bis 3-4No tomo duralgina mami
Ni paracetamol
Con unas buenas nalga'itas mías
De segura vas a estar mucho mejor.

Bis 3-4

Cada vez que nos unimos
Lo que hacemos es un abuso
El que no sabe nadar
Le echa la culpa al buzo
Arrasca pa ruski
Dijo el ruso.

Tú me necesitas

Yi yi yi yi yi

Hello.. Primera clase musical!! ...jaja
Marvin Freidy,, El Genio DJ Kempo.
Se reporta El Chacal ...Esto esta muy fuerte .. sensacional...

-----C1-----

Tu me necesitas, como yo te necesito
La fragancia de tu piel .. es mi perfume favorito (suelta)
Tu me necesitas, Como yo te necesito
La fragancia de tu piel .. es mi perfume favorito

Deseo que tu boca sea mi alcancia
para echarte mua mua besitos todo el dia .hey
Haz realidad la fantasia
Vivo soñando noche a noche que eres mia..ohh
Hola que tal mi vida mucho gusto
Tu eres la chica perfecta ... yo el cantante mas corrupto
Tu sabes lo que hay con esto
que si no te vas conmigo te secuestro Okey

-----Se repite (C1)-----

La chica perfecta , la sensacional
La que con un beso te puede enamorar
La chica perfecta , la sensacional
La que con un beso te puede enamorar

Me encantaria verte y desde luego besarte
En ropa interior mil veces retratarte
Eres la mujer mas bella del planeta tierra
Y yo tu cantante del planeta MARTE
Me muero por tocarte y acariciarte por todas parte a ti
Mi linda obra de arte
Si me quieres yo te quiero yo te quiero
Te pregunto mi amor conmigo ?quieres casarte? (Vamos)

HO HO HO HO HO HO HO OOO
No soy el mismo si me faltas tu
No eres la misma si te falto yo
HO HO HO HO HO HO HO OOO
No soy el mismo si me faltas tu
No eres la misma si te falto yo

-----Se repite (C1)-----

La chica perfecta , la sensacional
La que con un beso te puede enamorar
La chica perfecta , la sensacional

La que con un beso te puede enamorar

Yo soy tu loco .. y tu mi loca ..
Por eso yo te doy lo que te toca
Mua Mua .. te ganaste los besitos pa' tu boca

HO HO HO HO HO HO HO HO OOO
No soy el mismo si me faltas tu
No eres la misma si te falto yo
HO HO HO HO HO HO HO HO OOO
No soy el mismo si me faltas tu
No eres la misma si te falto yo

Hello...Esto es para todas las babys
Se reporta El Chacal con Marvin Freidy (que nivel)
El genio DJ Kempo
Ni en tus sueños ni en tu imagination (que es lo que hay)
Ni en tus sueños ni en tu imagination
Primera clase musical Okey

ANEXO II

Entrevista a Gustavo Arcos, crítico de arte y jurado de los premios Lucas, y a Magda González, asesora de Hurón Azul y Filóloga, realizadora de la Televisión Cubana:

ANEXO III

Entrevista al dúo *Chacal y Yakarta*:

ANEXO IV

Base rítmica reguetonera (Dembow básico)

The image shows a musical score for a reggaeton basic dembow rhythm. It consists of three staves, each with a 4/4 time signature. The top staff is labeled 'Hi hat o Platillo' and contains a series of eighth notes. The middle staff is labeled 'Snare o Bateria' and contains a series of eighth notes with a dotted quarter note pattern. The bottom staff is labeled 'Bajo o Bombo' and contains a series of quarter notes. The entire score is enclosed in a double bar line.

ANEXO V

Fotografías:



1. Tomada en el momento de la entrevista al dúo *Chacal y Yakarta*. De izquierda a derecha Yakarta, el investigador Luis Ernesto Alba Gómez y el Chacal



2. Fotografía promocional del disco *La masacre musical*