

PERREA MAMI TECLEA

La evolución de la digitalización en las letras de Reggaetón

Por: Maria Paula Ruiz
Director de Tesis: Harvey Murcia Q.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción: Pensar el Reggaetón.....	3
Problema de investigación: El Reggaetón y la digitalización	4
i: Del nacimiento orgánico al eléctrico.....	4
ii: Poesía abstracta: Cuando el Reggaetón abstrae la definición.....	7
iii: Algoritmo: El latido digital	10
Metodología: Del sentido análogo al digital: La transformación tecnológica como nueva realidad en la percepción del sujeto	14
Análisis de matriz:	18
Lugar:	
i. Cuando en el lugar todavía estaba el Otro. Análisis - Lugar en los años 90 en el Reggaetón	25
ii: Metamorfosis a caminos eléctricos: Análisis- Lugar en los años 2000 en el Reggaetón	29
iii: Lugares sin ruta: Análisis – Lugar en la última década del Reggaetón	37
Tiempo:	
i: Cuando el tiempo aún lo contenía el reloj. Análisis – Tiempo en los años 90 en el Reggaetón	45
ii: La intimidad en los tiempos del afuera. Análisis – Tiempo en los 2000 en el Reggaetón	48
iii: El devenir de las manecillas sin tiempo. Análisis – Tiempo en la última década del Reggaetón	51
Cuerpo:	
i: Menos que perreo. Análisis – Cuerpo en los años 90 en el Reggaetón	57
ii: La transfiguración del cuerpo atomizado. Análisis – Cuerpo en los años 2000 en el Reggaetón	61
iii: Extremidades sin cuerpo. Análisis – Cuerpo en la última década del Reggaetón	68

Conclusiones: LUGAR, TIEMPO Y CUERPO	72
Lugar	73
Tiempo	79
Cuerpo	85
 Bibliografía	 92
 Anexos	 93
Entrevistas	93
Matriz de análisis	103
Tablas	109

INTRODUCCIÓN: PENSAR EL REGGAETÓN

“No puedo compartirme, eres como la clave de mi celular”¹

*-Dalex**

*La comunicación digital carece de cuerpo y de rostro.
Despoja su carácter táctil y corporal. Desmonta lo real
y totaliza lo imaginario.*

-Byung Chul-Han, En el Enjambre p.42

Como siempre ha existido, la música es una interpretación de los tiempos. La música ha resultado ser la crónica de su época que ha dejado la huella de un *“modelo de la realidad tal y como nos la hemos pensado”* (Tractatus: §4.1, Wittgenstein p.174). Al escuchar canciones como ésta*, de Dalex, me detengo allí y reparo en las letras que, el Reggaeton está leyendo una realidad social que es la digitalización, y me pregunto: ¿Qué ha sucedido con los contenidos (estas canciones) en la transición de la tecnologización, en el que el Reggaetón ha sido el *“resurgimiento de una mitología de la palabra hablada, manufacturada, manipulada y organizada por los medios electrónicos”*? (Havelock, 1996, p.58)

Ha sido muy común el decir que: antes, los papás se enamoraban de otra forma y que, ahora, el Reggaetón carece de profundidad y sensibilidad. Pero, hay que tener en cuenta que, antes, esas formas se daban a partir de lo que permitían *“los recursos de la tecnología de la escritura que se pusieron a disposición de la conciencia humana”* (Ong, 1982, p.11). Entonces, si esto pasó, como Ong enuncia, de la oralidad a la escritura, preguntémosnos ahora ¿Qué pasa cuando esa escritura (si se quiere análoga) se digitaliza en los tiempos en donde el sujeto modernizado vive ahora en un *“mundo flamante de repentinidad, donde el tiempo ha cesado, el espacio se ha esfumado y en el que ahora se vive en un suceder simultáneo”*? (McLuhan, 1969, p.63). Puede ser que, ahora, esa carencia de profundidad y sensibilidad, más allá de sus letras sexuales y de lo obvio que se le acusa, sea producto de una actualidad en la que *“el clic del ratón o una breve pulsación que ha sustituido el discurso”* (Chul-Han, 2014, p.97), haya afectado directamente la forma cómo nos relacionamos.

¹ Dalex. (2018). *Pa mí*. Los Ángeles, EU.: Warner Chappell Inc.

Si en el discurso encontramos encarnado “*el lenguaje de su tiempo que el actor considera importante*” (Havelock, 1996, p.88), preguntarnos sobre el cómo se escribía antes y cómo se escribe ahora no es un tema gramatical sino un giro cognitivo. Pues, como afirma Wittgenstein: “*En la proposición se expresa sensoperceptivamente el pensamiento*” (Tractatus: § 3.1, p.160), y en las letras del Reggaetón se evidencia la inscripción de la tecnología, en una transición moderna, en la que la tecnología de la comunicación ha cambiado, y como Chul-Han (2014) nos lo afirma, esto ha implicado que ahora seamos:

Programados de nuevo a través de este medio reciente, sin que capturemos por entero el cambio radical de paradigma. Cojeamos tras el medio digital, que, por debajo de la decisión consciente, cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento y nuestra convivencia (p.11).

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN: EI REGGAETÓN Y LA DIGITALIZACIÓN

DEL NACIMIENTO ORGÁNICO AL ELÉCTRICO

“No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan”
(Heidegger, 1951, p9)

El Reggaetón, nacido a principios de los años 90, aparece en un momento histórico en el que, paralelamente, el mundo atraviesa los efectos y las transformaciones de la digitalización de las tecnologías que, como resultado, han acentuado en el sujeto nuevas formas de comprender el mundo. Pues, son tiempos en donde toma aún más fuerza “*la elaboración electrónica de la palabra y del pensamiento*” (Ong, 1982, p.12) que afecta directamente las formas de habitar y de sentir del sujeto. En este caso preciso,

la transición de la digitalización que se puede percibir en las letras del Reggaetón, desde 1990 hasta el 2020, tiene que ver con el cambio en la mentalidad de las personas para que pudieran asumir el mundo de una forma distinta. Es decir, podríamos plantearnos que el Reggaetón de los años 90 seguramente no asumía los riesgos de las consecuencias ideológicas que se asumen hoy, porque la gente no se conectaba de la misma manera y no pensaba el sentido del mundo de la misma forma a como hoy lo hacemos.

Si *el mundo es todo lo que acontece*, la pregunta que nos tenemos que hacer es ¿Qué es lo que acontece?. Aquí mismo, Wittgenstein nos responde: *“El mundo se descompone en cuestiones de hechos”*, es decir que, el mundo es todo lo que acontece en un hecho; en un acto². No debería entonces extrañarnos que, sea un hecho el que en el acontecer de la transformación cultural, la digitalización de las escrituras y del lenguaje se conecten y evidencien en la música; pues se trata de un fenómeno particular de nuestro tiempo que *“responde a una profunda experiencia contemporánea de un control sobre los oyentes que ahora se extiende más allá de lo que cualquier oratoria anterior podía esperar”* (Havelock, 1996, p.56). Entonces, si seguimos a Wittgenstein para poder comprender lo que sucede cuando se digitaliza la escritura y el lenguaje, lograremos pensar a la digitalización³ desde la posibilidad de conexiones que nos ofrece, porque de lo contrario, no podríamos pensar las cosas fuera de la posibilidad de esa conexión. Entonces, lo que esto querría decir y lo que deberíamos comprender en las letras del Reggaetón es, que entre los juegos del lenguaje que propone Wittgenstein, lo que debemos asumir es, que lo que terminan siendo las cosas corresponde a un juego de conexiones.

Partiendo de lo anterior, ya podremos situarnos en las formas actuales de habitar del sujeto, que se caracterizan por las maneras en las que se han construido a sí mismas a partir de las necesidades de la economización del “yo” digital, en un momento histórico en el que *“las relaciones son reemplazadas por las conexiones”* (Chul-Han, 2017,

² Según Wittgenstein "El mundo es la totalidad de cosas que existen" ¿Y qué es lo que existe? Los hechos.

³ Si conocemos el objeto, entonces conocemos la totalidad de sus posibilidades de acontecer en los estados de las cosas, ¿Por qué? porque lo conocemos en tanto hechos.

p.62) y en donde la comunicación posmoderna⁴ ha resultado ser el reflejo de una nueva alfabetización popular en un momento en el que se vive la “descorporalización del mundo a causa del orden digital (Chul-Han, 2017, p.70). Esta descorporalización, como bien lo dice su nombre, nos sugiere a un sujeto que en la digitalización, no requiere de su cuerpo, y si se habita en una instancia en la que no se necesita el cuerpo, esto puede implicar que no sea necesario de un lugar para que el cuerpo exista. Esta es la manera en que se afectan nuestras formas de comportarnos⁵ y la manera a la que le damos sentido⁶ a lo que vemos porque sin cuerpo y sin lugar para el cuerpo, necesariamente debe cambiar lo que se cuenta en las canciones, y eso que se cuenta es una narrativa que, a su vez, es un modo de pensar. Cada palabra construye una realidad; es una representación, y si no hay narración, no hay mundo. Pues, sólo hay tiempos si hay un relato que lo cuente.

Es aquí donde volvemos a Wittgenstein cuando nos dice que: “*Lo que la imagen representa es su sentido*”. Es decir que, la imagen no es una copia de la realidad, sino que la imagen (comprendida como los hechos, como los acontecimientos) no es otra cosa que el sentido del mundo que le hemos dado y no el mundo mismo. Esto nos regala una pista para poder entender el Reggaetón, pues, el Reggaetón lo único que puede manifestar es el sentido del mundo y, el autor, no es sino “*una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas, y que pide ser imitado*” (Eco, 1994, p.33) en tiempos en los que se vive “*una fenomenología del me gusta*”⁷ (Chul-Han, 2017, p.80) en donde están implicadas las maneras en las que el sujeto interactúa con su entorno.

⁴ La comunicación posmoderna trae nuevas prácticas, por ejemplo: La nota de voz que desplaza el buzón de mensaje. El mensaje de texto que desplaza la epístola. La videollamada que desplaza el contacto físico de la conversación.

⁵ Una de las tantas formas de definir los cambios en nuestros comportamientos nos la regala Chul-Han en su libro *La Expulsión de lo distinto*: “con internet nos hemos vuelto más turistas que nunca, hemos dejado de ser el Homo doloris que habita umbrales” (2017, p.58).

⁶ Sería ingenuo creer que el Reggaetón es lo que la gente es. ¡Es un sentido de la gente, porque acoge un hecho de la realidad para poderlo proyectar!

⁷ La fenomenología del me gusta comprendido como un fenómeno observable que nos regala una explicación del ser y de la conciencia, y que nos permite entender al sujeto desde su manera de interactuar y validar las cosas que le gustan.

ii.

POESÍA ABSTRACTA: CUANDO EL REGGAETÓN ABSTRAE SU DEFINICIÓN

Etimología: 1. f. *Origen de las palabras, razón de su existencia, de su significación y de su forma.*
-Real Academia Española

Hay una instancia en el Reggaetón en el que las palabras referenciales (entre ellas: neologismos que carecen de etimología) permiten identificar la digitalización. Pues lo digital es una posibilidad del acontecimiento⁸ (si lo pensamos en términos de Wittgenstein), producto de un momento histórico en el que Chul-Han lo denota como: *“una época en donde la comunicación carece de misterio, de enigma y de poesía”* (Chul-Han, 2017, p.87). De igual manera, estas palabras no dejan de ser el medio de expresión de nuestra *“actual cultura de alta tecnología”* (Ong, 1982, p.20). Pues no debe extrañarnos entonces que, si estas palabras carecen de etimología, es porque alguien está situado por fuera del lenguaje debido a la *“desvinculación definitiva de la representación respecto de lo real”* (Chul-Han, 2017, p.92) que experimenta el sujeto posmoderno tras habitar en el medio digital. En este caso, si comprendemos que el sentido del mundo se da en algo que Wittgenstein denomina: los juegos del lenguaje⁹, debemos entender que el giro gramatical no es, precisamente, el neologismo sino *“La expresión (que) caracteriza (la) forma (de un acontecer) y un contenido”* (Tractatus: §3.31 p165). Entonces, lo que debemos hacer para entender lo que sucede en el Reggaetón es, situarnos en el Lenguaje, no entendiéndolo en términos lingüísticos, sino lenguajicos¹⁰, para comprender que, si el Reggaetón en sus letras emplea neologismos que carecen de sentido etimológico es, porque su sentido está en otro juego del lenguaje que es la digitalización.

⁸ Hay que entender lo digital como un hecho, como una posibilidad, como un sentido del mundo y no como el mundo; porque el mundo es un cúmulo de hechos y acontecimientos.

⁹ Los juegos del lenguaje:

¹⁰ Lo lenguajico entendido como escenario de comprensión cognitiva, cultural y social.

Para tener claridad con lo anterior, observemos en este primer ejemplo las condiciones que permiten que la palabra se entienda de una forma determinada, dado que nace a partir de las circunstancias en las que se desarrolla el sujeto:

Ejemplo #1, la palabra: **Perreo**

Si pensamos la palabra “perreo” como una derivación de la palabra perro, ¿obligatoriamente su acepción se debe corresponder a una relación y comportamiento con el animal al que nombramos perro? o ¿la palabra “perreo” existe porque un acontecimiento permitió la conexión de esta palabra con el baile? El “perreo” lo conocemos como un baile y ese baile es la razón de su existencia que permite que la palabra “perreo” exista. Entonces, de lo que debemos percatarnos más allá de este baile característico es, la condición que vive el sujeto que posibilita ese juego del lenguaje cuando decimos perreo y, siendo este un neologismo, entender el por qué no corresponde a un origen, sino a la razón de su existencia.

Si el sujeto está hablando de determinadas prácticas o nuevas prácticas en el Reggaetón es porque hay un acontecimiento que lo permite (una posibilidad del pensamiento que lo permite). Este primer problema de identificación lexical de “Lenguajes de computadora”, nos permite partir hacia una reflexión sobre lo totalmente distintos que son estos Lenguajes de computadora “*de las lenguas humanas por cuanto no se originan en el subconsciente sino de un modo directo en la conciencia.*” (Walter Ong, 1982, p.17). Esto implica que, en estas palabras tardías, sus etimologías nacen a partir del afán de “*la idea de habitabilidad*” (Heidegger, 1951, p.10) del sujeto y, entender su contexto para que nacieran esas palabras, es lo que nos da pistas de una cultura o de un comportamiento de la sociedad.

Para seguir entendiendo este nuevo juego del lenguaje que es el neologismo, observemos el segundo ejemplo que nos regala un paisaje desde el nuevo uso de la palabra “Like” debido a un cambio cognitivo en el sujeto:

Ejemplo #2, la palabra: **Like**

“Like” proviene del lo bilingüe: el inglés. Es un préstamo del idioma. Lo que nos interesa no es la traducción exacta de la palabra: gustar, sino el poder saber ¿Qué significa Like hoy? Más que decir que “Me gusta” es una forma de generar conexión con el otro. Es una forma de entablar un diálogo con el otro. Esa es su razón de existencia. Entonces, un neologismo, a pesar de ser una transformación lingüística en la que se crean palabras nuevas para definir cosas modernas, es un juego del lenguaje que se inventa.

Sin embargo, tras estas reflexiones, ¿Cómo podemos leer las transformaciones cognitivas no solamente porque la gente hable de Twitter, Instagram o Facebook¹¹ en las canciones de Reggaetón? La respuesta es: por medio de comprender que algo ha cambiado en las maneras de cómo, desde lo digital, nos estamos conectando¹²; no en el cómo se dice sino los modos cómo se comprenden las cosas. Pues, *“no podemos comparar ningún proceso con el paso del tiempo» —éste no existe—, sino sólo con otro proceso. De ahí que la descripción de procesos temporales sólo resulta posible apoyándonos en otro proceso”* (Tractatus: §6.3611, p.268) para, así, lograr entender cómo se manifiesta el amor, cómo se manifiesta el sujeto, cómo se manifiesta la mujer, cómo se manifiesta la sexualidad, cómo se manifiesta el cuerpo, etc... percatándonos cómo se daban antes estos sentidos en el Reggaetón.

Entonces, si regresamos a Heidegger: *“El hombre es en la medida en que habita* (Heidegger, 1951, p.6)”, podremos identificar desde que nació el Reggaetón, el contexto social que marca la transición de las transformaciones tecnológicas en los tiempos en el que el sujeto habitaba sin smartphone, al nativo digital *“singularizado, que se sienta solitario ante el display ”*(Chul-Han, 2014, p.28).

¹¹ La cuestión no es hablar de si se decía Facebook o no en canciones análogas, porque Facebook, en esos tiempos, no hacía parte del lenguaje (del lenguaje entendido como SENTIDO).

¹² Pero la conexión no tiene que ver con utilizar redes sociales o no, la conexión tiene que ver con el hecho de que nos estamos conectando de una manera diferente.

iii.

Algoritmo: el latido digital

*Lo igual Heidegger lo llama "olvido del ser."
(Chul-Han, 2013, p.54)¹³*

*Tal es también el carácter de los "medios de masas".
Son indicación no de la magnitud de su público sino
del hecho de que todo el mundo queda implicado en
ellos a un mismo tiempo.
(McLuhan, 1971, p.426)*

No es raro que, últimamente en las redes sociales se le represente con un corazón a lo que nos gusta. En los inicios de Facebook su representación era el *thumb-up*. Pero, lo que no debemos eludir es, que el corazón, altamente simbólico, requiere de la interacción, del latido digital, para mantener el contenido en vida. Se gana el paraíso entonces, todo contenido aquel que lo determine un gran número de Likes.

¿Dónde se ganaba, antes, su espacio el Reggaetón? en las calles, en los bares, en las discotecas; en algún lugar que, ahora con la digitalización, desaparece. Desaparece porque ya ese no es el lugar donde se le consume ni tampoco donde nace. Entonces, ¿Cuál es el lugar del Reggaetón hoy? ¿Será que aún en las emisoras o en las redes sociales, o se llega ahora a la emisora porque se vuelve un trending topic, producto del algoritmo? Antes, ese "trending topic" se determinaba por la venta de discos y la venta de discos requería de una práctica, de unos tiempos precisos que determinaban una búsqueda. El sujeto análogo debía levantarse de la casa, recorrer caminos hasta desplazarse a la tienda de Réconds, conseguir su disco, y esperar a reproducirlo en el tocadiscos, en la grabadora, en el walkman o en el discman. Todo un ritual. Lo que este ritual determinaba, era el reflejo de la pasión total del oyente por su artista o género; y también la práctica del compartir, del recomendar, del explorar y del voz a voz. Era la búsqueda incisiva perfilada por el gusto que antes se tomaba el tiempo de elegir y orientar su afinidad musical. La gran venta de discos representaba un dato materializado en el mundo que imponía los top hits de la radio,

¹³ M heidegger carta sobre el humanismo p.9 citado por Chul Han en el libro *La Sociedad de la Transparencia*.

las publicaciones en la prensa y los artículos en las revistas. En cambio el like, que no requiere de ningún desplazamiento más allá del cursor, acorta los tiempos, desplaza la radio y las publicaciones y, a causa de su propagación digital resulta en la “desmediatización¹⁴, conducida en muchos ámbitos a una masificación” (Chul-Han, 2014, p.35). Es entonces una paradoja que, de una masificación en donde se desplaza todo conocimiento sobre la experiencia individual, se decida leer al mundo por medio de un algoritmo que todo lo totaliza y lo determina con una alta velocidad que: “encamina la existencia hacia una enajenación en la que queda oculta su posibilidad más propia de ser”¹⁵ (Chul-Han, 2014, p.35). Es entonces cómo la duración e intensidad de esa estela eléctrica termina por anularnos el ritual y por ende, varía nuestra interacción con la decisión.

Nuestras decisiones pasan entonces a una suerte de purgatorio. Hay algo más allá que nos despoja de nuestras decisiones y define nuestro camino. ¿Qué se escucha hoy en día cuando hemos expulsado de nuestras vidas el ritual? Lo que el algoritmo determina¹⁶. Si como dice Chul-Han (2014) “los medios sociales representan un grado nulo de lo social” p.12, podríamos entonces afirmar que, la corporización del yo digital (que es un sujeto inmaterial, invisible, intangible y etéreo) es el like. Esto implicaría, entonces, que cualquier opinión, afirmación o negación, se trate sólo de una comunicación desmediatizada y descentralizada, que no tiene restricción, que nada la controla ni supervisa. Pues, “medios como Blogs, Twitter y Facebook, liquidan la mediación de la comunicación” (Chul-Han, 2014, p.34) debido a que, como Chul-Han lo enuncia, estamos en “la cultura de la constante comparación igualatoria” (Chul-Han, 2017, p.39).

En un grado nulo de lo social, entonces, lo que bulle, lo que apenas ruge como voz de la masa que determina, sería la tendencia. ¿Hemos creado la tendencia para liberarnos de la decisión y hemos fabricado la tendencia como extensión del subconsciente? En el panorama digital, en donde ya no se posiciona en el teatro, en el bar o la discoteca, en donde la transformación de los contenidos expuestos en la radio se ha convertido en el trending topic de la red social que posiciona la canción

¹⁴ No hay nada que lo medie. No hay nadie que lo controle con rigurosidad porque son masas.

¹⁵ Chul-Han, cita el libro de Heidegger *Ser y tiempo*, p.126

¹⁶ “La interconexión digital total y la comunicación Total no facilitan el encuentro con otros, más bien sirven para encontrar personas iguales y que piensen igual” (Chul-Han, 2017, p.12).

de Reggaetón, podría regalarnos una pista de que entonces el algoritmo ya NO es un juego del lenguaje sino un mecanismo. Pues la tendencia ya no purga en las calles, en los bares o en los teatros, sino que está en otro lugar que es la digitalización. Esto significaría que, la era digital sería, entonces, la era de la norma. Pues el algoritmo, lo que nos hace es, des-pertenecer de la identidad e identificación de lo que realmente nos gusta, e instaura, desde su norma, nuestro seguimiento fiel a lo que dicta la tendencia.

El Purgatorio de los contenidos hoy en día sería, como venimos diciendo, el like. Y creeríamos entonces que, el like se corresponde a lo que determina la consciencia del sujeto en la vida real. Sin embargo, esta es una consciencia de la cuál el sujeto no se percata de que no la domina y de que no posee su control. El sujeto posmoderno cree que juega al rol de ser Dios, con su aurora artificial, que elige qué quiere escuchar hoy en día y qué no. Pero, lo que lo determina realmente, es el algoritmo, y es el algoritmo el que nos envía a encarnar la decisión de las tendencias utilizándonos como disfraz de carne y hueso para manifestar a qué ha decidido darle vida y a qué ha decidido sepultarlo en el inframundo de lo digital. Si como Chul-Han (2014) nos dice: *“Los aparatos digitales hacen que las manos se atrofien, pero ellos traen también una liberación del peso de la materia (p.57), sería de considerar que no es sólo una liberación de nuestra materia sino también un suplantación mental de nuestras capacidades definitorias.*

Para este caso de los algoritmos, la discusión no gira entorno a los paisajes cognitivos que nos regala el neologismo como juego del lenguaje que se inventa, sino que nos obliga a preguntarnos sobre el ¿Por qué si el Reggaetón habla de sexualidad, a qué se corresponde que hable de sexualidad? ¿Será que se vuelve una condición en términos del uso del Reggaetón? ¿Cuáles son los comportamientos y las formas de relacionarse con el mundo que le determina el algoritmo al sujeto? Si identificamos esto como un fenómeno que estamos viviendo actualmente y que afecta directamente los modos cómo comprendemos y nos relacionamos con los contenidos (y con el mundo) hoy en día, entonces podríamos preguntarnos con el Reggaetón ¿Cómo el algoritmo entabla una variación en el medio de producción, desde las categorías del mercado que le permiten moverse en lugares, hasta el uso del auto-tune (como

máscara) que narra la voz masificada y digital de todos? Pues, también, cabe el espacio para cuestionarnos si la razón de que hoy, en el Reggaetón, todos canten bien y similar, ¿Podría ser porque la voz se ha convertido en una huella de algo que se llama autotuning? Entonces, ¿Si en el Reggaetón todos cantan igual, es por una alienación inscrita desde los soportes de las herramientas para producir música? ¿Se trata de una estandarización que expulsa lo distinto de la música, para encajonar en las demandas comerciales de venta del producto que es la canción? ¿Podría el algoritmo jugar como un sistema de fórmulas pre-establecidas como molde del éxito? ¿El cambio sería, entonces, que es música pensada industrialmente?

Estos son los tiempos en que la era digital nos ha ido (des)convirtiendo en individuos que *“ya no son sujetos de sus decisiones”* (Chul-Han, 2017, p.56), porque ahora todo lo que nos gusta, lo determina un comportamiento computacional que se sale de lo humano y del lenguaje, y que traslada la decisión y comportamiento a otro lugar que es la digitalización.

Es entonces, donde podemos intuir y preguntarnos si, en estos tiempos, en el Reggaetón podríamos identificar esa anulación de la experiencia tanto individual como colectiva con la realidad, que transforma las emergencias de los contenidos en donde, antes, la experiencia era física (análoga) y, como nos dice Chul-Han, ahora esa experiencia de la vivencia con lo digital nos somete “al infierno de lo igual” y al olvido del ser de Heidegger.

METODOLOGÍA

DEL SENTIDO ANÁLOGO AL DIGITAL

La transformación tecnológica como nueva realidad en la percepción del sujeto

¿Qué es un discurso? Un discurso es la configuración espacio-temporal de un sentido, como nos lo dice Eliseo Verón, y para desarrollar nuestro análisis, lo que haremos será entender las canciones como discursos sociales; discursos en los que descansan representaciones o sentidos del mundo. Debemos comprender que las canciones son discursos porque son sentidos producidos, en los que en: *“el estudio de la semiosis, que es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”* (Verón, 1993, p.127), se nos permitirá ver cómo ha cambiado la narrativa o la producción de sentido en el Reggaetón entre 1990 y 2020.

Se decidió este periodo porque en la década de los 90, el Reggaetón tiene su nacimiento en lo Underground, que fue toda esa música urbana que dio origen al Reggaetón (que podía o no serlo). No obstante, en esta misma década el sujeto comenzó a vivir una relación más estrecha con las nuevas tecnologías digitalizadas que empezaron a aparecer en ese momento. Es decir, es una década esencial que nos va a permitir entender los cambios en las narrativas cuando nos preguntamos ¿De qué hablaban las canciones cuando el sujeto no tenía democratizado el celular, las redes sociales, el internet y el computador en su cotidianidad? No obstante, en las décadas posteriores, en las que el Reggaetón toma fuerza y se populariza, es importante incluirlas en nuestro análisis porque lo que se nos permitirá visualizar será: no el hecho de que aparezca o no una nueva tecnología, sino cómo el sujeto ha transformado su relación con esa tecnología y con la realidad a partir de la digitalización.

Sólo podemos ver las canciones como un proceso de producción de sentido, y no podemos tomar la canción como un todo, porque el sujeto no dialoga solamente con

canciones. *“Es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social”* (Verón, 1993, p.135), es decir, la canción construye una realidad social, no la realidad fáctica. La pregunta que nos tenemos que hacer no es si esa era la realidad, sino entender que era un modo de narrativizar la realidad antes de que llegara la digitalización de las tecnologías al sujeto, y que, *“por lo tanto, solo en el nivel de la discursividad, el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y fenómenos sociales”* (Verón, 1993, p.127).

Cada vez que aparece una tecnología aparece un nuevo pensamiento en el sujeto, porque cada nueva tecnología es una extensión del cuerpo que le facilita y le determina una nueva relación con el mundo. Entonces lo que estamos buscando en las canciones no es la realidad sino un *“modo de comportamiento del sentido”* (Verón, 1993, p.125) que ahora se transforma porque ha sido atravesado por la digitalización; y esto cambia las maneras de representarse aquello a lo que antes le dábamos sentido de una forma diferente. La canción se vuelve, entonces, un objeto porque es un discurso y, en sí misma, es un material signifiante en el que descansa un sentido. Y, si nos detenemos a analizar cómo se le daba sentido a algo antes y cómo se le da sentido hoy, allí podremos identificar el cambio en el pensamiento del sujeto.

Lo que haremos, para poder analizar las canciones, será ponerlas a dialogar y, para entablar esta relación, recurriremos a *“lo que se cristaliza en un discurso, (que) son tres posiciones funcionales”* (Verón, 1993, p.135) que no podemos perder de vista:

- Operaciones
- Discursos
- Representaciones

Las canciones no las vamos a ver como cosas fijas sino como un marco en el que se mueven operaciones, discursos y representaciones, porque toda operación semiótica implica un discurso y una representación que le da el sujeto a la realidad en cuanto al contexto tecnológico en el que se sitúa. Vamos a empezar a operar en los discursos, para mirar cómo se están construyendo los objetos desde las producciones y representaciones discursivas, y por eso lo vamos a hacer por canciones, año tras año. Es la única manera de ver cómo se van transformando los comportamientos de los sentidos.

Nuevamente, nuestra discusión no es sobre si esa es la realidad o no, sino cómo hay unas condiciones operativas, unas condiciones discursivas y unas condiciones representacionales que, cuando entra una tecnología, las modifica. Por ejemplo, sabremos que una canción habla de amor. Sí. Pero, ¿Cómo habla del amor? ¿Cuál es el comportamiento narrativo que tiene el amor en esa canción del siglo XXI vs. la de los años 90? Este tipo de imbricaciones son las que nos llevarán a un terreno que nos permitirá entender que hay un modo del sentido, o un sentido que nos puede proponer el Reggaetón de los 90, a diferencia del Reggaetón del siglo XXI para entender que, cuando entra una nueva tecnología no es que cambie el sentido, sino, lo que cambia es el modo como se comporta ese sentido debido a lo que ahora expresa el sujeto. Entonces, ¿Por qué, estas diferenciaciones que iremos encontrando, son un modo del comportamiento del sentido? Porque las tecnologías, en nuestro caso, la semiosis social, lo permite. Y porque *“en la medida que siempre otros textos forman parte en la condición de la producción de un texto, todo proceso de producción de un texto es, de hecho, un fenómeno del conocimiento. E inversamente, un conjunto de efectos del sentido expresado como gramática de conocimiento, sólo puede manifestarse bajo la forma de uno o varios textos producidos”* (Verón, 1993, p.130) y lo que esto quiere decir es, que si el Reggaetón de los 90 hablaba de esa manera es porque, evidentemente, en algún lugar, aquello, ya estaba circulando.

En esta parte de lo metodológico, lo que tenemos que tener claro es, que en esa operatividad discursiva lo que nos va a interesar son las operatividades que se van dando. ¿Qué quiere decir esto? Las operatividades no son otra cosa que la manera de producir cosas. Pues, las operaciones, son formas de productividad. También tenemos que saber, ¿Qué es una representación? y entenderla como un esquema cognitivo. La representación es un saber, es la experiencia que se tiene sobre un hecho. Estos tres procesos se convierten en UN discurso, no en EL discurso. Son modos del ser, no el ser. No es la realidad, son modos en los que la realidad emerge haciéndose posible porque hay una ecología¹⁷ digital que la permite. Pues, *“la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis, según la cual, el sistema productivo deja huellas en los productos”* (Verón, 1993, p.135).

¹⁷ Ecología digital en Scolari *añadir*

Para el desarrollo de este análisis vamos a centrarnos en un corpus conformado por 10 canciones por década, las cuales no debemos tomar como una totalidad taxativa¹⁸. Estas 10 canciones por década no representan el universo, ni estamos mirando la realidad, ni el mundo reggaetonero de cada década, sino los modos del comportamiento del sentido, que cambian, producto de la digitalización.

Las 30 canciones que estudiaremos, fueron recopiladas en búsqueda de conformar una categoría de los 10 Top Hits de canciones de Reggaetón por década. Fueron recopiladas inicialmente desde su constante aparición en tendencia de revistas musicales, y teniendo en cuenta los algoritmos de canciones más reproducidas en Spotify, Apple Music y Deezer; que fueron construyendo el mapa de las canciones más emblemáticas por año y por década. Luego, cada canción de ésta recopilación por década, fue contrastada por su calificación en los tableros de los Billboard¹⁹ (su posición y semanas de permanencia) para depurar el listado que empezó a dibujarse como las más representativas por año según el impacto que se tuvo con la audiencia. Finalmente, tras tener una selección, se habló con un experto musical: Pablito Wilson (periodista musical y escritor), autor del libro 'Rock Colombiano: 100 discos, 50 años' y del libro 'Reggaetón: Entre El General y Despacito' (primera investigación de este género en el mundo escrita completamente en español), quien, con su experiencia en el entorno investigativo y experiencial con el Reggaetón, sugirió canciones que debían de tenerse en cuenta así no aparecieran determinadas por un algoritmo. Debido a su consideración como investigador, algunas canciones que conforman nuestra selección, son canciones que marcaron un antes y un después en el Reggaetón y que indiscutiblemente fueron representativas para el género, así no las determinara el algoritmo.

¹⁸ Taxativo: que no admite discusión.

¹⁹ Explicar cómo funciona Billboard y qué tiene en cuenta para posicionar en sus charts.

Análisis de la matriz

Siempre ha sido el artista el que ha percibido las alteraciones en el hombre provocadas por un nuevo medio, que identifica el futuro como presente y utiliza su obra para prepararle el terreno.
(Scolari, 2015 p.44)²⁰

No hemos de ocuparnos aquí de la cuestión de valores, sino de la configuración de las sociedades.
(McLuhan, 1971, P. 115)

Cada canción ha sido el lenguaje de su tiempo y el hecho de que pensemos las canciones de Reggaetón como un modelo discursivo, como una narrativa donde están retratadas las huellas de la realidad tal y como se ha pensado a lo largo de la historia, nos ha permitido llegar a la construcción de una matriz que hiciera posible leer, canción tras canción, los efectos que la digitalización ha tenido en el sujeto. Al referirnos a los “efectos de la digitalización”, lo que hay que comprender es, cómo esto implica un cambio en el ser y su percepción, e incluso, siguiendo a McLuhan, cómo implica la pérdida de las formas del ser, de la percepción y de la manera cómo intercambiamos las cosas. En clave a esto, es cómo se ha buscado leer las canciones de Reggaetón que, paralelamente, han permitido intuir cuáles son las razones tecnológicas que han afectado directamente la forma cómo nos relacionamos con el otro y que se ven reflejadas en las letras de nuestra selección.

Para poder llegar a identificar en las canciones los efectos en los comportamientos del sujeto moderno y sus nuevas formas de representar el mundo (producto de la transición de la digitalización de las tecnologías), se trabajó un periodo de 30 años: entre 1990 al 2020, que es un auge muy fuerte para América Latina (en términos culturales) relacionado con la música reggaetonera, ya que se convirtió en un género de: *“muy fácil consumo y además de altísimo gusto y penetración, en un momento en el que lo latino está muy de moda en el mercado anglo”* (Andrés López, comunicación personal, 27 de abril, 2020). No obstante, que aparezca el Reggaetón en un momento en el que

²⁰ Entrevista Playboy, Marshall McLuhan. Libro Ecología de los Medios.

también se democratizaron las tecnologías y se pusieron a disposición de la conciencia humana, en donde acceder a un contenido está al alcance de un clic, en donde surge un algoritmo que recomienda y posiciona al contenido, en donde llegar al otro es mucho más rápido e instantáneo, y en donde las relaciones se reemplazan por conexiones, nos puede permitir una lectura de que el éxito y auge del Reggaetón sea por su capacidad de adaptación a estas nuevas formas de habitar, de percibir y de sentir del sujeto, dado que este género musical ha demostrado: *“adaptarse perfectamente a una forma de consumo, mucho más dinámica, mucho más vertiginosa y en el buen sentido de la palabra: efectista. Es la banda sonora de esta época, es la banda sonora de una manera de consumir cultura y de consumir entretenimiento”* (Álvaro González el Profe, comunicación personal, 27 de abril, 2020).

Siguiendo esta lógica de trabajar las canciones de Reggaetón en el periodo de estos últimos 30 años para leer realidad social en la que vivimos, que es la digitalización, se seleccionaron 10 canciones por década a partir de:

1. Se hizo una búsqueda a partir de algoritmos musicales (más reconocidos como Spotify, Deezer y Apple music) para recoger las canciones de Reggaetón que fueron más escuchadas y las que marcaron mayor tendencia cada año. De esta manera, se pudo conformar un mapa de canciones que, posteriormente, fue depurado por los resultados que cada canción arrojó en los *Charts de los Billboard* (pasando cada canción por un filtro anual, que arroja la información de la posición que la canción mantuvo, y el número de semanas de permanencia en esa posición ese año). De esta manera se definió, tras la amplia selección de canciones que se reunieron por año, las canciones definitivas a analizar en esta investigación.
2. Se buscó un especialista en música, Pablito Wilson (periodista musical argentino y primer escritor de un libro de Reggaetón en lengua hispana), quien, con su experiencia musical juzgó, a su criterio, la selección de las canciones previamente constituida. Con el periodista musical se coincidió en canciones

que sí debían pertenecer a la matriz y otras que no, dado que, en su opinión, un algoritmo no necesariamente hace de una canción un clásico.

Jaime Andrés López, locutor de radio y entrevistado para ésta investigación, también en consonancia con éste pensamiento, nos permitió entender por qué P.Wilson reemplazó unas canciones de nuestra selección, dado que: *“La gente escucha el Reggaetón de una manera mucho más frenética que antes porque ahora hay 10 canciones de reggaeton que se estrenan al día y los grandes artistas de lo que se conoce como Reggaetón estrenan a razón de una canción por semana. Entonces tal vez esa sí sea una novedad del Reggaeton y de las plataformas: que nos permiten consumir canciones a gran velocidad y esto hace que muy pocas canciones se conviertan realmente en clásicos”* (P.Wilson, comunicación personal, 25 de marzo, 2020).

Este es un punto en el que vale la pena detenernos, ya que, el que P.Wilson sugiriera que otras canciones debían ser parte de la matriz de análisis (a manera de clásicos), hizo que en las dos primeras décadas no tengamos exactamente una canción por año sino 2 canciones del 1991, 2 canciones del 1997, dos canciones del 1998, 2 canciones del 2002 y 2 canciones del 2003. De este año en adelante ya tenemos una canción por década en nuestra matriz de análisis.

3. Se hizo una pesquisa sobre el momento histórico, comprendido entre 1990 y 2020, relacionado con auge, democratización y apropiación de tecnologías a nivel local.
4. Se realizaron entrevistas a 3 expertos musicales:
 - Jaime Andrés López: Locutor de radio y presentador de programas de radio como Radiocity de CityTv, “mamar gallo” de Radioactiva, Caracol Radio, La FM de RCN y W Radio.
 - Álvaro González “El Profe”: Director de Radiónica y conductor del programa *La Clase*. Durante su carrera ha trabajado en la Radiodifusora Nacional de Colombia y en la Super Estación 88.9FM.
 - Eduardo Arias Villa: Escritor y periodista colombiano. Creador de la revista Chapinero, libretista de Zoociedad, fue editor de Cultura de SEMANA y

colaborador en SoHo. También trabajó en El Tiempo, El Espectador, Cromos, La Prensa, Revista Diners, y otros más.

Una vez seleccionadas las 30 canciones que conformarían el corpus definitivo de la matriz de análisis, se pensó en cuáles imaginarios y en cuáles códigos estéticos podrían regalarnos una lectura social, cognitiva, sensorial y perceptiva que fuera a desarrollarse en la narrativa de cada canción. Pues, aunque al Reggaetón se le tilde de que carece de profundidad, de que es un género vacío en valores humanos, de que es carente de toda poesía y de reflexiones del mundo, *“El Reggaeton, además de entender perfectamente la no-profundidad de nuestras relaciones afectivas hoy, tiene unos imaginarios muy evidentes y unas “estéticas”, entrecomillas, muy claras, de cómo se ve la sociedad y de cómo quieren verse los jóvenes, que hace parte de una interpretación de una manera de un mirar social y culturalmente una sociedad. Ahí existen códigos estéticos claves y claros”* (Álvaro González, comunicación personal, 27 de abril, 2020). Entonces, para crear la matriz, lo que se hizo fue tener en cuenta que, cada ítem nos regalara como subtexto, el poder identificar cómo se cuentan esas condiciones en las que el sujeto habita que son: la percepción que se tiene sobre el cuerpo, la forma de expresarlo y contarlo al ponerlo en situación, la transformación de los espacios en donde el sujeto desarrolla a su ser y a sus sensaciones, y los tiempos que le rigen la cadencia a la cotidianidad de la vida, del pensamiento y de la convivencia al sujeto.

Para ello, así fue cómo se diseñó la matriz de análisis, gran herramienta con la que se leyeron esos sentidos de la realidad en las canciones, en clave de cada uno de los siguientes ítems:

10 Top Hits 1990 - 1999									
Canción /Artista /año	Tema	Referencias Externas	Referencia a la mujer	Referencia corporal	¿Desde dónde se cuenta? (quién)	Sujetos del relato y forma de implicación (de existir)	Featuring	Metaforización	Relación narrativa de la canción con su performatividad

Una vez diseñada la matriz, y desglosadas cada una de las 30 canciones en las siguientes categorías, se pudo ver cómo se manifiestan, a lo largo del tiempo, los cambios en los comportamientos de los sentidos (que se enmarca dentro cada ítem

de la matriz). ¿Qué se quiere decir con esto? Que si hay un sentido que antes se le daba al mundo, y que ahora es diferente, no implica que ahora sea otro sentido, sino que su forma de comportarse cambió. Para entender esto, traigamos como ejemplo que en la primera década se hablaba mucho en las canciones de la celebración del estar todos juntos, de que existía una comunión. Sin embargo, a pesar de que las canciones narraran la celebración de estar en comunión; en el subtexto de estas canciones se leía una intimidad sexual e instintiva entre el hombre y la mujer que no se contaba explícitamente o no se entraba en detalles. Que esto fuera así, es una forma de comportarse este sentido del manifestarse la intimidad. Pero, en la última década, cuando encontramos que ya no se habla de ese estar en comunión, de ese festejo de numerosas personas que celebran el estar juntos, que no ponía tan en evidencia la intimidad sexual, ahora (en las décadas recientes) se traslada a que sí se hable de esa intención directa y explícita de la intimidad sexual. Y el convertir la intimidad en algo público, es la variación que se encuentra, de cómo se ha transformado el comportamiento de ese sentido cuando se manifiesta la intimidad. Identificar estos cambios en los comportamientos de los sentidos (que es lo que se desarrollará a continuación), es lo que nos va a permitir recoger en las conclusiones: el cómo la digitalización tiene que ver con estos cambios en la forma de ser y de percibir del sujeto.

De esas formas particulares de representar esos sentidos, se nos regala desde qué momento²¹ se acentúa, en las canciones, la inscripción de la digitalización de las tecnologías en el sujeto (hecho que se desarrollará a lo largo de este capítulo). Justamente porque cambian las formas en las que el sujeto se relaciona con lugares concretos, porque cambian las maneras cómo el sujeto percibe y cuenta los tiempos de los relatos sobre los que versan las canciones, y varía el valor estético que el sujeto tiene sobre el cuerpo de la mujer. Gracias a la matriz se pudo notar cómo estos aspectos se cuentan de manera diferente, en cada década, partiendo del hecho de que iniciamos con una década en la que el sujeto no convive con internet, ni computador, ni celular, ni redes sociales, a una década en la que todo lo anterior es

²¹ Se identifica porque hay factores en las narrativas que, o aparecieron o desaparecieron, en el transcurrir de las décadas.

lo que el sujeto ha hecho extensión de su cuerpo y de su conciencia para poder relacionarse con el otro y leer el mundo desde estas nuevas perspectivas.

Para darle orden a la estructura con la que se expondrá este análisis de la matriz, y así poder pensar a la digitalización desde la posibilidad de conexiones que nos permite con el otro, con el entorno, y con el mundo que ahora se nos ofrece con los cambios que ocasiona la apertura tecnológica en nuestra cotidianidad, versaremos sobre tres categorías sin que esto implique una jerarquía:

- La primera: la involucración de los espacios y los lugares contenidos en las canciones.
- La segunda: el tiempo narrativo que emplea cada canción y la anulación del tiempo como aniquilación de la temporalidad del ritual del eros.
- La tercera: que tiende a dar razón y cuentas sobre cómo se narrativiza el cuerpo ya que el cuerpo solamente se concibe en un espacio, y porque el espacio es un contenedor de un tiempo.

Estos son 3 momentos son los que se resaltan a lo largo de la matriz y los que se vuelven una constante en los elementos que aparecen y desaparecen de cada ítem. Es por ello que nuestro análisis va a desarrollar a cada uno individualmente para identificar cada transformación en los sentidos que encierra cada categoría.

Siguiendo a Wittgenstein (2009), en cada canción encontramos que *se expresa sensorialmente el pensamiento* y en las letras del Reggaetón, no solo encontramos que estas tres categorías se conectan a través de la narrativa (que son las letras de las canciones), sino que también se evidencia la inscripción de la tecnología en el sujeto, en una transición moderna, en la que cada vez que aparece una nueva tecnología el tiempo cambia y hace que los lugares cambien; y si el lugar y el tiempo cambian, el cuerpo se narrativiza de una manera diferente. Lo que se quiere decir con esto es que si antes, cuando no teníamos los celulares nuestra forma de socializar y llegar al otro no era mediante una red social sino un lugar público destinado al encuentro, esto implicaba que el sujeto contara con una presencia física en dónde posar su mirada. Cuando ese sujeto análogo tiene a su objeto del deseo

enfrente y es un objeto palpable, implica que puede fijar su gusto erótico a una parte del cuerpo en concreto que edulcora sus sentidos. En este caso, el sujeto análogo entra en una suerte de hipnosis por el pendular de las caderas de la mujer, y la atracción por la sugestividad de esos movimientos hace que se narrativice el cuerpo, constantemente, sobre las caderas, en casi todas las canciones de los primeros 15 años. ¡Esa era la manera de narrativizar el cuerpo en una primera instancia!

Sin embargo, entradas las nuevas tecnologías digitalizadas que nos facilitan la comunicación para entrar en contacto con el otro de una manera más rápida, nos despoja del concurrir un lugar físico para encontrar al otro. Esto sucede porque el lugar de encuentro con el otro se vuelve un chat o a una llamada, y esto hace que el sujeto análogo carezca de la experiencia del constante observar a su objeto del deseo. Esto implica que, ahora, el sujeto digital, que ya no tiene ese permanente objeto de contemplación enfrente, termine por narrar a un cuerpo que no se concentra en una parte del cuerpo como objeto de sensualidad y deseo, sino que lo narre como algo abstracto, como algo no-focalizado. Y esta es la nueva manera en la que se narrativiza al cuerpo.

No obstante, el no concurrir lugares que nos permitan un contacto directo con el cuerpo no es el único factor al que repercute la inserción de las tecnologías, sino que, por ejemplo, el hecho de que se metamorfosee inconscientemente el cuerpo del otro en forma de celular, evidentemente termina por anular la interacción de los sentidos sensoriales del sujeto, dado que ahora observa al otro tras una pantalla y cree que está viendo una piel que no es una piel sino un pixel, y que se está escuchando una voz que no es una voz sino un voice-note (una onda sonora digital). Esto hace que se pierda la experiencia con el cuerpo del otro, y por ende, que dejemos de hablar del cuerpo del otro de una forma concreta. Y estos son detalles encontrados en las canciones de nuestra selección, en los que entraremos en profundidad posteriormente.

Ahora, ya que entendemos que la matriz salió de una lógica de poner la narrativa del Reggaetón en consonancia discursiva con: el lugar, el tiempo y el cuerpo, sabemos que, en las canciones, descansan representaciones y sentidos del mundo, que nos

permiten entender las variaciones en las configuraciones espacio-temporales del sujeto, para poder comprender cómo *“los medios eléctricos transforman inexorablemente todos los índices de sentidos y reacondicionan y reestructuran, así, todos nuestros valores e instituciones (Scolari, 2015, p.56)²²”*.

Pues, década tras década, la matriz nos permitió identificar dónde hay cambios en los modos de los comportamientos de los sentidos y hacer intuiciones sobre cuáles han sido la razones tecnológicas de la existencia de estos cambios. Y bajo ésta lógica se nos ha permitido entrever cómo la narrativa ha venido cambiando en virtud de la aparición de las tecnologías electrónicas y las comunicaciones digitales, que, son hechos e intuiciones que se recogerán en las conclusiones.

LUGAR

i.

CUANDO EN EL LUGAR TODAVÍA ESTABA EL OTRO

Análisis: Lugar en los años 90 en el Reggaetón

Hemos venido entablando un diálogo en el que entendemos que las canciones no son otra cosa que el sentido que le hemos dado al mundo, y no el mundo mismo, y es aquí en donde la matriz nos ha regalado coordenadas espaciales sobre: *“Cómo el Reggaetón interpreta los tiempos de hoy en día, ya que es una música que viene de muy abajo, que viene de la calle. Y es una voz de los tiempos de hoy en día porque es una música de ghetto, una música de barrio” (Andrés López, comunicación personal, 27 de abril, 2020)*. Es aquí donde entendemos que el Reggaetón tuvo un lugar particular en las calles, en los barrios, en el ghetto, para impregnarse de imaginarios, para gestarse como género musical, en un momento en donde las sociedades aún no tenían a su alcance

²² Entrevista Playboy Marshall McLuhan

dispositivos tecnológicos, a pesar de que en 1994 el gobierno colombiano le otorgara, a la sociedad, las licencias de operación para la telefonía celular²³.

El hecho de que 1994 fuera un momento histórico en donde la telefonía celular logra tener las licencias para poder operar, no significa que este fuera un momento de democratización de los celulares en el que todas las personas tuvieran acceso a estos aparatos. Al ser dispositivos que en sus inicios fueron tan costosos, no podían estar al alcance de cualquier persona, sino de empresarios adinerados cuyo uso inicial era para comunicar hechos, noticias y estrategias económicas, y el celular aún no era el hábitat del círculo social, dado que no hacía parte de la cotidianidad del sujeto todavía. Tener en el radar estos acontecimientos históricos que se irán mencionando a lo largo de estos apartados, sobre la llegada de las tecnologías a las sociedades, es de extrema importancia para entender las relaciones que se irán planteando de cómo la digitalización afecta directamente las formas de habitar los espacios y las maneras de sentir del sujeto. Estos son hechos que se pondrán en paralelo en el desarrollo de este documento, mientras se van exponiendo las evidencias halladas en nuestra matriz de análisis que versa sobre la selección de las canciones de Reggaetón elegidas para desarrollar esta investigación.

Ésta década, que representa el nacimiento del Reggaetón, y en donde el género musical toma *“una cantidad de imaginarios de los barrios populares”* (Andrés López, *comunicación personal*, 27 de abril, 2020), demuestra que los espacios que se cuentan en las narrativas de las 10 primeras canciones, tienen a la discoteca como lugar, en donde: *“Todos bailan en la discoteca, y se mueven ahora de derecha a izquierda”* (El General, *Meneaito*, 1992), y que hace que el Reggaetón se preste para el alboroto de quienes lo disfrutan *“Para que la pista se ponga caliente, con el funkete que viene caliente”*, y que ahora *“alce la mano toda mi gente, y todos formen desorden”* (El General, *Funkete*, 1992). Evidentemente estos son comportamientos que cuenta el sujeto que solo se pueden dar allí, en un lugar presto a que las canciones de Reggaetón busquen el encuentro con el otro.

²³ Bautista, J.F. (2002/29/07). Telefonía móvil en Colombia. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/on-line/articulo/telefonía-móvil-colombia/53312-3>

Las canciones de esta década ponen en relieve que la discoteca es el escenario de seducción en donde se alimenta el imaginario del hombre que goza del espectáculo del baile que ofrecen las mujeres en este lugar. Aquí se nos sitúa en una instancia en donde ahora sabemos que, en la discoteca: *“Todos en el baile estaban tomando, y las mujeres estaban bailando”* (El General, *Muévelo*, 1991), y la discoteca resulta ser la puesta en escena donde el hombre desempeña su rol de observador, que se pone a merced de dejarse seducir y estimular con lo que se va a topar en el lugar al que concurre como escenario de goce y de disfrute.

No obstante, las mujeres de la discoteca, saben ya que *“vienen para el baile (...) porque del baile nadie las puede sacar”* (El General, *Pum-Pum*, 1998), y la lectura que se nos regala tras repasar todas las canciones de ésta década es, que este momento del festejo, del goce y del baile, se ofrece como un ritual donde se reúnen las personas, en donde la discoteca funciona como espacio de encuentro con el otro, donde se presta como lugar de diversidad y es el momento donde se ofrece un espectro de selección y de afinidad para dejar que los sentidos del sujeto se permeen por el eros, y se entable una relación ritualizada y de cortejo para llegar al otro.

Otra instancia que se resalta en esta década, a partir de identificar que la discoteca es la constante de los lugares de representación del sujeto en estas canciones, es que, la discoteca se narra como un lugar de celebración colectiva del estar en comunión. Es un lugar donde se menciona a muchas personas, y esto se sabe por la mención de *“toda esa gente que está aquí presente”* (El General, *El Meneaito*, 1992), a la que se le invita a celebrar esa colectividad que regala el estar en comunión y el estar reunidos en un espacio. Esto lo podemos notar cuando el cantante de la fiesta les dice a todos los que asisten a la discoteca que: *“yo quiero que todas las mujeres digan ah, y yo quiero que todos los machos digan oh”* (Vico C. *Bomba para afinar*, 1991).

Más adelante entenderemos cómo cambia este fenómeno debido a que, si antes, el lugar de encuentro era la discoteca, ahora las canciones ya no celebran el que todos estén juntos en este lugar. Desaparece de las canciones el hecho de mencionar a un “todos” en donde se dice que: *“quiero que le digas a todas tus amigas que el Rey del pum pum acaba de llegar”* (El General, *Pum-pum*, 1998), y aparece en la narrativa de las canciones una forma de contar una relación más íntima; en donde no se narra a los demás, sino a una pareja que, aunque está en la discoteca, no celebra que se esté

en comunión con más personas sino su momento intimidad. En décadas posteriores desaparece la figura donde se resalta la aparición de muchas mujeres, de muchos hombres y de muchas personas bailando y gozando. Se elimina el “nosotros” que se narraba en las canciones y ahora ya no se hace parte del relato a nadie más (y esto se expondrá en la siguiente década).

También podemos notar que, si hay canciones donde no se hace mención explícita de la discoteca, tenemos la idea de que es un espacio público, donde concurren varias personas, y donde se presta el Reggaetón como momento de celebración y fiesta. Pues, que el sujeto del relato de la canción, le diga a su objeto de deseo: “*Dame tu cosita, vámonos para acá, para la esquinita*” (*El Chombo, 1997*), implica que esa esquinita es un lugar que, aunque no sea tan claro cuál es, sabemos que es público²⁴ y que se refiere al lugar de una fiesta.

La matriz de análisis hace que encontremos, en esta década, a un sujeto que se desplaza a un lugar, a un sujeto que concurre un espacio, que dirige su cuerpo de una geografía a otra y que hace mención de esa coordenada geográfica en las canciones de nuestra selección. Paralelamente, en este momento histórico, internet llegaba a Colombia hacia los años 90 pero no todo el mundo lo tenía. Fue en los 90 que se tuvo la iniciativa de traer el internet al país, pero hasta el 1994 fue que existió la primera interconexión con universidades del mundo²⁵. Sin embargo, fue hasta el 1998²⁶ que el acceso al internet se democratizó en las sociedades de una manera muy particular que implicaba que el sujeto se desplazara a un café internet para poder tener acceso al internet. No era un internet al que se tuviera acceso desde las casas, sino era un internet al que se podía acceder si se concurría a un lugar que prestara el servicio. Saber este dato nos sirve para contrastar dos instancias:

²⁴ Lo mismo ocurre con la canción de El Chombo: “Quieren Chorizo” (1997), en donde seguimos con el fenómeno de que se celebra la colectividad, pero no es tan claro cuál es el lugar público en el que las mujeres “*Quieren chorizo, las chicas quieren chorizo*”, pero sabemos que el lugar donde todo ocurre es una fiesta.

²⁵ Cobos, T.L. (12 de enero del 2010). Historia del internet en el mundo y su llegada a Colombia [Mensaje en un Blog]. Recuperado de: <https://tanialu.co/2010/01/12/historia-de-internet-en-el-mundo-y-su-llegada-a-colombia/>

²⁶ RTVC (2018/07/09) La vida antes del Wi-fi: Café Internet. *Señal Memoria*. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/piezas/la-vida-antes-del-wi-fi-cafe-internet>

- 1. Que todavía no había una democratización del internet en casa ni mucho menos en los celulares para tener, todavía, desde aquí, a un sujeto digitalizado que empezara a habitar en otros espacios digitales como los son las redes sociales o las llamadas-videollamadas.
- 2. Que el café internet también contaba con su protocolo de dirigirse a un lugar que hacía parte, todavía, de un escenario de comunicación con el otro y de encuentro con varias personas (mientras que tener Wi-Fi en la casa acostumbra al sujeto a que socialice desde la soledad de su intimidad y no en un lugar en donde se esté en comunión).

Si el acceso que se tenía al internet era a través del café internet, entonces, cuando encontremos que en décadas posteriores cambia esto, no se debe a que el sujeto haya cambiado, sino porque las condiciones en las que empezó a crecer el sujeto ahora son distintas; producto de la digitalización.

ii.

METAMORFOSIS A CAMINOS ELÉCTRICOS

Análisis: Lugar en los años 2000 en el Reggaetón

Venimos de una década en la que no solo no se había democratizado las tecnologías, sino que acceder al internet tampoco estaba al alcance de todo el mundo en cualquier momento. El internet: inter(national) net(work)²⁷, no era todavía esa red internacional que prometía ser, dado que todavía no hacía parte de las formas en las que el sujeto optaría por inter-actuar²⁸ con el otro en un futuro.

Convivir con el internet 24 horas al día todavía no hacía parte de la cotidianidad del sujeto. El “inter-net” no era todavía una extensión de la “inter-conexión” entre una persona con la otra, ni de su forma de alimentar su intelecto para desarrollar a su ser.

²⁷ Préstamo del inglés *Internet*, nombre de marca registrada, formado por acortamiento de *Inter(national) Net(work)* ‘red internacional’.

²⁸ Juego de palabras a partir de la palabra internet.

Sin embargo, entre el 2001-2002²⁹ sucedió la inserción fuerte de los celulares en Colombia y la democratización de estos dispositivos propició nuevos encuentros entre las personas como las llamadas. Una llamada de celular representa que es un lugar que se vuelve más constante de tener contacto con el Otro, y que ese Otro no tiene que estar en su casa para recibir una llamada al teléfono fijo. La llegada de la llamada de celular tiene su efecto en acortar, aún más rápido, las distancias para llegar al Otro, y esto implica que podamos hacer la relación de que el escenario de encuentro con el Otro ya no tenga que ser siempre en la discoteca o en un espacio físico que contenga la presencia de dos cuerpos.

Podemos preguntarnos si esto tiene que ver con que, cuando llegamos a la década de los 2000, notamos en la matriz de análisis que, en los 90, en el Reggaetón se hablaba de la discoteca, y en los 2000 ya no se habla de la discoteca. Ahora el lugar que encierra a las canciones es cualquier lugar, no tenemos ninguno en específico, así como la llamada del celular; que puede darse desde cualquier lugar sin importar la geografía del sujeto. En este momento podemos entender cuando McLuhan (como se citó en Scolari, 2018) nos dice que: *“Los efectos de las tecnologías no se producen a nivel de opiniones o conceptos, sino que modifican los índices sensoriales o pautas de percepción regularmente y sin encontrar resistencia”*, dado que, en este caso, la llamada altera nuestros índices sensoriales de tal forma que ya no vemos a la persona que está enfrente, sino que la escuchamos en esa distancia que se anula, convirtiéndonos en sujetos carentes de la presencia del Otro y que detona nuestro imaginario.

Es a partir del 2003 que empezamos a notar un quiebre en estos lugares de representación, pues en estos primeros 3 años de la década aún tenemos a un sujeto que le dice a su Felina que *“bailemos toda la noche”* (Tito el Bambino, 2002), y en donde aún se invita a todas las *“Mujeres pa’ la disco a bailar”* (Ivy Queen, 2003). Sin embargo, a partir de la canción Dile, de Don Omar, perdemos esta claridad en los lugares de enunciación, ya que tenemos a un sujeto del relato que le dice a su interlocutor: *“Dile*

²⁹“En Colombia ningún otro servicio ha crecido en número de usuarios como lo ha hecho la Telefonía Móvil Celular en el año 2001 y en lo que va del 2002, con un incremento del 44%”. Bautista, J.F. (2002/29/07). Telefonía móvil en Colombia. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/on-line/articulo/telefonía-movil-colombia/53312-3>

que esta noche me quieres ver" (2003) pero nunca, en la canción, sabemos desde dónde se cuenta a pesar de que se nos sitúa en la noche.

Este quiebre en la pérdida de los lugares de enunciación sigue desapareciendo de nuestra matriz de análisis cuando, al llegar a la canción Gasolina, del 2004, sabemos que tenemos un festejo pero dejamos de saber si todo sucede en la discoteca o si se da en un bar, o en la calle o en cualquier otro lugar. Aquí Daddy Yankee habla del volumen alto de la música, de que hay mujeres a las que les gusta la fiesta, pero es difícil imaginarnos que el escenario que el sujeto del relato cuenta sea dentro de una discoteca, puesto que menciona que la mujer está en un lugar donde *"jangua en carros, motoras y limosinas"* y que *"llena su tanque de adrenalina cuando escucha el Reggaetón en las bocinas"*. A pesar de tener estas pistas, el sujeto del relato no nos regala un lugar concreto y por eso nos toca inferirlo ahora.

Es curioso que esto comience a repetirse en otras canciones cuando el sujeto del relato nos dice: *"un día sé de ti pero al otro no, nena, eres una fantasma y es difícil que te vea"* (Zion y Lennox Fantasma, 2007), y encontremos que, en toda la canción, tenemos a este mismo sujeto recordándole vivencias a una mujer, pero que nunca nos regala el saber de ellos dos dónde están. Son sujetos completamente deslocalizados, de los que no poseemos ninguna información geográfica que nos permita identificar dónde se relacionan el uno con el otro. Incluso se torna muy difícil saber si la mujer, en la canción es una presencia física o si todo lo que el sujeto del relato le dice, lo cuenta desde su imaginación en un soliloquio. Curiosamente es una mimesis que el sujeto adopta en su comportamiento del *"Internet y del correo electrónico (que) hacen que la geografía y la propia tierra desaparezcan. El correo electrónico no lleva ninguna marca que permita reconocer desde donde se ha enviado. No tiene espacio (Chul-Han, 2018, p.39)"*.

Para poder comprender el cambio que, en un segundo momento se nos regala en nuestra matriz de análisis en ésta década, es de gran importancia tener en la mira que en el 2003 aparecieron los primeros computadores portátiles con Wi-Fi integrado³⁰ (sin necesidad de tarjetas externas). Pues, paralelamente, a partir del

³⁰ "Intel presentó en el Parque de la 93 en Bogotá su nueva tecnología de computación móvil inalámbrica llamada Centrino. Los tres primeros lugares cubiertos con Wi-Fi en el país fueron el Parque de la 93 y el Hotel Tequendama (Bogotá), así como el Hotel Las Américas, en Cartagena". Redacción

2005, empieza a desaparecer de nuestra matriz los grupos numerosos de personas. Ahora tenemos el nacimiento de lo que sería un sujeto inalámbrico, que no necesita ir a un café internet (que es un espacio en el que concurren varias personas), sino que ahora el sujeto puede disfrutar del internet de una manera más privada, sin la presencia de otros en los cubículos de al lado.

Mientras que en las primeras canciones de la década conservábamos a un sujeto que nos invitaba a disfrutar sus canciones en comunión y nos decía a todos que: *“Esto es para ustedes pa’ que se lo gozen, pa’ que se lo gozen, pa’ que se lo rocen”* (Tego Calderón, 2002), ahora el sujeto de nuestras canciones conoce la experiencia de acceder al internet desde su intimidad, sin estar enchufado a una pared que lo obligue a mantenerse en un punto geográfico compartido y que le regale una ubicación específica.

No solo el sujeto empieza a cerrarse a concurrir con frecuencia lugares que congregan a personas debido a la aparición del Wi-Fi, sino que en el año 2002 llegan las redes sociales como MySpace, Hi-5 y Friendster a Colombia. Esto puede tener relación con que ese espacio celebratorio del que se hablaba en las canciones de Reggaetón de nuestra selección, se haya trasladado ahora a que el sujeto le dé importancia al estar juntos, pero esta vez, desde la creación de comunidad en las plataformas de las redes sociales (que implica conectarse con el Otro virtualmente).

Pues, mientras que antes se manifestaba un sujeto que cuando salía a la discoteca nos describía a las mujeres que encontraba en ese lugar que le atraían: *“Mi primera felina le encanta la ropa atrevida, (...) mi segunda felina en la cama es brusca, (...) mi tercera felina pa’ perrear no escatima...”* (Tito el Bambino, 2002), y en donde se mencionaba la diversidad que habitaba en un lugar colectivo: *“Esto va pa’ las gatas de to’s los colores, pa’ las mayores, pa’ las menores”* (Daddy Yankee, 2004), ahora se deja de sugerir un colectivo como escenario celebratorio del estar en comunión, y toda esa celebración de lo colectivo, desaparece por completo. Esto tiene sentido dado que los lugares de encuentro empezaron a ser las redes sociales (para consumir música, para relacionarse con la música e interactuar con el Otro), y que, entonces, esa celebración de lo colectivo se traslade a una celebración de lo personal desde la experiencia que

El Tiempo (27 de octubre de 2008). Hitos tecnológicos en el país. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3158698>

empieza a tener el sujeto al comunicarse con el Otro desde la intimidad que elimina toda distancia.

Para entender esto, tomemos como ejemplo la canción Rakata (2005), de Wisin y Yandel, en donde la canción inicia con el sujeto del relato diciéndole a otro hombre que se salga de la discoteca si no está bailando con la mujer que es su objeto del deseo:

“¡Salte! Si no estás bailando con ella, salte,
para hacerle rakata, rakata,
esta noche quiero hacerle rakata”.

Ésta es una canción que conserva la discoteca, en donde sabemos que es un lugar que congrega personas para la fiesta, pero aquí la canción no celebra ese estadio del goce en comunión sino que salta a contarnos un momento sexual y de intimidad entre él y su pareja:

“Le gusta que Wisin la jale por el pelo,
¡Grítalo! Papi dame lo que quiero”.

No sabemos si este encuentro sexual sucede en la discoteca o en qué otro lugar él la invita a que ella toque su cuerpo, pero lo que la canción nos demuestra es, cómo se celebra la intimidad cuando el sujeto del relato le dice a ella:

“Siente la presión del callejero,
¡Grítalo! Papi dame lo que quiero.
Pues tenga lo suyo, sin orgullo,
yo tengo el agua pa’ ese capullo”.

Este es un claro ejemplo de que la celebración de la intimidad empieza a surgir en esta década y que también encontramos en otras canciones³¹. Ahora tenemos a un

³¹ Down (2006), Rakim y Ken-y: “Y hoy desperté, en la misma casa, en el mismo cuarto, en la misma cama en donde te amé”.

sujeto del relato que, aunque esté en la discoteca y sienta que *“Hace calor, en la disco subiendo el vapor”* (Wisín y Yandel, 2009), ahora le da importancia no a la colectividad sino a la intimidad que quiere tener con su objeto del deseo, diciéndole: *“Sedúceme, negra, yo ya prendí la fogata, (...) se ven las luces de neón y el humo, Chula yo quiero un cantito tuyo”* (Wisín y Yandel, 2009).

También, desde la canción Rakata (que desglosamos anteriormente) empezamos a encontrar saltos de un lugar a otro que, tras de que no son claros ni explícitos y toca inferirlos, empiezan a convertirse en varios lugares dentro de una misma canción que termina por deslocalizar aún más al sujeto y a desubicarnos como lectores. Haremos pesquisa sobre esto cuando veamos cómo se comportan los lugares en las canciones de la siguiente década en nuestra matriz de análisis.

Tras observar esta variación vemos cómo, en las canciones, el sujeto se cierra a la intimidad, en donde la celebración colectiva pierde su relevancia, y surge la narrativización de los espacios íntimos y de la sexualidad que, con el tiempo, se explicita cada vez más y toma un carácter pornográfico en donde todo está expuesto (y que ahondaremos en el apartado que versa sobre el Cuerpo).

Este cambio, en donde dejamos de percibir los espacios públicos como escenario de goce y empezamos a ver narrativizada la intimidad del sujeto, no solo lo sabemos por las temáticas sobre las que versan las canciones o las palabras que nos regalan una coordenada geográfica precisa (que ahora dejan de existir), sino que también lo sabemos por los títulos de las canciones en donde se deja de hablar del baile y del cuerpo y, en cambio, empieza a aparecer en los nombres de las canciones: comportamientos, actos discursivos y estados psíquicos como otros escenarios importantes que dejan excluida la enunciación de los lugares.

Percatémonos de cómo, en las siguientes gráficas, ésta relación empieza a cambiar desde los títulos de las canciones:

Década de los 90	Década de los 2000
-------------------------	---------------------------

Año	Nombre de la canción	Relación
1991	Muévelo	Baile
1991	Bomba para afincar	Tema: invitación al baile
1992	El Meneaito	Baile
1995	El funkete	Cuerpo y baile
1996	Mis ojos lloran por ti	Estado psíquico y cuerpo
1997	Dame tu cosita	Cuerpo y baile
1997	Quieren Chorizo	Cuerpo
1998	El gato volador	Estado psíquico
1998	Tu pum pum	Baile
1999	Guillao	Comportamiento

Año	Nombre de la canción	Relación
2002	Pa que retozen	Baile
2002	Felina	Comportamiento
2003	Yo quiero bailar	Baile
2003	Dile	Acto discursivo
2004	Gasolina	Comportamiento
2005	Rakata (atakar)	Comportamiento
2006	Down	Estado psíquico
2007	Fantasma	Comportamiento
2008	Te quiero	Estado psíquico y acto discursivo
2009	Abusadora	Comportamiento

Es entendible que, en las primeras 13 canciones, se tenga como una constante a un cuerpo que baila, y que su escenario de representación sea la discoteca. Sin embargo, que este fenómeno empiece a desaparecer de las canciones y ahora se empiece a versar desde los títulos de las canciones sobre los comportamientos que manifiesta el sujeto, y a exteriorizar su estado psíquico a manera de monólogos y actos discursivos, puede seguirse relacionando con que a partir del 2006 aparezcan dos de las redes sociales con más seguidores y uso en Colombia: que son Facebook y Twitter. Esto puede implicar que, el sujeto que ahora tiene más tiempo consigo mismo en su soledad, empiece a aflorar en su comportamiento una manifestación narcisista en donde quiera hablar solo de sí mismo o de sus experiencias íntimas restándole importancia a la otredad en sus narrativas. Pues, la red social, es un espacio social que se da desde la intimidad, desde un espacio más íntimo, y el intercambio con el otro se torna más personal, y esto puede terminar por modelar el comportamiento del sujeto de una manera diferente (hecho que se ve reflejado en los títulos de las canciones).

Prueba de que los efectos de las tecnologías terminan por modificar los índices sensoriales y las formas de cómo el sujeto percibe el mundo es, que en abril de 2009, ya se contabilizaban 9 millones de colombianos en Facebook y en el 2012 Facebook ya se conocía parcialmente por ser utilizado por el 80% de la población bogotana. No obstante, el hecho de que en el 2012 también las líneas móviles alcanzaran a las líneas del teléfono fijo, implicaba que, a partir del 2005, empezara a existir un crecimiento exponencial en el uso de celulares en los sujetos, y que estas condiciones

en las que crecía el sujeto fueran a transformar su manera de percibir el mundo. Aquí, Álvaro González (comunicación personal, 27 de abril, 2020) nos resalta un aspecto importante respecto a que las tecnologías y el internet han ayudado a que el Reggaetón tenga un mayor alcance con las audiencias:

Las tecnologías, por supuesto, permitieron la aparición del Reggaetón porque hoy los consumos son mucho más fáciles. Además, hoy, a través de las plataformas digitales (que no solamente son en las que se paga una membresía, sino las que son abiertas) también generan un consumo amplio del Reggaetón. La radio, en particular los programas de éxitos musicales, programan al Reggaetón, entonces, el Reggaetón sigue siendo de un fácil acceso. Más allá de cualquier cosa el Reggaetón hoy ha escandalizado y ha hecho ese punto de contracultura que a veces es necesaria en la música. Y ahí hay una lectura interesante de época.

Pero el giro que le podemos dar a lo que nos dice Álvaro González “El Profe” sobre la lectura frente a cómo las tecnologías hacen más fácil el consumo del Reggaetón es, que, desde que existe la democratización de las tecnologías y del internet, el Lugar del Reggaetón deja de ser la discoteca y empieza a ser la radio y las redes sociales que posicionan la música en la radio. Y esto implica que, las relaciones de un sujeto con el otro sean diferentes, y que los espacios también sean diferentes (incluso, que los lugares que las canciones nos narren, dejen de ser reales sino que se manifiesten como un estadio psíquico que no nos ubica en ninguna coordenada espacio-temporal; producto de la digitalización).

iii.

LUGARES SIN RUTA

Análisis: Lugar en la última década del Reggaetón

Venimos de unas décadas en las que se leía, en la selección de las canciones de nuestra matriz, que el ritual del acercamiento se daba en el baile y así era como se manifestaba la seducción erótica hacia el Otro. Se percibía, en las narrativas, lo ceremonioso del emparejamiento y la intención de querer acceder al espacio del Otro. Sin embargo, en esta década, aparece en nuestra matriz de análisis que: el acontecer sexual ya existió, y que ha quedado anulado “*el erotismo sagrado de Bataille que representaba todavía una comunicación ritualizada que incluía fiestas y juegos rituales como espacios especiales y de separación*” (Chul-Han, 2015, p.53). La anulación de estos espacios que permitían que el sujeto experimentara la distancia con el Otro, el desear encontrarse pronto con el otro, terminó por exterminar los lugares intermediarios de seducción de nuestra matriz (producto de la digitalización que venimos dialogando) que se prestaban para los juegos amorosos de los sujetos (que en el caso puntual de esta investigación, se nos manifestó como la discoteca).

Para entender lo que sucede con las canciones en estos últimos años, podemos partir desde el año 2006³² para ver cómo se cuentan las canciones cuando el lugar del encuentro ha sido anulado por el sujeto y lo que lo reemplaza es la aparición de la mujer como objeto del recuerdo sexual:

- La canción Down (2006), de Rakim y Ken-y, muestra a un sujeto del relato que nos cuenta cómo su imaginario se detona desde el recuerdo sexual:

*“Hoy desperté en la misma casa,
en el mismo cuarto, en la misma cama en dónde te amé
y eso me pone down.
Down, si no tengo de tu piel,*

³² Fue la primera aparición de este fenómeno que toma fuerza en todas las canciones de la última década.

down, si no tengo tu calor”.

Lo que encontramos aquí es que ya no tenemos a un sujeto de acción que esté implicado en un lugar del presente, y se nos revela a un sujeto solitario; un sujeto del recuerdo. Podemos leer en otras canciones cómo esto se manifiesta en una reincidencia:

- La canción Si no le contesto (2010), de Plan B, habla de lo sexual como un recuerdo, como algo que ya sucedió:

*“Si no le contesto se desespera,
piensa que con otra estoy haciendo lo que le hacía a ella,
mujer no quiero más pelea, (...)
ahora sólo hablemos de Sex, ya que ahora tú eres mi ex”.*

Seguimos teniendo aquí a un sujeto que habla desde la detonación de su recuerdo sexual, y que, además, el fenómeno de que se hable desde los recuerdos, acentúa en las próximas canciones la pérdida de enunciación de los lugares de encuentro, que nos deja como lectores que nunca saben la geografía de lo que aconteció. Veamos cómo esto se sigue reflejando en las siguientes canciones de ésta década:

- La canción Sexo, sudor y calor (2011), de J Álvarez le propone a la mujer que recuerde la noche sexual que vivieron:

*“Yo no sé si tú te acuerdas de aquel día,
yo borracho y loco y tú suelta y lúcida.
Nos fuimos, llegamos al cuarto y senda algarabía,
lo hicimos hasta el otro día”.*

- La canción La Pregunta (2013), de J Álvarez se nos cuenta a un sujeto del relato que recuerda cómo se llevó a una mujer a la cama después de conocerla en la discoteca. El sujeto del relato recuerda las palabras exactas que le dijo a ella en ese momento:

*“Yo me le acerqué y fijo la miré,
le ofrecí un trago y al oído le dije (...)
hoy, voy a hacerte olvidar,
el pelo te soltaré,
haré una historia con tu cuerpo
que en tu mente plasmaré”.*

- En la canción Sin Pijama (2018), de Becky G, encontramos que todo se cuenta desde el recuerdo, y narra cómo fue el encuentro sexual del sujeto del relato:

*“La pasamos romantic,
sin piloto automatic
viajando en cannabis,
siempre he sido una dama pero soy una perra en la cama”.*

- Y finalmente, con la canción Callaíta (2018) de Bad Bunny, tenemos a un sujeto que sabe cómo es su objeto del deseo en la cama, y si lo sabe es porque lo recuerda:

*“Ella es callaíta,
pero pa'l sexo atrevida, yo sé”.*

En esta primera instancia, podemos corroborar que, parte de los efectos que tiene la digitalización sobre los sujetos, consta de que la digitalización hace que se anulen los lugares de encuentro y que desaparezca el estar en comunión producto de las tecnologías que se le ofrecen al sujeto. También cabe resaltar aquí, que este es un momento histórico en el que, paralelamente, las tecnologías tienen su mayor auge, dado que:

1. El 31 de diciembre del 2012 Colombia registró 6.271.030 suscripciones a internet de banda ancha³³.

³³ Arbelaez, A. (2014/05/16). 19 cosas que usted no sabía sobre internet en Colombia. *Enter.Co*. Recuperado de: <https://www.enter.co/cultura-digital/colombia-digital/19-datos-que-usted-no-sabia-sobre-internet-en-colombia/>

2. El 18 de abril de 2013 el campo colombiano se conecta masivamente a internet, gracias a 5.300 puntos de acceso comunitario con tecnología satelital³⁴.
3. En 2013, por lo que respecta a Twitter, Colombia ocupa un honroso puesto 13 en todo el mundo, con 17 millones de cuentas³⁵.
4. El 21 de abril de 2014 las conexiones a internet en teléfonos móviles y tabletas superan por primera vez a las de punto fijo³⁶.

Tener en el radar estos datos históricos nos puede ayudar a entender una segunda instancia que se nos presenta en la matriz de análisis en la última década. Podemos notar que ésta es la década del sujeto tecnológico, y que a partir del 2010 empieza a aparecer la constante de que el lugar donde todo sucede y desde dónde todo se cuenta es la llamada: *“Si no le contesto se desespera”* (Plan B, 2010). En ningún momento volvió a aparecer la discoteca como lugar de encuentro. Esto nos puede funcionar como un indicio para empezar a comprender que el efecto de la digitalización hace que el cuerpo del sujeto empiece a transformarse, que el tiempo empiece a perderse, y que el lugar del ritual donde se podía dar el encuentro con el otro pasa de espacios públicos a volver pública la intimidad.

El hecho de que ahora se nos manifieste un sujeto tecnológico, implica que es un sujeto que, en su cotidianidad, tiene al alcance las tecnologías de la comunicación moderna que son el chat: *“Me manda foto fotico, mostrando todo, todito”* (Becky G, 2018), el mensaje de texto: *“Tiene un culito ahí que la acabó de textear”* (Bad Bunny, 2019), la llamada: *“Te estoy llamando, porque necesito más de ti, hay algo de tu voz que me seduce y me hace sentir cómo si estuvieras al lado mío”* (J Álvarez, 2011), y la videollamada: *“Mientras tanto hagamos videollamada, y cuando llegue desbaratamos la cama”* (Becky G, 2018). Lo que sucede al convivir diariamente con estas tecnologías es, que hace que el sujeto las convierta en una extensión de su cuerpo, y esto termina por moldear su pensamiento, su conducta y

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Arreaza, J.M (2020/25/07). Historia de internet en Colombia: cómo evolucionó la red de redes en nuestro país. *Marketing4ecommerce*. Recuperado de: <https://marketing4ecommerce.co/historia-de-internet-en-colombia/>

³⁶ Arbelaez, A. (2014/05/16). 19 cosas que usted no sabía sobre internet en Colombia. *Enter.Co*. Recuperado de: <https://www.enter.co/cultura-digital/colombia-digital/19-datos-que-usted-no-sabia-sobre-internet-en-colombia/>

su forma de relacionarse. Pues es un sujeto que pone en desuso la carta para hacerle llegar un mensaje al otro, y anula la figura del cartero porque estas distancias se eliminan con la mensajería instantánea. Es un sujeto que ya no se desplaza a un lugar para comprar el periódico o las revistas, sino que ahora lee las noticias en su celular o en el computador gracias al internet. Es un sujeto que ya no se dirige a las tiendas de discos porque cuenta con plataformas de streaming de música en su celular.

Es por ello que, en una segunda instancia, la matriz de análisis nos muestra ahora a un sujeto tecnológico carente de lugar en el mundo y carente de comunión con el Otro, debido al estado solitario al que lo somete el alcance que ahora tiene con las tecnologías. Esto nos permite entender que, el giro es, que empieza a aparecer una narrativización distinta (en las letras del Reggaetón), porque el sujeto se comienza a digitalizar y a deslocalizar gracias a las tecnologías.

Lo que nos muestra la matriz de análisis es, que el sujeto tecnológico ahora se despoja del peso de la materia de su cuerpo y le propone a su objeto del deseo que el estímulo sexual se de en lo virtual y no en un lugar físico donde se puedan encontrar los dos: *“Si usamos el teléfono pa’ complacernos”* (J Álvarez, 2011). Nuevamente, se nos recalca que es un sujeto carente de lugar en el mundo y de comunión con el Otro.

También, desde que tenemos la aparición del sujeto tecnológico, nunca más volvemos a saber cuál es el lugar en el que se desenlaza la canción. Lo perdemos completamente. Siempre hay que inferirlo e incluso se torna bastante difícil saber dónde están sucediendo las cosas y, como puede ser cualquier lugar del sujeto solitario, significa que el lugar también puede ser ninguno; y termina anulándose toda protocolaridad.

Por ejemplo, en la canción *Despacito* de Daddy Yankee, se infiere que el lugar es un espacio donde se da el baile, pero todo pasa en el imaginario del sujeto del relato del cuál no sabemos dónde está; si en una fiesta de casa, en un bar, en una discoteca o cualquier otro espacio donde esté la sazón de esta música:

*“Sí, sabes que ya llevo un rato mirándote
Tengo que bailar contigo hoy*

*Vi que tu mirada ya estaba llamándome
Muéstrame el camino que yo voy”*

No podemos usar la expresión discoteca porque nunca se dice, es decir que es un implícito (podría ser en un bar, en un café, etc) y como podrían ser en tantos lugares, quiere decir que el lugar es ninguno. Es una neutralidad de los espacios.

Lo mismo pasa con la canción de Bad Bunny, Callaita, en donde se infiere que el sujeto del relato está en un lugar donde hay música y alcohol, y describe a una mujer en un lugar que desconocemos:

*“La baby llega y se siente la presión
Ella ni trata y llama la atención
Ey, el perreo es su profesión
Siempre puesta pa' la misión “*

De igual manera se manifiesta en la canción Sin Pijama de Becky G, en donde la mujer le propone al hombre que deben tener un encuentro sexual y que la posibilidad del preámbulo puede ser en la videollamada:

*“Mientras tanto hagamos videollamada
Me manda foto', fotico'
Mostrando todo, todito”*

Pero tampoco sabemos ella dónde está y desde qué lugar le está proponiendo a su objeto del deseo que se encuentren en la videollamada. El lugar sigue siendo algo desconocido. Y así sucede con todas las canciones de esta década.

Por último, se hará mención aquí, que de nuestra matriz de análisis desaparecieron las referencias externas que se citaban en las canciones de Reggaetón en los primeros 15 años. Lo que hacían estas referencias externas era, regalarnos otros lugares y otros saberes de la época para poder hacer relaciones directas con lo que se pensaba en la realidad de las canciones. Estas referencias externas, que desaparecen de nuestra matriz de análisis a partir del 2005, referenciaban géneros

musicales: *“Baila el merengue, Baila la rumba, Baila en cha cha chá, Baila la salsa”* (El General, 1991), se mencionaba ciudades: *“En Nueva York lo vacilan sin parar, en Venezuela les gustan porque quieren bailar”* (El meneaito, 1993)³⁷, programas de televisión: *“Hubo una fiesta en mi barrio, Llegó Don Gato, Llegó el gato Tom, Llegó el gato Félix, Llegó Silvestre, también vino Garfield”* (El Chombo, 1998)³⁸, vehículos motorizados: *“mi gata janguea en carros, motoras y limosinas”* (Daddy Yankee, 2004)³⁹ y condiciones de producción y de venta de discos: *“Ahora hay que trabajar de medio millón de copias pa’ arriba”* (Wisin y Yandel, 2005).

Al inicio de este apartado se trajo sobre la mesa que hubo lugares que el Reggaetón tuvo para adquirir imaginarios y representarlos en sus canciones. Se habló de que el Reggaetón se permeó de las calles, se impregnó de los barrios, del underground y del ghetto, y ahora, cabe resaltar en este momento que, entrada la digitalización en el sujeto; el lugar donde nace el Reggaetón ha dejado de ser estos lugares reales y ahora se han sustituido por lugares digitales. Hasta los lugares para producir música cambiaron desde que se democratizaron las tecnologías; desde que todos tenemos la posibilidad de hacer música en el computador de la casa. En la entrevista con Eduardo Arias (comunicación personal, 30 de abril, 2020) podemos notar cómo estos lugares siguen desapareciendo, no solo de las narrativas de las canciones de Reggaetón, sino desde el momento en el que las canciones se crean y se graban. Y cómo los lugares desaparecen de la experiencia que tiene (o que ya no tiene) el músico con el instrumento y con la creación de la música:

Como lo percibo yo, el Reggaetón, al igual que el Hip-Hop, es una música que está muy relacionada con el uso de instrumentos electrónicos, cajas de ritmos, samples, efectos de sonido y otras herramientas que no exigen ningún tipo de pericia de conservatorio en su ejecución. Es una música que requiere del conocimiento de las posibilidades que ofrecen este tipo de instrumentos y accesorios, así que se vuelve más importante la figura del productor (una persona que sabe manipular estos instrumentos y programas de edición de música) que la del intérprete.

³⁷ **El meneaito**, canción del 1993, referencia la ciudad de Nueva York como lugar al que ha permeado el Reggaetón desde su aparición en la industria.

³⁸ **El gato volador**, canción del año 1998, hace referencia a personajes de caricatura de programas de televisión de Cartoon Network TV.

³⁹ **Gasolina**, canción del 2004 que hace referencia a los carros, motoras y limosinas para situarnos en un contexto histórico en donde estos vehículos hicieron parte del imaginario masculino como virilidad y sexualidad masculinas.

Esa democratización le permite a un número muy elevado de personas volverse músicos sin necesidad de haber recibido un arduo entrenamiento en la ejecución de un instrumento.

Cuando no hay lugar toda protocolaridad se elimina. Y este es un momento en el que vale la pena seguir con ahínco esta relación que tiene la digitalización sobre el sujeto. Su efecto hace que los lugares se sigan esfumando; dado a la relación experiencial que tiene el sujeto con la digitalización de la música. Pues hemos venido dialogando sobre una instancia en la que, de las narrativas de las canciones de nuestra selección, han desaparecido los lugares desde dónde se cuenta el relato, y también las referencias externas que no son otra cosa que lugares que nos permiten alimentar los imaginarios y códigos que se nos proponen en las canciones.

Un ejemplo, para comprender para qué servían estas referencias externas está en la canción: Pa' que retozen (2002) de Tego Calderón, en donde el sujeto del relato dice: *"Soy el number one, l'm más monstruo que los de Thriller"*. El artista hace la referencia a Thriller, canción de Michael Jackson, y se habla explícitamente de thriller porque thriller se hizo para bailar. Entonces Tego Calderón está diciendo: yo no bailo como bailan esos monstruos sintéticos; yo bailo de manera natural. Estos son juegos que Tego Calderón está poniendo en el saber del oyente. Y estos son los modos de cómo se comporta este sentido de traer saberes externos⁴⁰ y referenciarlos en las canciones. Pero el modo del comportamiento de este sentido se altera por la tecnología, en virtud de que, en la aceleración actual *"las cosas son expulsadas de la esfera referencial dotadora de sentido y se descomponen en fragmentos, en partículas de lo real, aisladas de sí mismas, que dan tumbos en un espacio vaciado de sentido"* (Chul-Han, 2018, p.40), razón que nos permite entender el por qué a partir del 2005, este es un ítem que desaparece de nuestra matriz y que influye con que encontremos canciones vaciadas de sentido, que no cuentan nada, que no sitúan en ningún contexto y que no nos regalan ningún lugar.

⁴⁰ Otras referencias externas encontradas en las canciones de Reggaetón en los primeros 15 años: **Bomba para afincar**, canción del 1992 referencia a Fígaro, personaje de ficción de la ciudad de Sevilla, el cuál inspiró muchas obras de música clásica y ópera. **Dame tu cosita**, canción del 1996, referencia el álbum del Chombo "La Cripta", que es una trilogía de "lirica impertinente". **Felina**, canción del 2002 que hace referencia a la canción Baduska, como crítica y fórmula de puya y comparación entre artistas. Y también hace referencia al Mambo: género musical Afrocubano.

En un momento actual en el que hemos encontrado que la digitalización elimina las distancias (y por ende los lugares de representación), que la digitalización acelera la comunicación y el contacto con el otro; y esto haga que la otredad desaparezca porque todo se vuelve transparente, de fácil acceso y que todo lo que aflore y se encuentre en la superficie sea lo igual, puede ayudarnos a entender por qué los lugares desaparecen de nuestros radares; dado que esta *“hipervisibilidad va unida con el desmontaje de umbrales y límites. La hipervisibilidad es la meta de la sociedad de la transparencia, y el espacio se hace transparente”* (Chul-Han, 2015, p.64). Y si desaparecen estas referencias externas es porque los espacios se hacen transparentes y terminan por blanquearse estos saberes; dado que las canciones demuestran a un sujeto que ya no requiere de un saber previo para conectar y generar identificación con la canción.

TIEMPO

i.

CUANDO EL TIEMPO AÚN LO CONTENÍA EL RELOJ

Análisis - Tiempo en los años 90 en el Reggaetón

En el tiempo encontramos condensada la duración de las vivencias del sujeto. Bajo los tiempos es que el sujeto se permite detener y experimentar el mundo para traducirlo y moldearse a sí mismo. El tiempo nos regala esa piel temporal para sentir la realidad (aunque queramos hacerlo, por momentos, de manera rápida, o queramos demorarnos y detenernos en nuestros objetos de contemplación). Las sensaciones son el tiempo sagrado que nos permite percibir las. Y, aunque no nos detengamos a pensarlo seguidamente, las maneras en las que el sujeto se dedica a percibir el mundo, también son un tiempo que es un insumo para poder construir el retrato de una realidad.

Es por ello que el tiempo es la segunda instancia desde la que haremos una lectura de las canciones de nuestra matriz. Veremos cómo se han transformado los tiempos en las estructuras narrativas de las canciones de nuestra selección, y cómo varían las

temporalidades que requieren los rituales de los sujetos del relato a lo largo de las décadas. El tiempo va a ser nuestro soporte para entender, desde ésta perspectiva, los efectos que tiene la dimensión digital en las maneras cómo el sujeto se relaciona con el mundo y con el Otro.

Al entender las canciones desde ésta categoría, lo que podremos ver es que lo que cambió en el Reggaetón son las maneras cómo el tiempo se concibe y esto tiene que ver porque el tiempo ya no es el tiempo de lo externo, el tiempo del afuera, el tiempo de la otredad, y llega el tiempo de lo íntimo que se cuenta siempre en primera persona. Identificar estos cambios nos va a permitir que entendamos cómo el Reggaetón establece unas relaciones afectivas, y, manteniendo la misma estructura de nuestro apartado que versa sobre El Lugar, veremos al baile (en esta primera instancia) como una forma de relación afectiva con el Otro, que, como todo ritual, requiere su tiempo de seducción.

Este apartado también va a estar organizado por décadas, en donde se citarán los versos de las canciones que nos regalan una coordenada temporal en las narrativas, y así, poder ver cómo se comportan los tiempos narrativos con la democratización de las tecnologías. También, es importante que no perdamos de vista el mapa histórico sobre el auge de las tecnologías que se dibujó en el apartado de: El Lugar, dado que esos acontecimientos históricos son el subtexto y el contexto, con el que debemos entender las intuiciones sobre los efectos de la digitalización que se expondrán de aquí en adelante.

En la primera década, la matriz de análisis nos muestra que la mayoría de las canciones tienen al baile como escenario de contacto para llegar al otro. Al entrevistar a Eduardo Arias (comunicación personal, 30 de abril, 2020), se corrobora que este es un punto de partida que nos funciona para analizar la primera década:

El baile está asociado a la seducción. Presumo que las relaciones afectivas que entabla el Reggaetón se establecen por ese lado. No veo probable que una relación a base de Reggaetón surja por los lados de lo intelectual, como por ejemplo: una atenta escucha de las canciones (como si fueran cuartetos de Brahms) o una lectura poética de las letras de las canciones.

Sabemos aquí, que debemos leer la experiencia del baile como ritual de seducción. El hecho que se nos diga en las canciones: *“Ven a bailar, ven a gozar”* (El General, 1991), refleja a un sujeto que le ritualiza la llegada al otro; a un sujeto que requiere de los tiempos del Otro para seducirlo.

También, la matriz de análisis nos muestra que el sujeto del relato siempre está implicado en los tiempos del presente; porque nos narra *“A toda esa gente que está aquí presente”* (El General, 1992). Que el sujeto siempre está implicado dentro del relato contándonos que: *“el rey del pum-pum acaba de llegar”* (El General, 1998). Que haya un sujeto que está dentro de la discoteca en un momento presente diciéndole a todo el mundo que: *“aquí yo amanezco con el relajo”* (Vico C, 1991) de la fiesta.

La matriz sigue mostrándonos, constantemente, a un sujeto que está mirando a una mujer y la invita a bailar: *“Mami llegó tu papi con el funkete, sacúdelo”* (El General, 1995). A un sujeto que está gozando dentro de la fiesta y le dice a la mujer: *“brinca y salta para ver si tú estás gozando”* (El General, 1992). Apenas sólo una canción no narra una situación presente (Mis ojos lloran por ti del año, 1996), sino que es un sentimiento del recuerdo en un soliloquio:

*“Quisiera volver, a aquel tiempo otra vez
y poderte detener, pues ya no puedo” (...)
“Mis ojos se acostumbraron para ti solamente,
y hoy lloran porque tu presencia se disolvió”*

El hecho de que encontremos esta figura del hombre solitario, que exterioriza su pensamiento psíquico, es un fenómeno que veremos en repetidas ocasiones, en décadas posteriores, y se explicará allí el por qué. Sin embargo, tras revisar esta década⁴¹ podemos darnos cuenta cómo se mantiene ese sujeto del relato que narra un tiempo presente, que hay un sujeto del relato que se mantiene dentro del presente y que aún no nos desubica en el tiempo narrativo de la historia que relata la canción.

⁴¹ Revisar en Anexos, la Tabla #1 para percatarse de estos acontecimientos, cronológicamente, canción por canción.

ii.

LA INTIMIDAD EN LOS TIEMPOS DEL AFUERA

Análisis - Tiempo en los años 2000 en el Reggaetón

Acabamos de pasar por una década en la que sabemos que las canciones de la matriz narraban hechos que estaban pasando, que tenían una temporalidad presente, que manifiestaban un tiempo de baile, y teníamos sujetos del ritual que, con el baile, ritualizaban el tiempo. (No perdamos de vista que, paralelamente, sólo teníamos, a partir del 1998, el acceso al internet por medio de establecimientos de Café-Internet, y que todavía no existía una democratización de dispositivos de comunicación digitales). Sin embargo, es importante tener en el radar, para la lectura de ésta década, que en el año 2000, Colombia recibió oficialmente el internet de banda ancha a través de la conexión de fibra óptica⁴²; lo que iba a permitir que la llegada del internet a las casas (con un punto de conexión por cable) fuera a estar al alcance de todos a lo largo de esta década. (Tampoco perdamos de vista que, cuando aparece el internet, empieza a transformarse el sujeto de una manera en la que está más aislado, encerrado en su intimidad para relacionarse con el Otro, eliminando la distancia de concurrir un espacio público para rodearse de otras personas).

Cuando entramos a la segunda década, vemos en la matriz de análisis, cómo a partir del 2006 empezamos a tener a un sujeto que cuenta su espacio: es él en su cama, en su habitación, en su intimidad, y cuando viene otra persona sigue siendo él y esa persona, pero todo contado desde la intimidad. Lo mismo ocurre cuando el sujeto tiene acceso al internet en su casa: es él en su cama, en su habitación y en su intimidad.

Un ejemplo lo tenemos en la canción Down (2006) de Rakim y Ken-y en donde el sujeto nos cuenta que despierta en su espacio íntimo recordando una relación amorosa del pasado: *“Hoy he despertado acariciando la noticia de que tú no volverás, desorientado, dando vueltas en mi cama pensando si me amas”*. Otro ejemplo lo tenemos con la canción Dile (2003) de Don Omar, en donde no tenemos al sujeto describiendo el lugar íntimo donde se encuentra, pero sí describiendo la intimidad que tuvo y

⁴² Año 2000: la entrada en operación del cable submarino Maya -1. Colombia recibió oficialmente la banda ancha a través de una conexión de fibra óptica. El punto de conexión del cable, que llega por el mar Caribe, es la población de Tolú en Sucre.

pidiéndole a su objeto del deseo otra noche de intimidad: *“Cuéntale que beso mejor que él, cuéntale que ésta noche tú me vas a ver, (...) que fue el perfume de mi piel lo que te cautivó, entonces a mí dame otra noche”*. Este contraste podemos hacerlo dado que, antes del 2005, teníamos la constante de encontrar al Otro en un tiempo plural, en un tiempo en el que él la miraba, él bailaba con ella, él se acostaba con ella, y esto implicaba un ritual para llegar al otro. Pero en estos momentos, empezamos a ver la anulación de los protocolos amorosos, en cuestión de lo que tiene que decir el sujeto solitario que habla desde su intimidad.

Retomando lo dicho anteriormente, podemos hacer énfasis en que, antes de los 2000, siempre había un juego de narradores. Teníamos a un sujeto que miraba a dos personas haciendo algo, o el sujeto que sabía algo que otros dos hicieron, en fin. El hecho de que esto deje de existir porque ahora todo se empieza a contar desde la intimidad, no solo nos anula los tiempos del ritual en donde la seducción se daba en el baile y había un escenario de contacto con el otro, sino que empieza a aparecer el sujeto que recuerda las situaciones y eso implica que, como estructura narrativa, empezamos a perdernos en los tiempos narrativos. Pues comenzamos a percibir que los tiempos de las canciones se desorientan a partir del 2005, ya que empieza a desaparecer el sujeto de la discoteca implicado en la situación presente. Ahora el sujeto del relato empieza a estar en otro lugar que desconocemos, y ese lugar que desconocemos son los tiempos (también desaparecidos) desde donde se empieza a contar qué fue lo que el sujeto del relato vivió, o qué le gustaría experimentar. Pero como ya no está implicado en el presente y deja de narrarnos el acontecimiento como una historia sino que nos cuenta algo que está pensando o que sintió, empezamos a tener a un sujeto deslocalizado que deja de regalarnos pistas de cuándo fue que vivió lo que vivió, y cuál fue el tiempo que comprometió su pensamiento.

Para entender esto, veamos cómo, en el 2006, tenemos a un sujeto que está en un tiempo presente. Es él quien le habla a la mujer, pero no le está hablando físicamente. No es un diálogo terrenal, sino algo que se le está diciendo a la otra persona; pero en su imaginario:

*“and my life is going down,
porque no te tengo aquí*

porque no estás junto a mí

Esto significa que este estado hipotético no es un estado donde el sujeto está involucrado en una situación presente, sino que está recordando una situación del pasado. Podemos ver cómo se manifiesta este fenómeno en el 2008, cuando tenemos a un sujeto que vive en un tiempo presente en donde él le canta a ella pero ella no está con él:

*“Ay, cómo quisiera en este instante abrazarte,
y mil canciones al oído cantarte”
“tú me haces soñar y las estrellas llegar
con sólo pensarte baby”*

En esta canción llegamos a creer que están juntos hasta que la canción nos regala la pista de que es una dedicatoria a modo de soliloquio. Esto es algo que no nos pasaba en la anterior década. Antes, siempre sabíamos los tiempos narrativos y presentes en los que se encontraban los sujetos del relato. Y es aquí donde empezamos a dudar, donde esa claridad de los tiempos se desvanecen y se tornan difíciles de identificar. Sin embargo, esta dislocación de que la narración ya no cuente los tiempos presentes de la seducción que antes se daba en el baile, hace que, evidentemente, deje de hablarse de rituales. El hecho de que se hable desde un estado psíquico, en donde no se identifiquen los tiempos, termina por desritualizar al sujeto y al Tiempo. La canción Dile (2003) de Don Omar, es un claro ejemplo de que ya no se hable de ningún ritual y se tenga que intuir que entre los sujetos del relato ya hubo historia comprometedora. Esto lo sabemos por medio del diálogo que, en esta canción, se da en una llamada telefónica:

*“Dile que bailando te conocí,
cuéntale que esta noche tú me vas a ver,
cuéntale que beso mejor que él
cuéntale que te traigo loca”*

Como tenemos que intuir que entre ellos ya hubo una relación, si se quiere sexual, implica que, si se anulan de nuestra narrativa los tiempos del ritual es porque los sujetos ahora cuentan con dispositivos tecnológicos que desvarían los tiempos en los que un sujeto se relaciona con el Otro (esto se profundizará en la próxima década). En esta canción, los dos sujetos no están implicados en el mismo lugar, y si no están juntos en un mismo lugar que contenga el tiempo del encuentro, es porque la llamada

hizo que fuera posible este diálogo. Démonos cuenta, cómo aquí, el hecho de que tengamos a un sujeto con un dispositivo celular, hizo que no se ritualizaran las acciones del cuerpo como acto de seducción, debido a que no era una persona a la que se tenía en frente.

Se puede revisar en la sección de Anexos, la Tabla #2, que contiene una cronología, canción tras canción, de cómo se manifiestan estos tiempos narrativos del 2000 al 2009, y cómo se pasan de tiempos en donde hay baile, a que ya no se hable de ningún ritual y se desritualice la seducción y la sexualidad.

iii.

EL DEVENIR DE LAS MANECILLAS SIN RELOJ

Análisis - Tiempo en la última década del Reggaetón

Los tiempos, que son los contenedores de un orden, no siempre son lineales. Aunque ordenan la realidad no siempre cuentan los acontecimientos en un orden cronológico. Esa cronología pudimos notarla en la primera mitad de las canciones de nuestra matriz, pero ahora, para ésta última década, debemos tener presente que, en el contexto tecnológico, en el 2008 llega a Colombia la era del internet móvil a través de operadores de telefonía celular. Que el sujeto ahora esté aún más en contacto con el inter-net, implica que, ahora conoce un nuevo factor del tiempo que es la intermitencia, pues: *“El teléfono móvil hace que estemos disponibles en todo momento pero inspira un sentimiento constante de distanciamiento, porque las llamadas a un teléfono móvil **inter-rumpen** y afectan la situación preexistente y nos imponen un nuevo conjunto de reglas”* (Scolari, 2015, p.130). Ahora es un sujeto que no vive los hechos en una secuencialidad continua, sino que tiene vacíos en el tiempo y pausas en los acontecimientos, debido a que el celular y el chat nos regalan la posibilidad de contar los sucesos cada vez que desbloqueemos la pantalla.

Este hecho tecnológico no sólo hace que el sujeto conozca el tiempo de la intermitencia, sino que también hace que este sujeto intermitente viva la experiencia de lo que es una inter-ferencia. Chul-Han (2018) nos expone lo que sucede en el siglo XXI, cuando que tenemos a un sujeto que, gracias al internet, adopta en su pensamiento y en su comportamiento el hecho de que sea natural inter-rumpir y alterar algo que ya tenía cierta continuidad o estabilidad en el tiempo:

Los acontecimientos se suceden generando un sentido. Ahora ésta continuidad temporal se quiebra. Surge un tiempo segmentado y discontinuo. Un acontecimiento ya no presenta en sí mismo ningún indicio de que habrá una continuidad, de que tras este, vendrá otro acontecimiento. Todo su contenido se agota en su ahí desnudo. (p.81)

Ya deja de ser momento de dialogar aquí sobre la pérdida de rituales (dado que ya sólo tenemos a un sujeto desritualizado en todas las canciones), sino de poner en relieve: cómo toma fuerza, en todas las canciones de esta época, la destemporalización en las narrativas. Esta destemporalización, no es más que la ruptura en los tiempos lineales de las canciones, que se debe a las intermitencias, interferencias e interrupciones que vive el sujeto gracias a las tecnologías y que, en una suerte de mimesis inconsciente, el sujeto adquiere como si fuera una suerte de personalidad tecnológica. Puede ser por ésta razón que, esta sea la forma en la que el sujeto ahora cuente su realidad en todas las canciones de ésta década, dado que, son las nuevas formas en las que ahora habita el sujeto y que, ahora, adopta como forma de relacionarse con el otro. Pues los acontecimientos, en las narrativas de nuestras canciones, ya no se encadenan formando una historia, y “*sin compilación temporal el tiempo se desintegra*” (Chul-Han, 2018, p.77).

Para refrescar lo que hemos venido hallando y que, con la inserción de las tecnologías toma un mayor ahínco en ésta década, recordemos que en este recorrido temporal, hemos encontrado en las canciones que el sujeto del relato ha empezado a contar una situación que no está pasando y que ahora tenemos un nuevo fenómeno que es una implicación de los dos en el imaginario del sujeto. También hemos encontrado en nuestra matriz de análisis que no hay claridad en los tiempos narrativos y que se confunden los tiempos como en todas las canciones de ésta década, y que, si se confunden los tiempos esto significa que se aniquilan los tiempos. Para entender esto,

tomemos como modelo la canción Rakata del 2005, en donde este fenómeno aún no era la constante, pero fue la primera canción que nos evidenció esta primera ruptura en los tiempos narrativos, y que fue a tomar fuerza a partir del 2012 en todas las canciones. Esta es una canción donde se evidencian cuatro tiempos narrativos que se inter-conectan gracias a los inter-valos temporales que nos va regalando el sujeto del relato a lo largo de la canción:

1. El sujeto del relato es un narrador en primera persona que narra lo que está pasando, nos cuenta lo que ve, y se lo dirige a otra persona que está en el mismo lugar:

*¡Salte! Si no estás bailando con ella
¡Salte! Si no estás perreando con ella*

2. Podemos encontrar que en el inter-medio de este relato, el sujeto inmediatamente pasa de estar hablándole a alguien, a narrativizar su imaginación y a contarnos lo que pasaría en el posible futuro de esa noche:

*Esta noche quiero hacerle Rakata
Si se me pega voy a darle Rakata*

3. Luego, tras esta inter-mitencia donde el narrador, que sí era un personaje dentro la historia, nos expuso lo que había en su imaginación; se salta a describir de manera omnisciente cómo es la mujer objeto de su deseo. En este caso ahora es un narrador externo, que no es un personaje dentro la historia, que no se lo está diciendo a alguien en esa situación, sino que nos lo cuenta como un narrador en tercera persona que es conocedor de todos los detalles de esa realidad:

*Tiene veinte enemigas, dos amigas,
pantalla en la barriga, tatuaje en la vejiga,
en el culipandeo ella mata la liga*

4. Finalmente, la canción nos traslada a un espacio de intimidad en el que el sujeto del relato regresa a ser un narrador en primera persona, mientras los sujetos del relato están en un claro acto sexual:

*Le gusta que Wisin la jale por el pelo
 ¡Grítalo! Papi dame lo que quiero.
 Siente la presión del callejero
 ¡Grítalo! Papi dame lo que quiero!
 Pues tenga lo suyo, sin orgullo
 yo tengo el agua pa' ese capullo*

Debemos detenernos en esta pesquisa que se acaba de exponer; pues lo que encontraremos en las canciones a partir del 2012 es, que evidencian tiempos que ya no son claros (tal y como vimos en el ejemplo que se acaba de desglosar en Rakata). Las canciones de esta década se encuentran llenas de intermitencias narrativas; en donde se salta de un hecho a otro y del presente al pasado sin una continuidad narrativa. Se encuentran narradores que, aunque cuenten la misma historia, primero se enuncian como narradores en primera persona y luego siguen contando esa misma historia pero en forma de narrador omnisciente. Y en este salto de narradores, también se salta de un escenario real a uno imaginativo, de un narrar una historia a un contar un hecho, y esto es lo que termina por confundir los tiempos de las canciones; haciendo que sea difícil ubicarnos en una temporalidad específica. Ahora que los acontecimientos ya no se encadenan formando una historia, hay un tiempo vacío. Y como no hay claridad en los tiempos narrativos, implica que estos mismos se confunden, y confundir los tiempos significa acabar con ellos.

Aquí podríamos esbozar una intuición de cuál es la implicación tecnológica en el sujeto cuando lo atraviesa el internet y empieza a dislocar las narrativas; pues *“La palabra -digital- refiere al dedo (digitas) que ante todo cuenta. La cultura digital descansa en los dedos que cuentan. Historia, en cambio, es narración. Ella no cuenta. Contar es una categoría poshistórica. Ni los tweets ni las informaciones se cuentan para dar lugar a una narración. Es un acto aditivo y no narrativo” (Chul-Han, 2014, p.60).*

Es importante tomar como modelo de lectura el desglose de los tiempos narrativos que se hizo con la canción Rakata para recorrer las canciones de esta década y entender éste fenómeno antes explicado. Para ello, a continuación se encontrarán

expuestas, en una tabla, las canciones de ésta década en la que, una por una, va a evidenciar la pérdida de la linealidad narrativa. Aquí se encuentran citados los versos de cada canción que manifiestan el salto de un tiempo a otro diferente, y de un narrador a otro:

Canción	Año	Versos	¿Desde dónde se cuenta?
Si no le contesto	2010	<p>“Si no le contesto se desespera, piensa que con otra estoy haciendo lo que le hacía a ella”</p> <p>“como tu mente maquina mujer no quiero más pelea”</p>	<p>La canción inicia contándose desde un narrador omnisciente.</p> <p>Luego toda la canción se desarrolla un diálogo en primera persona.</p>
Sexo, sudor y calor	2011	<p>“Te estoy llamando porque necesito más de tí”</p> <p>“Volveria exactamente al mismisimo justo momento, en que se puso en cuatro al frente mío y me dijo: cómeme el culo que vas a ser el primero que se lo ha comido”</p> <p>“Y sé que tú sientes lo mismo que yo”</p>	<p>La canción inicia en una llamada en primera persona.</p> <p>En el verso 3, salta a un narrador omnisciente que cuenta lo que pasó, pero no se lo cuenta a ella.</p> <p>Y luego la canción regresa a primera persona.</p>
Dagadicta	2012	<p>“Tú te meneas de una manera demasiado violenta”</p> <p>“Después que está en la disco no hay quién la haga que salga”</p> <p>“Tú y yo jodiéndonos la mente”</p> <p>“La nena moviendo ese culo no está fácil”</p>	<p>Le habla en primera persona.</p> <p>Luego nos cuenta la situación como narrador omnisciente.</p> <p>Salta a hablarle en primera persona nuevamente.</p> <p>Se rompe la narrativa con la perspectiva de narrador omnisciente.</p>
La pregunta	2013	<p>“Yo me le acerqué, fijo la miré, le ofrecí un trago y al oído le dije”</p> <p>“Para mí es un placer conocerte, dime tu nombre que algo quiero proponerte”</p> <p>“La curiosidad y la intensidad hicieron que tú</p>	<p>Narrador omnisciente que cuenta una situación que pasó.</p> <p>Se salta a primera persona a contar desde el presente, la situación que el narrador omnisciente había introducido.</p> <p>Narrador en primera persona</p>

		<p>y yo nos fuéramos al más allá”</p> <p>“En cuestión de segundos, yo me adueñaré de tu mundo”</p>	<p>que ahora le habla a ella recordando lo que pasó.</p> <p>Salta a tiempo presente nuevamente y se rompe la linealidad completamente.</p>
Ay vamos	2014	<p>“Cuando no la llamo, siempre me hace reclamos”</p> <p>“Qué pena me daría, no tenerte en mi vida, vida mía”</p> <p>“Todos los días yo la tengo que ver, así peleemos, primero ella es mi mujer”</p> <p>“Nena, tranquilícese, que en la calle a nadie besé”.</p>	<p>Narrador omnisciente, que cuenta una situación. (sujeto tecnológico)</p> <p>Narrador en primera persona que le habla a ella.</p> <p>Narrador omnisciente, que cuenta una situación.</p> <p>Narrador en primera persona que le habla a ella.</p>
El perdón	2015	<p>Todo lo que él cuenta en el presente, es algo que no está pasando.</p>	<p>Todo es en primera persona, él le habla a ella.</p>
Hasta el amanecer	2016	<p>“Cómo tú te llamas, yo no sé. De dónde llegaste, ni pregunté, lo único que sé que quiero con usted, quedarme contigo hasta el amanecer”</p>	<p>Hay ritual pero se pasa a lo sexual rápidamente. No se confunden los tiempos, toda la canción es un diálogo en primera persona.</p>
Despacito	2017	<p>“Sí, sabes que llevo un rato mirándote, tengo que bailar contigo hoy muéstrame el camino que yo voy”</p> <p>“Pasito a pasito, nos vamos pegando poquito a poquito”</p> <p>“Cuando tú me besas, con esa destreza, veo que eres malicia con delicadeza”</p>	<p>El sujeto está implicado en el presente, pero cuenta lo que no está pasando. Es lo que él quisiera que pasara.</p> <p>Narrador omnisciente.</p> <p>Primera persona en donde le habla a ella.</p>
Sin pijama	2018	<p>“Solo, solito en la habitación, busca que busca de mi calor”</p> <p>“Si tú me llamas, nos vamos pa tu casa”</p>	<p>Los tiempos se confunden, pasa de omnisciente a primera persona constantemente en toda la canción.</p>
Callaíta	2019	<p>“Se acostó temprano, mañana hay que estudiar”</p> <p>“Si hay sol, hay playa, si hay playa hay alcohol, si hay alcohol hay sexo, si es</p>	<p>Toda la canción es un narrador omnisciente describiéndonos la relación de él con la mujer.</p> <p>Salta inesperadamente a narrador en primera persona</p>

		contigo mejor”	que le habla a ella.
--	--	----------------	----------------------

Es importante que hayamos hecho este ejercicio y repasado todas las canciones de ésta última década, para poder entender que “*después del fin de la narración, el arte se vacía y se convierte en un arte de la pura presencia (Chul-Han, 2018, p.82), y que ahora las canciones nos regalan a un sujeto que ya no necesita de espacios ni de tiempos precisos, sino de un yo que sólo le interesa contarse a sí mismo.*

CUERPO

i.

“Menos que perreo”

Análisis - Cuerpo en los años 2000 en el Reggaetón

*El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce ningún otro uso de la sexualidad. Profaniza el eros para convertirlo en porno.
(Chul-Han, 2014, p.52)*

Se nos ha regalado, a lo largo de este análisis que, en la década de los 90 los imaginarios sobre el baile se representaban en un lugar específico que era la discoteca. Que, además, el baile era el detonante del rito sensual del sujeto pero, para este apartado, podremos ver que, el baile, también es el medio no sólo para que el cuerpo sea visto, sino para que sea un vehículo para que se le dé una validación estética. Es decir, se nos ha regalado que, el baile, en nuestras canciones, es un cuerpo que nos ubica en una coordenada geográfica, y este lugar no es sólo el contenedor de un tiempo de ritual y de espectáculo, sino también, de un cuerpo al que se le da una importancia estética cuando activa el eros del Otro con su movimiento.

Para entender lo anterior, tomemos las canciones de los años 90 en donde se evidencia cómo, en el Reggaetón de ésta década, el cuerpo tiene unas referencias muy precisas y esa referencia del cuerpo se vuelve un signo y un tributo potente. Según la matriz de análisis, vemos a un sujeto que legitima a la mujer por el baile, y percibimos que el cuerpo es un cuerpo localizado en las caderas: *"Me gusta, chica, cuando mueves la cintura"* (El General, 1991), en los glúteos: *"Cuando tú lo mueves me pones crazy"* (El Chombo, 1997), en el movimiento del cuerpo: *"Muévete para aquí, muévete para allá, mueve ese bam bam y grita"* (El Chombo, 1997), en las manos: *"Con tus manos arriba y moviendo la cintura de un lado para otro ¡Qué sabrosura!"* (El General, 1992), en la piel y en la contextura del cuerpo: *"Me gustan morenas y bellas, flacas, gorditas, de piel canela y que le guste el meneo"* (El General, 1992).

Es muy curioso que, además de ser un cuerpo que se narrativiza de esta manera en las canciones, también tiene una mirada muy precisa de la persona que se involucra en la canción. Es el hombre que está mirando a la mujer y la describe, es el hombre que la quiere seducir y le dice que le gusta cómo mueve su cuerpo, es la mujer que está presta en la discoteca a dejarse mirar la forma cómo mueve la cintura.

También, nuestra matriz de análisis nos muestra que, en estas primeras canciones, para hacer referenciación de los órganos sexuales, hay un juego de metaforización para referirse al órgano sexual masculino en donde tenemos a un sujeto que le dice a la mujer: *"Te traigo mi marisco del malecón"* (Vico C, 1991). La metaforización es un juego implícito en donde ya sabemos lo que está pasando y no se tiene que decir. Y en este caso, la metaforización sexual del órgano masculino se nos evidencia con:

- Una representación fálica en la comida: el chorizo: *"Quieren chorizo, las chicas quieren chorizo. Una lo come tostao', la otra apanao', la otra asao', una acostada y la otra de lao"* (El Chombo, 1997).
- Una metaforización fálica con el bambú: *"Con esta bambúa⁴³ siempre hago desastre"* (Tego Calderón, 2002)

⁴³ Bambúa: Forma ordinaria de decir bambú en Puerto Rico. Es una Metaforización fálica.

Aquí la matriz de análisis nos hace entender que aún no se empleaban palabras explícitas sino alusiones metafóricas y onomatopéyicas para hablar de los glúteos de la mujer y de los órganos sexuales:

1) Los glúteos:

- “*Tu pum pum, mami, mami, no me va a matar*” (El General, 1998).
- “*Mueve ese bam-bam y grita*” (El Chombo, 1997)
- “*Mami, acelera ese cu-cu*” (Wisín y Yandel, 2005)

2) El órgano sexual masculino: “*En la cintura traigo mi tun-tun.* (Tego Calderón, 2002)

3) El órgano sexual femenino:

- “*Sabrosa como miel de abeja*” (El General, 1991)
- “*Dame tu cosita (ay, toma)*” (El Chombo, 1997)
- “*Yo tengo el agua pa’ese capullo*” (Wisín y Yandel, 2005)

Esto nos regala a un sujeto cuyo lenguaje sexual aún es sutil y no evidencia al cuerpo desde la transparencia de lo pornográfico (como se verá y explicará en las próximas décadas). También es importante tener en el radar esta metaforización aquí expuesta, para percatarnos de cómo se va a transformar el comportamiento de este sentido a lo largo de las décadas.

Como ya sabemos que este es un cuerpo que aún no había sido atravesado por las tecnologías, cabe resaltar en este apartado que, en Colombia, en el año 1988, se transmitió la serie de televisión ***Los pecados de Inés de Hinojosa***⁴⁴ basada en el libro homónimo del escritor Próspero Morales Pradilla. Esta fue una serie que, aunque en su momento se le tildó de haber tenido un carácter sexual fuerte, todavía tenía su carga poética y novelesca; a diferencia del año 2002, en donde nació el programa de televisión Kamasutra TV, que logró estar tres años al aire. Es importante entender este salto de una serie de televisión cuyas escenas sexuales eran eróticas y no tan explícitas, a que, en una década después, se abordara la sexualidad desde un programa que expusiera posturas sexuales, películas pornográficas, y programas

⁴⁴ Fue dirigida por [Jorge Alí Triana](#) y estuvo protagonizada por [Amparo Grisales](#) y [Margarita Rosa de Francisco](#).

cuyos títulos explícitos y pornográficos fueran: 'La cocina erótica', 'La escuela sexual', 'El gurú del porno', 'Sex Magazin', 'Al otro lado del sexo' y 'Cámara triple x', donde el presentador visitaba diferentes discotecas para buscar parejas que se atrevieran a mostrar su intimidad en público.

Este programa de Kamasutra TV fue diferente al programa: “Hablemos de Sexo” que se transmitió en 1991. “Hablemos de Sexo” fue un espacio en el que, por primera vez en España, se abordó en la pantalla, abiertamente y desde un punto de vista científico, todos los temas relacionados con la sexualidad humana⁴⁵. No era un programa pornográfico y explícito, sino un programa que sólo aspiró a que el sexo dejara de ser un tema tabú para el sujeto.

Lo que podríamos intuir aquí es, que en la primera década de las canciones analizadas, el que no existiera una exposición pornográfica y explícita de lo sexual y del cuerpo, sino que se manifestara metafóricamente hablando de otra forma, era básicamente porque la sexualidad era un tabú y nada se hablaba. También fue un momento en el que aún no se tenía una cátedra sexual institucionalizada, y en donde el sexo era tratado soterradamente con vacíos educativos y no se le dedicaba una asignatura concreta. Se vivía en un momento en donde el sexo tenía su peso fuerte de tabú a pesar de que la educación sexual en Colombia comenzara en el 1993.

Sin embargo, la educación sexual del 1993 en Colombia no era la cátedra sobre sexualidad que se instauraría a partir de 2003 en el país, dado que: *“desde los inicios de la Revolución Educativa, el desarrollo de la educación sexual en el país llevó al Ministerio de Educación a complementar los vacíos educativos encontrados, y a realizar una serie de encuentros entre personas y organizaciones que trabajaran en educación sexual en Colombia y otros países; que exploraran la relación entre educación para la sexualidad y el desarrollo de competencias ciudadanas, para realizar el diseño de una propuesta pedagógica, conceptual y operativa”*⁴⁶ de la sexualidad. No obstante, esta propuesta se validó hasta el 2006 y 2007⁴⁷.

⁴⁵ En [Argentina](#) hubo una versión local, emitida en 1992 por ATC y presentada por [Rolando Hanglin](#).

⁴⁶ Recuperado de: <https://www.mineducacion.gov.co/1759/w3-article-172453.html? noredirect=1>

⁴⁷ Con el desarrollo del Proyecto Piloto de Educación para la Sexualidad y Construcción de Ciudadanía, en conjunto con UNFPA, en 53 instituciones educativas que reúnen a 235 sedes y centros educativos de 5 regiones del país.

ii.

LA TRANSFIGURACIÓN DEL CUERPO ATOMIZADO

Análisis – Cuerpo en los años 90 en el Reggaetón

Que el cuerpo esté presente en un lugar significa que el cuerpo es el instrumento que enruta la llegada al rito. Si no hay cuerpo, no hay rito. Desde que el sujeto tiene a su alcance tecnologías que permiten que lo atraviese la digitalización, el cuerpo pasa de inter-actuar con el Otro en un espacio, a ser un cuerpo inter-activo que viaja de un chat a otro, de una ventana a otra y de un link a otro de una manera instantánea. Es un cuerpo que no demora la llegada a ningún lugar y engendra a un sujeto de la instantaneidad. Ahora es un cuerpo que hay que inter-ceptar por medio de una llamada o de un chat para poder entrar en contacto con él. Es un cuerpo inter-mitente; que está y no está.

Recordemos que desde el 2003 el lugar, en las canciones, dejó de ser explícito y que ahora nos toca inferir cuál es el lugar desde dónde se cuenta todo. Esto se evidencia en nuestra matriz porque el sujeto dejó de estar implicado en un tiempo presente, y comenzó a narrar recuerdos y situaciones hipotéticas (que no estaban ocurriendo) que carecían de espacio y deslocalizaron el cuerpo. Entonces, cuando ya no tenemos un cuerpo, cuando ya no hay en la mira un cuerpo para contar, ¿Qué es lo que se cuenta si ya no es un cuerpo contenido en un lugar; si ya no se tiene el cuerpo en frente para identificar qué es lo que nos fascina de él; si el hecho de que ya no podamos ver sus ademanes, su contextura y sus movimientos implica que se pierda la experiencia con el cuerpo del Otro?

Es curioso que encontremos en esta década que, cuando perdemos los lugares de encuentro; también perdamos los lugares del cuerpo a los que se hacía referencia en la primera década. Cuando llegamos a los 2000, es evidente cómo, en la matriz de análisis, el cuerpo empieza a perder esa territorialidad específica, y el cuerpo se empieza a convertir en un lugar más etéreo. Se deja de hablar de las caderas, de los glúteos, de las manos y de la contextura, y empieza a desaparecer el movimiento del cuerpo cuando el sujeto del relato le propone a su objeto del deseo: “*Que los dos tengamos que sudar*” (IvyQueen, 2003); cuando el sujeto del relato quisiera: “*Que me haga fuerte suspirar*” (IvyQueen, 2003); cuando el sujeto del relato invita a recordar que:

“Fue el **perfume** de mi piel lo que te cautivó” (Don Omar, 2003); cuando el sujeto del relato resalta **la exhibición** de su objeto del deseo cuando: “Se acicala hasta pa la esquina y luce tan bien que hasta la sombra le combina” (Daddy Yankee, 2004); cuando el sujeto del relato nos cuenta que “A mi primera felina le encanta **la ropa atrevida** (...) “Pa’ que ella se luzca el escote” (Tito el Bambino, 2002); cuando el sujeto del relato no habla de una parte precisa del cuerpo sino de cómo: “los dos solitos nos vamos a **acariciar**” (IvyQueen 2003), y a sentir el **calor**⁴⁸ del Otro.

Notemos que ya no tenemos un lugar específico del cuerpo sino ahora es un rasgo, una característica que evidentemente habla del cuerpo pero ya no lo focaliza. Aún conservamos datos abstractos del cuerpo como el sudor, los suspiros, el calor, las caricias, el perfume y la exhibición del cuerpo, pero notemos que esa focalización del cuerpo que teníamos en la primera década empieza a perderse.

Que vayamos perdiendo esa focalización del cuerpo en un momento tecnológico en el que el sujeto está enfrentado a la “comunicación digital que es muy pobre de mirada y de voz, (dado que) los enlaces y las interconexiones se entablan sin mirada y sin voz, (y esto hace que) el medio digital resulte descorporizador (Chul-Han, 2017, p.92), hace que esa abstracción con la que ahora se presente al cuerpo, nos lleve a que en esta década se narratice el cuerpo en algo más íntimo, y nos resulte un cuerpo del que ya no se hable como tal, sino que se verse sobre la intención sexual que se tiene con esa “cosa”.

No perdamos de vista que, el hecho de que el cuerpo se empiece a contar sobre la ropa atrevida, significa que esto es un factor de exhibición. Y el hecho de que tengamos a un sujeto de la exhibición, que ahora ofrece su cuerpo a “la exposición que aniquila precisamente toda posibilidad de comunicación erótica” (Chul-Han, 2014, p.52), hace que ahora podamos entender por qué, en las canciones de ésta década, la matriz nos muestra a un cuerpo que pierde su velo, su erotismo, y comienza a mostrarnos al cuerpo de una forma más explícita y más sexual.

La aparición de que, en esta década, las canciones manifiesten a un cuerpo del que se habla más sexualizado, ocurre en una coordenada histórica en la que nace la

⁴⁸ “Down, si no tengo tu calor” (Rakim y Ken-y, 2006)

revista SoHo; en 1998. Es la primera revista nacional pensada en el público masculino, caracterizada por presentar desnudos sugerentes de reconocidas mujeres del país. Nunca antes ninguna revista nacional se había osado a publicar este tipo de imágenes y con los años se convirtió en un referente cultural el esperar a que una mujer ganara fama y reconocimiento nacional para ser portada de la revista, o que esta revista le otorgara dicha relevancia nacional a la mujer.

La primera mujer que apareció topless en SoHo fue en el 2002, año en el que las canciones de nuestra matriz empiezan a hacer explícita la intimidad. Si comprendimos que hablar del sudor, del suspirar, del contacto, etc... des-focalizaba el cuerpo, otra lectura que podemos hacer de éste fenómeno es que, esta des-focalización hace que el cuerpo se vuelva más abstracto y sea donde se sugiera lo sexual ahora. En esta abstracción del cuerpo es donde empieza a estar lo sexual y no en el baile. Esto implica que en estas canciones ya no tengamos a un sujeto que observa a la mujer que baila y le pide que no detenga su seducción, sino que ahora tengamos sujetos que cantan y conciben el cuerpo de la mujer como un objeto con el que ya se tuvo un encuentro sexual y aparece la primera canción que, aunque hable de la mujer, ya no hace referencia al cuerpo.

Otra manera de que el cuerpo se empieza a narrar desde una instancia más sexual, que se nos manifiesta en la matriz es, que al movimiento del cuerpo de la mujer en la discoteca ya no se le menciona como el: "baile", sino que se vuelve una abstracción en la que ahora se le refiere como "perreo". El perreo hace parte de la abstracción de la que venimos dialogando, ya que es el cuerpo visto como un conjunto. Esta abstracción es una forma que habla más sexualmente del cuerpo, porque ya no focaliza el baile en el movimiento de las caderas, sino que es una invitación a que el otro tenga la experiencia, si se quiere vulgar, de sentir a un cuerpo que sugiere implícitamente los movimientos que tiene una mujer cuando está con un hombre en la cama (y viceversa). El perreo es una manifestación del baile que invita a que estén en constante roce los órganos sexuales. Es por ello que el perreo es el estadio sexual del baile y el hecho de que las canciones digan que las mujeres "pa' perrear"⁴⁹ no

⁴⁹ Otras canciones que emplean la palabra perreo:

- Rakata (2005) "*Si no estás perreando con ella, salte*".

escatiman” (*Tito el Bambino, 2002*), implica que ahora, el sentido que se le da al baile se comporte de una manera diferente; porque hay una connotación sexual diferente.

Con la democratización de las tecnologías, la matriz de análisis nos ha arrojado una instancia en la que vemos cómo el cuerpo ha empezado a perder la experiencia física (análoga) con el Otro. El hecho de que ahora percibamos el cuerpo de una forma digital, es decir, de un cuerpo sin forma, sin contextura y sin presencia, es lo que nos lleva a leer en nuestra matriz: que un cuerpo digitalizado no sea otra cosa que un cuerpo desnaturalizado. Y en esto es en lo que entraremos en detalle a continuación, ya que es una transformación que arranca desde la metaforización de la mujer con lo animal a una metaforización de la mujer con lo maquinal.

Notemos cómo eso instintivo del movimiento y de la seducción se empieza a trasladar a una intensa metaforización de la mujer con lo animal:

- Un hombre que asocia a una mujer con una conducta felina, implica, no solo que la relacione con este animal, sino que el sujeto también se sienta como uno para poder percibirla así: *“Felina, tu cuerpo es tan provocante”* (*Tito el bambino, 2002*)
- *“Cuando me ve se canina”* (*Tito el bambino, 2002*) es un sujeto que compara el comportamiento de una mujer con el de un animal canino.
- *“Esto va pa’ las gatas de to’s los colores, pa’ las que son más zorras que los cazadores”* (*Daddy Yankee, 2004*)
- *“Los líderes de nuevo descontrolan las gatas”* (*Wisin y Yandel, 2009*)
- *Si tengo otra gata eso no es de tu interés”* (*Plan B, 2010*)

Y aparece una nueva metaforización del cuerpo de la mujer con lo maquínico, con lo técnico, en lo cuál se entrará en una profunda explicación sobre este fenómeno a continuación. Veamos cómo se manifiesta la mujer como sujeto mecánico en las canciones de esta década, para poder retomarlo en detalle seguidamente:

-
- *Dagadicta (2012) “Voy a hacerte una llave, un perreo agresivo”*
 - *Callaíta (2019) “Ey, el perreo es su profesión”*

- “*Mi primera felina (...) Ella es tremenda asesina, le gusta la gasolina*” (Tito el Bambino, 2002)
- “*Zúmbale mambo pa’ que mis gatas prendan los motores*” (Daddy Yankee, 2004)
- “*Ella prende las turbinas*” (Daddy Yankee, 2004)
- “*Llena su tanque de adrenalina*” (Daddy Yankee, 2004)
- “*Sexomaniaca, cómo lo machacas, sintiendo el saca-caca*” (Luigi 21plus, 2012)

Aquí nos vamos a detener, dado que es un fenómeno muy interesante el hecho de que se nos enuncie el cuerpo de la mujer como un motor. Canciones como Gasolina (2004) de Daddy Yankee, nos regalan a una mujer maquina, cuando antes, teníamos a una mujer a la que se le relacionaba más con lo animal. Esto es un modo de comportamiento del sentido. Un modo, no el modo, que con la canción Gasolina ahora es distinto. ¿Por qué se obedece a eso? Porque hay una mujer relacionada más con una situación técnica; como un aparato. Entonces, la referencia animal funcionaba como un implícito para intentar hablar de lo instintivo y desde el 2004 para adelante, ya se estaba tratando de prever una situación que se estaba moviendo y es una transformación de un sujeto (tal vez, no podemos decir que sí).

Podríamos pensar que esa fue la virtud que tuvo Daddy Yankee. Que él logró ver algo en el momento que nosotros no vimos. Si tenemos a una mujer que funciona con gasolina es porque es una mujer maquina y la mujer maquina, entonces, ya no es mujer. Ese es el juego de Daddy Yankee, que lo que está tratando de decir es, me voy a meter con una mujer que no es una mujer sino que es una máquina.

Sin embargo, ésta canción tiene dos metáforas distintas. Lo que no se puede perder de vista es, que el doble sentido radica en que Daddy Yankee también juega con un tipo de mujer que es interesada. Hubo una época a nivel social, en términos del imaginario, en el que se le decía “Gasolinera” a las mujeres que sólo se fijaban en hombres que se movilizaban en carro. ¿Pero qué encontramos, acá, además de esto? Que ahora se hace un salto de contar a un sujeto que anda con una mujer a la que le fascina la gasolina (por eso “*las gatas de todos los colores*”; amarilla, rosada, negra, blanca, azul etc.. no importa, porque a todas les gusta la gasolina), pero además de eso, ya se está haciendo una descripción de una mujer que se desplaza y se distancia de esa mujer del Reggaetón de los 90.

Aquí perfectamente no es una mujer gasolinera, sino una mujer que funciona como una máquina y encaja con la gasolinera (de la otra acepción). Es la mujer gasolinera que no tiene sentimientos, que no tiene respeto, que no tiene ninguna cualidad humana porque lo único que le interesa es que la lleven en carro de un lugar a otro. Y si como subtexto está que tiene que existir un encuentro sexual, no importa. Lo que importa es esa actitud maquinal; maquinal entendida como alguien que se presta a la gasolina.

Sin perder de vista la otra mirada que es la de la mujer gasolinera, ¿Cuál de las dos acepciones es la mujer gasolinera en la canción? Porque la canción pudo haberse relatado de otra manera en la que se presentara a un sujeto que cuenta cómo recoge a una mujer, la lleva a la discoteca y que, en su defecto, esa mujer solo sale con él cuando tiene en su disponibilidad un carro. Sin embargo, el enfoque a la mujer que trata de describir Daddy Yankee es, que ya no se comporta como las mujeres de la fiesta, sino que se comporta como una mujer-máquina; que solamente funciona en virtud de la gasolina que le den. Es una mujer que funciona por extensión de la tecnología que, en este caso, son los carros o las motos; porque ella es una extensión de la moto o del carro, ya que ella sólo “*jangua*” en esas circunstancias de “*carros, motoras y limosinas*”.

Entonces, esta canción se puede convertir en esa pequeña ruta que hemos empezado a establecer para poder leer los 2000 en adelante, en donde ya tenemos a un sujeto que se distancia del mundo, entre comillas, “análogo”, porque empieza a jugar de una manera menos natural. Es decir, se distancia del mundo orgánico, (orgánico entendido como lo social, lo natural, lo comunal, la comunión, la comunicación) y la mujer ya empieza a jugar en lugares mucho más maquinales. Esto nos da una pista para entender lo que estaba pasando en esos momentos con lo que sería la democratización de las tecnologías.

Es muy curioso que, para esta década en donde tenemos entradas las tecnologías, en la entrevista con Eduardo Arias (comunicación personal, 30 de abril, 2020), se nos plantee una desnaturalización del Reggaetón en términos de que la forma en la que se produce el Reggaetón es antinatural. Ya no tenemos instrumentos análogos sino

consolas que reproducen los sonidos de los instrumentos y esto es algo que sólo permite la digitalización. En esta década también se coincide con ésta la lectura que se está haciendo de la matriz: de que mientras es un momento en donde se empieza a vivir la desnaturalización del cuerpo, también se esté viviendo la desnaturalización en la producción del Reggaetón:

Este es un asunto que envuelve al pop en general, que se ha encargado de perfeccionar la música a través de procesos y herramientas como la cuantización, la compresión y el autotune que han llevado a la música a convertirse en “exacta” y, por lo tanto, ha perdido la espontaneidad del error humano. Es una música cada vez más uniforme porque la producción se ajusta lo más que puede a unos estándares preestablecidos. Aún así, pienso que este fenómeno es de vieja data, pero que el Reggaetón adopta de una manera totalizada.

Es verdad que éste fenómeno, como dice Eduardo Arias, es de vieja data, dado que si nos remontamos en el año 1973, álbumes como *The dark side of the moon*, de Pink Floyd, son lo que son, en gran parte, gracias a la producción. La diferencia está en que esas herramientas, que eran muy limitadas en los años 60 y 70, y que eran muy dispendiosas de utilizar, y hoy están en cualquier programa de música de computador, en los efectos de consolas de bajo presupuesto, en pedales y en efectos incorporados en los teclados. Sin embargo, lo que puede suceder en estos momentos con el Reggaetón es, *“que los productores y los ingenieros de sonido están en capacidad de jugar con una gran variedad de efectos y herramientas que hacen cantar con afinación perfecta (y antinatural) a cualquier persona que medio sea capaz de balbucear. Y que en el caso concreto de los cantantes del Reggaetón es indudable la importancia que ha tenido el autotune, no sólo para afinar sino también para desnaturalizarlas voces.”* (Eduardo Arias, comunicación personal, 30 de abril de 2020).

iii.

EXTREMIDADES SIN CUERPO

Análisis - Cuerpo en la última década del Reggaetón

Venimos de una década en la que se pudo leer, desde los apartados de Lugar y Tiempo, que con el Cuerpo, se recalca la *“descorporalización del mundo a causa del orden digital (Chul-Han, 2017, p.70)*. Esta descorporalización del sujeto con el mundo afecta nuestras formas de comportarnos y por ende, afecta a la manera en que le damos sentido a lo que vemos. Recapitulando lo que hemos encontrado en las canciones gracias a nuestra matriz de análisis, podemos decir que: desde que aparece el internet y hay una democratización de las tecnologías se puede percibir cómo el cuerpo del sujeto se aisló más, y esto hizo que se perdiera (en un grado) la experiencia con el cuerpo del otro; y entonces como se perdió esa experiencia con eso que al sujeto le gustaba del cuerpo del otro (que hacía que el sujeto, al verlo, activara su eros) entonces ahora el sujeto convirtiera al cuerpo en un objeto más abstracto porque dejó de tenerlo en frente; y entonces esa abstracción hizo que el sujeto concibiera el cuerpo de una forma más sexualizada; y entonces la sexualidad se explicitó (porque, además, la digitalización hizo que el sujeto empezara a hacer pública su intimidad).

Sin embargo, el nuevo hecho en el que nos vamos a detener en esta década es que, a partir del 2014, en nuestras canciones ya no hay referencia al cuerpo. Ya nunca se habla del cuerpo de la mujer. Así como tampoco sabemos su lugar. Empezamos a encontrar que, en esta constante muy particular, es cuando en la matriz de análisis vemos la aparición del sujeto tecnológico; que es cuando el sujeto ya ha hecho de las tecnologías una extensión de su cuerpo para percibir el mundo. Entonces, mientras las canciones del Reggaetón de los 2000 generan un deseo desde el cuerpo, en el 2010 ese modo del comportamiento del sentido ya es una mujer que simplemente está ahí, y es decorativa. Y he ahí lo distinto.

Ésta década también es un gran momento en el que lo erótico desaparece sustituido por lo pornográfico. A partir del 2011 el lenguaje en las canciones de nuestra matriz se vuelve completamente explícito y pornográfico y tenemos una crisis del lenguaje. Se habla sin velo alguno de:

- La masturbación: *“Pensando en ti, haciendo travesuras por ti”* (J Álvarez, 2011)
- Del sexo anal:
 - *“Cómeme el culo que vas a ser el primero que se lo ha comido”* (J Álvarez, 2011)
 - *“Sexomaniaca, cómo lo machacas, Sintiendo el saca-caca”* (Luigi21 plus, 2012)
- De la eyaculación: *“Desde esa vez como esa vez, más nunca me he venido”* (J Álvarez, 2011)
- De la erección: *“Pero en verdad, en verdad, que ninguna me lo para”* (J Álvarez, 2011)
- Los gemidos: aparecen a manera de onomatopeya sexual en la canción Dagadicta. Es la mujer gimiendo en el pre-coro.

A los órganos sexuales y las partes íntimas ahora se les menciona con sus nombres ordinarios (sin metaforización) correspondientes a la jerga del país de los cantantes:

- *“Suerte que me dió con sacarte un par de fotos, si supieras los casquetes⁵⁰ que me he hecho a nombre de ese toto⁵¹”.*
- *“Te gusta sentir el roce en la falda de nalga con bicho⁵², bicho con nalga”.*
- *“Rozando chocha⁵³ con bicho y bicho con nalga hasta que el sol salga”.*
- *“Dagadicta⁵⁴”, título de la canción del 2012 que significa: mujer que es adicta al pene; al sexo.*
- *“La nena moviendo ese culo no está fácil”.*
- *“Luigi 21 plus te pone a brincar los senos”.*

⁵⁰ Manera de referirse a la masturbación en Puerto Rico.

⁵¹ Toto: forma ordinaria de referirse a la vagina.

⁵² Bicho es una forma ordinaria de referirse al pene del hombre.

⁵³ Chocha: forma ordinaria de referirse a la vagina de la mujer.

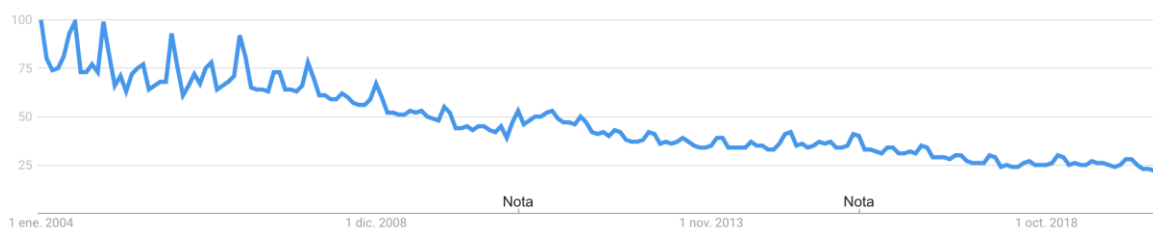
⁵⁴ Daga significa en puerto rico: pene.

También aparece el valor estético sobre la plasticidad del cuerpo cuando el sujeto del relato le dice a una mujer: *“Pareces de hule, eres como elástica”* (Luigi21, 2012), y sigue apareciendo la metaforización del cuerpo con lo maquinal. También aparece en la matriz de análisis el eros psicoactivo representado en las canciones de la siguiente manera:

- *“Si tu me llamas, nos vamos pa’ tu casa, fumamos marihuana, sin pijama, sin pijama”* (Becky G, 2018).
- *“Ella es callaíta, pero pal’ sexo es atrevida, yo sé. Marihuana y bebida, gozándose la vida* (Bad Bunny, 2019).

No hay referencia específica del cuerpo, pero lo psicoactivo es un estado del cuerpo. *Puede utilizarse como guía la Tabla #3, ubicada en anexos.

Paralelamente hay un dato que nos brinda Google Trends que nos podría ayudar a entender el por qué del fenómeno pornográfico y explícito en nuestras canciones. Hay una tendencia de que la búsqueda de la palabra sexo, hacia la última década, ya no tiene importancia:



Podemos intuir que decae porque es una palabra que se volvió en uso; porque es un tema que se habla más abiertamente desde que se fomenta la cátedra sexual institucionalizada a partir del 2007. Lo que podríamos especular es, que si nuestra matriz de análisis nos muestra canciones en las que ahora el sexo hace parte de una referencia claramente narrativa (siendo este un modo del comportamiento del sentido que cambió); el hecho de que decaiga en las búsquedas de Google es porque el sexo es un tema que ha perdido el tabú que se le tenía antes. Si en ésta década encontramos que todo se vuelve tan sexual y pornográfico es porque *“Mientras se*

derrumban los viejos valores y contemplamos una estimulante liberación de las frustraciones sexuales reprimidas, se nos va a inundar en un maremoto de énfasis en el sexo” (Scolari, 2015, p.61)⁵⁵, y esto es lo que se nos regala en las canciones de esta década.

Lo que podemos seguir recalando, tras observar la transformación de la manifestación del cuerpo en las canciones del Reggaetón es que, el cuerpo ya no se concretiza, sino que se abstrae, es un cuerpo que empieza a perder su localización porque siempre ha sido un cuerpo de deseo, pero lo que pasa es que antes se deseaba una parte concreta del cuerpo. El cuerpo tenía una localización, y esa localización hacía que el cuerpo se volviera “deseoso”. Aquí lo que empezamos a encontrar es que como el cuerpo ya no tiene una localización (ya no son las caderas, etc) sino es un cuerpo *perreante*, es un cuerpo conjunto, orgánico, un cuerpo que se vuelve abstracto, y es ahí donde está el giro total.

Finalmente la misma matriz, que nos ha regalado tres lugares particulares que son: tiempo, lugar y cuerpo, ha terminado por mostrarnos que se aniquila el tiempo, que se pierde el espacio y que el cuerpo cambia. Esto ha sido reiteración de los años 90 hacia el 2020. Entonces esto nos permite entender perfectamente lo que fue la transformación tecnológica. El cuerpo cambia porque ya no es localizado, es un cuerpo etéreo, ya no tenemos tiempos y los espacios se vuelven neutros. Entonces esto nos permite entender perfectamente qué fue lo que hizo la digitalización de las tecnologías: deslocalizó el cuerpo, transformó el espacio y aniquiló el tiempo.

Esto se desarrollará en las conclusiones.

⁵⁵ Entrevista Playboy a Marshall McLuhan

CONCLUSIONES: LUGAR, TIEMPO Y CUERPO

En esta era eléctrica nos vemos a nosotros mismos más y más traducidos a una forma de información que avanza hacia la prolongación técnica de lo consciente.

(McLuhan, 1971, p.87)

Somos seres que viven atrapados en el régimen de los sentidos. Fuera de los sentidos no concebimos la posibilidad de ser sensibles ante la realidad. Es con los sentidos con los que hemos podido disfrutar del Lenguaje y se nos ha permitido darle un sentido a algo que por principio no lo tenía. Ellos nos ayudan a entender que existimos, que el mundo existe y que hay una realidad allá afuera.

Cada vez que aparece una tecnología, debemos entender que se modifican los sentidos del tiempo y del espacio, y se modifican las relaciones que tenemos con el mundo, con el entorno, con el otro y con nosotros mismos. Siempre algo se detona se producen efectos y esto se nos regala en las letras del Reggaetón (porque hemos comprendido en ellas) que el uso del Lenguaje construye una *Realidad* que a lo largo de esta investigación se nos fue manifestando en la forma en la que el sujeto fue transformando su manera de percibirla en un momento en el que *“el mundo está flamante de repentinidad, el “tiempo” ha cesado y el “espacio” se ha esfumado”*. Esta investigación nos ha servido para entender, desde el Reggaetón, cuáles son las razones tecnológicas, las implicaciones y los efectos de que *“ahora vivamos en una aldea global y un suceder simultáneo”* (McLuhan, 1969, p.63).

Es por ello que para este análisis, hemos resuelto volver a recoger estas tres categorías como conclusiones. Pues, a lo largo de esta investigación, las canciones de nuestra matriz nos manifestaron a un sujeto que, aunque ahora experiencia el expandir de su cuerpo pudiendo estar en varios lugares en simultáneo, esta sigue siendo una manera de *“estar”* juntos que brinda lo digital. Y esta es una manera de

entender cómo se ha transformado el comportamiento de este sentido (objeto de estudio de esta investigación al que se quiso llegar).

Cada tecnología modifica lo que sabemos del mundo⁵⁶. Es por ello que, en nuestro análisis de la matriz trazamos un mapa histórico de la inserción y democratización de las tecnologías, para saber el contexto y entender que hay una transformación en las formas del saber (del sujeto) cuando los contextos cambian. Si la información viaja a través de los sentidos, podríamos decir que todo es traducible a otros sistemas, y que las tecnologías son traductoras de la experiencia humana. Entonces, si cada vez que aparece una tecnología aparece un nuevo pensamiento, una tecnología, por consiguiente, produce una cultura que define a un sujeto.

LUGAR

*“El otro, que yo deseo y que me fascina, carece de lugar, se sustrae al lenguaje de lo igual”.
(Chul-Han, 2015, p14)*

Somos sujetos del lenguaje. Nos revelamos ante el mundo a través del lenguaje. Y cuando el lenguaje funda al sujeto, con el uso que el sujeto le da al lenguaje se va construyendo la realidad con sus estéticas. Los territorios hacen parte de esas estéticas en las que decide habitar el sujeto porque éste crea sus propios escenarios de simbolización; que son los escenarios donde se construye lo simbólico para cada individuo. También, hace parte de la condición humana encontrar o dejarse encontrar en algún lugar esencial desde el cual resuena el sentido. Y, gracias a los lugares, el sujeto tiene sus propias ideas sobre el mundo. Sin embargo, con la emergencia de

⁵⁶ Ej: el teléfono de cable implicaba una confianza diferente, a la del celular que genera una falta del saber el lugar donde se encuentra el Otro.

las tecnologías encontramos que algo está cambiando narrativamente: ya no se respetan los espacios. Hay una pérdida de los lugares que antes nos permitían comprender las circunstancias del Otro, que nos determinaba un contexto y los saberes de las formas de actuar del sujeto dependiendo de ese contexto.

Cuando las tecnologías se democratizan, surge una creciente en el contacto con la pantalla. Esto implica que el sujeto conoce y comienza a vivir: *“la tactilidad que designa un contacto sin contacto”* (Chul-Han, 2013, p.32), y empieza a crecer más la conexión. En el análisis de nuestra matriz encontramos que hubo una transformación de los espacios que empezó a generarse cuando el sujeto comenzó a tener un consumo o una conexión mucho más grande con las tecnologías; lo que le permitió comenzar a compartir de una manera distinta. Lo importante de saber que en la década de los 90 el lugar era la discoteca⁵⁷ es, que nos permite entender a este lugar como el intermediario de seducción del encuentro con el otro, pues: no es extraño que cuando perdemos los lugares, por consiguiente dejan de existir los tiempos que regían esos lugares y el cuerpo también se desprende de esta realidad. Es una pérdida en todo sentido, un empobrecimiento de la experiencia del sujeto, porque *“la vida humana se empobrece cuando se queda sin cualquier intermedio. La cultura humana también es rica en intermedios y, a menudo, las fiestas dan forma al intermedio”* (Chul-Han, 2018, p.62).

El quiebre en estos lugares de representación, que ponen a la discoteca como un explícito, es evidencia de *“la desaparición de los intervalos (que) generan un espacio desorientado”* (Chul-Han, 2018, p.62) en un momento en el que hacia el 2001 y 2002 sucedió la inserción fuerte de los celulares y la democratización de los celulares que propiciaron nuevos encuentros como las llamadas, las redes sociales y el intercambio de mensajes de texto. Que el encuentro con el otro empezara a suceder en lo virtual, es el efecto de las nuevas conexiones que ocasiona el internet porque el sujeto se acondiciona a la instantaneidad de *“los nuevos medios (que) suprimen el espacio mismo. Los hiperlinks también borran caminos. Y para ser exactos ya no es un “a la mano”. En vez de estar a la mano se dirige directamente a los ojos.* (Chul-Han, 2018, p.92).

⁵⁷ Desde el **1990** al **1999** 6 de 10 canciones suceden en la discoteca. Ese es su escenario de representación.

Con la digitalización, los caminos para llegar al otro dejan de existir, y si se anulan los lugares, quiere decir que la concepción de la distancia también se elimina en una época donde el tiempo de los nuevos medios hace que *“el espacio y el tiempo estallen el aquí y el ahora y que todo se des-aleje. Ya no queda ningún espacio sagrado del cual no des-alejarse”*(Chul-Han, 2018, P.93). Como ahora todo se torna accesible, deja de existir la distancia con el otro porque el espacio cambia, la vivencia con el otro es distinta y la experiencia del encuentro muta y recobra vida en lo digital. Que los lugares de enunciación se pierdan por completo es la repercusión tecnológica que sucede en las formas de relacionarse e interactuar del sujeto, y que se nos manifiesta claramente en las canciones de nuestra matriz.

Cuando empieza a aparecer una democratización de los contenidos, implica que la experiencia de saltar inmediatamente de un lugar a otro con un clic, hace que el sujeto acomode en su cotidianidad esa rapidez de la aceleración en sus acontecimientos y la vida misma. Podríamos llegar a pensar que el internet media el instante, el intersticio; ese lugar que hay entre dos personas pero de una manera mucho más rápida. Así como la cámara media lo instantáneo, con el internet el sujeto empieza a sentir la necesidad de que todo ocurra con más facilidad, y esa facilidad moderna se ha traducido en rapidez. Esta puede ser una de las razones de que los lugares de representación, que son contenedores de los comportamientos y rituales del sujeto, terminen por eliminarse, dado que *“los rituales y ceremonias son sucesos narrativos, que se sustraen de la aceleración. La sociedad de la transparencia elimina todos los rituales y ceremonias, en cuanto que estos son un impedimento para la aceleración de la información, la comunicación y la producción”* (Chul-Han, 2013, p60).

No obstante, con la inserción fuerte de las tecnologías y del internet, surge la comunicación digital, que podemos entenderla como los espacios propios, como los espacios personales. Los teléfonos inteligentes entendieron el territorio personal, y ese territorio personal puede implicar que el sujeto tenga la posibilidad de reservar ante los demás la geografía de dónde se encuentra ubicado. El celular desconecta de la casa, saca al sujeto del lugar de encierro y lo deslocaliza. Esto implica que la seguridad de ese *saber* se desplaza a otro lugar. Ya no sabemos dónde estamos y el mundo se consume de otra manera cuando somos sujetos deslocalizados. Ahora el

sujeto se relaciona fácilmente con la experiencia del contacto del conocer sin conocer, porque *“la comunicación digital produce la ilusión de una presencia”* (Chul-Han, 2014, p.44) sin importar el lugar donde se encuentre ubicado el Otro. Como hemos venido diciendo desde el capítulo anterior, por un intercambio de mensajes de texto o llamada de celular es difícil saber el lugar del otro, y desde la democratización de los celulares y las redes sociales, este es un aspecto que el sujeto digital empieza a normalizar: el no necesitar de un lugar para tener contacto con el otro.

Todo lo anterior es un indicio para empezar a comprender que el cuerpo empieza a transformarse. Con los hiperlinks, el cuerpo puede estar en varios lugares en simultáneo y esto hace que el tiempo empiece a perderse porque si ya no hay un lugar que contenga a un cuerpo, entonces ya no hay un tiempo que narre un acontecimiento porque el tiempo hay que provocarlo para que exista, pero ahora ya no hay un cuerpo que lo provoque.

Que el cuerpo pueda estar en varios lugares en simultáneo, implica que el sujeto siga viviendo en esa fantasía de lo que es tener la ilusión de la presencia del Otro que no es más que una presencia que hace desaparecer al otro. Pues el sujeto tecnológico deja de concebir que el distanciamiento *“es la capacidad de experimentar al otro de cara a su alteridad. A través de los medios digitales intentamos hoy acercarnos al otro tanto como sea posible, destruir la distancia frente a él, para establecer la cercanía. Pero con ello no tenemos nada del otro, sino que más bien lo hacemos desaparecer”* (Chul-Han, 2015, P.24). Puede ser que con la digitalización se haya engendrado un sujeto solitario preso de su imaginario espacial y temporal que sólo necesita de sí mismo para contarse y nada más. Un sujeto acostumbrado a des-pertenecer de lugares reales, y que su efecto sea que los tiempos no sean claros y los espacios se desplacen hacia lo incierto porque *“la fantasía habita en un espacio indefinido”* (Chul-Han, 2015, p.59).

Esta es de las primeras transformaciones que sufre el cuerpo: que ya no habite lugares porque estos empiezan a desaparecer, y cuando el lugar desde dónde se cuenta el sujeto del relato deja de ser explícito y se necesita de la inferencia⁵⁸ para saberlo, podemos decir que ahora esa neutralidad del espacio nos rompe todo el

⁵⁸ En todas las canciones de la última década no se sabe el lugar físico desde dónde se cuenta. Siempre hay que inferirlo.

esquema. Se rompe el esquema porque esa neutralidad de los espacios se traslada a un encuentro con el Otro que ya no es en espacios públicos, sino que es en la intimidad del sujeto solitario que ahora hace pública. Y como el lugar donde se da la intimidad del sujeto solitario puede ser cualquiera, esto implica que el lugar también puede ser ninguno y entonces se anula la protocolaridad porque ya no hay un lugar que contenga el ritual.

Debemos seguir pensando, para continuar con el desarrollo de estas conclusiones, que ser digital es comprender que los efectos sociales y psicológicos son fundamentales para entender los cambios cognoscitivos del sujeto, porque los procesos sociales cambian también las relaciones sociales. Debemos entender lo digital desde la cultura, porque contiene unas formas particulares del comportamiento y percepción del sujeto y desde allí podemos entender la realidad que se está viviendo.

Toda narrativa es un pacto social y es una forma de saber cómo nos construimos en el mundo. El lugar hace parte de “lo social” en el sujeto, donde el sujeto detona y construye su subjetividad. Sigamos entendiendo al Lugar como un código preciso, pues los lugares que el sujeto ha decidido habitar corresponden a la construcción de su Yo, nos regala pistas de su realidad, de su forma de pensar, de sentir y de interactuar con los espacios. Hemos venido diciendo que cada lugar requiere de un cuerpo, pero con lo digital vemos las repercusiones de cuando esto se desplaza, que en una segunda instancia es, que en estos lugares se deja de hablar de grupos numerosos de personas y se deja de sugerir un colectivo como escenario celebratorio del estar en comunión.

Lo común es una necesidad colectiva, pero con las tecnologías, vemos que el comportamiento de este sentido de lo común cambia. Lo común desaparece y esto nos regala pistas de que los problemas de comunicación y del lenguaje se manifiestan porque el sujeto se cierra a la intimidad. Ahora la celebración colectiva pierde su relevancia porque el *“internet no se manifiesta hoy como un espacio de la acción comunicativa. Más bien se desintegran espacios expositivos del yo, en uno que hace publicidad sobre todo de sí mismo. Hoy internet no es otra cosa que una caja de resonancia*

del yo aislado (Chul-Han, 2017,p121), de un yo que ya no comparte la comunión ni la celebra.

Habitar en una red social implica ver sin ser vistos. No es más que ponernos en evidencia y al alcance de cualquiera. Nos ofrecemos, estamos prestos a la llegada de cualquiera sin importar la circunstancia ni el lugar porque hemos decidido revelarnos ante el Otro fácilmente. Este es un comportamiento que no existía ni se concebía antes de que se digitalizara la comunicación, y es por ello que debemos entender que *“lo que nos configura, individual y colectivamente, son nuestras tecnologías (Scolari⁵⁹, 2015 p.125)*. Algo que es tan mecánico y técnico como pulsar un botón que desbloquea una pantalla, un clic que nos da el acceso al Otro rápidamente, y otro clic que envía el mensaje que detona el diálogo en el Otro sin ninguna protocolaridad ni necesidad de reunión, es un efecto de la democratización de las tecnologías. Pues, desde la aparición del internet y de las redes sociales, se *“eliminan espacios de juego del placer, y la evidencia no admite ninguna seducción, sino solamente un procedimiento” (Chul-Han, 2013, P.35)*, y más, cuando el sujeto está aislado en sí mismo, en su aparato electrónico que hace imposible una acción común, un nosotros.

Esta es la nueva inversión de lo que conocemos como comunidad. Ya no tenemos grupos que celebran el estar juntos en un lugar físico, sino que se focaliza la atención a la conexión con el Otro por medio de una red social o un dispositivo tecnológico que incita a ampliar la red de conexiones y hacerla más grande. Siempre que aparece una tecnología, ésta misma transforma el comportamiento del sujeto con el mundo, y *“cualquier medio nuevo produce, con su aceleración, la disrupción de la vida y las inversiones de comunidades enteras” (McLuhan, 1971, p.136)*.

Desde que la digitalización toma fuerza, *“lo que hace la naturaleza instantánea del movimiento de información es des-centralizar en vez de agrandar la familia del hombre, tocándole un nuevo estado de existencias multitudinarias (Scolari⁶⁰, 2015, p.56)*, que en este caso, ese estado celebratorio del estar en comunión, se reemplaza al tiempo solitario del sujeto frente al display, que se esfuerza por ampliar su comunidad en las redes sociales.

⁵⁹ Scolari cita a Lance Strate.

⁶⁰ Entrevista Playboy a McLuhan en el libro La Ecología de los medios de Carlos Scolari.

Si cambia esto, no es porque el sujeto haya cambiado, sino porque las condiciones en las que empezó a crecer el sujeto son distintas (producto de la digitalización). Esto repercute en que *“en la actualidad desaparezcan de manera creciente los espacios y las acciones rituales (Chul-Han, 2015, P.53), y que si el sujeto se encierra a la celebración personal y a la intimidad, el mundo adquiera “rasgos cada vez más marcados de desnudez y obscenidad (Chul-Han, 2015, P.53), dado que se puede interpretar que los lugares de encuentro (desde la digitalización) han comenzado a ser otros, más íntimos, fuera de la pista de baile.*

Entonces, no es pensar que se perdieron los lugares, porque seguramente existirán los reggaetones underground que todavía siguen celebrando ese tipo de situaciones, pero ya empezamos a entender aquí, por qué ese estadio celebratorio del Reggaetón, de esa celebración colectiva, empezó a perderse. Mencionarlo ya no resulta ser tan común, dado que el punto de anhelo del sujeto, marcados por las referencias que se tenían y por lo que se veía en ese entonces, sean ahora diferentes. Y que eso que se representaba en los 90 haya desaparecido es (y es evidente que desaparezca), porque las dimensiones relacionales han cambiado.

TIEMPO

El tiempo lo creamos con nuestra experiencia, pero, si no hay experiencia cara a cara, perdemos la conciencia del tiempo. Si no hay tiempo no hay narración, y si no hay narración, tampoco hay mundo. El tiempo es un ritual, y el ritual *“es el escenario en el que se quedan consignados secretos y divinidades” (Chul-han, 2020, p.11)⁶¹*. El tiempo condensa nuestras maneras de consumir, de interactuar y de compartir y esto nos ha permitido entender que lo digital ha transformado el pensamiento, el lenguaje y la realidad haciendo que ahora el sujeto experimente la rapidez, lo fácil y lo ágil. La

⁶¹ Versión Epub Herder previsualización del libro de Byung Chul-Han: La Desaparición de los Rituales.

narrativa es una forma de pensar, y, aunque el tiempo haya tomado un carácter rápido, fácil y ágil, esta transformación en la narración del tiempo sigue siendo una historia que organiza lo social, y sigue convirtiéndose en un mapa cultural pero ahora de una manera diferente.

Desde que empieza a crecer más conexión vemos cómo en la década de los 90 al año 2020 el tiempo empieza a sufrir unas transformaciones que hace que cambien las formas de manifestarse los protocolos amorosos cuando el sujeto decide relacionarse con su objeto del deseo. Esto sucede en cuestión de lo que tiene que decir el sujeto solitario que habla desde su intimidad. *“La intimidad desconfió de las escenificaciones, (...) y en la intimidad se pierde lo lúdico”* (Chul-Han, 2020, p.6), por eso se pierde el ritual de la seducción en virtud de que *“el cuerpo pornográfico carece de todo simbolismo”* (Chul-Han, 2020, p.11) y se entrega al otro sin velos, sin secreto y se ofrece completamente visible.

Los tiempos funcionan en virtud de un espacio, de un lugar identitario, así ahora ese lugar sea la intimidad del sujeto. Poner a la luz esa intimidad es lo que se ha convertido en pornográfico, pues en la actualidad vivimos un fenómeno en el que lo bello radica en ser público, y si la privacidad se hace pública, implica que esa es la narrativa de hoy y así podemos comprender cómo las tecnologías se incorporan en el cuerpo. Implica empezar a pensar que lo que ponemos en manifiesto son los datos de la privacidad, y esta es la forma cómo nosotros hoy nos estamos volviendo más públicos. Ser públicos implica que se aniquila *“la seducción (que) presupone la negatividad del secreto”* (Chul-Han, 2020, p.7).

Si antes, para nosotros era claro que el baile y la discoteca eran una experiencia del sujeto en la que se representaba un ritual que requería de un tiempo y de una duración, el que se haya anulado estos tiempos significa que el tiempo en el que encontrábamos al Otro ahora se aniquila y se borra del presente debido a que *“la sociedad íntima elimina signos rituales y ceremoniales, en los que uno se evadiría de sí mismo, y se perdería. En experiencias encontramos al otro. Y, por el contrario, en las vivencias nos hallamos a nosotros mismos en todas partes* (Chul-Han, 2013, p.71). Este es un fenómeno que se acentúa porque el sujeto de la intimidad es embelesado por la instantaneidad (que se vive desde la intimidad) que no es más que otra forma de

ordenar los tiempos y, a la vez, una *“dispersión temporal (que) no permite experimentar ningún tipo de duración”* (Chul-Han, 2018, P.9).

Si entendemos al celular, al internet y a la red social como mediaciones entre el instante y el sujeto, estos *objetos* no sólo tienen un significado, sino que son tecnologías que median los rituales que el sujeto tiene con el otro. Sin embargo, aunque estas nuevas tecnologías son una extensión del cuerpo en el momento de relacionarse con el Otro, *“la instantaneidad se convierte en pasión”* (Chul-Han, 2015, p.61) y estas nuevas relaciones de la instantaneidad terminan por extraviar los tiempos prestos para la seducción. Perder los tiempos no solo hace que el sujeto se pierda en los tiempos, sino que también des-aprenda los rituales y empiece a ser un sujeto carente de la experiencia de la duración dado que ya no es necesario disponer de un tiempo para desplazarse a un escenario para ofrecerse al Otro.

Esta nueva forma de concebir la realidad es producto de las nuevas vivencias que tiene el sujeto cuando *experiencia* la llamada, un mensaje o a una interacción que hace inmediata toda duración del instante. Ya no hay una duración que obstaculice la llegada al otro. Lo instantáneo es el ahora y el aquí. Y la instantaneidad que le propicia la digitalización al sujeto, es el *aquí* que sufre la pérdida del pasado, que es un tiempo que se refunde, que parece que es un presente continuo que no tiene ni pasado ni futuro. Nuevamente, el sujeto vive en un tiempo desritualizado que carece de todo juego y de toda seducción.

Con la inserción fuerte del uso de los celulares y la democratización del internet, se desata una aceleración en los tiempos de la cotidianidad del sujeto que conlleva a *“un empobrecimiento semántico del mundo y a que el tiempo y el espacio ya no tengan demasiada importancia”* (Chul-Han, 2018, p.61) porque los dispositivos tecnológicos hacen que podamos saltarlos. Entonces, si se pierden los lugares y se refunden los tiempos, no es extraño que empiece a aparecer la constante de que se narrativice la imaginación del sujeto; ya sea el recuerdo o situaciones hipotéticas que no implican al sujeto en la realidad, porque *“hoy internet contribuye a la posición del individuo moderno como sujeto deseante que anhela ciertas experiencias, fantasea con diversos objetos o estilos de vida, (y porque vive) en un universo imaginario o virtual”* (Chul-Han, 2015, p.56).

No sólo el uso del celular, del internet y de las redes sociales hacen que el tiempo se acelere a la instantaneidad, sino, como hemos venido diciendo, sitúa al otro en un tiempo disponible a todo momento y esto lleva a que *“la des-ritualización del amor se consume en el porno”* (Chul-Han, 2015, P.53). Como se acortan estas distancias temporales, la pérdida de esta duración se convierte en pornográfica, porque *“el amor, en la medida en que hoy no significa sino necesidad, satisfacción y placer, es incompatible con la sustracción y la demora del otro”* (Chul-Han, 2014, p.29).

Cuando las canciones evidencian a un sujeto de la intimidad desritualizado, pornográfico y explícito, que ya no habla de la noche, del hoy, del aquí y del cuerpo; esa pérdida de los espacios comunes es una pérdida del tiempo, como diría Chul-Han, ya que sólo hay positividad (en términos de lo digital). Esta positividad entendida en virtud de, no porque haya unos nuevos aparatos, sino porque empezamos a perder de vista los espacios y los tiempos debido a la totalización del presente como tiempo de lo igual. Es decir, perdemos de vista los eventos que eran necesarios para acceder al otro, perdemos de vista la ausencia que situaba al otro fuera de lo disponible y *“lo que destruye la sexualidad no es la negatividad de la prohibición o de la abstinencia, sino (...) el exceso de positividad que constituye la patología de la sociedad actual. Lo que la enferma no es la carestía (de lo sexual), sino la demasía”* (Chul-Han, 2020, p.12) que expone lo sexual y lo transforma en pornográfico.

Si desde que aparece el teléfono el escenario de celebración se traslada a la intimidad y ahora la intimidad es el escenario de lo público, esto implica que el escenario de la intimidad sale ahora a las calles, y todo se ve como si fuera tan privado, tan íntimo, que eso público es lo que se convierte en una reiteración en las canciones hacia las últimas décadas. Este tiempo de lo público, de lo *“transparente, es un tiempo carente de todo destino y evento. Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas* (Chul-Han, 2013, P.12). Este es el giro de pasar de la celebración comunal que ya hemos reforzado antes, a podernos preguntar ¿Por qué se utiliza el celular, y por qué empieza a reincidir como dato importante en las canciones del Reggaetón? La respuesta es, porque *“El tiempo no depende del destino, sino de su diseño”* (Chul-Han, 2018, P.33) y esta conducta, que las tecnologías perfilan en el comportamiento del sujeto, se vuelven en un referente importante en la cotidianidad de las personas, porque el individuo adopta en su cotidianidad la

imitación de las temporalidades que ofrecen las nuevas tecnologías en las forma de comunicarnos y relacionarnos con el Otro.

En una segunda instancia, notamos que el cuerpo sufre unas transformaciones que determina que en la década de los 90 teníamos el tiempo lineal basado en el ritual, y, cuando empieza a desaparecer esta linealidad narrativa, se corresponde a que el sujeto comenzó a vivir en una multilinealidad. El hecho de que ahora el sujeto descubra nuevas geografías y viva en lugares simultáneos, implica que ahora convive en una multitemporalidad. Gracias a la digitalización de las tecnologías y de la comunicación ahora el sujeto puede realizar muchas cosas y habitar en múltiples espacialidades al mismo tiempo. Si el tiempo lo hace la conciencia, la transformación de este tiempo es que ahora el sujeto lo convirtió en atemporal. Esto lo notamos cuando en nuestra matriz de análisis el sujeto empezó a recordar las situaciones y esto implicó que, como estructura narrativa, empezáramos a perdernos en los tiempos narrativos de las canciones.

El tiempo era uno solo que organizaba y ahora esas coordenadas se rompieron. Si se fractura el tiempo y el significado se fragmenta, el sentido se quiebra en un juego contradictorio. Con esto podemos preguntarnos, ¿Cuáles han sido los dispositivos narrativos para contarnos desde allí? Y es desde ahí es que podemos entender que la sociedad se modifica. Este es un nuevo punto de partida para el último momento de nuestras conclusiones con los tiempos en las canciones del Reggaetón, dado que *“el final de la condición lineal del mundo no sólo genera pérdidas narrativas”* sino que aparecen nuevas rupturas con las narrativas modernas, que se diferencian de las narrativas clásicas. Esto no significa que se pierdan, sino que *“también hacen que sean posibles y necesarias nuevas formas del ser y de la percepción (Chul-Han, 2018, P.64)*. Y para que el sujeto pueda reacondicionarse para poder vivir en estos nuevos momentos de la percepción, encontramos que el sujeto se empieza a reproducir a sí mismo como el nuevo sujeto del eros tecnológico que se expresa desde diferentes temporalidades.

El hecho de que el sujeto se encuentre con las tecnologías digitalizadas de la comunicación, implica que ahora está de frente con *“la falta de homogeneidad en la rapidez del movimiento de la información (que) crea diversidad de pautas organizativas. (McLuhan, 1971 P.123).* Lo que esto quiere decir es, que esas nuevas pautas organizativas en las que se desarrolla una sociedad y una cultura, están permeadas por esa instantaneidad de la que venimos hablando, que hace parte de la crisis del tiempo que vive el sujeto. Esta crisis trata de que *“ sin compilación temporal el tiempo se desintegra (Chul-Han, 2018, P.77)* y se anulan los escenarios de representación que convierten al hombre en un sujeto desritualizado, que vacía de sentido al tiempo, que aísla al sujeto, y esto tiene su efecto en que se anulan los tiempos narrativos.

Debemos comprender que el internet lo constituye *“el espacio de la Red (que) está formado por acontecimientos o circunstancias discontinuas” (Chul-Han, 2018, p.63)* y esto termina por transformar el comportamiento del sujeto. Estas circunstancias discontinuas podemos interpretarlas como los intervalos narrativos que analizamos en todas las canciones de la última década. Recordemos que encontramos una superposición de acontecimientos que *“el arte y la música actuales también reflejan esta nueva forma de percepción. Las tensiones estéticas (actuales) no se crean a partir de un desarrollo narrativo, sino de una superposición y densificación de acontecimientos” (Chul-Han, 2018, P.64).*

Esta ruptura temporal, en una época en la que todo se facilita y se acelera gracias a la digitalización de las tecnologías, termina por arrancarle al mundo y a las cosas su propio tiempo, incluso, a la narración. Recordemos que esto se nos manifestó en las canciones como una sucesión de frases indistintas que terminó por no generar ningún sentido ni construir ninguna historia. Con ello podemos entender cuando Chul Han (2013) nos sugiere que esta crisis temporal no corresponde meramente a una aceleración que agiliza la cotidianidad del sujeto sino a una consecuencia temporal en la narración porque:

La crisis de la época actual no es la aceleración, sino la dispersión y la disociación temporal. Una discronía temporal hace que el tiempo transcurra sibilante, sin dirección y se descomponga en una mera sucesión de presentes temporales. Con ello, el tiempo se hace aditivo y queda vacío de toda narratividad. p.65

Recordemos que esta crisis del tiempo en la narración, no sólo la empezamos a identificar en las canciones porque ya no se está contando una situación presente, sino que también se nos tornó difícil identificar cuántas situaciones estaba contando el sujeto del relato en la canción. Podríamos decir que esto es, también, una *crisis del lenguaje, porque*: “Nuestra tecnología eléctrica, que prolonga nuestros sentidos y nervios en un abrazo global, encierra grandes implicaciones para el futuro del lenguaje. La tecnología eléctrica no necesita de palabras (Scolari, 2015, p.110)⁶² y por eso se dejan de narrar y ritualizar las cosas, sino que se sintetizan a un simple contar.

Que ya no se narre sino que se cuente es una transformación en el comportamiento de este sentido, y podríamos decir que si el sujeto deja de narrar es porque lo atraviesa una cotidianidad tecnológica en la que el internet está lleno de números y de información, de Big Data, y esto lo asume el sujeto tecnológico, de manera inconsciente, en sus formas de relacionarse con el Otro.

CUERPO

*La intimidad es la fórmula
psicológica de la transparencia.
(Chul-Han, 2013, p.68)*

Estar en varios lugares en simultáneo significa que las tecnologías han permitido que expandamos nuestro cuerpo y esto es algo que sólo permite la digitalización. Desde que empieza a aparecer una democratización de contenidos, encontramos que hay una transformación narrativa del erotismo en donde el cuerpo termina siendo atravesado por temporalidades, espacialidades y tecnologías que distancian al sujeto con el mundo análogo. Entonces, el cuerpo se convierte en una tecnología y se vuelve

⁶² Carlos Scolari Cita a Lance Strate en su libro: La Ecología de los Medios (2015)

una amplificación de los medios. En nuestra matriz de análisis tuvimos a un cuerpo que antes era puesto en un espacio que estaba listo para un ritual (en donde el sujeto siempre estaba implicado dentro del acontecimiento de la canción) y hacia la última década notamos no sólo que el cuerpo se deslocaliza sino que tampoco se concretiza una parte del cuerpo sino que se abstrae a su totalidad. Si se pierde el ritual, se pierde el cuerpo y si no hay cuerpo no hay nada para narrar. Es decir que, con la pérdida de la enunciación de los lugares, *“la ausencia de umbrales conlleva una visibilidad total y una disponibilidad absoluta”* (Chul-Han, 2015, p.62) que hace que el disfrute sea reducido meramente al sexo, porque ya no se ofrece ningún ritual y ya no hay seducción. Esto es evidencia de que con la emergencia de contenidos y el uso de las redes sociales, el sujeto hace que *“el amor se positive hoy para convertirse en una fórmula de disfrute. No es una acción, ni una narración, sino una emoción y una excitación sin consecuencias* (Chul-Han, 2014, p.25) sino una interacción inmediata entre la imagen y el ojo.

Esto tiene relación con que se haya democratizado el celular y el internet en las casas, dado que; ya hay es una atracción por el físico, por la foto de perfil que se ve en las redes sociales, pero no por el movimiento de ese cuerpo, de la mujer bailando. No obstante, podríamos decir que en la foto encontramos al Otro, sin embargo *“el rostro humano con su valor cultural hace tiempo que ha desaparecido de la fotografía. La época de Facebook y de Photoshop hace del rostro humano una faz que se disuelve por entero en su valor de exposición* (Chul-Han, 2013, p.27). El celular nos convierte en sujetos más fotográficos, que quieren identificar al otro por la petrificación de su yo, de su no-interacción con ningún espacio, con ninguna interacción con el tiempo que permita experimentar cómo se ofreció el cuerpo del Otro. La pregunta que nos debemos hacer es: ¿Qué le sucede al sujeto cuando la sociedad decide adaptarse a ser identificado por medio de una fotografía digital? La consecuencia es, que los efectos que tienen las tecnologías sobre el comportamiento del sujeto son que *“la faz (face) es el rostro expuesto sin aura de la mirada. Es la forma de mercancía del rostro humano* (Chul-Han, 2013, p.27), y el sujeto que se exhibe para poder ser identificado y al exponerse ante la mirada sin ojo, cede a perder la experiencia del cuerpo del Otro que no está enfrente. Y esto hace que se piense el cuerpo del Otro de una forma más abstracta; como un objeto en su generalidad. Una foto no es una persona, sino la generalidad de una persona: una abstracción.

Hemos venido hablando del sujeto instantáneo, carente de duración en el tiempo, cuya dispersión temporal y anulación de los tiempos, ha sido efecto de la aceleración que instaura la digitalización. Y esta aceleración podemos relacionarla a que el sujeto, ahora implicado más con los aparatos tecnológicos, empieza a mimetizar en su cotidianidad los comportamientos digitales para interactuar con el Otro como *“la instantaneidad del correo electrónico (que) se debe a que éste acaba con los caminos como intervalos espaciales” (Chul-Han, 2018, P.61)*. Es apenas lógico que si no hay caminos, por consiguiente tampoco exista un cuerpo que deba recorrerlos. Si el sujeto tecnológico acaba con los intervalos espaciales en esta última década, que aparezca la constante de que el lugar donde todo sucede y desde dónde se cuenta sea la llamada⁶³ o la red social es un resultado de la descorporalización digital que hace al emisor invisible y al interlocutor impalpable. Seguimos bajo la lógica de la descorporalización digital que termina por convertir al cuerpo en un objeto abstracto, en una voz carente de cuerpo, en un *“rostro (que) se carga hasta estallar de valor de exposición. Pero precisamente por esta nulificación de la expresividad, el erotismo penetra allí donde no podría tener lugar: en el rostro humano. Exhibido como puro medio más allá de toda expresividad concreta, se vuelve disponible para el nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica (Chul-Han, 2013, p.50)*.

Como en lo digital no se tiene un cuerpo, lo que se decide contar en redes es lo que se quiere mostrar y *“la museización y exposición de las cosas aniquila precisamente su valor cultural a favor del valor de exposición (Chul-Han, 2014, p.50)*. Cuando uno muestra, uno es sujeto de exhibición que se pone a la vista y se vende de una forma en particular en ese nuevo lugar de la comunicación erótica que dejó de ser la discoteca y se trasladó a otros espacios de las esferas digitales. El eros, entonces, ya no se *“despierta ante el semblante, en el que el otro se da y al mismo tiempo se oculta (porque) el semblante se contrapone diametralmente a la cara (Face), que se expone como mercancía con una desnudez pornográfica y se entrega a una visibilidad y un consumo total (Chul-Han, 2014, p29)*. El cuerpo de la red, que ahora se nos manifiesta como una abstracción sin una focalización concreta que active el eros, termina por convertirse en un objeto sexual en su totalidad al que *“no se le puede amar despojado de su alteridad y sólo se le*

⁶³ **2010-2020** 4 de 10 canciones el lugar es la llamada.

puede consumir. En ese sentido, el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales y no hay ninguna personalidad sexual” (Chul-Han, 2014, p.23).

En la digitalización todo se exhibe en un catálogo de lo igual. Hay fotos pero no hay cuerpo y si no hay cuerpo no hay experiencia erótica. El cuerpo análogo, como canal del erotismo, deja de serlo porque *“la exposición aniquila precisamente toda posibilidad de comunicación erótica (Chul-Han, 2014, p.52)* y porque idealizar al Otro significa hacer una abstracción de él. El cuerpo digital, con los nuevos aparatos tecnológicos, vive la condición de *“la alta definición (high definition) de la información (que) no deja nada indefinido. La fantasía, en cambio, habita en un espacio indefinido. Información y fantasías son fuerzas opuestas, y así, no hay ninguna imaginación densa en información que no esté en condiciones de idealizar al otro” (Chul-Han, 2014, p.59)* en un contexto social en el que el rostro está cargado de valor expositivo que abre *“un nuevo uso colectivo de la sexualidad (Chul-Han, 2013, p.50)* que es la lectura del cuerpo como un objeto sexualizado.

Ese cuerpo sexualizado que, en otra instancia también se comienza a narrativizar desde un estadio psicoactivo que trastorna los sentidos con los que el sujeto percibe la realidad, es, como nos dice McLuhan en la entrevista Playboy (2015), otra consecuencia de la descorporalización del sujeto que afecta las formas de percibir e interactuar con el mundo dado que:

Las drogas son medios naturales para suavizar las transiciones culturales, y son también atajos al vórtice eléctrico. El incremento en el uso de drogas está relacionado íntimamente con el efecto de los medios eléctricos. Uno enciende su conciencia a través de las drogas al igual que abre todos sus sentidos a una implicación profunda cuando enciende su televisión. El actual entorno penetrante de información instantánea, con su mecanismo de feedback de viaje interior, estimula el consumo de drogas.

p.61⁶⁴

Y las drogas, aunque tienen un efecto que altera los sentidos del cuerpo, no son el cuerpo mismo. Son otro estadio del cuerpo que son *“simulaciones químicas de nuestro entorno eléctrico, (que) reviven sentidos que llevan tiempo atrofiados por culpa de la orientación excesivamente visual de la cultura mecánica (Scolari, 2015, p.62),* y es por ello

⁶⁴ Scolari, 2015, p.16

que puede ser un resultado de que, en la digitalización, deje de hablarse por completo del cuerpo haciendo que aparezcan otras formas de representarlo (como las drogas). Estas nuevas formas de concebir el cuerpo, y de las que empieza a ser una reincidencia que se hable en las canciones de Reggaetón, resultan similares a las que el sujeto siente cuando está directamente relacionado a las tecnologías digitalizadas. El sujeto asemeja ese estado de trance al que se somete con la sensación inconsciente que producen los aparatos tecnológicos, y utiliza y habla con frecuencia de las drogas en las canciones porque se convierten en un estímulo para estar en consonancia con la nueva forma de digerir el mundo que incita cada nueva tecnología que entra a la cotidianidad.

Esta es una primera instancia de este primer apartado que nos sirve para entender que las operaciones, los discursos y las representaciones cambian, porque hay algo que entra en un desuso con la digitalización. Entonces la sociedad gira y nuestro sistema cognitivo cambia. Podemos concebir que hay cosas que no se decían antes de esa forma y que había otras maneras de relacionarnos con la cosa, pero no implica necesariamente que la realidad sea esa, porque los discursos se pueden contradecir y contraponerse. Para continuar, debemos seguir desmitificando que la realidad es una, pues lo que sucede es que a veces los discursos se empiezan a repetir. Los discursos empiezan a encontrar una suerte de unicidad para tratar de decir lo mismo que, en este caso, en las canciones todo giró en torno a hablar del cuerpo de una forma completamente sexual, teniendo en cuenta que *“la seducción es un juego y pertenece al orden de lo ritual. El sexo, por el contrario, es una función”* (Chul-Han, 2020, p.4), y cuando no hay cuerpo presto al ritual, sino un cuerpo abstraído a un objeto, su función como objeto se torna sexual. Y es normal que de esto comiencen a hablar todas las canciones en las últimas décadas.

Entendamos que el cuerpo ahora es abstracto porque ya no es un cuerpo sino que se convirtió en una mercancía. Ese cuerpo digital, que vive en *“el medio digital (que) se diferencia del medio óptico en que es un medio sin mirada”* (Chul-Han, 2017, p.79) evoluciona a dejar de mencionar partes específicas del cuerpo y a perder la experiencia con el cuerpo del otro, porque ahora está exhibido y esa es la nueva manera en la que se le consume. En la actualidad y desde que se vivió la democratización de las tecnologías

“el amor se positivó hoy como sexualidad, sometido, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía y el otro es sexualizado como objeto excitante” (Chul-Han, 2014, P23). Con ello podemos recalcar que en las letras de las canciones se dejó de leer las acciones y los sentimientos a cambio de que el cuerpo se convirtió en un mercado en el que se exponen, se venden y se consumen intimidades. Y eso que antes llamábamos una representación teatral con códigos de seducción, le cedió el puesto a la exposición pornográfica.

De esa abstracción deviene lo pornográfico. Que el cuerpo se convierta en pornográfico implica que se le relaciona también con lo técnico y lo maquinal. Vimos en nuestra matriz que el cuerpo ahora es metaforizado y juega en lugares maquinales en donde *“El amor positivizado como sexualidad y sometido a su vez al rendimiento” (Chul-Han, 2014, p.16)* es lo que convierte a este sentido del cuerpo en lo pornográfico. Que el cuerpo se pueda interconectar no es más que una función técnica y esto tiene sentido con que ahora concebamos el cuerpo como una condición de producción en términos de lo sexual. Hemos dialogado ya sobre el cuerpo cuya intimidad toma un carácter expositivo desde que el sujeto se enuncia desde los lugares digitales que eliminan los juegos de seducción y que, desde que existen las tecnologías de la comunicación digitalizadas, la sociedad íntima se convierte en *“una sociedad de la confesión, del desnudamiento y de la pornográfica falta distancia porque la intimidad destruye espacios de juego objetivos (Chul-Han, 2013, p68).*

No obstante, que lo privado se convierta en lo público, es lo que hace que lo íntimo tome ahínco en un carácter pornográfico. Pues esta manifestación de lo sexual no es más que una crisis del lenguaje ante este nuevo fenómeno que transforma a la sociedad con la llegada de la digitalización. Que al Otro no se le ame sino que se le consume, he ahí lo pornográfico porque lo erótico desaparece y *“todo es aplanado para convertirse en objeto de consumo” (Chul-Han, 2014, p.11).* Y desde esta transformación del sentido de lo sexual es que el sujeto expresa la realidad carente de fantasía erótica porque *“los nuevos medios de comunicación no dan alas precisamente a la fantasía. Más bien, la gran densidad de información, sobre todo lo visual, la reprime. La hiper visibilidad no es ventajosa para la imaginación. Así, el porno, que en cierto modo lleva al máximo la información visual, destruye la fantasía erótica (Chul-Han, 2014, p.60).*

La matriz nos sirvió para comprender lo que apareció y desapareció al transcurrir de los años, pues, cada *“medio es una tecnología dentro de la cual crece una cultura; es decir, moldea la política de esa cultura, su organización social y sus formas de pensar habituales”* (Scolari, Neil Postman, P.81). Por eso debemos tomar las tecnologías y leerlas desde el impacto que tienen en la psiquis del sujeto y en la sociedad. Ahí es donde está el mensaje. Y ahí es donde pudimos encontrar que, con la digitalización, los lugares se transformaron, se destemporalizaron las acciones del sujeto y este efecto de las tecnologías terminó deslocalizando al cuerpo. “Los medios son un *servicio*⁶⁵ que transforman” (Andrew McLuhan), son extensiones del cuerpo y son ambientes en los que el sujeto se recrea. Entender que el poder de las tecnologías está en el ecosistema que crea y no en las pequeñas interacciones que tiene el individuo con las tecnologías, es lo que nos permite entender realmente cuáles son los cambios en las formas de comportarse del sujeto porque lo que no nos importa es la lectura sobre lo que se está diciendo o escuchando, sino el efecto que eso que se está diciendo y escuchando tiene en los individuos, en la sociedad y en la cultura.

⁶⁵ Medium is a transforming service

Bibliografía:

- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Madrid: La Oficina.
- Havelock, E. (1996). *La Musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- Ong, W. J. (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Colombia: Fondo de Cultura Económico.
- Eco, U. (1992). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Cambridge: Lumen.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Madrid: Gredos.
- McLuhan, M. (1985). *El medio es el mensaje*. Bogotá: Planeta-Angostini.
- McLuhan, M. (1971). *La comprensión de los medios como las extensiones de los humanos*. México; Editorial Diana
- Chul-Han, B. (2014). *En el Enjambre*. Barcelona: Herder.
- Chul-Han, B. (2017). *La Expulsión de lo Distinto*. Barcelona: Herder.
- Chul-Han, B. (2015). *El Aroma del Tiempo*. Barcelona: Herder.
- Chul-Han, B. (2014). *La Agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Chul-Han, B. (2013) *La Sociedad de la Transparencia*. Barcelona: Herder.
- Chul-Han, B. (2020) *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Scolari, C. (2015) *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.

ANEXOS

Entrevistas:

1. ¿Cómo el Reggaetón ha cambiado las formas en las que las personas escuchan la música?

Andrés López:

La gente escucha el Reggaetón de una manera mucho más frenética que antes porque ahora hay 10 canciones de Reggaetón que se estrenan al día y los grandes artistas de lo que se conoce como Reggaetón estrenan a razón de una canción por semana, entonces tal vez esa sí sería una novedad del Reggaetón y de las plataformas: que nos permiten consumir canciones a gran velocidad y esto hace que muy pocas canciones se conviertan realmente en clásicos.

Álvaro González el Profe:

El Reggaetón, se adaptó perfectamente una forma de consumo, mucho más dinámica como mucho más vertiginosa y en el buen sentido de la palabra efectista. Es la banda sonora de esta época, es la banda sonora de una manera de consumir cultura, consumir entretenimiento y es la banda sonora oficial de este momento en particular, además creo que los beneficios que el mercado anglo ha estado en una crisis profunda de hace mucho tiempo y el reggaetón llegó al mercado anglosajón como algo completamente novedoso y único.

Eduardo Arias:

La verdad, no lo sé. No veo que haya una diferencia marcada entre alguien que oye reguetón o cualquier otro tipo de música popular. Aunque se le asocia a fiestas y a baile, muchas personas lo oyen como se oye cualquier balada pop. es una música con un ritmo que atrapa y que no exige ningún esfuerzo intelectual para disfrutarla.

Pero eso ocurre con -calculo- el 90 por ciento de toda la música, incluida la llamada clásica, culta o académica.

2. ¿Por qué el Reggaetón se ha vuelto un movimiento juvenil? Más aún, ¿Puede ser un movimiento juvenil?

Andrés López:

Sí es una música mucho más cercana a los más jóvenes porque es una música que tiene un elemento muy particular y es que es absolutamente diferente a la que escuchan sus papás. ¿Por qué la música popular o lo conoce ahora como música popular solamente se le dice así a Colombia se volvió tan importante en este momento? Por qué hay una generación intermedia entre los que hoy en música popular tipo Darío Gómez, los legendarios, angelito negro, Mario tierra los Visconti y todas esas canciones que no llegaron desde muchos orígenes, y la generación de ahora. Otra cosa la situación económica de los colombianos así no lo queramos reconocer abiertamente, ha mejorado mucho en los últimos años, los estratos populares de donde era esa música, la que más se escuchaba, ascendieron en estrato y con ellos llegaron todas sus costumbres, sus formas de escuchar música, Que eso no es malo ni bueno, simplemente es una evolución de la música, y de un estrato sociocultural por medio de adquisición de un estatus diferente. Esa música que hoy es tan famosa, no se parece en nada a la música que escuchan los más jóvenes ahora a pesar de tener muchos elementos de la música que consumían sus papás, la música siempre tiene que transgredir de alguna manera y si no se parece a lo que mi papá escucha, es la primera condición para que mi me guste algo

Álvaro González el Profe:

Por supuesto que es movimiento juvenil, el Reggaetón es tan escandaloso como fue el rock en su época, el Reggaetón es escandaloso como lo fue el Hip Hop en su época y es un sonido, que es muy atractivo para los públicos jóvenes y por supuesto que es movimiento juvenil que hace parte de una interpretación de una estética, es parte de

la interpretación de una manera de mirar social y culturalmente una sociedad así estemos o no de acuerdo, ahí existen códigos estéticos claves, claros

Eduardo Arias:

No tengo información al respecto. Me da la sensación de que es una música que ha ganado la fuerza que tiene por la difusión que le dan las emisoras y los medios en general. Pero no sé si eso sea una de las causas causa de que sea tan popular o que su llegada al mainstream sea el resultado de su popularidad en diversos ámbitos que en algún momento fueron alternativos. No sabría decir si es exclusivo de los jóvenes o si ya ha permeado segmentos apreciables de públicos más adultos.

3. ¿Cómo el Reggaetón pasa del gueto a los Grammy?

Andrés López:

Cómo el Reggaetón pasa del Ghetto a los Grammys: es una música absolutamente exitosa comercialmente hablando, los Grammys son la fiesta más grandes de la música pero que premia música de todos los géneros pero seamos sinceros, lo más importante es realmente lo más popular, y lo más popular es lo que más se consume. No sé si en este momento de la historia si es lo que más se venda pero si es lo que más se consume. Entonces el Reggaetón toma una cantidad de imaginarios de los barrios populares, imaginarios del Hip Hop que nunca pegó en español como si lo hecho en inglés en algún momento. Entonces se alimenta de cosas latinoamericanas y caribeñas como el reclamó fin como el Reyes como otro tipo de géneros de las islas y se convierte en algo de muy fácil consumo y además de altísimo gusto y penetración y hay que decir otra cosa muy importante respecto y es que: los latino está muy de moda en el mercado anglo, esta ventana que abrió Madonna hace muchos años o que Ricky Martin hizo hace muchos tiempos con la copa de la vida, ahora está supremamente de moda. Los artistas que cantan en español, los latinos que cantan en español, que vienen con el Dembow y con el tumbado de acá de este lado del mundo, es muy atractivo para ellos entonces el reggaeton trascendió los premios

internacionales latinos para convertirse en algo muy importante en los premios Grammy anglo.

Álvaro González el Profe:

Pasó del gueto a los Grammys porque estamos en una época donde el Reggaetón es quizá lo más fresco que puede existir en el mercado, el Rock se agotó de cierta manera, el Rap a pesar de muchas de sus búsquedas de pronto no logró tener esa repercusión de lo que tiene hoy el Reggaetón. No entender un género sonoro no significa que no sea bueno,

Eduardo Arias:

No conozco ese proceso. Recuerdo que en 1992 El General tuvo un éxito masivo con El Meneíto (no sé si sea ya considerado reguetón) y que empezó a ser mainstream a comienzo de este siglo con Daddy Yankee y Don Omar. Pero no tengo información de cómo se dio ese paso, que recuerda también la evolución del hip hop, que pasó de los barrios y las calles a las alfombras rojas.

4. ¿Cómo el Reggaetón establece unas relaciones afectivas?

Andrés López:

Cómo el Reggaetón establece relaciones afectivas: hay canciones con las que se establece cierto vínculo emocional, y son canciones para una generación, o para una familia o para lo mismo para el entorno de amigos. Así como todos los fenómenos musicales, el Reggaetón también tiene canciones que conectan con muchas personas, en términos de pareja: Así como nuestros abuelos enamorados con los boleros rancheros de Javier Solís, nuestros papás enamoraron con las canciones románticas de Julio Iglesias y Rafael, nosotros nos enamoramos con el rock en español de Soda Stereo, los prisioneros pues esta nueva generación se enamora con la canción de Paola Jara o de J Balvin.

Álvaro González el Profe:

El Reggaetón entiende perfectamente la no profundidad de nuestras relaciones afectivas hoy, pero eso es algo que ha hecho la música popular mente Luis o en su momento la salsa el merengue y son una cuestión de otras épocas. Ahí hay unos imaginarios muy evidentes y muy claros de algunas estéticas entrecomillas de cómo se ve la sociedad, de cómo quieren verse los jóvenes y si existen códigos de afecto creados por el Reggaetón sin duda alguna.

Eduardo Arias:

La verdad, no lo sé. Me imagino que el baile está asociado a la seducción. Presumo que debe ser por ese lado. No veo probable que una relación a base de reguetón surja por los lados de lo intelectual, como por ejemplo una atenta escucha de las canciones (como si fueran cuartetos de Brahms) o una lectura poética de las letras de las canciones.

5. ¿Cómo las tecnologías permiten la aparición del Reggaetón?**Andrés López:**

La evolución musical ha tenido mucho que ver con la tecnología porque ahora no se necesita una gran orquesta de 23 músicos para hacer música. A nuestros abuelos les gustaban música que comprometían 30 músicos: La vi Juice, los melódicos, los blanco que eran 30 músicos eso lo latinoamericano y de lo que pasó entre Colombia Venezuela y México que es como el gran referente de la música. A nuestros papás ya les gustó el pastor López Nelson Henríquez, el combo las estrellas, que hacían una música similar a las grandes orquestas, pero eran apenas seis músicos. El Reggaetón permite que gracias a una caja de ritmos una muy buena producción, porque eso sí hay que reconocérselo Al Reggaetón: tiene muy buena producción, ya no necesita ni muchos cables ni muchos micrófonos. Un cantante de Reggaetón a pesar de tener una banda en vivo, puede hacer todo lo que quiera con una caja de ritmos con un DJ o un productor que lo haga. Porque la tecnología lo permitido. En

términos de penetración: este es el momento cumbre de las redes sociales y de la música por streaming, entonces, llegaron a encontrarse en un tiempo perfecto. cuando Apareció MTV le colaboró al pop y el rock gringo y británico, entonces ahora Spotify Deezer y todas esas plataformas son el MTV de Reggaetón de ahora, de la música de ahora más allá del Reggaetón entonces la tecnología se ayudado en términos de producción y en términos de difusión de la misma.

Álvaro González el Profe:

Las tecnologías por supuesto que permitieron la aparición de reggaetón porque hoy los consumos son mucho más fáciles. Hoy a través de las plataformas digitales y no solamente en las que se pagan sino las abiertas también genera un consumo amplio del Reggaetón. La radio en particular éxitos evidentemente programa al Reggaetón, entonces Reggaetón es de un fácil acceso. Más allá de cualquier cosa el Reggaetón es consecuente con una época, con una manera de expresar el mundo así no se esté de acuerdo, y también hay un valor de haber hecho una ruptura así como el rock'n'roll la hizo de 40 50 años también el Reggaetón hoy a escandalizado y ha hecho ese punto de contracultura que a veces es necesaria la música. Y ahí hay una lectura interesante época.

Eduardo Arias:

Como lo percibo yo, el reguetón, al igual que el hip hop, es una música que está muy relacionada con el uso de instrumentos electrónicos, cajas de ritmos, samplers, efectos de sonido y otras herramientas que no exigen ningún tipo de pericia de conservatorio en su ejecución. Es una música que requiere del conocimiento de las posibilidades que ofrecen este tipo de instrumentos y accesorios, así que se vuelve más importante la figura del productor (una persona que sabe manipular estos instrumentos y programas de edición de música) que la del intérprete.

Esa democratización le permite a un número muy elevado de personas volverse músicos sin necesidad de haber recibido un arduo entrenamiento en la ejecución de un instrumento.

6. ¿Cómo la era digital no solo ha cambiado la forma en que se consume música en términos de los medios para oírla, sino también ha modificado la música, y en este caso el Reggaetón, en términos de Expresión (las letras), consumo, producción?

Andrés López:

Como la era digital no sólo ha cambiado la forma en que se consume música: si vamos hablar de las letras casi pornográficas del Reggaetón, pues tenemos que oír las grandes arias de ópera que, minimizan a la mujer, tenemos que hablar de Led Zeppelin que, dice literalmente en una de sus canciones más famosas déjame meterte las 10 pulgadas amor que tengo, está muy satanizado, es muy evidente pero como nosotros no entendemos el italiano en el que se cantan las óperas de hace 200 años, y tampoco entendemos inglés sino que nos parece muy chévere que si Jimmy Page y Robert plant tengan esa Bandota entonces si satanizamos mucho las letras del Reggaetón que son en nuestro idioma y que son explícitas.

Álvaro González el Profe:

La era digital trae consigo una rebeldía natural que es el consumo del vinilo, el consumo de los discos completos en otros formatos, el mismo consumo de la radio.

Estamos en una época en la que el mercado afortunadamente se abrió incluso en cuanto a los géneros. Es fácil ver hoy artistas del reggaetón haciendo colaboraciones con artistas del trabajo, con artistas del Rap con artistas del rock. Hay un análisis muy interesante alrededor de la misoginia y es que la misma está presente en muchos sonidos y no únicamente en el Reggaetón si no también en otra serie de géneros. El rock también está lleno de misoginia, el regué y el Rap también y eso tiene mucho que ver con que quiero escuchar, como lo quiero escuchar, y en el caso de los medios de comunicación pues una contextualización clara alrededor de ellos para evitar caer en puntos comunes como la censura o en puntos peligroso es como el prejuicio.

Eduardo Arias:

La respuesta está en la anterior pregunta.

7. ¿Cómo el Reggaetón interpreta los tiempos de hoy en día?

Andrés López:

Como el Reggaetón interpreta los tiempos de hoy en día: es una música que viene muy abajo, que viene de la calle, como casi todos los géneros que nos gustan. Es muy chistoso porque le dicen el Reggaetón para darle cierto tipo de categoría que es: una música urbana, y pues la música en su mayoría está grabada es música urbana. Yo no conozco el rock rural, conozco el blues pero pues la música de que se graba es se graba en la ciudades. Y es una voz De los tiempos de hoy en día porque es una música de Ghetto, es una música de barrio, es una música en la que si hay muchas letras que denigrando a la mujer, pero también hay muchas mujeres que se han convertido en grandes estrellas de Reggaetón porque le cantan a los hombres en la sociedad de tú a tú. Censuramos las letras de mami, te quiero, te cojo, te doy, pero cuando una mujer nos canta y nos dice exactamente lo mismo, Nos escandalizamos. Entonces el Reggaetón también nos ha servido, hay que decirlo, no exponer en eso, no pero sigue servido a muchos artistas, para decir soy mujer y tengo deseos sexuales y puedo cantar en mi canción como lo canta Bad Bunny en su trap.

Álvaro González el Profe:

El Reggaetón interpreta los días de hoy con: esa no profundización de la vida. Es un poco extraño que en momentos donde la humanidad está ante problema está el contundentes de corrupción, de migración, de violencia en otra sería puntos, la banda sonora el mundo sea algo que no lo evalúa o que no lo saca de la suma del confort al mismo establishment. Pueden ser respuestas naturales a momentos complejos.

Eduardo Arias:

No sé si los interprete. La sociedad es muy compleja y el reguetón apenas sirve para caracterizar algunas circunstancias concretas, pero no veo que lo haga con la sociedad en general ni con el mundo moderno. De todas maneras, es uno de los

argumentos estrella de quienes hablan pestes de las nuevas generaciones. De su frivolidad y sus universos vacíos. Yo no estoy de acuerdo con esas calificaciones.

8. ¿Qué pasa con la música en términos de expresión (cómo se escribe), consumo y producción, cuando la determina el algoritmo?

Andrés López:

El algoritmo lo que identifica es que: si a alguien le gusta cierto artista, entonces le puede gustar este otro artista que está proponiendo. El Reggaetón está sobre satanizado, es la música de ahora, que llegó para quedarse, que no le guste a uno lo significa que no esté bien hecha. El algoritmo facilita pero convierte en perezoso, antes encontrar canciones era una joya que se atesoraba mucho, porque como no había nada digital, entonces había uno que descubrir en el lado A lado B. El algoritmo le ha quitado un poco el esfuerzo y la sorpresa a descubrir música.

Álvaro González el Profe:

Hoy es el algoritmo antes el listado de Plays, pero afortunadamente todos estos movimientos grandes traen un lado B, qué va a explotar y hacer muy interesante que no esté interesado en el Grammy, que no esté interesado en el listado. uno de los grandes legados del Reggaetón es que la respuesta al Reggaetón desde una perspectiva estética, musical, sea algo realmente muy fuerte

Eduardo Arias:

Este es un asunto que envuelve al pop en general, que se ha encargado de perfeccionar la música a través de procesos

Herramientas como la cuantización, la compresión y el autotune han llevado a la música a convertirse en "exacta" y, por lo tanto, ha perdido la espontaneidad del error humano. Es una música cada vez más uniforme porque la producción se ajusta lo más que puede a unos estándares preestablecidos. Pienso que este fenómeno es de vieja data. Yo me atrevería a decir que es una herencia indirecta de los Beatles, quienes a partir de 1966 convirtieron el estudio de grabación en un instrumento musical. Álbumes como

Lo anterior es un poco caricaturesco. El estudio de grabación sofisticado sigue siendo necesario (cada vez menos, eso sí). Pero a lo que voy es que los productores y los ingenieros de sonido están en capacidad de jugar con una gran variedad de efectos y herramientas que hacen cantar con afinación perfecta (y antinatural) a cualquier persona que medio sea capaz de balbucear

En el caso concreto de los cantantes del reguetón es indudable la importancia que ha tenido el autotune, no sólo para afinar sino también para desnaturalizarlas voces.

MATRIZ DE ANÁLISIS

10 Top Hits 1990 - 1999									
Canción/Artista/año	Tema	Referencias Externas	Referencia a la mujer	Referencia corporal	¿Desde dónde se cuenta? (quién)	Sujetos del relato y forma de implicación (de existir)	Metaforización	Relación narrativa de la canción con su performatividad	onomartopeya
Muévelo	Movimiento del cuerpo en la discoteca.	Merengue, salsa, raga	La mujer como objeto de espectáculo mientras el hombre bebe. Se le legitima sólo por bailar.	El baile y su manifestación en las caderas y su meneo	Sujeto de la discoteca en primera persona.	Voyeurista del meneo cantando e insitando al baile en la discoteca. en primera persona	"Gaño" Aullar - Zoología	Colektividad. Se habla de muchas personas	No
Bomba para afinar	Invitación a vivir el baile provocativo desde apología religiosa al trago.	FIGARO	Incitar a la mujer que baile para convertirse en objeto de espectáculo. La mujer que baila como objeto de selección.	La mujer se legitima con el baile. Metaforización fálica con lo animal.	Sujeto de la discoteca en primera persona que se jacta de muchas mujeres.	Voyeurista del meneo. en primera persona	"Mi marisco de malecón" Metaforización genital. "Mis gatitas" metaforización animal	Colectividad. Muchas mujeres.	No
El Meneaito	Compartir el ritmo del baile caliente. E invitación a menearlo	?? Hasta en nuevayork se baila el ritmo caliente.	No importan los rasgos del cuerpo sino que no tenga pena y mueva las caderas.	Sólo bailando se identifica a una mujer gozando.	Discoteca	Voyeurista del meneo. en primera persona	No	Colectividad. Se menciona mucha gente.	No
El funkete	Invitación a menearlo y al desorden.	no hay??	Sin baile no hay encuentro con un hombre. El encuentro como recompensa.	Se focaliza el baile hacia el movimiento del funkete: las nalgas.	Discoteca y sujeto de muchas mujeres.	Sujeto narcisista de su cuerpo. en primera persona	Funkete - Nalgas	Colectividad. Se menciona mucha gente.	No
Mis ojos lloran por ti	Desamor	no hay??	Su forma de hacer el amor.	Los besos y las caricias como detonador del recuerdo.	La soledad del sujeto del soliloquio imaginario. Narra un sentimiento del recuerdo, no una situación.	El sujeto del soliloquio imaginario. en primera persona	No	No	No

Dame tu cosita	El baile indecoroso.	La Cripta : Álbum del Chombo "Cuentos de la Cripta". Una trilogía con una advertencia en la portada: "Contiene lírica impertinente"	La mujer enloquece al hombre sólo si "lo mueve".	El valor estético se legitima en el baile (en "cómo lo mueve"). emplean palabras que no son explícitas refiriéndose a los órganos sexuales.	Discoteca	Voyeurista del meneo. en primera persona	Dame tu cosita - Metaforización genital	No	Onomatopeya sexual (ahh - ahh) Gemidos de la mujer
Quieren Chorizo	Invitación a coger el chorizo porque se sabe que todas quieren chorizo.	No hay??	La canción legitima a la mujer por sus formas de querer, desear y comer el chorizo. (una metaforización fálica ordinaria)	El deseo o la libido tiene referencia ordinaria; del común. emplean palabras que no son explícitas refiriéndose a los órganos sexuales.	El sujeto sabeedor del deseo femenino.	Sujeto que describe cómo las chicas quieren chorizo.	Chorizo: metaforización fálica	No	No
El gato volador	LA historia del gato del que nadie sabía	EL gato con botas, el gato félix, el gato gartfield, el gato tom. (caricaturas de cartoon network). A la fiesta del barrio llegó don Gato.	No hay referencia a la mujer	??	primera persona	Sujeto delirante.	No	Se mencionan muchos personajes	Onomatopeya animal
Tu pum pum	El baile indecoroso y lo que puede pasar.	no hay??	La mujer que valida por su pum pum. No es su cuerpo completo. Es un movimiento específico de la cadera.	La mujer legitimada por su forma de pum pum.	En la discoteca canta el sujeto REY DEL PUM PUM.	El general al que el pumpúm no lo puede matar por ser general. El amigo del general que no tiene carro para llevársela ni tampoco se la puede llevar a casa. Sólo a menear las caderas en la esquina.	Pum pum- metaforización de los glúteos	Colectividad. Se menciona a mucha gente.	Onomatopeya sexual. pum pum como alusión del contacto sexual

10 Top Hits 2000 - 2009									
Canción/ Artista/Año	Tema	Referencias Externas	Referencia a la mujer	Referencia corporal	¿Desde dónde se cuenta? (quién)	Sujetos del relato y forma de implicación (de existir)	Metafori- zación	Relación narrativa de la canción con su performa- tividad	onomato- peya
Pa que retocen	Una oda al baile	Thriller. Canción Michael Jackson	El sujeto de las órdenes cuenta a la mujer de la sumisión. También hay metaforización con lo animal.	El valor estético en el cuerpo de la mujer está en el baile y su manifestación en las caderas (en el "culipandeo")	Es el hombre quien legitima a la mujer a través de la provocación en el escenario de la discoteca. Se evidencia la relación de la época entre el artista y el espectador. Discoteca	Sujeto implicado dentro del relato y provocado por la mujer. (El que anima a la gente y baila con la que quiere en la discoteca.)	Todas esas gatas: metafori- zación animal.	Hay colectividad " esto es para ustedes pa que se lo gocen"	Onomato- peya sexual: en la cintura traigo mi tun-tun. Palabra: perrear.
Felina	Discurso descriptivo de las mujeres que se encuentran en una discoteca	Buduska. (hablan entre artistas entre ellos, se tiran puya como en el rap). Discoteca. MAMBO: música y baile afrocubana.	Se metaforiza la mujer con lo animal. No se habla del sexo explícitamente sino que hay una metaforización . Tipifica a la mujer. No es una oda al baile.	El baile está en el cuerpo, y la referencia sobre el cuerpo está montada en la ropa atrevida.	Es el hombre quien legitima a la mujer a través de la provocación en una discoteca .	Ellos están implicados en el relato. Y es un sujeto que no sólo está provocado sino que la mujer lo hace sentir animal.	Felina: metafori- zación animal	Hay colectividad ad. Se habla de muchas mujeres	No
Yo quiero bailar	EL baile como juego sexual, no lo sexual en sí mismo.	El barrio (calle).	Defiende lo que se le había desprovisto a la mujer: el control. No es la mujer entregada a la sumisión del asecho, sino quien decide la forma del deseo.	Lo sexual está en el sudar, en el suspirar, en el estar con el otro.	Se cuenta desde una situación presente en la discoteca .	Ella: sujeto implicado en la situación presente, determinador y encarnación del baile.	No	"señoras y señores" hay colectividad ad	Onomato- peya sexual "Bailemos al ritmo del tra". Palabra: perrear.
Dile	Un discurso a una amante	La noche. No hay diálogos con otros lugares, sino que lo externo (la noche) está siendo consumido en la misma canción.	Se habla a la mujer como sujeto de obediencia. No hay pregunta, se supone una orden.	Lo sexual está en el perfume de la piel, en el estar con el otro.	La canción se cifra desde un secreto. Por el videoclip, el lugar es un diálogo que se dice por teléfono.	"El que lo olvides o lo abandones". El sujeto está relajado, no se devela como sujeto del sufrimiento. Sujeto narcisista que le habla de sus encantos a ella. No es un discurso consigo mismo.	No	No hay colectividad ad	No
Gasolina	El gusto por una mujer que siempre sale de Fiesta	"Carros, motoras y limusinas" ??	La mujer como un motor, como un sujeto mecánico (¿y maquinico?). Se le hace mención como "gata" y "zorras". Aparece voz de mujer que PIDE, no que da ni que ordena. La mujer como extensión de la moto o del carro.	Lo sexual está en la exhibición, en la mujer siempre presta al exhibicionismo (maquillada, arreglada).	No es claro	Sujeto viril y dominante que reduce el sexo al estado de lo DURO. Sujeto narcisista y egocéntrico que habla en una situación presente.	Metafori- zación maquinal	Hay colectividad ad "las gatas de todos los colores"	Palabra: perrear.

Rakata	Discurso de un hombre al asecho.	No hay??? (referencia a importancia de producción y ventas y condiciones de producción). Ó "Lo callejero" ???	ATAKAR: Mujer como sujeto presa, animal vulnerable. Aparece voz de mujer que PIDE, no que da ni que ordena. Se metaforiza a la mujer con la comida: la función del objeto es ser camaza.	Lo sexual está en el trato duro, fuerte, dócil y dominante. En la destreza del movimiento de las caderas. (el sujeto describe y exige la forma cómo se debe performar).	Discoteca	Sujeto callejero y cazador de las calles. También es un sujeto que no siempre está implicado en la acción del presente sino plantea situaciones hipotéticas de flirteo. Se narrativiza la imaginación.	Acelera duro ese cucú	Hay baile pero no se celebra la colectividad	Juego del lenguaje: ATAKAR (palindromo). Palabra Perrear.
Down	Desamor	No hay ???	La mujer se percibe a partir del retrato del recuerdo, que es explícitamente la piel, el calor, la intimidad, la habitación y la cama. Todo es un retrato sexual que no resalta otras cualidades.	El valor estético del cuerpo se da en el contacto: la piel y el calor en los momentos de intimidad.	El lugar se da en un monólogo (???) él ocasiona un diálogo en donde le explica y le cuenta a ella (en su imaginario) el desamor y depresión que está sintiendo. El monólogo sucede en la Habitación-Cama	El sujeto solitario y la mujer del recuerdo. Sujeto de la agonía y del sufrimiento.	No	No hay colectividad	No
Fantasma	Desamor	No hay ???	Metaforización o analogía de la mujer con las características de un Fantasma. Licor.	Lo sexual empieza a desaparecer porque no se le hace referencia al cuerpo	El lugar es la memoria y la mente. El recuerdo es algo que sucedió en:	Sujeto del recuerdo y de la incertidumbre y su Fantasma (personaje #2)	No	No hay colectividad	No
Te quiero	Amor	No hay ???		Lo sexual empieza a desaparecer porque no se le hace referencia al cuerpo	El lugar es la dedicatoria: la canción que él le canta a ella.	El sujeto romántico de las dedicatorias. ?????	No	No hay colectividad	No
Abusadora	Entrar a una discoteca y encapricharse de una mujer	No hay???	La mujer abusadora, si es abusadora es porque tiene experiencia con los hombres y lo sexual.	Lo sexual empieza a desaparecer porque no se le hace referencia al cuerpo	Se habla de la discoteca pero el acontecimiento como tal no es siempre allí.	Sujeto amigable que entra a la discoteca y saluda a todas las mujeres. #2 El capricho (Ella)	Yo quiero un cantito tuyo. Alusión a los jadeos de la mujer	Se habla de muchas mujeres pero no hay colectividad	No

10 Top Hits 2010 - 2019									
Canción/ Artista/ Año	Tema	Referencias Externas	Referencia a la mujer	Referencia corporal	¿Desde dónde se cuenta? (quién)	Sujetos del relato y forma de implicación (de existir)	Metaforiz ación	Relación narrativa de la canción con su performa tividad	onomato peya
Si no le contesto	Celos de mujer que quiere volver con su pareja.	No hay???	La mujer como objeto de sexualidad. Su utilidad única. ("gata" metaforizació n animal). Como mujer Histérica	no hay???	No es una acción presente, es lo que él imagina en su tesis del pasado. ¿? Por el videoclip entonces no es una llamada, sino el lugar es el mensaje de texto.	Sujeto1: El de la palabra absoluta. Sujeto2: ella con traje de llamada perdida.	"maquina a" metaforiz ación maquinal. Si tengo otra Gata: metaforiz ación animal	No hay colectivid ad	No
Sexo sudor y calor	Querer repetir un encuentro sexual	no hay???	Aparece voz de mujer que esta vez no pide sino se muestra dispuesta. En la segunda aparición del diálogo de la mujer hay una crisis del lenguaje en la forma de narrar cómo pide ella sexo.	La sexualidad está en la voz telefónica. Ya no hay baile sino el encuentro es el licor. "sexo sudor y calor" es lo que valida el cuerpo.	El lugar es la llamada para transmitir el recuerdo. Nuevamente conversaciones en donde el medio es el dispositivo.	Aparece el sujeto tecnológico. Sujeto1: La libido se anuncia por teléfono. Personaje2: ella quien contesta en tiempo real (luego sólo sabemos detalles de ella a partir del recuerdo de él).	"haciendo travesuras por ti" alusión a la masturbación. "ninguna me lo para": erección.	No se celebra la colectivid ad	Onomato peya sexual. Palabra: perrear.
Dagadicta	???	Lo plástico ???. La manipulación, lo sado ???	A la mujer se le califica y clasifica por el meneo de su cintura. Se valida a la mujer por ser una "Daga adicta" (La mujer de la sumisión sometida al dominio y lo sado)	El cuerpo y lo sexual validado por su plasticidad.	Inicia en la discoteca pero después la narración no sabemos a dónde se traslada. No se puede saber con exactitud desde dónde se está contando.	El sujeto del dominio. Ella: el objeto sexual. sujeto máquina. (metaforización con las máquinas)	"Pareces de Ule" metaforiz ación plástica. "Sintiendo o el sacacaca" metaforiz ación maquinal. "chocha y bicho" metaforiz ación genital.	No hay colectivid ad	Palabra perreo (pero en un nuevo estadio que es la agresivid ad). Ya no hay onomato peya sexual. Se habla explícita mente del "culo".
La pregunta	Cómo se llevó a una mujer en la cama cuando la conoció en la discoteca	no hay???	La mujer tiene derecho a ocultar la realidad sobre su estado civil. Lo que importa es que ingiere licor.	Ya no se conocen bailando sino en la característica del consumir licor.	Se cuenta desde el recuerdo. Es él hablando consigo mismo del recuerdo. No es él contándolo e implicado en el presente. Se traslada el tiempo de narración al pasado.	SUJETO DEL RECUERDO. 1. Sujeto de Fiesta 2. Mujer (su conquista).	No	No hay colectivid ad	Onomato peya sexual ahh ahh en voz de mujer.
ay vamos	Celos de mujer	Calle	La mujer Histérica. La mujer como la problemática, la inconforme. La mujer del encierro.	No se habla del cuerpo de la mujer. No hay valor estético ???	La llamada, como el detonante de una pelea. (Las posibilidades que el celular permite: contestar o no contestar. Llamar o no llamar).	SUJETO TECNOLÓGIC O 1. La que cela, 2. el que no quiere que lo celen.	No	No hay colectivid ad	No

el perdon	desamor	El matrimonio (pero no es explícita) porque esta canción no pide un conocimiento anterior. Hay un vacío en el sentido.	Lo único que importa es lo que está en el corazón y decisión de la mujer.	No se habla del cuerpo de la mujer. No hay valor estético ???	Legitimación del yo desde una persona que sufre y no que goza. El sujeto sufre y cuenta una situación. El sujeto es el tercero. Se pierde la fiereza del estado, del momento en presente (hay distancia con el otro).	El sujeto del relato cuenta una situación, no está implicado en el relato. El sujeto del relato se regala como sujeto del sufrimiento.	No	No hay colectividad	Onomatopeya sexual. Palabra: perrear.
Hasta el amanecer	Querer llevarse a una mujer a la cama después de conocerla en la discoteca	No hay???	La mujer se anuncia desde el encuentro efecto del licor. La mujer como sujeto NN; no importa su nombre ni su procedencia.	La sexualidad está en el baile, el movimiento y aparece un nuevo componente que es el aspecto físico del cuerpo y el rostro. Lo sexual está en la seducción del estímulo del sentido de la escucha.	No sabemos con exactitud que el lugar es una Discoteca pero se infiere. Hay anulación del protocolo amoroso; la duración del tiempo se evade.	Sujeto desritualizado. No hay protocolos de encuentro. Son los deseos de uno de la discoteca (???? ayuda)	No	No hay colectividad	Juego del lenguaje: ATAKAR (palíndromo). Palabra Perrear.
Despacito	Hay amor, hay pasión, lo instintivo se anula. Querer llevarse a una mujer a la cama después de conocerla en la discoteca	No hay referenciación externa.	La mujer se anuncia a través de la mirada.	La referencia al cuerpo está en el oído y en la vista. (algo muy digital). El cuerpo se metaforiza con lo mecánico.	El lugar, en realidad, es el baile. Allí pasa todo el imaginario. Ellos están en la Discoteca	El sujeto del relato se habla así mismo. Se evidencia un narcisismo.	No	No hay colectividad	No
Sin pijama	El eros psicoactivo.	No hay???	no hay. hay un juego de metaforización extraña.	La provocación se traslada del campo físico a lo virtual. Hay distancia con el otro, todo es explícito y no hay asombro.	No se sabe muy bien desde donde se cuenta pero el pacto se da en la llamada. Ella le cae a la casa a él. (son muy extraños los tiempos de la canción HELP). La propuesta no nace en la discoteca sino desde la soledad de ella.	Sujeto tecnológico. Sujeto del relato cuenta una situación que no está pasando. Es una implicación de los dos en su imaginario (no sé si siempre??? no tengo claros los tiempos narrativos)	Ponle carne a mi sazón. Metaforización animal	No hay colectividad	Onomatopeya sexual. Ponle carne a mi sazón, zon zon. así que pon-pon-pon. alusión al contacto sexual

Callaita	Sexo, marihuana y bebida (la vida se reduce a eso)	El estudio (la universidad)	Sexo marihuana y alcohol y el tipo que la dañó. (lectura moral)	Ya no se habla del baile sino del "perreo". Como si el "perreo" fuera un código del siglo XXI (que implica una transformación sexual distinta). No hay metaforización para hablar del sexo, hay distancia con el otro, todo es explícito y no hay asombro.	El sujeto cuenta una situación. El sujeto es el tercero (hay distancia con el otro).	El sujeto del relato cuenta una situación con una mujer. No está él implicado en la historia.	No	No hay colectividad	No
----------	--	-----------------------------	---	--	--	---	----	---------------------	----

TABLA #1:

Canción	Año	Versos	Temporalidades Narrativas y anotaciones
Muévelo	1991	"Ven a bailar, ven a gozar"	El tiempo es presente y se mantiene en presente. Hay ritual.
Bomba para afinar	1991	"Desde el caribe yo vengo directo aquí" "aquí yo amanezco con el reloj"	El tiempo es presente y se mantiene presente. Hay tiempo de baile.
El meneaito	1992	"A toda esa gente que está aquí presente" "Pero brinca y salta para ver si tú estás gozando"	El tiempo es presente y se mantiene presente. Hay tiempo de baile.
El funkete	1995	"Mami llegó tu papi con el funkete, sacúdelo"	El tiempo es presente y se mantiene presente. Hay tiempo del baile.
Mis ojos lloran por ti	1996	"Quisiera volver, a aquel tiempo otra vez y poderte detener, pues ya no puedo" "Mis ojos se acostumbraron para ti solamente, y hoy lloran porque tu presencia se disolvió"	Es un tiempo presente, pero no es él implicado en el presente, sino contando un pasado. El tiempo es su recuerdo.
Dame tu cosita	1997	"Dame tu cosita, ah, ah Vámonos pa'cá pa' la esquinita"	El tiempo es presente y se mantiene. Hay tiempo de baile.
Quieren chorizo	1997	"Las chicas quieren chorizo, una lo come tostao' otra apanao"	Es tiempo presente que se mantiene en presente.

		“Aquí les voy a presentar, la danza del chorizo que va a pegar”	
El gato volador	1998	“Hago como iguana, hago como mosquito, hago como pollito”	Es tiempo presente que se mantiene en presente
Tu pum pum	1998	“el rey del pum-pum acaba de llegar”	Es tiempo presente que se mantiene en presente. Hay tiempo de baile.

Tabla #2

Canción	Año	Versos	¿Desde dónde se cuenta?
Pa que retozen	2002	“Huelo a nuevo, me siento al día, ando bien perfumao’ y la paca, por si no fían”	Es tiempo presente que se mantiene en presente. Hay tiempos de baile.
Felina	2002	“Estoy loco que acabes de soltarte, y bailemos toda la noche, Felina”	Es tiempo presente que se mantiene en presente. Hay tiempos de baile.
Yo quiero bailar	2003	“Yo te digo, sí, tú me puedes provocar, eso no quiere decir que pa’ la cama voy” “el ritmo me está llevando”.	Es tiempo presente que se mantiene en presente Hay tiempos de baile.
Dile	2003	“Dile que bailando te conocí, cuéntale”	Es tiempo presente que se mantiene en presente. Los dos sujetos no están implicados en el mismo lugar. La llamada hace que sea posible este diálogo. No se habla de ningún ritual. Ya hubo historia entre los dos personajes.
Gasolina	2004	“Mamita, yo sé que tú no te me va a quitar ¡Duro! Lo que me gusta es que tú te dejas llevar” “Aquí somos los mejores, no te me ajores”	Es tiempo presente que se mantiene en presente. No hay baile. El escenario es otro donde no se baila sino que se exhibe. No se ritualiza las acciones del cuerpo como seducción.
Rakata	2005	“Si no estás bailando con ella, salte”	El tiempo presente se

		<p>“Esta noche quiero hacerle Rakata, si se me pega voy a darle Rakata”</p>	<p>mantiene en presente.</p> <p>Pero aquí hay un giro, es él contando lo que está pasando y salta a contar lo que está pensando y no lo que está pasando.</p> <p>Hay algo de ritual pero se pasa a lo sexual inmediatamente.</p>
Down	2006	<p>“and my life is going down, porque no te tengo aquí porque no estás junto a mí”</p>	<p>Es un tiempo presente, en donde el sujeto le habla a la mujer pero en su imaginario. No se habla de ningún escenario de ritual.</p>
Fantasma	2007	<p>“Un día sé de ti pero al otro no, eres una fantasma y es difícil que te vea”</p>	<p>Es tiempo presente que se mantiene en presente.</p> <p>No se habla de ningún escenario de ritual.</p>
Te quiero	2008	<p>“Ay, cómo quisiera en este instante abrazarte, y mil canciones al oído cantarte”</p> <p>“tú me haces soñar y las estrellas llegar con sólo pensarte baby”</p>	<p>Es tiempo presente que se mantiene en presente. Él le canta a ella pero ella no está con él. Es una dedicatoria a modo de soliloquio. No se habla de ningún ritual.</p>
Abusadora	2009	<p>“Abusadora, bendita sea la hora que te encontré”</p> <p>“Hace calor, en la disco subiendo el vapor”</p> <p>“Los líderes de nuevo descontrolan las gatas”</p> <p>“Sedúceme, negra, yo ya prendí la fogata”</p>	<p>El sujeto del relato está en el presente hablando con la mujer en primera persona.</p> <p>Lo cuenta como narrador omnisciente.</p> <p>No sabemos a quién le está contando esto, pero ya no es omnisciente y lo dice en primera persona</p> <p>Salta a hablarle en primera persona a ella.</p> <p>Hay algo de ritual pero se pasa a lo sexual inmediatamente.</p>