"Hasta que se seque el malecón" : reguetones ante un mapa vacío

Autor(en): **Camejo Vento, Ariel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2016)**

Heft 27

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047154

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

"Hasta que se seque el malecón": reguetones ante un mapa vacío

Ariel Camejo Vento *Universidad de La Habana*

> ...la propuesta de orígenes estables y de un *telos* histórico nunca está demasiado lejos cuando suena la melodía de la autenticidad.
>
> Andreas Huyssen,
> «La nostalgia de las ruinas»[1]

He dicho en otra parte y en otro momento que junto al complejo examen de nuestro relato como nación y entramado de amor nacional, la reflexión en torno al cuerpo —ese complicado tejido en el que se amalgaman el individuo común, el sujeto discursivo y el rol social en el que muy pronto se nos obliga a participar— constituye uno de los centros reflexivos por excelencia de la producción artística cubana de los últimos treinta años[2].

Cuando entre 1989 y 1991 se vinieron abajo muchas de las certezas que alimentaban la utopía de una nación y una cultura solidificadas por el relato de liberación nacional, la cultura cubana tomó el lugar de una especie de correlato analítico del Estado y modificó discursivamente aquellas líneas de salvamento que se proyectaban sobre el entramado de oscuridad y carestía de un período, nunca mejor dicho, 'especial'.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 237-244.

[1] Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo despúes de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 47-62.

[2] Cfr. Camejo Vento, Ariel: «Cartografías cubanas en el nuevo milenio. Notas para una narrativa distanciada», *La Siempreviva*, 14 (2012), pp. 25-30.

Ante el desamparo ideológico que implicó la caída del socialismo como bloque pensante, nuestra cultura, específicamente nuestra producción artística, articuló un vaso comunicante con la sociedad cubana que, quizás lo veamos hoy más claramente, permitió rescatar del naufragio a esos cuerpos constitutivos, aislados dentro de la isla, que desde siempre alimentaron la macro-historia que comúnmente llamamos cultura cubana.

Grupos como Irakere o Síntesis llamaban la atención sobre los cuerpos de ascendencia africana, sobre sus ritmos y lenguajes. Trovadores como Carlos Varela, Gerardo Alfonso o Frank Delgado abrían las puertas a los reclamos de los "hijos de Guillermo Tell". Las artes visuales se revelaron lúdicamente contra la seriedad de las galerías en un gesto que comenzaba a consolidar esa línea irónica, satírica y burlesca que artistas como Juan Francisco Elso, Tomás Esson o Flavio Garciandía inocularon en la academia. A ellos siguieron rebeliones corporales como las de Tania Bruguera o esos fantasmitas electrónicos de Lázaro Saavedra, comentaristas ácidos de la cotidianidad. Por otra parte el cine cubano, de *Fresa y Chocolate* o *Madagascar* hasta *Suite Habana*, ha ido tejiendo un manto progresivo que memorializa los márgenes y permite hablar hoy sin ambages de homosexuales, travestis, frikis, inadaptados, enfermos de SIDA y un largo etcétera, con la más absoluta de las tranquilidades. Algo similar ocurrió tras el paso de novísimos y postnovísimos por nuestra literatura, o con la actividad de grupos danzarios como el Ballet Español de La Habana, Danza Abierta o Danza Voluminosa. Ese correctivo discursivo, que es a veces también una modulación a-institucional, sigue su impulso en géneros laterales que indisciplinadamente descomponen el cuerpo solemne del cubano con un reguetón de moda. Y parece que no se termina, como diría uno de esos célebres reguetones: "hasta que se seque el malecón".

Si observamos desde ese panorama el horizonte del mapa musical cubano contemporáneo, se advierten registros emergentes y sintomáticos de nuevos *sensoriums* (Martín Barbero[3]) que articulan hoy archivos de experiencia y socialidad lateralizados por el centralismo vertical del paradigma discursivo del hombre nuevo, guía modélica del ciudadano que acompaña indefectiblemente a la retórica oficialista en Cuba. Si durante la década de los años noventa la emergencia en la isla del rap, el rock y el hip hop llamaron la atención sobre los márgenes raciales y las agencias biopolíticas sistemáticamente relegadas como

[3] Martín-Barbero, Jesús: *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

culturas *underground*, y por lo tanto situadas en el subsuelo de los horizontes culturales de la nación, el nuevo milenio nació bajo el amparo 'sonoro' del reguetón. Si entendemos esa sonoridad como una contienda de ruidos, podríamos decir que el reguetón ha funcionado durante los últimos quince años como una suerte de *feed back* que no es retroalimentación pura, sino mecanismo que llama la atención de forma permanente sobre una dinámica de error-corrección en la que se involucran la escena musical cubana, la institucionalidad cultural y, sobre todo, las prácticas que arman al reguetón como una experiencia cultural con amplio respaldo en sectores no despreciables de la sociedad cubana actual.

De esta suerte nos encontramos hoy ante un complejo panorama. Por una parte tenemos un campo de producción sumamente diversificado que fractura, cada vez con mayor intensidad, las clásicas segmentaciones genéricas que permitían hablar de una tradición musical nacional estructurada en géneros mayores y menores[4]. Paradójicamente, a ese crecimiento desregulado se enfrenta un discurso institucional cuyas bases se sostienen aun en el entramado del relato de continuidad histórica y tradición, desde el cual resulta prácticamente imposible asimilar el campo de prácticas discontinuas y de ajenidad oficial desde el que se desarrolla la música cubana contemporánea. El propio Leonardo Acosta, epígono de esa tradición, reconoce abiertamente que:

> *cualquier novedad está condenada de antemano a la intrascendencia si no forma parte orgánica de un proceso histórico y contribuye de alguna manera al mismo,* es decir, si además de su brillo momentáneo no contiene en sí *algún valor nutriente del pasado* y al *menos un vislumbre del futuro.*[5]

Deudor todavía de un arcaico organicismo progresista, ese horizonte estético da la espalda de forma permanente al nuevo escenario que implica, como diría el propio Acosta, hacer música sin músicos. En un panorama de democratización acelerada y no regulada de la producción y el consumo cultural, el re-

---

[4] Cfr. Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014. Allí se establece una interesante problematización sobre la cuestión relativa a los géneros musicales auténticamente cubanos (a saber el son, el danzón y la rumba) y que parte de los trabajos fundacionales de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Argeliers León hasta llegar a musicólogos contemporáneos como Danilo Orozco. Este último defiende la tesis de desarrollos intergenéricos que caracterizan de forma más estable lo que se ha dado en llamar comercialmente como fusión o música tropical.

[5] *Ibid.*, p. 10. Los subrayados son míos.

guetón ascendió con efervescencia inusitada en el gusto popular, al punto que hacia el año 2011 la crítica cultural se veía obligada a reconocer el asunto aunque fuera desde una óptica correctiva.

El ya célebre caso del tema musical y el videoclip «Chupi-Chupi», de Osmani García, hizo visibles las tangencias incómodas que generaba el encuentro entre los territorios de la síntesis, la tradición y la asimilación cultural, de un lado; y por otro, los de una vocalización in-disciplinada y trans-genérica. Entre los territorios de los desarrollos armónicos y coherentes de una tradición musical y los de sus tautologías rítmicas y las desmesuras morales. Una medida de esa reacción institucional puede corroborarse en el artículo que María Córdoba, profesora del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Arte de La Habana, publicara en el periódico *Granma*, por demás órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. Allí se trataban de situar los encuadres académicos y científicos que dejaban oficialmente al reguetón 'fuera' de nuestra orgánica tradición musical.

> ¿Por qué se proponen sus autores exponer una aproximación al sexo tan despojada de toda esencia artística? ¿Por qué desean tratar la sexualidad a partir de expresiones tan vulgares? ¿Por qué, a estas alturas del desarrollo cultural de la humanidad, abordan el sexo con términos tan cercanos a lo que pudieran ser las relaciones con prostitutas cuando los medios masivos en nuestro país advierten sistemáticamente los peligros de la promiscuidad en relación con el VIH? ¿Qué interés tendría ello? ¿A quién beneficia esta forma de hacer un supuesto arte? ¿A quién beneficia esta forma de hacer música? ¿Podríamos considerar realmente que tales "obras" pueden ser definidas como música cubana?[6]

Si, como defiende Guillermina de Ferrari[7], uno de los rasgos distintivos de la cultura cubana contemporánea es su carácter cínico, su peculiar rasero de oblicuidad en el trazado de las correspondencias frente al acontecer social, la reacción intelectual frente al reguetón no puede resultar sino tragicómica, tal y como resultaron ser las cartas abiertas intercambiadas entre el Ministro de Cultura y el mencionado reguetonero. La resultante, de ahí mi inclinación por la idea de una contienda de ruidos, no era sino la puesta en discurso de una performance cultural

---

[6] Córdoba, María: «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del «pueblo cubano»?», *Granma*, 325 (23 de noviembre de 2011), p. 3.

[7] Ferrari, Guillermina de: «Consumir Cuba», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), pp. 115-144.

paradójica que oscilaba entre la asepsia lingüística, discursiva, cultural y un absoluto desparpajo ortográfico y moral. Frente a un relato cultural que se entendía a sí mismo como una operación de llenado, como la resultante de un proceso de mezclas y reacomodos en el territorio de la isla, nos vemos situados hoy ante unas prácticas sonoras que parecen 'vaciar', al menos de solemnidades y tributos, el *telos* nacional de la autenticidad.

Semejante operación, por supuesto, acontece en un escenario en el que la propia idea de lo nacional se desvanece, no sólo por prácticas sociales atravesadas continuamente por la experiencia de una globalidad transterritorial, sino también por las micropráctica que los grupos y las comunidades culturales generan como efectos de una sobreprotección de aquellos espacios de conservación y resistencia a la marginalización política y cultural. La propia evolución del reguetón llama la atención sobre esos mecanismos de contraataque social al que han respondido varios sistemas políticos a través de la censura directa, como es el caso de varias islas del Caribe y algunos países de Centroamérica. En términos regionales esos efectos podrían ser leídos como señales de una restauración simbólica allí donde la violencia, los olvidos del Estado o simplemente las estrategias para una supervivencia liminal y básica han delimitado los desarrollos de imaginarios que, a través de redes de desigualdad, construyen sus propias alianzas translocales.

Regresando a la imagen inicial —a esa reserva simbólica que implica diseminar la frontera básica que hacía posible el conglomerado geográfico y territorial de la isla-nación-estado—, seguir cantando "hasta que se seque el malecón" lanza una suerte de convocatoria *in extremis* que termina por borrar la última localización solemne: el mar. La isla y su mar se reclaman mutuamente. Pero frente a la utopía canónica que concibe el fin de la isla como su hundimiento, como efecto del peso de una culpa que es pecado y transgresión, el último reguetón de moda nos traslada hacia otro tipo de negación de la isla: una territorialización sobreabundante, un exceso de tierra y de terrenalidad más allá de su margen. Al vaciar el malecón de su agua desaparece no sólo un archivo casi mitológico de la cubanía (sentarse, contemplar, sentir la frontera, el límite de la nación y del país), sino que aparece el peligroso horizonte de los nómadas, un territorio vacío, un espacio sin lugares, un páramo desolado y libre de signos, dispuesto a ser practicado y recorrido.

Ese gesto, que nos devuelve insistentemente sobre la imagen largamente acariciada de nuestra última playa, reclama el valor de futuridad que le es negado al género y despierta nuevas interrogantes sobre los senderos inexplorados de un paisaje vir-

gen, un cero potencial que circula y cierra las maneras y los modos de situarse ante lo que está por venir: armonía, ruido o vacío.

Los desarrollos de la música cubana que transitan en paralelo junto al 'boom' reguetonero complejizan aún más esa suerte de hiato cultural que se dibuja en el horizonte de nuestro mapa sonoro. De esta forma podríamos hablar mejor de ese mapa como una cartografía difusa en la que resulta sumamente difícil situar las coordenadas para una ruta estable y cómoda. La diversificación extrema del jazz y la timba, por ejemplo, abren, junto al propio reguetón, muchas zonas de interrogación. Esos vacíos, esos espacios huecos, no sólo ponen en crisis la cardinal estructura discursiva que confiaba en desarrollos armónicos de los géneros matrices a partir de subgéneros específicos, y que hacía posible hablar de un continuo de la música cubana como relato acompañante de los registros sonoros auténticos y nacionales. Al mismo tiempo convocan a un tipo de asimilación de experiencias globales que polemizan con la idea de una sedimentación acabada y clausurada por el tópico de la cultura nacional transcultural.

Quizás las dos agrupaciones que mejor den cuenta de ese proceso de reacomodos dentro de la música cubana sea Interactivo y Qva Libre, formaciones absolutamente inclasificables en términos genéricos y con un formato instrumental y vocal que recuerda, en buena medida, ese desparpajo del que hace gala el reguetón. En ambos casos asistimos a un tipo de práctica musical que se abstiene de la estabilidad. En el caso de Interactivo posee un formato abierto en el que participan aleatoria y espontáneamente músicos de otras agrupaciones que sólo tienen como punto en común la fidelidad al tipo de experimentación musical defendida históricamente por su líder Roberto Carcassés. De tal suerte, en su discografía y en sus conciertos participan músicos provenientes del mundo del jazz, el rock, la salsa o, simplemente, cultivadores de ese no-género que es la fusión. Algunos de los nombres más relevantes de la música contemporánea cubana han integrado la formación de Interactivo: guitarristas como Elmer Ferrer, el baterista Rodney Barreto, la bajista y cantante Yusa, músicos de Habana Abierta, líderes de otras agrupaciones como David Blanco, cantantes de un folk trovadoresco como William Vivanco, el violinista William Roblejo y otros tantos que dan *cuerpo* a esa lateralidad alternativa en la que se desdibujan los contornos históricos y canónicos de nuestra tradición musical.

El mismo ambiente de cofradía abierta distingue a Qva Libre, una agrupación con un *sensorium* aun más lúdico y sarcástico, que se distingue por sus coqueteos con esos imaginarios no oficiales que atraviesan prácticas lingüísticas, comportamientos sociales, disciplinamientos y registros de urbanidad. El lema de Qva Libre, "mueve tu cucu" (*move your ass*), remite precisamente al mismo tipo de des-composición que implica la reificación de un estado de puro hedonismo, un jolgorio permanente atravesado por el 'tecno-logos', un complejo escenario de desestructuración en el que se recompone la oralidad para desequilibrar al menos el texto oficialista.

En medio de esa tangencia entre las resultantes de una profesionalización extensa de las competencias musicales (fruto de una amplia red de escuelas de música y arte) y la emergencia de nuevos públicos (que escuchan y se pronuncian desde una nueva dimensión de lo social), se encuentra la razón de Estado, el *dictum* que intenta construir su propia episteme de singularidad, evolución y limpieza de orígenes frente a una especie de nueva ciudadanía políglota:

> Lo emocional no puede ya ser encauzado hacia el patriotismo, el socialismo, la religión oficial, ni siquiera hacia la literatura, de modo que es la música —las mismas notas tocadas por personas distintas en momentos diferentes— lo que se corresponde con algo semejante a la *petit histoire* de Lyotard, una forma de temporalidad que él describió como "simultáneamente evanescente e inmemorial".[8]

En el grado máximo que alcanza esa contienda de ruidos el grupo semiclandestino de rap Los Aldeanos lanza su réplica: "El rap es guerra". El belicismo implícito en esa declaración remite a una confrontación que tiene lugar al interior de las reservas simbólicas del discurso nacional, enfrentando matrices de valores y formalizaciones ciudadanas que luchan por un puesto en las agendas del país por venir. Ese país, esa isla, transitan por el *stand-by* que implica su apertura a nuevas economías del consumo, a nuevas políticas de vida, a nuevos escenarios para el individuo común, el cual debe encontrar las formas de negociar con territorios sociales más competitivos y, por tanto, más agresivos frente a la tradición de socialidades domésticas y familiares. En la soledad de los ordenadores, en el traspaso de archivos digitales más compactos y manuables que el de la nación, ese individuo rastrea las coordenadas que le permitan par-

[8] Rodríguez Juliá, Edgardo: *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983, p. 253.

ticipar de un proyecto de sujeto cultural 'en construcción' que se pregunta cada día, si el azul que soportaba la pesadez del muro habanero estará allí, en la isla del día después.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014.

Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Camejo Vento, Ariel: «Cartografías cubanas en el nuevo milenio. Notas para una narrativa distanciada», *La Siempreviva*, 14 (2012), pp. 25-30.

— «Estar en zona: confluencias territoriales del reguetón y la literatura», *La Gaceta de Cuba*, 6 (noviembre-diciembre 2010), pp. 7-10.

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Córdoba, María: «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del "pueblo cubano"?», *Granma*, 325 (23 de noviembre de 2011), p. 3.

Ferrari, Guillermina de: «Consumir Cuba"», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), pp. 115-144.

Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo despúes de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 47-62.

Martín-Barbero, Jesús: *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Rodríguez Juliá, Edgardo: *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983.