

Латиноамериканская и колумбийская культурная идентичность через призму жанра реггетон (на материале творчества Maluma)

© Кравченко А.Ю., 2025

Александра Юрьевна Кравченко, преподаватель кафедры испанского языка и перевода, Московский государственный лингвистический университет.
119034, Москва, ул. Остоженка, 38, стр.1
ORCID: 0009-0007-7006-6397 E-mail: AlexD1995@mail.ru



Аннотация. Реггетон, возникший на пересечении карибских и афролатинских традиций, в современном культурном пространстве Латинской Америки стал не только песенным жанром, но и социальным феноменом, через который транслируются ценности и смыслы новой молодежной идентичности. В колумбийском контексте этот жанр приобретает особое значение: именно здесь, в Медельине, формируется локальная школа реггетона, соединяющая уличную культуру, глобальные медиа и традиционные культурные коды. Творчество артиста Maluma позволяет рассматривать реггетон как «дискурс идентичности», где пересекаются три культурных пласта: латиноамериканский (гибридность, метисация, карнавальность, мачизм), колумбийский (*violencia*, уличный жаргон *parlache*, социальная поляризация) и молодежный (открытость глобализации, код-свитчинг, эстетика поп-культуры). Эти уровни создают сложную, многослойную систему, в которой языковые стилистические средства превращаются в культурные маркеры. Типичные для молодежной уличной культуры уменьшительные, фамильярные обращения, пиропо, код-свитчинг, интенсивная метафоризация, эвфемизация и гиперболизация речи, темы телесности, свободы, доминантности и праздника — всё это формирует пространство «ежедневного карнавала», где традиционная католическая мораль и норма, патриархальные модели подвергаются инверсии, а на первый план выходит культура удовольствия, свободы, эмоциональной и сексуальной раскованности. Реггетон у Maluma функционирует как культурный компас, фиксирующий переход колумбийской молодежи от традиционной идентичности к гибридной и глобализированной модели самовыражения. Исследование песенного дискурса Maluma позволяет увидеть реггетон не только как песенную культуру, но и как зеркало глубинных социокультурных процессов Латинской Америки, где формируется современная колумбийская и, шире, — латиноамериканская молодежная идентичность.

Ключевые слова: латиноамериканская идентичность, колумбийская идентичность, песенный дискурс, реггетон, языковые средства прагматического воздействия, Maluma, латиноамериканская музыкальная поп-культура

Для цитирования: Кравченко А.Ю. (2025) Латиноамериканская и колумбийская идентичность через призму жанра реггетон (на материале творчества Maluma). *Иberoамериканские тетради*. № 4. С. 135–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-4-135-157

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 4. P. 135–157
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-4-135-157

UDC 81`276.1

Recibido 06.06.2025
Revisado 05.12.2025
Aceptado 14.12.2025

La identidad latinoamericana y colombiana a través del prisma del reguetón (basado en la obra de Maluma)

© Kravchenko A.Yu., 2025

Alexandra Yu. Kravchenko, profesora del Departamento de la lengua española, Universidad Estatal Lingüística de Moscú.
119034, Rusia, Moscú, calle Ostozhenka, 38/1
ORCID: 0009-0007-7006-6397 E-mail: AlexD1995@mail.ru

Resumen. El reguetón, surgido en la encrucijada de las tradiciones caribeñas y afrolatinas, se ha convertido en el espacio cultural contemporáneo de América Latina, no solo en un género musical, sino también en un fenómeno social a través del cual se articulan valores y significados de una nueva identidad juvenil. En el contexto colombiano este género adquiere una relevancia particular: en Medellín se forma una escuela local de reguetón que combina la cultura callejera, los medios globales y códigos culturales tradicionales. La obra del cantante Maluma permite considerar el reguetón como un «discurso de identidad», en el que se entrecruzan tres planos culturales: el latinoamericano (hibridación, mestizaje, carnavalidad), el colombiano (la experiencia de la *violencia*, el argot callejero *parlache*, la polarización social) y el juvenil (apertura a la globalización, *code-switching*, estética de la cultura pop). Estos niveles crean un sistema complejo y estratificado en el que los recursos lingüísticos y estilísticos se convierten en marcadores culturales. Los apelativos, las metáforas e hipérboles, el *code-switching*, los temas de la corporalidad y la fiesta configuran un espacio de «carnaval cotidiano», donde la moral católica tradicional y los modelos patriarcales se invierten, y emergen la cultura del placer, de la libertad y de la sinceridad emocional. El reguetón de Maluma funciona como una brújula cultural que registra la transición de la juventud colombiana de identidades tradicionales a un modelo híbrido y globalizado de autoexpresión. De esta manera, el estudio del discurso cancionístico de Maluma permite ver el reguetón no solo como una práctica musical, sino como un espejo de los procesos socioculturales profundos de América Latina, en los que se configura la identidad juvenil colombiana contemporánea.

Palabras clave: identidad latinoamericana, identidad colombiana, discurso lírico, reguetón, medios lingüísticos de influencia pragmática, Maluma, cultura musical popular latinoamericana

Para citar: Kravchenko A.Yu. (2025) La identidad latinoamericana y colombiana a través del prisma del reguetón (basado en la obra de Maluma), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 4, pp. 135–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-4-135-157

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 4. P. 135–157
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-4-135-157

UDC 81`276.1

Received 06.06.2025
Revised 05.12.2025
Accepted 14.12.2025

Latin American and Colombian Identity Through the Prism of Reggaeton (Based on the Work of Maluma)

© Kravchenko A.Yu., 2025

Alexandra Yu. Kravchenko, professor at the Spanish Language Department, Moscow State Linguistic University.
119034, Russia, Moscow, Ostozhenka street, 38/1.
ORCID:0009-0007-7006-6397 E-mail: AlexD1995@mail.ru

Abstract. Reggaeton, born at the crossroads of Caribbean and Afro-Latin traditions, has become in contemporary Latin American cultural space not only a musical genre but also a social phenomenon through which the values and meanings of a new youth identity are articulated. In the Colombian context, this genre acquires a particular significance: it is in Medellín that a local school of reggaeton emerges, combining street culture, global media, and traditional cultural codes. Maluma's work allows us to consider reggaeton as a «discourse of identity», where three cultural layers intersect: the Latin American (hybridity, mestizaje, carnivalesque spirit, machismo), the Colombian (the experience of *la violencia*, *parlache* slang, social polarization), and the youth (openness to globalization, code-switching, pop culture aesthetics). These levels create a complex and multilayered system in which linguistic and stylistic devices become cultural markers. The use of excessively familiar and diminutive terms of address, metaphors and hyperboles, code-switching, themes of corporality and festivity constructs a space of «everyday carnival», where traditional Catholic morality and patriarchal models are inverted, giving way to a culture of pleasure, freedom, and emotional sincerity. Maluma's reggaeton functions as a cultural compass that signals the transition of Colombian youth from traditional identities towards a hybrid and globalized model of self-expression. Thus, the study of Maluma's song discourse reveals reggaeton not only as a musical practice but also as a reflection of the profound sociocultural processes of Latin America, where contemporary Colombian, and more broadly, Latin American youth identity is being shaped.

Key words: reggaeton, Latin American Identity, Colombian Identity, song discourse, reggaeton, linguistic means of pragmatic influence, Maluma, popular Latin American musical culture

For citation: Kravchenko A.Yu. (2025) Latin American and Colombian Identity Through the Prism of Reggaeton (Based on the Work of Maluma), *Iberoamerican Papers*, no. 4, pp. 135–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-4-135-157

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Современная песенная латиноамериканская поп-культура обладает огромным потенциалом воздействия на формирование сознания современной латиноамериканской молодежи, ее культурной идентичности. Влияние осуществляется как на уровне музыки, так и на уровне языка.

Реггетон в контексте латиноамериканской культуры функционирует не только как песенный жанр, но и как кросс-дискурсивное пространство формирования латиноамериканской молодежной идентичности. Как подчёркивает П.Р. Ривера-Ридо, реггетон функционирует как пространство выражения «культурной политики, основанной на расовых различиях» (*race-based cultural politics*), в рамках которой артикулируются вопросы расы, классового неравенства и культурной идентичности [Rivera-Rideau, 2015: 4]. Жанр формируется на пересечении афрокарибских урбанистических традиций, испаноязычной культурной матрицы и англоязычных элементов глобальной поп-индустрии. В условиях глобализации реггетон становится сценой для конструирования гибридной идентичности, где локальные коды Латинской Америки сочетаются с транснациональными процессами миграции и культурного взаимопроникновения. Реггетон транслирует установки гендерной доминантности, телесной экспрессии, молодежного гедонизма, выступая своеобразной языковой сценой для отображения и формирования коллективного «мы».

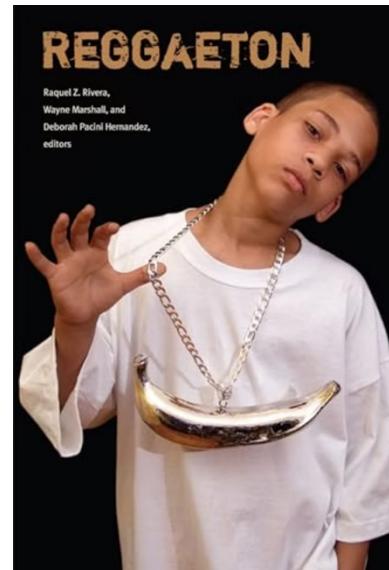
Так, реггетон-дискурс в современном латиноамериканском культурном пространстве является не только зеркалом, но и механизмом перформативной конституции идентичности, как это демонстрирует и сам язык: он телесен, директивен, эмоционален, креольски гибриден и pragmatically заряжен. Именно эти его характеристики в ракурсе их использования для формирования и трансляции определенной идеологии и культурных кодов представляют большой интерес для современных научных дискурсивно-языковых исследований.

В последние десятилетия наблюдается рост интереса к песенному дискурсу как объекту культурологических и филологических исследований. Латиноамериканский песенный дискурс рассматривался в связи с его ролью в формировании национальной идентичности и репрезентации культурной памяти [Матвеева, 2013; Marshall et al., 2010]. Зарубежные авторы

обращаются реггетону преимущественно в социально-политическом аспекте, акцентируя внимание на расовой и классовой проблематике [Rivera-Rideau, 2015; Marshall, 2009; Negrón-Muntaner, Rivera, 2009], гендерных аспектах [Benavides Murillo, 2007; Carballo Villagra, 2006; Domínguez Chenguayen, 2020]. При этом следует отметить, что попытка комплексного анализа реггетон-дискурса именно как репрезентации латиноамериканской идентичности ранее не предпринималось.

Современный молодёжный латиноамериканский песенный дискурс также является объектом исследования в зарубежной, в том числе и латиноамериканской науке. Так, коллективный труд «Reggaeton» под редакцией Р.З. Риверы, У. Маршалла и Д. Пачини рассматривает жанр как пространство формирования молодёжной идентичности и социокультурных практик [Marshall et al., 2010]. П.Р. Ривера-Ридо акцентирует внимание на расовой и классовой проблематике, связывая её с дискурсивными стратегиями молодёжной аудитории [Rivera-Rideau, 2015].

Следует отметить, что колумбийская идентичность как культурный феномен подробно рассматривалась в социально-историческом ключе [Паласио, 2003], в частности, через призму понятия *violencia* и молодежных субкультур. При этом исследования реггетона как жанра преимущественно сосредоточены на пуэрто-риканском и общекарибском контексте [Rivera-Rideau, 2015; Marshall, 2009], где акцент сделан на вопросах расы, класса, гендера и транснациональных процессов. Таким образом, именно колумбийская идентичность в песенном дискурсе реггетона, так же как и дискурсивно-прагматические аспекты жанра реггетон, с точки зрения выявления в них потенциала трансляции культурных кодов до сих пор не становились предметом системного анализа. Проведенное исследование носит междисциплинарный характер и выполнено на стыке культурологии и лингвистики дискурса, что позволяет совместить анализ языковых и художественных особенностей текстов с интерпретацией их социокультурного контекста. В качестве основы работы были взяты тексты песен Maluma как одного из наиболее заметных представителей «медельинской школы» реггетона. Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена, во-первых, недостаточной изученностью реггетона как репрезентанта культурной идентичности Латинской Америки, во-вторых, потребностью современной науки в изучении языковых и художественных механизмов манифестации национальной идентичности, и в-третьих, необходимостью осмыслиения роли массовой



Обложка коллективного труда
«Reggaeton»

поп-культуры в формировании коллективного сознания молодежи в условиях глобализации. Исследование национальной идентичности в эпоху кризиса глобализма приобретает особую значимость, так как средства влияния на массовое сознание молодежи и механизмы его формирования становятся предметом повышенного интереса в современной науке.

Материалом для исследования послужил корпус из 125 песен одного из наиболее ярких представителей направления — колумбийского автора-исполнителя Хуана Луиса Лондоньо Ариаса (Maluma, род. 1994), известного под сценическим псевдонимом Maluma¹, чьё творчество охватывает как традиционные черты реггиетона, так и его современные трансформации.

Цель исследования — выявить и охарактеризовать дискурсивно-языковые средства репрезентации и формирования современной колумбийской молодежной идентичности в песнях жанра реггиетон (на материале песен Maluma).

Для достижения цели нами были использованы методы интерпретации, дискурсивного, стилистического, культурологического и семиотического анализа.

Латиноамериканская, колумбийская и молодежная идентичности как основа формирования жанра реггиетон: социокультурный контекст

Понимание идентичности в контексте Латинской Америки требует учета её множественности, исторической глубины и культурной гетерогенности. Латиноамериканская идентичность представляет собой сложную, многослойную



Район «Коммуна 13». Медельин, Колумбия



Артист Maluma

¹ Корпус песен Maluma состоит из семи студийных альбомов Maluma: Magia (2012), Pretty Boy, Dirty Boy (2015), F.A.M.E. (2018), 11:11 (2019), Papi Juancho (2020), 7DJ (7 Días en Jamaica) (2021), The Love & Sex Tape (2022), Don Juan (2023). Maluma. Discografía. URL: <https://www.letras.com/maluma/discografia/> (accessed: 25.04.2025). — Здесь и далее примеч. авт.

конструкцию, сформировавшуюся в результате многовекового взаимодействия автохтонных традиций, европейского колониального наследия и африканского влияния. Как отмечает О.Ю. Матвеева, она не сводится к набору этнокультурных признаков, а возникает как продукт исторической трансформации и синтеза различных цивилизационных элементов, психологических установок, обычая, традиций и жизненных ориентиров [Матвеева, 2013: 86].

Латиноамериканская культурная система характеризуется «пограничностью» — культурной границей, где сталкиваются и переплетаются европейские и автохтонные элементы, традиционные и современные формы [Шемякин, 2023: 57]. Этот сложившийся на протяжении веков культурный синкретизм обеспечивает региональной идентичности устойчивость и гибкость, позволяя ей адаптироваться к глобальным влияниям, при сохранении локальной уникальности. В этом контексте гибридность является ключевой характеристикой латиноамериканской культуры. Теоретическое осмысление данного феномена предложено Н. Гарсиа Канклини, который понимает гибридность как социокультурный процесс объединения ранее раздельных практик и структур в новые культурные формы [García Canclini, 2005: xxv]. В художественной презентации гибридной культурной латиноамериканской идентичности остаются значимыми карнавальность (особенности выразительности, инверсии и народного празднества) и склонность к объединению различных культурных элементов в единое художественное пространство [Матвеева, 2013; Кутейщикова, Осповат, 1983].

Колумбийская идентичность формировалась в условиях этнической мозаичности, социальной нестабильности, маргинализации, хронической социальной поляризации, насилия, гражданского конфликта, ставших частью исторической памяти. Население страны включает потомков европейцев, коренных индейцев, афроколумбийцев и метисов, и каждая группа имеет собственные культурные коды, мировоззренческие установки и социальные практики.

Ключевым элементом национального самосознания стал феномен «виоленсия» — как название конкретного исторического периода (1948–1957) и как устойчивый механизм социального и политического насилия, определяющий структуру общественных отношений. «Виоленсия» превратилась в часть этнопсихологического облика нации, порожденного затяжным вооруженным конфликтом между государственными силами, партизанскими группировками, ультраправыми военизованными формированиями и наркокартелями. Её последствия — высокий уровень убийств, похищений и других форм насилия — напрямую отражаются на самосознании колумбийской молодежи [Паласио, 2003: 118–125].

Сегодня молодёжь Колумбии находится в эпицентре конфликта идентичностей — между традиционной принадлежностью к баррио-культуре и стремлением к мобильности, образованию и социальной видимости.

Формируясь в таких условиях, колумбийская молодежь видит возможность социальной реализации через участие в протестных движениях, альтернативных субкультурах, образовательных инициативах, особенно в университетской среде. Современные молодые колумбийцы являются носителями новых идентичностных практик, сочетающих протестный потенциал и стремление к трансформации социокультурной реальности.

Молодежная латиноамериканская идентичность характеризуется высокой степенью гибридности и тесно связана с глобальными культурными процессами, в том числе с влиянием американских медиа, массовой культуры и цифровой среды. Гибридность проявляется в языковых практиках (код-свитчинг, Spanglish, молодежный сленг *parlache*), способах самовыражения (социальные сети, музыка, визуальные платформы) и культурных кодах. Молодые латиноамериканцы одновременно наследуют традиционные этнические и религиозные формы самовыражения и активно включаются в глобализированный дискурс, что делает их идентичность по своей природе амбивалентной, трансграничной и подвижной.

При этом молодежь стремится сохранить локальную укорененность при одновременной включённости в глобальный поток, что делает реггион как жанр, стилизованный под «локальное» и экспортируемый как «универсальное», идеальным средством выражения подобной идентичности.

Реггион как музыкальный жанр, зародившийся в конце прошлого столетия на стыке нескольких культурных традиций — ямайского дэнсхолла, хип-хопа, латинской музыки и панамских ритмов, оказался особенно востребованным в этом контексте. Его урбанистическое происхождение, телесная выразительность и ритмическая энергия сделали его удобным транслятором молодежных ценностей — свободы, сексуальной самореализации, социальной значимости.

Музыкальный реггион-дискурс становится платформой, на которой артикулируется эта сложная сеть идентичностей: латиноамериканской — задающей культурные архетипы, символику и межкультурный синтез; колумбийской — вносящей в дискурс темы социального неравенства, виolenции, коллоквиализмы и культурные коды, и молодежной, обеспечивающей динамичность, гибкость, открытость к глобальному влиянию. Через язык, телесность, протестную риторику и культурную гибридность реггион выражает коллективное переживание и стремление к самоидентификации



Колумбийские студенты

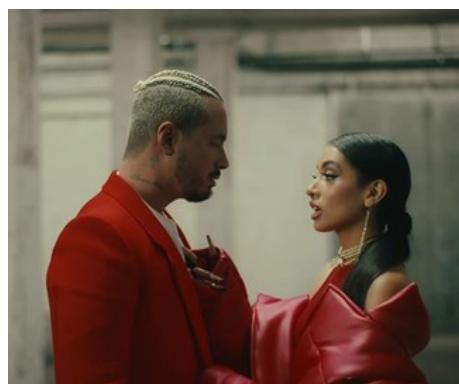
в условиях маргинализированной и глобализированной реальности. Эти идентичности становятся семиотическим фоном, на котором строятся как отдельные высказывания артистов, так и общая прагматика жанра. В песенном дискурсе Maluma эта тройственная идентичность проявляется через языковые маркеры, образы и прагматические стратегии.

Универсальные и индивидуальные черты в песенном дискурсе Maluma: место артиста в жанровом поле реггиетона

В музыкальном пространстве Латинской Америки Maluma занимает особое место как исполнитель, сочетающий черты локального реггиетона и глобальной поп-индустрии. В отличие от артистов, ориентированных преимущественно на региональную аудиторию, он выстраивает свою стратегию на пересечении культур, создавая тексты и образы, способные быть узнаваемыми как в Колумбии, так и за её пределами.

Для корректного понимания его места в жанровой парадигме необходимо уточнить соотношение универсальных характеристик реггиетона и индивидуальных особенностей дискурса Maluma. Универсальный компонент жанра включает такие типологические признаки, как эротизация телесности, экспрессивная маскулинность, гипертрофированная эмоциональность, карнавальность, ориентация на ритм и танцевальность, использование разговорной и жаргонной лексики, упрощенные сценарии романо-эротических отношений и практики код-свитчинга. Эти элементы, описанные в исследований пуэрто-риканского и карибского реггиетона [Marshall et al., 2010; Rivera-Rideau, 2015; Carballo Villagra, 2006], формируют жанровой инвариант, к которому в той или иной степени обращаются все ведущие исполнители, такие как Daddy Yankee (род. 1976), Nicky Jam (род. 1981), J Balvin (род. 1985), Ozuna (род. 1992), Bad Bunny (род. 1994).

Творчество Maluma сохраняет базовые признаки этого инварианта, что позволяет рассматривать его как значимого представителя жанра: типичные для реггиетона фамильярные обращения (*mami, bebé*), эротизированная метафоризация, сниженная лексика, англицизмы, модель мужской доминантности и культивация телесности — всё это соответствует общему реггиетонному кодексу. Вместе с тем индивидуальность исполнителя проявляется в специфическом способе интерпретации жанровых универсалий, что создает его собственную вариацию реггиетон-дискурса.



Кадр из видеоклипа к песне J Balvin и María Becerra «¿Qué Más Pues?»

Его индивидуальная стилистика проявляется в нескольких направлениях. Maluma выделяется среди других артистов синтетическим подходом: его песни интегрируют элементы романтической баллады, традиционного реггетона, трапа, дэнсхолла, афрокарибских ритмов и даже мексиканской региональной музыки. Благодаря музыкальным коллаборациям с англоязычными исполнителями (The Weeknd, Madonna, Marc Antony, Carlin Leon), его творчество становится более гибридным и ориентированным на международный рынок.

Несмотря на то что в текстах Maluma присутствуют характерная для реггетона эротизация, гиперболизация образа «мачо» и ориентация на телесность, его дискурс, по сравнению с пуэрториканскими исполнителями (Daddy Yankee, Don Omar), более «смягчен» и романтизирован: мачизм Maluma приобретает гламуризированную форму, а агрессивность уступает эстетике поп-маскулинности. Существенной отличительной чертой является и активное обращение автора-исполнителя к локальным маркерам колумбийской идентичности — колумбийскому сленгу *parcero, mi llave, gonorrea*, уличной культуре и реалиям медельинской повседневности. Этот компонент привносит в жанр специфическую социальную тематику неравенства, виоленсии, уличного опыта и эмоциональной резкости общения.

Значимым элементом авторской поэтики становится использование диалогической формы песен, стилизованной под неформальные телефонные разговоры, что усиливает эффект живого общения и создаёт ещё большую аутентичность взаимодействия между исполнителем и слушателем. Характерный пример — композиция «El Perdedor» (2015), в которой перепалка между лирическим героем и возлюбленной воспроизводится в виде драматизированного диалога: «*Dime si es verdad que él te trae loca*» — «Скажи, правда ли, что он сводит тебя с ума?»; «*;Y a vos qué te importa?*» — «А тебе-то какое дело?»; «*Aún no lo creo, en tan poco tiempo ya besas otra boca*» — «Я всё ещё не могу поверить, что прошло так мало времени, а ты уже целуешь другого»; «*;De malas!*» — «Твои проблемы!»

Диалогичность и интерактивность песенного дискурса Maluma репрезентируют особенности колумбийской молодёжной идентичности: стремление к прямому, экспрессивному и зачастую конфликтному общению, использование эмоционально насыщенной лексики, ориентация на вовлечённость собеседника. Эта коммуникативная модель, характерная для



Район «Коммуна 13», Медельин

уличной культуры Медельина, встраивается в реггион-дискурс и делает его понятным и близким молодежной аудитории.

Так, сочетание универсальных жанровых элементов с индивидуальными стилистическими решениями формирует многоуровневый образ артиста: 1) латиноамериканская идентичность реализуется через тематические маркеры страсти, любви, ревности, а также через культурные отсылки (использование испанского языка в качестве доминирующего кода, обращение к символам латиноамериканской повседневности); 2) колумбийская идентичность проявляется в употреблении локальных сленговых единиц, а также в упоминаниях реалий, узнаваемых колумбийской аудиторией; 3) молодёжная идентичность поддерживается использованием код-свиччинга (*code-switching*), отсылками к глобальной поп-культуре и постоянным обращением к теме вечеринок,очной жизни и свободных отношений.

В результате Maluma становится не только представителем жанра, но и его вариативным интерпретатором: он одновременно воспроизводит универсальные характеристики реггиона и переосмыслияет их через призму локальной колумбийской культуры и глобальной поп-эстетики. Его дискурс отражает противоречивую динамику современной колумбийской молодёжной идентичности: стремление к свободе и коллективному единству сочетается с патриархальными моделями контроля и доминирования, глобальная гибридность языков и культурных кодов — с локальными маркерами «улицы» и сленга, романтизированная телесность — с эмоциональной уязвимостью и поиском новых моделей отношений. Так Maluma, проявляя свою уникальную позицию в жанровом поле реггиона, представляет медельинскую молодёжную идентичность как гибридное, многослойное явление, одновременно укоренённое в локальном контексте и встроенное в глобальные культурные процессы.



Кадр из видеоклипа к песне Maluma «Corazón»

Феномен *violencia* в песенном дискурсе Maluma

Несмотря на преобладание в лирике Maluma тем романтических и эротических отношений, в его песнях можно обнаружить косвенные отражения социокультурной реальности Колумбии, связанной с феноменом *violencia*. Эти отсылки не носят форму прямых политических заявлений, но преломляются в образах опасности, недоверия, борьбы за статус и выживание.

В ряде случаев *violencia* проявляется через соревновательную и агрессивную риторику в адрес других исполнителей. Так, в треке «Magia» (2012)

герой заявляет: «...que soy un *guerrero*. / Tú cantas autotune y yo te *mato* a *acapella*» — «Ведь я **воин**. Ты поёшь с автотюном, а я тебя **убью** акапельно». Здесь концепт виоленсия раскрывается через использование метафорой войны в словах «*guerrero*», «*matar*», выступающими лексическими маркерами молодежной уличной и музыкальной баттл-культуры.

Эта же метафора насилия (*matar*) в реггетон-дискурсе Maluma используется в ином, эротическом контексте, где приобретает смысл «утолить», «удовлетворить» желание: «Dame una señal, pa' que **matemos** las ganas» — «Дай мне знак, чтобы мы **убили** это желание» («Tu mirada», 2012). Так, метафора войны проникает в романтический и сексуальный дискурс, интегрируется в контекст интимности и создает игру на грани агрессии и страсти.

Наиболее ярким примером включения насильтвенных коннотаций в творчестве Maluma является трек «Cuatro Babys» (2016), который в ряде исследований был назван реггетоном с наибольшей концентрацией гендерного насилия [Díez-Gutiérrez et al., 2023: 143; Arévalo et al, 2018]. Анализ текста песни выявил упоминания всех пяти типов насилия: символического, психологического, физического, экономического и сексуального [Arévalo et al, 2018: 15].

Фрагменты текста демонстрируют доминантную и объективирующую риторику: «Estoy enamorado de cuatro babys. Siempre me dan lo que quiero. Chingan cuando yo les digo» — «Я влюблён в четырех девочек. Они всегда дают мне всё, что я хочу. Они занимаются любовью, когда я скажу». Здесь прослеживается позиция полного контроля и сексуального подчинения, что коррелирует с моделью мужской доминантности, описанной в социокультурном контексте *violencia*. «A ninguna de las cuatro la quiero en serio, pero todas me tienen a mí de primero» — «Ни одну из четырех я не люблю всерьез, но для них для всех я на первом месте». Этот фрагмент отражает символическое насилие через демонстративное обесценивание эмоциональной связи и утверждение превосходства.

Подобный дискурс транслирует мачизм как неотъемлемую составляющую идеологии виоленсии через проявление власти мужчины, контроля и возможности распоряжаться партнёршами по собственной воле, что перекликается с колумбийским культурным кодом, в котором *violencia* проявляется как политическое или физическое, так и межличностное, бытовое и символическое явление.

Таким образом, включение подобных высказываний в песенный дискурс Maluma показывает агрессивно-патриархальные модели, укорененные в социокультурной среде и способствует их тиражированию в массовой культуре. Феномен *violencia* в песенном дискурсе Maluma проявляется опосредованно — через метафоры борьбы, ревности, соперничества, необходимость защиты границ и стремление к контролю. Эти элементы не только отражают культурный код Колумбии, но и преобразуются в универсальные сюжеты, понятные глобальной аудитории.

Репрезентация machismo в реггион-дискурсе Maluma

Одной из главных черт испаноязычных культур является особый вид маскулинности, обозначаемый понятием *machismo* — специфическая модель маскулинности, основанная на культе силы, сексуальной активности мужчины, убежденности в превосходстве мужского пола над женским. Лексема *macho* в буквальном смысле — «самец», однако в социокультурной перспективе она фиксирует представление о «настоящем мужчине» как идеале мужественности. В латиноамериканской традиции мачизм тесно связан с феноменом виоленсия и включает такие характеристики, как: культ силы, агрессивность (часто немотивированная), отношение к женщине как к собственности, обостренное чувство собственного «Я», бравада, основанная на демонстрации любовных связей [Фирсова, 2006: 77–78].

В реггион-дискурсе Maluma эти черты проявляются с особой экспрессией. Ключевым маркером мачистской модели выступает демонстративная сексуальная активность, выраженная как в прямой эротической лексике, так и в эвфемизированных аллюзиях на сексуальный акт и мужскую потенцию: «*Ver tu cara cuando lo tengas adentro*» — «Видеть твое лицо, когда оно у тебя внутри» («Un polvo», 2016); «*Dice que quiere montarse en mi animal y no es Stitch*» — «Говорит, что хочет прокатиться на моем звере, и это не Стич»; «*El que pone a grita' a tu gata*» — «Тот, кто заставляет кричать твою кошечку» («28», 2022); «*Deslizarme en su figura hasta hacerte enloquecer*» — «Скользить по твоей фигуре пока ты не сойдешь с ума» («La curiosidad», 2014). Эти примеры иллюстрируют нарочитую объективацию женского тела и построение идентичности мужчины через сексуальное доминирование.

Повторы и синтаксический параллелизм, характерные для припевов, усиливают эффект программирования и нормализации мачистской идеологии. Так, в песне «*Felices los 4*» (2018) звучит апология полигамных отношений: «*Felices los 4, y agrandamos el cuarto / Felices los 4, yo te acepto el trato*» — «Счастливые вчетвером и увеличим комнату / Счастливые вчетвером, я приму уговор», «*Si con otro pasas el rato, vamos a ser felices los cuatro*» — «Если ты с другим проведёшь время, то будем счастливы все четверо», в которой говорящий сохраняет доминирующую позицию. Аналогичная риторика звучит и в «*Pasarla Bien*» (2012): «*Solo queremos satisfacernos, vamos a pasarla bien, tuy bien, tuy bien*» — «Мы просто хотим удовлетворить друг друга, мы хорошо проведём время, очень-очень хорошо», где удовольствие становится единственной целью взаимодействия.

Другим проявлением мачизма является использование в реггион-дискурсе Maluma пиропос — особого рода комплиментов, маркированных национально-культурной спецификой, адресованных мужчиной незнакомой женщине, — со сниженно-просторечной, вульгарной лексикой [Фирсова, 2006: 81]. В XX веке пиропо стал отождествляться с проявлением маскулинности, мачизмом и выступать инструментом выражения преувеличеннной

и завышенной похвалы. По словам писателя Ф. Диаса-Плахи, в основе пиропо лежат два мотива — «выплеск эмоций при виде женщины и желание продемонстрировать окружению свою мужественность» [Астахова, 2023: 196].

В песне «La Reina» (2020) звучит гиперболизированный пиропо: «*Mami, mami, es que tú eres una reina, mirate bien, que hasta el espejo se sorprende cuando te ve*» — «Детка, ведь ты королева, посмотри на себя, даже зеркало удивляется, глядя на тебя», — через который реализуется идея демонстративной мужской похвалы как способа утверждения гендерной иерархии: мужчина оценивает, женщина — объект оценки.

Семантика уменьшительных и фамильярных форм с оттенком снисходительности (*mami, bebé, tatacita, nena*) закрепляют гендерную иерархию и подчиненное положение женщины. В песне «11 PM» (2019) звучит обращение: «*¿Usted tan tatacita va a dejar que la maltraten?*» — «Ты такая горячая штучка и позволишь, чтобы с тобой плохо обращались?» Лексема *tatacita* иллюстрирует культурную вариативность испанского языка: в Испании она сохраняет значение уменьшительно-ласкательного обращения к матери («мамочка»), тогда как в Колумбии претерпевает семантический сдвиг и приобретает эротизированную коннотацию («горячая штучка»). Подобная переориентация отражает прагматику уличной коммуникации, где обращение одновременно служит комплиментом и инструментом установления гендерной иерархии. Аналогичный сдвиг претерпевает лексема *bebé*, также часто встречающаяся в текстах Maluma: «*Bebé, ¿cómo hacerte entender?*» — «Малышка, как заставить тебя понять?» («11 PM», 2019). Первоначально нейтральное существительное «ребёнок» в представленном контексте выступает как англицизм, восходящий к английскому *baby*. Под влиянием англо-американской поп-культуры слово приобрело дополнительное прагматическое значение — уменьшительное, эротизированное обращение к партнёрше. Закрепление этой семантической деривации в молодёжном регистре испанского языка демонстрирует глобализационный характер лексики реггиона и её ориентацию на интернациональный код коммуникации.

Пренебрежительное, зачастую объективирующее отношение к женщина не также прослеживается в реггион-дискурсе. Мужчина-говорящий представлен как субъект власти и контроля, в то время как женщина — объект воздействия. Так, в песне «28» звучит прямое нежелание серьезной связи и ответственности, а лишь жажда попробовать что-то новое: «*Mucho menos quiero ser tu hombre / Solo matar la curiosidad*» — «Меньше всего я хочу быть твоим мужчиной. Так просто удовлетворить любопытство». Мужское



Кадр из видеоклипа к песне Maluma «11 PM»

превосходство над другими представителями своего пола и желание единичного обладания женщиной выражается в директивных речевых актах: «*tú eres mía*», «*yo te hago mía*», «*nadie como yo*»; «*Que, contigo, tú te ves mejor / Que, en mi carro, tú te ves mejor*» — «Что со мной рядом ты выглядишь лучше, что в моей машине ты смотришься лучше» («11:11», 2019); «*Sabes que no hay nadie como yo*» — «Ты знаешь, что нет никого такого, как я» («Carnaval», 2015); «*Aunque no soy tu novio, eres más mía que de él*» — «Хоть я и не твой парень, но ты больше моя, чем его» («Ave María», 2023).

Наконец, важным элементом мачистской риторики становится бравада собственной исключительностью и успехом. Самопозиционирование артиста как альфа-мужчины подчеркивается в песне «*Magia*» (2012): «*Mucho gusto me presento Juan Luis que esten atentos, ahora soy MALUMA por culpa de mi talento*» — «Приятно познакомиться, я Хуан Луис, будьте внимательны, теперь я — Малума благодаря своему таланту». В «*28*» (2020) эта установка доведена до гротеска: «*Mucho gusto, yo soy Juancho aka Don Benjamin / Desde los dieciocho, baby, cargandoiendo botín*» — «Приятно познакомиться, я Хуанчо, также Дон Бенджамин, с восемнадцати лет таскаю огромный куш».

Следует подчеркнуть, что в творчестве Maluma *традиционный мачизм* получает новое измерение — глобализированное и гламуризированное. Образ артиста соединяет архетипические черты «латиноамериканского альфа-самца» с кодами неолиберальной потребительской культуры:

- брендами (*Gucci, Prada*): «*Seguro te vestiría Gucci y Prada, casi todos los días*» — «Я бы тебя точно одевал в Гуччи и Прада почти каждый день» («*Dinero tiene cualquiera*», 2019);
- демонстрацией богатства и успеха (*billetes de cien, suite presidencial, Porshe, Miami Beach*): «*Ante' no tenía nada, ya 'tamo bien. Me acostumbré a ver solo billete' de cien*» — «Раньше у меня ничего не было, а сейчас всё хорошо. Я привык видеть стодолларовые билеты» («*28*», 2022); «*Ojalá y no llegues a mi puerta porque no te abriré. Ya no habrá más Crystal en la suite presidencial*» — «Не дай Бог, ты придешь ко мне под дверь, потому что я тебе не открою. Больше не будет уже шампанского Кристаль в президентском люксе» («*Parce*», 2020); «*En el Porsche ando esperando*» — «Я на Порше еду в ожидании» («*Porshe*», 2023).

Таким образом, Maluma представляет гибридный тип маскулинности, в котором традиционные представления о силе и доминировании соединяются с эстетикой глобального шоу-бизнеса и идеологией гедонизма.

В совокупности такие стратегии, как гиперболизация сексуальности, использование пиропо, директивные акты, фамильярные обращения и параллелизмы формируют целостную систему дискурсивного мачизма. Этот феномен в реггион-дискурсе Maluma выступает не только как элемент языковой игры или стилистический прием, но и как инструмент идеологической социализации, транслирующий нормативы маскулинности, где власть, контроль и сексуальная активность служат главными критериями мужского

успеха. Тем самым реггетон-дискурс артиста репродуцирует традиционный культурный код Латинской Америки, в котором мачизм функционирует как форма символического господства и маркер идентичности постмодернистского латиноамериканского мужчины. Следует отметить, что реггетон-дискурс Maluma воспроизводит и переосмыляет феномен *machismo*, превращая его в элемент культурной самопрезентации и идентификационного кода современной латиноамериканской молодёжи. Этот мачизм не отвергает традиционные архетипы, но вписывает их в постмодернистскую систему ценностей — куль тела, успеха и наслаждения. Тем самым реггетон становится пространством, где *маскулинность* конструируется как гибрид локального и глобального, а мачизм выступает медиатором между латиноамериканской традицией и неолиберальной культурой глобализма.

Код-свитчинг и культурная гибридность как средство репрезентации мультикультурной молодежной идентичности

Важной чертой дискурса Maluma становится активное использование код-свитчинга (code-switching), то есть чередования испанского и английского языков в рамках одного высказывания. В лингвистике код-свитчинг определяется как «попеременное использование элементов двух и более языков в рамках одного коммуникативного акта» [Проценко, 2004: 123]. Этот приём способствует созданию эффекта глобальной кросс-культурной коммуникации, придаёт повествованию современное урбанистическое звучание и отражает мультикультурную идентичность лирического героя. Примеры использования код-свитчинга встречаются в различных композициях Maluma: «*Simplemente digo hay que vivir el momento, muchas aventuras sin arrepentimiento. No love, no hurt, no love, no hurt*» — «Просто говорю о том, что нужно жить моментом, пускаться в приключения без сожаления. No love, no hurt, no love, no hurt» («Pasarla Bien», 2012); «*Vámonos pa'l party, tami*» — «Пойдем на party, детка» («Cielo a un diablo», 2020); «*En el party se pone creativa, así luciendo su body*» — «На party она креативна, так блещет своим body» («Soltera», 2019); «*Con hookah y alcohol perdiendo el control se vive la movie sin yo ser actor*» — «C hookah y alcohol, теряя контроль, проживаю la movie, не будучи актером» («Sexo sin título», 2022); «*Ven contigo que esta noche le daremos delete, delete*» — «Иди со мной, этой ночью мы его delete, delete» («Salida de Escape», 2020); «*Shorty, puedo ser tu sugar daddy, explotamo' to' los partie'*» — «Милашка, могу быть твоим sugar daddy, мы взорвем все parties» («Don Juan», 2023).

Через подобные англицизмы в дискурс транслируется феномен новой культурной гибридности. Если ранее культурная гибридность Латинской Америки основывалась на метисации аборигенных и иберийских традиций, то в современную эпоху её ядром становится влияние американской массовой культуры и неолиберальной идеологии, активно формирующих молодёжное сознание. Английские заимствования кодируют ценности глобализма: свободу от моральных ограничений, приоритет гедонизма

и индивидуального выбора, дистанцирование от католической морали, которая долгое время оставалась доминирующей в регионе.

Культурная гибридность в песенном дискурсе Maluma проявляется не только в использовании англо-испанского код-свитчинга, но и во включении элементов ямайского патуа — креольского языка, сформированного на основе английского с элементами африканских и европейских языков, распространённого в маргинализированных районах Ямайки, особенно среди носителей растафарианской культуры [Горбут, 2007: 68–69]. Ямайка имеет принципиальное значение для реггиетона: именно отсюда пришёл ритмический паттерн *dembow*, унаследованный от ямайского дансхолла, а вместе с ним — и эстетика «уличного» выражения, соединяющая телесность, протестность и экспрессивность. Таким образом, обращение Maluma к патуа не является случайным стилистическим заимствованием: оно отсылает к фундаментальным музыкальным и культурным корням жанра, закрепляя связь современного колумбийского реггиетона с его карибской первоосновой. Примером такого синтеза является композиция «Love» (2021), где фразы на патуа сочетаются с испанскими и колумбийскими сленговыми выражениями: «*Yo, bredren / Yeah, wah gwan? / ;Qué pasó, mi parceró?*». Здесь *bredren* («брать, товарищ») и *wah gwan* («как дела?») взаимодействуют с локальной колумбийской лексикой (*parcero*), создавая эффект многослойного культурного кода.

Через такие практики код-свитчинга транслируется феномен *новой глобализированной идентичности*, где локальные выражения (*parcero, qué chimba*) соседствуют с англицизмами (*shorty, sugar daddy, delete*). Эта идентичность ориентирована на свободу самовыражения, сексуальную раскованность, отказ от религиозных ограничений и гедонизм, что вступает в конфликт с традиционной католической моралью Латинской Америки. Тем самым реггиетон-дискурс Maluma демонстрирует переход от культуры религиозной нормативности к культуре постсекулярной карнавальности, в которой социальные роли и иерархии выворачиваются наизнанку.

Именно в этом аспекте Maluma представляет колумбийскую молодёжную идентичность как часть глобального неолиберального проекта, сохраняя при этом локальные языковые и культурные маркеры. Его дискурс становится примером *новой гибридности*, которая одновременно укоренена в локальном контексте и универсальна, что обеспечивает её понятность и привлекательность для глобальной аудитории.



Кадр из видеоклипа к песне Maluma «Love»

Трансформация латиноамериканской карнавальности в реггион-дискурсе *Maluma*

«В массовом представлении Латинская Америка существует в образе чего-то бесконечно праздничного, какого-то сплошного карнавала» [Гирин, 2019: 4]. Реггион можно рассматривать как форму современной карнавальности. Если в традиционной культуре карнавал имел свои временные и социальные рамки, то в массовой культуре XXI века он превращается в повседневную норму, становясь своеобразным «ежедневным карнавалом». Жанр воспроизводит присущую латиноамериканской культуре установку на travestийное переосмысление — выворачивание наизнанку традиционных ценностей, прежде всего связанных с католической моралью и семейной моделью. Таким образом, реггион выступает как народная культура, вышедшая за пределы календарного праздника и ставшая постоянной частью повседневности.

Карнавальная смеховая культура Латинской Америки сосредоточена на материально-телесном начале — «начале праздничном, пиршественном, ликующем». Вместе с тем ей присуще «снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального отвлеченного в материально-телесный план, план земли и тела в их неразрывном единстве» [Бахтин, 1990: 26]. Карнавал, в этой логике, не только снимает социальные и моральные ограничения, но и открывает пространство демократизации и фамильярности, а «карнавальность понимается <...> как особый опыт отношения к миру и способ эмоционально-смыслового освоения действительности <...> Главнейшей особенностью карнавальности является нацеленность на смеховое, travestийное преломление действительности» [Федосова, 2011: 159].

Карнавальный код в поэтике *Maluma* проявляется через travestийное переосмысление традиционных католических ценностей. В «*Felices los 4*» (2018) традиционная католическая установка на моногамию переворачивается в свою противоположность — образ свободных отношений: «*Si con otro pasas el rato, vamos a ser felices los cuatro*» — «Если ты с другим проведёшь время, то мы все четверо будем счастливы». В «*Don Juan*» (2023) герой гиперболизирует собственную мачистскую роль при помощи гастрономической метафоры: «*Shorty, puedo ser tu sugar daddy*»² — «Малышка, могу быть твоим сладким папиком», что представляет собой пример ироничной, travestийной трансляции новой морали, американских ценностей. В «*Coco Loco*» (2023) вечеринка изображается как пространство свободы и телесности:

² Sugar daddy — это термин для обозначения состоятельного мужчины, который финансово и материально поддерживает молодого партнера («sugar baby») в обмен на его компанию, внимание и, как правило, романтические или сексуальные отношения. Термин появился в начале XX века, когда жена Адольфа Шпрекельса (наследника сахарной империи) называла его своим «папиком».

«*Dos cervecita', un Coco Loco / Un baretico y nos fuimo' a lo loco*» — «По пивку и, Коко Локо, косячок — и мы в улете»; «*Mucho sudor, mucho alcohol y poca tela*» — «Много пота, много алкоголя и мало одежды». Здесь телесность и чувственность не маскируются, а становятся ядром карнавального переживания.

Травестийное переосмысление получает также религиозная сторона жизни латиноамериканского общества. В «28» (2022) метафизическая метафорика сочетается с уличным сленгом: «*Las mala' vibra' que descanse en paz, amén*» — «Пусть плохие вибрации упокоятся с миром, аминь», что олицетворяет собой яркий пример карнавальности — осмейния, выворачивания назнанку традиционных ценностей и морали. Такое переиначивание молитвы было характерно для средневековой карнавально-праздничной культуры. Эротическая метафорика поддерживает эту эстетику: «*No es tu cumpleaño, pero sóplame la vela*» — «У тебя не день рождения, но задуй мою свечу», — карнавальная метафора, в которой свеча как атрибут церковно-религиозной культуры здесь обозначает мужское достоинство, что переиначивает христианско-католические нормы морали. Само название композиции *Coco Loco* («Безумный кокос») представляет собой игривую отсылку к тропическому коктейлю, символизирующему опьяняющий и беззаботный характер описываемой Maluma встречи. В «*Parce*» (2020) эротизация достигается за счёт прямых телесных образов: «*Y ahora estoy que me enamoro de las nalguitas de esa chimbita / Cara de ángel, pero maldita*» — «Я сейчас в шаге от того, чтобы влюбиться в попку этой красотки: ангельское лицо, а сама чертовка», — где антитеза «ангел/чертовка» развенчивает образ христианской женщины, происходит его приземление, низвержение с небесной высоты (христианских канонов) до женщины легкого поведения, что является проявлением мачизма — унижения и сексуальной эксплуатации женщины.

Философия карнавального кода прослеживается в композиции «*Parce*» (2020), где жизнь трактуется как постоянный праздник, а все ограничения снимаются: «*Que la vida es una, tami, gózala*» — «Жизнь одна, детка, наслаждайся ею». Не менее показателен образ тотального погружения в праздник: «*Donde tú me quisieras / Todito mi amor se lo entrego de una vez / Yo estoy enchula'o de la cabeza a los pies / Vámonos pa'rriba, que abajo va a llover*» — «Где бы ты меня ни захотела, я сразу отдаю тебе всю свою любовь; я влюблён с головы до ног; поднимемся наверх, ведь внизу скоро пойдёт дождь». Струка «*Vámonos pa'rriba, que abajo va a llover*» является эвфемизмом, подчеркивающим необузданый горячий характер латиноамериканцев и их открыто артикулируемую сексуальность, которые являются одной из черт латиноамериканской идентичности. Социальная демократичность карнавала выражена в жаргонной лексике и обращениях к «своим», при помощи которых Maluma представляет коллективный опыт медельинской молодежи. Фамильярность и демократичность реггион-дискурса проявляются и на языковом уровне: уменьшительно-ласкательные формы (*tami, nena, bebé*) и уличный жаргон (*parcero*) создают эффект близости «своего круга», что соответствует принципу

карнавальной демократичности и отмены социальной дистанции. Обращения «*Niño, parcero, mi llave*» задают близкий и фамильярный тон, а рефрен «*¡Qué chimba!*» — «Как же круто!» становится карнавальным лозунгом всеобщего единства. В песне «*Qué chimba*» (2020) создается атмосфера «общинной» близости, где медельинское городское пространство предстает сценой праздника: «*Si en el Lleras empezamos con el guaro, en el parque rematamos con roncito / A Sabaneta le llegamos a caballo y en Las Palmas, al mirador, con un bluntcito*» — «Если в Льерас мы начнем с гуаро, в парке догонимся ромом / В Сабанету мы приедем на лошади, а в Лас Пальмас на смотровой покурим сигарету с марихуаной». Эти строки не только фиксируют ритуальный маршрут ночной жизни, но и репрезентируют урбанистическую идентичность Медельина как карнавального города.

В композиции «*Carnaval*» Maluma прямо артикулирует философию этого кода: «*No hay que sufrir, no hay que llorar / La vida es una y es un carnaval*» — «Не нужно страдать, не нужно плакать / Жизнь одна, и это карнавал».

Таким образом, карнавальность в дискурсе Maluma перестаёт быть ограниченной рамками традиционной культуры и превращается в центральный способ восприятия и репрезентации мира. Для колумбийской молодежи она становится не только образом праздника, но и моделью жизни без границ, где стираются барьеры между сакральным и профанным, дозволенным и запретным. Встраиваясь в глобальный поп-дискурс, этот код сохраняет локальную специфику и транслирует амбивалентные ценности — от гедонизма и сексуальной свободы до самоиронии и уличной солидарности, формируя современную колумбийскую молодежную идентичность.

* * *

Реггетон-дискурс, репрезентированный в творчестве Maluma, демонстрирует сложный процесс формирования и трансформации современной латиноамериканской идентичности, в которой пересекаются локальные, национальные и глобальные культурные коды. Maluma следует жанровой парадигме реггетона, но реализует её в индивидуальной вариации, основанной на соединении локальных колумбийских кодов и международных поп-ориентаций. Через языковую экспрессию Maluma артикулирует ключевые маркеры колумбийской молодежной идентичности — карнавальность, телесность, мачизм, гибридность и протестность. Эти элементы,



Группа танцоров на улице в «Коммуне 13»,
Медельин

интегрированные в рамки глобальной поп-культуры, способствуют конструированию нового типа личности — неолиберальной, гедонистической, ориентированной на самопрезентацию и успех.

Реггитон выступает как медиатор между традиционными ценностями и современными формами самовыражения. С одной стороны, он сохраняет архетипические черты латиноамериканской культуры — карнавальность, страсть, доминирование мачистского начала, с другой — трансформирует их под влиянием глобализации, технологий и массовой культуры. В результате возникает новая модель идентичности, соединяющая локальное и универсальное, сакральное и обыденное, традицию и постмодернистскую иронию.

Таким образом, реггитон-дискурс Maluma можно рассматривать как культурно-дискурсивное пространство, где происходит переосмысление национальной идентичности в условиях глобализма. Он становится инструментом символической коммуникации между Латинской Америкой и миром, через который артикулируется голос современного поколения.

Список литературы / References

- Астахова Е.В. (2023) *Испания как метафора*, Москва, МГИМО-Университет, 287 с.
 Astakhova E.V. (2023) *Ispaniya kak metafora* [Spain as a metaphor], Moscow, MGIMO-Universitet, 287 p. (In Russian)
- Бахтин М.М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, Художественная литература, 544 с.
 Bakhtin M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renaissance* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance], Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 544 p. (In Russian)
- Гирин Ю.Н. (2019) *Латинская Америка: культура инаковости*, Москва, Государственный институт искусствознания, 276 с.
 Girin Yu.N. (2019) *Latinskaya Amerika: kul'tura inakovosti* [Latin America: the culture of otherness], Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 276 p. (In Russian)
- Горбут А.В. (2007) Ямайский Патуа и сила языка в музыке Регги, *Сумма философии*, № 7, с. 68–71.
 Gorbut A.V. (2007) *Yamaiskii Patua i sila yazyka v muzyke Reggi* [Jamaican Patois and the Power of Language in Reggae Music], *Summa filosofii*, no. 7, pp. 68–71 (In Russian)
- Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. (1983) *Новый латиноамериканский роман*, 50–70-е годы, Москва, Советский писатель, 424 с.
 Kuteyshchikova V.N., Ospovat L.S. (1983) *Novyi latinoamerikanskii roman*, 50–70-e gody [The New Latin American Novel, 1950s–1970s], Moscow, Sovetskii pisatel', 424 p. (In Russian)
- Матвеева О.Ю. (2013) Феномен региональной идентичности стран Латинской Америки, *Социология*, № 2, с. 86–88.
 Matveeva O.Yu. (2013) *Fenomen regional'noj identichnosti stran Latinskoj Ameriki* [The Phenomenon of Regional Identity in Latin American Countries], *Sociologiya*, no. 2, pp. 86–88. (In Russian)

- Паласио М. (2003) Страна «вечного насилия»: особенности самосознания колумбийской молодежи, *Развитие личности*, № 4, с. 118–125.
- Palacio M. (2003) Strana «vechnogo nasiliya»: osobennosti samosoznaniya kolumbiiskoi molodezhi [A Country of «Eternal Violence»: The Identity of Colombian Youth], *Razvitiye lichnosti*, no. 4, pp. 118–125. (In Russian)
- Проценко Е.А. (2004) Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике (краткий обзор литературы за последние десятилетия), *Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*, №1, с. 123–127.
- Procenko E.A. (2004) Problema pereklyucheniya kodov v zarubezhnoj lingvistike (kratkij obzor literatury za poslednie desyatiletija) [The Problem of Code-Switching in Foreign Linguistics (a brief literature review of recent achievements)], *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya*, no. 1, pp. 123–127. (In Russian)
- Федосова О.В. (2011) *Лексико-прагматические особенности испанского обиходного дискурса в национально-культурном аспекте: монография*, Волгоград, Изд-во ВГСПУ «Перемена», 336 с.
- Fedosova O.V. (2011) *Leksiko-pragmatische osobennosti ispanskogo obikhodnogo diskursa v natsional'no-kul'turnom aspekte: monografiya* [Lexico-Pragmatic Features of Spanish Everyday Discourse in the National-Cultural Aspect: monograph], Volgograd, VGSPU «Pere-mena», 336 p. (In Russian)
- Фирсова Н.М. (2006) Отражение маскулинности в вербальных и невербальных средствах коммуникации испаноязычных народов, *Вестник РУДН. Серия: Лингвистика*, № 8, с. 76–85.
- Firsova N.M. Otrazhenie maskulinnosti v verbalnyj i neverbalnyj sredstvaj kommu-nikacii ispanoyazychnyj narodov [Reflection of masculinity in verbal and nonverbal means of communication among Spanish speaking peoples], *Vestnik RUDN. Seriya: Lingvistika*, no. 8, pp. 76–85. (In Russian)
- Шемякин Я.Г. (2023) «Великие географические открытия»: смысл и историческое содержание термина в свете опыта взаимодействия цивилизаций в Новом Свете, *Иberoамериканские тетради*, № 1, с. 41–67. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-41-67>
- Shemyakin Ya.G. (2023) «Velikie geograficheskie otkrytija»: smysl i istoricheskoe soder-zhanie termina v svete optya vzaimodejstvija civilizacij v Novom Svete [“Great geographical discoveries”: the meaning and historical content of the term in the light of the experience of interaction of civilizations in the New World], *Iberoamerican Papers*, no. 1, pp. 41–67. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-41-67> (In Russian)
- Arévalo K., Chellew E., Figueroa-Cofré I., Arancibia A., Schmied S. (2018). Ni pobre diabla ni candy: Violencia de género en el reggaetón [Neither poor thing nor candy: Gender violence in reggaetón], *Revista de Sociología*, no. 33(1), pp. 7–23. DOI: 10.535/0719-529X.2018.51797 (In Spanish)
- Benavides Murillo C. (2007) Los estereotipos femeninos en los videos musicales del género reggaetón: una cuestión de género [Female stereotypes in reggaeton music videos: a gender issue], *Revista Estudios*, no. 20, pp. 187–200. (In Spanish)
- Carballo Villagra P. (2006) Reggaeton e identidad masculina [Reggaeton and male identity], *Cuadernos Inter.c.a.mbio Sobre Centroamérica y El Caribe*, no. 4, pp. 87–101. (In Spanish)
- Díez-Gutiérrez E.-J., Palomo-Cermeño E., Mallo-Rodríguez B. (2023) Education and the reggaetón genre: does reggaetón socialize in traditional masculine stereotypes?, *Music Education Research*, no. 25(2), pp. 136–146. DOI: 10.1080/14613808.2023.2193209

Domínguez Chenguayan F.J. (2020) La imagen de la mujer en el género musical del reguetón: discurso, cognición y representación [The image of women in the reggaeton music genre: discourse, cognition and representation], *Tierra Nuestra*, no. 14-1, pp. 68–75. (In Spanish)

García Canclini N. (2005) *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 342 p.

Marshall W. (2009) From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization, in R.Z. Rivera et al. (eds.) *Reggaeton*, Durham, London, Duke University Press, pp. 19–76. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smpdd.7>

Marshall W., Rivera R.Z., Pacini Hernández D. (2010) Los circuitos socio-sónicos del reggaeton [The socio-sonic circuits of reggaeton], *Trans. Revista Transcultural de Música*, no. 14. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton> (accessed: 01.11.2025). (In Spanish)

Negrón-Muntaner F., Rivera R.Z. (2009) Nación Reggaetón [The Nation of reggaeton], *Nueva Sociedad*, no. 223, pp. 29–38. (accessed: 03.11.2025). (In Spanish)

Rivera-Rideau P.R. (2015) *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*, Durham, Duke University Press, 240 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hphs8>