

# CÓMO ESCU- CHAR REGGAE- TON Y NO SUFRIR EN EL INTENTO

**Arnaldo Valero\***

\*Profesor del Instituto de Investigaciones Literarias, Facultad de Humanidades ULA  
, Mérida Venezuela

**Mi amor, si con todo esto no te enamoro  
Y lo que hago es que te incomodo  
Pues no me importa;  
Tú vas a bailar porque yo quiero**

**Calle 13 & Tego Calderón: "Sin exagerar"**

Parto de una idea sencilla: si algunos especialistas en la materia han llegado a afirmar que Agustín Lara aprovechó ciertos hallazgos retóricos de la poesía modernista a la hora de componer sus boleros, qué tan arriesgado o apropiado resultaría suponer que la retórica lúbrica, encendida y carnal del reguetón está contenida en buena medida en la poesía negrista, particularmente en aquellos poemas donde las ganas de agarrarle las nalgas a una negra eran articuladas discursivamente como una imagen del deseo de integración nacional en el seno de aquellas comunidades donde los componentes raciales supuestamente habían coexistido en compartimientos estancos, como signos inconexos, indiferentes u hostiles. Agrego algo más: si el negrismo es el resultado de la idea y de las representaciones que los miembros de las élites ilustradas tenían y llegaron a realizar de ciertos componentes de la cultura negra, ¿hasta qué punto el reguetón podría ser considerado como una representación que los sectores populares están haciendo de sí, sin la mediación de los sujetos ilustrados y, por consiguiente, prescindiendo de la idea que éstos poseen de cultura? Por otro lado, me interesa indagar en torno a algo que me resulta particularmente interesante: si la poesía negrista llegó a tener en Cuba su cantera más rica, ¿por qué Puerto Rico es la cuna del reguetón, siendo que ambas islas son, como dice la canción, "de un pájaro las dos alas"?

## Lexis negrista

La lectura de la sección hispana de la antología *Poesía negra de América* (1976) inmediatamente nos hace suponer que, muy al contrario de lo que pueda pensarse, el reguetón no es un niño expósito que ha crecido a la buena de Dios como un güelepega o un azote de barrio cualquiera, sino que tiene una madre que a todas luces ha desempeñado estupendamente el rol de nodriza discursiva y de transmisora de valores: la poesía negrista. Bastaría con leer algunos de los poemas que conforman esa emblemática antología para advertir cuán profunda e intensa es la conexión que en el orden rítmico, léxico y temático poseen la ten-

ción cultural que se va a construir, que quiere regalarle a los pa que le enseñe a menear.

El impetu rítmico y ese incontenible deseo de auténtica integración, literal, carnal, que trae consigo la palabra cuando se hace rumba, cumbia o son también están presentes en poemas como "Carbones" de Alfonso Camín, "Caridá" de Marcelino Arozarena o "Rumba" de Miguel Lira, incluidos todos en esa antología que, leída desde la perspectiva que proponemos, resulta una especie de cancionero (pre)reguetonero y no simplemente uno de los hitos indiscutibles en la historiografía y la crítica de la poesía negrista.

Además de la conexión rítmica, uno de los aspectos que se pueden advertir de buenas a primeras en estas manifestaciones culturales que nos devuelven la filiación léxica, fácilmente advertida es el uso de ciertas palabras, como sandungueo o sandungueos, que muchos

**Nunca supieron mis ojos ola de mar más violenta: danzando la cumbia solo se puede pensar en ella, en el trópico vehemente y oblicuo de sus caderas como una llama creciendo en el volcán de las piernas.**

Estos versos pertenecen al poema "La negra María Teresa" del colombiano Hugo Salazar Valdés, y es probable que el rapero haitiano Wyclef Jean hubiese resultado más convincente si las hubiese ejecutado en el espacio que Shakira le cediera para "Hips Don't Lie", el indiscutible éxito musical del año 2006. Como puede verse, la musicalidad inherente a la estética negrista facilita la lectura lúdica de muchos de sus textos cuando se quiere demostrar la filiación que guarda con el género musical de mayor impacto en la población juvenil latinoamericana<sup>1</sup>. Hagamos un intento más, esta vez con un cuarteto de "Rumbera" del costarricense Max Jiménez:

que se va a construir, que quiere regalarle a los pa que le enseñe a menear.

que se va a construir, que quiere regalarle a los pa que le enseñe a menear.

que se va a construir, que quiere regalarle a los pa que le enseñe a menear.

que se va a construir, que quiere regalarle a los pa que le enseñe a menear.





“Elegía de María Belén Chacón” del cubano Emilio Ballagas, donde el sujeto lírico se lamenta porque ya no podrá ver sus instintos reflejados en esos “espejos redondos y alegres” que son las nalgas de la rumbera. Con todo, a la luz de las conexiones que nos interesa resaltar, quisiera detenerme en los dos versos finales: *Tu constelación de curvas/ ya no alumbrará el cielo de la sandunga*. A riesgo de parecer un perverso, quisiera invitar al lector a que se imagine cómo puede ser eso, es decir, el cielo de la *sandunga*. Tal vez esté equivocado, pero creo que para un adolescente semejante lugar no puede ser muy diferente a los escenarios que se ven en la mayor parte de los videos de reguetón, es decir, a un lugar superpoblado de jóvenes esculturales, con muy poquita ropa, sin restricciones morales y con una clara disposición a participar en un maratón erótico. ¿Cierto? En aras de demostrar que semejante escenario no difiere mucho del que se imagina el sujeto lírico de esa “Elegía” incluida en el Cuaderno de poesía negra (1934) recordemos la indagación lexicográfica hecha por Fernando Ortiz a propósito del sustantivo *sandunga* en su *Glosario de afronegrismos*, obra publicada originalmente en 1924: según el DRAE, *sandunga* es un sustantivo femenino y significa *gracia, donaire, salero*. Etimológicamente, podría derivarse de la voz *ndunga*, una clase de tambor o instrumento musical proveniente del Congo, que al unirse con el sustantivo *sal* servía para hacer referencia a la «sal de Angola». Con todo, Ortiz sugiere conexiones con *ndungu*, un vocablo que pudo haber sido introducido en Andalucía por los esclavos congoleños y que significa «pimienta», «picante».

**Entonces si de una mujer salerosa pudieran allá decir que tenía «sal» o «sá», de la hembra de muchísimo salero, y más si era mulata, pudieran pensar que tenía «sá» y *ndunga*, o sea (...), en castellano picaresco, «sal» y «pimienta».**

Sin lugar a dudas, una de las cualidades que distingue a la palabra *sandunga* es su poderosa cadencia africana; toda ella es un sonido que es casi una acción, un retumbo que encierra un contoneo no sólo lúbrico y lascivo sino innegablemente cadencioso. Cadencia, ritmo, sonoridad, esa es otra de las características de la poesía negrista desde sus inicios, es decir, desde el siglo XVII, porque no debemos olvidar que el hacer, el decir y el proceder del negro ya había merecido acogida en ciertos villancicos escritos por Sor Juana Inés de la Cruz. Y una de las herramientas utilizadas por la célebre poeta mexicana para representar a esos sujetos subalternos del mundo colonial fue el uso de la onomatopeya, justo otro de los elementos que distingue el universo acústico del género diestramente cultivado por tantos músicos boricuas. El tercer aspecto de ambos discursos en el cual hay innegables coincidencias es el temático. Cierto es que una parte de la poesía negrista es de corte social. De hecho, la ya mencionada “Elegía a María Belén Chacón” ha sido promociona-

da como una prueba de la naturaleza “comprometida” de esta poesía, siendo que la causa de la muerte de la rumbera es una afección respiratoria contraída porque su humilde condición la obligaba a trabajar planchando ropa en la madrugada, tras haber participado en agotadoras sesiones de rumba. Con todo, hay que señalar que el pesar que embarga al sujeto lírico se debe a que ya no va a poder verse reflejado en las nalgas sudadas de la difunta, en pocas palabras, es la imposibilidad de consumir el deseo carnal lo que hace de ese poema un antecedente del reguetón a la vez que una especie de blues tropical. El deseo carnal, como metáfora de integración de los miembros que conforman la comunidad nacional es el elemento que figura en unos cuantos poemas negristas. De hecho, como todos sabemos, La Gran Diva, el gran modelo, la gran figura nacional de la poesía negrista es la mulata, la mujer cuyo semblante contiene los elementos más selectos y eugénicos de quienes lograron mitigar la intransigencia moral y sexual del orden colonial. En pocas palabras: la mulata es algo así como la culminación de un proceso donde los antagonismos raciales alcanzan el equilibrio, gracias a una voluntad de reconciliación entre la ascendencia hispana

y la negra. Por consiguiente, sus caderas y labios de negra, su larga cabellera y su tez mestiza son la evidencia del esfuerzo de un pueblo por reconstruirse a sí mismo. Indiscutiblemente, el negrismo ha sido algo así como la retórica por excelencia del *homo mixis*, como la banda sonora de la miscigenación, a la vez que una exultante expresión de la masa, de lo anónimo y lo popular en el Caribe hispano.

En definitiva, por la continuidad rítmica, por la filiación léxica y por la semejanza temática que presenta con la lírica negrista es innegable que el reguetón usufructúa ese sustrato cultural que llegó a consolidarse en el imaginario antillano en la primera mitad del siglo XX gracias al interés que despertara lo afroantillano en gente como Fernando

Ortiz, Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré. MOSCA: Con todo esto no estoy diciendo que antes de consolidarse como líderes absolutos del Hit Parade latino Don Omar *et allia* se hayan propuesto leer en cambote obras como *Tun tún de pasa y grifería* (1937) o *Songoro cosongo* (1931); nada que ver, simplemente estoy sugiriendo que, a lo largo del siglo XX, la lexis negrista ha sido una matriz cultural súper emblemática del imaginario hispanoamericano. Añadiré algo más: tal vez el repertorio musical de nuestra Reina Rumba y del inigualable Maelo hayan sido algunos de los vehículos que han favorecido su tránsito feliz del siglo XX al XXI.

## Sandunga y Revolución

En 1989, Antonio Benítez Rojo entregó a la editorial Casiopea *La isla que se repite*, la segunda parte de una trilogía que bien puede ser considerada como una línea de fuga propiciada por el Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar. Tanto en esa suma ensayística como en el libro de relatos *El paso de los vientos* (2000), el autor ofrece la tesis de que la cultura caribeña es tributaria de una serie de regularidades dinámicas, como ciertas manifestaciones que obedecen a fuerzas polirrítmicas y polimétricas, lo que han convertido al archipiélago en:

un espacio polirrítmico (...) caribeño, africano y europeo a la vez, incluso asiático e indoamericano, donde se han encontrado, entreverándose en contrapunteos, el *logos* del Creador bíblico, el humo del tabaco, la danza de los *orichas* y *los loas*, la corneta china, el *Paradiso de Lezama Lima* y la *Virgen de la Caridad del Cobre* con el bote de los *Tres Juanes*. Dentro de este caos de diferencias y repeticiones, de combinaciones y permutaciones, coexisten regularidades dinámicas que, una vez acordadas a través de la experiencia estética, inducen al *performer* a recrear un mundo sin violencias, o -como diría Senghor- a alcanzar la Palabra Eficaz: la meta elusiva donde convergen todos los ritmos posibles.

"hacia una cultura actual..."





ste hecho explicaría el sentido de la espectacularidad y la naturaleza antiapocalíptica tan propias del mundo antillano. Sin embargo, algunos acontecimientos, como la crisis de los misiles del año 1962, serían el indicio más claro de que la introducción de elementos exógenos, como la máquina de guerra esteperia, han ido desnaturalizando una cultura que, en principio, no comulga con la idea de un cataclismo de proporciones bíblicas.

En "La tierra y el cielo", el relato que cierra la trilogía de Benítez Rojo, la moraleja es bastante clara: el proceso que condujo a Fidel Castro al poder y que lo ha mantenido ahí durante medio siglo ha exigido la supresión o erradicación de buena parte de lo que la cultura antillana tiene de propia y particular en la más grande de sus islas.

¿Y qué ha sido lo que ha corrido con la mala fortuna de ser extirpado, erradicado o puesto en cuarentena en la patria del negrismo? Para responder a esta pregunta debemos recordar que, a mediados del siglo XX, Cuba era una de las canteras más prolifas en lo que a intérpretes, músicos y compositores populares respecta, sin embargo, para alanzar o preservar su consunción como astros musicales, esa pléyade artística se vio forzada a abandonar la isla, como es el caso de Paquito de Rivera, Bebo Valdés y Arturo Sandoval, cuando no fue que el mismo estado les negara rotun-

damente la entrada, como ocurriría con la legendaria Celia Cruz. Para el resto, es decir, para quienes se quedaron en la isla, la cosa fue de mal en peor, como lo muestran claramente los casos de Ibrahim Ferrer, reducido durante años a la condición de limpiabotas, buhonero y recogelátas, a pesar de sus extraordinarias dotes como cantante, o del maestro Rubén González, quien pese a haber sido

una de las piezas claves en la legendaria orquesta de Arsenio Rodríguez, fue confinado al más ominoso e injustificado de los olvidos. Supongo que la moraleja de este capítulo de la historia cubana es que, una vez que el poder fuera tomado por un sector que había luchado por imponer modelos supuestamente más "edificantes" e históricamente trascendentes, todos los artistas mencionados debían ser tratados cual cómplices del imperio por el simple hecho de haber derrochado sandunga. En este sentido, valdría la pena citar el último párrafo de la carta enviada por Guillermo Cabrera Infante a

Umberto Valverde y que éste decidiera editar, manera de prólogo, en su Celia Cruz, Reina Rumba: *Un punto polémico. El son no se fue de Cuba pero, como dice el Viejo guaguancó, ya se cantó la última rumba. Tú y yo sabemos quiénes hacen la música popular en este siglo. No son los obreros, no es la burguesía, no es siquiera la aristocracia ociosa. El jazz nació en los prostíbulos de Nueva Orleans.*

*Toda la música popular cubana, la que conozco, la que vale, nació en las ciudades: La Habana, Santiago,*

*un bombillo, apagó la música cubana. Si no lo crees, compara fechas, oye discos y después dime que las coincidencias son demasadas para ser tales. Definitivamente, llegó el Comandante y mandó a parar.*

Ante un panorama semejante, casi resulta inevitable pensar en la expulsión de músicos y poetas prescrita por el autor de la República hace más de dos milenios, cuando hablaba de las medidas a ejecutar para garantizar el orden de justicia en la ciudad ideal. Eso ex-

# NEGROS

en la legendaria orquesta de Arsenio Rodríguez, fue confinado al más ominoso e injustificado de los olvidos. Supongo que la moraleja de este capítulo de la historia cubana es que, una vez que el poder fuera tomado por un sector que había luchado por imponer modelos supuestamente más "edificantes" e históricamente trascendentes, todos los artistas mencionados debían ser tratados cual cómplices del imperio por el simple hecho de haber derrochado sandunga. En este sentido, valdría la pena citar el último párrafo de la carta enviada por Guillermo Cabrera Infante a

*Matanzas, hecha por negros y mulatos y unos pocos blancos que tenían una sola cosa en común: eran lo que Marx llamó Lumpenproletariat y la burguesía llama vagos, elementos maleantes y hampa. La Revolución acabó con esta clase al hacer una sola clase: la de los partidarios totales, movilizables o inmóviles. Al destruir al lumpen, como si apagara*

plificaría por qué, a pesar de haber sido necesarios para convertirse en el mismo epicentro de la emergencia y proyección internacional de la Salsa, la mayor de las Antillas terminó convertida en la factoría de la Nueva Trova, una tendencia musical que, digan lo que digan, no es precisamente representativa de aquello que la cultura antillana tiene de propia y particular.



s preciso señalar que en esa *interdicción oficial de la sandunga* no sólo está la fisura que ha menguado el potencial de Cuba como capital musical del Caribe hispano, sino también la lógica que ha vulnerado y penalizado una de las expresiones más elevadas del coeficiente cívico de toda esa nación, como lo es el legítimo derecho a criticar todo lo que el sistema tenga de cuestionable; porque sandunga no es sólo relajo erótico o exceso libidinal, sino desviación, cuestiona

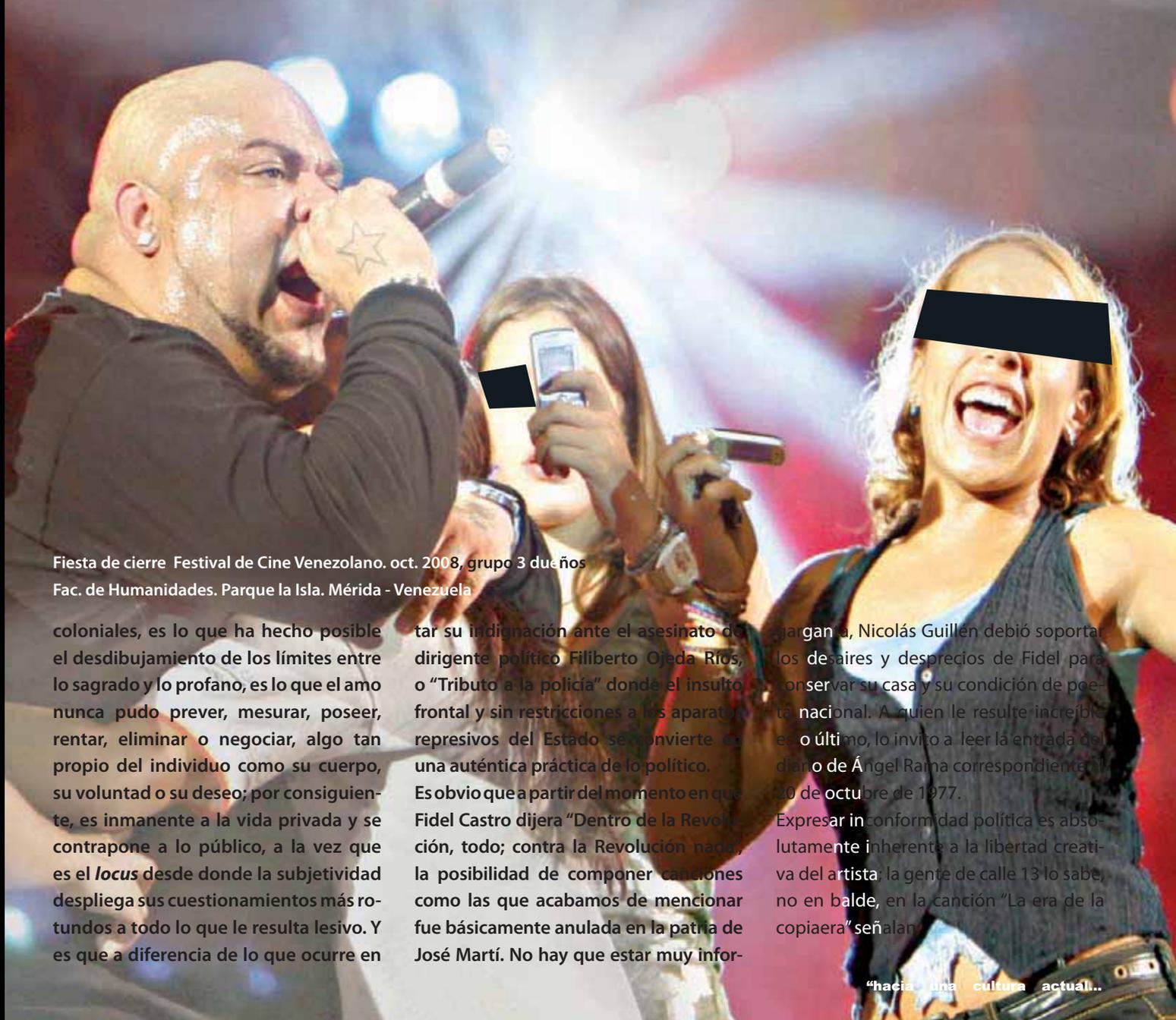
día del orden establecido. La sandunga es expresión libérrima de individualidad, como tal es execrada y vilipendiada tanto por los procesos sociales obsesionados por la trascendencia histórica como por sistemas encandilados con la fachada del decoro y del éxito material. Sí, es definitivo: la sandunga es una forma holística de criticar al sistema; ella es la esencia de las fiestas clandestinas desde los tiempos

otros contextos, en el Caribe este punto de articulación del discurso crítico no es patrimonio exclusivo de la *ratio* moderna sino que también es el locus de una serie de racionalidades alternas, distintivas de aquellas comunidades donde los debates públicos suelen ser preferiblemente orales y realizados en un lenguaje métrico y formulario, es decir, en un lenguaje inherentemente musical. De manera que en el Caribe las comunidades suelen informarse inmersas en el flujo del ritmo

al tiempo que manifiestan a viva voz sus legítimas aspiraciones culturales, políticas y sociales. Por consiguiente, no deberíamos sorprendernos cuando desde géneros musicales generalmente subestimados por los sectores (¿pseudo?) ilustrados nos conseguimos con auténticas pócmias subversivas, como las canciones "Querido FBI", donde el dueto Calle 13 conminó a la nación boricua a manifes-

mado para saber que los métodos del G-2 nada tienen que envidiarle a los de la CIA o el FBI, pero a lo largo y ancho de todo el territorio cubano nadie se atrevería a componer, escribir o decir a viva voz algo parecido a lo que Calle 13 ha denunciado en algunas de sus canciones. En vez de arriesgarse a algo semejante, la gran mayoría de los cubanos han preferido el silencio o, peor aún, probar suerte como balseros, algo, sin lugar a dudas, rayano en el suicidio. Indiscutiblemente, han sido

sentencias como la anteriormente citada y otras bastantes representativas de eso que en el contexto de la Plantación pueden ser identificadas como la Voz del Amo lo que ha coartado la continuidad de un proceso cultural caracterizado por el libre ejercicio del sandungueo en la tierra del son. Fue tal el encono oficial contra las expresiones negristas y sus exponentes que, enfermo de cáncer en la



Fiesta de cierre Festival de Cine Venezolano. oct. 2008, grupo 3 duceños  
Fac. de Humanidades. Parque la Isla. Mérida - Venezuela

coloniales, es lo que ha hecho posible el desdibujamiento de los límites entre lo sagrado y lo profano, es lo que el amo nunca pudo prever, mesurar, poseer, rentar, eliminar o negociar, algo tan propio del individuo como su cuerpo, su voluntad o su deseo; por consiguiente, es inmanente a la vida privada y se contrapone a lo público, a la vez que es el *locus* desde donde la subjetividad despliega sus cuestionamientos más rotundos a todo lo que le resulta lesivo. Y es que a diferencia de lo que ocurre en

tar su indignación ante el asesinato del dirigente político Filiberto Ojeda Ríos, o "Tributo a la policía" donde el insulto frontal y sin restricciones a los aparatos represivos del Estado se convierte en una auténtica práctica de lo político. Es obvio que a partir del momento en que Fidel Castro dijera "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada", la posibilidad de componer canciones como las que acabamos de mencionar fue básicamente anulada en la patria de José Martí. No hay que estar muy infor-

ma ganada, Nicolás Guillén debió soportar los desaires y desprecios de Fidel para conservar su casa y su condición de poeta nacional. A quien le resulte increíble esto último, lo invito a leer la entrada del diario de Ángel Rama correspondiente al 20 de octubre de 1977. Expresar inconformidad política es absolutamente inherente a la libertad creativa del artista; la gente de calle 13 lo sabe, no en balde, en la canción "La era de la copiaera" señalan

"hacia una cultura actual.."

**“Quieren parecerse a mí?  
Pues aquí tengo los manuales:  
Primero hay que tirarle a los fucking federa-  
les  
Tirarle al gobierno, en la cara, con salami”**

Obviamente esto es algo inconcebible en el contexto cubano; en ese país nadie puede tirarle al gobierno, es decir, al Gamonal Mayor. Por consiguiente, si llegara a emerger un movimiento reguetonero en la tierra de Nicolás Guillén, éste apenas alcanzaría la condición de émulo restringido, patético y desmejorado, en una palabra: provincianísimo, de esa tendencia que con la aparición del segundo largaduración de Calle 13 ha dado muestras de un coeficiente ciertamente emblemático de esa polirritmia y polimetría tan ponderadas por el autor de *La isla que se repite*.

dos en función de la dinámica del ingenio azucarero. A partir de ese momento, los puntos cardinales del área empezaron a ser la residencia del plantador y los barracones de los negros. Entre esos dos escenarios han sido concebidos la totalidad de los elementos de la cultura caribeña. Y uno de esos componentes ha sido la dialéctica del amo y del esclavo. Eso explicaría el ominoso catálogo de dictadores exhibido por el Caribe a lo largo de su historia pero también la persistencia de un sistema cultural concebido en oposición a la lógica del amo, es decir, fuera del alcance y negada a servir a esas formas de poder político que generan situaciones de permanente dislocación social. De ahí

## Goda

Quienes han hecho del Caribe su oficio coinciden en que una vez introducido el cultivo del azúcar en la región los asentamientos coloniales empezaron a ser planifica

# El reggaetón es el camino

el rango que en el contexto antillano han alcanzado las expresiones orales en determinadas circunstancias políticas y sociales. Ése fue precisamente uno de los grandes descubrimientos de los poetas y los teóricos de la poesía negrista, quienes entendieron que las manifestaciones orales aproximan al ejecutante a la condición de maestro y líder social. Pero no solamente vieron eso, también advirtieron que el reverso de la dialéctica del amo y del esclavo ha hecho que las manifestaciones que dan cuenta real del sentir popular no se apegan a la solemnidad de las instituciones modernas, ya sean eclesiásticas, educativas o militares, sino que las escamotean, de la misma manera que en la tradición oral el Tío Conejo se burla del temible Tío Tigre. A semejanza de éste, Duvalier, Batista y Trujillo han asumido el rol del Amo en sus respectivas naciones, pero siempre había existido un resquicio para la emergencia de la guasa y el sandungueo. En el caso cubano ese

resquicio desapareció en el año 1961 en el marco del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, cuando la Voluntad del Amo se convirtió en política cultural y consolidó una mecánica de preservación del poder regida por la voluntad de perseguir, la incapacidad de imaginarse un juicio contrario y el odio a los que piensan de manera diferente.

Tras una experiencia semejante, va a ser necesario que pasen muchos años para que podamos ver en alguna de las paredes de La Habana un graffiti o un estencil que diga:

# El reggaetonese el camino

---

<sup>1</sup> Como puede verse, si hay algo que le sobra a la poesía negrista es musicalidad, no es casual que uno de los discos mejor logrados del cantautor Pablo Milanés haya sido aquella producción del año 1975 donde interpretó poemas de su compatriota Nicolás Guillén con la guitarra como único instrumento acompañante. La sencillez de esa producción discográfica es proverbial, la melodía fluye con naturalidad, sin afectaciones ni rebuscamientos, a imagen y semejanza de los versos compuestos por el poeta de Camagüey.