



VAMOS PAL PERREO

HISTORIAS, ARGÜENDES, POEMAS Y DIBUJOS SOBRE REGUETÓN

PATRICIA SALINAS Y JUAN PABLO RUIZ NÚÑEZ (EDICIÓN)



FRUTA
BOMBA

Salinas, Patricia, editora | Ruiz Núñez, Juan Pablo, editor.

Vamos pal perreo : historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón /
Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz Núñez, eds.

Primera edición | México : Universidad Nacional Autónoma de México :
Fruta Bomba, 2020.

LIBRUNAM 2092041 | ISBN Fruta Bomba: 978-607-99012-0-2
ISBN UNAM: 978-607-30-3926-0

Reggaetón.

LCC ML3532.5.V38 2020 | DDC 781.64—dc23

Vamos pal perreo. Historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón

DE LOS TEXTOS:

© Ana Teresa Toro, Antonio Nieto, Carolina Sanín, Efraín Constantino Estrada, Gabriel Elías, Goyo Desgarennens, Ingrid Solana, Irasema Fernández, Isaura Leonardo, Jorge Carrasco, Jorge Comensal, Juan Francisco Maldonado, Nadia Lartigue, Nicté Toxqui, Ollín Velasco, Patricia Salinas, Rafa G. Escalona, Rodrigo del Río Joglar, Rodrigo García Bonillas, Tilsa Orta, Yásnaya Elena A. Gil, Zulema de la Rúa, 2020.

DE LAS ILUSTRACIONES:

© Alejandra Contreras Sieck, Axel Santiago, Carlos Dzul aka ChangosPerros, César Mojarro "Unkle", Félix Serrano Villalobos "Zarigüeya", Gata Fiera, Iurhi Peña, Mónica Figueroa, Rubén Ojeda Guzmán, 2020.

EDICIÓN: Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz Núñez

DISEÑO EDITORIAL: Gabriela Díaz

Primera edición, 16 de noviembre de 2020

D.R. © 2020, Editorial Fruta Bomba

Guigovela 14, Los Álamos IVO,

C.P. 68143, Oaxaca de Juárez, Oaxaca

D.R. © 2020, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México

Coordinación de Difusión Cultural

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

www.libros.unam.mx

ISBN Editorial Fruta Bomba: 978-607-99012-0-2

ISBN UNAM: 978-607-30-3926-0

La participación de la UNAM en esta coedición se realiza en el marco del Programa de Impulso a Creadores y Agentes Culturales 2020 de la Coordinación de Difusión Cultural.

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita de los editores.

Impreso y hecho en México

VAMOS PAL PERREO

HISTORIAS, ARGÜENDES, POEMAS Y DIBUJOS SOBRE REGUETÓN



PATRICIA SALINAS Y JUAN PABLO RUIZ NÚÑEZ
(EDICIÓN)



FRUTA
BOMBA

México 2020



Índice

Presentación	7
Fruta de la pasión NADIA LARTIGUE Y JUAN FRANCISCO MALDONADO	11
La diáspora salvaje ISAURA LEONARDO	17
Las caderas que nos mintieron JORGE COMENSAL	31
Chuchumbé, champeta y reguetón ANTONIO NIETO	39
Cómo convertirse en un policía de la lengua y fracasar en el intento YÁSNAYA ELENA A. GIL	49
Pobre diablo IRASEMA FERNÁNDEZ	55
Azul Caribe en los tiempos de J Balvin OLLIN VELASCO	59
Reguetón, el nuevo pop RAFA G. ESCALONA	65
A ella le gusta la gasolina EFRAÍN CONSTANTINO ESTRADA	73
Falsas mitologías INGRID SOLANA	79
Neandertales del mundo uníos (y perread) GABRIEL ELÍAS	85

Bomba sexual	93
ZULEMA DE LA RÚA	
Más zorras que los cazadores	105
PATRICIA SALINAS	
Osmani García, domador de leones	117
JORGE CARRASCO	
Era mi fiesta de 23 cuando mi tía de 80 perreó hasta el suelo	139
NICTÉ TOXQUI	
Todo lo sólido se desvanece en el parce	143
RODRIGO GARCÍA BONILLAS	
Instrucciones para el gran perreo	157
GOYO DESGARENNES	
Tres dembow fuera del Caribe	161
RODRIGO DEL RÍO JOGLAR	
Tres poemas	173
TILSA OTTA	
El reguetón al frente de la revolución	179
ANA TERESA TORO	
Elogio del reguetón	189
CAROLINA SANÍN	
Ilustradores	202

Presentación

El reguetón está en todos lados. Vibra estruendoso en el punto álgido de cualquier fiesta. Anima a la multitud en algún galerón de una colonia popular o enciende una reunión de amigos en el patio trasero de una casa. Varios kilómetros más lejos, impulsa gritos vehementes en un bar fresa o calienta las espuelas en un baile lleno de vaqueros. Su reino no solo es la noche, sino también el paisaje sonoro de cualquier ciudad al mediodía. Sale de la bocina del auto que reparte las tortillas o del camión del gas por la mañana. Se desparrama desde las ventanas o las puertas abiertas para inundar las calles de todo barrio. Suena en las escuelas y los mercados. Va vestido de alta costura en la premiación de los Grammy y se pasea como un magnate con cadenas adiamantadas en Spotify. Ante la mirada estupefacta de los conservadores, agita los cuerpos pícaros de los niños y las tres libras de cadera de las abuelas. Se canta en protestas y marchas para derrocar presidentes, pero también es el *soundtrack* de cualquier viaje a la playa. Y lo más insólito: ha invadido sin pudor la boca de quienes nunca habían tenido interés en aprender español, pero que ahora cantan al sexo y al amor con el *slang* callejero del Viejo San Juan o Medellín.

El reguetón está más vivo que nunca decepcionando a quienes, hace más de una década, le vaticinaron su pronta y merecida extinción. Los intelectuales —algunos— lo han aceptado; las feministas se contonean con su *beat* libertario. Quienes siempre habían sentido pudor al bailar ahora tocan el piso con las nalgas mientras una multitud entusiasta les aplaude en círculo. Para unos, el reguetón ha dejado de ser un gusto culposo para erigirse como sinónimo de lo *cool*; para otros, sigue siendo una despreciable vulgaridad.

¿Qué ha pasado a lo largo de dos décadas para que el reguetón saliera de contrabando de los callejones puertorriqueños hasta erigirse como el género musical más escuchado y bailado en el mundo? ¿Qué sensibilidades profundas anima para despertar al mismo tiempo el odio encarnizado de sus detractores y la euforia de los danzantes? ¿Por qué, durante años, las personas se avergonzaron de escucharlo? ¿Por qué se le sigue acusando de misógino y cosificador como si no existiera el *neoperreo*, ese reguetón hecho por mujeres para otras mujeres fuera del perreo convencional dominado por hombres? Aunque se ha masificado y vuelto *mainstream*, el reguetón así como se consolida también evoluciona y se bifurca.

Ahí, en medio del sudor y los vaivenes del perreo, había una discusión seductora. En un inicio invitamos a amigxs con quienes habíamos compartido fiestas y mezcales a escribir y dibujar sus opiniones para abrir esta conversación; los textos y las ilustraciones integrarían el segundo número de una revista que murió muy pronto. No obstante, al ir descubriendo más ideas y puntos de vista seguimos con el proyecto, invitamos a más artistas y escritorxs cuyo trabajo conocimos en su mayoría por internet, para integrar ahora un libro sobre reguetón: una primera aproximación a tan ubicuo fenómeno sociocultural. Este volumen que presentamos contiene diversos textos e imágenes; entre cuentos, poemas, artículos, ensayos e ilustraciones de colaboradorxs de México, Cuba, Chile, Colombia, Perú y Puerto Rico, reunimos una antología que editamos a lo largo de 2018, 2019 y parte del 2020.

Este libro es una invitación a otear genealogías, ecos, transvases, derivas, contradicciones, ligerezas, posibilidades del reguetón como expresión social, cultural y política de nuestros tiempos. Es una invitación a perrear juntos y en la fiebre del baile preguntarnos, medio en broma, medio en serio, si el reguetón le ha arrebatado al punk su picona efervescencia; o a la cumbia, la música norteaña y el pop, su omnipresencia. Mientras los culos se agitan, queremos saber qué nos dice esta música sobre nuestros cuerpos y liviandades, sobre sus pudores y deseos; qué de nuestros sueños, luchas; aspiraciones o vergüenzas. Ahora que es la banda sonora del coqueteo, el drama y la cotidianidad, ¿qué nos revela sobre

nuestras sociedades, lenguas y modos de relacionarnos? ¿Cómo narra nuestras formas de amar, coger y gozar?

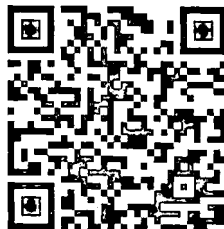
¡Venga! Sumérjanse en este libro y lean con la cadencia reguetonera del ayer y del presente. Bailen, contonéense liberando el culo. *Que vamos pa' perreo*. Siempre.

Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz Núñez
Oaxaca de Juárez, noviembre de 2020

Te recomendamos leer bailando mientras escuchas esta *playlist* de las rolitas mencionadas en el libro:



Y ver los videos:





FRUTA DE LA PASIÓN

Nadia Lartigue y Juan Francisco Maldonado

Mientras me acerco a la espesura, siento cada vez más claramente un cambio en la temperatura del ambiente, y poco a poco nuevos olores empiezan a aparecer. La densidad de la vegetación produce un microclima ligeramente más fresco, ligeramente más húmedo, un poco más oscuro, en el que la tierra y los troncos absorben los sonidos. Voy bajando con cuidado, poniendo atención a cada paso que doy sobre la tierra húmeda, o sobre la hierba o las hojas caídas que empiezan a descomponerse. Con mi mano toco la corteza de un árbol delgado que me resulta suave. Mi playera se atora con una rama, la retiro descubriendo un poco mi cintura que alcanza a tocar la rama también. Haces de luz atraviesan en diagonal el follaje para iluminar intermitentemente partes del suelo y de los troncos musgosos de los árboles; me ciegan por momentos mientras sigo internándome entre las plantas. Titubeo. Piso una superficie irregular en el terreno, que me hace cambiar el peso de mi torso sobre mis

caderas con cierta sorpresa; en ese momento, una hoja cae deslizándose sobre mi mejilla, mi pecho, y cae al suelo. Poco a poco mi mirada empieza a cambiar de forma, deja de enfocarse en objetos aislados para hundirse en el verdor y la humedad, casi como si quisiera oler también con los ojos. El olfato y el oído son envolventes y vaporosos, la temperatura de mi cuerpo comienza a variar, salen de él sutiles vibraciones que empiezan por la piel, pero las siento hasta los huesos. Entre las plantas, nada deja de moverse nunca: giros, temores, espirales y caídas actúan todo el tiempo, y al notarlo, noto también las vibraciones de mi propio cuerpo, el penduleo de mis caderas. Los tonos de verde que me rodean también parecen moverme, algunas intensidades de la gama aceleran mi ritmo cardíaco, otras lo alentan. Se escucha el sonido lejano de un pájaro. Un insecto me camina por el brazo. Rozo con mi pierna desnuda el liquen que sobresale de entre un montón de piedras. Doblo mis rodillas para tocarlo con la parte alta de la pantorrilla, lo froto subiendo, vuelvo a bajar, y juego unos momentos a coquetear con él, como si me invitara a un subibaja rítmico y sutil. Una ramita verde y flexible me acaricia el oído. Me sorprende pero lo voy permitiendo de a poquito. Siento mi atención dispersarse gradualmente entre los estímulos vegetales, mis sentidos se agudizan, pero mi cabeza deja de mandar. Todo se balancea a mi alrededor, nada deja de moverse nunca. Una hierba trepadora se enrosca en las ramas más delgadas que cuelgan de un pirul haciéndolas más pesadas. Una telaraña se hace visible al ser atravesada por un rayo de luz que cruza entre las hojas, amplifica los movimientos más minúsculos de las plantas de las que se agarra, como si fuera una bocina amplificando los susurros de Al Green. Sigo el camino de uno de los hilos de la telaraña que se conecta con una succulenta de tonos rosados, una gota de rocío brilla mientras una gota de sudor resbala en la curva de mi espalda. A través de esa microlupa percibo un fragmento de piel detrás de un arbusto, como un espejismo de un cuerpo que, como el mío, se estremece entre plantas borrosas. Desaparece. El olfato rompe la ficción de mi cuerpo unitario: millones de partículas de olores penetran mi nariz cada vez que respiro. Entrecierro los ojos, y a cada inhalación

me invade el bosque a oleadas. Noto otros roces, escucho otras respiraciones, intuyo ritmos que se aceleran y como poseída por frecuencias externas, mi cadera se sacude hacia adelante y hacia atrás, mientras mi esternón se abre a las partículas que flotan en el aire. El bosque entero me lame. Siento que, dentro de los muchos ritmos en juego, cada tanto mi cadera se sincroniza con alguno, lejano o cercano: una rama, una hoja, un escarabajo, una espalda. Somos cientos, tal vez miles, y la tierra bajo nuestros pies comienza a vibrar, comienza a sonar. Tonos más bajos, profundos y cavernosos. *Tumba la casa, mami. Boom. Boom. Boom.* Los culos rebotan al ritmo de la tierra. Sacuden su grasa, hacen chocar sus huesos, sus troncos, sus hojas y sus pieles. Su saliva y su savia. Siento la necesidad de acercar mi pelvis al suelo, primero doblando mis rodillas hasta abajo, agitando mis carnes y dejándome llevar por las caricias de la pesada enredadera. Coloco mi mano delante de mí y empujo el peso de mi cuerpo a una posición sobre tres puntos de apoyo, pronto cuatro, quiero estar tumbada a gatas, retorciendo mi columna. Un murmullo polifónico envuelve el aire. Jadeos, quejidos y zumbidos se entrelazan con el sonido de las hojas agitándose cada vez más febrilmente. Con mi mirada diluida huelo cientos de cuerpos enredados como el mío. Entrelazados por plantas rastreras y musgos iridiscentes. Nos vamos hundiendo entre la espesura. Vamos siendo tragados por la tierra húmeda. Algunos reptan, los troncos parecen más curvos, el tiempo se suspende, los sonidos se ensordecen y se vuelven indistinguibles. Las pieles que me acarician también son indistinguibles. Luces neón parpadean entre los helechos que se agitan. Frecuencias graves y repetitivas hacen retumbar los cuerpos. Las piedras empapadas vibran. *Tumba la casa, mami.* Sudores luminiscentes polinizan los huecos y las superficies. Mucosas vegetales aspiran el aire cargado de esporas. Genitales multiformes se enredan en los tallos bajos. La oscuridad se vuelve más densa salvo por destellos aleatorios de colores. Emergió la noche de entre las raíces, y las raíces se vuelven monstruosas. Ahí se agitan sombras, se baten fantasmas, y se gozan vapores. Escurren resinas, y se lubrican formas.

Silencio.

La casa ha sido tumbada.

Los cuerpos se atreven.

No existen solos.

Las pelvis al piso.

Es el año¹ del perreo.

Y nos amanecemos...

Este texto es una narración ficcionada de *Tiempo de híbridos desde el bosque cibernético*, una pieza coreográfica de cinco horas de duración presentada en contextos agrestes. En esta obra varios cuerpos se desplazan muy lento entre plantas mientras meanean sus caderas. Algunas veces el movimiento es lento y curvo, otras, la agitada vibración de las carnes que rodean a las nalgas recuerda a un twerking veloz y energético. Se invita al espectador a deambular entre los múltiples tipos de cuerpos, sumergirse en una micro selva sexual y dejarse permear por un estado lleno de vibraciones en el que no se sabe si se está asistiendo a una fiesta inter-especie de estilo reguetonero-*slow motion*, o a una orgía de plantas.

1 chino

Esta obra fue pensada por Nadia Lartigue, Esthel Vogrig y Juan Francisco Maldonado, y es interpretada también por Karina Terán, Mariana Villegas, María Villalonga, Iván Ontiveros y Arely Delgado.

Nadia Lartigue (Ciudad de México, 1980). Coreógrafa, intérprete, docente e iluminadora, egresada del Hoger Instituut voor Dans (Amberes, Bélgica). Forma parte del proyecto internacional de creación colectiva INTERFERENCIAS y del Colectivo AM.

Juan Francisco Maldonado (Ciudad de México, 1985). Es coreógrafo, ensayista y *performer*. Es autor de la pieza F.U.M.A.R., que desde 2009 se ha presentado en diversos foros del país.



LA DIÁSPORA SALVAJE

Isaura Leonardo

Hoy somos doce, mañana seremos miles...

Eddie Dee

El reguetón es brujería. Vudú sobre cuerpos que se estremecen al ritmo de una producción de ancestralidad contemporánea, descentrada étnicamente —y esta es una de sus magias más inquietantes—, que corre por debajo de la tierra mediante una compleja red rizomática, y por el aire gracias a la potente amplificación de la red de redes y la tecnología. La palabra *reggaetón*, sus ritmos, sus rituales recién inventados producen una acción; somatizan una herida colonial, reverberan en una complicada articulación de identidades que resuenan más allá de su baile. Desnuda prejuicios y ocultos deseos de limpieza social. Mucha gente se permite decir del reguetón, de quienes lo hacen y quienes lo escuchan que son el último escalón civilizatorio: bárbaros. Ni qué decir de lo que despierta toda esa sexualidad avasallante, todo ese cuerpo

aventado sin más que está allí. Pero, como dice Wayne Marshall en *Reggaeton*: "una escucha más atenta, con los oídos sintonizados con la historia estética del género, revela una serie de maneras en las que la canción encarna una historia compleja del circuito socio-sónico".¹ Marshall habla de "Gasolina", de Daddy Yankee, sin embargo, esta afirmación alcanza a cubrir muchas de las canciones más significativas del reguetón, porque la de esta cultura musical² es una historia de intrincadas redes culturales y sociales. Una historia de trance, de apropiaciones, de agenciamiento, de movilidad social y económica, de migraciones, de disputas por el territorio, la lengua, los géneros y los ritmos, además de interraciales, pues, "el reggaetón se ha revelado como un símbolo potente, y también prominente, para formular nociones de comunidad".³

En videoconferencia de labExperimental,⁴ el DJ, actor e investigador brasileño Eugênio Lima dice del hip hop que supo resolver el problema de su relación con la música negra estadounidense, entendida en un conjunto más amplio definido por la diáspora africana, y lo hizo atravesando el concepto de periferia, que para él es análogo al de diáspora: "Existe una línea indivisible entre las periferias del mundo, que es análoga a nuestra construcción de diáspora". Tomo la provocación de Lima para llevarla al territorio del reguetón, cultura musical que debe considerarse parte de la tradición de la música negra, adscripción que comparte con el hip hop cruzada por la noción de periferia que le es connatural. El reguetón es periférico sin duda, pero también diaspórico

1 Wayne Marshall, "From música negra to reggaetón latino. The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization", *Reggaeton*, Wayne Marshall. Raquel Rivera y Deborah Pacini, EUA: Duke University Press, 2009, p. 19. En adelante, la traducción de las citas en otros idiomas diferentes del español es mía.

2 Tomo el concepto "cultura musical" del etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho, en lugar de "género musical". Cfr. Fernando Híjar Sánchez, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México: Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, 2009.

3 Wayne Marshall, Raquel Rivera y Deborah Pacini Hernández, "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón", *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14, 2010, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton>

4 Eugênio Lima, "Música Negra e Movimento Black Power", labExperimental, 7 de julio de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ukEAYg_TJBo

y migrante; aunque con unas complejidades y rispideces singulares, incluso con el mismo hip hop. Wayne Marshall, Raquel Rivera y Deborah Pacini lo ven en sus estudios: "Sin embargo, es imprescindible explorar cuidadosamente esta lista de géneros que contribuyen a la hibridez del reggaetón y examinar cómo sus enlaces con los EE.UU., el resto del Caribe y Latinoamérica, al igual que con la diáspora africana, influyen en el impacto cultural del reggaetón".⁵ Ahondaré en este aspecto particular, pues "el género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que no se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas".⁶

"Te saca lo de indio taíno".⁷ La periferia y la jugada diaspórica del reguetón

El negro que conoce la metrópoli es un semidios.

Frantz Fanon

Es bien sabido que el reguetón nace de la domesticación, primero panameña y luego puertorriqueña, del reggae/dancehall de Jamaica. Al ser una especie de reggae finca su genealogía de negro linaje.⁸ Esta primera transferencia de Jamaica a Panamá y de Panamá a Puerto Rico constituye una ruta migratoria del *beat* del dembow que terminará convertido en reguetón y arrasará al resto del continente, pero no es la única. Las rutas del reguetón son más complejas, son líquidas, para recordar a Bauman. Este primer trazado del mapa, no obstante, es indispensable tenerlo en mente cuando se hable de reguetón. ¿Por qué? La historia del Caribe y sus migraciones nos da la respuesta. En su artículo "Defining Diaspora, Refining a Discourse", Kim Butler repasa el concepto diáspora para actualizar las discusiones en torno a su

5 "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón".

6 Ídem.

7 "Atrévete te-te", *Calle 13*, 2006, White Lion Records.

8 Para las intrincadas rutas musicales del reguetón, el reggae, el dancehall y sus vínculos, remito a Wayne Marshall, quien es especialista en la materia.

uso, y ahí, primero recupera la clasificación que hace Robin Cohen del Caribe como una diáspora cultural: "Cohen cita al Caribe como ejemplo de diáspora cultural por el tipo de relaciones que se establecen entre las comunidades constitutivas de la diáspora y porque no son indígenas del área a la que fueron dispersados",⁹ y luego nos habla de los movimientos emigratorios que constituyen diáspora, en los que incorpora a los jamaicanos: "[...]y las diásporas jamaicanas del siglo xix y principios del xx [...] y jamaicanas a Panamá y Costa Rica, donde eventualmente emergieron comunidades permanentes".¹⁰

¿Cómo se encontró Panamá con el dembow tan *underground*, tan regional? No pudo ser de otra manera que por medio de los canales que establecen las comunicaciones de jamaicanos residentes en Panamá, emigrados: comunidades diaspóricas.

De la familia de la diáspora africana, el reguetón no nace, sin embargo, en el campo, en las plantaciones, en los buques mercantes que transportan mercancía y humanos degradados a mercancía: nace en las ciudades, antiguas colonias europeas en América, a donde se trajeron esclavos de África; poscolonial, exactamente como el hip hop y el reggae mismo, nace dentro de las ciudades, en sus cinturones, en sus márgenes, donde a veces las personas también viven degradadas a mercancías. Así, el eje diáspora/periferia se me presenta como fundamental para entender y contextualizar al reguetón. Para comprender de qué manera el reguetón se compromete con y se complejiza en la migración y para tratar de establecer su diáspora colonial sirve pensar, además del viaje Jamaica-Panamá, en cómo Tego Calderón (Puerto Rico, 1972) llegó a esta cultura musical. En distintas entrevistas¹¹ ha relatado que su origen musical es el heavy metal; habiendo migrado en su adolescencia a Miami, Tego descubrió

9 Kim D. Butler, "Defining Diaspora, Refining a Discourse", *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 10:2, 2001, pp. 189-219, p. 198.

10 *Ibidem*, p. 201.

11 En agosto de 2017 escuché una entrevista en la que Tego Calderón cuenta todo este proceso, sin embargo, ya no está en línea. En esta que dio en Miami hace mención de algunas de estas cuestiones: <https://www.youtube.com/watch?v=sq6DjZR-DCA> (fecha de consulta: 13/12/2017).

que las audiencias de heavy metal eran “blancas”, lo que lo marginó dentro de esa escena, y migró al hip hop, donde entonces descubrió la batalla racial entre afroestadounidenses y latinos.

Para cuando Calderón llega al reguetón, el dembow ya ha hecho lo suyo en un incipiente movimiento que crecerá paulatinamente de forma muy particular en Puerto Rico —pero también en lugares como República Dominicana, Cuba o Colombia—, al que se irán añadiendo sonidos propios de las diásporas africanas del Caribe y músicas de todo el continente americano; ritmos autóctonos y apropiaciones coloniales¹² por un lado; y por otro, una potente escena hip hop *underground* ya ha dado frutos (cfr. Vico C). Tego Calderón llegó a él triangulando sus migraciones: Santurce-Miami-Santurce. Este afropuertorriqueño transforma entonces la migración interinsular en un movimiento de verdad diaspórico que pone en tensión las identidades culturales y políticas. Un negro caribeño en los conciertos de rock de Miami se *exilia* primero en el hip hop, donde adquiere una problemática identidad doble y enfrentada: afrolatina; y luego en el reguetón de su país, este en relación de colonialidad con Estados Unidos. Calderón regresó a Puerto Rico consciente del peso cultural, social y político de su negritud. Y a su música añadirá no solo la raíz dancehall del reguetón, sino también bomba, salsa y otros ritmos de sonoridad más bien autóctona —afropuertorriqueños—, combinados con influencias urbanas que van del hip hop al jazz, como Wayne Marshall definió ya:

Tego Calderón ha hecho en este sentido un gran estiramiento estilístico, incorporando muchos de los géneros de Puerto Rico que los periodistas dan por sentado que forman parte del ADN del reguetón (p. e., salsa, bomba), sin mencionar la experimentación con el dancehall y el roots reggae, hip hop y blues.¹³

Basta escuchar “Loíza”, de *El Abayarde* (2002), para sentir la presencia en sus tambores de los tambores de bomba de Loíza. El

12 Cfr. Marshall, “From música negra to reggaeton latino”.

13 *Ibidem*, p. 62.

código callejero de Calderón es urbano y periférico, pero de un modo diferente, uno que incluye a las expresiones tradicionales, autóctonas de la diáspora africana que también están en la calle.

Este aspecto diaspórico-migrante-periférico tiene también en La Sista (Puerto Rico, 1986)¹⁴ una expresión contundente. La Sista tiene, por ejemplo, una canción llamada "Anacaona" (*Majestad negroide*, 2006): "Anacaona, llegó la Anacaona / Anacaona, yo soy tu Anacaona / Anacaona, llegó la Anacaona / versión africana, soy tu Anacaona [...] aquí está tu cimarrona". Anacaona fue una cacica taína, de La Española (hoy Haití y República Dominicana), gobernante de La Jaragua hasta su asesinato en 1503. Anacaona, además de reinar sobre uno de los primeros territorios conquistados por españoles, recitaba en los areítos, rituales de los naturales de la región. La Sista hunde su raíz, entonces, en las gruesas ramas de su árbol genealógico cultural caribeño, afrocaribeño. La Sista es el Caribe, es la diáspora cimarrona. Y establece su linaje, además, como descendiente de una mujer india taína.

En el artículo "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón", Marshall, Rivera y Pacini Hernández señalan este aspecto diaspórico que articula al reguetón con la música afrodiaspórica y en relación con Estados Unidos: "Existe otro lugar clave en el temprano desarrollo del reggaetón que, aunque rara vez sale a relucir, no sorprenderá a quienes conocen los últimos cien años de historia musical caribeña y afro-diaspórica: Nueva York". Sin embargo, la definición de diáspora y la amplitud del concepto no quedan claramente expuestas.

Para comprender la jugada diáspora/migración/periferia cito de nuevo a Kim D. Butler:

En ocasiones esta re-orientación de la identidad surge de la comunidad misma. James Clifford ha notado que las personas de pueblos oprimidos que alguna vez concibieron su situación

14 En Wikipedia consignan Miami, Florida, como su lugar de nacimiento, aunque por mayoría de aparición en prensa puertorriqueña he decidido tomar Loíza, Puerto Rico. Esta confusión no hace sino sumar al tema en cuestión.

en el contexto de relaciones de poder 'mayoría-minoría', ahora reivindicando el discurso diaspórico como alternativa.¹⁵

Es decir, no sorprende que La Sista se vincule con símbolos, ritmos y estéticas autóctonas afrocaribeñas, en una cultura a todas luces urbana y digital, atravesada por los indios taínos; esta relación de identidades, caótica si se quiere, se entiende como diaspórica en tanto se vive como dispersada, masiva y colonial, en una relación de poder-resistencia, hegemonía-contrahegemonía que se hace visible reivindicando el lazo con lo cimarrón. En este sentido, lo que se leería como globalización, o intertextualidad, en La Sista es diáspora: un lugar del que se salió (simbólica o físicamente) o que los ancestros habitaron, y la habitación de un nuevo lugar que se apropia culturalmente: "La afiliación a una diáspora ahora implica un empoderamiento potencial basado en la habilidad de movilizar apoyo internacional e influencia tanto en la tierra de salida como en la de recepción".¹⁶ Para el caso del reguetón, en muchos casos el movimiento es triple: África-Caribe/América Latina-Estados Unidos.

Butler ofrece una manera de saber si una comunidad constituye o no diáspora: "Primero [...] debe haber un mínimo de dos destinos [de llegada]. [...] Segundo, debe haber alguna relación con una tierra originaria real o imaginaria. [...] Tercero, debe haber un autorreconocimiento de la identidad del grupo".¹⁷ Y aquí el reguetón hace sus brujerías: ¿cuál identidad se reivindica?, ¿latina, taína, afrocaribeña? La Sista apuesta por todas. En general, el reguetón se reivindica latino, afrocaribeño dentro de América Latina, pero latino sin más en Estados Unidos y el resto del mundo. Wayne Marshall explica por extenso en el artículo "From música negra to reggaeton latino" que este *estilo* de reguetón o estas reivindicaciones explícitas no son la norma; pero creo que, conscientemente o no, permean esta cultura musical que es, desde su origen, diaspórica.

15 "Defining Diaspora...", p. 190.

16 Ídem.

17 Ibidem, p. 192.

El reguetón produce un diálogo complicado de identidad múltiple, inasible y quizá por ello contestataria, a partir de una triple locación: la de una ancestralidad diaspórica frente a ciertas hegemónicas coloniales, la del barrio-metrópoli, y una menos explícita: la del Caribe —y diría que el resto de América Latina— frente a Estados Unidos. Y de nuevo lo hace de un modo casi contradictorio, pues como señalan Marshall, Rivera y Pacini Hernández, El General, por ejemplo, “no vivía en Panamá, sino en Nueva York, cuando grabó las canciones que lanzaron al reggae en español a la fama internacional”.¹⁸ Solo que no lo hará afincado en el *underground* donde arrancó, sino en una masiva comercialización que produjo, finalmente, su *crossover mainstream*.

Este movimiento, el del reguetón, abarcará al resto de América Latina de punta a punta y habrá de llegar... de regresar, para decirlo con propiedad, a Estados Unidos y el resto del mundo reconvertido identitariamente como *latinoamericanizado*, aun cuando está inscrito en una tradición mucho más amplia de ritmos, incluido el hip hop, y como *autóctono*, aunque su producción sea eminentemente digital. El reguetón es a las culturas musicales lo que el Modernismo quiso ser a la literatura en el siglo xx, cuando los Estados nacionales de las colonias de América ya independizadas comenzaron a formarse. Es decir, es una estética latinoamericana. Una estética vuelta latinoamericana a fuerza de expansión de ritmos y de reivindicaciones singulares, cambiantes. Latinoamericana si y solo si aceptamos que Latinoamérica es pluriétnica, multinacional y receptora de diásporas diversas. Solo que, a diferencia del Modernismo, el reguetón cambia los ornatos y las piedras preciosas por mucho código de calle, vulgaridad y groserías. No es la estética de los noveles Estados, es la estética de sus grietas, de lo que salió mal; quienes no debían asomarse en la foto lo hicieron: los negros descendientes de aquellos esclavos africanos, los indios musiqueros, los pobres, los latinos en Estados Unidos... En un primer momento fue una estética *underground* pero no del todo contrahegemónica —como a veces se quiere ver—, si se considera la masculinidad que tanto el dembow como

18 “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón”.

el reguetón, sobre todo muy al principio, decidieron reivindicar, y si se tiene en cuenta que cada exponente hace con su discurso cosas diferentes, que pueden o no ser contraculturales o sociopolíticas.¹⁹

La risa de la diosa Baubo: perreo

Repito: el reguetón es brujería. Perseguida y estigmatizada como toda epistemología corporal, carnal, sin escrúpulos (pues se le recrimina ser una fórmula para el éxito comercial). Una brujería que desata los demonios del cuerpo, sus demonios colonizadores, sus opresiones. Su catexis colectiva —para usar un término de Deleuze y Guattari—, o sea su libido, se realiza en la colectividad de culos danzantes. Culos que se ríen en la cara de las buenas costumbres (lo que el funk carioca, de la familia de las diásporas africanas en América, eleva a su máxima expresión *desculonizadora* y antipatriarcal, contrahegemónica y *underground*, mucho más que el reguetón).²⁰ El reguetón baila y es la risa de la máquina salvaje: "Todo el Edipo es anal e implica una sobrecatexis individual de órgano para compensar el retiro de catexis colectivo".²¹

Esta diferencia sustancial en la anatomía de los ritmos pone al reguetón en un lugar diferente al del hip hop, un baile que se afirma en el movimiento de la cabeza y en el complejísimo dominio corporal del break dance. No lo hace sin problemas: el reguetón es, en efecto, una cultura musical asociada a la masculinidad exacerbada, dominante, cosificante y machista. Y no es un secreto a voces: está en su origen, está en el dembow, está en el dancehall. Y es una masculinidad heteronormada en consecuencia,

19 Letras con alto contenido homofóbico pueden rastrearse en el dembow de Jamaica, por decir algo.

20 Para este tema recomiendo buscar a Jenny Granado (Maldita Geni Thalia), *performer* brasileña que ha dedicado buena parte de su trabajo a desarrollar (teórica y prácticamente) el concepto *desculonización*, de quien lo tomo yo: <https://vimeo.com/desculonizacion>

21 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1985, p. 149. Catexis tal como la definen en este libro es "carga del campo social por el deseo". El vaciamiento en un objeto/sujeto de la energía sexual libidinal.

definida por el baile mujer/varón. Pero como esta no es esencial a la cultura musical sino que es una interiorización cultural del ejercicio de las prácticas de un sistema mayor (el patriarcado) puede disputarse, y entonces una escena *no mainstream* de reguetón apuesta por revertir los contenidos hegemónicos en materia de género: véanse Chocolate Remix y Princesa en Argentina o Ms Nina en España. Ya desde muy temprano, Glory e Ivy Queen hacen un reguetón en cuyas letras desafían el lugar de las mujeres.

Vuelvo al baile. El movimiento pélvico característico del perreo puertorriqueño podría servir como evidencia de su ruta diaspórica en la rama africana. Podríamos rastrearlo en los diversos modos de bailar las variaciones emanadas del dembow.²² En diversas regiones de África se practican danzas, algunas rituales, que implican la basculación de la pelvis, tal como lo retoma el perreo, aunque es poco habitual que en el África subsahariana se haga en pareja; por lo general las mujeres y los varones bailan sin tocarse. Sin embargo, hay algunos choques corporales que tienen una larga tradición en las danzas de la diáspora yoruba, por ejemplo, en las que dos varones pueden chocar partes del cuerpo o retorcerse en el piso. Por sí solo este elemento dancístico merece una revisión particular, pues al igual que la de los ritmos, su ruta se antoja complicada y diversa.

La combinación del baile y las letras, además del *loop* de los *beats* y la actitud *tumbada* de los ejecutantes y devotos del reguetón les ha valido ser calificados de “delincuentes, bárbaros, salvajes”. Estos juicios los conocen también los miembros de otras comunidades musicales: el tango, el flamenco, la cumbia, el hip hop, el jazz. Algunas fueron apropiadas, vía la folclorización, y convertidas en danzas de marca nacional, pero en su origen despertaron las mismas suspicacias que el reguetón. Así, cuando

22 Una simple búsqueda en Youtube sirve para ver cómo hay ligeras diferencias (variaciones) entre *perreo* y *dembow* si se buscan con estos términos. El dembow parece implicar más el movimiento de los pies, mientras que el perreo se concentra en la basculación de la pelvis, tal como el dancehall jamaicano, que combina el twerk con movimientos propios del hip hop y otras destrezas, más parecido al funk carioca. Con sus ligeras distinciones, estas danzas comparten rasgos que resultan intercambiables y llegan a confundirse.

los llaman "salvajes", cuando dicen que su cultura musical es de "primitivos", yo asiento y sonrío. Pienso en Deleuze y Guattari, en "la máquina salvaje":

La unidad primitiva, salvaje, del deseo y la producción es la tierra. Pues la tierra no es tan solo el objeto múltiple y dividido del trabajo, también es la entidad única e indivisible, el cuerpo lleno que se vuelca sobre las fuerzas productivas y se las apropia como presupuesto natural o divino. [...] Es la superficie sobre la que se inscribe todo el proceso de la producción, se registran los objetos, los medios y las fuerzas de trabajo, se distribuyen los agentes y los productos. [...] El socius primitivo salvaje era, pues, la única máquina territorial en sentido estricto. Y el funcionamiento de una máquina tal consiste en esto: declinar alianza y filiación, declinar los linajes sobre el cuerpo de la tierra, antes de que haya un Estado.²³

¿Cuál tierra?, pregunta difícil y peligrosa; no hay Estado que contenga a la máquina salvaje porque esta es anterior al Estado: América Latina, pero el Caribe, pero el barrio, pero África, pero la comunidad digital. No hay respuesta cómoda, plana, lineal. El reguetón ha desplazado al viejo fantasma colonial europeo; ya no lo considera, su disputa identitaria es con Estados Unidos, ya ni siquiera necesita a Europa para triangular con África aunque esta sea una tierra originaria más bien imaginada, idealizada. Es la diáspora dispersa por el continente americano, la diáspora salvaje:

La máquina territorial segmentaria conjura la fusión con la escisión e impide la concentración de poder al mantener los órganos de jefatura en una relación de impotencia con el grupo: como si los propios salvajes presintiesen la ascensión del Bárbaro imperial que, sin embargo, llegará de fuera y sobrecodificará todos sus códigos.²⁴

²³ Deleuze y Guattari, ob. cit., pp. 146 y 152.

²⁴ *Ibidem*, p. 159.

No obstante, el reguetón, como en su momento el hip hop, trascendió su neurosis para elaborar el conflicto identitario urbano del siglo xxi, y esa conquista, esa elaboración de una ancestralidad contemporánea que territorializa en el goce su complejo de ser diaspórico y excluido saca de balance a la clase media —cuando no decididamente la reta—, cuya neurosis de clase e identidad no resuelta regurgita frente al alarde del perreo. Si tuviera que buscar un correlato de una manifestación cultural construida a partir de la superación de la neurosis citadina blanca occidental, y que sea transversal a la periferia (aunque no a la diáspora), sería el punk.

Las culturas musicales nacidas de este vórtice diáspora/periferia han territorializado la herida colonial civilizatoria o genocida “haciendo máquina salvaje” (y a veces transitan a la máquina bárbara): la cumbia, la bachata, la salsa, el blues, el jazz, el gospel, el funk carioca, el flamenco. Elaborando una catexis revolucionaria corporal anclada en el canto y el baile. Así, Becky G y Arcángel, nacidos en California y Nueva York respectivamente, producen reguetón en español para un público por supuesto latino, pero también para uno angloestadounidense: el *crossover* invierte el orden de los elementos. Esta diáspora salvaje sacude culos en español, con sus ritmos latinos, tramposamente metamorfoseados. Aunque con sus deudas.

Por todo esto, sin importar cuán comercial sea, el reguetón no podrá ser *elevado* a rango de *establishment* porque atenta de forma directa contra el privilegio blanco occidental. Lo desafía tanto que, por un momento, corrió a los angloestadounidenses del ojo del huracán para focalizar la disputa racial entre afroestadounidenses y latinos: “[...] las tensiones ‘raciales’ más prominentes que rodean al hip hop en Estados Unidos no son entre afroestadounidenses y blancos (representados por el prominente rapero Slim Shady, alias Eminem), sino entre los afroestadounidenses y los latinos”.²⁵ Más todavía; el reguetón afirma y descubre sus múltiples raíces, la africana, la caribeña, la latinoamericana y la estadounidense, latinoestadounidense. Son los salvajes, los bárbaros. Participa de un cierto *mainstream*, de un nicho de hegemonía

25 Marshall, Rivera, Pacini Hernández, “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón”.

que ha disputado, pero no renuncia a su cualidad de *outsider* en tanto polifacéticamente diaspórico. En México, por lo pronto, se dice que el reguetón *de verdad* no está en la radio, sino en el *underground*.

El reguetón no se permitió ser el *outsider* que entró y tras el que se cerró la puerta: "Si abres la puerta a un outsider eso te da permiso para cerrar la puerta a los demás";²⁶ los pioneros en el *crossover* la trancaron con un pie para que entraran los demás (no todas las mujeres que quisiéramos que hubiera, hay que decirlo). Diría más, diría que el *mainstream* no pudo resistir las magias de la diáspora salvaje, se emocionó, pero la catexis de la máquina salvaje no puede fingirse.

Isaura Leonardo (Ciudad de México, 1984). Estudia la potencia política de la danza y las culturas musicales, su fuerza convocante, sus recovecos sagrados. Además reflexiona sobre crímenes de lesa humanidad, genocidio, persecución, identidades políticas y diáspora desde manifestaciones artísticas y culturales.

²⁶ "Lady Vanishes", *Revisionist History Podcast*, <http://revisionisthistory.com/episodes/01-the-lady-vanishes> (fecha de consulta: 13/12/2017).

Hubo una vez dos amigos que
SE pusieron a escuchar un reguetón
NOMÁS DE BROMA

JAJA qué pendejada
TAN PENDEJA,
PONGÁMOSLA
OTRA VEZ

Simón,
hay que seguirnos
burlando



Pasaron horas y horas y
No podían dejar de escuchar
EL Reguetón

¿otra vez?

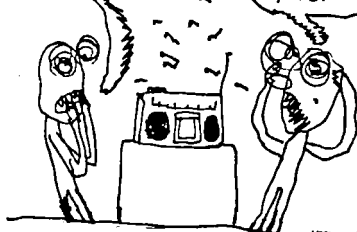
SÍ PORFAS



Después de varios días comprendieron
que estaban ATRAPADOS

¡YA somos
adictos!

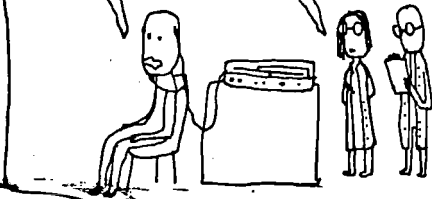
¡todo está
perdido!



tuvieron que SER LLEVADOS a UN
CENTRO DE REHAB donde Les
dieron a escuchar BUENA MÚSICA

¿qué clase de reguetón
es este?

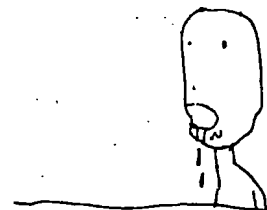
ES el concierto
EN sí menor
para chelo, de
Antonín Dvořák



POR desgracia, LA MAYOR PARTE de SUS NEURONAS
YA HABÍA MUERTO Y NO pudieron RECUPERARSE del TODO

UNO de ellos olvidó cómo hablar

EL OTRO se quedó mirando
UN poste para siempre



7224



MORALEJA: EL Reguetón Puede arruinar tu vida. No lo escuches ni de BROMA.

LAS CADERAS QUE NOS MINTIERON

Jorge Comensal

Seis compases idiotas estuvieron a punto de acabar con Esaú, pianista excelso, Mozart veracruzano. El genio muchas veces pudre a quien lo incuba, pero a los veintiséis años de edad Esaú ya había sobrevivido a la maldita bendición de ser niño prodigio. Si pudo madurar sin arruinarse fue gracias al rigor de sus padres, el pastor evangélico y la tecladista autodidacta del Templo Amigos de Jesús en Coatzacoalcos, el galerón mal ventilado donde Esaú mamó las notas musicales. A los siete años ya había triunfado en la Sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México contra decenas

de presuntos *Wunderkinder* y sus respectivos padres, que acabaron corrompidos por la envidia de saber que sus retoños carecían del talento que animaba las manos de ese minúsculo costeño que tocaba los Nocturnos de Chopin como un poseso.

Luego de estudiar en el Conservatorio Nacional, ganar todos los premios juveniles y mudarse a Hamburgo con una beca, Esaú solo aceptó volver a Coatzacoalcos para tocar un infame teclado Yamaha en el funeral de su padre. Acompañó en el duelo a su madre cinco días y huyó de vuelta a Europa, donde estaba por comenzar una gira de conciertos.

Iba en el avión cuando empezó a oír una molesta trompeta en si bemol y una voz gangosa que bramaba, entre otras cosas, ¡Shakira!, ¡Shakira!, nombre que Esaú había oído mentar en la escuela dominical, donde le enseñaron que las caderas de esa cantante sudamericana eran anzuelos de Satanás. Arrellanado en su cómodo asiento de primera clase, Esaú atribuyó el barullo al mal gusto característico de los que viajaban en clase turista, pero el ruido no mermó ni un decibel cuando activó sus audífonos aislantes. Se paró al baño para rastrear la fuente de la molestia, y encerrado en el cubículo pestilente, a solas con su reflejo encorvado y el lavamanos diminuto tuvo que aceptar que el adefesio manaba de sí mismo; de su propia conciencia infectada por el ritmo tosco y pegajoso de esa canción cuyo nombre desconocía.

I'm on tonight... —al aterrizar en Hamburgo— *my hips don't lie* —al tomar un taxi— *and I'm starting to feel it's right* —el coro era

una lamprea de pop caribeño— *All the attraction, the tension* —buscó la canción en Google— *Don't you see baby, this is perfection* —y además de la letra encontró el blog de una fanática ofendida con esa canción, la cual marcaba el comienzo de la decadencia que condujo a Shakira desde la sabiduría precoz de “Inevitable” y la crítica social de “Octavo día” hasta el vacuo “Chantaje” del reguetón.

Al llegar a casa. Esaú trató de purgarse con música dodecafónica —Schönberg a raudales—, pero fue inútil. Tomó un somnífero potente y despertó nueve horas después con el mismo tormento: *She makes a man want to speak Spanish...*

Pasaron tres días infernales —ni uno solo sin que llamara por teléfono a su madre, que se pasaba el día cantando himnos cristianos—. Temeroso de que Shakira fuera el primer síntoma de un tumor cerebral, acudió al neurólogo. Después de aplicarle una batería de pruebas denigrantes —apriéteme el dedo, saque la lengua, ¿cómo se llama la canciller de la República?—, el médico lo refirió con un psicólogo que resultó ser demasiado sonriente para el gusto de Esaú.

—Mire —le dijo en su alemán sintácticamente perfecto y fonéticamente desastroso, —en quince días toco en Londres y no puedo ensayar con esto adentro.

Sin dar cuenta de la urgencia de su paciente, el psicólogo comenzó a hacerle preguntas sobre su vida personal. Esaú respondía con monosílabos. Cuando el psicólogo Sonrisas inquirió si tenía pareja, con el cuidado de usar una expresión neutra para no presuponer la orientación sexual del paciente, Esaú se limitó a decir que su apretada

agenda le impedía sostener una relación sentimental —por supuesto omitió aclarar que era heterosexual y que solía masturbarse inspirado por videos de pianistas atractivas como Khatia Buniatishvili, Hélène Grimaud o la semidiosa, aunque sexagenaria, Martha Argerich; también omitió que sus manos, habituadas a intimar con Steinways y Bösendorfers, desconocían el cuerpo desnudo de una mujer. Tampoco mencionó que su padre había muerto una semana atrás.

—¿Qué te despierta esa canción que escuchas?

—*Weiß nicht...* —gruñó Esaú.

—¿Qué estás oyendo en este momento? —preguntó Sonrisas con una jovialidad imbecil.

Esaú prestó atención: *Cómo se llama / ¡Sí! / bonita / mi casa, / ¡Shakira! Su casa / ¡Shakira!*

—Pura tontería.

El psicólogo le pidió que tratara de evocar recuerdos asociados con esa canción, y que los anotara en un cuaderno para comentarlos en su siguiente encuentro. Pasó una semana de estudio frustrado. ¿Cómo iba a tocar el melancólico adagio de Ravel con ese ritmo frenético en la cabeza? *And I'm on tonight you know my hips don't lie...* Más de una vez, golpeándose la cabeza contra las teclas del piano, Esaú pensó en darse un tiro, mas no tenía las agallas ni la pistola para hacerlo.

Tomó el teléfono y le llamó a su representante.

—Estoy muy mal —confesó—. Me dio dengue en Coatzacoalcos —mintió—. Cancela el primer concierto.

Desesperado por la perspectiva de perder el contrato que se estaba gestando con la Deutsche Grammophon, apeló al recurso terminal de la homeopatía: curarse por semejanza. Aunque vivía solo, tuvo el pudor de cerrar la puerta de su cuarto antes de encender la computadora, entrar a Youtube y buscar “My hips don’t lie”, cuyo video oficial ya tenía 539 593 209 visitas. Iban a ser 3.38 minutos de suplicio. *I never really knew that she could dance like this...* Al terminar la canción, el ritmo y la voz nasal de la colombiana no se dissiparon. Al contrario: perseveraban más nítidos que antes, fortalecidos. Esaú quería arrancarse la cabeza. Rabió, golpeó, estrelló el vidrio de las partituras que adornaban las paredes. Su pequeña colección de metrónomos antiguos terminó hecha pedazos. Tras la tormenta sacó del fondo de un anaquel de la cocina una botella de tequila que le habían regalado cuando emigró de México jurando que no volvería. Como no tenía caballitos, sacó una taza de café expreso para servirse. Se forzó a beber con encono, imitando a los héroes trágicos del cine. Abstemio consumado, bastaron cuatro onzas de tequila para embriagarlo. La voz de Shakira, teñida por el alcohol, sonaba triste y resbalosa.

Recordó el consejo de Sonrisas. No había nada en su memoria. ¿Qué edad tenía Esaú cuando salió esta porquería al mercado? Wikipedia le informó que el año de lanzamiento había sido 2005, en el volumen dos del disco *Oral Fixation*. Hizo cálculos embrollados por el alcohol. Estaba por entrar al Conservatorio. Tenía quince años. Se acordó de la fiesta de quince años de su prima Berenice en Coatza-

coalcos: el vestido chabacano, el baile con chambelanes vestidos de cadetes, la hora de los brindis empalagosos, el brindis de su propio padre, que aprovechó la ocasión para predicar la palabra del Buen Jesús ante los invitados. Su padre: celoso protestante entre católicos borrachos. Esaú revivió la vergüenza de aquella noche en que odió por igual a su padre y a la concurrencia beoda que se reía de él sin disimulo. Quiso subirse a la tarima, sentarse al teclado y cerrarles la boca con su talento furioso, inducirles pasmó, miedo, reverencia, como lo hacía Glenn Gould ante los auditorios pretenciosos que despreciaban su banquito de enano y su costumbre de tararear a Bach mientras tocaba. Pero aquella noche de alegría veracruzana Esaú permaneció sentado, y en vez de acudir en defensa de su padre clavó la mirada en el plato de arroz con mole y no la alzó hasta que el maestro de ceremonias le arrebató el micrófono al pastor inoportuno y ordenó que siguiera la fiesta. Ruidosos aplausos recibieron a la trompeta mentirosa: *I'm on tonight you know my hips don't lie...* Su padre abandonó el escenario, derrotado al ritmo de Shakira, la cantante favorita de la quinceañera, *Don't you see baby, this is perfection...*

A Esaú le quedó el pecho adolorido, y a media botella fue al librero por un disco —las *Variaciones Goldberg*, en la segunda grabación de Gould— y lo puso a todo volumen. Ebrio y lacrimoso, asqueado de su padre, de su prima, de sí mismo, de Hamburgo y del celibato, de ser chaparro y prodigioso, huérfano, ateo y costeño, Esaú se desveló cantando con Glenn Gould, las fugas y contrapuntos de Bach como si fueran rancheras, bebiendo hasta la náusea, el vó-

mito, la bilis, llorando hasta caer exhausto, aplastado por la grandeza de su talento y soledad. Cuando despertó al día siguiente, las caderas de Shakira habían dejado de mentir.

Jorge Comensal (Ciudad de México, 1987). Narrador, ensayista, editor. Autor de *Las mutaciones* (2017) y *Yonquis de las letras* (2018). Textos suyos han aparecido en *Arquine*, *Casa del Tiempo*, *Este País*, *Nexos*, entre otras publicaciones.



CHUCHUMBÉ, CHAMPETA Y REGUETÓN

Antonio Nieto

Ese día era especial para ella, logró graduarse de la secundaria y el fin de cursos lo celebrarían con una tardeada en el News Divine, el lugar de moda en el barrio de la Nueva Atzacocalco. A pesar de ser menor de edad, por obtener buenas calificaciones sus padres le dieron permiso para ir a divertirse a la discoteca; podría maquillarse, usar ropa bonita y tal vez bailar con el chico que siempre le había gustado, sería un momento mágico. El 20 de junio del 2008 las cosas no ocurrieron así; su amiga Isis fue asesinada a toletazos y ella obligada a subir a un camión de transporte público bajo la advertencia de un policía de la Secretaría de Seguridad Pública: "súbete o tú vas a ser una de las muertas". Ese día tan especial se convirtió en una masacre, con niños convulsionándose o agonizando lentamente por los golpes y la asfixia, muriendo en el suelo frente a los paramédicos del Escuadrón de Rescate y Urgencias Médicas (ERUM), quienes fueron captados en un video ordenando "no me suban a nadie a esa ambulancia", razón por la que

los jóvenes trataban burdamente de dar primeros auxilios a sus amigos, familiares y seres queridos. Es desolador ver, en uno de los videos, a un chico que suplica a su amigo que no se duerma.

Negocios como el News Divine o el Abuelo son modelos de entretenimiento para jóvenes pobres y marginales quienes, ante la falta de mejores espacios de convivencia digna, al ser grupos desprovistos de poder económico y político, encuentran en estos salones de baile el lugar para socializar y divertirse a ritmo de reguetón. El académico y fundador de ConectaDH, Luis González Plascencia, describe el hecho de la siguiente manera: “para mí el caso equivale a planear un secuestro de las niñas y niños que estaban ese día en el bar, [...] y permitir delitos intencionales como el fichaje y las vejaciones de las víctimas secuestradas”.¹

El Programa de Mando Único de la Policía (UNIPOL), la agencia responsable del fallido operativo en el News Divine, fue ejecutado para evitar que se vendieran drogas o alcohol dentro del establecimiento. Tiene su origen en el marco de la política de Cero Tolerancia de Marcelo Ebrard, quien creó un mando único para las policías del Distrito Federal por recomendación de Rudolph Giuliani. Durante el operativo en el News Divine, Marcelo Ebrard era el jefe de Gobierno y anterior secretario de la SSP. Mientras tanto, a nivel nacional, en su afán de legitimar el fraude electoral que lo colocó en el poder, Felipe Calderón iniciaba una guerra contra las drogas, lo que desató una guerra civil que hasta nuestros días lastima al país con altas cifras de muertos, desaparecidos y ejecuciones sumarias.

Según Joseph Branden, los jaloneos políticos en torno al consumo de estupefacientes y en relación con la expresión de la sexualidad “implican una redistribución de libertades e ilegalidades [...] sometiendo a la población en un sistema de vigilancia continua, arrestos y comparecencias, convirtiendo la vida cotidiana en una prolongada lucha por no caer en la cárcel”.² Para justificar esta

1 Luis González Plascencia, “News Divine: un operativo ilegal”, *Animal Político*, México, 22 de junio de 2015, <http://www.animalpolitico.com/blogueros-phrone-sis/2015/06/22/news-divine-un-operativo-ilegal/>

2 Joseph Branden, “La langosta y Laureano Gómez”, *Estética y emancipación*, coordinado por Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, México: Siglo XXI/UNAM/UAM, 2014.

guerra contra el crimen los grupos de poder económico y político inventan mediocráticamente al sujeto peligroso, así, en palabras de Pablo Gaytán:

El chavo banda, el punk, el ultra, el cholo, el chaca, el mara, el sicario, el machetero de Atenco, el greñudo con tatuaje, el pandroso, el hip hopero, el grafitero, el desempleado, el "nini", o el damnificado por los pésimos servicios en el oriente de la metrópoli [...] serán temidos por los otros, es decir, por las clases medias metropolitanas [...] y significa el declive de toda posible solidaridad entre los mismos habitantes de la ciudad.³

De esta manera, como sostiene José Luis Cisneros, los medios de comunicación logran generar ambientes de miedo y terror en la memoria social al enfocarse en las acciones violentas ocurridas en zonas urbanas caracterizadas por la pobreza y el desempleo, lo que "presupone que la delincuencia y la violencia ocurren primordialmente entre los pobres de la ciudad".⁴

El autómata frente al primitivo

Yo acá voy a demostrar de forma muy simple pero contundente lo que es arte y lo que no lo es [...] si un reguetonero que se jacta de ser cantante es aceptado como tal ante la sociedad, ¿entonces qué es Andrea Bocelli, Pavarotti, Freddie Mercury? Es decir, si un reguetonero que anda por ahí balbuceando obscuridades, *full* de *autotune* y carente de contenido melódico es tomado como un cantante, entonces ¿qué fue Freddie Mercury o qué es Andrea Bocelli? ¿Entienden?⁵

3 Pablo Gaytán Santiago, *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia de Estado y contrainformación*, México: UAM-Xochimilco, 2013.

4 José Luis Cisneros, "La geografía del miedo en la Ciudad de México: el caso de dos colonias de la delegación Cuauhtémoc", *El Cotidiano*, México: UAM-Azcapotzalco, mayo, 1992.

5 Daniel Zambrano, "El reggaeton no es música", *La Saga*, México, 29 de agosto de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=OXW9bqe5Kgo>

En agosto del 2012 la página de Facebook *Por un México sin chakas, tepiteños y reguetoneros... Mata un chaka y haz patria* convocó a linchar reguetoneros. Según Dan Graham: "La industria del rock prefiere dividir a las minorías en mercados independientes, y esta división establece una oposición ideológica entre ellas, oposición que trabaja a favor de la ideología dominante, pues pone a una minoría en contra de la otra".⁶ El rock, el pop, la balada ranchera y los diversos géneros musicales corporativos funcionan como ejercicios disciplinarios que condicionan al escucha para cumplir un papel como consumidor de estilos de vida. Habría que agregar a este modelo pedagógico, ideológico y socializador géneros como el "movimiento alterado", el narco-rap y el rap militar o "vacho rap" que, rindiendo culto a la forma de vida y la violencia del crimen organizado, normalizan la guerra civil en el país y promueven el paramilitarismo con temas como "Escuadrones de la muerte", "Gafes", "Sanguinarios del M1" y "Comandante escorpión 40 C.D.G". Así se construye mediáticamente una "clientela" o familia de estirpe consumista que es llevada a identificarse, mediante un lenguaje y gestualidad peculiares, en torno a un conjunto de modas y preferencias, y que se reproduce cultivando la afición y empatía con una pintoresca constelación de "mitos", "estrellas" e "íconos",⁷ del espectáculo, el deporte, la telenovela, las redes sociales, la política o el periodismo.

Diariamente hay un minibombardeo sistemático sobre las mentes del público lector, el auditorio radial, el espectador televisivo y el usuario de la red cibernética, alabando las bondades del modo de vida capitalista y las virtudes de la "blanquitud"; Víctor Muñoz resalta que esto es porque:

El campo de mensajes y significaciones que recibimos en los medios [...] está lleno de imágenes en las que los protagonistas son blanquitos, altos, bien vestidos, guapos y guapas, hablan correctamente, es decir, distintos a la mayoría de nosotros,

6 Dan Graham, *Rock mi religión*, México: Alias, 2008.

7 Bolívar Echeverría, "Discurso de Caracas", 24 de julio de 2007, www.bolivare.unam.mx/miscelanea/Discurso%20Caracas%20Julio%202007.pdf

morenitos, prietos chaparros, gordos o muy flacos, feos o más o menos y que, comparados con ellos, no vestimos bien.⁸

Los inquisidores gustan de la balada rock

Adela Micha: A mí me encantas, eres guapísimo, eres divino, pero eres sobre todo talentoso...

Aleks Syntek: Y no es mala onda, pero a mí, la verdad, el reguetón me tiene hasta la madre... [Aplausos del público] ¿Por qué el mismo ritmo todos, la misma letra, por qué las mismas misoginias y vulgaridades?... Yo creo que es porno... Eso es porno, lo que hacen los reguetoneros... Siento que es una práctica que te enferma mucho [el porno] y hoy en día los chicos están muy expuestos, yo soy embajador de Unicef y sí me preocupa mucho esa parte... Hay que controlar los instintos animales, si no nos volvemos changos, y el reguetón viene de los simios, ojo. [Risa] [Risas del público]

Adela Micha: Pues namás [sic] basta con verlos bailar.⁹

Desde los tiempos de la Colonia y la esclavitud, los prejuicios contra la cultura negra la redujeron a su relación con lo rítmico y subrayaron hasta la saciedad que su música es ruido. Decir que los reguetoneros son simios forma parte de la línea de argumentación del pensamiento inquisidor que niega al negro como persona, lo cual históricamente "tiene su explicación a través de la sociedad esclavista, enmarcada en la época colonial donde el negro es visto como un animal de trabajo [por lo que] sus manifestaciones culturales fueron negadas y subvaloradas, [...] señaladas como expresiones vulgares donde predomina la lascivia".¹⁰

8 Víctor Muñoz, "Construir dispositivos de activación comunitaria", *Arte y creatividad en Valle de Chalco*, Estado de México: Solidaridad, Hoja Urbana/Pacmyc, 2014, p. 111.

9 Adela Micha, «Aleks Syntek confiesa que está hasta la madre del reguetón», *La Saga*, México, 15 de agosto de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=KXLbMn5b9dY>.

10 Enrique Luis Muñoz Vélez, "La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo", *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, núm. 67 y 68, Barranquilla, Colombia, 2012.

Los primeros encuentros de la cultura africana con América dieron vida a ritmos como el merecumbé, la cumbia, el mapalé, el bullerengue y el son. El hecho de que "negros" e "indios" compartan la condición de dominados va a significar una alianza cultural amalgamada en el rito del baile. Sin embargo, ya que la Iglesia, mediante la religión, pone en escena el pensamiento filosófico de Platón al alertar que el sano espíritu del alma se encuentra amenazado por la seducción corruptiva del cuerpo, aquellos bailes y ritmos populares fueron condenados y denunciados sistemáticamente, como es el caso del chuchumbé, baile consignado en los archivos de la Inquisición y denunciado en la ciudad de Veracruz en el año de 1766: los inquisidores dictaminaron que sus coplas eran "[...] en sumo OBSCENAS Y OFENSIVAS, y se han cantado, y cantan acompañándolas con baile no menos escandaloso y obsceno, acompañado con acciones y meneo deshonorosos y provocativos a la lascivia".¹¹ Gonzalo Aguirre Beltrán en su ensayo "Bailes de negros" compila algunos documentos de la Inquisición en los que se anota que el chuchumbé: "se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí soldados, marineros y brosa".¹² Del son llamado murranga, una delación dice que sus movimientos son "muy lascivos, torpes, provocativos [...] que dicen lo trajo un negro de la Habana". Syntek seguramente habría denunciado a cientos ante el Santo Oficio.

Una de las características más criticadas del reguetón es el perreo intenso, que consiste en los roces rápidos o lentos que se dan al bailar, buscando imitar posiciones sexuales. Perreo es una palabra acuñada en los bailes champeteros. Champeta es el término usado para nombrar a ritmos como el juju y highlife de Nigeria, la mbaganga de Sudáfrica y el soukous de Zaire, que se bailaban en los barrios marginales de Cartagena. La música africana llega a Cartagena en la década de 1960 por contrabando y en los barcos de la flota mercante Grancolombiana para satisfacer el

11 Thor Jorgen Ayala Bendixen, *El Chuchumbé. Intertextos sobre una danza del barroco novohispano*. Trabajo de grado, Escola Superior de Música de Catalunya, 17 de mayo de 2006.

12 Gonzalo Aguirre Beltrán, "Bailes de negros", *Desacatos*, otoño, núm. 7, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001.

gusto personal de los marineros, quienes regresaban con grabaciones de artistas como Fela Kuti de Nigeria, Prince Nico Mbarga y Lousiana Tilda de Camerún, y Ernesto Djédjé de Costa de Marfil. Las canciones eran socializadas por los picós, emisoras musicales ambulantes parecidas a los sonideros mexicanos. Estos ritmos fueron adoptados y mezclados con otros ritmos del Caribe como el reggae, el calipso, la socca y el compás haitiano. Y así como los mexicanos llamamos "cumbia sonidera" a la forma de bailar el huayno, la bomba, el sanjuanito y la chicha, la "champeta" fue el nombre genérico para bailar esta gran diversidad de ritmos africanos y caribeños. Nicolás Ramón Contreras Hernández explica la relación entre la champeta y el perreo como "el momento sublime de la animación de un programador o ayudante de un picó: vamos al perreo es sinónimo de la expresión vamos al vavile".¹³ Los picós se distinguían por la decoración de sus cabinas con dibujos y pinturas coloridas y diseñadas de acuerdo con el nombre y personalidad del dueño del equipo.

El cuerpo es un territorio en resistencia donde se baila
y se hace música

Deja que tus pies se muevan al compás de tu alegre corazón.

Rigo Domínguez y su grupo Audaz

La intención de expropiar, desplazar, vigilar y castigar los diversos testimonios de espontaneidad y anarquía comunitaria olvida que es mediante estas manifestaciones subalternas que se le da oxígeno a la vida social metropolitana y se permite a las comunidades encontrar sus propias reglas de identificación y socialización mediante el slam, la wepa, el perreo, la rueda de la cumbia, el freestyle, el voguing o el guarachero tribal.

El baile es el estímulo corporal que nos recuerda que no somos engranes y que no somos piezas de una máquina: somos seres vivos que amamos, sentimos y respiramos. La música tropical

¹³ Nicolás Ramón Contreras Hernández, "Champeta/terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano", *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, núm. 67 y 68, Barranquilla, Colombia, 2012.

tiene esta conexión con la historia antigua; por medio del merengue, la bomba, el sanjuanito, la cumbia o el reguetón nos comunicamos con los esclavos de la antigüedad, y así, los esclavos modernos nos negamos a ser autómatas sociales incapaces de disfrutar de nuestro cuerpo y de reconocer en el otro a un igual, a una persona con quien bailar y amar.

Blanqueamiento pop

Mientras Farruko busca a los músicos del dancehall en el Caribe, en el norte global el reguetón ha entrado a la industria musical de la mano de cantantes pop como Shakira, Luis Fonsi y Enrique Iglesias. Mientras tanto, en el ámbito “alternativo” los empresarios contraculturales como Naafi o Rosa Pistola no dudan en llamarse reguetoneros o periféricos para comercializar su actitud “marginal”; Rosa Pistola, según el diario *El País* “de esencia punk, subversiva y guerrera por naturaleza” y “una de las mayores capos del reggaetón underground”, declara que “En Latinoamérica adoptamos el punk porque era lo que había, pero el verdadero punk de Latinoamérica es el reggaetón [...] Afortunadamente ya tenemos artistas de reggaetón-pop que pueden sonar en la radio”.¹⁴ Platicando sobre tales declaraciones, Pablo Gaytán comenta que “la actitud ahora está en venta, y es mediante la actitud-mercancía-emocional que el mercado disuelve toda energía subversiva. Cuando un medio como *El País* difunde esta mercancía simplemente responde a una estrategia de blanqueamiento. Y aquí blanqueamiento quiere decir que hoy puedes ostentar un lenguaje subversivo, pero sin pasar a la acción; bueno sí, a la acción de adquirir poses en el mercado”.¹⁵

Epílogo

Padres de los jóvenes fallecidos y lesionados durante la tragedia ocurrida en la discoteca News Divine en 2008 recriminaron a

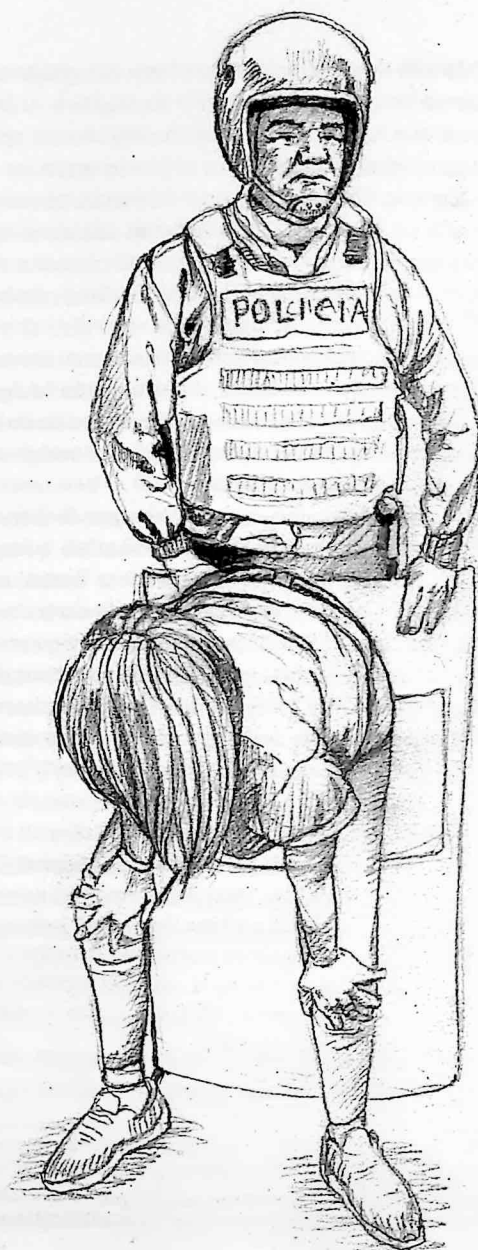
14 Tita Desustance, “Rosa Pistola: El verdadero punk de Latinoamérica es el reggaetón”, *El País*, https://elpais.com/elpais/2017/10/23/tentaciones/1508756123_110971.html.

15 Comunicación personal.

Andrés Manuel López Obrador que haya designado a Francisco Chíguil como candidato a la alcaldía de Gustavo A. Madero por Morena, ya que lo consideran responsable directo del incidente debido a que era el jefe delegacional en ese entonces. Otro involucrado, Marcelo Ebrard, al regresar de Europa se unió al equipo de campaña de Morena; actualmente es secretario de Relaciones Exteriores. El consultor de la izquierda capitalina en tiempos del programa Cero tolerancia, Rudolph Giuliani, se convirtió en asesor de Donald Trump en materia de seguridad cibernética. Ya como presidente, López Obrador ha faltado a su promesa de regresar al ejército a los cuarteles, ahora la guerra ha llegado también a la Ciudad de México. Se recuperó el modelo de la UNIPOL y el ejército, convertido en Guardia Nacional, está a cargo de la seguridad pública a nivel nacional.

Luego de enfrascarse en una pelea por Twitter con gente que llamó a su música "música de Godínez", a quienes insultó desde su cuenta, la Unicef le retiró a Aleks Syntek su encargo como embajador de esta institución. Desde entonces, sostiene una cruzada autoimpuesta contra el reguetón y quienes lo escuchan, y ha llamado a legislar la emisión de canciones de este género. En septiembre de 2018, un joven inglés de diecisiete años acusó a Aleks Syntek de acoso, al asegurar que el cantante le envió mensajes en donde lo llama "lindo" y "sexy".¹⁶

Antonio Nieto – Sonidero Marginal (Ciudad Neza, México, 1981). Artista, sonidero y promotor cultural de la periferia. Documenta, promueve y difunde el trabajo de productores culturales emergentes y populares en la zona metropolitana de la Ciudad de México. Editó el libro *Arte y creatividad en el Valle de Chalco*.



CÓMO CONVERTIRSE EN UN POLICÍA DE LA LENGUA Y FRACASAR EN EL INTENTO

Yásnaya Elena A. Gil

Si la moderna ciencia lingüística no apoya esta distinción entre formas correctas o buenas y formas incorrectas o malas de hablar, ¿de dónde surge, pues, este interés en tachar unas hablas de incultas o incorrectas? La idea de que el vulgo inculto habla mal ha sido difundida y alentada desde el poder político y educativo para facilitar que los hablantes de variedades lingüísticas no estándares las abandonen y se sumen a los modelos de habla considerados cultos. De esa manera se consigue, a través de este prejuicio, que el propio pueblo abandone sus formas de hablar de modo voluntario y contribuya a la destrucción de sus propias señas de identidad lingüística.

Juan Carlos Moreno Cabrera

¿Deseas pertenecer a la inmemorial estirpe de los policías de la lengua? Sí, esos guardianes que defendieron al latín de la ola de corrupción que tuvo como resultado la existencia de las actuales lenguas romances como el español, el rumano o el francés. ¿Deseas formar parte de la cofradía de los modernos quijotes que

se enfrentan a los molinos de viento del mal hablar y del mal escribir? Los policías de la lengua desean limpiar; fijar y dar esplendor a una lengua rebelde y que no se deja pulir; inyectarle bótox a las arrugas que evidencian el paso del tiempo en las lenguas del mundo, estos guardianes del buen hablar piensan que toda lengua pasada fue mejor y que si no intervienen algo muy grave puede suceder: el español puede perder su unidad lingüística, la lengua puede corromperse o perder su brillo y esplendor. Uno puede encontrarlos por montones en las redes sociales denunciando airadamente lo mal que hablan y escriben las nuevas generaciones, arengando aquí y allá sobre las normas que hay que seguir y lamentando siempre que, a pesar de todos sus esfuerzos, las cosas no cambian mucho.

Si algo hemos aprendido de los policías del buen hablar es que están condenados a fracasar una y otra vez. A pesar de la indignación, nadie pudo detener que el latín se convirtiera en esa lengua corruptísima en la que muchos siglos después escribieron Octavio Paz o Gabriel García Márquez, como nAdA PuEdeN asEr AoooRa paRa iiMpedlr q' LaZ PeeRzoNaS eZcRiVaN Azi.

¿Cuál es el afán de perseguir y castigar? ¿Por qué los policías de la lengua le dedican tantos esfuerzos a promover el buen hablar según sus criterios y a vigilar el buen escribir? Mi amiga Sheba Camacho me mostró una campaña en el metro de la Ciudad de México llamada *Escribir bien*¹ que se dedica a advertir a la gente que no debe usar *dijistes* en lugar del correcto *dijiste*. Me impresiona que esto pueda llegar a estos niveles. ¿Por qué molesta sobremanera que las personas agreguen una s final? ¿Por qué dedicarle una campaña? ¿Por qué implicar que las personas que utilizan esta forma son tontas o incultas? ¿En qué nos afecta que alguien utilice *haiga* en lugar de *haya*?

Los policías de la lengua tienen también mala memoria. A pesar de que haya habido voces desesperadas que advirtieron que no había que abandonar la forma antigua y conservadora *haiga* por el vulgar *haya*, el cambio de cualquier manera se consumó.

1 "ISA Corporativo lanza campaña 'Escribir bien' para el Metro de la Cd. de México", *The Point*, <http://thepoint.mx/www/2013/05/28/isa-corporativo-lanza-campa%C3%B1a-escribir-bien-para-el-metro-de-la-cd-de-mexico/#sthash.gVKboPrI.dpbs>

Ahora advierten que la forma correcta es *haya* y que no debemos de usar el cada vez más popular *haiga*. Lo que antes era considerado culto puede después considerarse vulgar. Lo que es cierto es que ningún movimiento que haya intentado normar la lengua ha logrado que esta se quede estática y congelada en el tiempo, no hay bótox que detenga el cambio.

Detrás de esta obsesión por corregirle al otro su forma de hablar y su forma de escribir existen grandes dosis de clasismo y discriminación. La lingüista Cecilia Rojas lo repetía en sus clases junto con los sociolingüistas de las lecturas del curso: controlar la norma da prestigio. Pero fijar una norma lingüística no significa que esta sea intrínsecamente mejor, Juan Carlos Moreno apunta que "si se nos impone una norma, podemos aceptarla libremente, pero debemos tener presente que esa norma no es más correcta que otras posibles simplemente porque la acepten o ensalcen determinadas instancias sociales".²

Hay una página electrónica³ en la que es posible "traducir" el comienzo de *Cien años de soledad* o de *El Quijote* o de cualquier otro texto que se nos ocurra a una versión que llaman "chaca-re-guetoñera":

muXoz añoZ DezPuez, frEntE Al PIOToN De FuzIIAmientO, El
CoRoNeL AurEliAño vuEnDia avia de rEkOrdAr aqEyA taRde Re-
MotA en Q' sU pAdre IO yEvo a CoNosEr eL yeLo. mAkonDo
eRa enToNsEz 1A AlDea De bEiNte kAzAz dE VarRo i kaÑaBra-
ba KonzTrUiDaz A la orIya dE 1 rio De aguAz diAfaNas q' Ze
pReSiPitabaN X un lExo De pleDraz pUliDaz, BlaNkaZ l EnorMez
comO WeBoS PrEisToRiCoS.

A pesar de lo divertido que es jugar con posibles "traducciones", la página hace un juicio severo sobre este tipo de escritura: "¿Quieres 'expresarte' como la pRiNcEza rEggeAtOnErA pero temes al daño cerebral permanente causado por el abuso

² Juan Carlos Moreno, *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid: Alianza, 2000.

³ Chakalizador, <https://lexiquetos.org/chakalizador/>

de la inhalación de solventes? ¿Tus creencias y posiciones más profundas y sagradas te impiden teclear como si no hubieras terminado la primaria?", reza en la presentación. Detrás de los juicios sobre el buen hablar y el buen escribir se esconden prejuicios más profundos. ¿Quiénes pueden acceder a la norma lingüística? ¿Quiénes pueden conocer las reglas del *buen* decir y del *buen* escribir? Al parecer, no los que no han terminado la primaria, según la página. Un clasismo social no tan velado empapa los juicios de los policías de la lengua. A pesar de mis esfuerzos aún no puedo escribir en versión chaca-reguetoñera, entiendo que debe haber un patrón para la sustitución gráfica y que ha de ser complejo, sinceramente me gustaría mucho viajar de un sistema gráfico al otro, de la norma *culta* a la forma chaca-reguetoñera con sus propias reglas y principios de escritura.

Todo esto no quiere decir que no exista regulación en la lengua, pero es verdad que no pueden regularla personas, por más que denuncien que no se dice *dijistes*. El asunto es más complejo, si un individuo utiliza la forma chaca-reguetoñera para escribir una solicitud a la universidad sabe que seguramente será rechazada, así que no lo hará, tendrá que aprender la norma adecuada para el caso si desea tener mayores posibilidades de éxito; igualmente, esa misma persona sabe que si utiliza la norma *culta* con la que se escribe una solicitud formal para comunicarse con sus amigos en una red social será rechazado también.

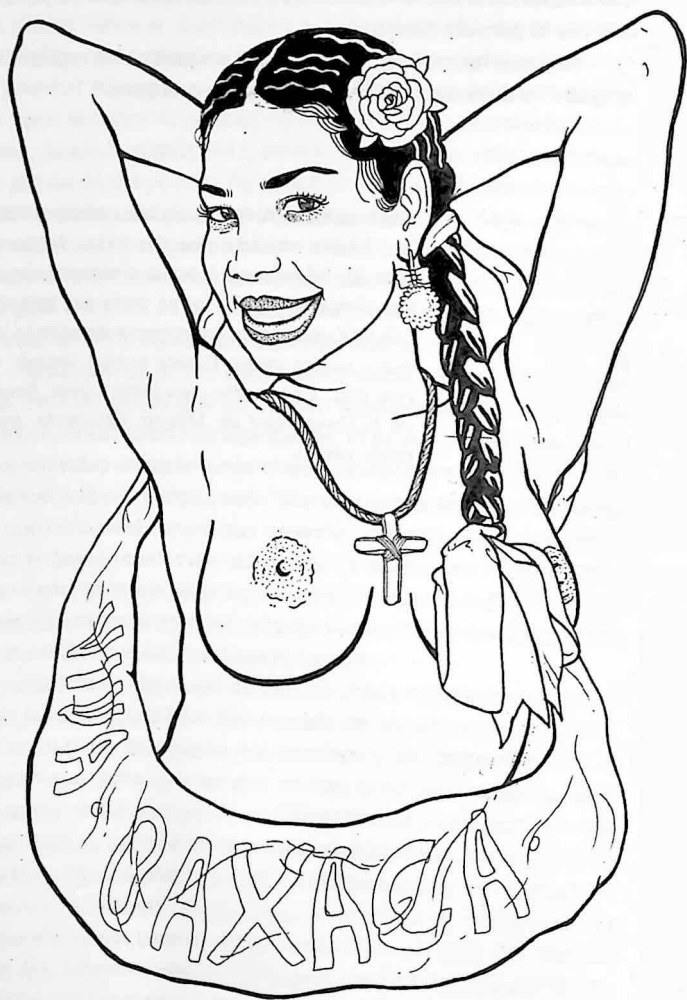
¿Qué tanto del modo de escribir chaca-reguetoñero impactará en la norma *culta*? No hay manera de saberlo y sobre todo no hay manera de controlarlo, los cambios y las aparentes "corrupciones" que sufre una lengua se dan o no prosperan independientemente del número de advertencias que publiques en tu red social. Calma, policías del lenguaje, no pasa nada, no depende de ustedes, pregúntenles a todos los policías anteriores que se rasgaron las vestiduras durante todo el proceso en el que *lacte* se corrompió hasta parir al actual *leche*. Los policías del lenguaje creen que deben ayudar al sistema educativo a enseñar y propagar la norma (mal llamada) *culta*, y más grave aún: creen que pueden hacer juicios sobre la valía de las personas y de sus ideas solo con base en el uso de *haiga* versus *haya*.

Todos de alguna manera hemos jugado a ser policías de la lengua, todos hemos descalificado un argumento diciendo: "primero aprende a escribir/hablar bien". El que esté libre de pecado que tire la primera piedra.

Hay que recordar siempre que las lenguas no se regulan, las lenguas se autorregulan. Evitémonos, pues, la pena.⁴

Yásnaya Elena A. Gil (Ayutla Mixe, México, 1981). Es hablante nativa de mixe alto del sur. Autora del libro *Ää: Manifiestos sobre la diversidad lingüística* (Almadía, 2020); forma parte del colectivo COLMIX, que realiza investigaciones sobre la lengua y cultura mixes. Publica el blog "Ayuujk" en *Este País*, y ha escrito para *Letras Libres*, *Revista de la Universidad de México*, *Gatopardo*, entre otros medios.

⁴ Este artículo se publicó por primera vez en 2015 como parte del blog "Ayuujk", en la revista *Este País*.



POBRE DIABLA

Irasema Fernández

¿Has escuchado el sonido de una ambulancia recién apagada? Es un sonido lánguido, cada segundo más grave y lento. Tristísimo, papi. Es el sonido de la felicidad escurriéndose por las comisuras de la boca. Cuando me atropellaron, mis hermosas piernas morenas, carnosas y bien aceitadas como te gustan, salieron volando y se arrastraron por el asfalto para medir el suelo. Quince metros, papi, dicen que eso se desplazó mi cuerpo.

Esta noche yo traía las tetas apretaditas y un short blanco minúsculo, papi, al que no le quitaste los ojos cuando nos encontramos

en el bar. Afuera llovía, pero adentro nuestros cuerpos desprendían vapor como si chorreara sobre un volcán. El movimiento de mis nalgas deletreó tu nombre y te volviste loco. Es nuestro *flow*, yo cantaba *dile que bailando te conocí, cuéntale*, e hice todo para que tus ojos fueran míos. El ambiente estaba caldeado y mi aroma se extendía por los rincones. Era mi Chanel no. 5 que alcanzó tu olfato y ya no fuiste discreto al mirarme. De mi escote se asomaron un par de soles listos para darte los buenos días por la mañana.

Para esto me educaron, ¿sabes? Para reconocer certezas, papi. Yo sabía que eras mío. Era cosa de tronar los dedos para irnos, pero me contuve porque venías acompañado y no soy maleducada. Te canté de lejos *quiero que esperemos juntos la madrugada, que tu novia de esto no sepa nada*. Y brindé pronunciando tu nombre entre los dientes: Juan, Martín, Sebastián, da igual, papi. Las gotas de sudor escurrían en mi cintura al ritmo del perreo. En mi cuerpo se dibujó el principio de tu felicidad y es que una morena como yo no se anda con tonterías, papi. Hice una vibración intensa de nalgas mientras tocaba el suelo con mis manos. De reojo ella y yo nos miramos. Ella calculaba, temerosa, la tensión sexual entre nosotros. Apuesto que nos imaginó juntos en la cama con el sonido opaco de nuestras pieles exprimiéndose. Te acercaste para saludar. Me tomaste del cuello dulcemente, sonreíste y me besaste la mejilla. Yo no me aguanté y te reclamé por no responder mis llamadas. *Tengo tres meses de embarazo*, dije, y te pusiste como diablo, papi. Fuiste por ella y salieron del bar. Tomé mis cosas con los ojos llenos de lágrimas porque ya no te vi, corrí por la avenida y luego el impacto.

Recuerdo las luces, el rechinido de los neumáticos, el metal frío lanzándome, los gritos, pero no importa. Lo que importa es que tú ya no te escapas, papi. Los médicos hablan de los hechos, cosas importantes, de lo que está por sucederme como si yo estuviera sorda o en otro sitio, pero pongo toda la atención que los fármacos me permiten. *¿Por qué sigue despierta, cuánta anestesia le metieron? Dale tiempo, es el shock*, dijeron. *Ocho huesos rotos y un legrado. ¿Aún no han contactado a la familia? Aún no*, respondió un doctor. Escuché un llanto fuera de la sala de emergencias, ella explicaba a los policías que no estabas ebrio, ni fue intencional, que fueron mis piernas las que se cruzaron como gacelas áureas mientras conducías.

Algo dejé en ese suelo del que me levantó la ambulancia, papi, porque sentí que yo era un estambre rojo y que mis hilos se descolaban hasta la sala de urgencias. Llegué aquí con una serie de costuras maltrechas, nudos irreparables que, bien que mal, crearon un sistema de correspondencias hasta ti. Hilachas como finas telarañas bajo la lluvia. Dile a los doctores que de nada sirve que busquen entre mis contactos para llamar a alguien, papi, que aquí estás tú y así aprendimos que se hacen las familias.

Irasema Fernández (Ciudad de México, 1990). Es escritora, artista visual y activista feminista. Su obra explora narrativas en torno al cuerpo femenino en su contexto colonial y periférico. Es embajadora del flow y fanática de lo sensual. www.irasemafernandez.ink



AZUL CARIBE EN LOS TIEMPOS DE J BALVIN

Ollin Velasco

El malecón de La Habana arde a 35 grados centígrados a lo largo de ocho kilómetros de asfalto, pescadores y música. Camino al paso de Valentín, mi acompañante mexicano en tierras isleñas, y al ritmo de J Balvin, nuestro proveedor de reguetón a distancia en este sábado por la tarde.

Una canción del colombiano sale vibrante de la bocina con búfer que Valentín lleva en la mano. Se pega, como las camisetas sudadas se pegan al cuerpo en el Caribe; como la cara de Fidel o el Che se pega en todos los muros carcomidos por la sal, donde hasta ahora nunca se ha colocado un anuncio de Coca-Cola, o de McDonald's, o del último estreno de cine.

"Acá vivimos los tiempos de J Balvin y esta canción está de moda. Es nueva, se llama 'X'. Mira cómo todos se la saben" me dice Valentín, subiéndole el volumen a la bocina mientras pasamos frente a un grupo de chicos que hablan, manotean y beben cervezas Bucanero. Nadie voltear, pero un par de ellos menean la cabeza según los golpes de la música. Sí: todos se la saben.

El mexicano llegó hace dos años a vivir a la ciudad y ya le agarró el modo. La falta de internet rápido y disponible a todas horas obliga a cualquiera a hablar más con la gente, a caminar más, a asombrarse con la vejez fascinante de una isla semibloqueada por el capitalismo. A vivir más en serio, pues.

"Quien siga creyendo que en Cuba no se escucha más que a Buenavista Social Club, o a Celia Cruz, o a Silvio Rodríguez, es porque nunca ha estado aquí. Desde que uno pone un pie fuera del aeropuerto puede darse idea de la gran dosis de reguetón que le espera durante la estancia", asegura.

Y en efecto, no hay "paladar" (así se les llama a los comedores económicos) o peluquería, o plaza, donde dicho ritmo no haga notar que es el rey.

La novedad, cuenta Valentín, es que antes se escuchaba más "cubatón" (el reguetón endémico), no tanto los éxitos por los que ahora todo el mundo intenta eso llamado perreo y hasta memoriza estribillos completos en español.

Ballet e Instagram

*Solo deja que yo te agarre, baby
Besos en el cuello pa' calmar la sed
Mis manos en tus caderas
pa' empezar como es...*

La canción de J Balvin nos acompaña hasta una acera colmada de niñas vestidas con leotardos negros. Están fuera de una escuela de ballet; una entre las muchas de la ciudad.

En La Habana —y en general en toda Cuba— la música es tan importante que tararear es deporte nacional. La vida cotidiana no puede fluir sin baile, sin radios desvinciadas cantando sobre ventanas y puertas abiertas de par en par.

Cual si se tratara de un esbelto ejército en movimiento, las niñas repasan en hileras perfectas sus giros antes de empezar la clase. Nuestro reguetón desentona, pero ellas apenas reparan en él y decidimos pausarlo para admirarlas.

Son cerca de quince: la mayoría con piel trigueña; de entre seis y diez años y con la cabeza erguida siempre, como todas las cubanas. Sus madres las ven de lejos, abanicándose el cuello encadenado con oro, apoyadas en las columnas de una construcción contigua y visiblemente acostumbradas a la independencia dancística de su energética tropa.

Nosotros repasamos por última vez la escena de ellas en sincronía y de inmediato, al voltear, el edificio de al lado nos llama la atención. Se trata de un hotel internacional: de los cobrados en euros, en donde muchos visitantes ultramarinos se encuentran por primera vez con un mar verde turquesa, y donde la mayor atracción es el internet pirata.

Valentín me explica que, desde hace casi dos años, la figura del *hombre que se roba el internet* inspira en cubanos y foráneos un sentimiento bastante cercano al amor. Arqueo una ceja, le pido que me explique y él dice:

“En esta isla, el internet solo es para quienes pueden pagarlo. Tienes tres opciones: o te hospedas en un hotel donde lo incluyan en tu cuenta, o te sientas fuera de uno donde puedas jalar la señal con la ayuda del hombre que se lo roba, o vas a un parque en donde por horas puedes intentar conectarte al que proporciona el Estado por unos dólares”.¹

Una turba disgregada de al menos treinta personas disfruta a discreción sus minutos de internet, cortesía del *hombre que se lo roba*, por la cantidad de 1 CUC cada hora (cerca de 20 pesos mexicanos).

Algunos hacen videollamadas con los audífonos enraizados en las orejas; otros llaman por teléfono —seguramente a otros países—; otros revisan su nueva cuenta en Instagram, en Facebook, en todas las redes sociales a las que llegaron tarde.

Valentín ha visto esa escena infinidad de veces, así que volver a encender su bocina y poner otra canción de su lista de reproducción por *bluetooth* no le implica

1 [N. de E] Este texto fue escrito a partir de un viaje que la autora hizo a Cuba en 2017. Las formas de acceso al internet y sus tarifas han cambiado desde entonces.

mayor problema. "Caminemos, que en un rato más se va el sol y la ciudad cambia por completo", asegura.

Hasta que se seque el malecón

Avanzamos sobre el asfalto, aún incandescente. Mientras oscurece empieza a sonar una clásica cubana del reguetón, según cuenta mi compañero.

"Esta se llama 'Hasta que se seque el malecón'. Fue súper popular hace unos cuatro años, pero aún la ponen y la gente se menea como demente. ¿Ya viste el video? Salen los famosos solares de La Habana. Acá abundan. ¿Quieres que te lleve a uno?", me invita.

Claro que quiero ver uno. Nunca había escuchado la canción que hiciera famoso el estribillo que dice:

Otra vez, que te vieron con la mano al aire
Para que lo goce' y lo baile'
Otra vez, al derecho y al revés
A la una, a las dos y a las tres.

Pero como mi acompañante insiste en que el video musical muestra un paisaje insoslayable de la vida cotidiana en Cuba, me vuelvo a poner en sus manos de extranjero experto. Le pido que me muestre uno de los famosos solares.

Y el deseo se me cumple en menos de veinte pasos.

Entramos a un edificio que parece abandonado pero que no lo está. Cruzamos un pasillo con baldosas desgastadas por un andar habitual invisible, y finalmente llegamos hasta una escalera de caracol que conduce a nueve pisos de lo que pudiera semejar una vecindad venida a (mucho) menos, habitada por gritos.

El solar es eso: el sitio donde los cubanos viven uno encima del otro; con fugas de agua todos los días; en medio de chismes armados al calor de un ron a medianoche de viernes, o de desgracias que se vuelven comunales porque

todos los vecinos se enteran de todo. Porque todos se conocen, todos se vigilan, todos se cuidan.

Alrededor la vida misma es antigua. Sabe a brisa, a salitre centenario. La ropa cuelga de cuanto tubo y lazo haya a la mano. El olor de la comida se arroja de los balcones cada que da la hora del almuerzo en los departamentos, que son universos en sí mismos. Da la impresión de que la gente existe sin necesidad de cuentas bancarias, de celulares de última generación, de publicidad, de la necesidad apremiante de mostrar en redes cuál fue su último viaje, su última cena, su último beso.

El solar es una honesta y natural expresión de la vida, lejos de la trivialidad. Sé que cuando vuelva a México, a Oaxaca, poco podré ver de eso. Así que me aferro a la última imagen de niños corriendo descalzos entre las mesas del patio, donde los abuelos juegan dominó, y le pido a Valentín asaltar de nuevo el malecón. Hasta que se seque.

Para entonces ya acabó la clásica cubana de reguetón y le pregunto qué nos depara el destino, musicalmente hablando. Antes de que él decida me asomo a una tienda, pido dos cervezas, las destapo y vuelvo a cuestionarlo acerca de los planes de nuestra noche.

Él se bebe un trago largo, largo, y me aconseja:

“Ya estamos por llegar al Paseo del Prado, que es el que más rápido nos lleva al Capitolio y al casco viejo de La Habana. Tienes de dos: o te doy el *tour* de turista por los restaurantes, bares y centros nocturnos para extranjeros —en donde te sacarán uno o los dos ojos de la cara—, o me dejas llevarte por la ciudad, sin mapa”.

Los paseos acartonados me dan sueño. Me gusta mucho la acción que se sale de los protocolos, de las agencias de viajes. Le suplico a Valentín que me lleve donde él quiera.

Así que una vez que estuvimos de acuerdo en caminar La Habana Vieja con la bocina en mano, con el reguetón al cien de volumen y con una mochila llena de latas sudadas de Bucanero, todo empezó a fluir tal como él lo predijo: de forma completamente distinta a cuando el sol está nuevo.

Insistí en saber con qué nueva canción me enseñaría a caminar el centro histórico, y su respuesta fue contundente:

"Lo único que sé es que, por respeto a nuestros tiempos modernos, seguiremos escuchando reguetón. Y como en México bien dicen que es mejor 'bueno por conocido, que malo por conocer', pues regresemos al colombiano":

Así fue como "X" se convirtió en mi recuerdo por siempre de los faroles bajitos de La Habana; de mi primera cuba libre bajo el marco de una puerta desvenijada y anónima, rodeada de gente que me quiso sin conocerme; de la única vez en la vida que he sentido que realmente respiro algo que me rodea: azul Caribe.

Ollin Velasco (Oaxaca, México, 1991). Periodista egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Sus crónicas y reportajes han aparecido en los diarios *La Jornada* y *El Espectador* (Colombia), así como en las revistas *VICE México* y *Chilango*.

REGUETÓN, EL NUEVO POP

Rafa G. Escalona

Tal vez desde los años dorados de la disco la música occidental no había experimentado un cisma semejante. Surgió como un género menor en el Caribe de finales de siglo, pero un par de décadas después se erige como el nuevo pop, destrozando listas de Billboard, contadores de reproducción de Youtube, y convirtiendo más artistas a su causa que paganos la Iglesia católica. Hablamos de reguetón. Esa música que muchos miraron por encima del hombro y le auguraron la corta vida de las modas comerciales. Todos los que vaticinaron su muerte se equivocaron.

A Cuba la invadió como siempre sucede con las campañas victoriosas en este país, de oriente a occidente, y hoy es parte indisoluble del paisaje sonoro contemporáneo. Atentos escuchas, artistas y agrupaciones orientales como Candyman, Marca Registrada y el Médico, se convirtieron en pioneros en la creación del reguetón cubano. No pasó demasiado tiempo para que raperos como el Micha, Alexander Delgado o los grupos Eddy K (cuyo núcleo conformó posteriormente el popular Los 4) y Cubanos en la Red se fueran sumando a la ola. Estos y otros muchos grupos



fueron dándole forma a una manera nacional de hacer reguetón, con temáticas y referencias locales y la progresiva incorporación de ritmos y orquestaciones típicos de los géneros bailables cubanos. Entre los factores que motivaron su adopción por parte de los músicos locales, la musicóloga Yurien Heredia enumera “lo pegajoso del ritmo, el bajo costo de su producción y la libertad para expresar las problemáticas sociales de una manera diferente a la del rap, con el empleo de un lenguaje más directo, la sátira y la jocosidad”.¹

Se ha repetido hasta la saciedad que el cubano es bailarín; los reguetoneros han sabido explotar esta condición y han arrebatado el batón a los timberos en la pista. Como le explicara el productor Frank Palacios a la investigadora y periodista Nora Gámez:

El reguetón empieza con un coro y rápido viene el contracoro. La gente que va a bailar no quiere oír veintiséis compases de una letra bonita como sucede en la salsa, sino que desde que tú arrancas, quieren estar bailando. Si de una canción de cinco minutos solo puede bailar dos, no tiene sentido ir a verte para bailar, va a verte a un teatro, pero no te paga un *cover*. Eso es lo que tiene el reguetón, que desde el principio es un géneroailable.²

El investigador Geoff Baker ha advertido sobre los vasos comunicantes del reguetón y la rumba, al punto que muchos de sus cultores han “reguetonizado” o “rumberizado” indistintamente canciones de uno y otro género.³ Como ejemplo de ello destacan varias piezas de agrupaciones como Gente de Zona, Los 4 y

1 Yurien Heredia, “¿Existe un reguetón cubano? Apuntes en torno al fenómeno de la apropiación musical”, *Perfiles de la cultura cubana*, Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, núm. 16, enero-abril 2015, <http://www.perfiles.cult.cu/index.php?r=site/articulo&id=365>

2 Nora Gámez, “Escuchando el cambio: reguetón y realidad cubana”, *Temas*, núm. 68, La Habana, octubre-diciembre de 2011, pp. 56-65.

3 Geoff Baker, “Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional?”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. 16, Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 149-165.

Yoruba Andabo, en las que tanto la presencia de la clave de la rumba como el desarrollo de los coros evidencian sus respectivas interinfluencias.

Destaca particularmente la gestación, en los últimos años, de una variante conocida como “reparto”, un subgénero con características rítmicas propias que puede ser considerada una creación autóctona, que se despega de las variantes regionales en boga, que navegan entre la disolución del reguetón en el universo pop y la incorporación de sonoridades del trap (por su impacto avasallador y reflejo de las transformaciones sociales del país, el reparto merece textos y estudios que rebasan el espíritu de este texto).

El reguetón, en definitiva, se ha ganado la carta de naturalización en nuestro país a través de la fusión con nuestra música popular, incorporando géneros y estilos cubanos, y abriéndose un hueco en el repertorio de artistas de otras escenas, que añaden elementos de reguetón en sus composiciones e incluso incursionan en el mismo. A la altura del 2018, la verdadera pregunta no es cuándo pasará la moda del reguetón, si no qué formas seguirá tomando un género que ha demostrado llegó para quedarse.

En espacios académicos y en medios de comunicación se ha hablado con frecuencia del “fenómeno del reguetón”. Con honrosas excepciones –escasamente visibilizadas, por desgracia– la tónica dominante del discurso es una postura prejuiciosa, cargada de recriminaciones a sus textos agresivos y repetitiva estructura musical. Cuando, curiosamente, ni la agresividad de los textos es privativo del reguetón (y si acaso es reflejo de temáticas sociales, nunca causa), ni es por asomo el único género con sonidos monótonos.

Se ha hablado menos de las razones de su popularidad, de la cadenciosidad de su base percutiva y de su efectiva captación y narración de temas socioculturales presentes en nuestra contemporaneidad. Otros de sus elementos notables y que han sido escasamente tratados son su carácter DIY (*do it yourself* o “hazlo tú mismo”) —que permite a personas con inquietudes estéticas adentrarse en su composición sin necesidad de grandes conocimientos musicales, contando apenas con unos sencillos *softwares*

de producción y un puñado de *backgrounds* que para mayor felicidad, sus autores suelen distribuir de manera gratuita en internet—, así como sus ágiles mecanismos de comercialización, que han marcado pauta en la autogestión en la música cubana.

Sepultados bajo el apresurado dictamen de plagio y falta de originalidad, se le ha prestado muy poca atención al uso en el reguetón del pastiche, la cita y la intertextualidad, características todas de la posmodernidad y de la música pop en particular, pero que se expresan notablemente en el género. El lenguaje del reguetón es el lenguaje de la calle; sus letras se popularizan rápidamente porque comparten los códigos de amplios grupos sociales en el país. El reguetón recoge, sintetiza y sublima palabras y acciones asociadas a la marginalidad, pero no es raíz de los problemas que afectan a la sociedad cubana sino una vitrina de asuntos que muchos querrían no ver para evitar lidiar con ellos (por mencionar unos pocos: machismo, violencia, pobreza y aspiraciones consumistas).

El sentido de oportunidad del reguetón es rayano en lo perfecto. La sencillez de su estructura musical le permite fagocitar sin problema alguno cuanto género se le presente delante, cuestión que ha sido captada por la industria del pop *mainstream*, que ante su empuje ha estimulado las colaboraciones de cantantes pop con reguetoneros. El resultado son esas bombas que están poblando las listas de éxito ("Despacito", "Bailando", "Súbeme la radio" y compañía), canciones capaces de atrapar a un extenso público apoyadas en la transversalidad de su propuesta.

En nuestro país el reguetón ha sido una especie de sobriño atento del rap y la timba, capaz de sintetizar las prácticas de producción, comercialización y consumo desarrollado por estos géneros en los años precedentes, y conectar todo esto a un contexto marcado por el apogeo a nivel mundial del género (el auge de internet y las plataformas digitales ha sido esencial para su expansión) y el paulatino restablecimiento de las conexiones entre Cuba y Estados Unidos.

En la medida en que el reguetón ha ganado preferencia entre amplias audiencias, con el consecuente rédito comercial para sus creadores, ha sufrido un proceso de *aburguesamiento*, que

no por ello ha disminuido su popularidad. Sus creadores tienen bien claro que no deben perder en el discurso su pertenencia a “la zona”, elemento que no dejan de recalcar, esas “expresiones de territorialidad que marcaron una pertenencia social en los inicios creativos del reguetón”, para decirlo a la manera de las investigadoras María Eugenia Espronceda Amor y Ligia Lavielle Pullés.⁴ En cualquier caso, se encuentran en una situación de ganar-ganar ya que su éxito no es interpretado como una traición a sus esencias, sino que recoge las aspiraciones de amplios sectores sociales económicamente desplazados, así como los emparenta con las clases acomodadas, tanto las establecidas como las emergentes.

En este sentido, es sumamente llamativo el proceso de *miamización* del reguetón hecho en Cuba, es decir, la cada vez mayor influencia del mercado de Miami en los procesos de creación, distribución y consumo del reguetón cubano, en un viaje de ida y vuelta que modifica comportamientos de músicos y públicos en el espacio nacional. Esta inserción en un contexto regional —Miami es el *hub* por excelencia de la música latina en Estados Unidos— y dentro de dinámicas establecidas del mercado de la música comercial, ha obligado a sus cultores a estandarizar determinados sonidos y textos, en aras de alcanzar ese heterogéneo público que los anglosajones llaman “latino”, aunque sin perder los elementos que los distinguen de sus pares del continente.

Hace falta mucha y mejor reflexión sobre la evolución musical y sociocultural del género, con sus luces y sombras. El reguetón llegó para quedarse. Al día de hoy, un repaso preliminar por los veinte clips de música cubana —publicados en los últimos tres años— con mayor cantidad de reproducciones en Youtube, arroja que todos son de reguetón. Digan lo que digan las autoridades culturales cubanas, el presente de la música cubana parece estar en manos de personas como Yomil y el Dany, Gente de Zona, Jacob Forever, Chacal y Chocolate MC. Los audífonos,

4 María Eugenia Espronceda y Ligia Lavielle, “Hacia otro enfoque de las culturas juveniles, reguetoneros a bordo”, *Perfiles de la cultura cubana*, Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, núm. 11, mayo-agosto 2013, <http://www.perfiles.cult.cu/index.php?r=site/articulo&id=304>

altoparlantes, discotecas, aceras y plazas públicas están poblados por sus respectivas estéticas que entrecruzan una propuesta lírica y sonora que va desde lo estilizado y *wannabe* hasta lo agresivo y marginal. Pa' lxs mikis y pa' lxs repas.⁵ Cada uno a su modo representa diversos sectores sociales, con sus respectivos discursos, frustraciones y aspiraciones, sectores que forcejean, se entrecruzan y retroalimentan en el relativamente democrático espacio del reguetón.⁶

Rafa G. Escalona (La Habana, Cuba, 1989). Periodista y melómano. Publica regularmente en medios cubanos y extranjeros críticas y comentarios musicales. Es miembro de la Red de Periodistas Musicales de Iberoamérica y parte de los colectivos 4C Producciones y Zona Jazz Cuba. Es fundador de *Magazine AM:PM*.

5 [N. de E.] En el habla popular cubana, "repas" deriva de "reparto", como se conoce a los barrios capitalinos periféricos y marginales donde viven fundamentalmente obreros y gente empobrecida; así, los "repas" son jóvenes que se identifican como gente de barrio. Por el contrario, los "mikis" son los jóvenes de clases sociales más altas, análogos a los "fresas" en México o los "chetos" en Argentina.

6 [N. de E.] Una versión de este texto se publicó por primera vez en la revista digital *Magazine AM:PM* el 2 de julio de 2018.



A ELLA LE GUSTA LA GASOLINA

Efraín Constantino Estrada

Despacito

Los Juegos Olímpicos son el lugar de la corrección política por antonomasia. Como todas las correcciones, dotada de infinidad de connotaciones positivas y negativas. Verbigracia: la propuesta de matrimonio de Marjorie Enya a Isadora Cerullo,¹ la sororidad de Nikki Hamblin y Abbey D'Agostino,² el triunfo de Abebe Bikila,³

1 Alison Lynch, "Olympic athlete gets engaged to girlfriend on the pitch at the Rugby Sevens final", *Metro: News... but not as you know it*, 9 de agosto de 2016, <https://goo.gl/duiRRU> (fecha de consulta: 17/02/2018).

2 Arwa Mahdawi, "Nikki Hamblin and Abbey D'Agostino: the sisterhood of sports-womanship still rules", *The Guardian*, 17 de agosto de 2016, <https://goo.gl/tNNLNI> (fecha de consulta: 17/02/2018).

3 Simon Martin, "50 stunning Olympic moments No24: Abebe Bikila runs barefoot into history", *The Guardian*, 25 de abril de 2012, <https://goo.gl/wVKgXM> (fecha de consulta: 17/02/2018).

los puños levantados de Tommie Smith y John Carlos,⁴ o Yura Min y Alexander Gamelin —al igual que Shiyue Wang y Xinyu Liu— patinando al ritmo de “Despacito”.⁵ Todos, y cada uno, actos de corrección política. Preseas de oro para la diversidad sexual, el feminismo, la equidad, la igualdad, la tolerancia, el anticolonialismo, etcétera. Pero, sobre todo, para la industria cultural.

Industria cultural. Un término ambiguo y fantasmagórico que en el fondo no explica nada, pero que conduce hacia la intuición —bajo el cobijo de la hibridación, otro fantasma de la posmodernidad— de que se trata de una hija pródiga del neoliberalismo y del neocolonialismo. Netflix, Google, Amazon, Instagram, Twitter, Facebook. Las nuevas industrias culturales. Spotify.

Grosso modo, el éxito de Luis Fonsi y Daddy Yankee en las olimpiadas de invierno de Pyeongchang 2018 fue más un triunfo de la industria cultural que de la cultura latinoamericana o puerriqueña.

Perreo

A cuadro, se ven tres niñas a las que se les instiga a bailar, al ritmo de reguetón, una coreografía a fin de ser memorizada. El video causó conmoción cuando se filtró en las redes sociales cubanas.⁶ Claramente, sus cuerpos y sus espacios eran violentados; sexualizados. No era la música ni la letra de la canción quienes ejercían la violencia, era la sujeta que estaba detrás de la cámara.

No es mi intención, ni el alcance de este texto, el analizar y tratar de vislumbrar si el reguetón fomenta o normaliza la violencia de género. Sin embargo, hacer una acusación de este tipo, por ejemplo, partiendo de *estudiar* las letras de las canciones como

4 DeNeen L. Brown, “They didn’t #TakeTheKnee: The Black Power protest salute that shook the world in 1968”, *The Washington Post*, 24 de septiembre de 2017, <https://goo.gl/yjb3xJ> (fecha de consulta: 17/02/2018).

5 Redacción Perú21, “‘Despacito’ suena hasta en la pista de patinaje artístico de los Juegos Olímpicos de Invierno [FOTOS Y VIDEO]”, *Perú21*, 12 de febrero de 2018, <https://goo.gl/2xF8t3> (fecha de consulta: 17/02/2018).

6 Samira Gazca, “Niñas realizan baile erótico y causan indignación en redes sociales [VIDEO]”, *LNN: lanetanoticias.com*, 27 de enero de 2018, <https://goo.gl/vGwqeH> (fecha de consulta: 17/02/2018).

en cierto video ampliamente difundido en internet,⁷ es tomarse las cosas a la ligera. El caso es paralelo al intento de linchamiento de la industria del videojuego por parte de los medios estadounidenses, que la acusan de autora psico-intelectual de la masacre de Columbine, minimizando el papel y la responsabilidad de las instituciones y los factores de riesgo combinados que detonaron en el tiroteo.⁸

“El cambio radica en uno mismo” es el opio (la panacea) de todas las instituciones de los Estados neoliberales. Como en algún tiempo lo fuera la religión para el pueblo.

A ella le gusta la gasolina
A ella le gusta la gasolina
(¡Dame más gasolina!)

Cómo le encanta la gasolina
(¡Dame más gasolina!)

A ella le gusta la gasolina
(¡Dame más gasolina!)

Cómo le encanta la gasolina
(¡Dame más gasolina!)

Gasolina

De vez en cuando, en tiempos convulsos, surge en las redes sociales un emblema que resignifica el éxito “Gasolina” de Daddy Yankee. Circunscrita por la frase “a ella le gusta la gasolina” está la imagen de una mujer con la nariz y la boca cubiertas, sosteniendo en mano una bomba molotov. A ella le gusta la gasolina.

Fuera de toda corrección política. La imagen ha escapado de las garras de la industria cultural. Más o menos. Tazas, pines, playeras, llaveros. Es susceptible de estar estampada sobre la superficie de cualquier *souvenir* revolucionario. A ella le gusta la gasolina.

7 Bárbara Samaniego, “Gente reacciona al leer las letras de reguetón”, *Acento*, 10 de febrero de 2015, <https://goo.gl/QwJDja> (fecha de consulta: 17/02/2018).

8 Ver Jun Sung Hong, Hyunkag Cho, Paula Allen-Meares y Dorothy L. Espelage, “The social ecology of the Columbine High School shootings”, *Children and Youth Services Review*, núm. 33, 2011, pp. 861-868.

En algún momento surgió un infograma que señalaba que las denigraciones hacia los oyentes del reguetón estaban llenas de clasismo y racismo, entre otras cosas.

Edulcorado

"Azúcar, flores y muchos colores". El intro de las Chicas Superpoderosas tenía el objetivo de hacer saber a sus espectadores que se trataba de una sátira edulcorada de la hipermasculinización de los superhéroes de los años dorados del cómic gringo.

"Azúcar, flores y muchos colores". La industria cultural ha tratado de ocultar esta frase, obnubilando así el apropiacionismo acaramelado que ha hecho sobre la cultura del reguetón. Con la consigna del *featuring*, se ha destruido toda radicalidad política del género musical. No solo las letras se han endulzado para diezmar la palpación sexual del reguetón, convirtiéndola en romanticismo heteronormativo acartonado, sino que el perreo se ha negado o, en el mejor de los casos, relegado a un segundo término.

Luis Fonsi, Daddy Yankee *featuring* Justin Bieber. Luis Fonsi *featuring* Demi Lovato. Shakira *featuring* Maluma. Sebastián Yatra *featuring* Carlos Vives. Descemer Bueno, Gente de Zona *featuring* Enrique Iglesias. Maluma *featuring* Thalía. Wisin *featuring* Jennifer Lopez. Romeo Santos *featuring* Marc Anthony. Yotuel *featuring* Ricky Martin. Artista de segunda *featuring* artista de primera (en olvido). Sangre nueva en cuerpo viejo.

Al igual que el hip hop, la irrupción del reguetón en la escena comercial masiva tenía la fuerza política de visibilizar formas y modos de vida distintas. De sexualidades y relaciones sociales diferentes. De otras realidades. De alteridad. De otredad. De disenso.

El hip hop se ha resistido de una u otra forma a las trampas de la industria cultural, quizás, y creo no alejarme nada de la realidad, es que desde el principio se entendió como una política de visibilidad de la alteridad. Ha sabido granjear la corrección política porque su fuerza vital se ha mantenido a pesar de padecer cambios continuos en su retórica y discurso. Siempre regresa a sus principios de otredad. Mare Advertencia Lirika. Mare.

El talón de Aquiles del reguetón es sostener una *política de disentimiento*.⁹ Se escucha, se baila, se exhala, se inhala, se perra. Es una política del cuerpo en disentimiento. Se palpita. Sin ello no hay política, hay industria cultural.

Aún hay radicalidad política en el reguetón. Ser un lugar del disenso. Disentir con el cuerpo.

Efraín Constantino Estrada (Oaxaca, México, 1984). Artista e historiador del arte con estudios inacabados en matemáticas. Padre de Naolin, pareja de Tanja R.

⁹ En términos de Jacques Rancière, pero también en el sentido cabal de disentir. Ver Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.



FALSAS MITOLOGÍAS

Ingrid Solana

Exponer al deseo es una tarea compleja y ardua: dismantelar implica desenmascarar y desenmascarar —una tarea propia de la semiótica y la hermenéutica— es penetrar en un sistema de signos velados. Quizá después de la excavación en vez de ensamblar sea necesario triturar, volver a generar sistemas de valores o, cuando menos, promoverlos. Cuando se vive, el ser humano se encuentra en un estado hipnótico si no destina sus días a reflexionar; se trata de un *estar bruto* en el que normaliza su conducta y en el que los actos de los otros o su sentido simbólico permanecen desapercibidos. A eso, precisamente, se refiere Heidegger cuando habla del *estado-de-yecto*, un estado del *ser* en el que simplemente se está arrojado en el mundo, abandonado al existir: el *ser* solo es posible a través de la comprensión. Mientras la alienación de la vida del siglo xxi, que es una vida consagrada al *deber ser*, en sus aspectos morales, no manifieste una comprensión más allá de lo aparente, sus estructuras profundas no se transformarán.

Nuestra época tiene una visión hipertrofiada de su contexto. Lo que existe en la superestructura se desvincula de su origen. No hay correlación entre los fenómenos de la cultura con sus raíces económicas. Dado que la globalización diluye los intrincados nexos materiales entre los fenómenos en un sinfín de supuestos ideológicos pertrechados en una noción general y vaga de *democracia*, no existe una tendencia crítica ante los fenómenos culturales, excepto en las élites intelectuales especializadas. Existe, en cambio, una *falsa mitología*, es decir, una perspectiva ideológica tendenciosa de carácter moralizante que nunca describe las condiciones materiales que promueven el surgimiento de determinados productos de consumo y que solo los valúan moralmente. La falsa mitología es una máscara, pero lejos de tener sentido simbólico, es opaca y neutraliza el verdadero hedor de los fenómenos. Posicionarse en un ámbito ideológico implica aplacar la acción realmente peligrosa para los grandes consorcios que no protegen ideologías, sino intereses económicos. Estos, desde luego, contribuyen a ensanchar las brechas entre las clases sociales.

Lo absurdo de nuestra época es que el líder de la compañía de refrescos más exitosa en el mercado, se manifiesta en una protesta contra los daños ambientales cuando su compañía es productora de montañas de plástico y alimentos dañinos. No nos extraña contemplar a empresarios, artistas multimillonarios participando de nuestro descontento social, porque nada de eso ataca sus intereses económicos; lo ideológico no opone una resistencia porque una de las condiciones que opera en las democracias actuales es la cultura del disenso: nos entrega la ilusión del desacuerdo, de la oposición, de la *lucha*.

Nuestra sociedad vive una constante alienación que asume posturas en el rutinario ejercicio de adquisición de ideales democráticamente pertinentes y perecederos, más que con la verdadera posesión de armas de protesta que modifiquen radicalmente nuestra circunstancia. Por eso cuando ciertos grupos realizan acciones que modifican la cotidianidad o atacan los principios económicos de una empresa detienen el verdadero flujo de dinero y se convierten en un peligro fehaciente para las élites. La crítica ideológica desvinculada de los resortes económicos y, por

lo tanto, sociales que la sustentan no tiene sentido en un mundo en el que la desigualdad es tan atroz que ya comienza a impedir la existencia humana —no por las condiciones históricas sino por las evidentes y desastrosas condiciones ambientales que no ofrecen porvenir—.

El pensamiento crítico sobre el pensamiento crítico no es una tautología, implica dismantelar la estructura de intereses y colusiones que van más allá de los posicionamientos ideológicos. Las sociedades habrían de cobrar su poderío organizativo, como lo demuestran en contados casos: ante ciertos desastres naturales, frente a acontecimientos de violencia gubernamental, etc. Pero no es suficiente. El dismantelamiento implica también un ejercicio reflexivo constante en torno a las manifestaciones culturales disfrazadas que generan visiones de mundo consagradas a perpetuar los intereses económicos de ciertas minorías y que generan los siguientes efectos alienantes: el adormecimiento de la consciencia crítica, el conformismo, la preservación de la desigualdad social y el rasgo más importante y desolador: la incesante producción de un universo de ilusiones. Con ello, el mundo humano suspira, se conforma, continúa preservándose... Nacen nuevos seres humanos, potenciales consumidores de basura, de productos de baja calidad, de vidas fatigosas, turbias, pero a quienes el "perreo" tranquiliza...

La vida es hermosa pero pocos la ven, pocos caminan sus playas, pocos contemplan sus bosques y sus riscos, pocos respiran hondo y ensanchan su ser en el campo, en la ciudad, en las montañas: los que deciden vivir por completo fuera del sistema y los que pueden pagar los privilegios del buen vivir. El resto se ilusiona. El resto se endeuda para fingir gozar las falsas mitologías. En el imperio del dinero, los valores sufren una traslación feroz a lo necrofilico, al inmovilismo, al cinismo pasivo. Un atardecer, los rayos de la luz, la respiración, la relación de cuidado y amor por nuestro cuerpo son usurpadas por la ilusión, siempre vinculada a la violencia de tener. Tener una sexualidad hambrienta e implacable, por ejemplo.

El reguetón es una falsa mitología; de aparentes raíces musicales híbridas conquista a la masa por su efusión tribal y

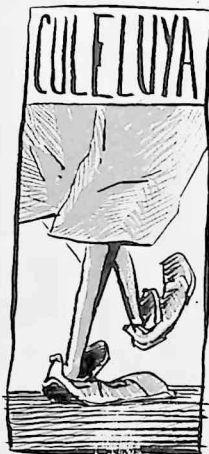
descontrolada. Poblaciones enteras asienten y se ríen para no vivir, se mueven en su absurdo compás para neutralizar los conflictos reales, apagarlos, poder sepultarlos en vez de asimilar la decadencia social. Un consorcio musical basado en la consonancia del adormecimiento ruidoso; lo que late en él son impulsos chatos, cuando no violentos y cosificadores. Es posible sentir su erotizada y sosa armonía y bailar; bailar sin bailar, es decir, producir el movimiento de un cuerpo exhausto de no-ser; y le regalamos, incluso, bromas sobre su función social y su aparente transgresión moral, pero da lo mismo, porque se trata de un espejo cóncavo: es decir, de la deformación del carácter del baile y la música doblegada, abandonada por las pausas, sin silencio. La cultura es hábitat, pero en el disfraz de lo cotidiano se esconden las siniestras efigies de nuestros esperpentos, a saber, la miseria social que caracteriza nuestra época: tiempo feminicida, de matanzas incomprensibles, de intereses sombríos. El reguetón encierra en su carácter alienante un orden pasivo, un estancamiento social: si lo escuchamos o no, da igual, si lo criticamos o no, también; el problema es cómo generamos reflexiones profundas que no abran nichos de existencia a las mitologías falsas.

El odio a la música que, según Pascal Quignard, se profesa a la música después de los campos de concentración es una espléndida metáfora para nuestra época, una época que se convierte en el odio, que se aliena en él. La falsa mitología está consagrada a enarbolar productos de consumo que adormezcan los cambios verdaderos que funcionen como falsos hitos y efigies perecederas; decimos *la masa*, pero la masa es una sociedad dispersa, brutal, desamparada y huérfana, atrapada en sus laberintos de hambres, deseos incumplidos, deudas, impulsos raros y perversos, morales alienantes y no tan dispuestas al diálogo... Sitio de evanescencias: la memoria se pierde, es un ámbito difuso, sepultado en noticias sinsentido o de un sentido tan insoportable que no podemos retenerlas en nuestro pensar. Los tipos de masa que evoca Elias Canetti en *Masa y poder* están ausentes en el vórtice actual de humanos sin dirección ni concierto, sumergidos o atrapados en espacios artificiales, en los que agigantamos nuestro ser con proyecciones absurdas. Deseamos

agigantar nuestros genitales: se trata de una atrofia de cansancio. Deseamos agigantar nuestro tener, nuestras casas, nuestros autos, nuestro poder: líquido, efímero, ridículo. Nuestras vidas son pozos de olvidos sordos.

Las mitologías son piezas del rompecabezas social que definen nuestros traspacios históricos, Barthes llegó hasta el plástico cuando dijo “el mundo entero *puede* ser plastificado”. Pero no concibió el orden de falsedad que llena huecos, de la ilusión que tapa carencias, furias, descontentos y, sobre todo, una rotunda e infame desigualdad social —es un problema material, no teórico, aunque solo la teoría lo puede describir—. La mentira de nuestra época es que utiliza estereotipos de la *marginación* para continuar preservando la desigualdad. En la medida en la que se desmantelen sus efigies, sus falsas mitologías, podremos actuar en conjunto, organizarnos, dejar de vivir para la cómoda máscara.

Ingrid Solana (Oaxaca, México, 1980) Ensayista, poeta e investigadora. Estudió el doctorado en Letras en la UNAM. Ha escrito los libros de poesía *De tiranos, Contramundos y El juego del mundo*, y los ensayos *La gacela y el abismo*, *Barrio Verbo* y *Notas inauditas*.



NEANDERTALES DEL MUNDO UNÍOS (Y PERREAD)

Gabriel Elías

No voy a escribir sobre el reguetón como género, sino como lente. La mayoría de sus detractores (ignorantes casi siempre de su linaje musical) no lo saben, pero el reguetón así es una especie de detector. Baste mencionar al género conectado con el soca, la bomba, el dancehall para que uno detecte, por ejemplo, un poquito de hipocresía de clase.

Dos momentos ayudan a iniciar este borrador de diatriba: el primero es una declaración de Pablo Milanés. El segundo es un meme. En el primer acto vemos una foto del veterano compositor cubano indignado. Una mujer a su lado lo ve con congoja. Pablo dice que el reguetón no tiene poesía. Lo dice con la cara. Esto le preocupa. El otro acto muestra un meme con una serie de cráneos. A cada uno le corresponde un género popular: salsa, rock, jazz. El que dice "reguetón" es un Neandertal. El resto de los géneros musicales mencionados corresponde, claro está, al conjunto de los *Homo sapiens*...

¿Usted ha hecho dos clicks en busca del origen del reguetón? ¿Le gusta la música del Caribe? ¿Usted escucha solamente música blanca? ¿Conoce usted la importancia del hip hop en la música urbana? ¿Pertenece usted a los Neandertales? Porque si no, quizá no esté al tanto de algunos antecedentes.

El reguetón es una música que nació de la urbe. Es significativo que, en sus inicios noventeros, el reguetón se haya llamado simplemente *underground*. De nuevo, esta no es una genealogía, pero hay que saber dónde estamos parados: Puerto Rico, los noventa. La gran influencia de la bomba, de la plena. El soca, que comenzó como una forma de modernizar el calypso. La locura por el hip hop en esa década (en parte consecuencia del dancehall jamaicano, a su vez mutación del reggae) y su capacidad de convocar formas radicalmente personales de expresión. La relación con la salsa. La necesidad de crear una música basada en la experiencia e identidad propias en el contexto de las urbes latinoamericanas. La posibilidad de rapear en español. La importancia del trance y del ritmo constantemente presentes desde África (eso a lo que se tiende llamar "monotonía").

Y luego las redadas. Lo primero que salta a la vista investigando las raíces del género en cuestión es que comenzó cercado por los poderes en turno. De hecho la raíz social profunda del reguetón es la distribución de boca en boca de nombres, artistas y (en ese momento) *cassettes* con mix caseros que resistían la demonización de la policía cuando, a mediados de los noventa en Puerto Rico, se empeñó nixonianamente en destruir lo que consideraba (adivinó usted) una manifestación de obscenidad. La intensidad de la censura fue tal (la policía iba directamente por la música) que obligó a crear una red subterránea de distribución y creación. Estos mismos ciclos continuamente han dado pie a cantidad de mutaciones musicales que muchas veces constituyen lo más fresco del radar *underground* y tantas más el caldo de cultivo de revoluciones sónicas. Tengo un par de reguetones que, en el contexto adecuado, serían alabados (probablemente porque sus arreglos van hacia otro lado, a un lugar más oscuro, más europeo) por las mismas personas que parecen afirmarse del lado del buen gusto por su oposición al reguetón principalmente por

considerarlo demoníaco o vulgar (adjetivos típicamente ligados a nichos musicales que dieron paso a grandes géneros de la música popular).

Más preguntas: ¿es coincidencia que las músicas que nacieron prohibidas, el rock and roll por ejemplo, sean las inmediatamente cuestionadas por su énfasis en la sexualidad? ¿La música está realmente dividida? ¿Existen géneros puros, superiores, géneros arios? ¿Existe la música de los delincuentes?

Mientras encontramos respuestas hay que decir algunas cosas que, de manera asombrosa, pasan sistemáticamente desapercibidas, y no solo por los airados detractores de este ritmo, sino por cantidad de rockeros, skaceros, jazzeros, experimentaleros, etcétera: 1) la música no está dividida en géneros, recordémoslo. Nademos en el archivo comunal cotidiano y encontraremos si acaso yuxtaposiciones. La categorización de la música sirve propósitos prácticos y comerciales. Asumir estas categorizaciones como reales es por lo menos torpe si se quiere hablar de la música en sentido profundo. 2) Ningún género es puro. (Nada lo es, ¿no?). La *poesía* no está imbuida en ningún género musical *per se*. Apenas se comienza a estudiar a profundidad la relación entre la música y el cerebro humano. Y todo parece indicar que a pesar de Pablo Milanés, *toda* la música *puede ser* poesía. Incluso la que exalta el sexo o las hazañas criminales (¿se acuerdan de la *Ilíada*, tan musical y gansteril?). 3) No entender una música, considerarla estridente o alejada de nuestro entorno de gustos no significa necesariamente que lo escuchado es despreciable o nocivo (o reprimible o matable). 4) Todos los géneros musicales exitosos, vinculados a ventas para el negocio de la administración de derechos musicales pasan por un proceso de mercantilización con consecuencias diversas en la forma en que se toca, se vende y se percibe el mentado género. Todo género musical tiene su "Despacito". Paremos de pretender.

Hace tiempo que sabemos que nuestros gustos hablan mucho (entre otras cosas) de nuestros privilegios y de si decidimos verlos o no. Es remarcable que al juzgar una expresión anclada en las tradiciones de la música (negra) caribeña, músicos pop blancos decidan criticarla por sus connotaciones sociales sin estar

(al menos) mínimamente al tanto del contexto en el que nació. Veo un video con Baby Rasta y Gringo,¹ precursores del reguetón cuando este era aún una entidad maleable, y entiendo qué puede tener un personaje tan guango como Aleks Syntek contra el reguetón y por qué lo llama sin pudor “música de delincuentes” en tuits y entrevistas donde expone su pensamiento antireguetoneró. Lo que vemos en Youtube es un show de televisión de los noventa con un poderoso DJ en vivo (DJ Davey), pinchando lo que después sería el ritmo clave del reguetón pero que aún oscila entre *brakes* y *samples* con una rudeza que inmediatamente evoca cultural y rítmicamente, por ejemplo, a Public Enemy en “Fight the Power” en la misma década. Dos chavos negros bailan y varios MC pasan al frente. El ritmo es sencillo e incisivo y hay un acento en la sexualidad y sensualidad del ritmo. La audiencia presente parece estar más en un concierto que en un estudio de televisión. Se improvisa sobre el *beat*: se detiene de repente al estilo de los *sound systems* jamaquinos, solo para volver a empezar. Casi no hay güeros. ¿Cómo es que alguien determina que esto es música “de criminales”? ¿Si escucho Wu-Tang Clan soy adicto al crack? ¿Si escucho a Aleks Syntek soy instantáneamente imbécil? Nada como las encendidas peroratas de músicos respetados contra géneros que consideran demoniacos y no sanos como los que ellos practican para darse cuenta del estado actual del prejuicio en el arte.

Pero volvamos a la pregunta principal: ¿por qué el reguetón despierta tanta saña, notoriamente por parte de quienes ignoran su árbol genealógico básico? De nuevo: la música es un palimpsesto. Trazar todas las escrituras acumuladas en un solo ritmo implica un conocimiento vasto de la historia de la cultura. El reguetón no es la excepción. La saña ha solido estar conectada con la ignorancia. Y la ignorancia es saludable excepto cuando se usa para combatir –en nombre de lo que se cree correcto– lo que se percibe a través del prejuicio, independientemente de que nos guste o no. Con qué facilidad quien se dedica a la etnología evade

1 “Baby Rasta y Gringo & Bebe The Noise (DJ DAVEY) 90 REGGAE RAP”, <https://www.youtube.com/watch?v=lpFOrGk5bV&list=PLGysJ5qYzrYz5BJRefC-mx-bUZMqDB0iqE6t=0&index=2>

ver que toda música importa. Cuán presto está el músico experimental a desdeñar un género que solo ha escuchado en fiestas, haciendo precisamente lo que describen las letras de ese género que él desprecia. Me imagino que Pablo Milanés se contará entre quienes consideran a Bob Marley por lo menos un gran artista. ¿Con la misma facilidad verá que el reggae (a su vez imbuido de mento, ska, dancehall, calypso), en su transformación en dancehall, luego a través del hip hop, ha jugado un papel esencial para sostener toda una sucesión de identidades urbanas? Así también el reguetón, que desciende de estas tupidas ramas. O el trap. O lo que sea en que derive esta música en una década.

Evidentemente el reguetón está conectado con herencias musicales vastas y analizar esto a fondo no es el objetivo aquí. Importa, sí, notar que la crítica y opinología masivas simplemente deciden no considerar el contexto e historia de un género musical a menudo con el argumento principal (implícito o explícito) de que tal música es demasiado sexual, demasiado criminal o demasiado violenta. No parece suceder lo mismo con géneros populares que son igualmente cuestionables por sus derivaciones machistas, por ejemplo, o su énfasis en la agresividad. El poder siempre ha argumentado que son los hiphoperos, los breakdancers, los grafiteros, las dancehalleras y raperas quienes incitan a la violencia, no las condiciones sociales y las sucesivas crisis morales. Decir que el reguetón no es música (que no es lo mismo que criticarlo) es sumarse a esta forma de percibir las relaciones entre cultura y sociedad.

El reguetón tampoco tiene que gustarnos por sus orígenes en sí, aunque nadie esconde que es *cool* y todo mundo baila cuando, en la parte más divertida de las buenas fiestas y las buenas bodas, lo que suena es Residente y no "Yolanda". Pero no he escuchado una sola crítica al reguetón, en el ámbito cotidiano, que mencione a sus principales exponentes o haga mención de sus raíces. Lo que a menudo no se ve es que juzgar el reguetón como tradicionalmente se juzga es ponerse del lado del que defiende la propiedad intelectual pero hace usufructo de otra que no ha sido tipificada por el capital. Es ponerse del lado de los padres de familia que se escandalizaron con la música negra por

ser negra. Del lado del censor. Uno de los inicios del blues tiene que ver con música percutida que fue prohibida por su capacidad de convocatoria y de generar rebelión (ver *The Soul of a Man* de Wim Wenders). ¿Casualmente le sucedió lo mismo al reguetón en sus inicios? Y mientras que equiparar estas historias no basta en sí, es significativo hacerlo notar para un público (docto o no) que no parece haberse dado cuenta de que el reguetón pertenece a la misma serie de fenómenos culturales que él o ella estudia, venera, dice considerar importantes; un público que súbitamente considera muchos de los elementos esenciales de buena cantidad de músicas en el mundo (repetición, síncopa, acento en los bajos) como carentes *per se* de todo placer o valor artístico.

Y para cerrar volvamos al meme donde nos dicen que quien escucha reguetón tiene otro cráneo. Ningún meme miente. Todos hablan de sus tiempos: en entrevista con Adela Micha, Aleks Syntek dice: "Ojo, el reguetón proviene de los simios". La conductora confirma: "Solo hay que verlos bailar". Así, pues, hermanos simios, como pueden ver, Neandertales amantes de la repetición, mientras el prejuicio, el clasismo y el racismo campen, habrá que perrear, perrear y perrear.

Gabriel Elías (Ciudad de México, 1977). Improvisa con aplicaciones de teléfonos y tabletas, y colabora con artistas visuales y bailarines. Codirige El Huacal, un espacio itinerante para la experimentación sonora y el encuentro de procesos creativos. Fue editor cofundador de *sur+* ediciones y jefe del Departamento de Publicaciones de la Secretaría de las Cultura y Artes de Oaxaca.

TEMOR PARANOICO de ANDREA CORNEJO

QUE CUANDO PERRED SOLA EN MI CUARTO
DIOS ME ESTE VIENDO

Pobre morra, ni de
pedo la voy a dejar
entrar en el cielo







BOMBA SEXUAL

Zulema de la Rúa

No es fácil ser una bomba sexual. Menos aún si vives en La Habana y caminas lentamente por cualquier acera. No es fácil tener un súper culo bamboleante. Los hombres se te acercan. Abusadorcita. Locota. A ti lo que hay que llenarte toda de leche.

No es fácil ser el blanco de todas las miradas mientras el vestido corto se sube más y más y entonces se te cae la cartera y debes recogerla con las piernas bien estiradas. No, no es nada fácil. Los hombres se alteran. Abren hoyos en la acera. Se golpean el pecho. A lo mejor en Suecia, en Taiwán, en Toronto, ocurre algo parecido.

Pero lo dudo. Dudo mucho que en Londres exista un barrio como el mío, donde los hombres se sientan en una esquina de la cuadra para lograr la suerte de concentración que genera el trance casi eyaculatorio disfrazado de piropo.

Pero yo los entiendo. Pues si difícil es ser una bomba sexual, más difícil es estar cerca de ella. Por eso, luego de una especie de contención, de conteo regresivo llegando al límite, le digo que sí al mulatón de la esquina, que acepto salir con él a donde sea. El mulatón de turno, casi siempre salido de alguna cloaca de mi barrio oscuro mueve entonces la cabeza, complacido. Se siente alcanzado por la suerte. Se amasa los testículos, sonrío de lado, sabe que una noche con una bomba sexual será algo memorable, para guardar toda la vida, o al menos para propiciar la excelsa concentración de algún piropo.

Ustedes se preguntarán por qué yo, habiéndome graduado con título de oro en la Universidad de La Habana elijo salir con tipos tan elementales (mamita, me tienes loco). Por qué, siendo una bomba sexual, con amplias posibilidades de escoger, no salgo con algún doctor, un director de empresa o incluso algún extranjero del viejo continente.

Créanme, ya lo he probado y no resulta. Ni siquiera llego al clímax.

A una bomba sexual, al menos aquí en Cuba, hay que tratarla con rudeza, decirle cosas obscenas al oído. Penetrarla con odio. Morderla. Estirarle los bucles. Hay que despingarla.

Los vinos de Rueda no resultan, los caviars rusos menos que menos. Las casas decoradas con originales de Andy Warhol, con esculturas estilo Bernini no resultan; los ambientes edulcorados, qué va, esas habitaciones con camas de agua, inciensos de sándalo a los lados y televisores de pantalla plana no me llenan; esas conversaciones sobre la inevitable caída del dólar y el advenimiento del socialismo del siglo veintiuno no me convencen. Queremos cosas más apegadas al suelo, que suelen ser las que nos aseguran que estamos realmente vivas. Como cuando cortan la electricidad y los mosquitos te empiezan a picar y zumbear al oído, o cuando llueve mucho y se te inunda la casa, algo así.

No sé en Nueva Zelanda pero aquí en Cuba, en cualquier barrio oscuro con solares podridos lo primero que desea una bomba sexual para llegar al clímax es un empujón contra una pared descascarada, acompañado de un apretón de nalgas y una mordida en las tetas, nada de concesiones ni tratamiento especial; queremos tener sexo en un cuarto alicaído, lleno de moho, de ser posible con madera plagada de bichos y aberturas para *voyeurs*; queremos mostrar todo de una manera obscena, vulgar, abrir las piernas para tragarnos el mundo; queremos ser penetradas encima de una cama crujiente que se destartala durante el orgasmo; queremos que nos den un buche de chispa e'tren¹ entre mamada y mamada, que nos abofeteen en cada grito o nos amenacen con una chancleta

1 [N. de E.] Un buche de ron.

de palo; queremos ser tratadas sin misericordia, insultadas hasta más no poder.

Compañeras, compañeros, es cierto, somos exigentes. Pues una bomba sexual no es cualquier cosa. Nos formamos de diferentes maneras pero casi siempre tiene que haber una atmósfera hostil, de fricción ideológica, una especie de fibrilación sexual en el ambiente. Una, desde pequeña, debe salir a la calle y experimentar un acoso sediento de miradas, colmillos crecidos detrás de cada paso. Niñitos que quieren jugar al marido celoso que dice cosas, toca, y da golpes. Hombres que dicen, Mira qué linda, cuando sea grande va a ser candelá. Madre que quiere llenarte de ropas para disimular las protuberancias, porque mi niña no va a ser una cualquiera. Padre que pertenece al partido comunista y aún piensa que el socialismo es la idea estática de una idea utópica y los individuos deben ser rígidos y perfectos, cuando se supone que un socialista o al menos un revolucionario debe ser una persona que cree firmemente en un cambio integral del mundo, que ve más allá de los dogmas y por lo mismo cree en el respeto a la diversidad y en el libre albedrío del ser humano.

Amigas, amigos, créanme, ser una bomba sexual es casi una forma de existir, un estilo de vida. Una no elige ser así. Un conjunto de fórmulas, de predisposiciones, se van uniendo a la ecuación del carácter y los hábitos, y cuando te das cuenta ya no hay vuelta atrás, así vivas en Cuba o en Helsinki.

Claro, es difícil ver una bomba sexual en Miramar, en el Vedado, o en cualquier otro sitio de La Habana donde no abunden

los solares, los edificios al borde del derrumbe, donde no falte el agua o no se cocine con luzbrillante.² Una bomba sexual de verdad, quiero decir, no una impuesta que use carteritas D&G, pechos de silicona, vestidos diseñados en París, Oh, oh, mi lada 2107 ayer hizo ro ro, no me va a quedar más remedio que comprarme un auto moderno, un Audi o un Nissan. ¿Qué me compraré? ¿Qué me compraré? Porque una bomba sexual de El Vedado es siempre *snob*, usa sayas cortas, blusas transparentes, pero no busca en realidad una honda penetración anal sino una estratosférica compra por todas las *boutiques* de La Habana, unas vacaciones en Varadero, desayuno en restaurantes cinco estrellas, uñas postizas, un chihuahua traído de México que haga así con la cola y entonces, etcétera, la lista es interminable...

Faltan pocos minutos para el inicio de mi cita. El mulatón de turno aparecerá con paso seguro y demoledor, convencido de que esta será su noche de suerte. No sabe lo que le espera. Se ve que nunca se ha cruzado con una bomba sexual. Que ignora por completo que somos un resultado de nuestro contexto social o quizá al revés, que este cochambroso contexto social es un producto de nuestra inevitable existencia.

Ahí está, mírenlo. Esto me gusta. Me excita. Nada de camisa planchada, pantalón sofisticado, zapatos finos. Nada de eso. Esto es otra cosa. Sus cadenas en el cuello me dicen, Tú vas a ver lo que

2 [N de E.] En Cuba se conoce popularmente como "luzbrillante" al queroseno.

es bueno, mamita. Su gorra caída, su pulóver apretando y definiendo los pectorales, los bíceps tatuados (Luisa, to' esto es tuyo) me prometen un súper orgasmo.

Estoy desnuda. Tengo mi escueta blusa, mi inseparable sayita pero estoy desnuda para él, a juzgar por sus miradas y asentimientos. Estás en talla, mamita, me dice, pero yo traduzco, No veo la hora de caerte arriba, mamita.

Esto no es siquiera un choque histórico, cultural, posmodernista, abstracto, no, esto es la mecha encendida, avanzando sin prisa hacia su destino. Me toma por la cintura y me dice, Vamos, ya verás cómo te vas a divertir, pero yo traduzco otra cosa que no deseo revelar, ya estoy demasiado excitada.

La cita comienza. Mientras avanzamos por el centro de la calle algunos conocidos salen de sus casas, es decir, de sus intentos de casa y saludan al mulatón, lo felicitan, Vaya, asere, estás acabando; vaya, mostro, te veo bien; vaya, ahora sí, consorte. Ven, no es una idea mía, ni una tesis sacada debajo de la manga, si no, díganme, ¿en qué país se puede contemplar una escena así? Estoy convencida de que en Vietnam esto sería de otro modo.

Caminamos, nos adentramos en una junglita con apariencia de barrio, con niños sin camisa que juegan a las bolas, se tocan los testículos, me miran, se muerden los labios, le dicen al mulatón, Sirvió, asere, mostro. Sorteamos charcos, escombros, mujeres con rostros arqueados. Una tiñosa entra en picada por una ventana y sale por otra con un zapato hervido en el pico. No me asombro. He visto

cosas peores en este barrio. El mulatón tampoco se asombra. Más bien se ve concentrado en el papel que ha decidido interpretar: el de destructor de minas y tanques de guerra, de bárbaro solariego masticador de granadas antiaéreas. El pobre. No sabe lo que le espera.

Llegamos al fin a una casa metida en el fondo del fondo de un pasillo sin fondo. Casi todos están sudados, a mitad de una fiesta descontrolada. La música es irreconocible pero me gusta, nada de melodía, puro ritmo, movimientos de pelvis, pegadera por atrás, esto es lo mío. El mulatón me presenta a sus socitos, aseres, consortes, moninas, *brothers* de años y años que me invitan a beber diferentes tragos confeccionados por ellos mismos. Este trago se llama Chillido de mono, este se llama Pezuña de puerco, este, La traición del manatí, todos mezclados con alcohol y aserrín.

Bebo, para enfriar un poco mi cabeza ya en ebullición pero ocurre todo lo contrario, o sea, mi mente empieza a desbordarse. Entonces no me queda otra salida que comenzar a bailar desaforadamente, como toda bomba sexual que se respete. El culo para allá, el culo para acá, frente a las bocas abiertas de los hombres y las mujeres. La fiesta se paraliza, se voltean algunos vasos con bebida humeante, caen muchos cigarros. La saya se me rueda hacia arriba. La blusa se adhiere a los pezones erizados. Las mujeres miran con odio a los hombres, se ponen las manos en la cintura. Esto va de mal en peor.

Finalmente, cuando todo parece caer por un barranco el mulatón me agarra por un brazo y me lleva hasta una esquina de la casa. Sus socitos protestan, Asere, déjala bailar. Déjala que se divierta. Pero

el mulatón me baja la saya y niega con la cabeza. Asere, no te hagas el cabrón, dice uno y lo empuja levemente por el hombro derecho. Asere, no te hagas el bárbaro, añade y lo empuja por el hombro izquierdo.

La bronca sobreviene rápidamente pero yo, atrapada en el inicio del éxtasis, lo veo todo en cámara lenta: los botellazos contra la pared, los gritos de las mujeres, los piñazos al aire, la abertura de un telón aparecido de pronto, con unas porristas también aparecidas de pronto que saltan y corean un reguetón mientras unos payasos juegan con aros en llamas y hacen chistes subdesarrollados. Los ojos se me van cerrando a intervalos al tiempo que un comentarista deportivo me va narrando al oído la pelea del mulatón con sus socitos. Esta cita va siendo todo un éxito. Mejor imposible.

Cuando vuelvo a abrir los ojos ya estoy en un cuarto deprimido, con un colchón en el piso lleno de polvo. En la pared cuarteada cuelga una reproducción de la Mona Lisa. Sobre una mesita coja veo un radio que a simple vista adivino oxidado, puesto a morir. Del techo cuelga un bombillo ahorrador que pestañea mucho sobre un televisor en blanco y negro que transmite una película invisible. A mi lado está el mulatón, se me acerca quitándose el pulóver rasgado, el pantalón sucio. Tiene un ojo hinchado, una gota de sangre le rueda por el cuello, pero aun así me parece sexy.

Le miro las marcas de los golpes en la cara y me río. Jí, ji. Cuando estoy sobreexcitada no puedo evitar esta risita nerviosa. Ju, ju, digo, y él me empuja contra el colchón, se desnuda completamente,

se agarra con las dos manos el largo y ancho miembro en total erección. Jo, jo, digo y me agarra por el pelo, me introduce sin paciencia su miembro en la boca. Je, je, y me muerde el cuello, me quita la sayita de un tirón. Ja, ja, y se traga mis senos, se atraganta, tose, los vuelve a babosear. Ji, ji, y me succiona de arriba abajo, me coloca en un nivel de expectación y entrega, lista para ser vaciada.

Mi mecha interior sigue ardiendo, avanza y me ilumina toda. Ahora mi reloj psicológico empieza a emitir señales de alerta y yo separo los muslos, me ofrezco aún más. Él me penetra desaforado, como si temiera por el fin de un sueño imprevisto. Me muerde. Me aprieta. Esto es para que aprendas a respetar, y me penetra más duro. Me estira el cabello, la mete hasta lo último. Yo jadeo, cierro los ojos, me voy adentrando en un peligroso clímax de trueno, de ansiedad, de enajenación. Él se percata, aumenta la velocidad, la furia de la embestida. Gózala toda, mami.

Al principio intento contenerme, evitar el catastrófico final, pero después el instinto de dejarme llevar, de sentir el estallido dentro de mí es más fuerte. Esta situación se prolonga lo suficiente, se une al avance de mi reloj biológico. Entonces empiezo a gritar como una loca mientras la cama se remueve, empiezo a caer hacia el final estruendoso. Luego aparece la inevitable explosión y un caos de sangre, órganos y huesos queda diseminado por todo el cuarto. Mi cabeza cae frente al destrozado televisor en blanco y negro, mis brazos debajo del colchón hecho añicos, mis piernas junto a los restos de lo que fue el mulatón.

Y todo es un revolico atroz pero armónico. Todo es un reguero de lo más pintoresco. Lo único malo es que después tendré que empezar a recoger el desorden.³

Zulema de la Rúa Fernández (La Habana, Cuba, 1979). Ha obtenido, entre otros, el Premio Luis Rogelio Nogueras 2008 y el Premio Calendario de Narrativa 2010. Sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés, italiano, portugués, alemán. Sospecha que el reguetón es un superhéroe invisible que lucha contra la conciencia reprimida del mundo. En las noches sueña que es una conejita mala.

3 [N. de E.] Este cuento forma parte del libro *Habana underground*, de Zulema de la Rúa, publicado por Ediciones Extramuros en La Habana en 2009.





MÁS ZORRAS QUE LOS CAZADORES

Patricia Salinas

...me gustas más cuando te pones caliente, cuando pegas un grito potente y se enteran los vecinos y todos tus parientes que este par de tortas se están dando un revolcón, que están más calientes que una estufa de carbón, que esto no es una reunión de Avon, que acá le metemos duro, rico y cabrón.

Chocolate Remix

Uno de los argumentos que más usan las personas para explicar su desprecio hacia el reguetón es que cosifica a las mujeres. Que las letras machistas de sus canciones son intolerables, y que sus videos son vulgares, indecentes y ofensivos. Que son una falta de respeto a la dignidad femenina, pues no dejan de construir a la mujer como un objeto sexual; un pedazo de carne para el placer de otro.

Esta cosificación valora a la mujer en función de sus atributos físicos, en su mayoría sexualizados, hasta *reducirla* a ser un instrumento de placer sexual para otra persona: un hombre. Puesto que el imaginario popular del reguetón está construido alrededor de cuerpos femeninos que bailan con ropa escotada, en donde cantantes varones presumen sus poderosas hazañas

sexuales e invitan a las chicas a pasarla bien con ellos —sin compromisos ni enamoramientos—,¹ la idea de que el reguetón es esencialmente machista ha germinado con éxito en la conciencia de la opinión pública. Sin embargo, si consideramos que el reguetón es un género musical como la salsa o el rock, ¿puede una base rítmica, por sí misma, ser machista o cosificar a alguien? ¿Es el reguetón más sexista que otros géneros como la bachata, la balada, la música ranchera o la trova?

Si escuchamos con atención, en realidad, desde las melodías más almidonadas de la canción romántica, símbolo inequívoco del amor ideal en pareja, nos llegan mensajes que no son precisamente de igualdad, libertad y respeto; en muchas de ellas el yo lírico masculino se jacta de hacer “sentir mujer” a una mujer gracias a la consumación del acto sexual (como si ella no lo fuera desde antes), o enuncia la total posesión de la pareja y su completa entrega hacia ella usando la palabra “dueño(a)” para enfatizar la propiedad del ser amado. No pocas de estas canciones exaltan celos, acosos, persecuciones en el coqueteo y exigencias dentro de las relaciones sentimentales, o hacen apología del sexo sin consentimiento de tal forma que todo esto se asume como normal, e incluso deseable, mientras suenan dulces guitarras. Pero ¿qué pasa cuando, lejos de los boleros, las interacciones amorosas entre hombres y mujeres están narradas con un lenguaje sexual explícito, movimientos con muchas caderas, nalgas y un *beat* como de tambor? Que todo el mundo pega el grito en el cielo y exclama pero qué barbaridad.

Quizá la relación del reguetón con la sexualidad se origina en la forma en que se puede bailar. Dejándose llevar por su patrón rítmico, el cuerpo inmediatamente ubica el centro del movimiento en la cadera, y por consiguiente en el culo; los agita atrás y adelante, arriba abajo, en círculos, de modo que este movimiento básico puede asociarse fácilmente a un vaivén sexual. Con esos bailados, a la hora de poner letra a esa música es casi natural que los versos contengan alusiones a la sensualidad, el coqueteo y

¹ En realidad, los temas del reguetón son variados, no todos hablan de sexo. Incluso hoy en día, debido a su popularidad, es muy común que haya reguetones tan románticos como una balada pop; sin embargo, en el imaginario del público, este sigue siendo un ritmo identificado con un alto contenido sexual.

el sexo. Y aquí viene lo interesante. ¿Al cantar este tipo de letras con un *beat* reguetonero automáticamente las *lyrics* se vuelven sexistas, o es que esas relaciones machistas ya existen en el imaginario sexual de la cultura donde el reguetón nace y es exitoso? Me parece que lo que sucede es lo segundo.²

Por ejemplo, a propósito del reguetón cubano, que se caracteriza por “la agresividad de sus letras, el violento desempeño escénico de sus cultores [...] y la insistencia en temas como la relación carnal entre el hombre y la mujer” donde “la violencia y la superioridad [están] presentes, como si solo en esas condiciones fuese posible establecer un nexo sexual”, Leonardo Padura advierte que si “es notorio que problemas como la violencia de género, el machismo, la marginalidad tienen un espacio notable y a veces hasta creciente en el ámbito familiar y social cubano [...] debería ser entonces palmario que un género machacón y agresivo como el reguetón tenga tierra donde prender y, además, fructificar”.³

Para la chilena Tomasa del Real “el reguetón al ser algo de barrio, de gueto, está hablando sobre una realidad que otros no conocen y que no quieren ver; ahora se expuso esa realidad, la realidad del amor informal, del sexo, o de diálogos más violentos, que son reales, no es algo falso, es algo que pasa todo el tiempo”.⁴ Las letras de un reguetón resultan machistas porque machistas son las relaciones amorosas y sexuales que describe. Si la forma en que se está viviendo la sexualidad es una donde el centro del placer está en el hombre, es lógico que esto se calque en la letra de un

2 En un video que alguna vez vi en Facebook —y que no he podido volver a encontrar—, una chica preguntaba a varios hombres jóvenes en la calle si habían tenido sexo recientemente; contentos, muchos presumían que sí. Les preguntaba si habían eyaculado y todos decían que claro que sí. Luego, les preguntaba si sus novias se habían venido también: unos dijeron que no, otros dudaban y suponían que sí, otros no tenían idea de si sus parejas habían tenido un orgasmo o habían eyaculado también. No hay que ser demasiado perspicaz para suponer que si replico la encuesta en las calles de mi ciudad o cualquier otra los resultados serán más o menos los mismos. Es innegable que durante mucho tiempo, en el sexo, el placer del cuerpo masculino es el que más ha importado.

3 Leonardo Padura, “La autenticidad del reguetón”, *Un hombre en una isla*, 2ª edición, Santa Clara, Cuba: Sed de Belleza, 2013, p. 350.

4 “Entrevista a Tomasa del Real: trap y neoperreo”, *WAG1 MAGAZINE*, <https://www.youtube.com/watch?v=s5d5yzSAev0&t=271s>.

reguetón, donde suele ser él quien seduce e invita a una chica a tener sexo sin compromisos, y hace alarde de su sexualidad.

Habría que preguntar si dentro de este imaginario sexual no hay cabida para un cambio de tuerca, pues resulta paradójico ver que, aun si es real el machismo de varias de las letras del reguetón, cada vez hay más mujeres que lo bailan y no se sienten incómodas entonando canciones que hablan de encuentros sexuales casuales y coqueteos en doble sentido o explícitos; incluso, mujeres que se afirman como feministas y que abiertamente luchan por los derechos y la dignidad de las mujeres gustan del reguetón en una pista de baile. ¿Es esto una contradicción? ¿Es ética, moral o intelectualmente inaceptable que las mujeres lo disfruten? ¿Se autosabotean con ello? ¿Si me gusta el reguetón entro en el juego del sistema machista que me oprime? Más bien, ¿no resulta cuestionable asumir que cada vez que se haga alusión explícita a la sexualidad de las mujeres ellas solo puedan tomar el papel de un objeto sexual? ¿Acaso no podrían transformarse, por medio del baile y las letras sexuales y sensuales, en sujetos de su propio deseo y placer?

En medio de sociedades en las que sistemáticamente se agrede sexualmente a las mujeres —pues tanto un desconocido en la calle como un “amigo” en una fiesta consideran que pueden tocar a una chica sin su consentimiento, e incluso la violan argumentando que ella sí quería sexo aun cuando era evidente que no lo estaba disfrutando— no es un asunto menor, ni menos subversivo, que las mujeres afirmen, enuncien, practiquen y protejan su sexualidad libremente. En el video de “Safari”, mientras J Balvin canta “todo ese cuerpo que tú tienes me vuelve loco y más cuando bailas pa’ mí, esa mirada provoca y tú toda loca te muerdes los labios cuando suena el *beep*”, una chica baila con él, se contonea coqueta, se le pega, pero de pronto un tipo pasa a su lado y le estruja una nalga, ella se voltea, toma una botella y se la revienta en la cabeza; cuando el fulano queda tirado en el suelo, ella regresa a seguir bailando con el cantante. El mensaje es claro y habla de consentimiento: si existe un sí, también existe un no. “Entré en el dancehall, estaba ardiendo, había muchos tipos pero a ti te vi primero [...] yo solo te bailo a ti”, pronuncia la catalana Bad Gyal del otro lado del océano. Ya desde 2004, en la primera ola reguetonera, Ivy

Queen cantaba en Puerto Rico: "Yo quiero bailar, tú quieres sudar y pegarte a mí, el cuerpo rozar, yo te digo sí, tú me puedes provocar, eso no quiere decir que pa' la cama voy [...], porque yo soy la que mando, soy la que decide cuándo vamos al mambo". Así, aunque suene paradójico, mujeres que cantan y bailan reguetón le dan la vuelta a la idea de que este tipo de música —y el hablar de su sexo con las palabras del sexo— no hace más que cosificarlas.

A Chocolate Remix, cantante argentina, feminista y lesbiana, le gustaba el reguetón por "discotequero, latino, chachondo" pero no se sentía muy representada por las letras entonadas por varones heterosexuales, así que decidió cantarlo jugando una sátira con el imaginario del género: cambió la figura de "un varón súper masculino que aparece con chicas que están medio de adorno y es él quien habla sobre el deseo de ellas", por ella, una mujer lesbiana que canta mientras una docena de bailarinas twerkean en el escenario, frente a un público compuesto en su totalidad por mujeres que no paran de bailar.⁵ Ms Nina, también argentina, explica:

Muchas chicas me dicen "no, eso no es feminismo, eso es machismo, el reggaetón es machista, las letras que decís son machistas" [...] Yo no digo soy súper feminista, yo digo que soy una chica que hace música y que hace lo que le da la gana. Pero creo que sin querer puede considerarse eso feminista, ¿no? Decir lo que te dé la gana, mostrar lo que te dé la gana, y no por eso eres un objeto.

Frente a los comentarios que aparecen en sus videos, ella responde "a mí cuando me dicen 'puta', 'guarra', 'gorda', es como 'qué insulto menos currado, ¿no?'. Yo hice pegatinas de 'puta' y las repartí, mi intención era [...] quitarle poder a esa palabra, por qué va a ser eso un insulto".⁶ Vemos entonces que el goce de

5 "Chocolate Remix-Entrevista Pussycodelic Parte 1 de 2", *Pussycodelic Movement*, <https://www.youtube.com/watch?v=VNGGrOJv54I>

6 Pablo N. Tocino, "Ms Nina: 'Estoy muy contenta de ser una de las primeras chicas que hace reggaetón en España'", *jenesaipop*, 18 de noviembre de 2017, <http://jenesaipop.com/2017/11/18/313655/ms-nina-estoy-contenta-una-las-primeras-chicas-reggaeton-espana/>

las mujeres por el reguetón pasa por la afirmación, por medio de la lengua y el baile, de un cuerpo que expresa sus placeres y deseos, pero también sus límites, y no siente arrepentimiento, vergüenza o culpa por ello.

El cuerpo es un territorio esencial de la lucha de las mujeres por reconocer y construir su dignidad, libertad y poder. Porque aunque es lógico que un ser humano pueda tomar decisiones dentro de su territorio —de su cuerpo—, en realidad el cuerpo femenino no es tan libre como nos gustaría. Una mujer digna de respeto no debe vestirse con faldas demasiado cortas o escotes pronunciados, no puede tener sexo con muchas personas pues sería una puta y eso es muy malo. No es lo suficientemente delgada, pero tampoco puede ser muy flaca, mucho menos ser gorda o vieja. Tiene que estar buena. Decidir si continúa o no un embarazo no está en sus manos sino en las de otros. Debe maquillarse, arreglarse, ponerse ropa linda, si no es una fodonga y nadie la va a querer. Si es demasiado sexy es una exagerada y una buscona, pero con ropa recatada es una aburrida insufrible. Si coge mucho está loca, si nunca lo hace también. El cuerpo de las mujeres, sus formas, su ética y cuidado están constantemente en juicio. Nos enseñan a no ser escandalosas o respondonas; a cerrar las piernas, a ser limpias, a hacer lo (im) posible por ser bellas. A no tener músculos, a no pegarle a nadie. Tenemos que “darnos a respetar” para que no nos dañen, para parecer buenas y que alguien quiera casarse con nosotras. Con estos avisos, restricciones y juicios, al cuerpo femenino le queda poco espacio para moverse en libertad y le toma mucho tiempo, energía y no poco sufrimiento advertir que si alguien ha de mandar en nuestras entrañas esas somos nosotras. Vivimos con “el cuerpo en situación de guerra”⁷ tanto para cuidarlo como para disfrutarlo. Es de esperarse entonces que un ritmo que apela directamente al cuerpo, a su desfogue dancístico, a su sensualidad y sexualidad, se combine con las sensibilidades de cuerpos que están viviendo su propia revolución y las sublime. En realidad, se sacuden muchas cosas cuando una mujer se para a bailar reguetón aparte de su cintura.

7 Verso del poema “Que la rabia nos valga”, de Miss Bolivia, incluido en su disco *Pantera*.

Según Alan Badiou, en la danza “el movimiento encuentra su esencia en lo *que no ha tenido lugar*, en lo que ha permanecido ya sea inefectivo o contenido dentro del movimiento mismo”, por lo tanto “la danza no es de ninguna manera el impulso corporal liberado, la energía desenfrenada del cuerpo [sino] la manifestación corporal de la *desobediencia* a un impulso”.⁸ Es decir, cuando un cuerpo danza lo hace en contra del movimiento que este seguiría en un estado normal, lo *desobedece*, la danza sería una alteración de los movimientos habituales que realizan los cuerpos. Por eso es difícil empezar una clase de baile; mientras aprende el cuerpo desplaza pies y manos de manera torpe, le es difícil seguir con las piernas un paso de salsa o tango puesto que no está acostumbrado a moverse así. Al danzar se traspasa una frontera para, del otro lado, hacer movimientos que sacan al cuerpo de lo conocido y previsible. Por eso, Badiou agrega que la danza dista de ser una “pulsación desmemoriada del cuerpo”. No es un cuerpo nuevo el que baila, sino uno que tiene memoria, tiene historia, y encarna un relato de aprendizajes, dolores, sufrimientos y placeres, de restricciones, libertades y contactos con otros cuerpos que le han enseñado a habitar el mundo. En este sentido, un cuerpo femenino desobedece sus lecciones históricas cuando abre las piernas para bajar al suelo en contra del impulso pudoroso de cerrarlas, cuando agita sus nalgas aun si eso está vetado por las leyes elementales de la decencia, cuando frota sus senos, pelvis y ombligo contra otro cuerpo o varios, recordando que se le ha educado para afirmar que la promiscuidad es muy mala, que ser puta es un grave insulto. Mientras sus manos tocan otros pechos, culos y cinturas, y accede a ser acariciada también, esa muchacha ha decidido ignorar a la voz que le ordena alejarse inmediatamente de la lascivia.

Así, el reguetón abre un espacio generoso para la *desobediencia*. Pensado para bailar, para la fiesta, es un “lubricante social”, dice Tomasa del Real. A diferencia de la salsa, la bachata, el tango o el danzón, que se ejecutan a través de combinaciones de pasos básicos en los que un cuerpo dirige a otro —y ambos

8 Alan Badiou, “La danza como metáfora del pensamiento”, *FRAC TAL*, núm. 50, 2008, <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

tomados de la mano se persiguen a lo largo de la pista de baile, donde hay maneras específicas de proponer y responder movimientos—, el reguetón no precisa de una danza estructurada en pareja: se baila de a dos, de a tres, en grupo o solo, a voluntad. Tú decides si quieres perrear con la persona de al lado o explayarte sin contacto. Por eso para Mariel Mariel, chilena también:

El perreo es un doble juego entre dar y que te den, es imponerte y saber recibir, [...] es reflejo del código sexual, de hasta dónde nos permitimos llegar, si este *dancing* se queda en la pista y ahí muere, si conlleva o no al besuqueo o finalmente a la cama [...] parte de la base de que somos latinos, de que nos permitimos y debemos el goce porque nuestra sexualidad está viva.⁹

En realidad no hay pasos definidos, se van inventando en el camino y se echa mano de un vasto repertorio de movimientos tomando conciencia de algunas partes del cuerpo que en el día a día no es usual que se agiten con energía; por ejemplo, las bailarinas de twerk más diestras logran mover un glúteo sin alterar al otro, este es un movimiento “más que físico, mental, es encontrar una conexión o la señal que tú le mandes desde tu cerebro a tu glúteo para que solo se suba uno o el otro”.¹⁰ Twerkear es llevar al culo por senderos donde no tenía pensado pasar.

Y claro, si la desobediencia es fuente de alegría y libertad para cuerpos que ahora conocen sus potencias y se reconectan, también causa escozor en quien quiere que los cuerpos obedezcan. El video de la canción “Como me gusta a mí” de Chocolate Remix, cuyos versos abren este texto, fue retirado de Youtube casi un año después de ser subido en 2016 y el canal de la cantante fue bloqueado por tres meses;¹¹ en él, aparecían mujeres de distintas

9 Marcial Parraguez, “Mariel Mariel: el perreo es reflejo de código sexual”, *Pousta*, <https://pousta.com/mariel-mariel-entrevista/>

10 Yohanna Almagro, “Cómo mover los glúteos. Disociación corporal”, *Tuiwok Talento*, <https://www.youtube.com/watch?v=24qUEPeR6MM>

11 Esto a pesar de que el video cumplía con las normas de la plataforma y restricciones de edad, por lo que después de la censura estuvo disponible solo en la cuenta de Vimeo de Chocolate Remix. Tiempo después Youtube quitó la restricción.

complexiones, pieles y edades con los senos desnudos, bailando, besándose y tocándose en una larga cama; las escenas eran muchísimo más “subidas de tono” que los videos de cualquier reguetonero varón, así que si ya causaba indignación que en estos las mujeres aparezcan como objetos sexuales, provocó un espanto mayor que en el video de Chocolate ellas sean las sujetas de la sexualidad y que la afirmen enunciándola con alegría, gozo y diversidad. Por su parte, Becky G se vio obligada, por tener “doble sentido”, a cambiar la letra de la canción que la hizo popular, “A mí me gustan mayores”, para poder presentarse en un programa de la televisión española; ella dice:

Si fueran Maluma, Ozuna o Enrique [Iglesias] todos saben que no van a cambiar la canción [...] ¿por qué tengo que hacer una versión *limpia* de la canción cuando en ninguna parte hay malas palabras?, sí hay doble sentido pero también en “solo en tu boca, yo quiero acabar” o “escápate conmigo esta noche, bebé, te quiero comer”¹²; eso ya ni es doble sentido, es obvio ite quiero comer!

La Zowi, cantante española de trap, dice: “a un tío qué le dices, que es malo cantando, que no lo hace bien, que es un pringao; con una tía no van más allá, no dicen ‘mira, no lo haces bien, tu música es una mierda’, bueno, hay gente que sí, pero a lo que más van es ‘ah, eres una guarra y lo único que quieres es enseñar tu cuerpo’”.¹³ A Tomasa del Real le han comentado en su video “Bonnie n’ Clyde”: “deja la música y empieza hacer porno que tienes buenas tetas”, o “bien puta, bien puta, bien puta” emulando el coro de la canción. Basta echar un vistazo en publicaciones de redes sociales donde una chica afirme su gusto por el reguetón para encontrar comentarios de este tipo: “perrear es denigrante, no quieren justificar su puteria porque por donde lo vean, nadie con autorespero se dejaría restregar de esa forma [sic]”, “perrear

12 Las canciones son “Si te vas” de Enrique Iglesias y “Escápate conmigo” de Ozuna.

13 “La Zowi-Entrevista Retrato”, *Improvistas*, <https://www.youtube.com/watch?v=G0lj1ESOCs0>

es sinónimo de putería [...] es más estúpido que la sociedad vea normal que una mujer mueva el culo como perra en celo, solo por que es moda del reggaeton, el reggaeton promueve el sexo y lo hace ver como algo bueno [sic]", "vergüenza ajena me da escuchar reguetón siendo mujer...", "nadie con un mínimo de inteligencia y auto respeto disfruta esa basura! [sic]".¹⁴

En efecto, para muchas personas resulta incómodo que las mujeres bailen y canten un reguetón. Pero no hay vuelta atrás. Las narrativas del reguetón alejan al sexo del dramatismo solemne y culposos en el que ha estado sumido durante tanto tiempo, y lo acercan a la eufórica elocuencia de la broma, a la metáfora guarra que escarba en el vocabulario callejero del castellano para narrar las travesuras de la calentura, de modo que el sexo se va pareciendo más a la alegre potencia del baile que a la oscuridad del sufrimiento o la obligación. Así, hay un hilo que une la primera escena de "Vai Malandra", cuando el trasero de Anitta aparece en primer plano contoneándose con un short diminuto que hace lucir su celulitis, con Tomasa del Real vistiendo escotes y transparencias que dejan ver sus grandes senos mientras canta "así papi, papi, dame durito, a mí me gusta también despacito, me gusta tu amor porque es real" o "quiero ver cómo se te sube la temperatura, ver cómo de a poco se te pone más dura". Con Bad Gyal cantando dancehall en bikini y uñas larguísimo llenas de brillos: "sabe que conmigo esta polla está bendecida, él me llama santa, Santa María, porque mi coño está apretado como el primer día, este coño te hace bajar *down low*, él es jamaicano pero se lo come todo"; Ms Nina coreando "dale gordita, baila, no seas tímida, la vida es corta" y Mariel Mariel "tiembla el suelo y el piso, nos tocamos como animales"; con cientos de videos donde mujeres de distintos países y gran diversidad de cuerpos bailan "La Dura" de Daddy Yankee, o aquel donde tres agilísimas mujeres gordas y de alrededor de cuarenta años bailan "Machika" de J Balvin ejecutando una coreografía tan compleja que parecería apta solo para un cuerpo

14 Comentarios a la actualización de la página de Facebook *Maluma feminista*: "el problema no es la música, es el patriarcado [...]" si a una mujer le empodera perrear, ¿quién eres tú para decir que su empoderamiento no es válido", 08/10/17, <https://www.facebook.com/malumafeminista/posts/175567809667615>

adolescente y atlético. El hilo sigue y une, por supuesto, a las mujeres que en los duelos *Surra de bunda* bailan funk carioca colocando los pies en los hombros de algún chico para luego estrellar su cara afligida directo en sus culos, que pueden mover en todas las direcciones y posiciones posibles. No es casual tampoco que en un taller de “desculonización”¹⁵ —“campaña anti-civilizatoria por el goce de un cuerpo que disfruta” — la profesora proyecte en la pared la frase “mi cuerpo es mi territorio, el territorio es mi cuerpo” antes de empezar la clase.

Si en la cultura musical del reguetón la sexualidad del cuerpo, sobre todo el de la mujer, ha tenido un papel central, el cuerpo femenino baila con este ritmo un proceso en el que ha pasado de ser un objeto de placer, un trofeo de la audacia masculina, a ser un sujeto que es invitado a través de la música (con consentimiento de por medio) a divertirse, bailar y tener sexo placentero; pero luego, con el perreo y sus letras, con la potencia (re)conocida de su deseo afirma la voluntad de agitarse, enuncia su decisión de ser sexual, de expresar —con el contoneo y el canto— que baila, seduce y disfruta, que las mujeres no *tenemos* un cuerpo para ser usado como un objeto según las voluntades sexuales de otra persona, sino que las mujeres *somos* un cuerpo que goza, tiene orgasmos, que quiere tocar y ser tocado: que toma el control de sus decisiones, cuidados, placeres y deseos. Para coger o no.

Patricia Salinas (Oaxaca, México, 1988). Bella-quea a lo galactic y es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Formó parte de la editorial independiente sur+, y actualmente es editora en Almadía. Fue becaria del FONCA en 2020 y escribe sobre boxeo en el blog www.boxingclubpatysalinas.wordpress.com

¹⁵ El taller es impartido por la bailarina brasileña Maldita Geni Thalia, que enseña a bailar funk carioca bajo la premisa de que “nuestro cuerpo no es una colonia para ser descubierta, invadida o dominada”.



OSMANI GARCÍA, DOMADOR DE LEONES

Jorge Carrasco

El contexto es el siguiente: Osmani García, treinta y cuatro años, baladista devenido reguetonero, autor de líneas como “Yo sé que tú careces de lo que presumes, tú sabes que conmigo se te cae el blúmer”, tiene prohibido cantar en Cuba desde finales de 2015.

En un gesto tan cubano como hay pocos, ninguna instancia del Estado le ha dicho tal cosa, ningún funcionario le ha extendido una carta prohibitiva. Sin embargo, el Ministerio de Cultura de Cuba, visiblemente agitado por el indómito fenómeno del reguetón (y por todos aquellos fenómenos para los que cientos de salarios, un viceministro y un ministro todavía no tienen mejores alternativas) ha demostrado que está dispuesto a cerrar algunas puertas.

Lo que Osmani le reprocha a quienes lo obstaculizan es la falta de rigor. Los medios, más que el fin. El sucio juego de quienes, en nombre del buen gusto y la lucha contra lo vulgar, apenas logran quitarse a los reguetoneros de encima con más elegancia de la que son capaces los propios reguetoneros.

—Me tumban los conciertos el mismo día, después de haber alquilado el audio, de haber hecho gastos de producción, y de tener la plaza llena de personas. Eso ha pasado en todas las provincias. Cuando estamos en camino, llaman para decir que Cultura no permite el concierto. Pero nos dejan llegar hasta ahí, porque están intentando hacerme ver como un artista informal. Que se me viren los fans en contra.

Esto lo dice Osmani García, alias “la Voz”, en abril de 2016, en la sala de la casa de Wicho, uno de los realizadores independientes que ha dirigido algunos de sus videos, entre ellos el megapopular “El taxi”. Con la colaboración del cotizado Pitbull, un peso pesado en la industria de la música popular anglosajona, y del dominicano Sensato, Osmani traspasó en 2015 la cerca de la fama local. “El taxi” se ha visto en Youtube más de 700 millones de veces, fue declarado en 2015 el video musical más googleado en varios países de América Latina y, de alguna manera, lo situó en el mapa.

Después de esta entrevista (con la que el músico espera que alguien concluya que su obra es inofensiva), cansado de tocar puertas, exangüe ante la omnipotencia del sistema que lo prohíbe, Osmani tratará también de conciliar con oficiales del Ministerio del Interior (MININT) para buscar explicaciones, por muy extravagante que resulte ver al Ministerio del Interior de un país teniendo participación en un asunto que pertenece a cualquier ámbito menos a ese. Lo único que tiene claro, porque todas las pistas llevan al mismo final, es que su música le cae mal a alguien. ¿Por qué? No se le ocurre una respuesta.

—Algo que dé ganas de vivir, creo que no tiene crítica. Mi música es alegre. Les gusta a los niños, a los padres. Logra que niños que no caminan hace siete o diez años se paren de un sillón de ruedas (por supuesto, con la ayuda del padre, ¿no?). Tengo testigos, lo tengo todo filmado.

Sus letras, dice, son para divertirse.

—Cuando tú vas a leer me imagino que escuches a Silvio Rodríguez. Cuando tú vas para la discoteca a bailar, escucharás a Osmani García; a Gente de Zona, al Chacal, a Yakarta, no sé. ¿Qué pasa? Hay una hipocresía que da asco con esto del doble sentido, con lo sexual, con lo sensual. Me parece que el amor, el sexo, lo único que puede sacar de las personas es lo más bonito. Cuando tú vas a la discoteca con tu pareja (con esa que llevas quizás veinte años) necesitas tener algo que te saque de lo cotidiano y te haga mantener viva esa relación. Los temas de Osmani García mantienen las relaciones vivas. Temas como “El taxi”, que tienen su toque sexual, los padres en el mundo entero los disfrutaban en familia. Y eso es lo bonito que tiene mi música, que une a la familia.

Aunque sus letras actuales no están muy alejadas de lo que eran hasta 2015, cuando la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, EGREM (la mayor y más antigua de Cuba), ya había sacado tres álbumes suyos, incluyendo temas como “El chupi chupi”, “Se me va la musa”, “El pudín”, “Emperi follamos” y “La putería”, en septiembre del mencionado año la disquera le dijo *au revoir*. Tampoco ahí le explicaron por qué.

—Yo le iba a donar un disco mío a la EGREM ahora, y no lo aceptaron. Iba a traer artistas internacionales a regalarle derechos a la disquera, pero a este señor que me separó de ella no le dio la gana. En lugar de hacer bien su trabajo, lo que hacía era comerse las tinas de helado en la disquera.

A Osmani García lo empezaron a mirar atravesado en Cuba desde finales de 2011, cuando hacía demasiado tiempo el país producía reguetoneros con más facilidad de lo que producía maestros. Esto es: sin tener que echarle demasiado abono a las canteras.

Cuando su tema “El chupi chupi” (*El malcriao*, 2011, EGREM) fue sacado de la lista de nominaciones de los Premios Lucas (el evento del videoclip cubano), el entonces ministro de Cultura, Abel Prieto, compareció en la televisión haciendo un guiño al cantante, mientras lamentaba la existencia de artistas que caían “en ciertas trampas del éxito y el esfuerzo barato”. Días después, Osmani se enfrentó a Prieto en una carta abierta que decía cosas como: “Quién se cree que es para hacer callar a la expresión más pura de Dios que es la música porque a él no le

guste[...]". Nadie le contestó la carta directamente, pero el periódico *Granma* publicó un comentario firmado por María Córdova enlazando las frases "alto nivel de vulgaridad" y "difusión de temas como 'El chupi chupi'".

"El chupi chupi" —una oda al sexo oral repleta de doble sentido— se había televisado por error de alguien, pues Osmani asegura que el video estaba pensado para su lanzamiento en internet, no para la televisión cubana. Tuvo una producción de casi ocho mil dólares, y en él colaboraron casi diez músicos urbanos. Repasemos algunos fragmentos de sus estrofas:

Póngase calentuqui, mamuqui
pa' que me chupe el platanuqui
que yo tengo más sabores
que los mismos tuti fruty [...]

Noche de party,
noche de adrenalina,
te voy a dar un chupi chupi en la piscina,
te voy a dar candela sin gasolina [...]

mamita, vámonos sin jockey
que yo estoy loco y tú estás loki
dale, bájate el calentoki
pa' que papi te lo toki [...]

Estoy echándote pila,
la cama de mi cuerpo se alquila,
introdúcete en la fila,
una pregunta, mami, ¿tú te depilas? [...]

Cinco años después de haber estado en el ojo de la tormenta por el caso chupi chupi y de haber estabilizado el curso de su carrera, fue a Houston, Texas, a dar

un concierto. En un *mall* filmó un video que después se hizo viral en las redes sociales. El video era una respuesta al segmento más radical del exilio miamense, que se oponía al restablecimiento de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos. Pedro Sevcec, presentador uruguayo del Canal 41 en Miami, respondió al video para salvar el honor del exilio cubano en la Florida, del que Osmani había dicho: "Mientras ustedes están hablando mierda, tengo que apoyar a esa gente que está tratando de poner internet en Cuba. [...] Yo soy cubano y quiero relaciones con los Estados Unidos para siempre. Quiero que mi familia coma". A Osmani (como la mayoría de las veces) lo habían tomado demasiado en serio. Tan en serio como posiblemente él no se haya tomado a sí mismo nunca. Después de toda la polémica, de hablar en el video sobre él y sus primos en Cuba (a algunos de los que presuntamente se les caían los dientes por no tener pasta con qué lavárselos), fue a otro *mall*, se hizo un último video enseñándole a su mamá cuánta pasta Colgate había en la tienda y dijo, muerto de la risa:

—Un besito para toda la gente que me apoya. A mí me gusta joder y calentar. Compraré pasta para mi familia tirí-rirí [cantando].

Osmani García trajo a la entrevista no menos de veinte premios, la mayoría de los que le dieron en México en las últimas semanas. Los acomoda cuidadosamente unos alrededor de los otros, en una especie de ritual muy gracioso.

—Osmani, lo que me preocupa es que para las fotos y el video, tantos diplomas sean antiestéticos.

—Olvídate de que sea antiestético. Lo que hace falta es que se vean los premios.

Algunos de ellos los presume con particular gozo: es el caso de las huellas de sus manos en bronce, en el Paseo de las Luminarias de México (el equivalente mexicano al paseo de la fama de Hollywood), que ha sido otorgado a personajes como David Copperfield, Celia Cruz, Thalía y Antonio Banderas. Otros reconocimientos han sido el de la Teletón de Chile por "entregar alegría a los niños"; el

Reconocimiento al Cantante Latino más Sonado de 2015, por la Asociación Nacional de Locutores de México; el Reconocimiento de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, “por su destacada trayectoria artística y su compromiso a favor de los derechos humanos y culturales en México”. La lista es más larga.

Osmani apela a que alguien (no sabe quién) vea todos sus reconocimientos y lo ayude a presentarse de nuevo en los escenarios cubanos.

—Estamos aquí para ver si los periodistas, los religiosos, los políticos y todos ayuden a que el Chiquitico de Cuba vuelva a cantar. Tenemos fe en que Dios ponga la mano y se den cuenta de que somos portadores del machete de Maceo (se refiere a una réplica del arma de guerra del prócer independentista Antonio Maceo, que le entregaron en 2013 en la Escuela de Cadetes de la provincia Granma), porque hemos cantado muchísimo y nos hemos ganado el respeto de todo el país, del MININT, de todos los dirigentes de la policía, que saben que Osmani García es un artista que tiene cero broncas en sus conciertos.

Más adelante, quién sabe por qué, dice:

—La policía nacional sabe que mi conducta es impecable. No tengo broncas, y si se forma una, estoy entrenado para llegar y decir: ¡desapártense! Si no, me meto a desapartar. Nunca por mí ningún policía ha tenido problemas.

Osmani García es un tipo de movimientos nerviosos. De eléctrico comportamiento. Le cuesta trabajo estar quieto en un sitio, como si tuviera demasiada prisa la mayor parte del tiempo. Entre una pregunta y la otra se excusa, va a fumar un cigarro o a vaciar la vejiga. Probablemente nada le guste más que tomar el control. Hacer las cosas a su forma:

—Ve al grano. Pregúntame cosas actuales para que te veas grande como periodista. Recuerda que a mí me entrevistan los periodistas más grandes del mundo. No quiero que me digan: “asere, te entrevistó un chamaco que está empezando”.

Osmani García, el Chiquitico de Cuba, Osmani García, la Voz, ha escrito letras como esta:

Esta noche voy a partírtela en el lomo, ma',
pa' que tú sientas adentro la calidad,
pa' que tú veas cómo se pone el cubanito,
esta noche voy a hacerte par de chamaquitos.

Quiero sentirlo suave, calentico,
no tengas pena, dame un filito,
si tienes el jardín afeitadito,
yo bajo al pozo y te doy un besito [...]

("El pudín", *El malcriao*, 2011)

Osmani García González, nacido el 22 de mayo de 1981, es el hijo de Ada Iluminada González —cristiana devota, profesora en la escuela dominical de una iglesia católica— y Luis Ismael García —graduado de Mecánica Naval y devenido soldador por cuenta propia—. La infancia de Osmani transcurrió en el municipio Guanajay, actual provincia Artemisa. Su familia: un envidiable núcleo funcional. En el insufrible sopor del pueblo, con tan poco que hacer, Osmani se la pasaba inventando travesuras, y su madre, de carácter recto, lo tenía que llevar de la mano y corriendo (sic).

—Yo era malcriadísimo de niño y ahora de grande también. Súper hiperactivo y travieso como mi amiguito *el pipi*.

Su padre recuerda: "Osmani no se estaba quieto un segundo. No era un niño de sentarse a jugar tranquilo con los juguetes". A los cuatro años lo inscribieron a clases particulares de piano, de las que escapó cuando la profesora comenzó a presionarlo para que estudiara la teoría y el solfeo. A los ocho se ganó

el derecho a estudiar en una escuela de arte, pero por un trastorno fisiológico que lo hizo mojar la cama hasta los dieciséis, su madre no lo dejó ingresar. En cambio, comenzó a darles vueltas a las muchachas que vocalizaban en la Cantoría Infantil del profesor Yusef Castañeda, en el mismo Guanajay.

—Iba a burlarse de los niños que cantaban. A parrandear. Se enamoró de una de las muchachas, que apenas lo miraba porque lo consideraba un pesado. Yo sabía que él tenía condiciones para cantar, aunque él no quería hacerlo —recuerda Yusef, quien terminaría siendo su primer profesor de canto.

Yusef, educador como quedan pocos, no rechazó al niño, mas hizo con él un trato: lo entrenaría para cantar un tema con el que pudiera conquistar a la muchacha y, si lo lograba, tenía que comprometerse a seguir cantando. La canción se llamaba “Pero no puedo arrancarte de mí”. En un festival municipal Osmani se la dedicó a la chica.

—Salieron prácticamente abrazados del lugar. A partir de ahí nunca faltó a los ensayos —dice Yusef.

En las clases de canto, Osmani escapaba al severo trato de los maestros más tradicionalistas. Alrededor de los ocho años se unió también al grupo de peleadores clandestinos que lideraba Antonio Vázquez, un profesor de artes marciales con categoría de cinta negra que entrenaba jóvenes en el deporte conocido como okito, una práctica que no tenía entonces una federación avalada legalmente. Vázquez, sobre todas las cosas, les inculcaba la tenacidad a sus alumnos del pueblo. Con él y los demás, Osmani recorrió varios municipios del país, retando a otros jóvenes y enfrentándose a los golpes con ellos. Como apostaban dinero, eran frecuentemente perseguidos por la policía. Aunque Osmani les ganaba a sus contrincantes con frecuencia, en ocasiones también le partían la cara.

—Pero él no se echaba para atrás, porque hacerlo significaba cumplir un castigo: pelear con pesos mayores que él, para desarrollar la perseverancia. Era un muchacho muy voluntarioso, con un buen desarrollo de habilidades físicas —dice Vázquez, quien piensa que estas son la base fundamental para la fuerza y la resistencia que necesitan los cantantes al desenvolverse en un escenario.

El profesor de artes marciales se hizo amigo del joven Osmani, que tenía en aquel momento un VHS donde juntos veían hasta la madrugada los filmes de kung fu de moda, con actores como Bruce Lee, Jackie Chan o Chuck Norris. Cuando terminaba de entrenar okito, Osmani se iba en kimono para las clases de canto con Yusef.

Alrededor de los veinte había terminado el cuarto año en una escuela de enseñanza politécnica. La vida no prometía demasiado en Guanajay. Le habían ofrecido una plaza para estudiar magisterio en el Instituto Superior Pedagógico, que rechazó para unirse al Dúo Cristal, agrupación de baladas que necesitaba un vocalista.

—O sea, que hubieras podido terminar de maestro.

—Sí. Me gusta enseñar. Me gusta forjar gente buena, que comparta.

—¿De qué hubieras sido maestro?

—De música o de algún deporte. De hecho, sueño con tener el día de mañana un orfanato para ayudar a esos niños a enfocarse en la música.

Con una bicicleta y un cajón, Osmani vendió ají cachucha en el pueblo para ganar algún dinero, a finales de su adolescencia. Aprendió a hacer panes en la panadería local.

—Nosotros éramos pobres. Tan humildes que cuando teníamos dos pares de zapatos nos creíamos ricos. Hacíamos cualquier cosa por tal de buscarnos el dinero sin tener que robar.

Meses después se mudó a la casa de su abuela materna en el Cotorro, un municipio en la periferia de La Habana. Trabajó algún tiempo en una galletería. Fue buquenque (un raro intermediario entre los pasajeros y los taxistas) en el paradero de la ruta Cotorro-Vedado. Vendiendo levadura por la izquierda, reunió 55 CUC y los usó para producir su primera pista conocida, con un arreglista de Guanabacoa que le había hecho varios temas de éxito local a la agrupación Cubanitos 2002. La canción era una balada y se titulaba "Mujer", un tema que fue utilizado durante los años 2000 en la televisión cubana para promocionar efemérides como el Día de la Mujer y los aniversarios de la Federación de Mujeres Cubanas.

—¿Cómo conseguías la levadura?

—Ya estás preguntando mucho.

Después del Dúo Cristal, Osmani ya había hecho algunos contactos en el medio. En 2006 se unió a la agrupación Paulo FG y su Élite, hasta que en 2011 se autonombró "la Voz" y comenzó a cantar en solitario.

—¿Por qué la Voz? ¿Te consideras vocalmente muy virtuoso?

—Es por la palabra. Por ser vocero de información que pasa. Cuando yo hago baladas, las hago para unir, para que la gente se pueda entender. Tú sabes que las parejas en el mundo entero y la gente no se saben entender. Entonces me gusta hacer canciones para unir, y amistades mías me empezaron a decir que yo era la Voz.

En 2008 esas mismas amistades lo embullaron a tatuarse el nuevo mote en el antebrazo.

—Me lo hice con Agustín, uno de los tatuadores más fuertes de Cuba, que ha tatuado a personalidades como Maradona.

Además de su sobrenombre artístico tiene dibujadas con tinta negra, encima de la muñeca izquierda, las palabras ITALIA-MÉXICO-CUBA-MIAMI (así, separadas por pequeños guiones y en letra de molde), que son las "cuatro casas" donde más tiempo ha vivido y cantado en los últimos años. En la muñeca derecha se hizo dibujar un león con las fauces abiertas. Como a la mayoría de los exponentes del género urbano, a Osmani también le cuelga del cuello una cadena dorada de toscos eslabones, que le regalaron en una joyería de Miami a cambio de que le hiciera un poco de publicidad. De la cadena cuelga la cabeza áurea de un león.

—¿Qué fetiche tienes tú con los leones?

—Es que yo soy el domador de leones.

—¿?

—Tú sabes que los artistas del género urbano dicen que son fieras, que son no-sé-qué. Yo digo que soy el domador de leones. Me encanta ser humano. Los humanos ponen a los leones a pararse en dos patitas.

Osmani García, el Chiquitico de Cuba, Osmani García, la Voz, ha escrito letras como esta:

Voy a darte tubo, tubo,
voy a darte más cabilla,
pa' que te hagas una cama,
una mesa y cuatro sillas.

("La construcción", *La fábrica de éxitos*, 2012)

—¿Cómo y cuándo se te ocurren estas letras?

—Cuando estoy con una muchacha que me gusta y le quiero coquetear, que me diga que sí. Como cualquier otra persona.

—Si hablamos de gustos, a mí me gusta el rock, no el reguetón. Pero aprecio la buena música y sé cuándo algo tiene calidad. La mayoría de sus canciones dan buen gusto y dan buena forma, incluso para la compenetración y disfrute del pueblo. Te estoy dando mi aprobación. Sus baladas son magníficas, según mi criterio —dirá Yusef Castañeda, el profesor de canto de Osmani.

En 2009 Osmani conoció a Dayami Cordero Álvarez, alias Dayami "la Musa", a la salida de una discoteca en La Habana. Era de madrugada. Los dos se subieron al mismo taxi. Dayami ya había visto a Osmani en la televisión y bailado al ritmo de algunos de sus temas. Días después consiguió su teléfono, lo llamó y comenzaron a salir.

—Desde que nos conocimos hubo una química tremenda. Comenzamos a hacer temas juntos y nos salían canciones lindísimas. Por eso soy la Musa, porque soy la inspiración.

La Musa tiene veinticuatro años y vive en Párraga. Antes de que Osmani la sumara a *La fábrica de éxitos* ella había abandonado los estudios en una Escuela de Instructores de Arte para conseguir algún dinero con trabajos temporales de *manicure* o “lo que apareciera”, mientras cantaba en un grupo de aficionados.

—Entre las cosas que se les achaca a las mujeres que cantan reguetón está el antifeminismo. ¿Cómo tú ves esto?

—Yo creo que no existe género, ni de hombre ni de mujer. Para mí la música es abierta. Yo soy cantante de cualquier cosa, como Osmani. No solo de reguetón. Hacemos baladas, hacemos vals. Nos gusta el reguetón porque somos jóvenes y es lo que bailamos. Las mujeres son una parte súper importante en el género, porque el hombre que toca esta música lo hace para poner a bailar a las mujeres y para bailar con ellas. Eso no es para nada antifeminista.

Dayami la Musa —breve figura, dulce rostro, ligeramente salpicado de picardía por el *piercing* debajo de su labio inferior—, está segura de que el reguetón cubano le ha hecho una importante contribución al acervo cultural de la Isla.

—Le aporta un cien por ciento. “El taxi”, por ejemplo, es uno de los temas más visualizados en internet. Solo con eso le está aportando 800 millones de vistas a Cuba, porque es un video en todo el Malecón. Es un video de nuestro país, es la música de nosotros, nuestra raíz, y si eso no es aportarle a la cultura del país, no sé.

Después dice (con un simpático acento que podría ser ¿mexicano?, ¿colombiano?, ¿chileno?) que ella es una “guerrera”, que le gusta cantar y le gusta bailar. Que es difícil decidirse por la mejor canción de Osmani, pero que su preferida en estos días es “Sacúdete la arena” (canta un pedazo del estribillo).

Que sin Osmani no cantaría nunca más, que su vida es “con él, por él y para él”.

Además de tener a su novia en *La fábrica de éxitos*, y después de varias decepciones con artistas con los que trabajó, en 2012 Osmani le compró una PC a su hermano de veinticinco años, Orley García, y lo convirtió en el DJ de la agrupación.

Después de ver sus estudios interrumpidos por los dos años del Servicio Militar Obligatorio, Orley no le vio mucho sentido a recomenzar en ninguna escuela.

—El servicio te frena un poco la vida y, al salir, muchos piensan en reorganizarla.

Había visto con admiración el éxito de su hermano, que con frecuencia iba a Guanajay y era agasajado por los socios de antaño, los que aún vendían ají o amasaban pan en la panadería del pueblo. Era mucho más práctico, entonces, comenzar a familiarizarse con los programas de edición musical y trabajar junto a Osmani. Desde entonces, Orley García ha viajado a más de diez países con *La fábrica de éxitos*.

—El cubano es una persona que se caracteriza por luchar por sus sueños. Es bueno ver a alguien como Osmani, que lo está haciendo y que tiene [el respaldo] de 10.5 millones de personas (no vamos a decir que los 11 millones). Pero 10.5 millones de personas sí lo aclaman y les gusta su música. Mi sueño es ser testigo de todos sus logros. Que me tenga cada vez que me necesite.

Israel es quizás uno de los países más estrafalarios donde uno se imaginaría un concierto de Osmani García. Orley dice que por gestión de unos cubanos que viven allá y de la mismísima ciudad santa de Jerusalén, dieron allí un show al que asistieron más de cinco mil personas.

—No quiero especular, pero Osmani no tiene competencia. Es un músico que ha violado hasta barreras de idioma.

A Orley le gusta que su hermano no sea tan dado a cantar en discotecas como lo es a cantar en plazas abiertas, donde según ellos, han batido todos los records de asistencia. Antes de que comenzaran a prohibir sus presentaciones en Cuba, podían llegar a tener tres conciertos por semana.

—Le gusta mucho el contacto con el pueblo. Con la gente que quizás no tiene 20 CUC para verlo en un club cerrado, pero que sí tiene 20 pesos cubanos para verlo en una plaza.

—¿Qué decían tus padres en la casa cuando Osmani empezó a cantar sus letras más controversiales?

—Cuando se traen nuevas tendencias y géneros musicales, a veces las personas de edad más avanzada los critican o les temen. Pero tuvo mucho apoyo, porque confiaban en él.

- ¿Qué música se escucha en tu casa?
- Los Tigres del Norte, Pavarotti, los Back Street Boys, N'SYNC, toda la música buena.
- ¿Y Osmani García se oye también en tu casa?
- Por supuesto
- ¿Y tus padres bailan con él?
- Exactamente.

Cuando él quiere ser romántico, romántico se pone. Algunos de los temas que más han explotado su sensibilidad se titulan: "Pan con amor y refresco" ("Tú estás pa' que te coma, con coca cola, pa' que te muerda") y "Fígaro" ("Fígaro, ella es fanática a mí, yo soy su fan número uno y me quiero lucir, darle todo de mí"). Pero ni sus temás románticos, los más inofensivos, el jugo de su creatividad en los momentos más puros y elevados, los quiere tener la televisión cubana en su parrilla. En las listas locales de éxito figuran Gente de Zona, Yomil y el Dany, y hasta el Chacal, en un grotesco dúo con Waldo Mendoza. La música de Osmani, aunque no deja de sonar en las discotecas, en los almendrones, en las fiestas del CDR, no la incluyen en ningún programa.

—Yo sé que cada cosa tiene un horario en la televisión de todos los países. Los niños deben tener su horario y los mayores el suyo. Pero el nivel de censura en la televisión cubana es ridículo. Temas como "Mi media naranja" (que es un tema romántico), no lo quieren poner —se queja Osmani.

—¿Cómo dice ese tema?

Canta:

Tú eres mi media naranja,
yo vine a este mundo a exprimirme contigo,
no me gusta que te peles sola,
que te picas, que te picas mal.

No me gusta que te peles sola,
yo sin cáscara y zumo te voy a dejar.
Yo soy tu cuchillo, mi media naranja,
tú eres la semilla que cayó del cielo,
para que naciera el amor en mi alma,
la única que ha logrado que diga "te quiero".

Yo no soy la espina que cayó en tus ojos,
tú tienes el jugo que tal vez me salva,
tú eres mi camino, el único que escojo,
el destino que hace que mi vida valga.

—Esta es romántica...

—Por supuesto, es romántica, aunque con lo picaresco del cubano. Porque los cubanos somos picantes. Eso lo sabe todo el mundo, y al que no le guste, que no le guste. El cubano no es este romántico llorón; como otros latinos o como otras culturas donde el hombre es de caerle atrás a la mujer, prácticamente llorándole. Yo hago los temas como somos los cubanos.

—¿Qué alternativa propondrías para que música como la que tú haces tenga un espacio en los medios?

—La música urbana contemporánea la tienen que situar en un programa nocturno, a partir de las diez o las once, donde la gente de nuestra edad pueda oír lo que habla la gente grande. No se puede ser absurdo. Es momento de recapacitar, porque va a llegar el punto donde nadie va a mirar la televisión cubana. De hecho prácticamente nadie la está viendo. El paquete semanal¹ está acaban-

1 [N. de E.] Como sustituto del internet y alternativa a la televisión cubana, el "paquete semanal" consiste en un *terabyte* de contenido digital pirateado o descargado, almacenado en un disco duro externo, con un costo de hasta 20 pesos cubanos (un dólar); incluye juegos, películas, aplicaciones para computadora y celular, documentales, series, música, videos, *reality shows*, entre otros materiales de entretenimiento. Ha sido distribuido de mano en mano entre la población cubana desde 2008 y se calcula que mueve entre 2 y 4 millones de dólares al mes, lo que lo convierte en uno de los mayores empleadores del sector privado cubano aun siendo una práctica ilegal. (Wikipedia, "El Paquete Semanal", https://es.wikipedia.org/wiki/El_Paquete_Semanal).

do ahora mismo. La gente tiene sus memorias flash, sus computadoras. Lo único que ven es prácticamente el programa de Luis Silva (Pánfilo). El nivel de censura ha llegado a ser absurdo.

Pensar en censura es mucho más llano, quizás, que plantearse esta idea. No es tanto que los medios no quieran poner a músicos como Osmani García, como que Osmani García y la mayor parte de los reguetoneros cubanos de moda son una expresión demasiado parecida —se quiera o no— a lo que hemos llegado como país. Y eso a lo que hemos llegado como país no cabe en los medios, exactamente porque la realidad es mucha para ellos. Porque los supera.

Osmani García, el Chiquitico de Cuba, Osmani García, la Voz, ha escrito letras como esta:

El que nace bomba, explota,
y a mí no hay quien me desactive.
Nacimos grandes,
nacimos tigres.

(“Guerreando solo Remix Ft el Príncipe”, *Fenómeno global*, 2015)

—¿Cómo lidias con tu ego?

—Me mantengo saludando a la gente con el cristal del carro abajo, en lo que otros artistas andan con cristales calobar. Me tomo fotos con todos. En cualquier aeropuerto que me bajo, me saludan hasta chinos con niños. ¡Que te pare un chino para ponerte un niño chino en las manos!

El carro del que habla Osmani, el que maneja con los cristales abajo para que la gente pueda saludarlo, es un auto de alquiler destinado a clientes extranjeros, o a los pocos nacionales que pueden rentarlo.

—Hace como cuatro años que estoy alquilando carros. Calcula dos mil setecientos dólares al mes, durante cuatro años. O sea, le he comprado al Estado cubano cuatro o cinco carros. Yo soy un artista al que no se le hace ninguna rebaja en Cuba, con todo el dinero que le aporté a mi empresa (EGREM).

—Y todo eso sin que nos dejen trabajar aquí —intercala Dayami la Musa, que ha estado escuchando.

Desde que salió del apartamento de su abuela en el Cotorro, vivió alquilando hasta que se mudó con Dayami. Osmani tampoco tiene a estas alturas casa propia (como no la tienen cientos de médicos o ingenieros en el país), pero de alguna manera considera que su obra y su éxito deberían haberle conseguido al menos un lugar donde vivir. Por ejemplo, temas como "Mi amiguito el pipi" ("Mi amiguito el pipi no se queda quieto, no escupas, pipi, que eso es falta de respeto"), íntegramente salido de su pluma, le parece al músico una de las canciones con doble sentido "más abiertas y brutales" que se han hecho.

—Se les está hablando a los niños de un niño, y a los mayores se les está hablando de otra cosa. Críticos grandes en el mundo han reconocido que este tema es una obra de arte.

Mucho del dinero que ha ganado en giras internacionales y en concepto de venta de discos —asegura tímidamente él, como quien no quiere subrayar demasiado sus buenas acciones— lo ha regalado en las calles de Cuba.

—Eso se lo puedes preguntar a otros, porque yo no lo he hecho para venir a contarlo aquí, pero yo regalo dinero en exceso. Quizás por eso no tengo ni casa ni carro. Conozco a mucha gente, y cuando vas por la calle con dinero y viene alguien y te dice que no tiene para comer, imagínate.

—¿Te ha pasado?

—Todos los días, a toda hora. Y yo lo doy de corazón. Creo que la única riqueza que tengo encima es esta cadena —la cadena con el dije del león. —Esta

es la joya más puesta de la humanidad. Se la han puesto más de medio millón de personas, entre ellos niños.

—¿Hacerse reguetonero es una decisión inteligente para alguien que quiera vivir bien económicamente?

—Hay otros artistas que también viven bien. Hay pintores que son millonarios. Yo todavía no tengo un millón de dólares guardados en una cuenta.

—¿Estás cerca?

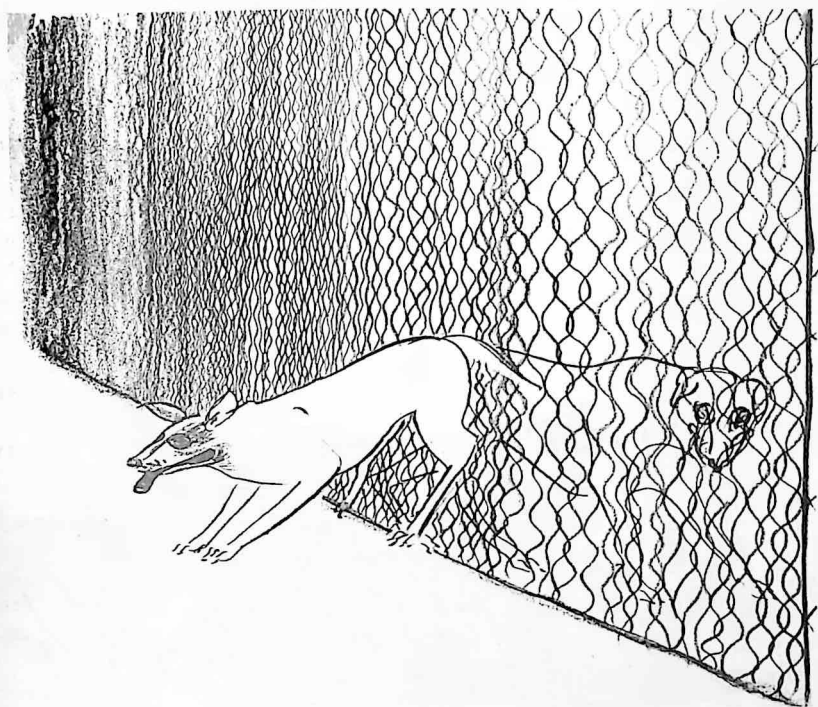
—No sé. Puede que sí. Puede que ya esté por ahí y los tenga que recoger. Pero no creo que eso sea lo importante. Lo bonito de esta carrera es el reconocimiento de la gente. Imagínate haber nacido en Guanajay y haber vendido ahí sin zapatos y sin pulóver. Y que ahora la gente me esté abrazando en todos los países por los que paso. Eso no tiene precio.

—¿Las mujeres se interesaban en ti cuando eras más humilde o ahora se interesan más?

—Yo siempre he sido mujeriego. He llegado a andar con tres novias a la vez. Soy feo, pero siempre he tenido esa gracia.²

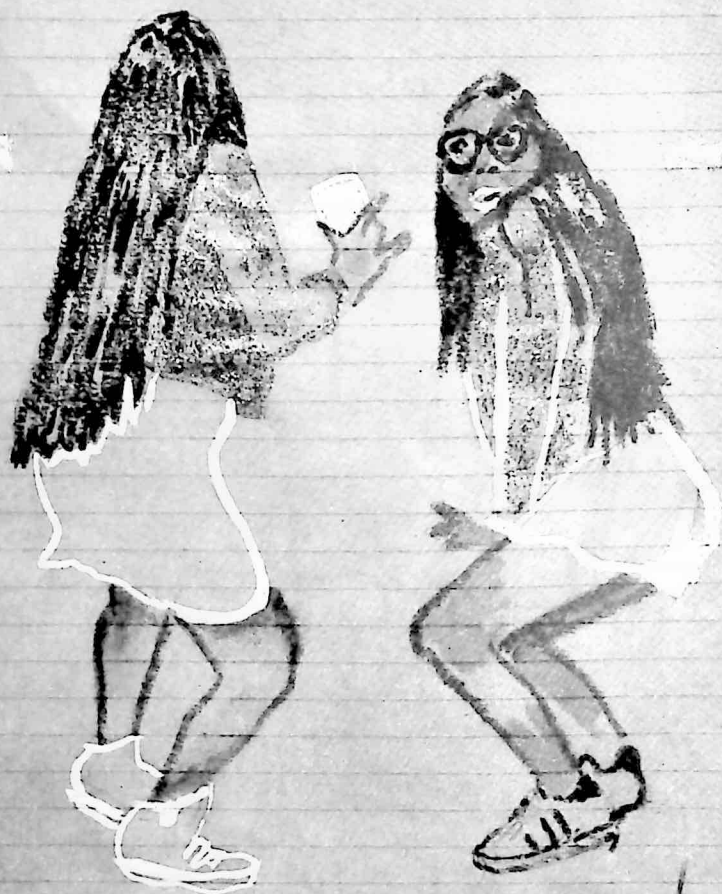
Jorge Carrasco (La Habana, Cuba, 1989). Estudió periodismo en la Universidad de la Habana. En 2017 obtuvo el Premio de Periodismo Gabriel García Márquez por el texto "Historia de un paria". Actualmente trabaja en Telemundo.

2 [N. de E.] Esta entrevista fue publicada en la revista digital *El Estornudo* el 31 de mayo de 2016.









ERA MI FIESTA DE 23 CUANDO MI TÍA DE 80 PERREÓ HASTA EL SUELO

Nicté Toxqui

Hay pasos de baile que perduran
como las buenas costumbres
perduran entre generaciones
Nuestra historia ha pasado
sin pena ni gloria

Todo paso de baile provoca
una implicación total de cuerpo
(contenemos una furia enmohecida)

Las arritmias se llaman Margaritas y Victorias
y Olgas y Olivias y queremos este trance
para olvidar lo mismo que nos contiene
(Bailamos
solas)

Los boleros todavía nos hacen llorar
a los ochenta y veinte y tres años
pero el tresillo con bombo
nos levanta de la silla

tía abuela Margarita
que ha llorado largamente no
por la memoria de su marido
sino por su lejana violencia
decide bailar dos horas seguidas
a pesar de prejuicios inmaduros
del sudor cansado o las heridas
y baja
y sus rodillas
despacito
left right

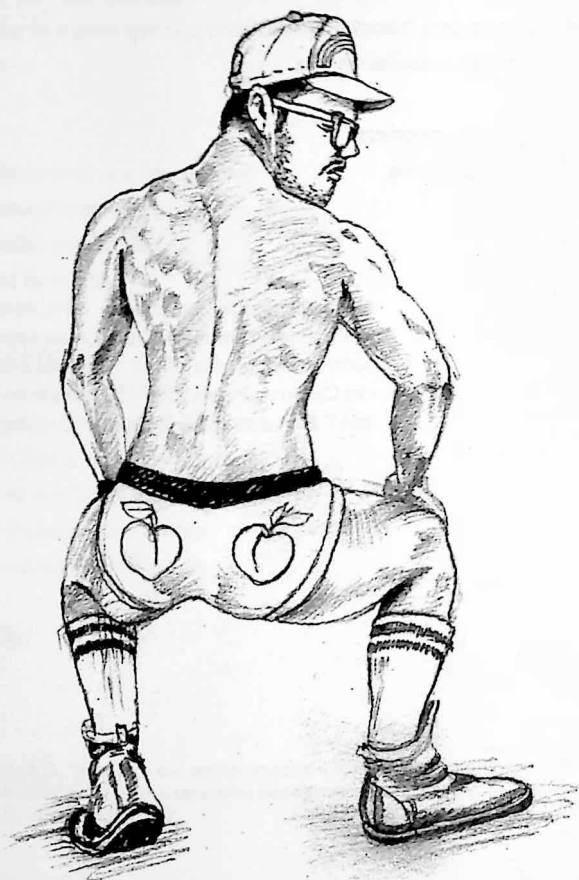
Bailamos todas
Una para la otra y otra y otra

Siempre que bailamos reguetón en las fiestas
el mundo nos cuestiona¹
pero nunca será nuestra cocina
si no podemos bailar en ella

Emma, ojalá estuvieras
aquí para mirarnos

Nicté Toxqui (Orizaba, México, 1994). Poeta. Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas. Estudió Literatura en la UDLAP. Obtuvo los premios Dolores Castro de Poesía 2015 y Carlos Fuentes de Ensayo 2017. Es autora de *Melamina* (2015) y *Errata* (2017).

1 Redacción, "LaBala y Lucrecia Masson: morras que cogen rico", *El periódico de las señoras*. <https://elperiodicodelassenoras.wordpress.com/2017/06/15/labala-y-lucrecia-masson-morras-que-cogen-rico/>



TODO LO SÓLIDO SE DESVAÑECE EN EL PARCE

Rodrigo García Bonillas

Burnin' burnin' burnin' burnin'

Buddha ft. T. S. Eliot

Intro: Maluma Baby en un Niemeyer

Vemos al parce, Maluma Baby, en el centro de una cruz amarilla y un cuadrado violeta, que a su vez están contenidos en un círculo amarillo —una mandorla—. Luego observamos sus brazos tatuados —y en ellos el búho que desde su espléndido deltoides derecho observa a 34 millones y medio de seguidores (y contando) en Instagram— gracias a una camisa sisada de la especie de Basquiat, con la corona, uno de los símbolos que él utiliza para representar el amor unitivo con sus súbditos —es decir, sus fanáticos—, y que también tiene tatuada en el cuello.

Con algunas visiones satelitales en Google Maps esclarezco mi conjetura: la azotea donde el dominicano Jessy Terrero filma

el videoclip “Corazón” es la del edificio Copan —el edificio más cachondo del mundo—, que Oscar Niemeyer proyectó en São Paulo hacia los años cincuenta. La producción coordina la ropa de Juan Luis Londoño Arias —Maluma Baby— con las marcas de color amarillo y violeta que señalan el lugar propicio para que los helicópteros aterricen en la cima del Copan. En varias tomas el reguetonero de Medellín sale observando el edificio Ipiranga 165, al otro lado de la avenida homónima; la perspectiva crea la ilusión de que Maluma se arriesga por quedarse parado al borde de los 116 metros del Copan. No hay tal lugar. Apenas unos metros lo separan del nivel más bajo de la azotea —y a nosotros de verlo estrellarse—.

El video es un cover de la canción de Nego do Borel, “Você Partiu Meu Coração”, de la que supuestamente Maluma se enamoró en un viaje a Brasil. Como pilón, en el video también aparece Ronaldinho, con quien Maluma juega a dominar un balón de fútbol. Al final la historia floja de los corazoncitos como dijés y del clon de Ronaldinho que engatusa a varias niñas con ellos, así como la presencia de los brasileños y los rascacielos de la metrópoli de Brasil, todo, todo queda opacado por las carnes caniculares, tan arqueadas como el Copan, de Maluma Baby, que cada día parece más engolosinado consigo mismo —y todos con él—.

El malumismo como estado superior del reguetonismo

I

Parceros: hoy se me antoja considerar a Maluma Baby según la cuestión de la carne perfecta y de las acumulaciones que provoca. Objetivémoslo.

Desde sus orígenes —a fines de los ochenta— los reguetoneros habían provocado una amplia gama de pasiones que iban de la calentura a la náusea, pero no habían permitido el éxtasis ni el arrobo: entre sus muchas virtudes atractivas no se había contado la hermosura. Lo más agradable que había aparecido en el horizonte era sin duda J Balvin y, a su manera, Residente y Yandel.

Hasta que Maluma Baby vio la luz en Antioquia.

Quizás por primera vez en la historia del reguetón y de la música anexa que succiona, el discurso del macho —dentro de las *lyrics*— no gira solo alrededor del lírico sexo que las líricas mujeres desean. Quizás por primera vez en la historia del reguetón, el yo lírico presume que no solo queremos ser líricamente penetrad@s por él, sino también que nos extasiamos con su hermosura. Una de las versiones de la premisa se expone en: “23”, la última canción del tríptico paisa *Maluma. The Film* (2018), junto con notas involuntarias de lo sublime kantiano y del síndrome de Estocolmo:

Están enamorados de mí, de mí,
están asustados desde que salí.
Tranquilo, papi, seguiré allí,
si con 23 el culo les partí,
no los dejaré dormir.

Esto no es nuevo: ya desde hace un lustro se mostraba una soberbia muy temblorosa en un Maluma imberbe, enteco y ufano por su precocidad en la industria musical.

Desde chiquito el parce Maluma exhibió narcisismo. La alternería de “23” amplifica la primera canción del disco *Magia* (2012), donde de manera convencional se presenta el artista que desea ser estrella: es un rito de umbral y un simulacro de bautizo, en la medida en que el cantante deja atrás su persona física —*Juan Luis*— para presentarse como persona moral —*MaLuMa*—. Es un avatar que se publica. Una autopromoción programada por el propio género musical. Un adolescente que promete comerse el mundo —y lo logra, a su manera, a los veinte—. La autorreferencialidad de la letra nos informa que ese es su primer álbum y también implica la jactancia de que el autor apenas tiene 17 años. Como balance de ese elogio de sí mismo, Maluma acentúa los motivos principales de ese álbum: “la humildad prevalece”, “la magia crece”. El parce nos ha confesado en varias ocasiones que cuando era mucharejo se interesó en el budismo y esa doctrina debió de ser la base de sus lemas esotéricos y sus votos de pobreza.

Brazo izquierdo de Maluma. Al pie del Buda hay una flor de loto. Es obra del peruano Stefano Alcántara —el Miguel Ángel de esta capilla sixtina de 174 centímetros de estatura y uno de los dos hombres en la Tierra (su otro tatuador es César Leonardo Gómez) que pueden presumir de haber penetrado a Maluma, aunque sea a nivel epidérmico—. ¹ Según simbolismos antiguos, la flor de loto explota sobre las aguas estancas del pantano y por eso señala purificación. Maluma está consciente de este tópico ² y también de que en tiempos neoliberales el nirvana se puede alcanzar a los diez millones de dólares en el banco o a los mil millones de vistas en Youtube —lo que pase primero—. Entonces ya no se padece. Maluma Baby, que conoce el nirvana, se ha vuelto un iluminado —una flor de loto— y hoy enamora y emborracha a sus fans hasta borrar *cassette* —pero no el de su sufrimiento—.

El nombre del álbum *Magia* deriva de los años místicos de su autor. Acostumbrado a la disciplina del cuerpo —Maluma es futbolista de carrera frustrada— desde que jugaba en las fuerzas básicas del Atlético Nacional y a la práctica del yoga con su tía, Yudy Arias, el cantante dice que el gimnasio es una especie de meditación para él. También habría que añadir que su capital ha crecido en relación con su masa muscular y que la tremenda inflación de su talento flaco ha requerido una buena ración de esteroides espectaculares para que el homúnculo de *Magia* —el Pequeño Gigante con grecas en el pelo al ras— se haya convertido en este pavorreal tonificado. Por primera vez —quizás me engañó— he escuchado machines decir que un cantante de reguetón está “carita” o “rostro”, que es “buen mozo”, que es “bien parecido” y demás eufemismos que emplean cuando hay un hombre atractivo y no se quiere poner en duda la heterosexualidad. Esto no solo se debe al espíritu de la época. ¿Han sufrido una ligera mutación las masculinidades latinoamericanas, gracias a la estructura corporal de Juan Luis? Quizás la mutación ya estaba allí, latente

1 Body Art Guru, “Maluma’s 24 Tattoos & Their Meanings”, <https://bodyartguru.com/maluma-tattoos/>, (fecha de consulta: 03/12/2018).

2 Magali Delgado, “Maluma y un recorrido por cada uno de sus tatuajes”, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=HaxBZXYnTD8>, (fecha de consulta: 03/12/2018).

desde hace unos años, pero no había aflorado para matizar la autocensura que muchos heterosexuales machines se aplican. Ya lo había predicho Karl Marx:

Todo lo sólido se desvanece en el parir.

II

Búho mirón en el deltoides, león rugiente en el pectoral, golondrina en el dorso de la mano izquierda. Un caballo en el bíceps derecho. Una brújula con un lirio en el bíceps izquierdo. Un templo oriental —una pagoda, que es una sinécdoque, según confesión, de su cuerpo— debajo del búho. La palabra *Magia*, con sus implicaciones herméticas, que él sugiere, en la zona exterior del antebrazo izquierdo, mientras que en la interior aparece el Buda tibetano. Una flor de loto debajo del Buda. Un ramo de rosas en el brazo derecho, que es un “homenaje a la mujer”. Una cifra en numeración romana —la fecha de nacimiento de Apolo, su primo— a la altura de la clavícula. El nombre *Romeo* —otro primo— en el trapecio. Un grupo de cuatro elefantes en el antebrazo derecho: los Londoño Arias, la familia de Maluma —*Maluma*, el alias de Juan Luis, en realidad es un acrónimo de los nombres de su familia: Marlí Arias, Luis Londoño y Manuela Londoño Arias, que son madre, padre y hermana, respectivamente—. Ese acrónimo aparece también en su pierna izquierda y fue su primer estigma.³

Google Noticias nos ayuda a reconstruir la historia de la tinta en el pellejo de Maluma. Hay catástrofes a las que se les dedican menos notas que a sus tatuajes en cicatrización. Hace unos días en su cuenta de Instagram postea una foto con el siguiente pie: “No te olvides de quién eres y de cómo empezó la historia”.⁴ Se trata de una glosa a su nuevo tatuaje (las palabras “Pies en” / “la tierra”, en el pie derecho y en el izquierdo, respectivamente,

3 GQ, “Maluma Breaks Down His Tattoos | GQ”, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=m5ToLK1XRWc>, (fecha de consulta 10/03/2020).

4 Maluma, “PIES EN LA TIERRA[...]”, 5 de julio de 2017, publicación de Instagram, https://www.instagram.com/p/Bk2_yPflkLo/?hl=es&taken-by=maluma, (fecha de consulta 03/12/2018).

y en letra cursiva). La frase de autoayuda se vuelve confesión de narcisismo cuando se postea desde la cubierta de un yate, desde la alberca propia en Miami o desde las montañas exclusivas de Medellín. El parce no la tiene fácil y en una copulativa nos transmite su pasión: "Mirándome al espejo y peleando con mi ego". Tres cuartos de millón de *likes* acumula la imagen y miles de comentarios que celebran el mensaje y otros miles que lo repudian bajo acusación de hipocresía. Hace diez años cualquier reguetonero hubiera expresado lo mismo a través de tatuajes más barrio. Pero a Maluma ya no le importa fresearse y utiliza la inclusión de lo *nice* como un *marketing* poderoso y esta vez lenitivo, que conviene estamparse en el cuerpo.

Dejando aparte a Justin Bieber, no habíamos seguido la evolución de un cuerpo masculino con tanta atención y cercanía virtual como ahora. Examinamos la población de vello y su recorte, el embarnecimiento prodigioso, la estructura de sus células muertas, las turgencias tras los esfuerzos del gimnasio y los desayunos de claras de huevo. Esta máquina *millennial* encandila unánimemente: hay algunos elementos en la naturaleza que no se pueden dejar de observar, como el mar y sus ondas, como el fuego en lo oscuro, como Maluma Baby *burnin' burnin' burnin' burnin'* bajo el chorro del agua en "Felices los 4", que nos hace sentir como este versito de otra canción:

"Te subo al cielo y no te dejo caer".

III

Además de enajenar, Maluma siempre da un poco de náuseas. El país es creído. Ha hecho del budismo y lo espiritual una falsa modestia, y del lema "la humildad prevalece" —y sus variaciones— un *branding* que lo mantiene atado como por sonda a sus votos de pobreza simbólica en tanto reguetonero. El fenómeno no es nuevo ni exclusivo; sí la dimensión de la crisis que produce en cuanto acumulación monopólica de fama y dinero, belleza y estruendo. Maluma, de acuerdo con las estadísticas, fue el primer latinoamericano en ser *trending topic* universal de Twitter.

Celebrity Net Worth le estimaba 12 millones de dólares hace unos años y la cifra no se ha actualizado.⁵

A ojo de buen cubero, Maluma es la criatura más chula que nos han dado tres décadas de reguetón y otros géneros colindantes. El *man* es hermoso y se regodea además en un jugueteo sexual que oscila entre el machismo pedante de “Cuatro babys” y la *jotería* vanidosa de sus últimas publicaciones de Instagram. Se ha vuelto volátil y por eso es difícil pescarlo. Su masculinidad se expande hacia zonas lejanas y luego vuelve a sus centros, recargado —y más poderoso—. Podemos considerar así el malumismo como estado superior del reguetonismo: una asíntota hacia el monopolio de la belleza a través de la acumulación, que responde a los ataques de sus *haters* con una estrategia engreída y aplastante: primero, grabarse en su yate bailando y cantando sus propias canciones, arropado con varios miles de dólares bajo el sol del Caribe; luego, subir el video a Instagram a veinte mil *likes* por hora. El resultado: el malumismo como vía mística, a velocidad *nitro*, para la acumulación turbocapitalista —los dioses en estos minutos requieren como sacrificio la viralización—.

Hay cierto gozo para algunos cuando Maluma juega con el género y la apariencia. Lo vemos con pantalones rosas, pelo largo y recogido, pose antiviril —“y un carterón”—. O con un poncho exquisito en la portada de *iHOLA!*,⁶ que alguien festeja con este mensaje: “Me encanta que te vistas como señora, deconstruido total, WACHITO RICOOOOOO” [sic]. Pero otros lo celebran un poco menos: cada foto provocativa de Instagram, durante los últimos meses, es motivo de comentarios del tipo: “Cuando eres X y Y a la vez”; o “donde pisa leona ninguna gata borra huella”; o “en perra”, “en diva”. Por ejemplo: “Toda una regia, potra salvaje, afortunada de la vida, cabalgando por las vías del éxito, blindada por el señor, la mejor, la que todo lo puede y logra, orgullosa de sí misma, dama y señora” [sic]. Estos comentarios son una mezcla

5 Celebrity Net Worth, “Maluma Net Worth”, <https://www.celebritynetworth.com/richest-celebrities/singers/maluma-net-worth/>, (fecha de consulta 03/12/2018).

6 Maluma, “Gracias @holaarg por esta súper portada[...]”, 8 de mayo de 2018, <https://www.instagram.com/p/Bih9FiHbWi/?hl=es&taken-by=maluma>, (fecha de consulta 03/12/2018).

corrosiva de misoginia y machismo —y envidia—, pero el parece tiene resistente aleación: su masculinidad se ha desplegado tanto que por eso puede adoptar también todos esos papeles. Un día es un cabrón hecho y derecho, al otro día despierta y da ternura, luego lo vemos triunfando en un desfile de Dolce & Gabbana entre filas indias de clones bellísimos, más tarde juega fútbol con estrellas mundiales. Justo ayer despertó celebrando a su mami en el yate privado. Mañana aparecerá con Natalia Barulich, su novia actual, en el jet, dándose un beso. Maluma echa mano del aspecto femenino, pero todos, incluso sus *haters*, sabemos que sigue siendo el “macho” y cada nueva canción lo confirma. “Todo lo sólido se desvanece en el parece”: en una inversión inopinada del tópico del reguetonero macho que siempre se mete con las novias de los demás; el reguetonero Noriel, en “Cuatro babys”, asegura no ser suficiente para su “tercera baby” —quien quiere hacer trío con Maluma—. Así, Noriel aparece como el macho que acepta que hay otro más guapo —o deseable— que él y que por lo tanto su capital viril —y viral— es insuficiente para su “baby”, lo cual se estructura con una adversativa dolorosa:

“A la cuenta de una le bajo la luna, pero ella quiere con Maluma y conmigo a la vez”.

IV

Un azoro se cierne sobre Maluma: el azoro del feminismo. Mujeres —y hombres— que acusan la cosificación de la mujer lo atacan por todos lados. En los días del *#MeToo*, extrañamente, esos ataques no lo han tumbado, y aún más, podríamos decir que Maluma anima la polémica, a sabiendas de que la caballerosidad también puede ser machista, y que podrá ser un Don Juan pero sabe bien dónde está la raya que no debe cruzar, manteniendo la división entre machismo ficticio —el de sus *lyrics*— y la galantería real —pues hoy incluso presume de monogamia y fidelidad en su relación amorosa—. Así, con echarle más leña al fuego el cantante ha sabido manejar el asunto, al punto de que las proclamas feministas mantienen viva la discusión y él puede seguir siendo

trending topic cada vez que pinta dedo con la mano que le deja libre su maleta Louis Vuitton antes de subirse al jet privado.

Pregunto por doquier a mujeres y hombres: “¿Qué piensas de Maluma?”. Por lo general la respuesta se dirige a su cara más que a su música: “Que está bien pinche guapo”. Hoy, no obstante, Maluma sube una foto a su Instagram: lo vemos rodeado de siete mujeres en bikini en una cama *king size*, durante la filmación del videoclip de “Mala mía”. El harén detona miles de comentarios agónicos.⁷ De la poligamia de “Cuatro babys” al poliamor de “Felices los 4,” podemos encontrar un abanico de posibilidades donde el reguetonero —o traperero, o lo que devenga— siempre sale ganando por la cantidad de mujeres con las que tiene sexo o que estarían dispuestas a hacerlo. En el caso de “Mala mía” las siete mujeres implican misoginia y, en consecuencia, los comentarios van desde el reclamo justo (“Deberías dejar de utilizar a las mujeres para resaltar tu masculinidad porque las mujeres no somos cosas” [sic]) hasta la declaración de amor cursilona (“Maluma yo sería tu octava fémica en esa cama contigo te amo” [sic]), pasando por los insultos homófobos que indican que no se trata de siete mujeres, sino de ocho, o incluso que se trata de una escena lésbica (por aquello de que Maluma es tan femenino que algunos machitos ya lo consideran mujer, ajá).

Para instalarse en el género —musical—, las reguetoneras han tenido que darle la vuelta al machismo. El General —el protoreguetonero— observaba: “Todos los hombres su mujer golpean, / te ven en la calle y te piropean”. ¿Qué tanto nos hemos alejado de esto? Desde hace muchos años Ivy Quéen daba voz a las mujeres, pero han tenido que pasar casi tres décadas desde los inicios del reguetón para que el disfrute femenino esté en el centro de la pista: por ejemplo, que Becky G cuente que le gustan mayores (“de esos que llaman señores”), que Anitta confiese que a ella le “gusta cuando baja *downtown*” o que Bia afirme: “You know I like it when tú fresco. / Me llamo princesa, voy a coger

7 Garbiñe Continente, “Maluma desata la polémica con su última foto en Instagram”, *msn entretenimiento*, 26 de julio de 2018, <https://www.msn.com/es-mx/entretenimiento/musica/maluma-desata-la-pol%C3%A9mica-con-su-%C3%BAltima-foto-en-instagram/ar-BBL4BsK?li=BBpm100>, (fecha de consulta 03/12/2018).

provecho". La industria musical ha respondido así a la aparición de figuras femeninas emancipadas que no anulan necesariamente el machismo y que festejan su fuerza a través de su participación activa en el gozo con regodeo —y también en poder elegir a su *man*—: "Oye, papi, vamos con mis amigas para el party. / Tengo algo por un animal".

Maluma abraza varias formas de la masculinidad y con ellas se ha logrado convertir en un macho ecuménico. De ahí que sancione la apropiación de lo femenino en el macho, vía la moda y el así llamado "joteo", ya presente desde la camaradería con Ricky Martin —a quien, en tanto estrella homosexual masculinizada, el código le impide feminizarse intensamente— y refrendado en el beso de cachete que le dio a Maradona en Rusia. En ese sentido, sigue siendo uno de los productos más avanzados del heteropatriarcado. Una nueva cepa para la que aún no hay vacuna, porque al Pequeño Gigante, al *Pretty Boy*, *Dirty Boy*, a Maluma Baby, se le puede añadir ahora un epíteto: Maluma Lady, Nuestra Señora de las Flores; última temporada de esta casa de modas, que según el *Zeitgeist* también es *gay friendly* y *pet friendly*. Su imagen no ha salido indemne de los ataques por machista, pero sus discos de diamante sí y, aunque alguien le diga que cada vez menos gente lo sigue, lo contrario es lo más plausible.

Para ser reguetonero Maluma ha tenido que esgrimir de vez en cuando el machismo. Con independencia de que el machismo sea o no una condición del reguetonero, Maluma tiene el poder de no emitir mensajes machistas y al final siempre lo termina haciendo. En principio parecería que el horno, por fin, no está para bollos. Contrá la insufrible "Cuatro babys" se reunieron 92 423 firmas en su respectiva petición de Change.org.⁸ No obstante, en la época del *#MeToo* el boicot contra Maluma no prospera: frente a esas 92 423 firmas, el video de "Cuatro babys" tiene en el momento en que escribo estas palabras 842 619 673 visualizaciones en Youtube. Lo machista sigue redituando millones públicamente

8 Laura Pérez Sánchez, "Retirar el videoclip y canción machista 'Cuatro babys' de Maluma. Denigrante para la mujer", *Change.org*, <https://www.change.org/p/retirar-el-vidoeclip-y-canci%C3%B3n-machista-cuatro-babys-de-maluma-denigrante-para-la-mujer>, fecha de consulta 21/09/2019.

si trae el sello Maluma. Acusado de representar como objeto a las mujeres, Maluma, sin embargo, ha construido una relación amorosa con una de esas mujeres reificadas, Natalia Barulich, cuyo físico fue exhibido en el díptico *Felices los 4* (dirigido por Jessy Terrero). Va tan en serio la cosa de Maluma que ambos se han hecho sendos tatuajes discretos como signo de unión —se trata, naturalmente, de dos símbolos del infinito—.⁹

Es difícil escribir sobre Maluma: he peinado su obra y no he encontrado ni un verso bueno —aunque sí varios pegajosos—. Su voz es mediana. Su personalidad como estrella no es original ni interesante. En ingenio lo superan casi todos; en *crossover* J Balvin es el rey (y últimamente Bad Bunny). Como estrella es bastante mediano y no tiene ninguna chispa de ingenio. Y sin embargo, Maluma rifa y controla. ¿Sería reductor ubicar su éxito tan solo —o sobre todo— en su belleza? Es difícil escribir sobre él porque buena parte de lo que se puede decir es lo evidente: su rostro. En este caso es mejor la pura contemplación.

Como “héroe de nuestro tiempo”, Maluma reproduce la trayectoria del meteoro o de un número exponencial. En la estadística su marca impera. Pero la acumulación imperial de Maluma ha tenido sus efectos colaterales. Cada vez es más difícil perrear con sus canciones porque cada vez son más etéreas. El movimiento desenfrenado sexual ha cesado para cambiar de centro gravitacional: el malumismo ya no gira alrededor de la pinga, sino de la persona moral, representada por su rostro divino. Como él mismo señala en una de sus fotos más inquietantes: “[i]No solo es cantar, hay un hombre de negocios detrás de todo esto!”.¹⁰

El malumismo como estado superior del reguetonismo se basa en el esmero por vender carne perfecta. Si los reguetoneros fueran productos cárnicos, Maluma sería el filete —virtual—: magro, agradable, codiciado, al precio de un clic y, por consiguiente,

9 malumabites, “They got a tattoo together”, 3 de febrero de 2018, publicación de Instagram, https://www.instagram.com/p/BewOby8A_Se/?utm_source=ig_embed, (fecha de consulta 03/12/2018).

10 Maluma, “No solo es cantar[...]”, publicación de Instagram, 30 de mayo de 2018, <https://www.instagram.com/p/BjaTn4IXr0/?hl=es&taken-by=maluma>, (fecha de consulta 03/12/2018).

de cinco minutos de la vida del escucha —su consumidor—. Hoy Maluma tiene 10 mil millones de reproducciones¹¹ en Youtube, si consideramos sus videos propios. Le va pisando los talones a gigantes que llevan años en la industria: Shakira, Enrique Iglesias, J Balvin y Nicky Jam. Si tomamos en cuenta los videos de colaboraciones, sin embargo, Maluma es la estrella latinoamericana más vista de la historia, por encima de su paisana de Barranquilla. Y tiene apenas veinticuatro años. Me parece sintomático que en Spotify, donde gobierna el puro sonido, Maluma vaya atrás de varios reguetoneros.

Si Maluma fuera filete, el reguetonismo sería una vaca transgénica y nosotros sufriríamos combustión espontánea, ya sin gasolina.

Bonus track: bandeja paisa en la Comuna 13

Hemos observado al paisa más hermoso como cadáver y la visión nos ha perturbado. ¿Quién imaginó que esa criatura ahogaría su belleza en la flor carnívora de su juventud, a manos de un padrote maloso —que, según el canon hegemónico racista y sus exigencias narrativas, es negro—? El simulacro transforma las condiciones autobiográficas del *Pretty Boy* en un *Dirty Boy* trágico, bragado, un blanquito tropical, que intenta salvar a su jefa de las garras de Freddy, el padrote oscuro. Conociendo a Maluma y su narcisismo, todos esperábamos comedia —o al menos drama—, pero *Maluma. The Film*, también dirigido por Jessy Terrero, resulta trágico. Maluma se va de farra con sus parces y terminan en el *table dance* donde trabaja Camila, su chica; pero él no sabe de esto. Tras el reconocimiento, el pleito. Dado que desea ser un berraco, Maluma regresa, no obstante, a salvar a Camila de su esclavitud sexual. El intento inesperadamente se frustra y Maluma termina radiante en un ataúd. La bala le ha entrado más o menos a la altura del pezón derecho.

¹¹ "Maluma YouTube Statistics", <https://kwork.net/youtube/artist/maluma.html>, (fecha de consulta 03/12/2018).

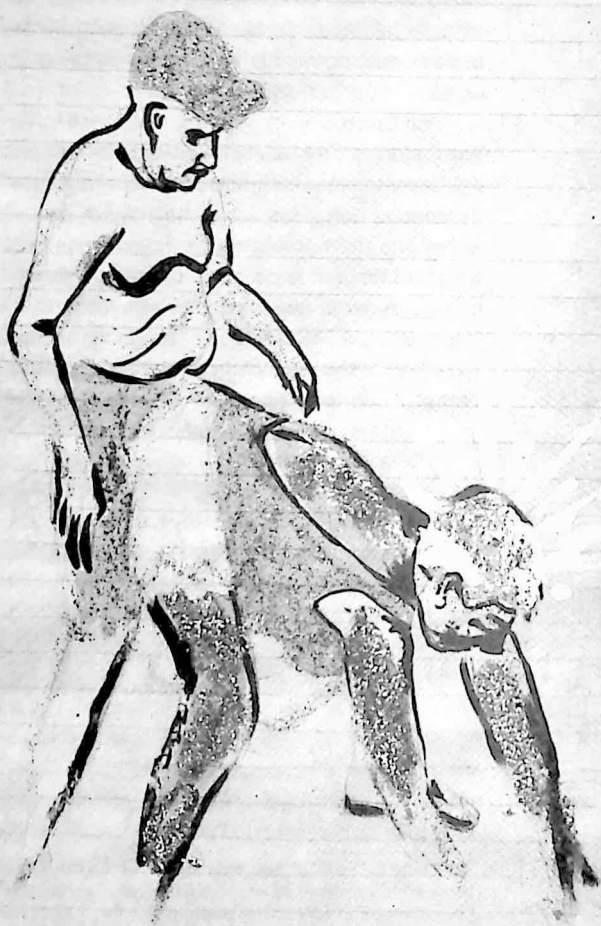
Este cadáver sí debe de desprender olor a rosas, sintetizadas, por ejemplo, en un frasco de Dolce & Gabbana.

El estómago se revuelve. A lo largo de *Maluma. The Film* nos hemos enamorado de Maluma y luego lo hemos repudiado, esperando una explicación narrativa, que nunca aparece; para la orgía en su camerino que descubre Camila. Luego Maluma fallece en el rescate fallido de Camila y revive para el último clip, "23", donde fanfarronea, como dije, con la idea de que estamos enamorados de él.

En tanto *biopic*, *Maluma. The Film* explota la violencia y los barrios bajos de Medellín —en particular la Comuna 13— a través del formato cinematográfico y de los drones panópticos, la guerra de bandas de paisas, las persecuciones policiales en las calles y la historia del hombre de barrio que tiene éxito como cantante. En tanto ficción, la película nos entrega escenas de sufrimiento: es una tragedia que implica una muerte prematura, heroica pero temeraria, de Maluma Baby, que en los veintiséis minutos y medio del corto es niño y hombre, cantante y novio, estrella y vecino, parce y millonario, honesto y mentiroso —y, finalmente, la criatura más hermosa y un cadáver exquisito—. ¹²

Rodrigo García Bonillas (Veracruz, México, 1987). Ensayista y traductor. Actualmente realiza el doctorado en Potsdam (Alemania). Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas y del FONCA. Es autor de *Gótica del búho. Sobre el Insomnio tercero de José Gorostiza* (2018), libro ganador del XV Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI.

12 [N. de E.] En 2020, año de la publicación de este libro, Maiuma cumplió veintiséis años y terminó su relación con Natalia Barulich, quien poco después inició un romance con el futbolista brasileño Neymar Jr. El drama de este triángulo amoroso fue lo que supuestamente inspiró la canción "Hawái", que se convirtió en el éxito del año para el cantante.



INSTRUCCIONES PARA EL GRAN PERREO

Goyo DESGARENNES

1. Nacer en una isla del Caribe y tener un culo prominente. O no.
2. Sentirte cómodo con tu cuerpo. Acepta tu grasa, eso es lo que da el efecto twerkeador: la aparición de olas en tus nalgas.
3. Se recomienda hacer ejercicio -de preferencia sentadillas o patitos 3 veces por semana- para que llegues hasta abajo con tu culo (y te puedas levantar como una reina después).
4. Ver tutoriales vergas para hacer el gran twerking.
5. Ensayar frente a un espejo.
6. ¡Ver a tus amigos e imitar sus pasos!

7. Buscar lugares seguros en donde puedas bailar libremente sin las presiones de estarte cuidando de alguien más.
8. Si así te gusta, busca pareja para ensayar, aunque yo prefiero bailar solx (en medio del círculo).

El gran día

9. Bañarse. O no.
10. Llegar temprano a la fiesta o momentos antes de la euforia de los culos. En realidad no es necesario ingerir alcohol para perder el miedo escénico, incluso podrás tener más control de tu cuerpo y lograr pasos más chidos. Recuerda que si pudiste mover el culo solx, también podrás moverlo en público.
11. Calienta con unas cumbias, son el tránsito natural hacia el perreo. "Oye mujer" es el portal para descender en la espiral del bellaqueo.
12. Acércate a quien más confianza le tengas y ojo, mucho ojo. Arrenálgate a tu pareja, o a tu trío, o a tu felicesloscuatro, a toda tu banda pues. O ya si eres muy exhibicionista de una vez métete al centro del círculo.
13. ¡A darle atomos!

Sugerencias

- Escuchar "Coolo" y "Criminal" en tu casa te pone en el mood perrón y el culo magnéticamente busca el piso.
- No importa la ropa que lleves, neta no importa, pero si quieres verte más hot, lleva algo más

ajustado, de preferencia de telas suaves o ligeras porque dan la impresión de que la carne de tus nalgas rebota más.

- Siempre recuerda que el perreo es un estilo de baile y no significa más que eso, no te confundas, amigos dense cuenta...
- Si te duelen las articulaciones después del gran perreo, súbate con la pomada del tigre buda.
- Para prevenir el dolor de rodillas come gelatina o patitas de puerco, fortalecerá tus articulaciones.
- Trata de no tener gases en la panza ni nada que comprometa tu baile, no cenes tacos antes del gran perreo, o si no te importa pues vas.
- Encuentra un lugar para perrear donde te sientas cómodo y haya buena energía. Llama a tus compas. Entre más barato sea el cover se pone más bueno.
- A veces los perreos épicos suceden en las fiestas caseras.
- Como dice Tomasa del Real: el perreo es un lubricante social. Así que... date.
- Tu cuerpo es tu territorio. Con el perreo disfrutas esa tierra y al mismo tiempo puedes dar chance a alguien más de compartirla contigo.

Goyo Desgarenes (Oaxaca, México, 1985). Gestor cultural e investigador autodidacta de arte contemporáneo. Creció escuchando salsa y cumbia; en su adolescencia empezó a cuestionar su masculinidad desde el desfogue dancístico, y ahora reflexiona sobre el cuerpo y la construcción social del baile popular.



TRES DEMBOW FUERA DEL CARIBE

Rodrigo del Río Joglar

No hay quien no sienta un temblor al escuchar a otra boca decir “si las paredes hablaran...”, no porque sepamos que las mura-llas han sido testigos mudos e impasibles de cuanto hacemos en nuestros imperios domésticos, sino porque cualquiera que haya tocado una pared sabe bien que—aunque cubiertas de papel o de pintura— las paredes saben imitar a los tímpanos: saben vibrar. Tememos que los fantasmas de corazones confesos, mezquinos crímenes o tímidos gemidos permanezcan entre el concreto, la madera y la espuma, en caso de que alguien sepa escuchar bien. Algo detrás de las paredes nos acecha. Si las paredes hablaran ¿qué dirían sobre Daddy Yankee quien, años después de arro- jar gasolina sobre el continente, dicta despacito onomatopeyas amorosas y líricas fluorescentes?, ¿qué sobre Thalia en breve unión con los suspirados lamentos de Maluma? O incluso más,

¿qué escucharíamos si nos detenemos suficiente tiempo en las vibraciones depuradas de la voz? Esos golpes y acentos en los que decimos “reguetón”, recordando fiestas que acaso nunca vivimos, y que apuntan a otro reguetón detrás del reguetón.

Transportamos pesos en la ligereza del baile. Una gravedad que ignoramos guardaban las paredes. Cerca de las 11 pm deja de sonar Rihanna en Phoenix Landing, una discoteca de Massachusetts en la que estudiantes universitarios norteamericanos intentan romper sin mucho éxito el pesado movimiento que se les impuso desde niños en sus rígidas caderas. Es que han sido llamados a cubrirse con la gloria financiera de la hegemonía económica, militar y cultural. Nunca fueron educados para saber repetir la vaga ondulación de un perreo. ¿Por dónde peca el poder?, ¿en qué lugar los que pueden y los que deciden se vuelven —como los ángeles al final de los tiempos— inútiles, vulnerables, inoperativos? Dirá San Pablo en su Epístola a los romanos “veo otra ley en mis miembros, que se rebela contra la ley de mi mente, y que me lleva cautivo a la ley del pecado” (7:23). Porque pareciera que en los miembros —esa cosa corporal— hay una soberanía que abandona incluso a los hijos de los que el último siglo poseyeron el mundo. Al silencio lo sigue un arpegio acompañado de unas gaviotas. Las cuerdas vibran para someter por fin estos incómodos cuerpos a los rituales del amor y el olvido entregados a un ritmo que no les pertenece. Remedan desacompañadamente a Luis Fonsi, y su mandato, “tengo que bailar contigo hoy”, este día, en un presente titilante y oloroso.

El ritmo siempre nuevo en el Billboard hiede a oscilaciones anteriores. Cantan la canción casi con un orgullo inusitado los mismos que poseen el dominio sobre la isla que parió a los intérpretes. Porque no piensan mientras bailan, casi como si no lo supieran, que “Despacito” salió de bocas puertorriqueñas. Y que desde ese dembow, el ritmo base del reguetón, se pueden evocar otros misterios que no caben en sus caderas. Porque ya en 2003 el General, con su reggae panameño, recitaba “son bow, son bow... con la puerta cerrada se vuelve, un bow”. Detrás de las paredes, el panameño juega a ser una caja de resonancia para el áspero timbre del cantante jamaíquino Shabba Ranks que en

1990 lanza *Dem bow*. El dancehall de Shabba Ranks canta contra los imperios el sueño panafricano, desde una isla caribeña que sueña una solidaridad que venga en cuerpo y alma, pero sobre todo en cuerpo, el comercio atlántico de esclavos. El mismo ritmo, sin embargo, insulta a los opresores con imágenes homofóbicas y patriarcales, condenando la pasividad al decir que "Them bow", "hacen reverencias", o sea, se agachan "man under the table me say dat him bow", un hombre bajo la mesa haciendo felaciones. Bajo un signo simultáneamente homofóbico y anti-colonial, el reguetón escogió el dembow igual que los que despiertan escogen palabras para volver a contar un sueño, borrando detalles que solo difusamente atrapan para preservar su existencia transitoria, y que bajo las formas inconscientes de la repetición transporta los hilos contradictorios de su movimiento.

El dembow trae un resabio de ataque y acometida porque nació de fuerzas centrífugas. El reguetón mueve una cólera jaranera que no pretende emancipar, pero que sí desarma viejas sujeciones. Combinada con el dembow, la retórica del reguetón muestra un deseo sin metáforas ("hoy es noche de sexo, voy a devorarte, nena linda"), o las somete a rimas e imágenes de un fracasado refinamiento ("dame un besito con baba que me sepa a guayaba"). Se afirma en la onomatopeya gutural ("si se me pega voy a darle rakatá, rakatá") y el eufemismo evidente ("a mí me gusta cuando baja *downtown*"). Plutarco, biógrafo y retórico romano, afirma que el jactancioso ofende al lisonjear sus propias virtudes, lo que despierta una actitud negativa en la audiencia (*De laude ipsis*, 539D). Don Omar no teme romper todo decoro retórico y entregarse al alarde cuando se declara "el señor de la noche" y le asegura a la audiencia "que te haré subir al cielo" y "que jamás podrás olvidarme a mí". Es así que el reguetón responde con letras rencorosas, sin sospecha, que muestran la cruda presencia de su deseo. La poesía cortesana goza en la polisemia, disemina sus ruidos para que adopten distintos significados; el reguetón, en cambio, insiste en una intimidad tan cercana entre el ruido y su sentido que la palabra pareciera volverse acción. "Travesuras" muestra a Nicky Jam demandando en un teléfono "tú déjate llevar" para después recitar una serie de elogios e incontinencias.

Todo acto de habla en el reguetón está abocado a hacer un deseo explícito.

Por esta misma razón, hay un temblor cuando la frase se vuelve política. Porque ¿qué está haciendo un universitario al nor-este de los Estados Unidos bailando "Pa'l Norte" de Calle 13? El reguetón viene de la migración y el desplazamiento. El canal de Panamá se construyó al alero del *Corolario Roosevelt*, en el que el presidente de los Estados Unidos reconocía ante el Congreso en 1904 que "ofensas crónicas, o una impotencia que resulte en un debilitamiento de los vínculos a la sociedad civilizada, en último término puede requerir en América, como en cualquier otra parte, la intervención de una sociedad civilizada". E intervinieron. Se hicieron pactos y las promesas panamericanas devinieron el antecedente directo de un imperio que empezó su sed en Latinoamérica. Pero los que fueron movidos y removidos, los trabajadores apresados, las comunidades conquistadas vuelven en cuerpo a cruzar la frontera, vuelven en alma a cantar "somos idénticos", haciendo bailar a duras penas en el placer de una noche adolescente a los herederos del poder. Marshall Berman cita la clásica frase de Marx para definir la modernidad: "todo lo sólido se desvanece en el aire". El dembow no trae ninguna modernidad. No desvanece lo sólido, ni solidifica para dejarse desvanecer. Todo lo contrario, nació de la modernidad como un efecto colateral, y ahora ocupa el centro, con voces puertorriqueñas ordenando el paisaje de juventudes gringas. Cabe preguntarse hoy si el trance en el baile de los jóvenes estadounidenses puede verse como un ajuste de cuentas. En una casa de suburbio, con dos carros estacionados y el pasto bien cortado, suena "Despacito". El reguetón es la última venganza panamericana.

2

Alfonsina Storni imagina el fin del mundo en sus *Letanías de la tierra muerta* como el triunfo del silencio. Se escuchan armonías del verso; repeticiones, sí, letanías que exhalan catástrofes a través de una incómoda monotonía. La oración rimada fabrica un atentado de la música contra sí misma. Nos dice Storni que una vez que

la humanidad haya “enfriado el mundo” caerá sobre la Tierra “un silencio lúgubre y profundo”. Celebra Alfonsina las ciudades arruinadas, el mar congelado, las montañas inmóviles. Las letanías cantan una quietud absoluta cuya única criatura imaginable sería “una estatua muda”, testigo del último día, en el que al caer el sol sobre el planeta, con la llegada de un quemante silencio, “ningún hombre podrá gritar: ¡Yo quiero!”. El fin del mundo se hermana con el fin del deseo. Detenida la rotación del planeta, estáticas sus criaturas, también se detendrán los movimientos interiores de quienes lo habitaron, perdidos ya en un bloque fijo de cuerpos sin pasiones. El apocalipsis de Storni no me convence. No todos nos quedamos dormidos en la entrada del infierno, ¿cómo corrían los romanos los últimos días de la ciudad eterna?, ¿cuántos tuvieron la fortuna de escuchar el canto final de un cisne?, ¿quiénes en su infancia quemaron una hormiga con una lupa?, ¿quién ha visto morir un cuerpo que aún no ha aceptado su muerte? Los estertores, los golpes, la ira —diría Dylan Thomas— contra el desvanecimiento de la luz me hacen pensar ¿hay otra música para el fin del mundo?

A las 3 am en la colonia Doctores, Ciudad de México, un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos disponen los rituales de la despedida de un amigo. Sin luto queman colillas de cigarrillo esperando la partida. Sobre un fondo plateado que la luz artificial regala a los cielos urbanos, los lectores al fin desocupados desdennan su agachada labor, y ruedan por los pasillos de un apartamento casi vacío. Algunos cuerpos semidesnudos se lanzan unos contra otros, hay quienes se gritan y abuchean, hay quienes se arañan o se buscan por si mañana no fueran a encontrarse en algún antro luminoso o en algún café delgado. Se esperan, desesperan, se gozan. La música rasguña el espacio entre encuentro y encuentro. Rakatá, rakatá. Rabiosos de alegría, se dicen como en secreto sus gustos literarios, las ansiedades del papel, o un verso prohibido de Bernal Díaz. Corre mole de guayaba y aromas de mezcal mezclados con sudor y mala cerveza. Un delicado ensayista, ávido lector de Gorostiza, cae inconsciente sobre el piso. Es él quien parte el día siguiente de México, y partir no es sino otra forma del apocalipsis. La nostalgia de México, el jamaicón,

una "muerte sin fin de una obstinada muerte" perseguirá el corazón y el paladar de este cuerpo en despedida. ¿Debiese quedarse quieto antes de que acabe el mundo?

El Ejercicio IV de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio prepara a los fieles para el juicio final. Los *Ejercicios* no son solo una práctica de la obediencia, sino una educación total de la imaginación. Se hinca el cuerpo pero la mente se mueve. El santo obliga a pensar, una vez que el mundo haya acabado, en "el horror que tendrá el alma de un réprobo de entrar en su cuerpo", a quien interpelará diciendo "yo me condené por darte gusto"; pero, dirá san Ignacio, puede responder el cuerpo: "tú eres la maldita, pues siendo la libre, y la señora, y pudiéndome sofrenar con el freno de la razón, no lo hiciste". ¿Cuáles son los ejercicios para este final? Nos jactamos de la fuerza del cinismo, y sin embargo ¿qué hago con este miedo?, ¿con esta aproximación de la despedida? Ya estaría bien que marchados los dioses y Dios, idos todos los ángeles, y las vírgenes en destierro, encontráramos otros ejercicios espirituales, pero ¿de qué espíritus? Más bien, sin espíritus, el peso de la preparación tendrá que recaer en otro cuerpo. Y no hay otra pedagogía para el cuerpo que la imitación; el ser humano —declara Aristóteles— "por la imitación adquiere sus primeros conocimientos" (*Poética*). Primeros, en todo caso, no como índices de temporalidad, sino como fundamento o carácter elemental. Despojados de la complicación espiritual, los cuerpos avanzan siguiendo estrategias animales. Se comunican por ondulaciones y diferencias de presión. Si un cuerpo se pone delante de otro y decide tocar sus manos, se pueden describir al menos tres intensidades. El toque más leve utilizaría exclusivamente la piel, y aunque tacto propiamente tal, más nos valdría llamarlo caricia o roce. Son toques de esta especie el cuidado placentero, el pésame honesto, la despedida secreta. El toque más vigoroso traspasaría la piel y emplearía el músculo, con el fin de provocar una reacción equivalente en el otro cuerpo, sea una caída, una epifanía o una alegre resistencia. La lucha sin armas, al igual que otras actividades cuerpo a cuerpo, manifiesta claramente este carácter muscular. También toda halterofilia y el uso de la fuerza física como primera ingeniería para soportar el peso

de una estructura en construcción. Un tercer toque cuida la integridad del cuerpo. Mientras la piel disuelve el cuerpo en placer, y el músculo en violencia o goce, el toque del hueso conserva su estructura. Los huesos resumen el esfuerzo de los músculos y dan una gramática a los estímulos que recibe la piel. Se doblan, yerguen y articulan; en los huesos la máquina orgánica se prepara para dar, recibir y encadenarse. El baile está en los huesos. Por eso, se alternan los amigos para declarar su adhesión a la ceremonia rodeando al celebrado con movimientos de cadera. Porque es desde el hueso que se consuman los ejercicios de este fin del mundo. La cadera nace como tres huesos separados en el cuerpo. Al madurar, la estructura ósea decide despojar de vacío sus coyunturas y formar una sola forma de mariposa. La cadera guarda el peso de un solo cuerpo, lo agita y moviliza en una sola unidad. El baile aprovecha esta facultad como una quilla, dando dirección al conjunto heterogéneo de miembros.

El perreo, promesa y nostalgia de la continuidad, vuelve a la génesis de la cadera. El choque tiene un componente alquímico, casi diabólico, en el que toda una persona vuelta hueso intenta fundirse con las otras, con la violenta precisión de un pase en el *tlachtli*. En tiempos de normalidad, el perreo bien puede quedar en el juego de dos cuerpos obviando los límites impuestos por las capas dérmicas. Pero es el fin del mundo y el celebrado somete su cuerpo a oleajes colectivos. Hierve el aire. Revienta la integridad de los poros. Residente, Calle 13, invita "a bailar encima de lava volcánica", en el "Tango del pecado", "a todos los groseros" y se sabe que en el magma no se distingue el oro de la tierra. No distingue el reguetón, una vez asumido, entre la vulgaridad y la delicadeza. Así, los brazos y las piernas, en el orden inestable de las caderas, rodean un solo cuerpo entregado "como una gota de agua que al verterse en el vino se pierde a sí misma, y toma el color y el sabor del vino" (Bernard de Clairvaux, *De diligendo Deo*, Cap. 10).

Amanece en la Doctores. El sol inunda la Ciudad de México. Su luz se estrella contra la tierra anunciando el día final. Casi como el poema de Storni, la aparición del astro trae los anuncios de la despedida. Su diferencia: aquí todo se mueve. Apenas abiertas por

las rendijas de las ventanas ocurre una transferencia de líquidos y gases. Olores de desayuno entran a la atmósfera encerrada, murmullos de camiones ansiosos, signos de vivos y de muertos. Aquí nadie ha dormido todavía. Aquí nadie se va a dormir nunca. No hay quietud. No hay silencio. Un dembow persevera en el aire. Las paredes vibran, pero ya no tienen nada que decir. El celebrado se levanta, y camina, se mueve un poco, agita lentamente los filos luctuosos de sus huesos. Apoyándose en otros comienza a bailar. El reguetón es la música del fin del mundo.

3

Durante los años veinte, Breitscheidplatz recibía a la juventud berlinesa, quienes después de lamer los escaparates de Kurfürstendamm soñaron entre palacios cinematográficos con convertirse en un Broadway europeo. Dominados por la fascinación de un arte nuevo salían de las salas del Gloria Palast y el Capitol a la plaza ungidos por la fresca caricia de las pantallas luminosas. Ya encantados por las imágenes móviles de un capitalismo transatlántico y con el corazón levantado veían cinco torres recortar el cielo. La enorme Iglesia Memorial del Kaiser Wilhelm daba un lugar a la devoción religiosa; simultáneamente a su alrededor las tiendas, los cinés y la propaganda recubrían su atrio con las fuerzas felices y asesinas que ocuparían su lugar las décadas siguientes. Es invierno. Son las 12 de la noche, y en Ku' Damm se puede ver la torre principal de la iglesia preservada como ruina después de los bombardeos de la Segunda Guerra. La Marmorhaus, que alguna vez ostentó la fama de dar doble función cinematográfica, está sellada por un símbolo de la cadena Zara. Berlín ha hecho un nuevo pacto con la historia. Muros de vitrales cubren el nuevo edificio de la iglesia. El orden de la memoria corroe los usos pastorales, y los reemplaza por una monumentalidad moderna, hija de la conservación, el patrimonio cultural, la culpa y el turismo. Todos los signos, desde la explicación pedagógica de los horrores de la historia a la estructura vacía de la torre, susurran que, aunque más de alguno se atreva, aquí no se reza. Se recuerda. Se sabe que por aquí pasó el fuego, y que ni un ápice de esa llama

estaba en el plan divino. Ni Pentecostés, ni el sermón del fuego. Lo único sagrado es que todos saben. Ignorarlo implicaría un acto de voluntario cinismo o una marca radical de extranjería. Y ¿quién no quiere ser parte de la ciudad donde se cayó el muro y se acabó la historia?

El interior de la ciudad despliega un abismo de aperturas y cierres. Esquemas fundamentalmente contradictorios van tendiendo capas de hospitalidad y exclusión. Barrios completos donde no se escucha nunca el alemán con la amenaza de nunca conseguir trabajo si no se aprende. En su casa de Am Kupfergraben, Angela Merkel define el presente europeo mientras en las banquetas de la estación Boddinstraße un muchacho cubierto de *denim* consume crack sin esperar el metro. Conviven de esta manera un proyecto de cultura universal —que si bien trágico, se encarna en sus museos, plazas y monumentos— con el desfogue espiritual de una juventud que parece expiar las culpas de la historia mediante una religiosa entrega a la fiesta, que acaba por negar la imagen presente de Alemania. Suplicados y penitentes curvan su vitalidad hasta asimilarla a la muerte. Palpita en Friedrichshain, Kreuzberg, Neukölln el *beat* hundido de un trance que transita de antro en antro. Y, claro, es invierno. Son las 2 de la mañana en Ku' Damm. Feligreses similares se empiezan a acumular frente a la iglesia. Se diferencian en su movimiento, aunque sí traen botas, *jeans* ajustados y playeras negras. El estímulo eléctrico parece desviarlos desde el atrio de la iglesia hacia el Europa Center. El público se acumula al interior de Puro, un *lounge* entre tantos otros, pero que esta noche rechaza la tentación del techno, "llena su tanque de adrenalina" y convoca hordas que prefieren sudar un dembow. Entonces, el artificio berlinés parece recibir una sed de máquina como un escándalo de un placer que no aguanta oposiciones. "¡Dame más gasolina!", piden, "¡dame más gasolina!". El dembow fuera, lejos, no critica ni contradice, únicamente afirma su brillante presencia en una tierra que no lo posee ni le pertenece.

Bailan entre sí cuerpos adornados con ropas oscuras, ecológicas y sustentables, mudando las formas de sus tatuajes que generan paisajes al frotarse. Un muchacho se torna un espejo

nocturno para otro. Cerca de la barra dos chicas van y vienen, rodeando y dejándose rodear por cuanto cuerpo se ofrezca a un juego de falsos encuentros, caderas, mariposas. En la esquina una madre baila rabiosamente con su hijo, y sobre la pista un veracruzano encumbia grupos poniendo en sus pasos una barrena que parte terrones de tierra. Los ventanales regalan el panorama de Berlín, ya hecho museo, y los parlantes declaran que "la noche está para un reguetón lento, de esos que no se bailan hace tiempo". Y bailan todos sin pensar que nunca el reguetón fue tan lento como el de esta canción. ¿Qué tanto más lenta es "Quiero bailar" de Ivy Queen que "Despacito"? ¿A quién se le hace un nudo en la garganta escuchando "El gato volador"? ¿Cuántos en Berlín recuerdan la voz ashakirada de Demphra en la Factoría pidiendo que la maten? Es que no hay un objeto para nuestra nostalgia. El pasado ha sido falsificado. Y si es falso, ¿por qué somos tan felices bailando?

La fiesta mira a Berlín, pero Berlín no la mira de vuelta. O casi. Tal vez los castigos de una memoria fiel pueden expiarse con la invención de una falsa nostalgia. Fingir que empezamos de nuevo, pero no hoy, sino antes. ¿Acaso el reguetón fue otra cosa que lo que fue? ¿Puede una forma ser tan flexible que sea capaz de cambiar su propia genealogía? ¿Había ya antes otro reguetón detrás del reguetón? Suena Chocolate Remix, un dembow lésbico, y suena a reguetón. "Como me gusta a mí" ocupa las marcas rítmicas, las retóricas salvajes y el juego de lo explícito. Serializa su deseo, invocando nenas cumbiancheras, reguetoneras, negras, tramposas y fuleras. Y sobre ese catálogo confiesa la reguetonera Romina Bernardo: "Es que ya no me aguanto, y esta noche vamos a darnos canto con canto, sabes bien que me gusta la tijereta, de frente tranqui hacemos un teta con teta". Una lentitud se sumerge en la pista. Nos persigue el gusto del dembow, pero hay aquí acaso una posibilidad de perseguir al dembow de vuelta. Bailarlo como si Shabba Ranks mismo no le hubiese dado su nombre y mover la cadera en contra de la historia. Así doblamos el reguetón sobre sí mismo. Se desplaza al fin el deseo del Cangri, el padre reguetonero, exponiendo las sexualidades siempre variables de sus retoños. Frente a una iglesia en ruinas, Berlín

vuelve a improvisar una memoria alada. Vemos el júbilo de los que aprendieron a bailar junto al fuego, insomnes y atentos a la llegada del fin del mundo. Porque en esta tierra donde se acabó la historia, y volvió a empezar cada día como una monótona pesadilla, el reguetón muestra que hay más alternativas para sobrevivir este siglo que la decepción absoluta o la esperanza. El reguetón es una risa entre las ruinas.

Rodrigo del Río Joglar (Santiago de Chile, 1988). Estudiante de doctorado en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Harvard, donde investiga las relaciones entre la literatura latinoamericana y el fracaso del desarrollismo. Como curador trabajó en *Passports: Lives in Transit* (Houghton Library), exhibición curada con Lucas Mertehikian.



TRES POEMAS

Tilsa Otta

No tengo problemas para amar en absoluto
No me importa si alguien está viendo
Esa conciencia de sí
De si...
De no
De ti
De mí
Solo fluyo

Como el flow
Como un baile presuntamente obsceno
Que asegura
La continuidad de la humanidad
Por detrás

Daddy Yankee escribió:

“El chico sabe que esto es lo que hace
el tiempo que separa los niños de los hombres.
El chico sabe que esto es lo que hace
el tiempo que separa con calma los colores”.
Cuando Jenny decía “Papi, dame más duro” era sincero,
ridículamente complicado de aceptar para los conservadores y las
fundamentalistas
quienes cuestionaban airadx este tipo de amor,
tan consensuado y romántico como el más célibe y aburrido.
“Yo no soy distintx a ustedes,
y hoy en día soy cantante porque ustedes quieren”
rebatíó Don Omar el bandolero,
porque ya lo había dicho Arcángel la maravilla:
No hay cultura menor.

La hormona de la oscuridad

Un club nocturno no hace un verano
Mas creo en el perreo
Eterno recreo
En la agitación de la masa crítica
Inclinándose ante sí misma
¿Quién no ha soñado con la razón?
Qué bueno
Qué buenos libros tienes
Nunca olvides
Que las páginas porno son inseguras
Activan recuerdos de otras vidas
Y luego no puedes cerrarlas
Nunca nos olvides
Transmitimos el virus del lenguaje internacional del amor
Dioses paganos
Nos dieron la vida pero queremos más
Tengo tres cromosomas X pero quiero +
+ + +
Quiero ser la hormona de la oscuridad
Quiero ver
Quién puede abrir más la boca
Quién tiene la lengua más larga

Más policías desarmados y vueltos a armar
Quién puso un orificio donde había una ley
Un pito donde había un silbato
Histérico deteniendo el tráfico
Los semáforos se ponen rojísimos
Las ventanas a la calle no están funcionando
Nuestros cuerpos
Tienen goteras y bailamos
En una posición etéreoatriarcal es decir
Apenas metafísicamente presentes y las nubes
Muy ocupadas llueven y cómo se vienen
Sobre las alcantarillas con el mohín crítico de bebé en cítricos
Asesinos de turno de todo el mundo
Nos perdonaron la vida pero queremos más
Tengo tres deseos pero quiero +
Todo el genio
Todo el deseo
Quiero ser la hormona de tu crecimiento
Salvar a los compañeros
Vamos a la cama a recuperar sueños
El mundo no deja de observarnos
El editor cubrirá las partes íntimas
Con agujeros negros
Nunca olvides
Que somos relleno del mismo dios de peluche

Que abrazan lxs niñxs cuando tienen miedo
Por suerte hay todo tipo de gente
Amigos imaginarios y amigos de verdad
Gente que cree en unx y por eso somos posibles
Nunca olvides
Que hay planetas en otras vidas
Y gente que piensa
Que dios es morgan freeman

Tilsa Otta (Lima, Perú, 1982). Ha publicado los poemarios *Indivisible* (2007), *Antimateria* (2014), *La vida ya superó a la escritura* (2019); el libro de cuentos *Un ejemplar extraño* (2012), el cómic *VA* (2017) en coautoría con Rita Ponce de León, y la novela *Lxs niñxs de oro de la alquimia sexual* (2020). Estudió dirección de cine y ha realizado cerca de veinte piezas audiovisuales. www.tilsaotta.com



EL REGUETÓN AL FRENTE DE LA REVOLUCIÓN

Ana Teresa Toro

En el cine, en plena función de *El rey león*, cuando el joven Simba le dice a Scar que debe abandonar el trono, todos en la sala se levantan aplaudiendo: #RickyRenuncia. En una panadería, un muchacho entra llamando a su amigo Ricky —empleado del lugar— y al segundo los clientes gritan: “¡Renuncia!”. En una pizzería, unos comensales esperan su plato golpeando los cubiertos contra la mesa: “Somos más, y no tenemos miedo”. Ricardo Rosselló, el gobernador de la isla, quedó acorralado por una movilización social histórica que pide su renuncia.

Hay huracanes que arrasan a un país, y hay países que se tragan los huracanes y luego los devuelven. Desde el 10 de julio Puerto Rico está revuelto y

bajo un calor que aceita los cuerpos y muda la piel. Gente de todas las ideologías políticas y estatus sociales marcha a diario hacia La Fortaleza¹ para exigir su dimisión.

Alguien dijo, no se sabe dónde, que había que marchar. Y así se hizo. Convocó Fuenteovejuna. Si Puerto Rico era un país distinto después del paso del huracán María, la transformación que dejará este verano es una fotosíntesis sin precedentes.

La identidad nacional de este país caribeño no tiene discusión pero su estatus político es ambiguo. Puerto Rico es un Estado Libre Asociado, es decir, que opera como un territorio que pertenece a Estados Unidos pero no es parte de ese país. Tiene su propia constitución y gobierno pero al no ser una república no cuenta con presidente sino un gobernador elegido por el voto popular. Hay un comisionado residente en Washington que tiene voz, pero no voto.

A falta de embajadas, para los puertorriqueños son los artistas, principalmente los músicos, quienes siempre han oficiado como una especie de embajadores internacionales. Por eso se convirtieron en los líderes de esta convocatoria, la marcha más grande vista en el Viejo San Juan. Ricky Martín, Residente, Bad Bunny, iLe y Tommy Torres no vienen con canciones de protesta. O sí: traen el reguetón.

La canción "Afilando cuchillos" de Residente, Bad Bunny e iLe, es hoy el himno de esta revolución. Fue el propio Conejo Malo quien bautizó a los manifestantes como la generación del "yo no me dejo", frase que ha tomado vuelo y ya está en camisetas, llenas que el público corea y pancartas. Ahora la protesta se coordina también bajo la forma de perreo colectivo convocado para mañana: "Perreo en La Fortaleza".

1 [N. de E.] La Fortaleza es la residencia oficial del gobernador de Puerto Rico. Fue la primera fortificación construida en San Juan en 1533 y es la mansión ejecutiva en uso más antigua del hemisferio occidental.

No solo nos sacó a la calle la indignación colectiva generada por la filtración del ya famoso #Telegramgate. Es que eso ocurrió en la misma semana en la que el FBI arrestó seis funcionarios, incluyendo a la exsecretaria de Educación, Julia Keleher, y a la exjefa de la Administración de Seguros de Salud, Ángela Ávila, quienes gestionaban —y malversaban— los presupuestos más altos del país. Por el escándalo, el gobernador tuvo que adelantar el regreso de sus vacaciones en Europa y desde su llegada está bajo asedio. Roselló entra y sale de la residencia oficial oculto, y en las pocas apariciones públicas que ha hecho —una visita a una iglesia, una fallida conferencia de prensa y una entrevista negociada en la radio local que le costó el puesto al productor— solo ha conseguido inflamar más la llama de la rabia.

En las casi novecientas páginas de las conversaciones filtradas de Telegram, Rosselló discutía con funcionarios y con contratistas externos delicados y confidenciales asuntos de política pública y daban muestras de su visión misógina, homofóbica, racista y clasista acerca del país. A las mujeres fuertes les llamaban putas; se jactaban de tomar por tontos a los de su propio partido; imaginaban un futuro brillante en un Puerto Rico sin puertorriqueños; se burlaban de los negros, de los gordos, de los periodistas, de la orientación sexual de Ricky Martin. Pero la principal ofensiva fue la del grupo tratando de mitigar una noticia sobre la crisis en el Instituto de Ciencias Forenses local. El 20 de septiembre de 2017, la isla fue arrasada por el huracán María, el más salvaje que ha pasado por el Caribe en la historia contemporánea. La cantidad de víctimas fatales fue tan grande —y el manejo del gobierno tan ineficiente— que no fue posible procesar con diligencia las autopsias. Hubo cuerpos apilados y tirados por el suelo. Las familias esperaron meses poder darles un funeral digno a sus seres queridos. Sobre la tragedia, uno de los integrantes del chat escribió:

—¿Y no habrá un cadáver de esos para alimentar nuestros cuervos?

Los puertorriqueños y puertorriqueñas no teníamos duda de que había corrupción en el gobierno. En un informe realizado por la Comisión Europea de marzo de este año, nuestro país apareció como una de las veintitrés jurisdicciones de más alto riesgo por lavado de dinero. La situación ha puesto en jaque, además, el desembolso de fondos federales relacionados con la recuperación

tras el huracán. Si la crisis económica —que en la isla se agudizó en el 2006— había empobrecido al país, la corrupción fue la estocada final de esta agonía.

La ciudadanía nunca había tenido acceso al cuarto oscuro del poder. En estos doce días, en cambio, el país entró a ese cuarto, encendió la luz y está desatando una revolución pacífica a través de todos los medios imaginables: a pie, a caballo, en moto, en lanchas. Hay buzos que dejan mensajes bajo agua, kayaks que rodean La Fortaleza, *strippers* y *drag queens* que improvisan performances, yoguis que protestan con asanas. Hasta un ejército de motoqueros, liderados por Rey Charlie y Residente, toma la ciudad con sus bocinas. Pintores, ilustradores, escritores y poetas también se unieron: colocan mensajes en los tickets de compras y en el arte que se dibuja en la espuma del café. Las redes sociales están tomadas: #RickyRenuncia o #AbajoRosselló.

Desde hace doce noches en los setenta y ocho municipios de Puerto Rico se escucha un estruendoso cacerolazo a las ocho en punto. Pero el gobernador no escucha. Sigue atrincherado en su silla, sin apoyo de su partido ni de los alcaldes, sin apoyo de Washington DC, pero sobre todo, sin país.

—Yo vine a ver a Ricky Martin. A Residente y Bad Bunny no, ellos también hablan malo y no me gustan.

La mujer asiste a las marchas convocada por su ídolo musical, un hombre que es mesurado en sus expresiones pero que esta vez, como el país, llegó a su límite. Mientras ella habla, el activista conocido como Tito Kayak (quien en los tiempos de la lucha por la salida de la Marina estadounidense de Vieques logró colocar una bandera boricua en la Estatua de la Libertad en Nueva York), escala el asta de la bandera estadounidense que ondea frente al Capitolio. Varias veces está a punto de resbalar. El público reacciona con murmullos de espanto, pero finalmente logra plantar una nueva bandera donde se lee “Ricky Renuncia”.

Los artistas también gritan la consigna. Piden unidad. Y a la clase dirigente le piden respeto por las minorías agredidas en el chat. Invitan a bajar las insignias

partidarias y a subir la bandera puertorriqueña en sus dos versiones: la tradicional azul, roja y blanca y la de luto que emergió con fuerza tras la quiebra y el huracán.

—¡Ricky Renuncia!

—¡Puñeta! ¡Puñeta!

Puñeta, en Puerto Rico, significa tanto goce como rabia. En este caso, es pura rabia.

Las abuelas dicen que cuando los árboles dan muchos aguacates son años de tormenta. El dicho popular nunca ha fallado y en el 2017 la cosecha fue abundante, arrolladora. Colgaban los aguacates pesadísimos de las ramas y algunos caían al piso, no había manera de dar abasto para recoger el fruto verde y aceitoso. Los más viejos tuvieron miedo y con razón: llegó María y no quedó una hoja verde en pie. Todo el paisaje pelado, roto, estrujado, amasado. María se desató sobre la isla como una bestia de agua y viento que destruyó estructuralmente a Puerto Rico —desde viviendas, puentes, edificios y carreteras, hasta el colapso total de todo el sistema eléctrico y de represas— y tuvo como su saldo más dramático la muerte de 4 545 personas por causas directas con el desastre natural y, peor, por el desastre político que representó la ineficiente reacción del gobierno puertorriqueño y de estadounidense.

La gente moría porque no llegaba un camión con diesel para volver una planta eléctrica en un hospital, la gente moría porque no había medic para mantener fijos los medicamentos ni transporte para llegar a un centro de diálisis. Mas de un año después la cifra de suicidios seguía en aumento.

La migración masiva hacia los Estados Unidos aumentó notablemente debido a la crisis económica en 2008. Cada semana tocaba despedir a un amigo o familiar. En diez años, la población de la isla bajó de 3.5 millones de habitantes a 3.3 millones. Que se fueron 75 mil personas por año se nota en la calle, en los edificios vacíos que hoy son íconos del muralismo internacional, en las avenidas enteras

que no exhiben otra cosa que la fachada de antiguos negocios ya desaparecidos y se nota en el rostro de la gente que ha aguantado sin quejarse. Hasta ahora.

Los puertorriqueños, que parecían tan dormidos y pasaron décadas comportándose como la única colonia feliz del mundo, han despertado a la revolución que la historia les debía. Aquí se aguantó. Se tallaron tablas para lavar ropa, se organizaron comedores, se cuidó de los vecinos, se bañaron en los ríos, se vio la diáspora, se enterró a los muertos como y cuando se pudo. Siempre ahí, en silencio, mordiéndose los labios. A nadie sorprende ver ahora cómo sale este grito de la entraña.

Quizás debimos fijarnos de nuevo en los árboles. El más abundante y emblemático en la isla es el flamboyán. Florece rojo, pero siempre niega su flor a la primavera. Solo florece en verano y luego alfombra las calles y los campos. Debimos haber sabido siempre que la primavera boricua es en verano.

En Puerto Rico hay hombres que van al barbero una vez a la semana, se sacan las cejas finitas y se cuadran el cerquillo de sus recortes con precisión cirujana. Es parte de la estética del macho boricua, que tiene todo que ver con el mundo del reguetón, esa música hija de los años noventa, de las fracasadas políticas de mano dura contra el crimen y “la guerra contra las drogas”. En aquella década de bonanza económica en el país gobernaba Pedro Rosselló, el padre del actual gobernador y un líder conocido por su obra faraónica —puentes, trenes, estadios— y por la institucionalización de la corrupción en el gobierno.

En aquella década Puerto Rico soñaba en grande. Pidió ser sede de las Olimpiadas en el 2004, recibió más de doscientos barcos en la Gran Regata Colón 92. Blandíamos la espada de la defensa del idioma y la puertorriqueñidad, y el Estado inauguraba un sistema de seguro y salud pública que contaba como base con un proyecto de Bill Clinton pero nunca fue aprobado en el Congreso. De todos modos se implementó, y esta y otras decisiones fiscales cuestionables llevaron las finanzas públicas al desastre.

Éramos una colonia feliz. De hecho nadie usaba esa palabra: colonia. Salvo lo que quedaba de un movimiento independentista mermado por la persecución política y algún que otro anexionista (el amplio grupo que favorece que Puerto Rico sea el estado 51 de los Estados Unidos). En aquellos años, el estatus del Estado Libre Asociado ganaba con amplio margen cualquier plebiscito. El tener dos banderas, dos himnos, identidad nacional y ciudadanía estadounidense no incomodaba a la mayoría.

Hacia el inicio del siglo xxi, Rosselló padre poco a poco salía del panorama político —no sin antes dar unos cuantos aletazos más— y el llamado *underground* que se repartía en casetes clandestinos en barrios y escuelas lograba llegar por fin a la radio y adquiría el nuevo nombre de reguetón, una palabra que nace de la idea de un maratón de reggae. Un ritmo cuya base es, sobre todo, una mezcla de historias crudas y sonidos afrocaribeños pasados por el cemento, la pobreza y el calor.

Con los años, el reguetón se fue volviendo blando y pop, pero ídolos como Wisin y Yandel siguen rompiendo récords de funciones en el auditorio más grande del país, cantando viejos hits. Aunque ahora sus exponentes vistan de diseñador, sigue siendo la música del barrio, de la esquina y de la calle. El sonido de las clases trabajadoras a todo volumen en la carretera, y el de las clases medias y altas al final de sus fiestas cuando ya todos están borrachos y poco importa el pudor.

De sus letras misóginas se apropian algunas feministas, que se niegan a buscar equidad sin poder perrear. En esa dinámica opera una especie de tregua. Y así, el reguetón —el rap, y ahora el trap— atraviesa la cultura nacional por arriba y hasta abajo. Eso sí, jamás se le había visto como música de protesta. Hasta ahora.

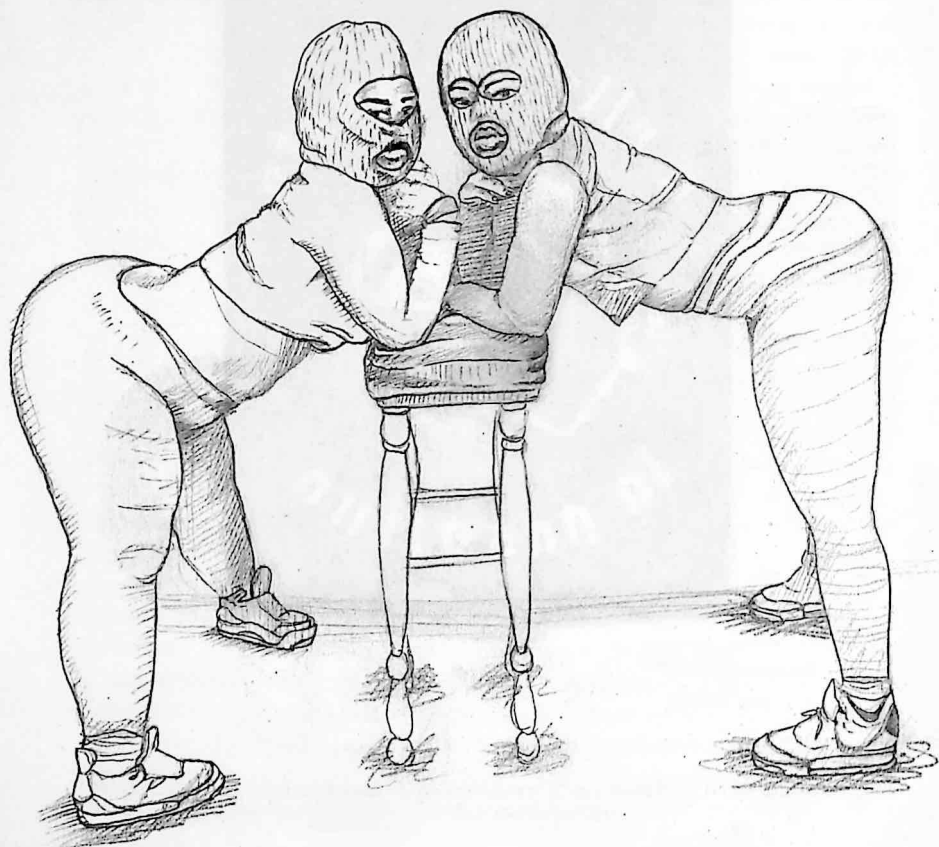
Ayer lunes 22 de julio hubo paro nacional y miles de personas ocuparon la autopista principal de San Juan, y esta semana una comisión de la legislatura determinará si comienza el juicio político contra Rosselló. Mientras, sus asesores de confianza continúan renunciando. Del futuro político en Puerto Rico no se habla: es el eterno punto de división.

Roselló parece un príncipe desterrado: anda escondiéndose, durmiendo cada noche en algún pueblo diferente. La Fortaleza está sitiada por la gente. Las calles de todo el país, atestadas de cuerpos que, como es propio del Caribe, hablan, piensan, sienten y tienen memoria. Aquí los cuerpos hacen cultura, y en este verano, también hacen revolución.²

Ana Teresa Toro (Aibonito, Puerto Rico, 1984). Columnista y cronista. Ha publicado en *El Nuevo Día*, *El Malpensante* (Colombia), *Altair* (España), *ECOS* (Alemania), *Anfibia* (Argentina) y *The New York Times* en español. Autora de la novela *Cartas al agua* (2015) y los libros de crónicas *Las narices de los perros* (2015) y *El cuerpo de la abuela* (2016).

2 [N. de E.] Esta crónica fue publicada en la revista *Anfibia* el 23 de julio de 2019. Un día después Ricardo Roselló anunció su renuncia al cargo de gobernador de Puerto Rico.





ELOGIO DEL REGUETÓN

Carolina Sanín

Voy a tratar de describirlo sin escucharlo ahora mismo; como fue en mi oído, en mi espacio, las primeras veces. No sabía qué nombre tenía, y no sé hablar de sus partes, sus modalidades, su desarrollo ni su procedencia: soy extraña al lenguaje con el que se habla de la música o se recompone la historia de la música; una ignorante que se ha enseñado mil canciones y que ha bailado con el corazón y el culo, que es el corazón bajo la música —o es el lugar del cuerpo donde el corazón late con ritmos ajenos—. No quiero investigar sobre el reguetón, a menos que investigación también sea esta descripción: aquello era una descarga y una turbulencia. Un imparable golpear de mar y artillería. Hacía pensar en la ola igual a sí misma, que llega y llega, y en la multitud diversa, que avanza. Era agua y gente incontable. Atrás y debajo estaba la pulsación, que se imponía y enlazaba; que no me dejaba escapar del canto hacia ninguna evocación, ni sucumbir a la expectancia. Esa música era sirena del presente, guía hacia el acto y exigencia de la actualidad.

Yo vivía en Nueva York y me ponía la emisora mientras escribía textos que no publiqué y que desde aquí son ilegibles en la memoria. Encima del golpe de turba electrizada estaba la erupción de la voz: las palabras se precipitaban, fuertes, clarísimas en su andanada, pero yo no las distinguía, pues trataba de hilar las otras, con las que hacía mi texto. El ritmo monótono —que, prefabricado o no, eléctrico o no, hacen las manos— estaba detrás del torrente de palabras —que hace la boca— como el constante corazón tras el caudal de la sangre. Las canciones del reguetón eran *beat* y discurso: esa suma absoluta. El discurso se decía con una voz que no quería convencer ni persuadir ni seducir, sino afirmarse y constatarse, resuelta y llena, en la articulación entre cólera y deseo. El *beat* —el corazón en el culo— le hablaba del cuerpo al cuerpo; inquietaba y problematizaba el cuerpo —incluso a mí, que lo oía sentada, mientras tecleaba en el computador como en un piano mudo—.

Dejé de oír reguetón cuando volví a Colombia, y quizá se haya debido a que me inscribí en las constricciones y los temores del grupo social en el que fui a recaer: las académicas desdeñosas de lo que las excede. Opiné que la simpleza del reguetón era pobre, que su repetición no decía ni daba, y que su supuesto machismo era ofensivo. Me acogí a esa retahíla de superficialidades como si la simpleza fuera un criterio de calidad, como si tanta otra música popular que oía no fuera igualmente básica, como si toda la música no fuera repetitiva, y como si el supuesto machismo del reguetón no fuera en realidad un movimiento para desvergonzar el sexo, proyecto necesario para una revolución feminista. ¿Por qué opinaba yo sin oír, o peor, sabiendo que antes había escuchado el reguetón en la mayor intimidad, sola y con la sangre, como aturdimiento y atmósfera, para poder pensar y escribir?

Aunque desde mi lugar de conversa me tienta fustigar a la pretenciosa que fui, no puedo decir que en los años del repudio haya llegado a ser como esos señores, clientes de la RAE y la novela histórica, que creen que saber es descartar lo que gozan aquellos a quienes no les interesa el saber que adorna a los señores. Siento que muchos de quienes rechazan el reguetón lo hacen porque no les habla de otro tiempo y porque entienden la

cultura no como un lugar donde moverse, sino como un medio para llegar a no estar donde se está —en sí mismo, en la realidad, en América Latina, en esta grandiosa belleza fracasada—, y no se detienen a ver que, por definición, desde que se inventó la agricultura no hay ningún ser humano inculto.

El reguetón sacude nuestras economías culturales —nuestra domesticidad cultural—, las confunde y las aboca a la compulsión represiva, porque señala la igualdad del deseo común: las ganas universales de pichar —y de cantar y bailar, que son la expresión de ese deseo—. Nuestros señores cultos aprueban la música popular colombiana que permite imaginar a sus cantores como gente del campo, esto es, de afuera y de antes. Acogen el tópico del cantor de pueblo en pueblo, sobreviviente a algo, víctima de algo, pastor enamorado, regional y circunscrito: buen hijo. Se hielan ante el cantante de reguetón, el hijo rebelado que conoce la ciudad como el señor de la ciudad no la conoce, y que es, por tanto, verdaderamente cosmopolita; ante el reguetonero que a la retórica demagógica responde con un chorro de elocuencia sin destino, incesante y espontáneo; ante la reguetonera que canta en la lengua que sí se habla, que está poseída por el vernáculo, y que se mete en el ojo de la cultura como la paja propia y la viga ajena, como un monolito inmemorial, como una verga parada y femenina.

Para muchas personas de mi generación, el gusto por el reguetón se activó con una conversión en el puntal de una conversación, como las conversiones religiosas. Alguien amado nos dijo un día al oído que el reguetón estaba bien, y le creímos y escuchamos. Nos pidió que nos detuviéramos a sentirlo; que calláramos y dejáramos pasar el latido y el chorro. Así me convertí yo. Un exalumno me señaló cuál era la música de mi generación, que era también la de la suya. El reguetón volvió a gustarme y, como toda conversión, provocó un rejuvenecimiento; es decir, me devolvió a mi propia edad.

Ahora voy a tratar de describirlo mientras lo escucho y lo veo en un video. Voy a coger un reguetón que, por su sencillez, permitirá ilustrar algunos temas: “Rebota” de Guaynaa. Inicia con un llamado. Con una voz distorsionada, ni macho ni hembra, ni

niña ni adulta, dice cuatro veces la palabra nueva, sin significado pero cargada, *mamarre* (que hace sentir *mamá* y *amarre* y *amar*). Al fondo, el pulso que ya queda dicho (¿cómo lo digo, si no sé nombrar las estructuras rítmicas? Tengo que decirlo también con palabras sin significado: *Ña parán ña. Tu tuntún tu*). En la pantalla, el impulso: unas mujeres bailan como se baila el reguetón, moviendo el culo hacia delante y hacia atrás y en círculos, como hacemos las hembras humanas cuando queremos llevarnos al orgasmo con una verga —u otra cosa— dentro o junto. Es, después de tantos bailes de la seducción y la rigidez y el drama, el impuro baile del placer femenino. Se llama *perreo*: las mujeres que giran sobre el eje de su vientre son el perro, las perras: la animalidad en la civilización. En el reguetón, los hombres celebran la libertad y la variedad femenina con desconcierto y un asomo de envidia, como en la "Soltera" de Lunay, a quien *le da lo mismo que la quieran o la amen*, o en la clásica "Atrévete" de Calle 13, o en "Callaita" de Bad Bunny.

Guaynaa viste un traje deportivo que lo hace ver cómico e infantil, y usa un pito —un silbato— de árbitro: juega y no juega. Canta gritando, y la voz tiene un efecto metálico, como si sonara con automatismo pero también desde un artificio interiorizado. O no canta sino que dice, porque a menudo en el reguetón la letra se habla, y eso subraya la consciencia de la prosodia, el conocimiento de que siempre hemos hablado en verso (siempre estamos cantándonos): *Cómo lo mueve esa muchachota, / me-tiéndole el dembow es que se bota*. Me detengo en ese *botarse* de la mujer, que en "Dale Don, dale", de Don Omar, es estar *suelta como gabete*: liberada y en la avanzada. *Y yo postiao aquí con esta nota*, dice Guaynaa. ¿O "yo posteo"? ¿Qué quiere decir? ¿Cómo estoy sintiendo lo que es *postiao* sin que pueda explicarlo? Es como cuando, en la largada de "Gasolina", Daddy Yankee dice: *Zúmbale al mambo pa' que mi gata prenda los motores*: algunas veces he oído "súmale mambo", y otras, entiendo infusamente lo que quiere decir zumbarle a algo, aunque no pueda articularlo. El reguetón me hace dudar justamente de mi dominio sobre el idioma, que me contiene y me sobrepasa. A través de esa duda puedo entender que la experiencia emocional del otro no solo

rebasa mi límite sino que también me ensancha, y concebir la expresión del otro como lenguaje de los sueños, y saber que soy, al mismo tiempo, el sueño de otra.

La miro y rebotan, rebotan, rebotan, rebota (¿o es "la miro"?). Cuán significativo que en el acento caribeño se produzca la ambigüedad entre el singular y el plural). Ellas rebotan: son su carne, que se levanta y cae sobre sí misma. Alguno podrá ver en eso una reducción misógina. Yo veo mayor misoginia en la mujer espiritualizada a quien el invento del amor, de Dante en adelante, iguala con la divinidad única (o sea, con el padre). El cantar a la mujer como carne hambrienta y activa, y como carne que sacia el hambre, y no como objeto de devoción (la virgen madre) ni como escalón para la integración social (la esposa), implica desnudamiento del (y ante) el deseo y, por tanto, una revolución en las relaciones. En la cultura del reguetón, la mujer canta y baila su libertad de ser objeto y tema de las ganas, su capacidad de conocer las ganas ajenas y las propias, y su poder de concebir al otro como objeto de su ansia. Esa libertad, ese conocimiento y ese poder sugieren una nueva noción de la igualdad como simetría. La ciudadana del reguetón es consciente de las relaciones entre sexo y violencia, del intercambio entre cuerpos que saben que su descarga musical y coreográfica es su carga, su arma, el catalizador de cualquier cambio, la semilla de un nuevo republicanismo. *Por ti que me jodan Asume y Hacienda*, dice Guaynaa: que me sienta indiferente ante la opresión del Estado.

Cómo lo mueve esa muchachita / le meten el dembow y no se quita. / Yo tengo el ritmo que la debilita; / ella tiene nalga y tetita, / nalga y tetita. Ella es diminutivo y aumentativo. Y en el "tetita", dicho por un hombre sobrecogido e incompetente en su pasión, oigo el contraste con aquella otra "tetita" de la que cantaba la neofolklorica Wendy Sulca, la niña indígena exhibida, reída y explotada que hace pocos años era consentida por los señoritos con una mezcla de condescendencia y odio solapado. Sigue Guaynaa: *Me tienes sudando frío / no quiero mirar más na*, y hace con las manos la forma de un pubis femenino. *Cómo lo mueve*: no dice cómo, no hace metáforas; dirige la mirada enfática, se expone en la profesión de su querer, y no teme mostrar su

frustración: aparece con una raqueta de tenis y un palo de golf, flacos símbolos fálicos, y se le nota una erección bajo la pantaloneta. Se pone en el suelo entre las piernas de una mujer que se yergue ante él. Sufrir físicamente y no se arrecia para ocultar la arrechera. Pone la mano en un gesto amanerado. Es el hombre que mira, no adorando, pero sí fascinado ante la redondez de la mujer como la cultura ha estado fascinada ante la verticalidad del falo (no sobraría recordar que *fascinus*, en la raíz de *fascinar*, significa el pene erecto). El reguetonero mira de abajo hacia arriba, como un postrado y como un niño, a una mujer que no es ni suya ni diosa ni víctima. *Me tienes mirando, mirando, mirando, mirando*. Ve el culo y las tetas, imán de su voluntad (¿qué otro imán queríamos, si esos son?), no con distancia para construir una perspectiva, sino a la altura misma del culo y de las tetas. Y no las toca. Humoriza la forma de su calentura: *Ya me tienes el martillo / saliéndose a ver qué es lo que pasa / por el calzoncillo*. Y luego llega el momento en que separa él mismo las piernas y feminiza su búsqueda, y empieza a mover la cadera hacia delante y hacia atrás, como las bailarinas. La transgresión de los mandatos del género (tan cotidiana en algunos sectores de Puerto Rico, presente por ejemplo en los afeites minuciosos del hombre) es una constante en el reguetón. Pienso ahora en el cuerpo de Daddy Yankee, tan quieto de la cintura para abajo. En el video de "Dura" y en tantos otros, mueve la parte superior como complemento del movimiento de la contraparte femenina. Menea los brazos, como queriendo alcanzar; apunta. Su fluir es control de una gracia grávida, monumental pero ondulante, expresión del patriarca que se mira y se ironiza.

En un momento de la canción, Guaynaa se pasa el palo de golf por entre las piernas, para frotarse, como si tuviera vulva y no testículos. Entonces pienso que la insistencia del reguetón en el culo abre la puerta también para el homoerotismo: la forma excitante es común a hombres y mujeres. El culo se frota contra el culo y la cadera y el pubis en el perreo. El hombre quiere ser mujer. La mujer que da las nalgas podría ser un muchacho, y yo siento la necesidad de que haya más reguetón gay, y pregunto por Twitter si hay; y me deleito a continuación con la fresca

agresividad de Sailorfag y de Kevin Fret. Y recuerdo que es regay también el dueto de "Ella y yo" de Don Omar y Romeo Santos, y en general el cariño desenfadado que se demuestran entre sí los reguetoneros, por fortuna.

Rebota tiene coda, como tantos reguetones: *Ella tiene chichi. / Esto quedó fino, Kino*. En las canciones de reguetón, intencionalmente se burla la precedencia entre la obra y su calificación. El artista es su crítico arrogante, que se aprueba y se celebra cual Muhammad Ali. Luego, Guaynaa se acaricia con un apodo: *El Guaynabichi*. El reguetón es lírica pero también épica, y no solo por narrativas como la de "Me quieren matar" de Ozuna, o la dramática y protestosa "Y quién diría" de Tego Calderón, sino también porque el cantante es un héroe, un guerrero autoparodiado, revestido de epítetos, apodos y alias. A través de sus nombres múltiples, el reguetonero se multiplica como los pueblos, como los piratas y los mafiosos; como las personas, que no caben dentro de la justicia institucional de las patrias, que quiere convertirlas en personajes. Daddy Yankee es el Jefe, Diuái, el Cangri, el Mejor de Todos los Tiempos, el Big Boss, el Máximo Líder, King Daddy, Síkiri y Daddy Yankee-o, y Wisin y Yandel son su acrónimo (como las marcas y los organismos internacionales, esos seres espirituales del capitalismo) y también los Extraterrestres, el Dúo de la Historia, los Líderes del Movimiento, la Gerencia del Género.

Tantalamuy, dice Guaynaa. ¿Cómo escribir esa palabra de mi lengua? ¿Qué momento de la vida del autor debo imaginarme para sentir su sentido? Ah, no: lo que dice es "Dante la Movie", según me informa internet. Un gesto recurrente en el reguetón, como en otras músicas populares, es mencionar a los colegas dentro de la canción. Como sucedió en la salsa con la Fania, el género ha vitalizado la colaboración artística con la invitación —convertida aquí en ley, al punto que uno ya no sabe quién cantaba qué originalmente— de unos artistas a otros para que participen en sus obras, con la apropiación de pistas de cortar y pegar, con la citación (por ejemplo, de "La noche" de Joe Arroyo en "Dile" de Don Omar), y con los remixes —de la vieja "Noche de entierro" a la reciente "Me rindo"—, en los que cada voz continúa en la siguiente, en vez de ser reemplazada por ella, como en una

diseminación sin turnos. Se pone en escena una nueva solidaridad, una nueva —o en realidad muy antigua— noción de la propiedad intelectual. Todo es de todos, y la rivalidad se reivindica al tiempo que se relativiza: *Compañeros, no traten de llegar a nuestros niveles; eso sería para ustedes un acto suicida*, dicen W&Y. En el reguetón opera, además, una subversión en el orden principal de la representación: los intérpretes se nombran con sus nombres en las canciones. Así, Katy Perry dice *Me llamo Katy* en su dueto de "Con calma" con Daddy Yankee; y Maluma dice *Yo sé que eres Madonna* en "Medellín", el suyo con Madonna; y Rubén Blades se nombra *Rubencito* en "La Perla", de Calle 13, y agrega: *Cumplida la tarea, se retira el ministro*.

La canción de Guaynaa todavía no termina. No quiere acabar, lo cual es también un sello de las canciones de reguetón. Falta decir otras insustancialidades: *El slogan que no puede fallar / Pa' que vayan pa' la discoteca a menear el menor*, y seguir invocándose: *El shorty, shorty, shorty, el shorty, shorty, shorty*.

Además de quejarse por la simpleza armónica del reguetón, algunas personas lamentan que sean elementales las letras. Con distintos énfasis, estas hablan de sexo con las palabras del sexo: *lamer, rico, calentar, comerte, gimes, adicción*, etc. Se dice que está bueno el fruto amoroso y se lo requiere. Cuando se habla directamente del sexo, hay pocas cosas que decir. Se señala la abundancia del objeto de deseo y se señala su escasez para el deseante. Otra simplificación se presenta cuando se habla directamente del dinero y se celebra la opulencia (en la juguetona "Caro" de Bad Bunny, por ejemplo). ¿Qué puede decirse del dinero, que solo existe como medida y metáfora? Como el sexo, el dinero no existe. A mí me excita la posibilidad de que el reguetón me enseñe a callar llena de voluntad y poder, y a los reguetoneros les gusta hablar de cantidad: *Medio millón de copias, obligao*, dicen. *Los números hablan por sí solos*, dicen. Se me ocurre que sobre el sexo y el dinero, si uno tratara de ser puro y honesto, terminaría emitiendo el lacónico, sabroso y enigmático: *Sube, sube, sube*, que mete Daddy Yankee en el comienzo de "Despacito". Cuando se celebra el dinero o el sexo, se transmite el aire. El espíritu.

Los padres de familia dicen no sé qué cosa de que el reguetón no comunica valores. De hecho, el reguetón no para de hablar de los valores fundamentales —el querer y el tener— ni deja de complicarlos en su alternancia. Al hablar de sexo y de dinero se habla de lo que no está. Se enuncia el hambre. El *ethos* —básico y verdadero— del reguetón, y su *pathos* cómico, se combinan con una estética del culmen y el exceso. La mujer referida o la enunciante es alguien que folla mucho y exhibe una feminidad feral (*las gatas*), pesada y elástica. El reguetonero y la reguetonera manifiestan en su cuerpo el deseo como una recarga, como revestimiento y ornamento (y está también la parodia de ese *bling bling* en “El mellao” de Julio Voltio). Los carros, las pesadas cadenas, las uñas larguísimas pintadas y enjoyadas, las alhajas, las pieles de imitación, los abrigo abultadísimos, que hacen pensar en la infinita sucesión de las capas de la realidad, no son solo signo de prosperidad, sino que aluden a la inversión de la soberanía. Dentro de la democracia, reclaman una majestad. La abundancia de oro es indistintamente preciosidad o abalorio: el dinero queda infinitamente devaluado y es la luz. Y los reguetoneros y las reguetoneras, productos de sí mismas, bailan esa luz del espacio infinito que alumbra el tesoro de la Tierra: la carne corruptible.

El dinero y la fama del reguetonero pueden conformar un mundo de duermevela, una utópica buenaventura. Estar dentro del placer, del propio nombre multiplicador y de la abundancia es vivir en un más allá, detentar un poder soñado y una autoridad fantástica. Pero el reguetón, enraizado en la médula de todo querer, tiene también un poder político real, material. Su franqueza pone a prueba la fraudulencia y la ilegitimidad. Su atención al vernáculo —su autoridad sobre la lengua que sí se habla y sí contiene— y su concentración en la presencia del deseo han inaugurado un nuevo romanticismo. Pues romanticismo no es, señores detractores del reguetón que no leerán este artículo, “que te regalen flores” (quien regala flores cortadas, por cierto, es la Ofelia enajenada de *Hamlet*, que, desvariando porque la han despojado de todo poder sexual al tiempo que del sentido de las palabras, reparte ramos y asigna significados donde nada ya significa otra cosa que la extinción). Todos los romanticismos (el del siglo XIII, el del XVIII) se

han enfocado en la literatura común, en la oralidad con la que nos decimos que nos amamos —y que nos odiamos—, y en la búsqueda de cómo alcanzar la propia naturaleza en el conocimiento de esa oralidad y en su entrega al amado. Todo romanticismo ha aspirado a construir un cuerpo político que sea un cuerpo humano querido y voluntarioso: que se mueva por la necesidad, por la atracción. Con el romanticismo se hizo la gesta de independencia americana en el siglo xix, y romántica era la multitud que, acompañada por Residente y Bad Bunny, obligó este año a renunciar al gobernador ultrajante de Puerto Rico.

El reguetón es una fuerza política, no solo porque trenza el amor y la rabia, sino porque aglutina e improvisa; no solo porque desconoce la humildad y el pudor, sino porque ignora la tiranía del “buen gusto”. El torrente del reguetón arrastra la oratoria desbordante y lúcida del rap, que tantas veces ha sido denuncia de la desigualdad y el racismo, y el reguero del reguetón difunde por el mundo la astucia del rap y su rapidez. El carácter del reguetón es insubordinado. Su historia —su nacimiento en una isla pequeña, medio colonizada, de cultura mestiza y bilingüe, resistente y variada como un reino hechizado— esboza el arco de la conquista más impropable. El reguetón en Puerto Rico es amo sin esclavitud.

Cuando no denuestan el reguetón como inmoralidad que acerca a la juventud a “las drogas, el sexo y el dinero fácil”, los gobernantes, los caridófilos y los gestores culturales lo aceptan como una manera de distracción de la juventud y como una vía para el desarrollo de carreras artísticas, empleos, divertimentos sanos y tales. Pero esa vigilancia bienintencionada no tiene nada que ver con nuestra música. El arte presente del perreo se desentendiende de la esperanza y del juicio, pues tiene algo mucho mejor: es excitante y es emocionante. Pone el baile por encima del trabajo, siempre y sin duda. Y no hay revolución más grande que esa.

El reguetón es una cultura en rebelión contra el padre y en positiva ausencia de este: viene de una isla cuyo padre, España, fue largamente colonial y cuyo padrastro, Estados Unidos, es extranjero. Después de Puerto Rico, el lugar donde más frutos ha dado el reguetón es Medellín, capital mundial del inteseo (donde la otra noche oí que ponían, en la calle, “Rebota” con las

revoluciones duplicadas: de locos), que ha sido ardiente y ambivalentemente antipatriarcal. Medellín es, entre muchas otras cosas, un niño malo: el niño que copia (el tango, la salsa, el punk, la música electrónica), y que lo hace bien; el prodigioso ladrón que beneficia a aquel a quien le roba. De Medellín son el hermoso y maloso Maluma, que escandalizó a periodistas y señoras con su valiente "Cuatro babys", y J Balvin, revelador en su actuada inocencia, y Karol G con sus coloquios. En el reguetón, Medellín inventa que habla inglés, que está en el Caribe además de en Los Andes, y que es soberana. Y en los inventos se puede vivir.

En mí el reguetón es también una fantasía. Salgo a bailar esporádicamente (nunca), no pretendo estar al día en la música popular (ni en la literatura, de la que ella forma parte), y no me pongo canciones todos los días y, cuando me las pongo, muy raro es que sean reguetones. Pero esta noche estoy escuchando la obscenidad delicada, alegre y lenta de "No tenemos nada", de Amenazzy y Mike Towers; "Mojaíta", del sireneante J Balvin con Bad Bunny, que me vence con la untuosidad de sus diminutivos y con esa voz suya perezosa, desgonzada; "Fantasías", de Rauw Alejandro y el imperativo Farruko, que me excita por su seguridad; "A solas", de Lunay con el lamentoso Anuel, en la que la explicitéiz deriva en la añoranza; "Tradicional a lo bravo", del ingenio de Tego Calderón, guardián de tradiciones poéticas; la ilusión y la pegajosidad del vulnerable Nicky Jam en "Te robaré"; el viejo desorden y la eterna electricidad de "Salgo pa' la calle" del incomparable Daddy Yankee; la dulzura de Sech en "Qué más pues"; la festividad descoyuntada de "Me pones en tensión" de Zion y Lennox; a Ikky Feat, que repite con un descaro vertiginoso e infernal: *Te compro ropa, / luego la vendo, / así consigo este rollo que yo tengo*; algo de Santana, con un reggae oscilante por debajo; la blandura profunda, salvaje y absurda de Tomasa del Real en "Tu señora", y algo de Rosalía, la cantante que me hace preguntar qué hay en una pose y también me hace pensar que todo arte se puede reguetonizar, que la voracidad y la politropía son atributos del reguetón, y que con el talento de las reguetoneras (el dominio de Ivy Queen, la aspereza de Natty Natasha, la seriedad desdeñosa de Ms Nina, la fabulosidad de Becky G y los atributos de tantas

otras que no me caben) y su apetito para disolver los géneros, la fiesta va a mojarlo todo. Que Dios bendiga esta maratón y este disparo, esta música del mundo unido, y en ella, que rebendiga la lengua española.¹

Carolina Sanín (Bogotá, Colombia, 1973). Doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Yale, especializada en Literatura Medieval. Ha sido profesora en la State University of New York y la Universidad de Los Andes. Es autora de *Todo en otra parte* (2005), *Ponqué y otros cuentos* (2010), *Yosoyu* (2013), *Los niños* (2015), *Somos luces abismales* (2018), *Tu cruz en el cielo desierto* (2020), entre otros libros.

1 [N. de E.] Una versión de este texto fue publicada en la revista *Arcadia* en septiembre de 2019.



Ilustradores

Alejandra Contreras Sieck (Ciudad de México, 1987). Su trabajo transita entre la pintura, el dibujo y la animación. En 2018 fue becaria del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Le gustan los pelos, los gatos, el mar y la fiesta. El perreo la salvó, le enseñó a no pensar, a entender el placer, a empezar a desculonizarse. IG: @alecsieck / Ilustraciones: pp. 138, 156 y 172.

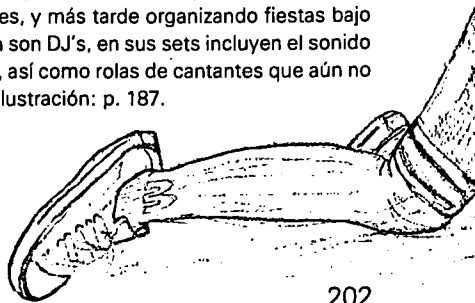
Axel Santiago (Ciudad de México, 1989). Es dibujante y tatuador, egresado de la ENPEG La Esmeralda. Ha participado en proyectos editoriales y exposiciones colectivas. Actualmente se dedica al tatuaje en la ciudad de Oaxaca, y está interesado en la ciencia ficción y el arte de vanguardia. IG: @xequishache / Ilustraciones: pp. 3, 10, 16, 38, 48, 54, 58, 66, 72, 78, 103, 104, 116, 142, 160, 178, 188 y 203.

Carlos Dzul aka ChangosPerros (Tabasco, México, 1983). Dibujante y monero. Le gustan la cerveza y los libros de Ibarbueno. Su mayor sueño es conocer a Katy Perry. Pensador favorito: Maluma. IG: @changosperros / Ilustraciones: pp. 1, 30 y 91.

César Mojarro "Unkle" (Guadalajara, México, 1983). Egresado de la licenciatura en Diseño para la Comunicación Gráfica de la Universidad de Guadalajara. Desde 1998 empezó a realizar grafiti en su ciudad natal. Radica en Oaxaca desde 2014. Su obra ha formado parte de exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero. IG: @unkleevolve / Ilustración: p. 201.

Félix Serrano Villalobos "Zarigüeya" (Ciudad Ixtepec, 1990). Ilustrador, historietista y docente. Se formó como dibujante en la Escuela de Dibujo e Historieta Eugenio Zoppi, en Argentina, así como en diversos cursos y talleres en instituciones de Oaxaca y Ciudad de México. Ha dirigido varias publicaciones impresas, como *La Madriguera*, revista que de 2014 a 2018 difundió el trabajo de jóvenes historietistas. IG: @zarig.u.eya / Ilustración: p. 84.

Gata Fiera (Ciudad de México, 2017). Anarquistas apasionadxs del reguetón. Iniciaron el proyecto creando camisetas con letras de canciones, y más tarde organizando fiestas bajo el lema "Perreo de la banda para la banda". También son DJ's, en sus sets incluyen el sonido *old school* del reguetón puertorriqueño y mexicano, así como rolas de cantantes que aún no son famosas en la escena. IG: @gata.fiera.perreo / Ilustración: p. 187.



Iurhi Peña (Ciudad de México, 1989). Licenciada en Artes Visuales por la FAD de la UNAM. Cogestora de Beibi Creyzi, editorial feminista *queer* de risografía y serigrafía. Es parte de *Autoeditoras: Hacemos Fanzines* y participa en la biblioteca itinerante de fanzines feministas hechos en México, Latinoamérica y España. Imparte talleres de dibujo y autoedición. IG: @iurhi / Ilustración de portada.

Mónica Figueroa (Ciudad de México, 1991). Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ha participado en muestras colectivas e individuales en México, Rumania y Eslovenia, donde destacan *Éxodo de ultramar* (Yope, Oaxaca, 2019) y *Una vez más la verdad es pasada por fuego* (IAGO, 2017). Fue becaria del FONCA en 2016 y 2020. IG: @monaural / Ilustraciones: pp. 4, 92 y 204.

Rubén Ojeda Guzmán (Oaxaca, México, 1991). Artista conceptual y pintor los domingos. Es parte del colectivo Los Irrelevantistas y miembro de los Estudios Benito Juárez. En 2020 realizó una residencia artística en Air-Montreux (Suiza) y actualmente estudia una maestría en arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid. IG: @rubenojedaguzman / Ilustraciones: pp. 135, 136, 137 y contraportada.

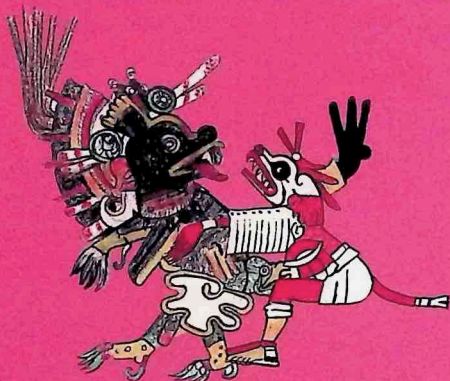




Vamos pal perreo. Historias, argüendz, poemas y dibujos sobre reguetón,
editado por editorial Fruta Bomba y producido por la Dirección General de
Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, se terminó de imprimir el
30 de noviembre de 2020 en los talleres de Gráfica Premier, S. A. de C. V.,
ubicados en 5 de Febrero núm. 2309, Colonia San Jerónimo Chicahualco,
C.P. 52170, Metepec, Estado de México.

Para su composición se utilizaron tipografías DK Bocadillo de 23 puntos,
Adobe Garamond Pro de 12 puntos y Zurich BT de 10 puntos. El tiro
consta de 1000 ejemplares impresos en offset en papel Bond ahuesado de 90
gramos y forros en cartulina sulfatada de 14 puntos. La edición estuvo al
cuidado de Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz Núñez.

SOMOS CIENTOS, TAL VEZ MILES, Y LA TIERRA BAJO NUESTROS PIES
COMIENZA A VIBRAR, COMIENZA A SONAR, TONOS MÁS BAJOS,
PROFUNDOS Y CAVERNOSOS. LOS CULOS REBOTAN AL RITMO DE LA
TIERRA. EL TRESILLO CON BOMBO NOS LEVANTA DE LA SILLA. EL
REGUETÓN ES LA ÚLTIMA VENGANZA PANAMERICANA.



TEXTOS DE:

ANA TERESA TORO
ANTONIO NIETO
CAROLINA SANIN
EFRÁIN CONSTANTINO ESTRADA
GABRIEL ELÍAS
GOYO DESGARENNES
INGRID SOLANA
IRASEMA FERNÁNDEZ
ISaura LEONARDO
JORGE CARRASCO
JORGE COMENSAL
JUAN FRANCISCO MALDONADO
NADIA LARTIGUE
NICÉ TOXQUI
OLLIN VELASCO
PATRICIA SALINAS

RAFA G. ESCALONA

RODRIGO DEL RÍO JOGLAR
RODRIGO GARCÍA BONILLAS
TILSA OTTA
YASNAYA ELENA A. GIL
ZULEMA DE LA RUA

ILUSTRACIONES DE:

ALE SIECK
AXEL SANTIAGO
CHANGOSPERROS
GATA FIERA
IURHI PEÑA
MONICA FIGUEROA
RUBÉN OJEDA
UNKLE
ZARIGUEYA

