



JUAN GUILLERMO JARAMILLO ACUÑA

¿POR QUÉ LAS LETRAS DEL CARIBE YA NO SUENAN?
EL REGGAETÓN Y SUS POSIBILIDADES LITERARIAS.

Trabajo de grado presentado bajo la dirección del doctor Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz
como requisito parcial para optar por el título Magíster en Literatura.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ D.C. ABRIL, 2019.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Germán Rodrigo Mejía Pavoni.

DIRECTORA DE LA CARRERA DE LITERATURA

Liliana Ramírez Gómez.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo.

DIRECTOR DEL POSGRADO DE LITERATURA

Jeffrey Cedeño Mark.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz.

NOTA DE ADVERTENCIA

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946.

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

CERTIFICADO

Yo, JUAN GUILLERMO JARAMILLO ACUÑA, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en LITERATURA en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Juan Guillermo Jaramillo.

26 de abril de 2019.

Agradecimientos

A mis padres, Noris y Juan, por apoyarme en todo momento.

A Tefy, por su paciencia y amor.

A Jaime Alejandro, por la guía y la disposición.

Bogotá, abril 26 de 2019.

Profesor

Jeffrey Cedeño

Director Maestría de Literatura

Pontificia Universidad Javeriana

Respetado Profesor

Tengo el gusto de presentar para asignación de jurados lectores, la monografía de grado: “¿Por qué las letras del Caribe ya no suenan? El reggaetón y sus posibilidades literarias” del estudiante de la Maestría Juan Guillermo Jaramillo.

El trabajo desarrollado por Juan Guillermo se ubica en el campo interdisciplinar de las relaciones es entre literatura y cultura popular, específicamente la relación entre literatura y música caribeña de rica tradición en nuestro medio. El trabajo se plantea la pregunta sobre la escasa producción de una literatura que tiene como referencia el reggaetón. A través de un recorrido que pasa por la recopilación de las relaciones de la literatura con la música en Latinoamérica, sigue con el análisis de tres obras que contienen la referencia al reggaetón y culmina con una reflexión que arriesga algunas respuestas a la pregunta de investigación, Jaramillo termina ofreciendo un interesante panorama de los retos para la literatura en tiempos de globalización y tecnologización; situación circunscrita no sólo al caso de estudio, que viene siendo sólo eso: un caso, un interesante pretexto para la reflexión, sino al destino del ejercicio literario más general. Se trata de un estudio novedoso, lúcido, bien documentado y muy buen escrito que aporta a las miradas “inter” (interdisciplinariedad, interculturalidad, intermedialidad) de los estudios literarios y su expresión en Latinoamérica.

Atentamente



Jaime Alejandro Rodríguez

Tabla de contenido

Introducción.....	7
El reggaetón en Latinoamérica.....	9
Preguntas de investigación y objetivos.....	15
Capítulo 1: la música y el silencio en la narrativa literaria del Caribe.....	19
Antes de los ochenta: el problema de la identidad.....	25
El entresiglo: la voz de la mujer.....	29
Después del 2005: el silencio.....	33
Capítulo 2: el reggaetón en la literatura.....	40
<i>Guaya Guaya</i> : el reggaetón y la forma.....	41
<i>Palomos</i> : el reggaetón y la identidad.....	48
“Ventanas”: la batalla sonora.....	53
Capítulo 3: las posibilidades literarias del reggaetón.....	56
Una reflexión sobre lo existente.....	56
Libertad sexual y relaciones amorosas.....	72
Reggaetón y feminismo.....	73
Los procesos musicales del reggaetón.....	76
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	83
Discografía mencionada.....	90
Anexo 1.....	91

Introducción

El 19 de julio de 1979, y con motivo de la celebración del CARIFESTA (Caribbean Festival of ARTS), Alejo Carpentier aparece en la televisión cubana razonando sobre el colonialismo español y las gestas emancipadoras del pueblo negro y esclavo en el Caribe. Este discurso, sin embargo, es recordado por un tema que nada tiene que ver con los anteriormente mencionados y que el escritor cubano pasa casi de soslayo, pero que al hacerlo deja una idea muy potente para entender “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe”¹: la idea de la música como común denominador de la extraordinaria diversidad del mundo caribeño.

Esta reflexión, que Carpentier remata con la célebre frase “Todo suena en las Antillas, todo es sonido”, obligatoriamente invita a pensar en la existencia de otro denominador común, derivado del primero, en el arte y la cultura de los pueblos caribeños: el del intenso impacto que la música ha ejercido sobre las demás artes en estas latitudes. Y como no puede ser de otra manera, el arte de las letras caribeñas no ha sido indiferente a esta influencia.

Durante gran parte del siglo pasado, la relación entre música popular y literatura en el Caribe fue de una riqueza asombrosa. Esta abundancia se ve reflejada en las distintas maneras en que la literatura caribeña empleó la música en sus apuestas estéticas. Por ejemplo, la utilización del ritmo como fundamento estructural o compositivo de los textos, uso que simboliza la construcción formal del texto literario desde los cimientos de la sociedad

¹ Alejo Carpentier, “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe,” en *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003), 88-97.

caribeña. Pues, como bien dice Antonio Benítez Rojo, el ritmo, a partir la época de la esclavitud colonial, es el principio organizativo de la vida material y cultural en el Caribe².

Así mismo, otros escritores optaron por la utilización de repertorios de canciones populares como eje argumentativo de sus textos narrativos. Este tipo de utilización de la música caribeña tuvo como factor común la creación de atmósferas sonoras o “telones de fondo” desde donde se representaron las realidades y tensiones sociopolíticas, y, de igual modo, se exploraron respuestas a temas relacionados con la identidad, el nacionalismo, entre otras nociones³.

A pesar de esta histórica relación de contribuciones y tributos, la situación actual de este vínculo parece no ser tan fértil como alguna vez lo fue. Según Rita de Maeseneer⁴, crítica literaria belga, especializada en las relaciones entre música popular y literatura dominicana, a medida que avanza el nuevo milenio, la presencia musical en la narrativa caribeña ha venido disminuyendo, siendo casi una labor titánica encontrar algún tipo de asociación explícita entre estos dos campos.

Lo singular y paradójico de la situación es que este proceso de agotamiento se produce en un momento histórico en que la música popular caribeña ha vuelto a dar fe de su vitalidad y capacidad creadora, hasta al punto de nuevamente ocupar un papel portagónico de la escena

² Antonio Benítez Rojo, “Música y literatura en el Caribe,” *Horizontes* 84 (abril 2001): 13-28.

³ Telba Espinoza Contreras, “La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea” (tesis de maestría, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004).

⁴ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es)”, en *Crisis, diálogos y desafíos en el gran Caribe. XII Seminario Internacional de Estudios del Caribe (2015)*, coords. Alfonso Munera y Muriel Vanegas, (Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena – Instituto Internacional de Estudios del Caribe – Grupo de Investigación Sociedad, Cultura y Política en el Caribe colombiano, 2017), 455-469.

musical mundial. El responsable de este nuevo auge es el reggaeton. Un género musical que, aunque pueda resultar contradictorio, genera atracción y rechazo en cantidades iguales.

El reggaetón en Latinoamérica

El fenómeno reggaetón surge durante la década de los noventa en Puerto Rico y Panamá, pero desarrollándose en los años posteriores a su nacimiento con mucha más vigorosidad en “La Isla”⁵. En términos musicales, y desde su más básica esencia, el reggaetón es una mezcla de reggae jamaicano con rap estadounidense, pero que al ir progresando en su musicalidad ha venido adoptado sonoridades pertenecientes a la salsa, el merengue o el pop, ampliando aún más su carácter híbrido, factor común de la música caribeña.

Una de las características que más identifican al reggaetón es su baile, que se denomina “perreo” y que al momento de su surgimiento escandalizó a los guardianes de la moralidad en las sociedades latinoamericanas por lo explícito y desinhibido de su puesta en escena. Según Luis Calzadilla, el perreo es una danza que invita “abiertamente a la simulación del coito”⁶. El perreo, de este modo, no solo se convierte en transgresor de unos límites fijados por la moralidad y el decoro, sino que también se inscribe en una tradición de danzas caribeñas que han sido juzgadas, y hasta prohibidas, especialmente en la colonia, por considerarse peligrosas para el orden y el bienestar colectivo.

⁵ Este trabajo se concentrará con más fuerza en el reggaetón hecho en Puerto Rico. Esta decisión se basa en que el reggaetón como lo conocemos actualmente está fundamentado en la matriz sonora puertorriqueña. Si bien el reggaetón panameño fue el primero en tener suceso en Latinoamérica, este no se pudo mantener e incluso muchos de los artistas de este país han adoptado el sonido puertorriqueño. Para conocer más sobre el surgimiento y evolución del reggaetón panameño, se pueden consultar las siguientes fuentes: “Reggae in Panama: Bien Tough de Christoph Twickel”; o “The Panamian Origins of Reggae en Español: Seeing History Through ‘Los Ojos Café’ of Renato”, de Ifeoma Nwankwo.

⁶ Luis Calzadilla, “Reggaeton. Objeto cultural no identificado,” *Comunicación: Revista de estudios venezolanos de comunicación* 138 (segundo trimestre 2007): 24-31.

Al igual que el perreo, las letras de las canciones de reggaetón fueron catalogadas de obscenas, contenedoras de apologías al crimen, la droga, el machismo y el sexo. Muchos de los reggaetoneros se defendieron de este tipo de señalamientos afirmando que sus letras no eran más que retratos de una realidad llena de carencias y de la que la sociedad era directamente responsable. Y agregaban que sus canciones visibilizaban sectores de la nación que históricamente habían sido olvidados y excluidos, especialmente aquellos relacionados con poblaciones pobres y negras.⁷

Justamente, el reggaetón nace en estos sectores marginales de la sociedad puertorriqueña, convirtiéndose rápidamente en portavoz de una generación apremiada por la desigualdad social y la incertidumbre económica, que se refugia en el deseo y la sexualidad, pero que encara con templanza las secuelas de vivir en zonas violentas y estigmatizadas⁸. Sin embargo, la respuesta que tuvo el gobierno y algunos sectores de la sociedad puertorriqueña a la creciente simpatía que el reggaetón comienza a despertar a comienzos del nuevo siglo en gran parte de la juventud fue la de la represión y la censura.

Hacia el 2003, Velda González, vicepresidenta del senado para aquel entonces de ese país, escandalizada por la supuesta incitación a la violencia y la depravación sexual que podría generar el reggaeton, presentó un proyecto de ley con el fin de regular la difusión de este género musical, del que subrayaba el carácter indecente del perreo y el lenguaje sexista de las canciones. Este proyecto de ley fue apoyado por los medios de comunicación,

⁷ Frances Negrón-Muntaner y Raquel Rivera, “Nación Reggaetón,” *Revista Nueva Sociedad* 23 (septiembre-octubre 2009): 29–38.

⁸ Rosana Díaz-Zambrana, “Gastronomía, humor y nación: estrategias retóricas en las letras de Calle 13,” *Centro Journal* 12 (sin mes 2010): 129-149.

organizaciones religiosas e intelectuales conservadores, los cuales descalificaban como “primitivismo musical” o “sonido embrutecedor” a las canciones reggaetoneras.⁹

La réplica de los artistas reggaetoneros no se hizo esperar. Los esfuerzos por censurar el género avivaron una de las facetas más interesantes y menos conocidas de su repertorio: su capacidad para criticar el estatus quo político y social, reivindicando las luchas de los sectores pobres y marginados, y señalando la corrupción endémica del gobierno puertorriqueño. Artistas como Lito y Polaco, Tego Calderon, Vico C, Calle 13 y Eddie Dee, ostentan una abundante colección de letras sobre estos temas. Precisamente, Eddie Dee es importante en este contexto de censura, pues su canción *Censúrame* se convierte en un emblema de esta lucha. El coro de esta canción es muy sugestivo:

*Censurame por ser rapero / Es como censurar a un pueblo entero / A mí no me importa si te gusto o te disgusto / Pues mi diploma de cuarto año está firmado por un corrupto (...).*¹⁰

Como bien anotan Negrón-Muntaner y Rivera, en un país con desempleo del 65% en algunas zonas, violencia urbana vinculada al narcotráfico, corrupción crónica y un sistema educativo hecho pedazos, “la generación del reggaetón entendió que el lenguaje crudo, la sexualidad explícita y las crónicas callejeras descarnadas no eran más obscenas, violentas o moralmente cuestionables que el estado general del país”¹¹.

Resulta interesante encontrar que los propósitos discursivos de este tipo de canciones de reggaetón no son algo nuevo en la música caribeña, sino que se inscriben en una prolongada

⁹ Frances Negrón-Muntaner y Raquel Rivera, “Nación Reggaetón,” 29-38.

¹⁰ Eddie Dee, “Censúrame”, en *12 discipulos* (San Juan: Diamond Music, 2004). Esta canción fue lanzada como single un año antes.

¹¹ Frances Negrón-Muntaner y Raquel Rivera, “Nación Reggaetón,” 29-38.

tradición de resistencia e intenciones políticas. Por ejemplo, la utilización del son cubano para criticar y parodiar a los dictadores de turno, e igualmente el uso de la plena puertorriqueña y el merengue dominicano como herramienta de reivindicación de derechos fundamentales¹².

Algunos artistas concuerdan en que gracias a los esfuerzos por censurar al género, el reggaetón pudo sobrepasar las fronteras de los barrios pobres y periféricos de Puerto Rico, ya que al ponerlo en el centro del debate público en términos de regulación o prohibición, absorbió la atención de muchos jóvenes de clase media que comenzaron a encontrar en sus letras un nuevo símbolo de rebeldía. Ivy Queen, reconocida como la primera estrella mujer del reggaetón, explica esto en una entrevista del año 2006: “cuando le prohíbes algo a un muchacho es cuando más va a querer saber. Velda González nos dio la mejor promoción, porque le creó la curiosidad al mundo entero. Hay que agradecersele. Ella nos ayudó en la comercialización del género”¹³.

E Ivy Queen tiene razón en agradecerle a Velda González. Inmediatamente después del revuelo causado por los intentos de censura, la popularidad del reggaetón aumenta al punto de hacerse con un tercio del mercado discográfico de “La Isla”. Esto sucede porque muchos cantantes y productores, bajo la amenaza estatal de regular el contenido de las canciones si sobrepasaban algunos límites mínimos, comienzan a elaborar letras más aptas para la radio, volviendo cada vez más frecuente la presencia del reggaetón en discotecas y fiestas.¹⁴

¹² Elzbieta Sklodowska, “Negrismo. The American ‘Real,’” en *Literary Cultures of Latin America. A comparative History*, coords. Mario Jadir y J. Valdes y Djelal (New York: Oxford University Press, 2004), 269-276.

¹³ Frances Negrón-Muntaner y Raquel Rivera, “Nación Reggaetón,” 29-38.

¹⁴ *Ibíd.*

Lo que sucede después de ese año 2003, ya es la historia que más o menos todo mundo conoce. El reggaetón se inserta en las lógicas de difusión de la industria cultural y global, siendo determinante su figuración en páginas web y servicios de descarga a través de internet, así como su entrada en los medios de comunicación hispanos de los Estados Unidos, especialmente los televisivos, cuya señal, en muchos casos, llegaba a gran parte de los demás países latinoamericanos¹⁵.

Sin embargo, el gran boom estalla en 2004 con el tema *Gasolina* del cantante Daddy Yankee, que alcanza a posicionarse en los primeros puestos de popularidad en países como Irlanda, Noruega, Alemania e Italia, ocupando la octava posición por varias semanas en el escalafón del European Hot 100 Singles¹⁶. Para dimensionar el impacto que *Gasolina* tuvo en su momento, casi 15 años después de su aparición, la revista Rolling Stones la incluye entre las 100 canciones más importantes de lo que va corrido del siglo XXI¹⁷.

A partir de aquí se vuelve frecuente ver a artistas de este género musical cantando en festivales tradicionales e históricos como el de Viña del Mar en Chile, o desfilando en las alfombras rojas de prestigiosos premios como los Billboards o los Grammy Latinos, demostrando con esto la total adaptación e inserción a una industria musical y cultural que en un principio los veía con recelo.

¹⁵ Luis Calzadilla, “Reggaeton. Objeto cultural no identificado,” 24-31.

¹⁶ Sitio web sobre los listados musicales históricos de Europa, “Europe official top 100,” <http://top40-charts.com/chart.php?cid=31&date=2005-06-04>

¹⁷ Hoard, Weingarten, Dolan, Leight, entre otros, “The 100 greatest songs of the century so far”, *Rolling Stone* (junio 2018): <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/the-100-greatest-songs-of-the-century-so-far-666874/gasolina-daddy-yankee-feat-glory-666931/>

El panorama actual del reggaetón no puede ser mejor. Con 15 años consecutivos siendo la música más consumida por hispanoamérica, ha alcanzado un sinnúmero de logros tales como hacer que muchos cantantes ajenos al género involucren sus ritmos y sonidos a canciones propias (Shakira, Luis Fonsi, Alejandro Sanz, Carlos Vives); influir en la aparición de artistas con nacionalidades que nada tienen que ver con la creación de música caribeña (Argentina, Chile, España, Italia); conseguir que estrellas de la música americana se inserten en las dinámicas del reggaetón a través de colaboraciones (Justin Bieber, Demi Lovato, Pharrel, Jason Derulo, Madonna, entre otros).

A pesar de todo este trasegar, el reggaetón sigue siendo un género musical generador de debates y contradicciones en toda Latinoamérica. Mientras muchos rechazan el género alegando la baja calidad musical, otros adoran su ritmo y la facilidad que tiene para hacer bailar a la gente, estableciéndose de nuevo la tradicional discusión en torno a la baja y alta cultura. Mientras políticos insisten en su prohibición por su supuesta incitación a la violencia contra la mujer, muchas intelectuales feministas defienden el perreo por ser un baile que las empodera.

Cada una de estas situaciones, que podríamos ampliar y seguir enumerando, implica una transformación o transgresión de la realidad que el reggaetón ha ayudado a provocar o, por lo menos, insinuar. Una literatura que no tiene en cuenta lo que la gente canta, cómo la gente baila, qué canciones utiliza para definir sus relaciones amorosas o sus luchas cotidianas, entre otras cosas; es una literatura que no tiene en cuenta las nuevas sensibilidades que emergen en gran parte de la sociedad latinoamericana, una literatura que no presta atención a los nuevos modos de expresión y de construcción de subjetividades, una literatura que, a fin de cuentas, está alejada de la realidad.

Preguntas de investigación y objetivos

Esta investigación parte de la siguiente paradoja: si la literatura caribeña históricamente se reconoce por la potente relación que construyó con la música, manifestación de la importancia primordial que para los pueblos del Caribe tiene el arte sonoro, ¿por qué en los últimos 15 años esta relación parece haberse agotado teniendo en cuenta que en este mismo periodo el reggaetón emergió y se mantuvo como uno de los géneros musicales caribeños más exitosos de todos los tiempos?

Siendo un poco más explícitos, se podría reformular la pregunta de la siguiente manera: si el bolero, la guaracha, la salsa y el merengue, fueron utilizados inmediatamente después a su surgimiento como insumo para muchas de las grandes obras de la narrativa caribeña, ¿por qué la relación entre el reggaetón y la literatura contemporánea de esta región no se muestra tan fértil y abundante?

Sin embargo, esta pregunta es solo un punto de partida, una primera parte, para profundizar en la relación reggaetón y literatura caribeña. La segunda pregunta está diseñada para proponer modos de aprehender y alimentar una posible relación entre estos dos campos artísticos: ¿qué posibilidades narrativas puede tener el reggaetón en la literatura caribeña contemporánea? ¿Qué realidades o transformaciones de la sociedad contemporánea se podrían abordar a partir de esta relación?

Con estas dos preguntas como ejes fundamentales, a continuación se explicará cómo será organizado el presente trabajo. El primer capítulo es una revisión de la relación entre literatura y música en el Caribe. Siguiendo la propuesta de Rita de Maeseneer, se ordenará esta relación por periodos temporales y se ahondará en las particularidades de este vínculo

en cada uno de ellos. El objetivo de este proceder se fundamenta en la intención de describir el proceso que deviene en el agotamiento actual de esta relación, analizando y cuestionando, si es el caso, algunas de las razones que exponen críticos literarios para explicar este debilitamiento.

El segundo capítulo, por su parte, es un examen de las pocas obras literarias en las que se puede encontrar una influencia explícita del reggaeton. Las tres obras literarias a revisar son *Guaya Guaya*¹⁸ (novela corta) del puertorriqueño Rafael Acevedo, *Palomos*¹⁹ (novela) del dominicano Pedro Antonio Vádez, y el cuento “Ventanas”²⁰ de la también dominicana Aurora Arias. Más que realizar un análisis literario exhaustivo de cada una de estas obras, lo que se pretende en este capítulo es observar en qué términos se teje la relación reggaetón y literatura, esto con el fin de comprender las posibles apuestas narrativas que a partir del reggaetón se están generando.

El tercer y último capítulo es una exploración. Una exploración que tiene como objetivo proponer caminos desde donde se pueda ir cultivando una fructífera relación entre reggaetón y literatura. El punto de partida lo darán las obras analizadas en el segundo capítulo, pues son estas las primeras que se adentran en las posibilidades de esta relación. Después, se analizarán las relaciones que el reggaetón tiene con el feminismo, la globalización, la identidad, entre otras nociones, que ayudarán a proponer nuevas maneras desde donde fundamentar una nueva literatura reggaetonera.

¹⁸ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012).

¹⁹ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009).

²⁰ Aurora Arias, “Ventanas”, en *Emoticons* (San Juan: Terranova, 2006).

Evidentemente, este trabajo presenta conexiones con los estudios culturales. Uno de los autores que más han reflexionado sobre la relación entre estudios literarios y culturales es Terry Eagleton, quien en busca de una literatura con más incidencia en la sociedad, propone que esta disciplina académica recurra a los estudios culturales. Eagleton critica el comportamiento autocomplaciente de la literatura, que según el autor, como disciplina funcional y digna de ser estudiada, debe provocar efectos en la sociedad y no quedarse en terrenos hedonistas.²¹

Los estudios culturales, para Eagleton, le permiten a la literatura trascender los elementos intrínsecos de una obra y aproximarse a sus efectos sociales. Como en la retórica clásica, lo importante no es la estética en sí misma del discurso, sino sus resultados concretos: persuadir, influir, incitar y conmover. Así, al visualizar una literatura más cerca de las condiciones materiales de existencia, Eagleton busca que la disciplina entre en el espacio político porque “los argumentos políticos no son una alternativa colocada frente a las preocupaciones morales, sino esas mismas preocupaciones tomadas en serio y con todas sus consecuencias”²².

De las cuatro dimensiones culturales que Eagleton²³ explica como de mayor adquisición de relevancia política de la literatura: imperialismo, movimiento feminista, industria cultural y clase trabajadora, este trabajo se inscribe en la tercera de estas. La música es uno de los actores más importantes de la industria cultural, y, en este ámbito, el reggaetón está siendo el producto número uno en el mundo. En Colombia, que se ha convertido en uno de sus

²¹ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 231-256.

²² *Ibíd.*, 247.

²³ *Ibíd.*

productores más relevantes, y el resto de Latinoamérica, el reggaetón ha establecido transformaciones sociales que son interesantes y pertinentes de observar desde el plano literario, cuestión que es básicamente la esencia de este trabajo.

Capítulo 1: la música y el silencio en la narrativa literaria del Caribe.

El objetivo de este capítulo es revisar la relación entre música y literatura caribeña. Para alcanzar este objetivo se van a responder las siguientes tres preguntas: 1) ¿cómo la música ha influenciado y contribuido a las artes narrativas del Caribe?, 2) ¿cuáles son los temas más trabajados desde esta relación?, y 3) ¿cómo es el panorama al respecto a día de hoy? Al responder estas tres preguntas, se contará con más elementos para aproximarnos a uno de los cuestionamientos centrales de esta investigación: ¿por qué la relación entre reggaetón y literatura no se muestra fértil y abundante?

A modo de ordenar la respuesta a cada uno de estos interrogantes, se seguirá la clasificación propuesta por Rita de Maeseneer en su artículo “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es)”²⁴. Esta clasificación reconoce tres distintos periodos de influencia entre música y literatura caribeña, que va a permitir al presente estudio la reconstrucción de la trayectoria de estos intercambios y, siguiendo a la autora, advertir sobre su progresivo agotamiento.

Además, este marco de referencia concede la facultad de involucrar al análisis los aportes de otros autores e investigadores, aspecto que va a ser importante para potenciar la discusión y el debate en torno a los temas propuestos. Sin embargo, la escogencia de este artículo como guía argumentativa se debe, en mayor magnitud, a que es uno de los pocos estudios que intenta reflexionar y elaborar explicaciones sobre el posible divorcio entre música y literatura caribeña.

²⁴ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

El primer periodo planteado por Rita de Maeseneer tiene que ver con las obras fundacionales de este discurso literario-musical, y que son publicadas antes del comienzo de la década de los ochenta. El segundo, identificado como de establecimiento y consolidación de la apuesta estética, se inicia en los ochenta y termina en el nuevo milenio, específicamente en el año 2005.²⁵ Estas dos primeras etapas son abordadas por la autora desde el manejo de tres ejemplos representativos, que serán enriquecidos en este trabajo con la integración de otras obras literarias referentes de cada uno de estos dos periodos.

Para terminar, la tercera etapa o periodo de decadencia, correspondiente a estos últimos catorce años y en los que pareciera que la relación se interna en terrenos baldíos. Ante esta posible situación de ausencia musical en la narrativa caribeña contemporánea, la autora formula algunas reflexiones y respuestas que serán evaluadas y sopesadas en la parte final de esta sección.

Hay que aclarar que los tres periodos a examinar describen la trayectoria de una tradición literaria denominada por la crítica como post-boom e inscrita en el discurso de la postmodernidad. Esta inscripción responde a que este tipo de literatura se alimenta del repertorio de productos culturales puestos en circulación por la tecnología de la sociedad de masas, del que, además de la música popular²⁶, hacen parte universos como el del cine, la publicidad y los cómics²⁷.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Aquí es muy importante entender las implicaciones de lo popular o de la misma noción de música popular. Las palabras de Rita de Maeseneer (2017, 457) son muy esclarecedoras al respecto: "(...) defino la música popular como una música masiva, mediatizada y moderna (López Cano). Se suele distinguir de la música folklórica o tradicional, aunque las fronteras son cada vez más borrosas, y se opone a la música clásica o culta. Es precisamente esta dicotomía entre lo culto y lo popular la que fue puesta en tela de juicio por el posmodernismo que marcó la literatura latinoamericana a partir de los setenta/ochenta".

²⁷ Fernando Aínsa, "Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispano-americana," *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25, (sin mes 1999): 75-86.

Para el caso de la música, esta tecnología la constituyen inicialmente la radio y la industria fonográfica, que permiten lo que Ana María Ochoa (2003, p.45) llama “la transportabilidad del sonido como sonido”²⁸, proceso que convierte a las partituras y bandas en vivo en menos indispensables para vivir la experiencia musical. De este modo, la mediación tecnológica de disqueras y estaciones de radio hace que la música popular cobre mucha más importancia en la vida cotidiana de un mayor número de personas, y que incluso esta logre repercutir en la formación de imaginarios populares relacionados con la identidad²⁹ cultural³⁰.

Sin embargo, la masificación no es la única transformación que va a generar la industria de la cultura. La misma música sufre alteraciones en este nuevo contexto. Por ejemplo, la adaptación técnica requerida por los medios de difusión distanció paulatinamente a las manifestaciones musicales populares de sus formatos tradicionales, encaminándolas hacia un sonido más moderno y urbano³¹. Así mismo, con la transportabilidad de la música en general, caribeña e internacional, se produce un flujo sonoro del que surgen apropiaciones e intercambios que van a contribuir a la hibridación y polifonía de los ritmos caribeños.

²⁸ Ana María Ochoa, “El sonido y el largo siglo XX,” *Revista Número* 51 (sin mes 2006): 1-8.

²⁹ En este trabajo también se toman las referencias que utiliza De Maeseneer para abordar la noción de identidad. Estas referencias son *El diccionario de estudios culturales latinoamericanos* de Szurmuk y McKee Irwin (2009), y la propuesta sobre música popular e identidad de Simon Frith (1999).

Szurmuk y McKee Irwin (2009, 140) dicen: “la identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma, y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto de los demás”.

Firth (1996), por su parte, dice: “music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective”.

³⁰ Anna De Oliveira, “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea,” *Cuadernos de Literatura* 25 (enero-junio 2017): 31-49.

³¹ *Ibíd.*

Hubo sectores conservadores que reaccionaron ante estos cambios y opusieron una resistencia cultural que abogaba por una música popular más “pura” y “auténtica”. En cada uno de los países latinoamericanos, la defensa de los sonidos tradicionales fue liderada por una figura destacada que miraba con recelo el escenario construido por la industria cultural³². El caso más emblemático es el del escritor cubano Alejo Carpentier, que ya para 1946, en su estudio *La Música en Cuba*, se quejaba de la siguiente manera:

“(…) esos productos híbridos, dorados por el buen éxito, pero despojados de savia popular y de autenticidad contribuyeron a crear una confusión que bien puede significar la muerte de ciertos géneros musicales creados por las ciudades. Por lo pronto las orquestas de son al estado puro, tal como las conocimos en 1920, han desaparecido de los grandes centros urbanos, ante la presencia de conjuntos dotados de saxofones, trompetas y trombones”³³.

Aquí Carpentier condena las alteraciones que sonidos extranjeros como los del jazz producen en la música popular cubana, así como aquellas provocadas por los postulados de composición comercial³⁴. Pero es esta hibridez, y los códigos que la masificación musical produce en la realidad social caribeña, lo que llama la atención de los jóvenes escritores, que van a acoger esta transformación de la música popular para crear una nueva estética, una nueva literatura que los distancie del realismo mágico y que a la vez les permita retratar una sociedad que comenzaba a experimentar los cambios producidos por las tecnologías de la industria cultural.

De esta manera, a la pretensión totalizadora de las grandes narrativas, la insistencia en los mitos fundacionales, las narrativas cíclicas, y la expropiación estética de las vanguardias

³² *Ibíd.*

³³ Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 361.

³⁴ Anna De Oliveira, “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea,” 31-49.

europeas, valores y signos propios del boom y la novela moderna latinoamericana anterior a la década de los setenta, se va a contraponer una apuesta literaria que busca decodificar el impacto de los medios de masificación cultural, jugando con sus símbolos, usando la ironía y la parodia para tamizar sus discursos, y dándole protagonismo a la experiencia urbana cotidiana.³⁵

Para Enrique Plata Ramírez la búsqueda de estos principios, que tienen como objetivo la revalorización del arte popular, es un claro desafío al canon moderno, a su impronta centrista, jerárquica y promisoría de elevación cultural³⁶. Anna Paula De Oliveira prefiere ver esto como la desacralización de la noción de ciudad letrada propuesta por Ángel Rama mediante la concesión de valor a una “baja cultura” ligada a lo popular, distante de un arte más emparentado con la elite letrada y burguesa³⁷.

Pero más allá de esta ruptura entre arte culto y arte popular, dicotomía que también puede concebirse como lo urbano y lo rural, o ciudad y pueblo, lo que en realidad vino a producir los medios de masificación cultural fue un espacio de intertextualidad entre estas dos realidades de la sociedad latinoamericana y caribeña. Este espacio de intercambio provocó que el poder practicado por la ciudad letrada, ejercido desde la escritura por sacerdotes, políticos y juristas, se viniera a menos³⁸. Renato Rodríguez en su novela *Al Sur del Equanil*,

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Enrique Plata Ramírez, “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura*,” *Revista de Estudios Literarios* 16 (enero-diciembre 2008): 125-145.

³⁷ Anna De Oliveira, “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea,” 31-49.

³⁸ Jaime Alejandro Rodríguez, “La ciudad letrada hecha trizas. Revanchas de la cultura popular en la era digital” (ponencia presentada para el “Coloquio Interdisciplinario: Memorias, saberes y redes culturales de las culturas populares en América Latina”, Bogotá, Colombia, 14 y 16 de mayo, 2013).

publicada inicialmente en 1972, retrata muy bien la dimensión que la escritura tenía en la sociedad anterior a la industria cultural: la ciudad letrada:

“Yo había querido desde mucho antes ser escritor, pero no escritor-escritor sino escritor diplomático o escritor-abogado y bien diplomático y escritor, abogado y escritor o siquiera arquitecto poeta. Ahí estaban todos esos valores nuestros, que ejercían sus profesiones y cada tantos años publicaban un librito que recibía un premiecito y salían en los periódicos y eran invitados a las recepciones de los millonarios y eran grandes figurones, eso era lo que yo quería”³⁹.

Este objetivo que Renato Rodríguez ficcionaliza y plantea, y que está relacionado con los modos de ganar prestigio en la primera mitad del siglo XX latinoamericano, se resquebraja con la aparición de los iconos de la cultura industrial. En este escenario de interferencias que propicia los medios de masificación de la cultura, ya no es tan seductor intentar ser un abogado-escritor, o un diplomático-escritor, sino, para el caso de la música popular, parecerse a Pedro Infante, Pérez Prado, Lucho Bermúdez, Benny Moré, Ary Barroso, Carmen Miranda o Carlos Gardel.

Según Carlos Monsiváis, este agrietamiento que la cultura letrada latinoamericana comienza a experimentar para mediados del siglo XX lo produce el fenómeno de la modernización que, a su vez, va a provocar un proceso que resulta fundamental para las consideraciones literarias de los posteriores escritores de la década del setenta: la migración desmedida de la población rural hacia los centros urbanos.⁴⁰

En la narrativa de estos autores este aspecto aparece y se resignifica con el otorgamiento de un mayor protagonismo al sujeto periférico, portador de una cultura a la que la novela moderna caribeña no presta atención. Así, a través del relato de su

³⁹ Renato Rodríguez, *Al Sur del Equanil* (Caracas: Biblioteca Básica de Autores Venezolanos), 25.

⁴⁰ Carlos Monsiváis, *Aires de Familia* (Barcelona: Anagrama, 2000) 13-49.

realidad y de su cultura, el sujeto periférico o marginal se convierte en el vehículo por el que se cuenta y enseña las transformaciones de las ciudades latinoamericanas.⁴¹

Antes de realizar el análisis de los periodos propuestos inicialmente, se debe anotar que la crítica especializada coincide en llamar a esta literatura como “narrativa de lo musical popular”, “narrativa musical caribeña”, “narrativa de la música popular latinoamericana”; o, buscando la especificidad del género musical, como “narrativa del bolero”, “narrativa del merengue”, “narrativa de la salsa”.⁴² A continuación, se comenzará a reconstruir la trayectoria de esta intertextualidad.

Antes de los ochenta: el problema de la identidad

Las tres obras que escoge Rita de Maeseneer en este periodo son *Tres Tristes Tigres* (1968) del cubano Guillermo Cabrera Infante, especialmente aquella sección titulada *Ella cantaba boleros*; la novela *Solo cenizas hallarás (bolero)* (1980) del dominicano Pedro Vergés; y la famosa novela del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del macho Camacho* (1976)⁴³. Para integrar el caso colombiano, se agregará *Qué viva la música* (1977) del escritor caleño Andrés Caicedo. Hay que recordar que no se trata de agotar las posibilidades interpretativas de las obras, sino más bien explicar brevemente algunas de las intertextualidades musicales que se plantean y el eco simbólico que su uso está generando.

En *Tres Tristes Tigres*, Guillermo Cabrera Infante, a través de una combinación de la oralidad pervertida y el uso de símbolos de la cultura de masas, cuestiona la estigmatización que

⁴¹ Enrique Plata Ramírez, “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura*,” 125-145.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

sufren algunas manifestaciones musicales luego de la llegada al poder de Fidel Castro. De este modo, y recurriendo en su escritura al lirismo del bolero, el mambo, y el chachachá, Cabrera Infante resiste ante el proceso de instauración de una nueva identidad musical, estimulado por la Revolución, ligada con la Nueva Trova Cubana.⁴⁴

Las intenciones de establecer una identidad nacional también son cuestionadas desde el tratamiento de lo racial. Mercado Rodríguez plantea que esto se reconoce en la contraposición de las dos cantantes de la novela⁴⁵. Gloria Pérez, alias Cuba Venegas, mulata hermosa, que desde su apodo y su condición racial sugiere el ideal de país mestizo; y La Estrella, gorda, fea y negra, rasgo en el que insiste el autor, pero que es muy superior cantando a la bella Cuba Venegas⁴⁶. Lo visual y lo auditivo son usados por Cabrera Infante para reflexionar sobre la identidad racial. Mercado Rodríguez explica: “El talento musical se ve disminuido en los personajes en la medida que se apartan de lo negro. Esta gradación puede ser una respuesta al estereotipo que identifica a lo cubano con lo mulato o una recaída en el estereotipo del negro como emocional o menos racional”⁴⁷.

Pedro Vergés, por su parte, narra en *Solo cenizas hallarás (bolero)* lo que sucede en República Dominicana antes y después de la caída del dictador Trujillo. Con la escenificación de situaciones melodramáticas y paródicas, y el uso de lo musical como elemento potenciador de una atmosfera nostálgica, el autor retrata una sociedad sumida en la desesperanza,

⁴⁴ Anna De Oliveira, “La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea,” 31-49.

⁴⁵ Salvador Mercado Rodríguez, *Novelas Bolero. Ficciones musicalizadas posnacionales* (San Juan-Santo Domingo: Isla Negra Editores).

⁴⁶ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

⁴⁷ Salvador Mercado Rodríguez, *Novelas Bolero. Ficciones musicalizadas posnacionales* (San Juan-Santo Domingo: Isla Negra Editores), 88.

melancólica de un pasado que todavía no se ha ido, y en la que el sujeto marginal convive entre el esfuerzo por sobrevivir y el deseo de emigrar hacia los Estados Unidos.⁴⁸

De Maeseneer destaca la exploración que hace Vergés de la música popular como discurso alternativo. El hecho de que la criada Lucila no se sepa muy bien la letra del himno nacional, pero que, en cambio, cante hasta el final las letras de los boleros; pone de manifiesto, para De Maeseneer, que “los boleros y la música popular constituyen un himno nacional sustitutivo y ofrecen una estructura de cohesión alternativa a la idea de nación. Lucila se identifica con las letras de boleros que le permiten decirse como subalterna”⁴⁹.

Para la literatura puertorriqueña hay un antes y un después luego de la publicación de *La Guaracha del Macho Camacho*. En esta novela, Luis Rafael Sánchez, desde la repetición de un estado rítmico ligado a un verso de una guaracha inventada “La vida es una cosa fenomenal/lo mismo pal de adelante que pal de atrás”, hace uso del repertorio discursivo de la sociedad de masas (lo musical, lo televisivo, lo irónico, lo melodramático, lo publicitario) para atacar a la ciudad letrada y al discurso identitario patriarcal, blanco y guardián del Estado colonialista.⁵⁰

Gran parte del conflicto de la novela se instaura en el contraste de la alta sociedad y las gentes de la periferia. Por un lado, una clase privilegiada auspiciadora del proceso neocolonialista de los Estados Unidos, que ve como cursi e insignificante toda manifestación de lo popular

⁴⁸ Enrique Plata Ramírez, “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura*,” 125-145.

⁴⁹ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 460.

⁵⁰ Enrique Plata Ramírez, “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura*,” 125-145. Y Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

y, por lo tanto, rechaza a la guaracha por reconocerlo como negro, pobre e inculto. Por el otro lado, la sociedad marginal, “asimilada más al proceso hispánico, africano e indígena, que ha conformado al puertorriqueño por siglos, que asume, canta y baila con guaracha, reconociéndola como una forma de representación de su espacio y la más apropiada manifestación de su cultura, popular y periférica, deviniendo en elemento de rebeldía, de contracultura y resistencia frente a la alta sociedad pro-yanqui”⁵¹.

¡Qué viva la música!, fue uno de los aportes más trascendentes de la literatura colombiana para este periodo de la narrativa musical popular. Como bien dice Hernández Bocker, en esta novela se “intenta utilizar el relato de la música como manera de recuperar el vínculo roto entre la escritura y la vida”⁵². Caicedo, además de recurrir al lenguaje de la música, echa mano de la jerga con que hablaban los jóvenes caleños de la década de los setenta para relatar el descenso social, de niña de clase alta a prostituta marginal, de María del Carmen Huerta, protagonista de la novela.

La utilización de lo musical y del lenguaje adolescente tienen como objetivo imponer un carácter efímero y subjetivo como nueva manera de entender el mundo, alejado de toda pretensión intelectual y de la búsqueda de verdades esenciales sobre el origen y el rumbo del ciudadano latinoamericano. Es así como María del Carmen se involucra en una carrera trepidante en la que abandona los valores burgueses, desiste de los discursos marxistas y del movimiento pacifista hippie, para finalmente abrazar la cultura popular de la salsa y

⁵¹ Enrique Plata Ramírez, “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura*,” 134.

⁵² Leonardo Hernández Bocker, “La música como posible relato en tres novelas colombianas contemporáneas de música dura” (tesis de maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 27.

perseguir, a punta de pasos de baile, a íconos como Richie Ray, Bobby Cruz y demás figuras de la Fania All Star.⁵³

A modo de resumen, y reconociendo que muchos de estos comentarios se pueden ampliar y profundizar, la intertextualidad musical en los ejemplos referenciados sirve, según Rita de Maeseneer, para cuestionar proyectos identitarios nacionales tradicionales y, como reemplazo, presentar discursos alternativos que rescatan e integran al sujeto marginal. Así mismo, se reflexiona sobre nociones identitarias más específicas como la racial, la sexual y la social.⁵⁴

Por último, también se puede hacer un balance de los recursos estéticos utilizados por este tipo de narrativa. El uso y mixtura de lenguajes, además del musical, asociados a la cultura de masas, la reivindicación de la experiencia del desclasado, la ausencia de trucos literarios que persigan pretensiones universales e intelectuales, entre otras cuestiones que le dan peso propio a esta literatura y le permiten representar las transformaciones que los procesos de tecnificación e industrialización generan en la sociedad caribeña.

El entresiglo: la voz de la mujer

Para este periodo, De Maeseneer mantiene el lugar de procedencia de las tres novelas que selecciona para este segundo apartado. Pero, en vez de escoger hombres, como lo hace para el anterior periodo, ahora elige obras de la autoría de mujeres caribeñas y feministas. Los títulos, que son publicados al comienzo del siglo XX, son: *Cien botellas en una pared* (2002) de la cubana Ena Lucía Portela; *La estrategia de Chochueca* (2000/2003) de la también

⁵³ Ibíd.

⁵⁴ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

cantante dominicana Rita Indiana Hernández; y *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la boricua Mayra Santos Febres.

En *Cien botellas en una pared*, Ena Lucía Portela narra la historia de Zeta, que se teje entre su tormentoso matrimonio con el violento de Moisés y su amistad con Linda Roth, escritora lesbiana que ostenta una buena posición económica. Portela articula al relato géneros musicales como el bolero y la timba, tipo de salsa cultivada en Cuba. Lo que primero salta a la vista en relación a la etapa anterior es la superación del enfrentamiento entre música popular y música culta, y la supresión de la carga despectiva de lo popular como manifestación propia de una sensibilidad subalterna. Esto es plasmado en la novela cuando Linda, la escritora amiga de Zeta, tararea el estribillo de un chachachá de la misma forma que lo hacen borrachos o sin techo en las esquinas y calles mugrientas. Se asiste, así, a la elevación de la música popular como “bien común de todas las clases sociales”.⁵⁵

Uno de los recursos más interesantes utilizados por Portela es el queering al que somete a los ritmos populares, y con el que logra desestabilizar las categorías sexuales fijas y heteronormativas de estas canciones. El ejemplo más representativo es cuando, al ambiente homosexual desarrollado en la fiesta de cumpleaños de la lesbiana La Gofia, se incorpora la letra de una canción que dice: “A bailar el toca toca... yo te toco/tú me tocas”⁵⁶, y que tiene un empleo usual en escenarios con convenciones heterosexuales. Este desplazamiento

⁵⁵ *Ibíd*, 461.

⁵⁶ Ena Lucía Portela, *Cien Botellas en una pared* (Miami:Stockcero), 140.

contextual de la canción le sirve a la autora para ironizar y burlarse de estas propuestas de identidad.⁵⁷

En el caso de *La estrategia de Chochueca*, Rita Indiana cuenta las experiencias de un grupo heterogéneo de jóvenes que hacen parte de la subcultura latinoamericana del rock norteamericano. A la mezcla de razas, nacionalidades e identidades sexuales, se une el interés por músicas extranjeras vinculadas al rock alternativo (bandas como Meat Puppets, Nirvana y Talking Heads), y que integra a la trayectoria de la narrativa musical popular el proceso de la globalización⁵⁸. La irrupción de la música internacional comienza a causar disonancias en el campo musical caribeño, problemática que Rita Indiana plantea muy bien cuando se libra una lucha entre la salsa y el rock en el bar Century donde se reúnen este grupo de jóvenes.

Este último aspecto resulta muy interesante porque se puede pensar como el comienzo de una nueva era para la música popular caribeña. En este primer lustro del nuevo milenio, se presenta la propagación del internet y los sistemas de televisión por cable, tecnologías que van a cambiar los patrones de consumo cultural en Latinoamérica al ampliar y facilitar el acceso a productos culturales de todo el globo. Esta transformación produce que las nuevas generaciones incorporen elementos de la cultura global en sus procesos identitarios, relegando, en muchas ocasiones, a la cultura y la música popular establecida en las sociedades a la que pertenecen.

⁵⁷ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469. “Una breve nota sobre la música popular en *Cien Botellas en una pared* de Ena Lucía Portela,” *Mitologías hoy* (octubre 2014): 7-15.

⁵⁸ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

Pero como sucede con el proceso de modernización de mediados del siglo XX, la globalización no solo genera impactos en la población sino también en la música producida en el Caribe y en Latinoamérica. Los géneros musicales bailables vinculados a una sonoridad tropical (salsa, merengue, son o bolero) pierden fuerza, y empiezan a destacar nuevos géneros con matrices musicales concentradas en sonidos no hispanos como el reggae, el hip hop, el rock o el dance, del que el reggaetón es uno de los más importantes exponentes.

Por eso la insistente queja, entre 2005 y 2010, de importantes músicos como Juan Formell, líder de Los Van Van, sobre el poco interés de los jóvenes en la timba u otras músicas bailables; jóvenes que a su vez luchaban para que el reggaetón no fuese estigmatizado, menospreciado, y entrara a formar parte, en este caso, del campo musical cubano.⁵⁹ De esta manera, y una vez más, se va configurando un espacio de disputa, con nuevos actores y protagonistas, pero que va a aludir al viejo problema del valor constitutivo de las expresiones artísticas. Este tema será profundizado más adelante.

Para finalizar, Mayra Santos Febres con su novela *Sirena Selena vestida de pena*, en la que se desarrollan las vivencias de Sirena Selena, mulato travesti puertorriqueño, cantante de boleros, que vive en República Dominicana. Santos Febres, como Portela, utiliza el queering, pero esta vez en el bolero, para borrar categorías fijas de raza e identidad sexual. El bolero también sirve “para dar voz a los sin voz”, es el caso de Lucila de Vergés, quien con su canto armoniosa consigue lo que su posición de marginal no le puede dar. Además, al darle protagonismo a un muchacho mulato y travesti, contamina la imagen de la juventud ideal

⁵⁹ Nora Gámez Torres, “Escuchando el cambio: reguetón y realidad cubana,” *Temas* 68 (octubre-diciembre 2011): 56-65.

como futuro de la nación, muy fuerte en Puerto Rico a partir de los preceptos de Antonio Pedreira.⁶⁰

La exposición de estas tres novelas nos permite ver unos nuevos procesos que se van presentando en la sociedad caribeña, y cómo la narrativa de la música popular los va planteando y discutiendo. Sobresalen fenómenos como la consolidación de la música popular como cultura aceptada en todos los estratos socio económicos, así como también el impacto de la globalización en los hábitos de consumo musical de las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, se mantiene la capacidad de resistencia de la música popular, pero radicalizando su empleo que, en esta ocasión, se desplaza a espacios donde el contenido discursivo de las canciones se trastoca y resignifica.

Después del 2005: el silencio.

En este periodo, como ya se dijo anteriormente, se comienza a presenciar una disminución de las intertextualidades musicales en la literatura caribeña. Para De Maeseneer si bien la musicalidad puede que aparezca en la narrativa caribeña bajo otras maneras, “ya no encontramos con tanta frecuencia títulos de canciones o diálogos continuos con la música popular”⁶¹. La autora plantea tres reflexiones que pueden explicar la configuración de este escenario, y que tienen que ver con las realidades del mundo globalizado y la complejización de la noción de identidad.

La primera aproximación está relacionada con la noción de identidad y el aporte de Judith Butler al insistir en su carácter performativo. De Maeseneer explica que se despoja de

⁶⁰ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 463.

⁶¹ *Ibíd*, 463.

esencialismos a la identidad, y cada vez más se acentúa la autonegociación de un repertorio heterogéneo de influencias para la creación y construcción de identidades. “La performatividad es lo esencial y es desde ahí desde donde se construye una identidad que se podría tildar de líquida en el sentido de Bauman y por tanto cada vez más difícil de circunscribir”⁶².

Además, esto se vuelve aún más problemático en el contexto de la globalización, donde la cultura y las personas que la producen, consumen y se identifican con ella, se mueven más allá de las fronteras de los estados nacionales. Esto permite, a través de un amplio rango de tecnologías, entrar en contacto con infinitas influencias que posibilitan la construcción de una gran variedad de identidades.⁶³

La segunda reflexión se fundamenta en la incapacidad actual de establecer géneros rítmicos en la música popular. La música actual, a partir de la gran variedad de posibles influencias, se fusiona, se multiplica y se fragmenta. Según Hormigos y Cabello (2004, p. 264), sigue una política y una estética “de lo efímero, lo fugaz y lo contingente”⁶⁴. No responde a una “conciencia estética unitaria, sino a una multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas”. Esto configura un escenario musical lleno de estéticas musicales fugaces, y en el que resulta “imposible hablar de grandes formaciones estético-culturales”⁶⁵.

⁶² *Ibíd*, 463.

⁶³ Ignacio Corona y Alejandro Madrid, *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario* (Maryland: Lexington Books).

⁶⁴ Jaime Hormigos y Antonio Cabello, “La construcción de la identidad juvenil a través de la música,” *Res* 4 (sin mes 2004): 264.

⁶⁵ *Ibíd*, 264.

De Maeseneer pone el ejemplo de la cumbia colombiana, que ha sido apropiada y adaptada a diferentes contextos musicales: cumbia villera en Argentina, la cumbia de los pueblos jóvenes en el Perú, y la cumbia sonidera en México. Así mismo, se refiere a la canibalización o mixtura de ritmos como el merengue, la bachata y la salsa en propuestas musicales como la de Rita Indiana, que, como se dijo, también se desenvuelve como cantante.⁶⁶ Este canibalismo también lo hace en algún tiempo el reggaetón, invitando a glorias de la salsa o la bachata a colaborar con composiciones.

La tercera y última consideración se refiere a la pérdida de potencial de resistencia de las intertextualidades músico-narrativas. Al ser exploradas y explotadas sus capacidades subversivas, han perdido poder de transgresión y han pasado a ser un sustrato más para la literatura. Esto ocurre también en el mismo ámbito de la música popular, en el que el tránsito de lo contracultural a lo *mainstream* se da actualmente a una velocidad aplastante. Adicionalmente, cierta literatura, especialmente la de la diáspora, al utilizar las referencias musicales para aludir al imaginario exótico del Caribe y aumentar el éxito entre el público extranjero, han hecho que estas pierdan fuerza y rebeldía.⁶⁷

Por estas razones, según de Maeseneer, los nuevos escritores caribeños se han alejado de apuestas estéticas que incorporen la música popular⁶⁸. Una de las reacciones más fuertes es la de los escritores puertorriqueños, quienes se han querido distanciar de la omnipresencia literaria de Luis Rafael Sánchez y han rechazado toda imagen que vincule el Caribe con

⁶⁶ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

ritmos exóticos y festivos⁶⁹. De igual manera, se presentan tendencias que coinciden con las de la narrativa latinoamericana en su totalidad: por un lado, un giro hacia lo subjetivo, desplazamiento de la identidad a la individualidad; y, por el otro lado, el cultivo de lo no representacional⁷⁰.

Aunque se plantean por separado y parecieran inscribirse a espacios distintos, estas tres reflexiones se interrelacionan y responden a las condiciones sociales, culturales y económicas instauradas por la globalización. Por esta razón, las observaciones a estos planteamientos no se realizarán *tête à tête*, es decir comentándolos independientemente, sino más bien se desarrollarán poniéndolos a dialogar entre sí. La pretensión de estas observaciones es la de la exploración, la del tanteo y la reflexión.

Para comenzar resulta interesante plantear la siguiente pregunta: ¿qué tal si lo que se agotó no fue la relación música-literatura, sino los géneros y ritmos musicales tradicionalmente utilizados para llevar a cabo este vínculo? Si bien la fragmentación y la mixtura de ritmos es un hecho de la música actual, esto no necesariamente quiere decir que ha perdido potencial de resistencia. Para Darién Alemán la fusión de ritmos musicales es una oportunidad para resistir ante formas hegemónicas de estéticas musicales, y explica que la mezcla rítmica “provoca la desterritorialización de las identidades narradas en la reproducción musical; (y) permite el surgimiento de nuevas identidades resistentes, alternativas, híbridas y mestizas”⁷¹.

⁶⁹ Juan Duchesne-Winter, “Noticias de un país que desaparece: “raros” puertorriqueños de hoy,” *América Latina Hoy* 58 (julio 2011): 31-50.

⁷⁰ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

⁷¹ Darién Alemán, “Identidades sonoras globales. Música, fusión e identidad en la relación global-local” (ponencia presentada en el seminario “Jornadas Universitarias sobre Música y Política”, Veracruz, México, 17 al 19 de mayo, 2017).

Los elementos musicales traídos desde diferentes lugares por los medios de comunicación globalizados, pueden ser mezclados con tradiciones para producir una identidad sonora que se podría nombrar como glolocal⁷². Así, con la producción de nuevas identidades musicales también se pueden producir nuevos lugares de resistencia. Uno de estos ejemplos es el bhangraton, música que combina el bhangra, música originaria de la región del Panyab (norte de India y Pakistán), y el reggaetón caribeño. Este tipo de música, que hace visibles las no reconocidas conexiones que tienen las comunidades del sur de Asia con el Caribe, es cultivada por inmigrantes punjabi en áreas urbanas de Londres y Estados Unidos.⁷³

Por otra parte, la democratización y desprofesionalización en la producción de géneros como el trap y el reggaeton, ha permitido que muchos discursos ligados a identidades históricamente marginales puedan tener un espacio de difusión sin esperar a que sean aceptados y difundidos por los grandes medios globalizados. Este es el caso del *Lesbian Reggaetón*, cuyas canciones no aparecen en la radio ni en la televisión, pero que poco a poco han alcanzado auge entre círculos alternativos y comprometidos con causas LGTBQI. El *Lesbian Reggaetón* aparece como un discurso de resistencia dentro del mismo género, y utiliza su estética para subvertir sus formas heteronormativas y sus miradas objetivadoras de la mujer. Además, aprovecha su tendencia hacia lo sexualmente explícito para hablar del sexo lesbico.⁷⁴

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Marisol LeBrón, “‘Con un Flow Natural’: Sonic affinities and reggaetón nationalism,” *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21 (sin mes 2011): 219-233.

⁷⁴ María Teresa López Castilla, “El perreo queer del lesbian reguetón”, en *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*”, coords. Ana María Botellá y Rosa Isusi Fagoaga (Valencia: Universitat de Valencia, 2018), 199-208.

Otro de los temas que resulta importante evaluar y explorar es aquel relacionado con las identidades continentales. Calle 13, grupo musical puertorriqueño de reggaetón, armando un discurso a partir de la conexión y agregación de luchas y resistencias nacionales, apela a una identidad latinoamericana que, en el contexto político de los Estados Unidos de Donald Trump, tiene mucho eco dentro del público latino. Además, Calle 13 intenta generar un discurso musical en el cual todas las identidades tengan cabida.

Calle 13 también abre un espacio de reflexión acerca de la posibilidad de realizar activismo y protesta desde escenarios del espectáculo y los medios de comunicación. René, el líder del grupo, utiliza los medios masivos para promover consignas y adherirse a luchas sociales. Pero, como explica Tillet y Ravettino, “cabe cuestionar su oposición al poder dominante, sobre todo porque su participación en la industria cultural puede considerarse absorción/cooptación dentro de las iniciativas controladas desde la cúpula”⁷⁵. En su canción *Calma Pueblo*, René pareciera explicar el tipo de resistencia que quiere llevar a cabo dentro del mercado musical:

*Es el momento de la música independiente, mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente. Las personas que me siguen y escuchan el mensaje, por eso me defienden a los puños y sin vendaje.*⁷⁶

*(...) Yo uso al enemigo, a mí nadie me controla. Le tiro duro a los gringos y me auspicia Coca Cola. De la canasta de frutas soy la única podrida. Adidas no me usa, yo estoy usando Adidas. Mientras bregue diferente, por la salida entro. Me infiltro en el sistema y exploto desde adentro. Todo lo que digo es como el Aikido, uso a mi favor la fuerza del enemigo.*⁷⁷

⁷⁵ Agustín Tillet y Alejandra Ravettino. “La música popular como ‘recurso cultural’ de protesta y resistencia. El caso de Calle 13” (ponencia presentada en “I Jornadas de Estudios de América Latina y El Caribe”, Buenos Aires, Argentina, 26 al 28 de septiembre, 2012).

⁷⁶ Calle 13, “Calma Pueblo”, en *Entren los que quieran* (San Juan – Miami: Sony Music Latin, 2010).

⁷⁷ *Ibíd.*

Según García Canclini, aunque los productos culturales tienen valores de uso y cambio y sirven a la reproducción de la sociedad y la expansión del capital, en estos destaca el valor simbólico por encima del utilitario y mercantil. Sin embargo, el espacio donde circulan los productos culturales está mediado por discursos e ideologías transnacionales y ligadas al capital, cuestión que genera interferencias en el mensaje simbólico que estos productos contienen.⁷⁸ Por eso la pregunta de Tillet y Ravettino: “¿acaso no se contraponen la identidad marginal con el espacio desde donde se la difunde?”⁷⁹.

Todas estas cuestiones serán profundizadas en el último capítulo de este trabajo, ya que se precisa del siguiente para dar una mejor respuesta a los interrogantes planteados. El análisis de estas obras literarias va a permitir seguir una serie de pistas que invitarán a la reflexión sobre el proceso de debilitamiento de la música en la literatura y sobre las posibilidades que tiene el reggaetón para impedir que este proceso se vuelva más crónico.

⁷⁸ Néstor García Canclini, Néstor, “El consumo cultural: una propuesta teórica. En *El consumo cultural en América Latina*”, coords. Guillermo Sunkel (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999).

⁷⁹ Agustín Tillet y Alejandra Ravettino. “La música popular como ‘recurso cultural’ de protesta y resistencia. El caso de Calle 13” (ponencia presentada en “I Jornadas de Estudios de América Latina y El Caribe”, Buenos Aires, Argentina, 26 al 28 de septiembre, 2012), 10.

Capítulo 2: el reggaetón en la literatura.

Si hay una palabra para describir la relación entre reggaetón y literatura esa es carencia⁸⁰. El repertorio de textos narrativos que trabajan esta relación ni siquiera puede considerarse como una tendencia dentro de la literatura caribeña. Y esto, sumado a que el reggaetón lleva aproximadamente veinte años liderando la música popular latinoamericana y a que una de las facetas más prósperas de la narrativa caribeña ha sido el de las intertextualidades musicales, parece una locura.⁸¹

Sin embargo, si bien el panorama es alarmante, este no es el de la ausencia total. Las obras que se pudieron identificar y que van a ser analizadas en este capítulo son las siguientes: *Guaya Guaya*⁸² del puertorriqueño Rafael Acevedo; *Palomos*⁸³ del dominicano Pedro Antonio Valdez; y el cuento “Ventanas”⁸⁴ de la también dominicana Aurora Arias, y que hace parte de su libro de relatos *Emoticons*. Hay que recordar que no se pretende realizar un análisis exhaustivo de los textos, sino más bien observar cómo se está utilizando el reggaetón para conformar la narrativa de estos.

⁸⁰ En un intercambio de correos electrónicos que se sostuvo con la escritora Aurora Arias, autora de “Ventanas”, cuento protagonista de este capítulo, se le pregunta si conoce otros textos narrativos que utilicen el reggaetón. A partir de la pregunta y de unas averiguaciones que lleva a cabo, la respuesta de Arias (2019) fue la siguiente: “En cuanto al proceso de agotamiento que mencionas, me parece un punto de partida interesante para un estudio. Desde que nos pusimos en contacto y me hablaste de tu proyecto de tesis, he preguntado a personas allegadas a mí que estudian la literatura caribeña, y aunque algunos no me han contestado todavía, los que sí, no han sabido decirme de otros escritores caribeños o no, que traten el tema del reggaetón en sus obras, cosa que me sorprende muchísimo”. Este correo se puede encontrar en el Anexo 1 de esta investigación.

⁸¹ Esto contrasta con la atención que sí le ha prestado el ámbito académico que, desde el campo de los estudios culturales, ha acumulado un catálogo de trabajos sobre este género musical que tienen que ver con temáticas como la raza, la identidad, los discursos de género, la globalización, y las migraciones.

⁸² Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012).

⁸³ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009).

⁸⁴ Aurora Arias, “Ventanas”, en *Emoticons* (San Juan: Terranova, 2006), 104-109.

Guaya Guaya: el reggaetón y la forma.

De las tres obras escogidas, la de Rafael Acevedo es la que tiene fecha de publicación más reciente, y la única que intenta proponer un abierto diálogo intertextual con el reggaetón desde los aspectos formales de la composición literaria. Esto lo logra el autor a partir de dos elementos: el primero, y más importante, tiene que ver con el despliegue y construcción del lenguaje elegido para relatar los sucesos de la novela; y el segundo, con la composición y distribución de los capítulos. Además, el título de la novela no es casualidad, guayar es sinónimo de perrear en la jerga del reggaetón y también hace referencia al Guaya Guaya Fest, concierto realizado anualmente en San Juan y donde se presentan los artistas más importantes del género.

De acuerdo al primer elemento, se puede decir que en *Guaya Guaya* se está ante la presencia de una prosa netamente reggaetonera y bajo la cual se va a narrar la historia de un grupo de jóvenes que intentan robar uno de los establecimientos más importantes de Puerto Rico, el Banco Popular. Esta prosa narrativa está compuesta por cuatro aspectos: el uso del estilo indirecto libre; la apropiación literaria de una oralidad específica a determinado grupo social; la escogencia de un narrador extradiegético y proclive a realizar juicios; y el empleo de recursos estilísticos, como la rima y el verso, utilizados en la composición lírica del reggaetón⁸⁵.

Con el manejo y enlace de estos cuatro aspectos, Acevedo crea un discurso narrativo que, a modo de tragicomedia, va mezclando los pormenores del robo con la alusión al pasado de las

⁸⁵ Rui Costa Santos, “Política, Reggaetón y humor en *Guaya Guaya*” (monografía presentada a la asignatura “El Caribe entre letra y nota: literatura, música e identidad nacional en el Caribe hispano” de la maestría de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Piedras, Puerto Rico, 2016).

vidas de El Flaco, pequeño distribuidor de drogas y líder del grupo; Maripili, la hermosa novia de El Flaco; Yaquichán, huérfano de madre e hijo de un guardaespaldas; Wiso, el intelectual del grupo, único de estos en entrar y abandonar la universidad; y Bonzo y Sesó, aspirantes a artistas de reggaetón y que no participan del robo.

Aquí es importante traer a colación el tema referente a la construcción y disposición de los capítulos. La manera en que estos están compuestos y ordenados hacen que la novela tenga una estructura de compact disk (cd) de reggaetón. Esto es posible gracias a que los capítulos no tienen más de ocho páginas de extensión, y a que, en cada uno de ellos, especialmente en la primera mitad de la novela, se relata un hecho importante de la vida pasada de los personajes. Esto produce que cada capítulo pareciera una canción de reggaetón, rápida, de no más de cuatro minutos y con temática propia.

Volviendo a los cuatro elementos que componen la prosa utilizada en *Guaya Guaya*, se considera que dos de estos son los pilares fundamentales sobre los que se edifica el lenguaje de la novela: la apropiación de la oralidad y el recurso a la lírica que el reggaetón utiliza en sus canciones. Con referencia a esto último, el reggaetón surge en la novela a través del uso insistente de su métrica, ritmo, y rima en la descripción de los personajes y las situaciones que protagonizan. Los siguientes apartados son muestras del uso patente de estos elementos del discurso reggaetonero:

“Con lo rica que está Shakira. Maripili también está rica. Tan rica que mortifica. A los hambrientos y a los que quisieran estar hartos de crica como Mojica”⁸⁶.

“El guardia azulado fantasea con que Maripili lo mueve. Se coloca tras el volante. Ella. Arranca. Lo mueve. Se pierde. Ay Maripili, ballena asesina, orca, después que la crías

⁸⁶ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 38.

la ahorcas, ya tú sabes como dice la gente, la picúa no tiene diente, ella muerde y nadie lo siente. Se va, se va, se fue. Pero no muy lejos. Hay un semáforo cada 10 metros”⁸⁷.

Sin embargo, el recurso a la rima, que en el primer ejemplo es utilizado para describir la magnitud de la hermosura de Maripili, no es la única manera que tiene la prosa para generar conexiones con el reggaetón. Como complemento y forma de acentuar estas conexiones, la prosa de la novela también utiliza latiguillos que dan ritmo a la narración. De este modo, se repiten constantemente expresiones como “Ya tú sabes” o “Lambe y besa”, propias de las canciones del género.

La asimilación de la oralidad también realza la sensación reggaetonera que tiene la narrativa. Y esto se genera debido a que el autor no escoge cualquier tipo de oralidad, sino aquella que tiene que ver con una oralidad específica a jóvenes que escuchan reggaetón y que pertenecen a un ambiente y clase social ligada a lo que en Puerto Rico se denomina como barrio, caserío, o calle⁸⁸. Así, se adhieren al tejido narrativo palabras como “bichote”⁸⁹, “motora”⁹⁰, “federicos”⁹¹, entre otras, que refuerzan la apuesta estética que desde el lenguaje se pretende realizar en *Guaya Guaya*.

De esta manera, se genera una articulación entre el discurso indirecto y la oralidad que le permite al texto reproducir con naturalidad las formas de pensar y ser de los personajes. Esta cuestión, sumada al hecho de que el narrador va emitiendo juicios, comentando y

⁸⁷ *Ibíd*, 68.

⁸⁸ Alexandra Pagán Vélez, “El ritmo y discurso del reggaetón en *Guaya Guaya* de Rafael Acevedo”, en *Perspective on Reggaetón*, coords. Vigimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2016), 102-108.

⁸⁹ Narcotraficante.

⁹⁰ Motocicleta.

⁹¹ Policía federal.

descalificando la forma en que estos reflexionan y proceden, produce en el lector el sentimiento de estar leyendo una novela cargada de humor e irreverencia. La siguiente cita es una muestra de todo lo señalado anteriormente y en la que es posible reconocer los cuatro elementos de la prosa construida por Acevedo:

“Por cierto, El Flaco piensa que sabe inglés porque dice fuck en vez de puñeta. Y al que sabe inglés se le respeta igual que al que tiene motora y no anda en bicicleta. Igual que al que a su jeva le mama las tetas. Sacan las máscaras de la mochila de Yaquichán. El Flaco cree que sabe inglés porque dice week end en vez de fin de semana. En verdad en verdad dice wikén, como si fuera una palabra indígena, como si de arahuaco se tratara wikén que es como los indios le decían al fin de semana, como le decían al cacique wikén que era el que más vacilaba (...)”⁹².

Sin embargo, el reggaetón no solo se utiliza para dotar de *flow* a la narración, sino que también sirve para, desde el tratamiento de los imaginarios que las canciones del género reproducen, satirizar y parodiar a una sociedad que, como dice Pagán con atino, “se rindió de buscar un ideal y se dio al simulacro, a la fantasía”⁹³. Así, Acevedo juega con el imaginario del narcotraficante, el de la mujer y el de aspirante a cantante de reggaetón para dejar en evidencia las promesas de una vida mejor que desde la educación, la industria cultural y la meritocracia capitalista se están difundiendo.

El papel de la educación en la sociedad actual es uno de los temas más cuestionados en la novela. El discurso de la educación ha fracasado, y esto se reconoce inmediatamente en el texto cuando se dice que solo uno de los del grupo, Wisó, sabe leer y escribir. Además, estas habilidades en pleno siglo XXI y en un espacio como el del barrio, donde el acceso a la educación también se caracteriza por su marginalidad, son estigmatizadas.

⁹² Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 54.

⁹³ Alexandra Pagán Vélez, “Guaya Guaya un evento contagioso,” *Cruce. Crítica socio-cultural* 2 (sin mes 2014): <http://revistacruce.com/letras/item/1556-guaya-guaya-un-evento-contagioso>.

“Wiso estuvo dos años en la universidad. En la universidad del estado. Es inteligente. Tan inteligente que se aburría en la universidad. En la universidad pública. Tan listo que se aburría en la escuela. Así que no sea burro, ni sea caballo, sea hijueputa. No sea pendejo. Ya tú sabes. Ahí te lo dejo. Que viva el listo marcando el entrecejo. Prefirió quedarse en su casa a leer, a jugar con la Xbox, Wii, Playstation y jugar a guardaespaldas de El Flaco. ¿Quién paga una carrera de abogado? ¿Quién paga una carrera en medicina? Ni 400 metros se pueden pagar en esas carreras. Wiso decidió quedarse en los doscientos con tanta valla. Del grupo es el único que puede leer y escribir. Pero eso es cosa de maricones, dicen los panitas”⁹⁴.

Esta crítica a la educación también se resalta con la alusión al ensimismamiento de la academia y a su dificultad para realizar un trabajo más apegado y en contacto con la realidad, cuestión que en la novela se manifiesta cuando dos profesores, en más de una ocasión, se encuentran de frente a Maripili en el campus universitario y, sin siquiera exhibir un indicio de distracción, siguen su conversación sobre Kant y el sinsentido de la vida.

Pero, el discurso de la educación formal se resquebraja y muestra sus vacíos de veracidad cuando El Flaco, antes de asaltar el banco, para a desayunar en un McDonald's y se encuentra a un antiguo amigo de la escuela. Contrario a El Flaco, este sujeto sí había terminado la escuela, e incluso la universidad, pero ahora era un empleado más en un restaurante de comidas rápidas. ¿Para qué esforzarse estudiando en una universidad? ¿Para qué invertir una fortuna en una carrera? ¿Para qué finalizar la universidad si se va a terminar trabajando en un lugar donde no se necesita título universitario?

Para la mayoría de los personajes de la novela estas preguntas ni siquiera son consideradas. La educación es un camino descartado de antemano. ¿Qué aspiraciones le quedan, entonces, a estos personajes? El del narcotraficante, el de modelo de videos musicales y el de artista de reggaetón. El imaginario del maleante, del narcotraficante, es representado por El Flaco, vendedor de mariguana y de pastillas del botiquín de la mamá. Su sueño, alimentado por el

⁹⁴ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 31.

cine y las líricas de reggaetón, es lograr acceder a enormes cantidades de dinero y a automóviles lujosos, porque según estas mismas letras, “las cricas llegan por añadidura”⁹⁵.

Para El Flaco la única vía disponible para cumplir estos sueños es obteniendo una posición de poder en espacios consagrados a la violencia y al crimen organizado, y donde la masculinidad tiene que cumplir un permanente performance de rudeza⁹⁶, porque “En la calle si usted tropieza muere”⁹⁷. Pero, en realidad, El Flaco de maleante no tiene nada, es un hombre de treinta años que vive con la mamá, y que al que su papá le pegaba delante de los compañeros de la escuela y le decía “miremamao”⁹⁸. Este tipo de caricaturización a la actitud criminal y a su imaginario de masculinidad, y de igual manera a la búsqueda de riqueza, se puede ver en personajes como Bonzo y Sesó, quienes piensan que recurriendo a un homicidio sus líricas tendrán más fuerza.

“Es decir, Bonzo y Sesó, a pesar de que Reggaetón 69 ha desaparecido para dar paso a La Nueva 69 FM estarán a las diez de la mañana en el estudio de grabación grabando lo que los sacará de pobres. Ratonés, brinquen antes de que el barco zozobre. Grabando su grabación. De ahí al videoclip. De ahí a comprar un yate y un Maserati que eso no es gratis. Pensando en matar a un tipo para sentirse bien criminales. Para que la lírica les salga chuletona”⁹⁹.

Si bien la caricaturización de estas ambiciones por poder y prestigio causan la hilaridad y el regocijo del lector, estas vienen acompañadas también de una sensación de dolor, pues la frustración de los anhelos de estos aspirantes a criminales y a artistas de reggaetón son muestras de vacíos sociales de un sistema excluyente y del que se es parte. En esta misma

⁹⁵ *Ibíd*, 23.

⁹⁶ Alexandra Pagán Vélez, “El ritmo y discurso del reggaetón en *Guaya Guaya* de Rafael Acevedo,” 102-108.

⁹⁷ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 27.

⁹⁸ “Mamao” en Puerto Rico se utiliza para referirse a una persona idiota o carente de pensamiento crítico.

⁹⁹ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 18 y 19.

línea, la novela expone una sociedad que también ofende y excluye a las mujeres, aspecto que el autor cuestiona desde el personaje de Maripili al parodiar las formas de cosificación y abuso que estas constantemente reciben, y que las relegan a un cuerpo sexy desprovisto de complejidad.¹⁰⁰

“Maripili es una muchacha bonita. Más y más si se queda calladita (...) Maripili se llama Rosa y tiene un tío que la acosa (...) Rosa Nieves quiere ser alguien. Lo va a lograr. Porque tiene buenas tetas. Porque tiene buen culo (...) Si no fuera porque no hay nada en su cabeza que rime con lambe y besa, sería sexy”¹⁰¹.

De esta manera, el éxito o movilidad social de la mujer queda reducido a espacios donde pueda mostrar su cuerpo o partes de su cuerpo. En la novela esta objetivización de la mujer se presenta en cotidianidades como no ponerle una multa de tránsito a Maripili porque está “buena”; e, incluso, se lleva al extremo cuando Maripili, al ser arrestada, posa ante los medios de comunicación que registran los sucesos del robo como si de un estudio fotográfico se tratara.

Otra de las críticas que realiza la novela está relacionada con la falta de complejidad que exhiben los artistas de reggaetón al componer sus letras. Wiso, el que sabe leer y escribir y por eso maricón, es quien le escribe las canciones a Bonzo y Seso, quienes no tienen idea del significado de las palabras que usa Wiso para realizarlas. Ante una pregunta del productor de la grabación de su disco por la palabra “balido”, estos no saben cómo contestar.

Este desconocimiento de las palabras que exhiben Bonzo y Seso, es el mismo que utiliza el narrador para decir al final de la novela que la historia de estos personajes no interesa, “No

¹⁰⁰ Alexandra Pagán Vélez, “El ritmo y discurso del reggaetón en *Guaya Guaya* de Rafael Acevedo,” 102-108.

¹⁰¹ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 38 y 41.

sé nada de Bonzo y Seso. Ni me interesa, si quieres saber pregúntale a Teresa. Lambe y Besa”¹⁰². Este descuido y omisión en el tratamiento de Bonzo y Seso, que inicialmente parecían personajes sustanciales, pero que, al igual que sus vidas, sus canciones y letras no significan nada, representan a “una sociedad enajenante, antropófaga y salvaje que bien destruye y olvida despiadadamente a esos muchos que se tragaron el sueño de hacerse artistas, de hacerse protagonistas de la historia popular”¹⁰³.

Guaya Guaya es una novela rica en simbolismos y cuestionamientos a la sociedad actual que lejos están de agotarse con este breve análisis. Temáticas como la búsqueda de espectacularidad en detrimento del valor de la veracidad de los medios de comunicación, la corrupción de la justicia, la avaricia del sistema bancario y la falta de actualización de la narrativa de izquierda, también son tratados en la novela. Pero que, en resumen, y teniendo en cuenta todo lo examinado anteriormente, invitan al lector a despegarse de los peligrosos imaginarios que la industria cultural y los medios masivos reproducen, a reflexionar y repensar los discursos con los cuales está moldeando su forma de pensar y de actuar, y a tener más cuidado en las formas que elige para definirse y relatarse.

Palomos: el reggaetón y la identidad.

Palomos, palabra que en República Dominicana es utilizada para referirse a un conjunto de personas novatas, sin experiencia, es una novela que precisamente cuenta el tránsito a la adolescencia de un grupo de jóvenes de entre 12 y 14 años que vive en un barrio marginal de una ciudad que no es Santo Domingo. *Palomos* es un relato de primeras experiencias: con el

¹⁰² *Ibíd*, 168 y 169.

¹⁰³ Alexandra Pagán Vélez, “*Guaya Guaya* un evento contagioso,” *Cruce. Crítica socio-cultural* 2 (sin mes 2014): <http://revistacruce.com/letras/item/1556-guaya-guaya-un-evento-contagioso>.

crimen, la muerte, las fiestas y la sexualidad; pero que va mostrando un mundo en que los jóvenes, en su búsqueda de identidad y espacio social, aparentan lo que no son y se acercan a la delincuencia.

La novela utiliza un narrador homodiegético que involucra la oralidad dominicana y las canciones de reggaetón en lo que va contando. Sin embargo, estos dos elementos no son usados para darle a la prosa un estilo narrativo característico de la lírica reggaetonera, como sí pasa en *Guaya Guaya*. Primero, porque la oralidad dominicana que se emplea está más asociada con la forma en que hablan los jóvenes en ese país y no con las del vocabulario musical reggaetonero. Se puede constatar esto si evocamos un pasaje de la novela, en el que la directora del colegio donde estudia Antonio, narrador y protagonista de la historia, reprende a los estudiantes y les explica, según ella, el modo correcto de utilizar palabras o expresiones que en la mayoría de los casos no tienen relación con las líricas del reggaetón:

“Un estudiante de este colegio nunca dice ‘tíguere’, ‘carajo’, ni ‘monstro’, sino caballero... Nunca dice ‘jeva’, sino muchacha... Nunca dice ‘tumbar’, sino estafar... Nunca dice ‘palomo’, sino novato... Nunca dice ‘biberón’, sino problema... Nunca dice ‘cloro’, sino claro... Nunca dice ‘hacer cocote’, sino pensar... Nunca dice ‘quillar’, sino molestar... Nunca dice “janguear”, sino pasear... Nunca dice “guayarse”, sino equivocarse... Nunca dice “bufear”, sino burlar... Nunca dice “chamaco”, sino muchacho... Nunca dice “chotear”, sino delatar... Nunca dice “dar cotorra”, sino convencer... Nunca dice “tripear”, sino bromear... Nunca dice “blimblín”, sino joya...”¹⁰⁴.

Además, si bien blimblín y janguear tienen el mismo significado en la jerga de este género musical, palabras como guayar, sinónimo de perrear, y tripear, que hace referencia a la diversión otorgada por la droga, tienen otra acepción. Y, segundo, porque el uso del reggaetón se limita a la cita de textos de canciones como refuerzo de reflexiones, sensaciones

¹⁰⁴ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009), 42.

u opiniones, que van reflejando los deseos y las formas de pensar que tienen los personajes que protagonizan la historia.

Antonio, mejor conocido en su colegio y en su barrio como El Prócer y MC Yo, respectivamente, narra sus vivencias en la pandilla juvenil de los Fox Billy Games, aspirantes a bravucones o a todo lo que no tenga que ver con ser un ‘pariguayo’¹⁰⁵, pero, sobre todo, a artistas de reggaetón. La historia de Antonio en los Fox Billy Games está atada a su relación con Lacacho, líder del grupo, y se desarrolla desde un comienzo marcado por la búsqueda de aprobación e idolatría de Antonio por Lacacho, hasta llegar al cansancio y ruptura de seguir a alguien que en realidad es un cobarde.

En este comienzo de búsqueda de aprobación, una de las primeras cosas que Antonio tiene que esconder para generar empatía con Lacacho es la de la lectura. Antonio, lector empedernido y precoz, y nuevo inquilino del barrio, tiene que simular que los libros no le interesan y que en realidad los lee por obligación. Su entrada inicial a los Fox Billy Games y a la vida de Lacacho depende de una falsa exhibición de repugnancia por los libros y sus derivados.

“Le conocí en una situación no muy ventajosa. Una tarde, en los días que nos mudamos a este barrio, estaba yo en la galería bebiéndome las últimas páginas del *Quijote*. Lacacho, que había pasado por el frente, retrocedió, se detuvo ante mí. Metió incrédulo los ojos en el libro, me observo como a un ovni, hizo un gesto de desagrado y continuó la marcha.

Dos o tres días después me lo encontré en el colmado, acompañado de los muchachos. ‘¿Era eso un libro?’, me preguntó, mejor dicho, me amenazó.

‘Me obligaban a leerlo’, mentí, ‘pero ya no lo volverán a hacer. Le pegué candela’”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Término utilizado en República Dominicana que deriva del inglés “Party Watching” y hace referencia a aquellas personas que se quedan en las fiestas mirando y sin bailar. Pariguayo también es utilizado para referirse a una persona tonta, miedosa, lenta o pendeja.

¹⁰⁶ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009), 7.

Al igual que en *Guaya Guaya*, la referencia a la lectura y a las habilidades que esta posibilita son designadas como no deseables o propias de un conjunto de personas a las que no se debe intentar parecer. Frases como la lectura “Le pone chiquito el toto¹⁰⁷ a las mujeres” o “Mi abuelo aseguraba que leer libros encoge el güebo”¹⁰⁸, son de uso frecuente en *Palomos* e insinúan que en general los valores de la generación que escucha reggaetón no están alineados al gusto por la lectura o a cualquier otra actividad intelectual.

Por esta y otras razones, los padres de Antonio muestran preocupación porque su hijo solo escucha este tipo de música. Aunque la mamá, que abandonó el oficio de escribir, es un poco más tolerante y receptiva con los gustos musicales de su hijo, su marido sí acusa al reggaetón como principal culpable de los disgustos y contrariedades que le propicia Antonio. Sin embargo, este discurso que ubica al reggaetón como principal mal del descarrilamiento de los jóvenes es manifestado con más ahínco por personajes como la directora del colegio y la mamá de Lacacho, que en la novela son mostrados como figuras de una autoridad desorientada y que perjudica más a la juventud.

“Por la discusión supe que aquélla era su madre. ‘¡Vete a trabajar, maldito vago! ¿Tú tienes que venirme a pedir lo mío?’ (...) “Lacacho, furioso, se apartó hacia la puerta. La mujer, tras pegarse un largo trago de cerveza, se puso a abuchearlo. Enseguida dirigió sus palabras a las clientas del salón, en tono chistoso. ‘Yo he parido siete muchachos y me arrepiento siete veces siete por cada uno. El primero se llama La Puntita, porque era dizque la puntita nada más que iban a meter’, informó, ante la risotada de las mujeres” (...) “Y a ese desgraciado –dijo señalando con la punta del cigarrillo a Lacacho- le llamo Aborto Criaio, porque no me valieron los mejunjes para abortarlo”¹⁰⁹.

“Mientras ella amenizaba con su testimonio materno, el hijo se desgañitaba con un tema de Tempo: ‘Conozcan otra parte de mí, otra forma de vivir, este es mi estilo de vida, digan lo que digan, tú eres un infeliz. ¿Crees que puedes contra mí? ¡Oye, cabrón, *you can suck my dick!*’, y al vociferar la última parte de esta estrofa señalaba a la madre y de inmediato se apuntaba al güebo con el índice” (...) “¿Oyeron lo que me estaba contando

¹⁰⁷ Vagina.

¹⁰⁸ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009), 81.

¹⁰⁹ *Ibíd*, 71 y 73.

ese malparido?', preguntó con asombro la mujer. 'Ese es el famoso reguetón', dijo como si enjuagara la boca con meados la peluquera" (...) "Esa música es lo que está dañando a los muchachos', opinó una clienta, con el pelo atrapado en unas tenazas. 'Yo no sé dónde irá parar esta juventud con el mal ejemplo de esa música', retomó la madre de Lacacho, mientras se dejaba deslizar, espuma incluida, el último trago de la cerveza"¹¹⁰.

Aquí la mamá de Lacacho culpa al reggaetón de los malos tratos y modales que recibe de su hijo, pero no se da cuenta que prácticamente esta actitud es un reflejo de la forma que ella emplea para relacionarse con él. Este tipo de incriminación contra el reggaetón se repite en muchos pasajes de la novela, no obstante, Valdez las dispone de una manera que deja en evidencia a una generación de adultos que en su mediocridad prefieren no tomar responsabilidad de la crianza y forma de actuar de los jóvenes. Esta crítica resulta muy certera y atinada para la sociedad actual, que, al igual que la directora y la mamá de Lacacho, señala al reggaetón del extravío de la juventud sin asumir ningún tipo de culpa.

Por otra parte, en la novela también se pueden reconocer las transformaciones en los formatos musicales que desde el nuevo milenio se presentan en la sociedad latinoamericana. Aquí es importante la figura de Tatú, tatuador del barrio y reticente a entrar al mundo del internet, del mp3 y los dispositivos de reproducción digital. Tatú prefiere el sonido del long play y los casetes, prohibiendo la escucha de cualquier otro tipo de fuente de reproducción musical en su casa. Tatú, a pesar que solo tiene cuarenta años, es visto por los Fox Billy Games como una reliquia viviente, como alguien que se quedó en el pasado y que no le interesa salir de allí. Sensación que se refuerza con la colección musical de Tatú, abundante en artistas como El General, Nando Boom, Black Apache y Playero, referentes de la "edad de piedra" del género.

¹¹⁰ *Ibíd*, 71 y 73.

Otra de las formas que tiene la novela para generar intercambios con el reggaetón es la manera de titular los diecinueve capítulos que la componen. Cada título remite a una frase o verso de una canción del género. Así, se presentan capítulos como “Más personal que el hongo vaginal” de Residente; “Yo nunca dije que soy un modelo a seguir”, de Eddie Dee; o “Tu ética no es mi ética”, de Tego Calderón. Y, como lo hizo Andrés Caicedo en que *¡Viva la música!*, al final de la novela se ordena un repertorio de más de treinta temas musicales de reggaetón y que el narrador invita a escuchar.

Sin embargo, más que cualquier otra función, en *Palomos* el reggaetón sirve de espacio donde buscar la identidad. Como en el ambiente donde viven estos muchachos las oportunidades son precarias, agregado a que los ejemplos a seguir no despiertan interés o tienen actitudes nocivas, como el caso de la mamá de Lacacho; el reggaetón, por el discurso de superación de lo marginal que maneja, se convierte en una herramienta de ayuda para soportar la realidad y generar sueños en ellos. De este modo, las letras de las canciones son aprovechadas por estos personajes para decir con más nitidez lo que piensan, para intensificar o repeler las emociones que los envuelven, y para encontrar alivio en un mundo que desde tan temprana edad ya los está culpando y juzgando.

“Ventanas”: la batalla sonora.

Si bien cuentos como “El Parquecito” o “La novia del Atlántico”, que también aparecen en *Emoticons*, aluden al reggaetón y sugieren una disputa entre este género y otros ritmos musicales más tradicionales y propios de la identidad dominicana, como el merengue, es en

“Ventanas”, cuento que solo tiene cinco páginas, donde esta lucha sonora se plantea y desarrolla con más profundidad y fuerza¹¹¹ (Valerio Holguín, 2012).

En “Ventanas”, Aurora Arias, a partir de una narración donde confluyen las voces de tres integrantes de una misma familia, despliega una batalla entre gustos musicales que también incorpora las predilecciones o repulsiones sonoras de sus vecinos. Así, se tiene en un apartamento al pastor y su esposa, a quienes no les gusta el reggaetón y lo consideran como algo propio de Satanás. En otro apartamento, se encuentra el vecino español, que practica incansablemente la güira, instrumento tradicional del merengue. Y, por último, el apartamento de la familia, donde se mezclan el reggaetón de Marijó, el pop de Verandi, y la música clásica de la mamá de ambos.

“Para contrarrestar el reggaetón de mi hija, y de paso relajarme, coloco un *cidí* de Bach en nuestro viejo radio componente al que apodamos ‘Cenizo’, pues debido a los apagones no siempre funciona. Arriba del edificio vive un españolito que cada día, al anochecer, insiste en aprender a tocar la güira, de manera que, fondo de güira, Streisand y reggaetón para el clavicordio de Bach (...)”¹¹².

El relato está compuesto por dos narradores homodiegéticos, Marijó y su madre. Es esta última quien, además de contar las acciones de sus vecinos, incorpora a su relato la voz de Verandi, homosexual y hermano de Marijó. A través de su madre, Verandi va contando su salida a bares y discotecas y la música reproducida en estos lugares, donde el reggaetón ya comienza a ocupar un lugar: “Durábamos un rato en cada lugar bailando merengue, salsa,

¹¹¹ Fernando Valerio Holguín, “Lucha sonora en *Emoticons* de Aurora Arias”, en *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance*, coords. Serrata y Médar (Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2012), 127-146.

¹¹² Aurora Arias, “Ventanas”, en *Emoticons* (San Juan: Terranova, 2006), 106.

son, techno, reggaetón (...)"¹¹³. Pero es mediante la narración de Marijó que conocemos la verdadera opinión de la madre sobre el reggaetón:

“Cada vez que abro la boca mami piensa que la ataco, pero yo sólo quiero escuchar a Daddy Yankee, y ella no me deja.

-¿Ni con el audífono puesto?- le pregunto.

-No, ni con el audífono puesto- contesta.

No es justo. Dice que lo hace por mi bien, porque según ella, el reggaetón no es música, sino un ruido estúpido que nos está afectando a todos el cerebro. Trato de explicarle que el reggaetón es sólo una expresión auténtica de mi generación, pero ella tá pasá y por eso no me entiende. *Perrea, papi, perrea...*”¹¹⁴

De esta manera, se tiene al pastor y a su esposa que aborrecen el reggaetón; a la madre, que también observa a este género como nocivo para Marijó y prefiere la música clásica o Sabina; al español, extranjero que simboliza el rescate de la música tradicional dominicana; Marijó, seguidora y amante del reggaetón; y Verandi, a quien le gusta la música de Bárbara Streisand pero que tolera cualquier otra predilección musical. Las ventanas son el espacio de comunicación de la comunidad musical, y donde se libra una batalla en la que, por la manera insistente en que se repite el estribillo “Perrea, papi, perrea”, parece imponerse el reggaetón.

¹¹³ *Ibíd*, 107.

¹¹⁴ *Ibíd*, 108.

Capítulo 3: las posibilidades literarias del reggaetón.

Hablar de las posibilidades literarias del reggaetón no es otra cosa que reconocer en este género musical cualidades y espacios susceptibles de ser narrados o abordados poéticamente. Estas cualidades y espacios surgen de la influencia que a lo largo de estos años el reggaetón ha tenido en la sociedad latinoamericana, y que ha provocado transformaciones en diferentes escenarios que incluyen los mismos procesos de producción musical, la construcción y performatividad de subjetividades y hasta la experiencia sexual y amorosa.

Así, el potencial del reggaetón como depósito de intercambios literarios radica, principalmente, en la oportunidad que brinda para examinar y entender las novedades y cambios que durante el siglo XXI se están presentando en las distintas experiencias humanas mediadas por la música. Una literatura que tiene en cuenta lo que la gente canta, cómo la gente baila, qué canciones utiliza para definir sus luchas y motivaciones cotidianas, es una literatura que está más cerca de los modos de expresión y sensibilidades de la vida contemporánea.

Una reflexión sobre lo existente

El punto de partida de esta reflexión sobre las posibilidades narrativas del reggaetón no puede ser otro que el reducido grupo de obras literarias que trabajan con este género musical y que fueron analizadas en el capítulo anterior. A diferencia de lo que se hizo en ese capítulo, la idea aquí es observar estas obras de manera conjunta para determinar los puntos de encuentro o temáticas en las que se insiste, cuestión que va a permitir rastrear o identificar algunas dimensiones narrativas de esta música que se podrían seguir explotando literariamente.

El tema que instantáneamente salta a la vista y que es común en la construcción de todas estas obras es el de la identidad. Tanto en el cuento “Ventanas”, como en las novelas *Palomos* y *Guaya Guaya*, el reggaetón está siendo utilizado como elemento principal en la configuración de la identidad de los personajes. Esto se realiza través de la puesta en escena de imaginarios fuertemente alimentados por los mensajes de las líricas de este género musical, los cuales están estructurando las acciones y ambiciones de los protagonistas de estas historias.

Por ejemplo, en *Guaya Guaya* este empleo del reggaetón como motor de ideas y comportamientos se puede reconocer en personajes como El Flaco, cuyas prioridades vitales están determinadas mayoritariamente por lo que escucha en las canciones de este género musical. El Flaco considera que la obtención de grandes cantidades de dinero, automoviles lujosos y mujeres bellas son las principales fuentes de éxito en la vida, pero el dinero y los automoviles sobresalen en su búsqueda porque, como dice una canción, “las cricas llegan por añadidura”¹¹⁵.

De igual modo pasa en *Palomos* con los Fox Billy Games. Esta pandilla de preadolescentes utiliza el reggaetón como mediador u orientador de todas las experiencias que tienen que enfrentar. Así, las frases o líricas de esta música sirven a estos jóvenes, por un lado, para reforzar sus deseos de convertirse en artistas musicales y salir de la pobreza; y, por el otro, para asimilar y sobrepasar situaciones dolorosas como la pertenencia a familias disfuncionales o la muerte de un ser querido. Un ejemplo de esto último es cuando Lacacho

¹¹⁵ Rafael Acevedo, *Guaya Guaya* (San Juan: Secta de los Perros, 2012), 23.

utiliza una frase de Hector El Father: “Aquí no hay miedo: lo dejamo’ en la gaveta”¹¹⁶, para mitigar la ansiedad que le produce la visita a la morgue,

El caso de “Ventanas” es un poco distinto. La influencia que ejerce el reggaetón en la construcción de la identidad parece originarse de una fuente que nada tiene que ver con las letras de las canciones. La forma de vestir y el deseo de bailar son los elementos que Marijó toma de esta escena musical para edificar su subjetividad. La sensualidad en el vestir y la falta de pudor al bailar le otorgan una especie de rebeldía que Marijó utiliza para resaltar sus atributos físicos, mostrar singularidad ante sus amistades y desafiar la autoridad de su madre.

Como se puede ver, estos tres productos literarios siguen la tradición narrativa musical caribeña descrita en el primer capítulo y que utiliza la música para resaltar y darle visibilidad al sujeto marginal. Aunque en “Ventanas” esto no resulta tan evidente, pues la familia protagonista parece pertenecer a la clase media, la actitud de la madre al prohibirle el reggaetón a Marijó deja entrever una consideración de este género musical como dañino e indeseable para el buen crecimiento y desarrollo de cualquier adolescente. En este sentido, lo marginal no es el sujeto sino los elementos que selecciona para identificarse.

Por el contrario, en *Palomos y Guaya Guaya* los sujetos son los marginales. Sin embargo, y de una forma más restrictiva a lo que sucede en la narrativa musical caribeña del siglo XX, la marginalidad de estos personajes no está asociada a temas políticos, raciales o sexuales, sino que especialmente se concentra en el tema de la precariedad económica. En vez de trabajar con identidades marginales no hegemónicas, estas dos novelas intentan aproximarse a la marginalidad hegemónica por excelencia en Latinoamérica: la pobreza.

¹¹⁶ Pedro Antonio Valdez, *Palomos* (Santo Domingo: Alfaguara, 2009), 31.

En las dos novelas existe una fuerte referencia al tipo de extracción social de la que provienen los personajes y que tiene que ver con un contexto marcado por la carencia, el crimen y la falta de oportunidades económicas. Aquí es central la alusión al barrio, espacio residencial que en Puerto Rico se conoce por representar “un tipo de vivienda masiva, habitada por familias de bajos ingresos y que opera con subsidios”, y en el que también se condensan fenómenos como la violencia, la exclusión social y la segregación urbana¹¹⁷.

La manera en que el reggaetón interviene en estas historias es influenciando los modos de ser y actuar de los personajes que viven en medio de este escenario de pobreza y escasez de oportunidades. Esta influencia se establece en dos sentidos: en primer lugar, indicando los atributos y comportamientos adecuados para enfrentar y superar las situaciones traumáticas inherentes a la vida en el barrio; y, en segundo término, insinuando caminos o trayectorias que posibiliten el ascenso social y económico y, en consecuencia, el anhelado alejamiento de este espacio.

Desde El Flaco, Bonzo y Sesó en *Guaya Guaya*, hasta Lacacho y sus compañeros de los Fox Billy Games en *Palomos*, este tipo de influencia generada por el reggaetón se manifiesta en la elección de una actitud de rudeza que raya en lo delincuencial y criminal. Este tipo de comportamiento es el escogido para construir una personalidad que les permita soportar y sobrevivir el entorno violento y delictivo del barrio, en una especie de performance de masculinidad que está constantemente diciendo: “yo soy más duro que la misma calle”.

Así mismo, este performance de rudeza y violencia también funciona como mecanismo para ascender socialmente, ya que la aproximación a la criminalidad se convierte en el camino

¹¹⁷ Ana Rosa Thillet, “La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico” (tesis de maestría, Universidad de la Habana, 2006).

para lograr el éxito económico. En estas obras esta cuestión se desarrolla de dos maneras: con la conversión del personaje propiamente en criminal, como pasa con Wiso y El Flaco; o con la persecución del sueño de ser cantante de reggaetón, como es el caso de Bonzo y Sesó o Antonio y Lacacho.

Sin embargo, la aspiración de convertirse en artista de reggaetón también está mediada por la violencia y esto pareciera una obligación por la forma en que se da la búsqueda de este sueño. En *Palomos* esto aparece de una forma más tímida que en *Guaya Guaya*, pues Lacacho y Antonio son preadolescentes que buscan en las visitas a prostibulos, el desafío a la autoridad, el acercamiento a las armas y la simulación de rudeza, las experiencias que brinden fuerza lírica a sus futuras canciones.

Como ya se dijo, en *Guaya Guaya* este vínculo artístico musical con la criminalidad es mucho más claro. Bonzo y Sesó consideran que llevando a cabo un homicidio las letras de las canciones saldrán más “chuletonas”, subordinando el éxito creativo y artístico a la ejecución de un delito. Así, alimentada por el reggaetón, en estas novelas se está construyendo una identidad marginal que gira en torno a la criminalidad y que tiene como epicentro el barrio, territorio necesario para edificar el tipo de personalidad que luego va a posibilitar el triunfo económico.

Ana Rosa Thillet explica que la industria musical del reggaetón proyecta un tipo de identidad que va muy de la mano a lo expuesto hasta ahora sobre estas dos novelas: “primero, la identificación con el espacio territorial del barrio pobre; segundo, representación criminal en primera persona como dinámica en las letras; y tercero, ostentación de la movilidad social

ascendente vía la retórica del ‘self-made man’, por medio de símbolos como el uso y jactancia del *blin blin*”¹¹⁸.

Al comienzo de su estudio, Thillet sospecha que esta proyección marginal de la identidad se debe únicamente a una espectacularización que emplea la industria reggaetonera para aprovechar la inclinación de la sociedad, fundamentalmente entre los jóvenes, por contenidos violentos¹¹⁹. Este es uno de los aspectos que toma Acevedo para realizar su crítica a los artistas de reggaetón en *Guaya Guaya*, y que también sirve a grupos del mismo género, como Calle 13, para parodiar la estética mafiosa que sus colegas estuvieron reproduciendo.

Sin embargo, después de confirmar y expresar que la proyección identitaria realizada por los artistas de reggaetón “ciertamente se trata de una simulación”, Thillet explica que se trata de algo mucho más complejo, ya que el reggaetón es reflejo de fenómenos que se dieron en Puerto Rico, que tienen eco en el resto de Latinoamérica, y que están íntimamente relacionados con problemáticas como el narcotráfico, la violencia y el machismo¹²⁰.

El problema con este tipo de narrativa identitaria es que fue abandonada ya hace unos años por la industria del reggaetón. La misma evolución y éxito ha hecho que actualmente este género sea considerado como el nuevo pop¹²¹, remoque que la escena reggaetonera no ha despreciado y se ha esmerado en acoger. Aunque aún quedan vestigios del contenido

¹¹⁸ *Ibíd*, 18.

¹¹⁹ *Ibíd*.

¹²⁰ *Ibíd*, 18.

¹²¹ La consideración del reggaetón como nuevo pop se basa en su ascenso como música más escuchada en el mundo. En el siguiente artículo, llamado “¿Por qué el reggaetón está dominando al mundo?”, se explica en números este logro: <https://www.telehit.com/urbano/por-que-el-reggaeton-esta-dominando-el-mundo>. De igual modo, el artículo “Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo” detalla el crecimiento de este género urbano, que incluso llega a superar en número de reproducciones en plataformas como YouTube y Spotify al hip hop: https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html.

machista y violento de las primeras canciones, en esta nueva etapa las líricas tienden a concentrarse en situaciones festivas y amorosas; el ritmo, si bien es el tradicional, es mezclado con referentes armónicos más comunes; y se persigue una estética visual que sigue insistiendo en la ostentación económica, pero ya desvinculada de las pandillas o el barrio, espacio que ahora, si aparece, se representa como un paraíso de baile y felicidad.

Si a todo esto se le agrega la creciente colaboración que artistas famosos de otros géneros musicales vienen realizando con el reggaetón, lista a la cual se ha sumado recientemente Madonna, “la reina del pop”, se tiene un negocio que crece en dimensiones nunca antes vistas para un ritmo musical latinoamericano y que cada vez más, al satisfacer las necesidades de un público más amplio y homogéneo, pierde los elementos marginales y contraculturales que tuvo en sus inicios.

De esta manera, el reggaetón experimenta lo que De Maeseneer llama pérdida de potencial de resistencia para establecer conexiones músico-narrativas¹²². El reggaetón ha hecho el tránsito de música contracultural a música *mainstream*. No obstante, queda la sensación de que este tránsito no se realizó a la velocidad aplastante que sugiere De Maeseneer. Fueron más de 10 años que le tomaron al reggaetón para despegar en esta ruta comercial¹²³, mismos años en los que pasó desapercibido por la literatura.

¹²² Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

¹²³ Si tomamos el disco *Sin Parar* de Wiso G, lanzado en 1994 y que es representativo por marcar la estética musical que se abriría paso en los circuitos comerciales de la música en 2004 con el álbum *Barrio Fino* de Daddy Yankee, se tienen los 10 años (Rivera, 2016). Sin embargo, esto puede cambiar para el resto de países de Latinoamérica, donde desde inicios de la década del 2000 se comienza a escuchar reggaetón. Por ejemplo, en Cuba sigue siendo identificado como una subcultura para el 2011 (Gómez Torres, 2011).

En Colombia, “Latigazo” de Daddy Yankee fue el primer reggaetón que sonó en la radio. La emisora era Rumba Estéreo, el año 2001 y la ciudad Medellín. Gurú, disc jockey protagonista de la historia, recuerda

¿Qué pasó durante este tiempo para que la intertextualidad entre literatura y reggaetón fuera tan reducida? Si bien se considera que de las tres reflexiones propuestas por De Maeseneer para entender el debilitamiento de la música en la literatura caribeña la anterior es la más plausible para el caso del reggaetón, resulta importante argumentar las razones para prescindir de los dos planteamientos restantes.

De estos dos, el más sencillo de descartar es el que tiene que ver con la dificultad de identificar ritmos que evadan la fugacidad estética reinante en la industria musical. A pesar de la hibridez y la multiplicidad de matrices sonoras que puede incorporar el reggaetón, este nunca ha perdido el fundamento esencial de su identidad musical: una base rítmica hecha de la mezcla de un bombo que se toca en 4/4 y una caja que marca un tresillo 3-3-2. Este patrón rítmico es mejor conocido como *dembow*¹²⁴, y está presente en prácticamente todo el repertorio del género. Además, los 25 años haciendo parte de la escena musical latinoamericana demuestran que si al reggaetón se le puede culpar de algo, desgraciadamente para algunas personas, es de ser persistente.

que fueron un grupo de muchachas las que le dieron el cd que contenía la canción (Rubini, 2019). En mi caso, la primera vez que escuché un tema musical del género fue en el año 1999, en una fiesta de estudiantes de quinto grado del colegio San José de Barranquilla. La canción era “Chezidon”, del artista Don Chezina. Esto demuestra que para antes de que sonara en la radio, el reggaetón ya era escuchada en el país.

Pero es en el año 2009 cuando el reggaetón comienza a insertarse definitivamente en la industria musical colombiana. La canción representativa de este proceso es “Ella me cautivó” de J Balvin, que llega espacios no alcanzados hasta el momento por un tema de reggaetón hecho por un artista del país. Esto les abre las puertas a otros artistas como Tres Pesos o Reykon, y a Medellín a avanzar hacia el título de capital mundial de reggaetón, como es considerada en estos momentos (Rubini, 2019).

¹²⁴ El patrón rítmico lleva este nombre debido a la canción homónima del artista jamaquino Shabba Ranks y que fue lanzada inicialmente en su álbum *Just Reality* de 1990. Esta canción pertenece al género musical dancehall, sin embargo, es considerada como una de las semillas más importantes en la conformación del reggaetón tal y como lo conocemos. Para profundizar más sobre esto, se sugiere leer el artículo de Wayne Marshal (2008) “Dem bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton”.

Respecto al tema de la identidad, se hace necesario recordar lo que sobre esto plantea De Maeseneer. La autora belga, tomando a Judith Butler y su noción sobre el carácter performativo de la identidad, a grandes rasgos explica que la identidad se ha ido despojando de esencialismos y que su construcción cada vez más se ha acentuado en la autonegociación de un repertorio heterogéneo de influencias. Lo esencial ahora es la performatividad, punto de partida para la construcción de una identidad dinámica y por eso más difícil de fijar. Situación que para De Maeseneer es exacerbada aún más por la globalización que, al ampliar el espectro de influencias, aumenta exponencialmente el número de posibilidades identitarias.¹²⁵

Sin embargo, justamente es este último aspecto el que determina y acrecienta el éxito de las primeras expansiones internacionales del género. Las nuevas tecnologías de la globalización, especialmente la televisión por cable y el internet, se convierten a principios del siglo XXI en los principales medios de difusión por los cuales miles de jóvenes latinoamericanos son atraídos por esta música¹²⁶. Una de las razones para que esto se diera fue la llegada de la tecnología de banda ancha a inicios del año 2000 y la progresiva reducción de su costo, proceso que permitió la expansión del internet en los hogares latinoamericanos durante este momento¹²⁷.

El reggaetón es la música latinoamericana por excelencia de la era digital o de la información, y el internet ha sido el mecanismo número uno para difundir sus productos musicales por

¹²⁵ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

¹²⁶ Luis Calzadilla, “Reggaeton. Objeto cultural no identificado,” 24-31.

¹²⁷ Comisión Económica para América Latina y el Caribe, *Banda ancha en América Latina: más allá de la conectividad* (Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2013), 17-27.

fuera de Puerto Rico. La utilización de programas de descarga y páginas web fueron inicialmente las plataformas usadas para acceder a ella¹²⁸, pues para el tiempo en que el reggaetón comienza a llamar la atención por fuera de La Isla, desde el 2002, algunos cantantes todavía vendían sus propios cd's en las calles de ese país¹²⁹ y resultaba casi imposible encontrar algún disco físico del género en el resto de Latinoamérica.

Incluso, después del 2004, cuando el género comienza a ser parte importante de la industria musical puertorriqueña, el internet sigue siendo la tecnología más usada para acceder al reggaetón. Primero, porque, si bien ya se empiezan a encontrar estos discos en las tiendas musicales del resto del continente, solo llegan los más exitosos, por lo que la variedad resultaba muy reducida. Segundo, porque en internet esa variedad era mucho más vasta, y se accedía a ella mucho más rápido y sin pagar un peso, cuestión que se profundiza con el nacimiento de plataformas web como You Tube. Y tercero, porque este nuevo tipo de comportamiento en el consumo musical lleva a pique las ventas de discos, que hasta entonces era la porción más grande de los ingresos de la industria musical, la cual redefine sus lógicas internas de producción y se concentra en las ventas a través de internet¹³⁰.

En este nuevo contexto, en el que se destaca el consumo de música por medio del *streaming*, el reggaetón también es protagonista: de acuerdo al número de visualizaciones, es la música más escuchada en la historia de You Tube; y desde 2014, según el volumen de

¹²⁸ Luis Calzadilla, "Reggaeton. Objeto cultural no identificado," 24-31.

¹²⁹ Angel Rodríguez Rivera, "Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón", en *Perspective on Reggaetón*, coords. Vigimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2016), 26-38.

¹³⁰ International Federation of the Phonographic Industry, *Recording industry in numbers*, (Londres: IFPI, 2012).

reproducciones en Spotify, ningún otro género en el mundo ha crecido tanto¹³¹. Todo esto demuestra que a pesar de las múltiples opciones que ofrece la globalización para generar influencia sobre la identidad, en términos musicales, el reggaetón ha sido la más elegida por los latinoamericanos.

Igualmente, se puede discutir la idea de una identidad sin esencialismo, performativa y dinámica como posible respuesta del debilitamiento sonoro de la literatura. Claramente, la identidad es cada vez más difícil de circunscribir y fijar, y su tratamiento en los ámbitos académicos y artísticos se ha vuelto muy complicado. Sin embargo, alegar como razón la dificultad de abordaje no es un argumento que satisfaga la curiosidad investigativa. En cambio, se sugiere examinar la trayectoria de conexiones entre reggaetón e identidad para explorar soluciones más convincentes.

En su etapa inicial, anclada en Puerto Rico durante la década de los noventa, el reggaetón, conocido en ese entonces como *underground*, era un género fuertemente relacionado con espacios marginales habitados por grandes proporciones de pobladores negros y pobres. Las letras de las canciones construían un imaginario que se apartaba de la identidad hegemónica puertorriqueña, y que, involucrando una identidad machista y heterosexual, resistía a partir de nociones como la clase y la raza.¹³²

En el contexto boricua, la identificación del reggaetón con esta identidad subalterna era muy marcada, cuestión que la literatura de ese país, desde esas mismas nociones de clase y raza, había trabajado mucho desde Luis Rafael Sánchez. Esto pudo hacer pensar a los escritores

¹³¹ Darinka Rodríguez, “Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo,” *Revista Verne de El País de España* (2017): https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html.

¹³² Angel Rodríguez Rivera, “Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón”, 26-38.

puertorriqueños que el potencial literario y subversivo del reggaetón ya había sido tratado con insistencia desde anteriores marcos musicales, posiblemente haciéndolos escoger otros caminos narrativos.

No obstante, para el resto de latinoamérica estas marcas identitarias siempre fueron muy borrosas. Las primeras expansiones del reggaetón por fuera de Puerto Rico están muy ligadas, como ya se dijo, a la democratización del internet y la televisión por cable, tecnologías que para el tiempo en que el género empezó a trascender las fronteras boricuas tenía una cobertura limitada y concentrada en los estratos medios y altos del resto de países del continente. La imprecisión de estas marcas identitarias se profundiza con el ingreso del género a los escenarios de la industria musical, proceso que lentamente hace que el género comience a producir estéticas con imaginarios más incluyentes.

Pero hay dos temas que de principio hasta la actualidad han estado presentes de distintas formas en toda la historia del reggaetón: las ideas de salir adelante económicamente y la de libertad sexual. Esta última, aunque desplegada ahora desde una identidad heterosexual sin el machismo evidente de los comienzos, siempre fue la de experimentar la sexualidad con actitud de regocijo, sin prejuicios ni compromisos más allá del momento específico del encuentro sexual. Por ejemplo en *Pa' que retocen (pa' que se lo gocen)*, canción de Tego Calderón¹³³ que se ha convertido en uno de los clásicos más importantes del género, se representa una imagen de la sexualidad que, realizada con los debidos cuidados y responsabilidades, no puede ser otra cosa que una experiencia placentera.

¹³³ Tego Calderón, “Pa’ que retocen”, en *El Abayarde* (San Juan: White Lion Records, 2002).

La ilusión de prosperar económicamente también ha sido tema protagonista de la estética del reggaeton durante todos estos años. A partir de este ideal de bienestar económico, que ha ido borrando su vínculo con la extralegalidad, el género ha tocado una fibra común en las experiencias o comportamientos de múltiples marcos de referencia identitarios que están vinculados a narrativas como la del self-made man, el desarrollo y crecimiento personal (autoayuda), y la ambición económica.

Incluso, estos dos temas han servido para afirmar al reggaetón en el actual contexto del capitalismo de los últimos años. En cuanto a lo económico, acentúa el imaginario del éxito en una actitud individual, desligando al capitalismo de cualquier sospecha de problemas estructurales; pero de igual forma, como lo demuestran sus primeros años y estéticas de artistas como Calle 13, se puede utilizar para denunciar todo esto. Y respecto a la sexualidad, tiene una movilidad identitaria tan dinámica que sirve tanto a la insistente pretensión capitalista de ligar el deseo sexual a la publicidad y el comercio, como a la postura que considera la libertad amorosa como algo natural del ser humano y responsabiliza al capitalismo de su represión.

Como se puede ver, estos temas, al ser tan móviles, elásticos e independientes a cualquier reclamo de exclusividad, le brindan al reggaetón la capacidad de adaptarse a diferentes planos o fuentes identitarias. Esta capacidad, profundizada por la globalización y sus tecnologías que permiten que el género interactúe y permee con más facilidad diferentes espacios y grupos sociales, podría ser una potencial dimensión narrativa que habría que comenzar a explorar para llenar el vacío actual de intercambios músico-narrativos.

En definitiva, los planteamientos de De Maesenner no se acomodan perfectamente para el caso del reggaetón. De las tres propuestas, la relacionada con la pérdida de potencial de

resistencia de la música es la que más se acerca a responder por su proceso de debilitamiento en el plano literario. Sin embargo, y como ya se presentó, esto es parcial: primero, porque no se han explorado los posibles intercambios entre reggaetón y literatura para decir que hay un exceso de explotación de sus capacidades subversivas; y segundo, porque el trayecto del género hacia música *mainstream* demoró una década, década en que la literatura prácticamente lo ignoró.

Así, para esta investigación las respuestas sobre la ausencia del reggaetón en la literatura caribeña y latinoamericana contemporánea sigue abierta. Se considera que las respuestas dependen más de las lógicas internas de la literatura que de faltas o carencias del potencial literario de la música contemporánea. En concordancia con esto, se plantea que una de las posibles razones, que sugiere De Maesenner de soslayo, sea la de una nueva generación de escritores que busquen apartarse de la fuerte tradición que previamente tuvo la música y la cultura popular como insumo de la estética literaria. Esto es palpable, por ejemplo, en el panorama literario puertorriqueño, donde las tendencias narrativas están ligadas a la fragmentación y al cuestionamiento de las convenciones de la representación¹³⁴.

La referencia a Claudio Guillén y su teoría sobre los géneros literarios puede ser de gran utilidad en este momento. Para Guillén el nacimiento de un género literario es el resultado de un conjunto de elementos estéticos, tanto temáticos como formales, que debe, primero, ser imitados por otros escritores, porque “sólo la imitación, reiteración o remodelación establece el género”¹³⁵; y, segundo, ser reconocidos por los lectores como grupo. Además,

¹³⁴ Juan Duchesne-Winter, “Noticias de un país que desaparece: ‘raros’ puertorriqueños de hoy”. *América Latina Hoy* 58 (julio 2011): 31-50.

¹³⁵ Claudio Guillén, “Los géneros literarios”, en *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Tusquets Editores, 2005), 140.

Guillén explica que en la configuración de un género literario también entran a jugar otros factores como el tiempo, el espacio o la misma interacción con otros géneros.¹³⁶

Todos estos factores son claves para entender el itinerario de un género, que es el proceso de cambio y transformación constante de un modelo que tiene determinado tiempo de duración y que, eventualmente, desaparece¹³⁷. De acuerdo a esto, el caso de un posible subgénero como “la narrativa del reggaetón” tiene el obstáculo de pertenecer a la “narrativa musical latinoamericana”, modelo que fue ampliamente utilizado en casi toda la segunda mitad del siglo pasado y que, por esto mismo, puede que los escritores recientes prefieran no seguir imitando, ya que, como dice Guillén, “no son los críticos actuales quienes definen los géneros, sino los escritores del pasado”¹³⁸ al ignorarlos, acatarlos o sobreexplotarlos.

Esto soporta lo que se dijo sobre el desapego de los escritores actuales a las conexiones músico-narrativas, desapego causado no por la pérdida de potencial de resistencia de la música contemporánea, sino por el desgaste del modelo literario utilizado para abarcarlas y abordarlas. Sin embargo, esto no quiere decir que la “narrativa musical latinoamericana” vaya hacia una inexorable extinción, pues “los géneros se disgregan o congregan dando lugar a una alternancia de géneros a lo largo de la historia”, cuestión que sumada a una posible remodelación o innovación, deja la ventana abierta a un futuro rescate de este tipo de literatura.

¹³⁶ Claudio Guillén, “Los géneros literarios,” en *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Tusquets Editores, 2005). Y Mercedes Rodríguez Pequeño, “Teoría e historia en los géneros literarios,” *Castilla: Estudios de literatura* (1990): 208-210.

¹³⁷ Mercedes Rodríguez Pequeño, “Teoría e historia en los géneros literarios,” *Castilla: Estudios de literatura* (1990): 208-210.

¹³⁸ Claudio Guillén, “Los géneros literarios,” en *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Tusquets Editores, 2005), 137.

Por otro lado, otra de las posibles respuestas, y que aquí queda muy difícil de argumentar plenamente, sea la consideración del reggaetón como un espacio insuficiente para la curiosidad intelectual. El escritor César Aira se refiere al reggaetón en los siguientes términos: “Toda la cultura popular se basa en la repetición y la abundancia. Esto hace que sea obligatoria y la alta, en cambio, optativa, hay que ir a buscarla. El reggaetón es obligatorio porque se escucha en los bares, en los autos que pasan... en cambio si uno quiere escuchar a Mozart, tiene que ir a buscarlo, y a veces son autores que son difíciles de encontrar”¹³⁹.

Aira se está refiriendo al inacabable debate sobre baja y alta cultura, y en el que el reggaetón ha recibido ataques de diferentes protagonistas de la escena artística latinoamericana, especialmente los músicos. Enrique Bunbury, Pablo Milanés, Alex Syntek, son solo algunos de los que han afirmado que el género no tiene ningún valor estético o musical. Pero estas críticas tomaron mayor eco cuando Gustavo Cerati en un concierto finalizó una de sus canciones cambiando la frase original “Despiértame cuando pase el temblor” por “Despiértame cuando pase el reggaetón”.

Sin más nada que agregar al respecto, se procede a continuar la exploración sobre las potenciales dimensiones literarias del reggaetón. La primera de estas dimensiones se introdujo hace poco y es la de la libertad sexual y las relaciones amorosas, cuestiones que se analizaron, pero en las que todavía queda material por profundizar. Después de esto, se revisará las reflexiones que algunas autoras feministas están realizando sobre el reggaetón. Y se terminará el capítulo posando la mirada en distintos procesos y comportamientos que manifiesta el género, asunto que puede abrir caminos para la intertextualidad literaria.

¹³⁹ Carlos Madrid (entrevista con César Aira), “Lo mío es la literatura literaria”, *Letras Libres* (julio 2018): <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-cesar-aira-lo-mio-es-literatura-literaria>

Libertad sexual y relaciones amorosas

Una de las características principales de la estética del reggaetón es la permanente referencia a la libertad sexual, desplegada a través de las letras de las canciones y el perreo. Cuando Don Miguelo y Pitbull cantan: “Ella no está enamorada de mí (yo tampoco), pero le gusta como yo le doy. Yo la pongo a volar cuando yo le doy besos, pero no está enamorada de mí (ella solo quiere pasar momentos lunáticos)”¹⁴⁰, están enterrando el imaginario de amor romántico de la sociedad moderna burguesa y sus narrativas relacionadas con la monogamia y el amor idílico¹⁴¹.

En el contexto latinoamericano esto es muy revolucionario, pues hasta la actualidad sistemas de creencias como los religiosos siguen siendo influyentes en las actitudes que hay que tener sobre el amor y las relaciones de pareja. Incluso, René de Calle 13, tomando el punto de vista de un sacerdote en una de sus canciones, desafía este tipo de influencia: “Tú eres pura sangre, sangre pura, por ti dejo el celibato y me quito e’ cura. (¿Me lo juras?) ¡Na! Ni pa’ tanto. Bueno, después de que me des el canto, yo voy a to’ a contra cualquier santo, asalto cuatro bancos y me tiro de un barranco”¹⁴².

Si bien este tipo de referencia a la sexualidad como experiencia de puro placer, sin ningún tipo de trascendencia exterior a la corporal, ya era manifestada en algunos géneros como la salsa y el merengue, ninguno de estos fue tan insistente al respecto como lo ha sido el

¹⁴⁰ Pitbull y Don Miguelo, “Ella no está enamorada de mí”, en *Dale* (Miami: Mr. 305 Inc y Sony Music Latin, 2015).

¹⁴¹ Angel Rodríguez Rivera, “Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón”, 26-38.

¹⁴² Julio Voltio y Calle 13, “Chulin Culin Chunfly”, en *Voltio*. (San Juan: Sony BMG y White Lion Records, 2005).

reggaetón, que hace del regocijo sexual el tópico con mayor protagonismo de todo su inventario musical.

Según Rodríguez Rivera, este amplio repertorio de representaciones de relaciones de pareja da lugar a la manifestación de interesantes conexiones en las relaciones de género. A pesar de contener “todos los elementos patriarcales de subordinación de las mujeres”¹⁴³, el reggaetón, al situar el acto sexual como una actividad mediada solo por el placer, les da a las mujeres un papel activo en el proceso de la sexualidad y no las condena a una actitud pasiva y receptora de la acción masculina. Para Rodríguez Rivera, este papel activo sobresale en el perreo, pues son las mujeres, contrario a la salsa, “las que determinan cómo se baila y hasta dónde se llega con el baile”¹⁴⁴. De esta manera, las mujeres son objeto y sujeto al mismo tiempo, cuestión que trastoca las clásicas prácticas discursivas sobre la cosificación femenina.

Reggaetón y feminismo

Precisamente, el perreo es uno de los símbolos de la lucha feminista latinoamericana contemporánea, y está siendo utilizado como una herramienta para reivindicar el derecho que tienen las mujeres a constituirse y manifestarse como seres sexuales. En la historia republicana de nuestro continente, este atributo le ha sido negado a la mujer, pues se la ha obligado a desconfiar del sexo y a evitar su referencia, ya que esto podría ser visto como una invitación o señal de consentimiento.

¹⁴³ Angel Rodríguez Rivera, “Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón”, 35.

¹⁴⁴ *Ibíd*, 35.

Catalina Ruiz-Navarro da pistas sobre la forma en que la desexualización femenina sigue siendo practicada en la sociedad latinoamericana: “en nuestra cultura latina muchas veces ‘hacerse respetar’ equivale a desexualizarse, ser profesional muchas veces equivale a ser recatada, y para que los hombres no te objeticen debes hacerles creer que no eres un ser sexual. En todas partes nos repiten que las mujeres no podemos ser sexuales sin que esto nos convierta en objeto”¹⁴⁵.

El perreo, de esta manera, hace del baile un espacio de placer y autoridad femenina, convirtiéndose en un mecanismo desde donde las mujeres se empoderan de su propia sexualidad. Navarro-Ruiz dice lo siguiente al respecto: "cuando una mujer agita la pelvis en una pista de baile hay unos límites muy claros para el acercamiento, todos los referentes al sexo son primero mimesis, las parejas mueven su cuerpo, coordinadas como si estuvieran cogiendo; pero es un símil, no están, de hecho, cogiendo. Empezando porque coger es, visualmente, muchísimo menos glamouroso. La mujer que perrea con libertad, decide cuándo, cuánto, cómo y con quién perrea. En esas condiciones, mover el culo es siempre una experiencia empoderadora (...)"¹⁴⁶.

La participación activa en la definición de la propia sexualidad y la denuncia a discursos que instigan a la mujer a vivir solapadamente esta experiencia, son temas que también han sido abordados por las artistas femeninas del género. Anna Kopecká en un estudio llamado “Feminism within reggaeton music. How do female artist appropriate reggaeton scene as space for feminist agency?”, sigue la trayectoria de narrativas realizadas por mujeres, desde

¹⁴⁵ Catalina Ruiz-Navarro, “Una experiencia empoderadora: las mujeres y el perreo”, *Vice* (marzo 2018): https://www.vice.com/es_co/article/59kvj5/experiencia-empoderadora-mujeres-perreo-reggaeton-feminismo

¹⁴⁶ *Ibíd.*

Ivy Queen hasta las cantantes actuales, que deconstruyen el reggaetón como espacio de poder masculino y heteronormativo.

La manera más común para subvertir el imaginario patriarcal del reggaetón es llevando a cabo un intercambio en el orden en que este imaginario dispone las representaciones de los roles de género. Así, la mujer reemplaza al hombre como principal protagonista, y se exhibe como fuerte, poderosa y exitosa; mientras que el hombre queda relegado a los espacios del baile y la expresión de emociones. De igual manera, al apropiarse calificativos peyorativos como “perra” o “abusadora” y dotarlos de contenido positivo, las artistas de reggaetón deconstruyen una de las categorizaciones más despectivas del ámbito social latinoamericano referidas para calificar el comportamiento de una mujer: la dicotomía virgen/perra.¹⁴⁷

De igual manera, se pueden encontrar nuevas performatividades en las identidades de género. La categoría de mujer se trasciende y se sitúa en representaciones post-feministas, que hacen de la identidad un espacio temporal y dinámico. Lesbiana, feminista, artista conceptual o bisexual, son identidades que se tratan en el margen, permitiendo a estas artistas retomar cualquiera de estas cuando desee resaltarlas. Así, mediante el performance, la sexualidad se vuelve dinámica, pasando de lo masculino a lo femenino y de la heterosexualidad a la homosexualidad en cuestión de segundos.¹⁴⁸

De esta manera, si hay algo que puede sobresalir en una potencial dimensión literaria del reggaetón es la voz o el punto de vista de las mujeres. Estas han sabido encontrar unos espacios en el reggaetón que son muy poderosos, y que asombra por el contexto masculino

¹⁴⁷ Anna Kopecká, “Feminism within reggaeton music. How do female artists appropriate reggaeton scene as space for feminist agency?” (Tesis de maestría, Katholieke Universiteit Leuven, 2015).

¹⁴⁸ *Ibid.*

y heteronormativo desde el que se instauran. La mujer es el objeto y sujeto primordial del reggaetón, pues prácticamente es un documento histórico sobre cómo su relación con ellas, su manera de actuar y de apropiarse de una libertad real, puede cambiar y transformar el mundo.

Los procesos musicales del reggaetón

Uno de los aspectos más curiosos para la literatura y que está íntimamente ligado con los elementos estéticos del reggaetón tiene que ver con la importancia que tienen las líricas para este género. Como la matriz rítmica no puede ser un elemento en el cual sobresalir de manera profunda, pues las canciones repiten e insisten, con variaciones, en el patrón rítmico del *dembow*, las letras se convierten en uno de los elementos más importantes para la obtención del éxito en el género.

Esto ya se puede ver en los libros analizados en el segundo capítulo de esta monografía. Por ejemplo, Bonzo y Seso en *Guaya Guaya*, quienes tienen la intención de matar a un individuo solo para que sus letras sean más relevantes, letras que les escribe Wiso, el más estudiado del grupo, pero que es considerado despectivamente como marica por saber leer y escribir. Antonio, en *Palomos*, pasa por los mismos problemas que Wiso. Antonio es un chico que cultiva las letras, lee el Quijote, pero que en el ambiente en el que se desenvuelve, marcado por lo que dicen y expresan sus compañeros, esto no tiene importancia porque, nuevamente, el que escribe y lee en este contexto es considerado como gay o con menos potencia sexual. Así, las letras tienen que nacer de la fuente de la experiencia, no del cultivo de la lectura y la cultura. Esto puede ser una manera de denunciar la intelectualidad y el tecnicismo actual, que puede saber y escribir, pero que no da las respuestas adecuadas para superar los contextos de

pobreza y marginalidad en que viven muchas personas. Sin embargo, para la literatura no debe de dejar de ser curioso un género musical en que las letras sean más importantes que la misma música, y en donde los chicos, más allá de cultivar la aptitud musical, determinen que lo lírico y narrativo sean el objetivo de sus ambiciones.

Por otro lado, es importante analizar la gama de emociones en las que el reggaetón está insistiendo. El reggaetón es una música que está concentrada en ambientes festivos y alegres, y que media otro tipo de experiencias como el desamor y la crítica social de la misma manera: desde el perro y la fiesta. Aunque la tradición africana que hay en Latinoamérica es la principal fuente de este tipo de representación festiva de cualquier evento traumático, habría que preguntarse si en las condiciones actuales, donde lo alegre y positivo alimentan los discursos del capitalismo, cuáles podrían ser las consecuencias de seguir evocando este tipo de imaginario musical.

El fenómeno de las colaboraciones de otros artistas que son ajenos al género también puede ser un lugar digno de posar la mirada. Con contadas excepciones, más que una colaboración que ayude a mejorar y fortalecer la solidez sonora del reggaetón, lo que se busca con estas invitaciones es el éxito inmediato. Es decir, lograr que el género tenga más trascendencia a partir del aprovechamiento de la fama e influencia del artista invitado y no de los mismos elementos de la creación musical, parasitismo y facilismo que puede ser punto de partida de una reflexión social mucho más amplia.

En conclusión, el reggaetón es un género musical que ha provocado transformaciones en Latinoamérica y en que la literatura no ha manifestado interés. Esto puede que cambie con la aparición de escritores que, desde el año 2000, han crecido y sido permeados con la música del género. Sin embargo, si esto es así, la literatura demuestra una falta de conexión con la

realidad y la incapacidad de seguirle el ritmo a los cambios que la globalización está acentuando.

Conclusiones

El reggaetón es el nuevo pop del mundo, y como nuevo pop está prácticamente conectado a muchas vivencias y entornos de la experiencia humana contemporánea. Este fenómeno, observando la escasa producción narrativa sobre este género musical, ha sido fuertemente ignorado por la literatura. De lo que dice Rita De Maeseneer sobre las intertextualidades actuales entre música y literatura caribeña y latinoamericana, se puede inferir que esto no es un problema que tiene como único protagonista al reggaetón sino a la música en general.

Al explorar las relaciones históricas entre música y literatura caribeña, cuestión que también se hizo en este trabajo, De Maeseneer confirma que hay un proceso de debilitamiento en la utilización de la música como insumo en la literatura latinoamericana. Para tratar de entender las razones de esta situación, De Maeseneer plantea tres reflexiones como posibles causas de esta creciente ausencia. La primera de estas tiene que ver con la formación en el mundo contemporáneo de una identidad performativa que, al ser mediada por las tecnologías de la globalización, se vuelve cada vez más dinámica y difícil de circunscribir.

La segunda de estas reflexiones está relacionada con la hibridez y fugacidad de las estéticas musicales actuales, las cuales incluyen una multiplicidad de estilos y matrices sonoras que impiden la identificación de estas a un género musical. Por último, la cuestión de la pérdida de potencial de la música en las conexiones sonoro-narrativas, que se fundamenta tanto en la explotación permanente de estas en periodos literarios anteriores como en la rapidez con la que en el contexto contemporáneo la música pasa de contracultural a *mainstream*.

Después de un análisis de las obras literarias existentes que trabajan las interconexiones entre reggaetón y música, escenario que a pesar de la longevidad que lleva el género musical en

Latinoamérica parece muy incipiente, se explica que estos planteamientos no resultan muy convincentes. Sin embargo, primero, es necesario explicar los distintos caminos que muestran estas obras literarias para cultivar una relación entre reggaetón y narrativa.

De las tres obras analizadas, sobresale *Guaya Guaya* de Rafael Acevedo, pues en esta novela se plantea una innovadora manera de involucrar al reggaetón en los aspectos formales de la creación literaria. Así, *Guaya Guaya* es capaz de incluir en la prosa narrativa elementos estéticos de este género musical como su patrón rítmico y su estilo lírico. Además, también expone una fuerte crítica a la manera en que los artistas de reggaetón producen su música y a la industria cultural contemporánea.

Palomos de Pedro Antonio Valdez, por su parte, resalta la forma en que el reggaetón está construyendo la identidad de los jóvenes. Es interesante ver cómo acá los elementos de autoridad de la sociedad, sin siquiera pensar en una posible responsabilidad propia, culpan al reggaetón de las conductas negativas de los adolescentes. Por último “Ventanas”, cuento con la fecha de publicación más temprana, año 2006, y que, por lo tanto, exhibe cómo el reggaetón comienza a disputarle los espacios sonoros a otros géneros musicales.

Los tres planteamientos de De Maeseneer son refutados de la siguiente manera: el referente a la dificultad de inscribir expresiones musicales a géneros musicales, no procede para el caso del reggaetón, género que tiene un matriz musical consolidada y que lleva alrededor de 20 años siendo protagonista de la escena musical latinoamericana. Sobre la identidad performativa y la globalización, se mostró que esta respuesta tampoco sirve para entender el carente papel del género en la narrativa actual.

Primero, porque la globalización en vez de dispersar las identidades musicales de los habitantes de Latinoamérica, lo que hizo fue que estos eligieran al reggaetón como la preferencia musical más importante. Y segundo, porque, a pesar de que el reggaetón tiene un fuerte vínculo con identidades de raza y clase en Puerto Rico, para el resto del continente no se puede decir lo mismo, pues en este espacio la atención recae más a cuestiones como la libertad sexual y la ambición económica, que, a su vez, son temáticas que trascienden los espacios sociales.

Pasa lo mismo con el planteamiento restante: la pérdida de potencial de resistencia de la música contemporánea. Primero, porque no se han explorado los posibles intercambios entre reggaetón y literatura para decir que hay un exceso de explotación de sus capacidades subversivas; y segundo, porque el trayecto del género hacia música *mainstream* demoró una década, década en que la literatura prácticamente lo ignoró.

Se apuesta, en cambio, por el alejamiento de los escritores actuales de una tradición que fue utilizada ampliamente y por mucho tiempo por la generación anterior como posible respuesta del proceso de debilitamiento de la música como insumo de la literatura caribeña y latinoamericana. De esta manera, la hipótesis presentada no proviene de la música, como sugiere De Maeseneer, sino en los mismos procesos literarios que, como se vio con Guillen, muestran el desgaste de un género que se conoce como “narrativa de la música popular caribeña o latinoamericana”.

Esto sería interesante de ver a la luz de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, pues serviría, al analizar el comportamiento de los diferentes actores del sistema literario, para establecer tanto los factores que han estado involucrados en este desgaste como en las posible rescate que a futuro se pueda hacer de él. Por ejemplo, De Maeseneer menciona el

uso excesivo que escritores y editoriales han hecho de la música para resaltar la exotividad de una literatura caribeña que determinado grupo de consumidores prefiere¹⁴⁹, cuestión que también puede que haya incidido en este proceso de desgaste.

Por último, se indica que el reggaetón puede ser una herramienta para develar las transformaciones que el mismo género musical, la globalización y la entrada al nuevo siglo XXI han provocado, especialmente en Colombia donde este tipo de música se ha convertido en el principal producto sonoro de exportación y consumo del país. Cuestiones como la libertad sexual, el entierro del amor romántico, el perro como símbolo de un movimiento feminista cada vez más preponderante en Latinoamérica y los cambios en la música y sus procesos, pueden ser dimensiones que sirvan para explorar y establecer un nuevo periodo de interacciones entre la música y la literatura caribeña y latinoamericana.

¹⁴⁹ Rita De Maeseneer, “La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es),” 455-469.

Bibliografía:

Acevedo, Rafael. 2012. *Guaya Guaya*. San Juan: Secta de los Perros.

Aínsa, Fernando. 1999. Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25, (sin mes): 75-86.

Alemán, Darién. 2017. Identidades sonoras globales. Música, fusión e identidad en la relación global-local. Ponencia presentada en el seminario “Jornadas Universitarias sobre Música y Política”, 17 al 19 de mayo, en Veracruz, México.

Aparicio, F. R. 1993. Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. *Revista iberoamericana* 59 (sin mes): 73-89.

Arias, Aurora. 2007. *Emoticons*. San Juan: Terranova Editores.

Benitez Rojo, Antonio. 2001. Música y literatura en el Caribe. *Horizontes* 84 (abril): 13-28.

Calzadilla, Luis. 2007. Reggaeton. Objeto cultural no identificado. *Comunicación: Revista de estudios venezolanos de comunicación* 138 (segundo trimestre): 24-31.

Calzadilla, Delgado-Flores, y otros. 2007. *Modernidades e identidades latinoamericanas*. Caracas: Universidad Católica Andres Bello.

Carpentier, Alejo. 2003. La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe. En *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, 88-97. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Carpentier, Alejo. 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe. 2013. *Banda ancha en América Latina: más allá de la conectividad*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

Corona, Ignacio y Madrid, Alejandro. 2008. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Maryland: Lexington Books.

Costa Santos, Rui. 2016. Política, reggaetón y humor en *Guaya Guaya*. Monografía presentada a la asignatura “El Caribe entre letra y nota: literatura, música e identidad nacional en el Caribe hispano” de la maestría de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras.

De Maeseneer, Rita. 2017. La música popular en la narrativa caribeña contemporánea como seña de identidad(es). En *Crisis, diálogos y desafíos en el gran Caribe. XII Seminario Internacional de Estudios del Caribe (2015)*, coords. Alfonso Munera y Muriel Vanegas, 455-469. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena – Instituto Internacional de Estudios del Caribe – Grupo de Investigación Sociedad, Cultura y Política en el Caribe colombiano.

De Maeseneer, Rita. 2014. Una breve nota sobre la música popular en *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy* 10 (octubre): 7-15.

De Oliveira, Anna. 2017. La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea. *Cuadernos de Literatura* 25 (enero-junio): 31-49.

Díaz-Zambrana, Rosana. 2010. Gastronomía, humor y nación: estrategias retóricas en las letras de Calle 13. *Centro Journal* 12 (sin mes): 129-149.

Duchesne-Winter, Juan. 2011. Noticias de un país que desaparece: “raros” puertorriqueños de hoy. *América Latina Hoy* 58 (julio): 31-50.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

Espinoza Contreras, Telba. 2009. La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea. Tesis de maestría, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.

Even-Zohar, Itamar. 1990. The 'Literary System'. *Poetics Today* 11 (primavera): 27-44.

Fowler, Jean. 2019. ¿Por qué el reggaetón está dominando al mundo?. *Telehit*, (abril): <https://www.telehit.com/urbano/por-que-el-reggaeton-esta-dominando-el-mundo>.

Frith, Simon. 1996. Music and Identity. En *Questions of Cultural Identity*, coords. Hall, Stuart y Du Gay, 108-127. London: Sage.

Gámez Torres, Nora. 2011. Escuchando el cambio: reguetón y realidad cubana. *Temas* 68 (octubre-diciembre): 56-65.

García Canclini, Néstor. 1999. El consumo cultural: una propuesta teórica. En *El consumo cultural en América Latina*, coords. Guillermo Sunkel. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Guillén, Claudio. 2005. Los géneros literarios. En *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores.

Hernández Bocker, Leonardo. 2015. La música como posible relato en tres novelas colombianas contemporáneas de música dura. Tesis de maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia.

Hoard, Weingarten, Dolan, Leight, entre otros, "The 100 greatest songs of the century so far", *Rolling Stone* (junio 2018): <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/the-100-greatest-songs-of-the-century-so-far-666874/gasolina-daddy-yankee-feat-glory-666931/>

Hormigos Ruiz, Jaime. y Martín Cabello, Alejandro. 2004. La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES* 4 (sin mes): 259-270.

International Federation of the Phonographic Industry. 2012. *Recording industry in numbers*. Londres: IFPI.

LeBrón, Marisol. 2011. “Con un Flow Natural”: Sonic affinities and reggaetón nationalism. *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21 (sin mes): 219-233.

López Castilla, María Teresa. 2018. El perreo queer del lesbian reguetón. En *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*, coords. Ana María Botellá y Rosa Isusi Fagoaga, 199-208. Valencia: Universitat de Valencia.

Madrid, Carlos, (entrevista con César Aira). 2018. Lo mío es la literatura literaria. *Letras Libres* (julio): <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-cesar-aira-lo-mio-es-literatura-literaria>

Marshal, Wayne. Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaetón. *Song and popular culture* 53 (sin mes): 131-151.

Mercado Rodríguez, Salvador. 2012. *Novelas bolero. Ficciones musicalizadas posnacionales*. San Juan-Santo Domingo: Isla Negra Editores.

Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.

Negrón-Muntaner, Frances y Rivera, Raquel. 2009. Nación Reggaetón. *Revista Nueva Sociedad* 223 (septiembre-octubre): 29–38.

Nwankwo, Ifeoma. 2009. The Panamanian Origins of Reggae en Español: Seeing History through ‘Los Ojos Café’ of Renato. En *Reggaeton*, coords. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, 89-98. North Carolina: Duke University Press.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Ochoa, Ana María. 2006. El sonido y el largo siglo XX. *Revista Número* 51 (sin mes): 1-8.
- Pagán Vélez, Alexandra. 2016. El ritmo y discurso del reggaetón en Guaya guaya de Rafael Acevedo. En *Perspective on Reggaetón*, coords. Vigimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva, 102-108. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Pagán Vélez, Alexandra. 2013. *Guaya Guaya*, un evento contagioso. *Cruce. Crítica socio-cultural* 2, (sin mes): <http://revistacruce.com/letras/item/1556-guaya-guaya-un-evento-contagioso>.
- Plata Ramírez, Enrique. 2008. El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* (enero-diciembre): 125-145.
- Portela, Ena Lucía. 2010. *Cien botellas en una pared*. Miami: Stockcero.
- Rivera, Mell. 2016. Pal mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventa pa' acá. En *Perspective on Reggaetón*, coords. Vigimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva, 18-25. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Rodríguez, Darinka. 2017. Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo. *Revista Verne de El País de España*, https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. 2013. La ciudad letrada hecha trizas. Revanchas de la cultura popular en la era digital. Ponencia presentada para el “Coloquio Interdisciplinario: Memorias, saberes y redes culturales de las culturas populares en América Latina”, 14 y 16 de mayo, en Bogotá, Colombia.
- Rodríguez, Renato. 2004. *Al sur del equanil*. Caracas: Biblioteca Básica de Autores Venezolanos.

Rodríguez Pequeño, Mercedes. 1990. Teoría e historia en los géneros literarios. *Castilla: Estudios de literatura* (sin mes): 208-210.

Rodríguez Rivera, Ángel. 2016. Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón. En *Perspective on Reggaetón*, coords. Vigimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva, 26-38. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Rubbini, Mariangela. 2019. Reggaetón: la historia no oficial de su llegada a Colombia. *Shock* (marzo 2019): <https://www.shock.co/musica/reggaeton-la-historia-no-oficial-de-su-llegada-a-colombia-ie2636>

Ruiz-Navarro, Catalina. 2018. Una experiencia empoderadora: las mujeres y el perreo. *Vice* (marzo): https://www.vice.com/es_co/article/59kvj5/experiencia-empoderadora-mujeres-perreo-reggaeton-feminismo

Sitio web sobre los listados musicales históricos de Europa, “Europe official top 100,” <http://top40-charts.com/chart.php?cid=31&date=2005-06-04> (consultada el 20 de enero de 2019).

Skłodowska, Elzbieta. 2004. Negrismo. The American “Real”. En *Literary Cultures of Latin America. A comparative History*, coords. Mario Jadir y J. Valdes y Djelal, 269-276. New York: Oxford University Press.

Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert. 2009. *El diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

Thillet, Ana Rosa. 2006. La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico”. Tesis de maestría, Universidad de la Habana.

Tillet, Agustín y Ravettino, Alejandra. 2012. “La música popular como ‘recurso cultural’ de protesta y resistencia. El caso de Calle 13”. Ponencia presentada en “I Jornadas de Estudios de América Latina y El Caribe”, 26 al 28 de septiembre, en Buenos Aires, Argentina.

Twickel, Christoph. 2009. Reggae in Panama: Bien Tough. En *Reggaeton*, coords. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, 81-88. North Carolina: Duke University Press.

Valerio Holguín, Fernando. 2012. Lucha sonora en *Emoticons* de Aurora Arias. En *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance*, coords. Serrata y Médar, 127-146. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.

Valerio Holguín, Fernando. 2009. Emoticons de Aurora Arias: condición post-dominicana, identidades trashumantes e iconos de emociones. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 24 (verano): 2-6.

Valdez, Pedro Antonio. 2009. *Palomos*. Santo Domingo: Alfaguara.

Discografía mencionada:

Calderón, Tego. 2002. “Pa’ que retocen”. En *El Abayarde*. San Juan: White Lion Records.

Calle 13. 2010. “Calma Pueblo”. En *Entren los que quieran*. San Juan – Miami: Sony Music Latin.

Dee, Eddie. 2004. “Censúrame”. En *12 discípulos*. San Juan: Diamond Music.

Pitbull. 2015. “Ella no está enamorada de mí”. En *Dale*. Miami: Mr. 305 Inc y Sony Music.

Ranks, Shabba. 1990. “Dembow”. En *Just Reality*. Kingston: VP Records.

Voltio, Julio. 2005. “Chulin Culin Chunfly”. En *Voltio*. San Juan: Sony BMG y White Lion Records.

Wiso G. 1994. *Sin Parar*. Miami: NRT Inc.

Yankee, Daddy. 2004. *Barrio Fino*. San Juan: Cartel Records.

Yankee, Daddy. 2002. “Latigazo”. En *El Cangri.com*. San Juan: Cartel Records.

Anexo 1:

para mí ▾

Hola, Juan.

Como te dije hace un rato en mi mensaje por Twitter, te estoy enviando una copia de mi libro Emoticons, y también, una copia del prólogo escrito por la estudiosa argentina Gabriela Tíneo, por si te sirve de algo.

Esta copia que te envío es de la primera edición del libro, publicada en el 2007 por la editorial Terranova, de Puerto Rico. El prólogo que te menciono aparece en la segunda edición del libro realizada en el 2015 por la editorial argentina Corregidor (esa es la edición que venden en alguna librería de Bogotá, pero no he podido averiguar cuál).

Aunque no todos los cuentos de Emoticons mencionan o tienen que ver con el reggaetón, este libro fue escrito en la época en que este género musical se había posicionado de un modo tal que prácticamente era lo único que se escuchaba en la radio, tv, y otros medios. De hecho, muchos de estos cuentos los escribí escuchando reggaetón, y de alguna manera, esto influyó en mi proceso creativo.

En cuanto al proceso de agotamiento que mencionas, me parece un punto de partida interesante para un estudio. Desde que nos pusimos en contacto y me hablaste de tu proyecto de tesis, he preguntado a personas allegadas a mí que estudian la literatura caribeña, y aunque algunos no me han contestado todavía, los que sí, no han sabido decirme de otros escritores caribeños o no, que traten el tema del reggaetón en sus obras, cosa que me sorprende muchísimo.

También quería hablarte de dos libros que tal vez puedan ayudarte. Uno es bastante conocido y se titula: Reggaeton, y fue editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernández, y publicado por Duke University Press, en el 2009.

<https://read.dukeupress.edu/books/book/1405/Reggaeton>

El otro libro se titula El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ahí aparecen varios ensayos sobre distintos géneros, escritos por estudiosos dominicanos radicados en EU, y también un estudioso estadounidense. Al final, contiene una entrevista que me hicieron. Este libro está disponible en ebook aquí:

<https://www.amazon.com/sonido-musica-narrativa-dominicana-performance/dp/0615788696>

Bueno, Juan, espero de todo corazón ayudarte aunque sea un poco con estas informaciones y con el envío de mi libro.

Cualquier cosa, hazme saber, y excúsame la tardanza.

Abrazo,

Aurora