



A JOURNAL OF  
CULTURAL AND  
LITERARY CRITICISM

“Ella me besó y yo la besé”: Cuerpo, performatividad de género y sexualidad en la canción “Omelette” de Malaka

Author: Lalau Yllarramendiz Alfonso

Source: English Studies in Latin America, No. 27 (July 2024)

---

ISSN 0719-9139

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





# “ELLA ME BESÓ Y YO LA BESÉ”: CUERPO, PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA CANCIÓN “OMELETTE” DE MALAKA

LALAU YLLARRAMENDIZ ALFONSO<sup>1</sup>

El reguetón latino posee una amplia representación de vocablos y expresiones homofóbicas, elemento que se ratifica en la historia de este género desde su posicionamiento binario ante los roles de género y las relaciones de poder que entre ellos ocurren en las letras de las canciones. La representatividad de la mujer en esta escena musical en América Latina ha variado en las últimas dos décadas. No obstante, una de las formas en las que la voz femenina posiciona su música en este ámbito ha sido imitando conductas misóginas como forma para generar el placer y gozo en su audiencia. Por lo tanto, son contadas las excepciones de reguetoneros latinos que se han declarado de la comunidad LGTBIQ+ o que sin pertenecer a ella han dedicado canciones suyas al activismo para apoyar a este colectivo. Por su parte, la escena musical del reguetón cubano también es heteronormativa, homofóbica y transfóbica, con canciones muy populares que en sus textos no

---

<sup>1</sup> Estudiante del Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Graduada de Licenciatura en Musicología de la Universidad de las Artes (ISA), La Habana. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la rama latinoamericana de la IASPM y de Mygla. Músicas y Género. Premio Danilo Orozco 2017 que otorga la UNEAC. Actualmente docente en la Escuela Moderna de Música y Danza.

respetan la diversidad sexual como, por ejemplo, “Fresa y Chocolate” de Los 4, “Duro frío” de El Insurrecto o “Tiraera Pa’ un principiante” de Yomil. Es importante apuntar al hecho de que los reguetoneros y la agrupación nombrada están conformadas por hombres. Las mujeres reguetoneras son minorías en el reguetón en Cuba, elemento que ellas muestran como fortaleza y singularidad de su música. Lo transgresor de su propuesta suele estar en los textos de sus canciones y las temáticas que abordan o los recursos que emplean para promocionar sus estrenos musicales. Este es un elemento que se puede apreciar de diferentes formas en cada canción.

La sexualización del cuerpo femenino es el principal código del reguetón cubano producido por mujeres. A pesar de ser una minoría en cuanto a representatividad dentro de la escena musical reguetónica en la isla, sucede que tanto su música como su performance en la escena musical tiene características diferenciadoras: ya sea por el manejo de la imagen corporal en las redes sociales, la performance en concierto, la letra o temáticas de las canciones o la narrativa de sus videoclips. Pero el sexo continúa en el centro de las temáticas del reguetón, tanto producido por hombres como mujeres. Algunos nombres que resaltan en esta escena musical son las reguetoneras: La Diosa, Seidy La Niña, Srta Dayana, Patry White y Miny Cuore, aunque cantantes de otros géneros también incursionan en los códigos del reguetón como es el caso de Diana Fuentes, quien mayormente interpreta canciones de pop.

El discurso de sus canciones suele ser portador de códigos machistas, cantan a los hombres como si la dominación sexual de una mujer a un hombre fuese un acto de equidad de género. Es en ese entorno donde una narrativa feminista y reivindicativa se hace necesaria en el reguetón cubano; destaca aquí la producción musical de una reguetonera cubana, también cantante de rap y *freestyle*: Malaka. En sus canciones la temática del sexo también está implícita pero los elementos diferenciadores de su música dentro de la escena son: la denuncia al acoso sexual y lo queer/gay

mencionado en las historias de algunas canciones o como guiños en sus videoclips. De esta manera, si bien hay interrogantes sobre la forma en la que la artista aborda estos temas en sus creaciones, el propio cuestionamiento de estos temas es generador de tensiones y resulta una conducta disruptiva con los códigos y paradigmas históricos que el reguetón ha tenido en Cuba como expresión de patrones machistas, sexistas, homofóbicos, transfóbicos y misóginos.

En este trabajo se analizará “Omelette,” una canción del año 2021 de Malaka. Este tema es una producción de Recvoluxion Boyz y Di Benedetto Production, con un videoclip realizado por Rou Roff. En la escena musical del reguetón cubano, específicamente el producido por mujeres, este tema es un parteaguas en la representación del amor en sus historias, en cuanto a la performatividad de género y en cuanto a su narrativa audiovisual que rompe con el marco binario de género, e inserta lo queer en la zona más mediática de la música urbana en la isla.<sup>2</sup>

Desde el punto de vista musical es un tema que se distingue por la reiteración de patrones: rítmicos, armónicos y melódicos. Este es un elemento frecuente en la escena musical del reguetón, mayormente empleado como recurso para la exaltación del goce durante el baile de la audiencia o como reforzamiento a la narrativa textual de la canción. En este caso, el tema emplea un *dembow*:



Imagen 1. Lalau Yllarramendiz Alfonso. Patrón rítmico habaneroso o *dembow* empleado en el reguetón cubano. Creación de la autora.

---

<sup>2</sup> En el siguiente enlace se puede acceder al video: <https://www.youtube.com/watch?v=MrdJJsOP8kE>

Este ritmo se inserta justo en la primera exposición del coro de la canción, agregando masa sonora al tema que hasta entonces era mayormente melódico con el sonido de un sintetizador realizando dos tríadas disueltas: Db/F y G°, como acompañamiento de la voz de la reguetonera mientras ella introduce la canción en una sección casi hablada.

En este caso, el principal elemento para contextualizar la temática de la canción está en el propio título. *Omelette* es tortilla en francés, como elaboración culinaria. La artista homologa “omelette” y tortilla para referirse a la relación homosexual entre dos mujeres, ya que la palabra coloquial en Cuba para nombrar este tipo de vínculo sexual es “tortilleras.” La artista desde el título evoca esta expresión, declarando así la temática de la canción y el tipo de lectura que desde una postura de género se ha de hacer a la letra y al videoclip. El estreno de este reguetón en Cuba tuvo un fuerte impacto en los medios de comunicación y en el público que la artista comenzaba a generarse, sobre todo en Instagram, a los que ella solía referirse como “malakos@s” en aquel entonces. Lo disruptivo de la propuesta está, desde el inicio, en la presentación de una relación de atracción y seducción entre dos mujeres. Teniendo en cuenta el hito que supone para la producción musical del reguetón en Cuba, la pregunta de análisis para este objeto de estudio es la siguiente: ¿de qué manera dialogan el cuerpo, la performatividad de género y sexualidad en esta canción de Malaka?

Este análisis se realizará triangulando la teoría y los métodos de los Estudios Intermediales, la Performance y la Performatividad de Género. Se considera oportuno presentar, en primera instancia las referencias bibliográficas y posturas teórico-metodológicas que sustentan el acercamiento teórico que sobre estas áreas se tendrán en el presente análisis. Dentro de los estudios sobre Performatividad de Género realizados por Judith Butler, destaca una idea fundamental:

Por tanto, en el primer caso, la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. En el segundo, la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente. (Butler 17)

Para los estudios de performatividad de género el cuerpo es un elemento relevante, del mismo modo que para este análisis tanto el cuerpo como la sexualidad son variables analizadas en su relación con la narrativa textual, musical, audiovisual y mediática de la canción.

Por su parte, en el marco de los Estudios Intermediales, la siguiente cita del musicólogo Juan Pablo González fundamenta la perspectiva analítica que, sobre este tema, se sostiene en este texto:

Una canción y un disco generan también discursos que vienen de los músicos, la crítica y los fanáticos, y son comunicados por la prensa, las redes sociales, las publicaciones y las propias carátulas. Es por esto que la canción popular grabada puede ser entendida como una producción intermedial (González 20)

Por otra parte, Diana Taylor define aspectos metodológicos sobre performance que son el fundamento teórico en cuánto a esta materia de estudio que se emplea en esta investigación. La siguiente cita ilustra la postura de la autora al respecto:

Y en otro nivel, la performance también constituye una línea metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública.

Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. (Taylor 35)

En los estudios de performance, se presentan tres categorías: Real Persona / Performance Persona / Character (Auslander 2021). Estas tres cualidades están asociadas con el análisis que el autor hace del Performance en la Música Popular. Esta trinidad es parte del proceso de producción, performance y recepción de la música, en lo que Auslander define como el contexto de las convenciones socioculturales, compuesto por un esquema que se presenta a continuación y que se aplicará al análisis de la reguetonera Malaka dentro del videoclip “Omelette” y las tres representaciones que hay de la misma artista, su personaje musical y el personaje de ficción dentro de la historia.

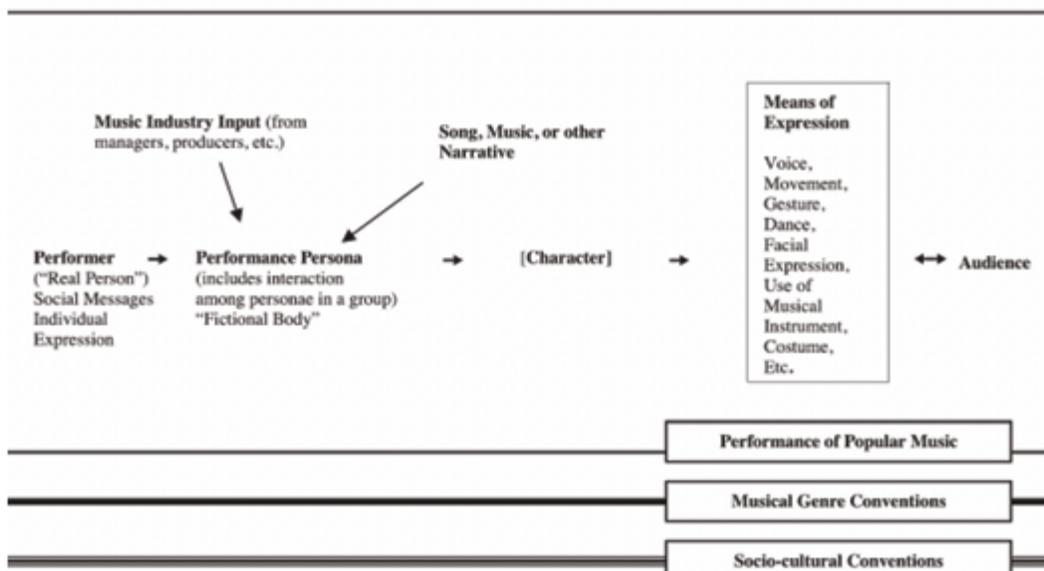


Imagen 2. Philip Auslander. Fotografía del “Model of Popular Music Performance” (2021); en Auslander, *In Concert. Performing Musical Persona* (University of Michigan Press, 2021; 32).

### TRES MALAKAS: PERFORMER, PERFORMANCE PERSONA Y CHARACTER

La relación entre Performer/Performance Persona/Character sucede en el videoclip “Omelette” de Malaka como un juego de perspectiva visual que refuerza el contenido del texto. Al inicio del clip se presenta Jennifer (Performer o nombre real de la artista) preparando una tortilla/omelette mientras ve en la televisión una entrevista que le realizan a Malaka (Performance Persona). Es en ese momento, en que se queda dormida, cuando se inserta en el videoclip al personaje de ficción representado por la misma reguetonera. La acción fundamental que realiza este personaje de ficción (Character) está asociada al juego amoroso o de seducción con otra mujer, una historia amorosa homosexual enmarcada en el sueño de la Performer que da sentido narrativo a este videoclip.

En ciertas partes del sueño/clip Malaka intercede cantando, momento en el cual la Performance Persona y el Character se diferencian en la orientación de su mirada, la primera hacia un costado de la pantalla y la segunda hacia el espectador; adicionalmente otro elemento diferenciador es el vestuario: varían los colores, los diseños de la ropa y el maquillaje que lo complementa.



Imagen 3. Rouff Roff. Fotogramas Videoclip *Omelette* (2021) en Roff, “Omelette” (Di Benedetto Production).

En este sentido el concepto general del videoclip se confirma al final cuando Jennifer despierta y le dice a Michel K-zual (productor del tema que sale unos segundos en el clip): “Mijo se me acaba de ocurrir un tema,” lo cual supone la sugerencia de una continuidad en la narrativa del videoclip posterior a su propia existencia pues se supone que ahí comienza el proceso creativo del tema que se acaba de presenciar. Este re-juego entre estas tres instancias performáticas dan como resultado un videoclip que resulta también la demostración artística del proceso de concepción de un tema, mediado por la imaginación, la creatividad y el sueño. Es necesario puntualizar que lo onírico como base de la inspiración en el arte es un elemento frecuente en procesos creativos, teniendo al sueño como base para la estimulación de la creatividad. Esto significa que la trinidad presentada por la reguetonera es la representación ante su audiencia de su modo de generar canciones, de inspirarse y de potenciar su creatividad. Para ello, hace uso de esas tres imágenes suyas: la persona que generalmente queda alejada de las cámaras con el nombre que apenas se menciona o sea su nombre real, la reguetonera/ influencer y un personaje de ficción mediante el cual se presenta el símbolo representativo de esta producción: lo queer, que queda como una posibilidad entre otras de su propia persona.

### **INTERMEDIA INTERNA: LETRA, VOCALIDAD Y SONIDO EN SU RELACIÓN CON EL CUERPO, LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y LA SEXUALIDAD EN “OMELETTE”**

Analizar el texto de esta canción es el primer acercamiento a la intermedia interna de este tema multiautoral. Quizás su arista más polémica está justamente en la letra, las palabras y expresiones seleccionadas para narrar una seducción lésbica; frases que en algunos casos están liadas a lo heterosexual como: “me guiñó el ojo” o “Tú estás muy dura y me dio sofoco,” como acciones en el marco de una fiesta o baile.

Por otra parte, hay una alusión directa a la Performance Persona en el texto de la canción cuando canta: “Dice que Malaka la obsesionó que, aunque le gusten los hombres hoy la toco yo.” Una frase en primera persona, que inserta en el contenido de la canción: la bisexualidad o la posibilidad de una trijea (pareja de tres) y también la admiración o fanatismo hacia la reguetonera Malaka.

Además, lo lúdico también es parte del texto en la expresión: “Vamos a jugar un rato a las princesas. Yo seré catwoman y tú wonderwoman.” Lo peculiar de esa mención es justamente los personajes seleccionados para ese juego, evidentemente sexual por el contexto. La alusión a princesas suele tener una connotación de ternura e inocencia, pero los personajes seleccionados no son del estilo Disney de este tipo de personajes, sino que son personajes creados por la editorial de cómics DC Comics, una de las empresas que conforman la Warner Bros. Catwoman, o Gatúbela como también es conocida, se viste de cuero negro y está asociada a las historias del superhéroe Batman. Es importante apuntar que existe un imaginario paralelo a este personaje, con el cual otros sectores de la industria del entretenimiento lucran; me refiero a la venta de vestuarios suyos como disfraz, ropa interior o personaje pornográfico. Por su parte, la referencia a Wonder Woman o la Mujer Maravilla es también una referencia intertextual a la mitología griega, la diosa Artemisa en quien está inspirado este personaje. Entre los elementos que caracterizan esta diosa helénica está la caza, los animales salvajes y la virginidad. Por lo tanto, al referirse a Wonder Woman en la canción, Malaka también hace alusión a un carácter guerrero y salvaje, lo cual en el discurso típico de la artista se pudiera decir como empoderamiento. Al momento de esta mención, en el clip los dos personajes principales juegan con dos Barbies a las que muestran desde el trasero moviendo la cintura de un lado a otro. Este símbolo refuerza lo que hasta aquí se apunta como una expresión visible

inicialmente en el texto pero que se irradia al resto de la narrativa del clip: la cosificación de los cuerpos femeninos y los movimientos sexuales que, en el entorno de la canción, se les asocia a los personajes que seducen y son seducidos al mismo tiempo que sexualizados.

A continuación se presenta un fragmento del texto de la canción “Entaconás”:

En esta pijamada no vamos a usar ropita

Con un poco de perreito a dormir abrazaditas

No sé qué tienes pero que morbo

Tú estás muy dura y me dio sofoco

Dice que Malaka la obsesionó

Que, aunque le gusten los hombres hoy la toco yo

(...)

Ella me besó yo la besé

Ay no sé ay no sé si eso está bien

Ella me besó yo la besé

Ay que nadie se entere lo que vamo’ a hacer. (Roff)

Del fragmento del texto de la canción aquí presentado se derivan tres expresiones que se analizarán a continuación en su relación con el cuerpo, la sexualidad y la performatividad de género.

## **EXPRESIONES SEXUALES EN EL TEMA “ENTACONÁS” Y SUS SIGNIFICADOS**

“Estar dura.” La frase está asociada a la belleza femenina. A partir de la canción “La dura” del reguetonero cubano Jacob Forever, en el reguetón cubano la expresión “estar dura” está asociada a un cuerpo definido, musculoso, con curvas en senos y glúteos lo cual confluye en un canon estético de belleza asociada a la protuberancia. Es una estética de moda desde hace una

década que a nivel internacional tiene como referencia la figura de las hermanas Kardashian, y las cirugías estéticas que ellas se realizan para reforzar esta imagen. Por lo tanto, la inclusión de esta expresión en el texto de la canción posiciona un prototipo de cuerpo femenino que resulta motivo de deseo para la protagonista del clip, algo inusual cuando se trata de un video de reguetón en los que generalmente este tipo de expresiones de placer al observar un cuerpo femenino suelen ser empleadas en una relación binaria heterosexual donde el hombre declara su deseo y la mujer corresponde el placer que su cuerpo provoca.

“Perreito.” La mención al baile del perreo y los movimientos corporales que implica tienen una relación con el acto sexual en este caso. Esta conexión se refuerza por el contexto del abrazo que se menciona en la segunda parte de la oración: “Con un poco de perreito a dormir abrazaditas.” El perreo es parte del imaginario del reguetón latino. Suele estar configurado como baile desde una postura binaria donde el hombre tiene el rol dominante y es quien recibe el movimiento de cintura de la mujer en una postura sumisa ante el cuerpo masculino. El entorno en que se inserta esta palabra en esta expresión involucra a dos mujeres abrazadas sin ropa en una pijamada que se mueven a modo de perreo como parte del acto sexual entre ellas.

“Ella me besó yo la besé.” La significación de esta expresión para la canción es una acción realizada mutuamente, un deseo correspondido, que además coloca la primera persona del singular en la frase, lo cual posiciona a la reguetera dentro de la expresión. Por lo tanto, sus tres dimensiones: Performer, Performance Persona y Character están implicadas en diferente forma en la misma acción del beso. Además, la reiteración de esta frase en el coro del tema reafirma la importancia del acto del beso como cúspide del proceso de seducción entre las mujeres protagonistas de la historia de esta canción.

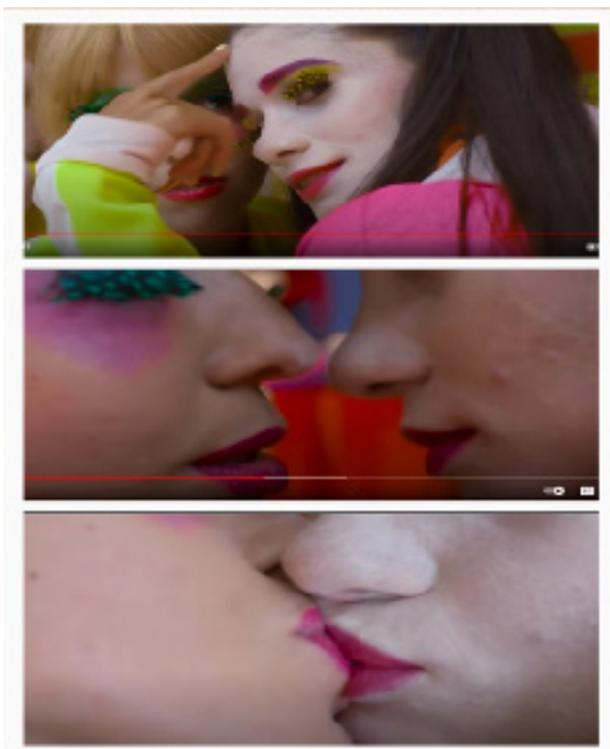


Imagen 4. Rou Roff. Fotogramas Videoclip “Omelette” (2021) en Roff, “Omelette” (Di Benedetto Production).

La voz en su relación con el lenguaje y el cuerpo, es decir la vocalidad como entorno en el cual confluyen estas nociones es parte también de la intermedia interna que se analiza en este objeto de estudio. “Omelette” de Malaka es una canción que, en su discurso músico-textual, está definido en buena medida por el canto tanto como parte del arreglo musical como recurso para potenciar el protagonismo del estilo y vocalidad de la reguetonera. En algunas partes la masa sonora del tema se reduce o disminuye su dinámica para otorgarle protagonismo a la voz. En otras secciones la voz hablada le proporciona poder a expresiones como: “Yo me siento rara que es lo que me pasa / Siempre tengo novio parquiao en la casa” (Roff).

Justo en una parte de cuestionamiento a la identidad de género del personaje o Character, la artista realiza un discurso hablado, lo cual se relaciona con la declamación como arte escénico. En ese fragmento del videoclip, la cualidad de su voz –hablada como se comentaba– el gesto y los movimientos de sus manos acentúan lo dicho y la mirada está dirigida al lente. Dicho esto, podría aseverarse que el uso de la voz en este tema está también asociado a la gestualidad y la corporalidad para resaltar la referencia a temáticas sexuales.

Al mismo tiempo, que la voz sea el centro de esta producción también define la autoridad de la misma, revela la personalidad de la artista con su elemento más distintivo: su timbre y cualidades vocales, forma de emisión de la voz y proyección de la letra. Es un sello de identidad, e incluso de polémica pues a la artista se le ha cuestionado que imita la proyección de la voz de otra reguetonera latinoamericana, Nathy Peluso. Más allá de lo polémico de esta comparación, lo interesante es que justamente esta cuestión sitúa a Malaka en el mapa latinoamericano donde contemporáneas suyas, reguetoneras también, cuestionan y quiebran los códigos típicos del reguetón de inicios de los 2000 en cuanto a los roles de género, parte de una corriente llamada neoperreo, con la cuál Malaka no ha declarado sentirse relacionada, pero que en su quehacer artístico se evidencian elementos que sirven de testimonio a la posibilidad de este vínculo. Este vínculo de Malaka con el neoperreo se puede sustentar desde los orígenes musicales de su creación: el empleo del *dembow*, elementos del trap latino, el hip hop y el reguetón clásico; y también por su propósito en las letras de subvertir estereotipos de género relacionados a la sexualidad que ha tenido el reguetón en su historia.

Por otra parte, la voz tiene el poder de transmitir sensualidad, despertar deseos y establecer conexiones emocionales en el contexto de lo erótico. Históricamente, en el reguetón latino la voz de la mujer ha estado asociada al gemido, por lo tanto, se modifica la significación

de su voz cuando habla o canta dentro de esta misma escena musical. En este caso, el gemir es complemento como parte de la comunicación no verbal pero que, al ser generado por la voz, se considera oportuno analizar como parte de la vocalidad de la propuesta en su relación con lo seductor y sexual. Justamente después de cantar “Ella me besó yo la besé,” la reguetonera realiza un gemido. Esta es una frase crucial en la canción pues gira en torno al beso, factor clave de la narrativa textual y audiovisual de “Omelette” como se apuntaba previamente. La reguetonera la entona con voz suave y sensual, atributos asociados a la excitación que son acompañados del gemido que es una expresión de satisfacción sexual, es parte del imaginario reguetónico y constituye un estímulo sensorial: de deseo, satisfacción, excitación y placer, todo ello expresado en la canción a través de la vocalidad. Por lo tanto, como se ha visto, parte relevante de la cualidad de la voz de Malaka en este tema reside en la expresividad basada en su habilidad para transmitir emociones y reforzar el sentido del texto de la canción al variar la intensidad y el timbre.

La producción de sonido es parte de la creación de una canción multiautoral, como es el caso de esta que se analiza. La producción de “Omelette” estuvo a cargo de Recvoluxion Boyz, específicamente por Michel K-zual a quien se entrevistó para este análisis sobre los procesos de grabación, mezcla y masterización, los equipos y tecnología empleados, el trabajo junto a Malaka para la concepción del sonido del tema y el sello de Recvoluxion Boyz y cómo se puede identificar en esta producción en particular.

Ante todo, es importante señalar que la relevancia del análisis de la producción de sonido en un tema de reguetón está dada por el rol de este en la construcción de un estilo o sello característico en el tema, sobre todo desde el punto de vista tímbrico, los *samples*, *loops* y lo armónico. La propuesta de la producción de sonido se imbrica a la idea musical original

del reguetonero/a y así surge el resultado artístico del tema en cuestión. El montaje, el bajo, los sonidos electrónicos, la caja de ritmos y los efectos junto a la voz es la instancia en que se vinculan la vocalidad como sello distintivo de la artista con el sonido como elemento particular del productor; esto da como resultado duplas reconocidas en la escena urbana como Tiny con Yandel por solo mencionar uno.

En el caso de Michel K-zual junto a Malaka en “Omelette,” él estuvo a cargo de la grabación de las voces, mezcla y masterización del tema. La grabación del tema la realizó otro productor especializado en música electrónica, lo que en criterios de Michel K-zual es lo que le otorga al tema una sonoridad diferente en el instrumental. La tecnología (equipos y software) empleados para la producción de este tema está integrado por: un micrófono Blue, una tarjeta de sonido Focusrite Saffire Pro-40, una computadora Windows XP con procesadores de 4ta generación, el software Ableton Live, Cubase para la captura de las voces y Pro-Tools para la mezcla y masterización. A continuación, se presentan las respuestas de Michel K-zual ante las preguntas sobre la experiencia de grabación con Malaka y el sonido de Recvoluxion Boyz en el tema. Michel K-zual explica lo siguiente en una entrevista personal:

*¿Cómo fue grabar/trabajar con Malaka?*

Grabar con Malaka es un show. Nosotros somos amigos, nos llevamos súper bien, nos entendemos bien. Básicamente no es un trabajo para mí cuando creo con ella, es más bien como pasarla bien. Yo creo que Malaka es una artista, en toda su expresión, como ella viene del teatro, actuar en la televisión, de presentar programas y la música. Siempre es muy nutritivo para mí trabajar con personas así.

*¿Cuál diría que es el sonido Recvoluxion Boyz y cómo se aprecia en “Omelette” de*

*Malaka?*

El sonido de Recvoluxion Boyz siempre se ha caracterizado por ser muy propio, ir en contra de la corriente de lo que está sonando en Cuba en la actualidad. Ese tema es grabado por otro productor, así que tiene las tímbricas de una música que ni siquiera es urbana como el reguetón, lo único que tiene de urbano es la percusión, el bajo es con 808 de lo que se usan ahora para el trap y toda la tímbrica es de electrónica. Todo eso es lo cómo siempre ha sonado Recvoluxion Boyz. Nosotros siempre estamos experimentando, probando con cosas nuevas y tratando de sonar lo más diferente a lo que se hace normalmente en otros estudios. Con Malaka se nos puso en bandeja como se dice, porque a ella también le gusta mucho crear, hacer cosas nuevas y tiene un estilo súper particular a la hora de cantar y conceptualizar lo que es la música estructuralmente. Con esa canción todo fluyó solo, no se forzó nada. Así que ahí se puede apreciar que “Omelette” es un sonido Recvoluxion Boyz 100%. (2023)

**INTERMEDIA EXTERNA: VIDEOCLIP, VISUALIDAD Y DISCURSO EN “OMELETTE”**

El videoclip es otra narrativa de la canción, o sea una lectura paralela a su contenido en el que se puede apreciar de manera visual elementos de ritmo, armonía de las imágenes y contenido del texto reflejado en formato audiovisual. Por lo tanto, se puede apreciar una relación del ritmo del montaje audiovisual con la dinámica del arreglo de la canción y su propio concepto. El videoclip de “Omelette” complementa y realza la experiencia auditiva de la canción pues funge como amplificador del mensaje que el texto expresa y como generador del ambiente visible de la canción mientras convierte en imágenes, colores, movimiento y video

los conceptos de género, cuerpo y sexualidad que la propia canción significa desde su título, texto y otras narrativas.

El videoclip también cuenta la historia que se presenta de manera explícita en la canción. A través de sus imágenes y secuencias visuales se transmite el concepto de lo queer y así refuerza el significado de la letra de la canción. Incluso es la narrativa visual la que permite identificar la performance musical del tema. La atmósfera y ambientación del videoclip en su mayoría está definida por el cambio de colores y texturas en el fondo, pero en todo momento son colores llamativos y vibrantes asociado con el ánimo de la canción y sus simbolismos eróticos. Lo antes expuesto es también parte de la personalidad y estilo de Malaka, su performatividad en redes sociales y lo que le ha proporcionado una fuerte conexión con su público. Es así como “Omelette” desde su narración visual muestra la creatividad de la artista, su estilo interpretativo y está en coherencia con su performatividad de género y su performance escénica como cantante de música urbana.

La plataforma en la que se aloja el videoclip también le agrega significaciones a la propuesta audiovisual pues se interpreta también como un medio tecnológico, digital, virtual, en red con otros videoclips. Se ubica dentro de un canal de YouTube creado por la productora de la reguetonera: Di Benedetto Productions. Por lo tanto, aunque el clip coexiste en un espacio virtual con otras producciones con estilos similares o no, esto le otorga una visibilidad y alcance mediático particular, al no estar alojado en un canal de la reguetonera sino en un entorno de producciones musicales de una compañía extranjera. Se ha de tener en cuenta que un videoclip es una de las más poderosas herramientas de promoción y marketing, pues una buena producción audiovisual puede aumentar la popularidad de un artista o una canción al atraer la atención de su público a plataformas visuales como YouTube, a otros medios digitales o canales en la televisión.

El montaje de este videoclip incluye otras experiencias sensoriales y estéticas con la canción. En este caso, se sustituye la usual coreografía de videos de reguetón por imágenes centradas en los movimientos corporales rítmicos y acentuados de la reguetonera sobre todo en la sección del coro, lo que crea otra percepción del espacio y un efecto diferente en la audiencia familiarizada con los códigos estéticos de los videoclips de esta escena musical.

Por todo lo antes expuesto el videoclip está muy vinculado a la producción de la canción, como una extensión visual del sonido, la voz e incluso el cuerpo de la cantante; esto proporciona una capa adicional de significado, emociones y experiencias de entretenimiento y placer en la audiencia y complementa y enriquece la experiencia auditiva de la canción y su concepto matriz.



Imagen 5. Rou Roff. Carátula Videoclip “Omelette” (2021) en Roff, “Omelette” (Di Benedetto Production).

Entre las distintas narrativas y medialidades incluidas en una canción de reguetón también está el arte de carátula que acompaña más que al videoclip, a la canción en plataformas de streaming de audio. La carátula de “Omelette” también es herramienta de marketing pues se empleó en redes sociales y plataformas de streaming para promocionar la canción y generar expectativa entre los seguidores en cuanto al contenido de la canción. En este caso

es un producto visual sin rostros reconocibles generado con animación que resalta en cuanto al tamaño de las letras el título de la canción por encima del nombre de la reguetonera, en diferente color. El color del nombre Malaka en la carátula es amarillo mostaza, al igual que el dibujo al centro de la imagen. Se entienden dos lecturas posibles de esta imagen: 1) Malaka como artista sentada de manera irreverente en una postura que según los cánones patriarcales no es correcta para una mujer. Se ubica entre la pareja protagonista de la historia de la canción que ella interpreta; y 2) están representadas en la carátula del single la Performer, la Performance Persona y el Character de esta canción, o sea las tres representaciones que el propio texto literario y visual de “Omelette” muestran.

Cualesquiera de las dos lecturas se relacionan con los datos aquí analizados, ambas tienen coherencia con la promoción que de la canción se realizó. Esta carátula influyó en el impacto del sencillo ya que fue parte de la estrategia de Di Benedetto Productions en su lanzamiento en Twitter, siendo así una de las primeras referencias visuales que tuvo el público sobre la canción. La carátula de “Omelette” refleja el contenido y mensaje de la canción en dos formas distintas, como se comentó anteriormente, por lo tanto su concepto complementa a la música y al video, pues resulta atractiva y con un diseño singular que llama la atención por no presentar el rostro de Malaka, siendo usual que en las primeras producciones los artistas promocionen su imagen para posicionarse en la industria. Más que promocionar su rostro, Malaka en este clip promociona su identidad como artista, su marca personal diferenciadora en la escena. En resumen, la carátula de este single funciona como imagen que acompaña a la canción y desempeña un papel crucial en la promoción, identificación y conexión emocional con sus seguidores.

Los medios de comunicación juegan un papel crucial en el estreno de un tema musical,

ya que ayudan a difundir la noticia del lanzamiento y a promover la canción entre el público objetivo. Por su parte, la crítica musical incide en la memoria que se construye sobre el género, el estado de opinión e incluso lo perdurable en el tiempo de un suceso musical. Al respecto es interesante reflexionar sobre este tema desde la perspectiva que Gonzáles presenta en la siguiente cita:

Al discurso de los músicos como fuente de significado para la canción hay que agregar el de la crítica y el periodismo especializado, que, en distintos recuentos de canciones, bandas y recitales, puede considerar aspectos de la letra, la música, el sonido, la vocalidad o la visualidad, tal como proponemos en este estudio, aunque sin necesariamente relacionar esas medialidades entre sí. (121)

Una reconstrucción del discurso mediático, crítico, periodístico y musicológico sobre el lanzamiento de “Omelette” está basado en puntuales textos y una mayor cantidad de publicaciones en Internet, incluidos los comentarios de su público y videos en YouTube. “Malaka ¿iconoclasta? ¿influencer? ¿libertina?” así decía un titular sobre el estreno de “Omelette” en un medio digital independiente en Cuba. El propio hecho del estreno generó esta reacción mediática. Parte del discurso mediático que se generó sobre el tema fue como resultado de la premiación del videoclip de “Omelette” como Mejor Video Pop Urbano en los Premios Lucas 2021, certamen que premia el audiovisual cubano en diferentes categorías como resultado de propuestas de estrenos audiovisuales de todo un año.

Debido a las políticas culturales cubanas, no es usual que ciertos videos de reguetón, sobre todo con contenidos sexuales implícitos o explícitos, sean divulgados en medios nacionales como la radio y la televisión. Por lo tanto, quedan fuera del ámbito de análisis de este tema en particular la radiodifusión y la divulgación televisiva, para centrarnos en el ámbito online como espacio de promoción, crítica y análisis del tema “Omelette.”



Imagen 6. Rou Roff. Collage digital Videoclip “Omelette” (2021) en Roff, “Omelette” (Di Benedetto Production).

YouTube, la plataforma de streaming de video por excelencia, las redes sociales y los blogs independientes son el espacio mediático fundamental en el que se generó análisis, crítica, y reacción ante el estreno de “Omelette.” Algunos ejemplos son: “Malaka ¿iconoclasta? ¿influencer? ¿libertina?” en el blog *Contra el tráfico*, de García Pérez (2021);<sup>3</sup> “Malaka: *Lo que me gusta a mí es la extravagancia*,” una entrevista a Malaka en *Magazine AM:PM* por Yllarramendiz Alfonso (2021);<sup>4</sup> y la video-reacción del *influencer* COREANO L OCO TV que, desde el título define cómo percibe este videoclip y su propuesta: “Las niñas más raras del reggaeton 😂.”<sup>5</sup>

3 <https://contraeltraficoboletin.medium.com/malaka-iconoclasta-influencer-libertina-e1f3e703fad6>

4 <https://magazineampm.com/malaka-entrevista-musica-urbana/>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=dQXKCwtuF5I&t=245s>

La crítica desempeña un papel importante en el estreno de un tema musical y en lo que perdure de este, en este caso en la web. Son opiniones con experticia sobre la calidad, originalidad y significado de una propuesta dentro de su contexto artístico e influye también en las medialidades de una canción. También inciden en la credibilidad y reconocimiento dentro de la industria musical, la promoción y visibilidad, el análisis y en la opinión pública sobre la recepción de los medios y el público sobre una canción.

## CONCLUSIONES

“Omelette” de Malaka transgrede los cánones estéticos y de contenido típicos del reguetón cubano. Ante todo, resalta su concepto realizado desde la diversidad de sexo-género pues la temática fundamental es la relación lésbica y el proceso de atracción entre ellas, teniendo a la reguetonera como parte de la historia desde la letra y el videoclip. Como esta narrativa textual y audiovisual concluye en un beso entre ellas, hay dos nociones fundamentales en la performatividad de género de este tema: la atracción y el contacto físico.

La sexualidad está presente de manera transversal en el lenguaje, el videoclip y la performance del tema “Omelette.” Lo atractivo y llamativo de los colores, una estética pop-queer y el vestuario que incluso en algunas escenas evoca a una muñeca o juguete sexual. También la gestualidad está asociada a la sexualidad como parte de juegos sexuales que se aprecian en el videoclip con algunos movimientos pélvicos o de las manos de la reguetonera y el cuerpo de baile. También la vocalidad de la artista responde al mismo propósito, cual si se tratase de un juego de seducción que se aprecie también en la emisión de la voz. El sonido y la producción están vinculados a este concepto, siendo afines a la propuesta e identidad de Recvoluxion Boyz. El discurso de los medios de comunicación, la crítica y la audiencia resalta el

tema “Omelette” como un suceso histórico en la escena musical del reguetón cubano producido por mujeres dada la singularidad de la propuesta. Por lo tanto, cuerpo, performatividad de género y sexualidad dialogan en el “Omelette” de Malaka para conseguir una propuesta diferente a los cánones establecidos en la escena musical del reguetón producido en Cuba por mujeres.

Auslander, Philip. *Inconcert. Performing Musical Persona*. University of Michigan Press, 2021.

Obras citadas

Butler, Judith. *El género en disputa*. Editorial Paidós, 2023.

Coreano Loco TV. “Las niñas más raras del reggaetón.” YouTube.

<https://www.youtube.com/>

[watch?v=dQXKCwtuF5I&t=245s](https://www.youtube.com/watch?v=dQXKCwtuF5I&t=245s). Acceso 3 noviembre 2023.

García Pérez, José Antonio. “Malaka ¿ic onoclasta? ¿influencer? ¿libertina?” *Contra el tráfico*, 13 diciembre, 2021. <https://contraeltraficoboletin.medium.com/malaka-icnoclasta-influencer-libertina-e1f3e703fad6>. Acceso 3 noviembre 2023.

González, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023.

K-zual, Michel. Entrevista personal. 8 nov. 2023.

Roff, Rou. “Omelette.” Di Benedetto Production. <https://www.youtube.com/watch?v=MrdjJsOP8kE>. Acceso 3 noviembre 2023.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Colección Antropología, 2015.

Yllarramendiz Alfonso, L. “Malaka: ‘Lo que me gusta a mí es la extravagancia.’” *Magazine AM:PM*, 06 Octubre 2021. Web. <https://magazineampm.com/malaka-entrevista-musica-urbana/>. Acceso 3 noviembre 2023.