



La redefinición de géneros musicales y la conciencia social en la poética de Calle 13

Ailén Cruz

*Universidad de Toronto
 Canadá*

RESUMEN

El grupo musical Calle 13 goza de éxito a nivel mundial y ha usado su influencia para profundizar temas de justicia social y política mediante su lírica y fusión de géneros musicales. Este artículo establece el contexto socioeconómico del que nace la voz de Calle 13, particularmente su poesía. Mediante un análisis literario que abarca canciones que pertenecen a cada etapa de la discografía del grupo, el artículo explora los elementos únicos de Calle 13 que le han permitido trascender sus raíces y ser acogidos inclusive más allá de Latinoamérica. La investigación concluye que Calle 13 logra un arte revolucionario, exitoso y creíble mediante versos introspectivos y a veces inconsistentes, que logran esquivar convertirse en propaganda monolítica, ofreciendo al oyente un mensaje permeable y accesible.

Palabras clave: Calle 13, rap latinoamericano, hip-hop latinoamericano, género musical, justicia social, arte comprometido, rap comprometido

ABSTRACT

The group Calle 13 enjoys world-wide success, and has used its influence to further social and political justice themes through their lyrics and fusion of musical genres. This article establishes the socioeconomic context from which Calle 13's voice, particularly their poetry, originates. Through a literary analysis encompassing songs from each stage of the band's discography, the article explores the unique elements that enabled Calle 13 to transcend their roots and be well-received beyond Latin America. The investigation concludes that Calle 13 achieves a successful and credible revolutionary art with introspective and at times inconsistent verses that avoid becoming monolithic propaganda, offering the audience a permeable, accessible message.

Keywords: Calle 13, Latin-American rap, Latin-American Hip-Hop, Musical genre, social justice, engaged art, engaged rap



En 2005 con “Atrévete-te-te!”, el grupo puertorriqueño Calle 13 comenzó su carrera musical. El ritmo y la melodía de canciones como “Atrévete-te-te!”, “Tango del pecado”, “Baile de los pobres” y “Fiesta de locos” recibieron buena acogida y al poco tiempo se convirtieron en himnos de goce y fiesta. Sin embargo, con solo prestar un poco de atención a la poesía –o, según como se lea, anti-poesía–, el carácter lúdico y las referencias de la letra, es posible atisbar que se trata de un grupo atípico. A Calle 13 lo forman dos hermanos: René Pérez Joglar (Residente), autor de la letra, y Eduardo José Cabra (Visitante), encargado de la pista y la producción. El grupo optó inicialmente, por mantenerse desligado de las empresas disqueras¹, y ello ha implicado el disfrute de una libertad artística que otros grupos no suelen tener. Aunque logran crear controversia y cuestionar ideas aun en las canciones con temáticas relativamente triviales, es su posición como activistas políticos y sociales, lo que realmente ha llamado la atención. La tajante crítica política por parte de los hermanos tanto en su música como en espectáculos y eventos públicos, les ha costado la censura en las varias radioemisoras, entre ellas puertorriqueñas y colombianas. Con todo, esto no ha afectado ni la popularidad ni el éxito del grupo, que hoy por hoy figura entre los más premiados de Latinoamérica². Calle 13 se ha adueñado de los géneros del rap y reggaetón y los ha llevado lejos de sus raíces; mediante su música el grupo ha logrado utilizarlos para fines casi inexistentes en el contexto del rap latinoamericano: la educación de los jóvenes a nivel continental.

Mientras elementos de este grupo se prestan a lecturas desde la óptica de diferentes disciplinas académicas, como por ejemplo su musicalidad y su cinematografía, este ensayo se enfocará específicamente en la letra de sus canciones para indagar en los posibles vínculos de ésta con la realidad social de la cual procede. Asimismo, este ensayo propone una mirada dual a la producción musical de Calle 13, una mirada que tendrá en cuenta tanto el peso del contexto socioeconómico históricamente asociado con los géneros del rap y reggaetón latinoamericanos, como una lectura más estrictamente "literaria" que apele a la teoría crítica y estética en el análisis de la letra de Calle 13. En ese sentido, los términos poesía/canción/lírica se utilizarán indistintamente.

The Aesthetic Dimension (1978) de Herbert Marcuse ofrece una aproximación marxista al arte revolucionario y una exploración de la relación de dicho arte y la sociedad de la que proviene. Marcuse busca rescatar la dimensión estética del arte, tantas veces menospreciada o sacrificada en nombre de comunicar determinada

1 Calle 13 lanzó su primer disco con la disquera puertorriqueña White Lion luego de ya haber publicado varias canciones independientemente como “Querido F.B.I.”. Luego de promocionar tres discos con Sony Music, han decidido comenzar su propia disquera, El abismo, mediante la cual sacaron su último disco, *Multi_Viral* (2014).

2 En este momento, el grupo tiene 3 Grammys, 22 Grammys Latinos, y 3 Premios MTV América, entre otros premios.



ideología. Marcuse entiende que el potencial político reside justamente en ella. A la vez, cuestiona la estética del marxismo ortodoxo que suele crear un fuerte vínculo entre la base material de toda sociedad y el arte, siguiendo estrictos y limitantes mandamientos, como la obligación del artista de expresar los intereses de la clase ascendente y el realismo como la única forma artística “correcta”. El filósofo enfoca su discusión de la estética en la literatura de los siglos XVIII y XIX, sin embargo, sugiere que su teoría podría aplicarse por igual a la crítica de la música y las artes visuales, oferta aceptada en el análisis llevado a cabo en este artículo.

Más allá del elemento trascendente/revolucionario, la música de Calle 13 representa varios desafíos al nivel de la investigación de estilo. A pesar de los distintos lentes adoptados por estudios académicos sobre el grupo, el punto de encuentro es la cualidad única que existe en Calle 13 a la hora de ser categorizado. Pérez Córdoba y Moreno Pineda (2014) exploran el humor en la poesía del grupo mediante una división temática de la discografía en tres categorías que abarcan la sátira social, el malianteo o tiraera y la imagen corporal del hombre y la mujer. Díaz-Zambrana (2010) desteje la lírica de Calle 13 mediante un lente culinario donde facetas de la identidad puertorriqueña se equivalen con lo comestible, lo consumido, el sujeto que devora, y el objeto devorado. Negrón-Muntaner (2009) llama a la poesía de Calle 13 “poesía de porquería”, y examina la discografía a través de los deshechos consumidos y expulsados por la sociedad, las instituciones, y el individuo. La poesía de porquería de Calle 13 es poesía que representa tanto una proposición estética alternativa y surreal como una redefinición del rol del poeta urbano como figura intelectual “cuyo aporte principal es renovar y radicalizar la porquería de los espacios corporales, políticos y mediáticos” (Negrón-Muntaner, 2009, p. 1100). Más allá de que cada autor tiene su versión de las cualidades más evidentes del grupo, todos aciertan que las etiquetas de “rap” o “reggaetón” no describen el estilo musical que incorpora la poesía de Calle 13. Si bien con la bibliografía existente sobre el tema ofreceré un contexto histórico en el cual es posible indagar en los orígenes del grupo en cuestión, Calle 13 es *sui generis*.

Según Flores (1997) el desarrollo del rap puertorriqueño se divide en tres etapas: los años formativos desde los setenta tardíos hasta los ochenta; a partir de 1984 se nota el auge en popularidad y éxito comercial, y finalmente los últimos años de la década del ochenta, que vio los comienzos del rap latino. A través de estas etapas, uno de los aspectos que permanece consistente es la fuerte correlación entre clase social y raza, con la mayoría de la audiencia del rap de ese entonces compuesta por afrodescendientes y sobre todo personas de clase social baja. Dados estos parámetros, gran parte de la atracción y el éxito del rap fue el cuestionamiento de las estructuras de clase y el socavo de la visión puertorriqueña de la raza (Rivera, 2008). A pesar del éxito a nivel popular, la falta de recepción del rap a nivel “oficial” en ese entonces se debe a



cierta dicotomía en el imaginario social puertorriqueño. Tanto el colonialismo como el nacionalismo encontraron una manera de oponerse al género del rap: el colonialismo lo vio atado a una socio-economía pobre y afrodescendiente, mientras que el nacionalismo optó por leerlo como un género originado fuera del país, y que por lo tanto carecía de influencia puertorriqueña tradicional (Rivera, 2008). Dadas las pocas oportunidades laborales de la clase que produjo el rap en ese entonces, los temas más prominentes abarcaban todo el espectro del descontento social, como la violencia y el ocio como mecanismo de defensa (Rivera, 2008). En este contexto, los barrios funcionan como territorios, lugares a defender, donde se compite por quién logra ser el mejor portavoz de su comunidad y las realidades vividas en ella (Santos, 1997).

Todos estos elementos contribuyeron al éxito del rap desde un plano no oficial, hecho que atrajo la atención de compañías que buscaban capitalizar con ese éxito, entre ellas disqueras y compañías de consumo masivo con intereses que han borrado la historia y el propósito del rap originario (Rivera, 2008). Al comercializarse, se perdió la lucha vista en el rap original, reemplazándola con temas amorosos y consejos contra el crimen, el aborto, y el abandono de los estudios (Santos, 1997). Los intentos por “limpiar” al rap para vender funcionaron a nivel oficial durante los noventa, pero esto ha cambiado en la última década y media con la emergencia del rap y el reggaetón, géneros musicales que glorifican la violencia, el sexo, los estilos de vida exageradamente lujosos y las drogas de una manera predecible y repetitiva. Se ve ahora una diversificación, donde el *hip hop* y sus ramas (el rap, el *graffiti*, el *break dance*) es utilizado según la visión de distintos artistas, y vale tanto el rap que glorifica la cultura gánster, como el *break dance* que mantiene a una persona joven fuera de las calles (Molina y Pabón, 2015). Díaz-Zambrana (2010) delinea para el reggaetón una trayectoria similar, y señala que el reggaetón comercial contemporáneo se ha alejado mucho de los versos de reguetoneros puertorriqueños Vico C y Tego Calderón, que inicialmente cuestionaron los problemas sociales de la isla mediante su arte.

Con el avance del capitalismo y el debilitamiento de los límites entre clases tradicionales u ortodoxas (proletariado y burguesía), la poética se ve forzada a adaptarse. Calle 13 ya no representa lo estrictamente marginal como en un momento lo hizo el rap, ni tampoco se suscribe a la vida de lujo que proyectan los raperos actuales³. Su lírica habla de una clase obrera, que abarca tanto la clase baja como la clase media. La noción de “pueblo” en un contexto latinoamericano también es algo escurridiza, dado que el peso de la identidad indígena y africana hace que la

3 El espacio que la banda ocupa en parte se debe no solo a su exploración musical sino también al contexto de su nacimiento. Por ejemplo, Pérez Joglar estudió música en la Universidad de Puerto Rico, y Cabra posee una maestría en arte del Savannah College of Art and Design (Rivera 2012). Sin embargo, describen su situación económica de niños como algo incómodo, ya que eran “demasiado pobres para ser ricos, y demasiado ricos para ser pobres” (Morales 2009).



palabra “pueblo” contenga más matices que en otras lenguas romances (Dussel, 2006). Al usar la palabra, varias dinámicas y lucha de clases están implícitas, y cada miembro de la audiencia lo interpretará a su manera y según sus circunstancias, como consta en “Latinoamérica” (2010):

soy, soy lo que dejaron,
soy toda la sobra de lo que se robaron.

un pueblo escondido en la cima,
mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima.

soy una fábrica de humo,
mano de obra campesina para tu consumo

frente de frío en el medio del verano,
el amor en los tiempos del cólera, mi hermano

el sol que nace y el día que muere,
con los mejores atardeceres.

soy el desarrollo en carne viva,
un discurso político sin saliva
 (“Latinoamérica”, 2010)

Siguiendo una tradición de crear himnos sobre el continente, y en compañía de poetas como Pablo Neruda y Joserramón Melendes, el dúo de Calle 13 explora la definición de Latinoamérica como un continente. En estos versos se ven los conflictos que han dejado al continente como sobra, ya sea la conquista, las múltiples intervenciones imperialistas, o las corrupciones y dictaduras internas. Se ve retratado el clima variado, la producción y mano de obra importada al resto del mundo, y la yuxtaposición entre un impulso hacia el desarrollo y trampas políticas que hacen de este sueño compartido por tantos algo dudoso. La diversidad al nivel de la población quizás es mejor vista en los videos en los cuales todo tipo de personas, desde presos hasta profesores universitarios, incluyendo todas las edades y razas aparecen como representación de la enorme variedad vista en Latinoamérica (véase “Siempre digo lo que pienso”, “Latinoamérica⁴”, “Cumbia de los aburridos”). La identidad representada, al ser formada por miembros de una clase media-baja, que ya de por sí implica incomodidades y contradicciones, deja

4 A pesar de no formar parte de la lírica oficial de la canción “Latinoamérica”, en el comienzo del video y en algunas versiones de la misma, se oye a un hombre presentar la canción en Quechua. El presentador alcanza a la población rural andina que se preparara para un nuevo día de trabajo mediante una radioemisión alternativa. Esto, en conjunto con el hecho que al verso de la canción la cantan tres mujeres reconocidas y representativas de la cultura peruana, colombiana y brasileña (Susana Baca, Totó la Momposina, María Rita) ayudan a encarnar la diversidad del continente.



de ser fácilmente encasillada, y logra oscilar entre el mantenimiento del individualismo y la representación de una colectividad.

Como ya he mencionado, a pesar de que las etiquetas “rap” y “reggaetón” provienen de un punto de partida que permite una mejor comprensión de la historia y trayectoria de Calle 13, éstas no hacen justicia a la impresionante fusión de estilos musicales del grupo. La música juega un gran papel en el acompañamiento de la poesía de Calle 13, y agrega significado mediante su forma. La fusión de géneros musicales logra convertirse en parte de un mensaje, y además de la salsa, el reggaetón, el merengue, la bachata, y la cumbia, se ven influencias árabes, el tango, la música irlandesa, la batucada brasilera y el *rock*, haciendo de la adaptabilidad y diversidad del grupo su elemento más característico⁵. Baker (1991) fue uno de los pocos decididos a estudiar el rap estadounidense como poesía a comienzo de los noventa, habla de una mezcla temprana de sonidos con el fin de producir música nueva y nunca antes escuchada, a la cual denominó “forma posmoderna”:

Microcomputation, multitrack recording, video imaging, and the highly innovative vocalizations and choreography of black urban youth have produced a post-modern form that is fiercely intertextual, open-ended, and hybrid. It has not only rendered melody virtually anomalous for any theory of “new music” but also revised a current generation’s expectations where “poetry” is concerned. (p. 224)

Las mezclas observadas por Baker (1991) en el rap de los noventa se han expandido aún más en la música de Calle 13, gracias al acceso casi ilimitado que ofrecen las tecnologías de hoy. Los factores que producían al rap de ese entonces se han multiplicado infinitamente. Gracias a esto, y a pesar de que la idea principal de un ensamble se haya mantenido igual, existen tantos cambios que nombrarlo “rap” a secas sería limitar el género.

La identidad social ambigua de los miembros de Calle 13, junto con la disponibilidad de tecnologías a la hora de crear fusiones que reflejan el estado de globalización en el que escriben, demandan que las etapas ya existentes y definidas del rap sean reformuladas. Podemos utilizar como punto de partida la noción del rap como un género posmoderno, adoptando el sentido del término según Jameson (1991) en su *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Lo que aplica de la definición de Jameson (1991) para este análisis es su uso del término no para describir una forma, sino una corriente:

Una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (limitada por todas partes por inexplicables

5 Las imágenes de los videos también forman parte del mismo mensaje, y si bien no son analizadas en este ensayo, aliento a que el lector las vea, ya que intensifican a la diversidad musical.



metamorfosis cronológicas y signos de puntuación). Pero, precisamente por esto, me parece esencial concebir la postmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros. (p. 26)

Este ensamblaje de rasgos permite espacios negativos, una cierta subjetividad, espacio otorgado para que la audiencia cuestione y que la obra, por así decirlo, respire. Como veremos, este ensamblaje no se limita solamente a las fusiones y experimentaciones musicales, sino que también abarca otros artistas, personalidades mundiales y el área visual, pasando a ser revolucionario en el primer sentido de la palabra en conformidad con la crítica de Marcuse. Según el filósofo, el arte puede ser revolucionario a más de un nivel, dado que existe un aspecto técnico en todo arte, y este puede ser considerado revolucionario si nos confronta con un cambio radical en cuanto a estilo y técnica. Debido a la fusión que se ve en Calle 13, las colaboraciones y el hecho de que intentar definir su género de rap sería limitarlo, se puede apreciar este aspecto de su trabajo como revolucionario.

Lo revolucionario del aspecto técnico de la obra no dice nada de la calidad o “verdad” en el trabajo, por lo tanto, es necesario pasar a otro nivel:

a work of art can be called revolutionary if, by virtue of the aesthetic transformation, it represents, in the exemplary fate of individuals, the prevailing unfreedom and the rebelling forces, thus breaking through the mystified (and petrified) social reality, and opening the horizon of change (liberation). (Marcuse, 1978, p.xi)

Por más que una fuerte conexión entre el arte y las condiciones históricas (ya sean explícitas o como parte del lenguaje de fondo) sea necesaria para que el primero sea considerado revolucionario, no se puede dejar de lado la dimensión estética. Es ésta la que logra rescatar la subjetividad del individuo dentro de la idea de la conciencia de clases. Es aquí donde Marcuse (1978) se desvía de la estética marxista ortodoxa cuando opina que al minimizar la elección de formar parte de la revolución se niega la individualidad de cada participante en ésta, irónicamente cayendo víctima de la misma reificación que la teoría buscaba erradicar en la sociedad.

Las constantes contradicciones y autocorrecciones dentro de la poética de Calle 13 permiten estas válvulas de escape, las que hacen que el arte sea permeable. Parte del esquivar el encasillamiento proviene de la realidad social preestablecida, el ser clase media-baja, que implica una existencia entre dos entidades y difícil de describir. El grupo no ofrece un frente cuidadosamente preestablecido, prolijo, ni “políticamente correcto”, como se ha visto en proyectos de educación auspiciados por gobiernos y otros aparatos del estado. Su música ofrece una trayectoria que ha ido mutando y moldeándose con el paso del tiempo al permitir



acceso al engranaje detrás de la decisión personal de entrar en el proceso de la adquisición de conciencia:

Liberating subjectivity constitutes itself in the inner history of the individuals –their own history, which is not identical with their own social existence... To be sure, the actual manifestations of their history are determined by their class situation, but this situation is not the ground of their fate –of that which happens to them. (Marcuse, 1978, p. 5)

Marcuse (1978) señala la importancia de la “agencia”, el derecho de que cada individuo defina su propia historia más allá de su existencia social, divergiendo de la visión ortodoxa que ve la posición en el proceso de producción como el alfa y omega de la existencia de cada individuo. La agencia también significa la capacidad y responsabilidad de reflexionar sobre la historia propia, para luego compartir esta subjetividad como parte del arte. El crecimiento del arte de Calle 13 demuestra esta subjetividad, y las vueltas y los desvíos, a veces dialécticos, se ven representados en su poética:

no me suenan hace años en la fockin’ radio en Puerto Rico,
he sacado ya cinco discos y todavía no soy rico

unos me llaman comunista, demagogo cien por cien
la ultra derecha me odia, la ultra izquierda también

mi desempeño sexualmente está por el suelo
después de burlarme de los calvos me estoy quedando sin pelo

le dije hijoeputa al gobernador y aunque se lo merecía
en mi interior me arrepentí y no lo dije hasta hoy día
antes de entender las desigualdades de las personas,
me compré un Maseratti usado que ahora no funciona
(“Adentro”, 2014)

“Adentro” ofrece una crítica externa e interna, una autorreflexión que pretende instalar al oyente en la psiquis de Residente. Es posible leer la lírica como las consecuencias de un cambio de clase social en una economía precaria, de aquellos que logran ir de una clase media-baja a ser el dueño de un auto de lujo. Sin embargo, si se dejan de lado las generalizaciones de clase, logramos ver que para este individuo específicamente el cambio representa enormes dificultades a nivel emocional y mental. Él busca rectificar y comprender acciones pasadas, que contradicen su posición ante el mundo y la visión de sí mismo. Se ve el intento de rescatar la individualidad de la reificación, de la generalización vista en movimientos políticos, sea de derecha o izquierda. El arrepentimiento después de insultar a una figura política va más allá de si la cree culpable de sus alegados



crímenes, puesto que trasciende la esfera política y social y se ancla en la historia personal. La recapitación entonces pasa a ser algo mucho más humano y comprensible, a pesar de una lógica algo ambigua, y logra, por lo tanto, tener mucha más resonancia y retórica que una letra calculada y formularia.

Las dificultades de unir teoría y praxis de una manera coherente en la vida de un individuo, son exacerbadas aún más por las demandas y opiniones que el público puede lanzar. El grupo toma estas trampas de la sociedad y se expande más allá de lo personal al reclamar el derecho a diseñar su propia vida, a no tener que convertirse en un símbolo de un movimiento político en particular:

algunos psicópatas me tienen en la corte marcial
segun las reglas de la “Asociación de la música social”

se supone que me deje la barba larga, que mi esposa sea fea
que venda artesanías y que viva en una aldea

se supone que renuncie a mi pasaporte
y que todas las cosas que compre vengan de Corea del Norte

una vez grabé en Miami, pero se supone que no vuelva
la música de mi disco la tengo que grabar desde la selva

no puedo usar internet, por lo menos eso asumo
se supone que me comunique por señales de humo

si lucho por los pobres, económicamente los de abajo
no puedo cobrar por mi trabajo

no puedo tener plata en mis manos
y si cobro algo, lo tengo que cambiar por pesos cubanos

y cuando vaya a pagar mi casa por cuotas
no puedo porque en mi colonia solo aceptan dólares, ¡Idiota!

¿Cuál es el libreto?
si lucho por los que no tienen educación, ¿tengo que ser analfabeto?
 (“Gato que avanza, perro que ladra”, 2014)

Los versos aquí citados sirven para reclamar el derecho a contradicciones, a diseñar una vida propia y una existencia no caricaturizada. Las pequeñas yuxtaposiciones en esta canción no son más que los conflictos que muchos individuos experimentan al querer mejorar la situación social mundial sin empeorar la propia. Demandar un mensaje consistente e infaliblemente coherente de un artista es



robarle complejidad; sustraer matices de significado a una obra en particular es cosificación. Hay vulnerabilidad en la admisión de las dinámicas de la imperfección en el arte, en el abrirse a ataques y no representar un frente uniforme que da paso a un optimismo ingenuo. Es en estos ejes, sin embargo, que se logra comunicar la importancia de intentar cambios más allá de la falta de perfección, dado que una praxis ideal solo existe en el estrato teórico.

La etapa contemporánea en la que se encuentra el rap no solo permite la exploración de aspectos personales, sino también la de distintos conflictos sociales. En los noventa y ochenta el rap cuestionaba toda academia, el discurso oficial y, por extensión, la calidad de la educación provista por las escuelas en relación a las destrezas necesarias para defenderse en la vida cotidiana. Artistas como Vico C., Lisa M., y Puerto Rock, entre otros, glorificaron el rol de lo urbano como punto culminante del aprendizaje al destacar la importancia de la escuela de la calle en repetidas ocasiones.

La idea de una educación puramente urbana tiene cierto sentido dentro de una comunidad en donde una máscara de maleante es necesaria para sobrellevar la vida cotidiana. Esta lógica, sin embargo, puede convertirse fácilmente en una trampa, ya que a pesar de que el ver la educación de esta manera ayuda a sobrellevar los azares de la vida cotidiana, también perpetúa las condiciones de la misma. La educación formal pasa a ser una posibilidad cuando el género del rap comienza a estar basado ya no en la clase baja, sino en el espacio que existe entre ésta y la clase media. La necesidad de una educación formal como manera de avance en la sociedad toma un foco central gracias a la influencia de la clase media, sin dejar a un lado toda viveza y rapidez del currículo de la tradicional “escuela de la calle”:

estudié en escuela pública y también en privada,
por eso es que en la calle me salen bien las jugadas,
a veces los del barrio tiene la idea equivocada
y no saben que mi derecha baja igual de pesada
 (“Ven y criticame”, 2008)

La suspensión algo incómoda entre dos clases fuerza a la voz poética a aprender de dos escuelas, difuminando el mito de que solamente la educación de la calle vale a la hora de defenderse cotidianamente. El estudio en una escuela “privada” no es un alarde económico; la declaración indica que no solamente hay valor en las materias tradicionales, sino la posibilidad de profundizar la comprensión de lo que nos rodea, dejando que ideas y teorías se filtren, permeen e informen las decisiones tomadas ante los desafíos de la vida diaria. La idea de que su derecha baja igual de pesada indica que la voz acepta su “derecha”, y todas las implicaciones que acompañan a ésta. Este hecho se profundiza aún más cuando se hace



público, ya que la admisión de una formación formalmente académica a la hora de navegar territorios urbanos es un desvío de la tradición del género del rap.

La defensa de la educación por un grupo de rap no es nada nuevo si se toma en cuenta que no hace mucho fue parte de un proyecto de mercantilización de este género por aquellos que buscaban domar y capitalizar de lo urbano. Es por esto que es difícil hablar de valores positivos promovidos por el grupo sin caer en la trampa de la parodia, los clichés o el uso del arte como modo de exención para corporaciones. El uso en el pasado del género del rap y su venta como fórmula para una “buena vida” tiende a crear un estigma antes de que la música tenga la oportunidad de hablar por sí misma. Es aquí donde la calidad de la forma de la poesía pasa a defender su contenido ante el mundo al adquirir un rol fundamental:

pa' representar a mi país están los deportistas
lo mío es soltar la lengua y que resbale por la pista

yo tengo del respeto que no se compra con plata
soy un tipo decente sin tener que usar corbata

rimando con franqueza soy todo un académico
soy más polémico que Michael Jackson y su médico
("Siempre digo lo que pienso", 2010)

El humor mezclado con insultos logra comunicar el valor real de la instrucción y del conocer, un valor que va más allá de lo formal y lo tangible. De línea en línea, la voz poética logra esquivar una etiqueta definitiva y deja el *performance* nacionalista a los deportistas, toda vez que echa por el suelo la noción fuertemente sostenida en Latinoamérica de que solo aquellos que visten bien pueden ser vistos como decentes. La mención de Michael Jackson y su doctor, deconstruye la autoridad de un médico e incita a un cuestionamiento tanto de la veracidad del discurso oficial de aquellas figuras tradicionalmente vistas como autoritarias, como el de los medios que sacan ventaja de tragedias ajenas.

Parte de la calidad de una obra de arte es su habilidad para desenterrar verdades y comunicarlas. Los métodos para llegar a esto varían según cada artista y son tan infinitos como la imaginación del individuo. Marcuse (1978) identifica la "verdad" dentro del arte como su poder para romper con el monopolio dentro de la realidad establecida, su poder de redefinir lo que es real. Es en esta ruptura, en este éxito de la forma estética, que la realidad ofrecida por el artista aparece como la verdadera. Este quiebre se ve una y otra vez en la lírica, desde la creación de “un paraíso de gente vomitando en el piso” (“Fiesta de locos” 2008) hasta ejemplos más explícitos: “soy libre porque pienso / voy por la marginal donde lo real es falso y lo falso es real” (“Libre porque pienso”, 2012).



Para poder romper con el monopolio contemporáneo no se puede retroceder a un “antes”, como la poesía pedía en su momento, sino utilizar todo lo disponible para hallar sentido y aproximarse a una totalidad digna de compartir con las masas. El nombre de la canción “Multi_Viral” de por sí ya hace referencia al contexto posmoderno y al capitalismo tardío del cual emerge. La lírica de esta canción nació gracias a una colaboración entre Calle 13 y Julian Assange, creador de *Wikileaks*, y cualquiera que quisiera participar a través de redes sociales. La letra derivada de esta interacción es acompañada por la guitarra de Tom Morello y las vocalizaciones de la cantante israelita Kamilya Jubran. La canción está fuertemente relacionada a las acciones de Assange y denuncia la manipulación de los medios con el fin de proteger intereses privados:

el que controla, el que domina
quiere enfermarte pa' venderte medicina

y nos endrogan, nos embrutecen
cualquier pregunta que tengamos la adormecen

son las mentiras recalentadas
nos alimentan con carne procesada
y la gente sigue desinformada

una noticia mal contada
es un asalto a mano armada
("Multi_Viral", 2014)

Los versos denotan el delito de esconder la verdad y establecen una equivalencia entre el acto de mentir o tergiversar la verdad con un acto de violencia. Saltan varias conexiones con el estado social en este momento, como la mercantilización de la medicina, la ignorancia como un opio y una calidad de verdad comparable a la comida rápida. La colaboración con Assange de por sí es un acto revolucionario, ya que este buscó nivelar el monopolio del discurso oficial y sufre las consecuencias por esto, exiliado en la embajada ecuatoriana en Londres. La unión de ambas personalidades potencia la posibilidad de llegar a la gente y de abrir nuevas puertas en la adquisición de conciencia social. El aprovechamiento de todas las plataformas disponibles a los poetas de hoy no es una degeneración del arte, sino una adaptación para que el género poético sobreviva y se mantenga relevante.

Quizás influenciados por la situación vivida por Assange en la actualidad, el grupo también explora las consecuencias del conocimiento, yendo más allá de noticieros y escuelas y llegando a una posición nihilista en la canción “Así de grandes son las ideas”. En esta lírica, se describe un mundo pos apocalíptico, en



el que vive un viejo cuasi reptil que sobrevive debido a su infinito conocimiento. La grandeza de las ideas, sus vidas, sus valores, sus poderes, son exploradas de manera objetiva: no hay un juicio moral sobre lo “bueno” o “malo” de las mismas, solamente un respeto hacia las fuerzas que se desatan con la introducción de algunas al mundo, incluyendo desastres y guerras:

se hacen eternas cuando las quieren
y siempre viven y nunca mueren

cuando se duermen son indefensas
y se despiertan cuando las piensas

y las atacan y las defienden
las más valiosas nunca se venden

alcanzan todo lo que desean,
así de grande son las ideas
(“Así de grande son las ideas”, 2014)

La pasividad otorgada a las ideas en estos versos las expone por lo que realmente son: conceptos abstractos, ni más ni menos, alrededor de los cuales la gente gira. Los versos llegan a lo metafísico, señalando el origen de toda situación y condición, incitando a que la audiencia cuestione el porqué de las situaciones desde sus raíces. Las consecuencias de esta existencia se ven reflejadas en la vida del viejo sabio. Este no vive por ganas de seguir viviendo, ni por la esperanza de que quizá algo sucederá:

De tanto repetirse aprendió de sus errores
pa'l viejo es un abismo, vivir no es tan bonito
cuando se vive todos los días lo mismo
le gustaría ser distinto pero repetirse y controlar el tiempo,
ya lo hace por instinto

se trató de suicidar de diferentes maneras
pero el viejo con oxígeno respira como quiera
porque las grandes ideas descubiertas
siempre renuevan sus células muertas
(“Así de grande son las ideas”, 2014)

El viejo vive, a veces en contra de su propia voluntad, sin significado alguno y gracias a las ideas que ha desatado. En este mundo nihilista, sin moral, religión, propósito, se ha empujado la noción del vacío hasta el máximo, borrando así toda institución social o política, dejando al viejo contra una pared metafísica y sin



posibilidad de escape. La aterradorante realidad del viejo se ve confrontada por una aceptación obligada, y esta situación contra intuitiva se ve resaltada en el acompañamiento melódico. Hay una rápida y alegre melodía, y un coro femenino encargado del estribillo, que a pesar de dulces tonos transmiten una urgencia y desapego mediante un canto *in crescendo*.

El extremo al que las ideas llegan en este mundo físico, las situaciones que causan, y la violencia que pueden llegar a resultar a partir de las mismas, también se ve explorado por Calle 13, separándose aún más de la visión unidimensional vista en etapas previas del rap. En “La bala” el grupo estudia el uso de las balas para defender nociones, y las presenta como debates letales encasillados en metal:

con un objetivo directo
la bala pasea segura y firme durante su trayecto

hiriendo de muerte al viento, más rápida que el tiempo
defendiendo cualquier argumento

no le importa si su destino es violento
va tranquila, la bala, no tiene sentimientos
 (“La bala”, 2010)

Se presenta a la bala como algo sobrenatural, capaz de romper las leyes de la física, un defensor amoral de cualquier idea para la que sea empleada. Al otorgar estas características a la bala, la voz poética comienza a desvelar el uso de la violencia para mantener ciertos órdenes en el mundo.

En esta canción existe una dualidad que también informa acerca del uso de las balas como medio para evitar pensar y como consecuencia de una falta o falsa educación. A pesar de que la bala logra defender cualquier argumento, también es utilizada a falta de argumentos, como primera línea de defensa, eliminando por lo tanto toda necesidad de razonar, pensar o recapacitar:

sería inaccesible el que alguien te mate
si cada bala costara lo que cuesta un yate...
pero no es así, se mata por montones
las balas son igual de baratas que los condones

hay poca educación, hay muchos cartuchos
cuando se lee poco, se dispara mucho

hay quienes asesinan y no dan la cara
el rico da la orden y el pobre la dispara
 (“La bala”, 2010)



Con el verso “el rico da la orden y el pobre la dispara” se vuelve a la redefinición de la lírica asociada con el género poético. Ahora la idea de disparar no se equipara con el ser libre o fuerte, sino con una esclavitud que radica en una falta de comprensión e ignorancia. Aquellos que tienen ideas que defender, los que conocen, controlan los recursos necesarios para hacer que se defiendan sus argumentos a muerte, sin ensuciarse las manos.

Es en parte gracias a la violencia derivada de la ignorancia que Calle 13 dedica tanta de su lírica a instigar una curiosidad por el aprendizaje y el conocimiento. Utilizando su fama y popularidad como plataforma, parte de su poética se dedica a rectificar la violencia mercantilizada por el género del rap que se escucha en los medios de comunicación contemporáneos. La canción “Adentro”, ya analizada en este ensayo por su lírica introspectiva, también lanza una serie de críticas hacia estos artistas –y de maleantes más allá del mundo artístico– delineando la irresponsabilidad de promover violencia desde un hogar cómodo y seguro, dado los conflictos que existen en el mundo:

o te llevo para Siria
 pa' que sientas los bombazos
 y veas como dejaron a los chamaquitos sin brazos

que vas a hacer cuando a tu hijo lo pillen en la disco
 y sin delicadeza con una AK le exploten la cabeza
 o que le borren la cara a tu hermano de forma violenta
 o que limpien a tu mai' con la corta y la cuarenta

tu eres bruto cabrón rapeando sobre como volar sesos
 en un país donde te matan por robarte un peso
 (“Adentro”, 2014)

La violencia en Siria, junto con la violencia cotidiana que se encuentra en Latinoamérica, son situaciones reales y espeluznantes que la gente debe vivir a diario por falta de seguridad y estabilidad. La letra resalta la falta de sensatez en la glorificación de la violencia callejera, con el fin de vender discos o de mantener una reputación premeditada. Pérez Joglar aprovecha el poder de las palabras para evocar imágenes poderosas, como la masacre de niños o el pánico que desata un ataque inesperado en una discoteca. Los episodios varían en contexto, pero lo visual ayuda a explicar que la violencia como consecuencia de injusticia y condiciones preestablecidas ya se dan por sentadas en este mundo, y que la explotación de ésta sin conciencia delata ignorancia o un vacío moral.



Parte de la estrategia utilizada por el grupo para desestimar los conflictos que ocurren gracias al avance del capitalismo es el desapego de lo material⁶. Al desfetichizar los objetos que se ven alabados tanto en el género musical como en la vida cotidiana, ofrecen un modo de vida alternativo que difunde la trampa de querer más y más:

un arco iris con sabor a piragua, gente bonita rodeada por agua

los difuntos pintados en la pared con aerosol...
y los que quedan jugando basquetbol,

un par de gringos que me dañan el paisaje
vienen tirando fotos desde el aterrizaje...

la policía que se tira sin pena rompiendo mi casa pa' cobrar la quincena
aquí nació mi mai, hasta mi bisabuela... éste es mi barrio, yo soy
libre como Mandela
(“La perla”, 2008)

También entran en cuestión los cantantes que eligen representar y vender un estilo de vida, en vez de la música o un mensaje no comercial:

tú en el género urbano estás de turista
cogiendo solo en tu barriga
Al la'o de tu peluquero y tu maquillista

con un abrigo de piel en una isla donde no hace frío
dices que eres del pueblo pero ya no vives en el caserío
tú eres un maleante pura candela
detrás de un cristal ahuma'o y 30 guardaespaldas que no fueron
a la escuela

forrao con prendas de oro de la cabeza hasta el talón
sin saber que por cada eslabón mueren miles en Sierra León
(“Que lloren”, 2008)

Con la realidad detrás de objetos lujosos exhibida, la fantasía y el encanto de los mismos se ve arruinada. Existe un conflicto de intereses en el querer pertenecer a un caserío para vender una imagen mientras se está vestido de una prenda de piel inaccesible e innecesaria a la gran mayoría de la población mundial. Es la venta de estas fantasías, y el haber caído en sus promesas, que lleva al arrepentimiento

6 En el video de “Adentro”, por ejemplo, se ve a Pérez Joglar destruir, con un bate de béisbol regalado por Willie Mays, la Maserati mencionada en la canción. El artista confiesa que el auto, símbolo del materialismo y decadencia en el género, fue una adquisición nacida de presión social.



visto en la autorreflexión de “Adentro”, resaltando la importancia de una posición crítica ante la sociedad y uno mismo en todo momento.

La mayor parte de la poesía de Calle 13 se dedica a una función social y política, con un fuerte énfasis en la importancia de la educación y el conocimiento como manera de adquirir una conciencia y una visión del mundo que puede usarse como plataforma de cambio. La meta, comprendida según el análisis y las conclusiones derivadas de éste, no es dogmatizar ni convencer, es más bien rasgar o levantar el velo que esconde la naturaleza de la sociedad para lograr exponer contradicciones, conexiones y complejidades en sus dinámicas, cada vez más entrelazadas y más difíciles de comprender. Este concepto, usualmente llamado la adquisición de “la conciencia de clase” radica en el marxismo, y ha pasado por distintos nombres, cambiando levemente según la interpretación de distintos teóricos. Enrique Dussel interpreta el concepto en un contexto latinoamericano, y lo titula “praxis de liberación” en su obra *20 tesis de política* (2006). Él, como tantos otros filósofos, sostiene que el cambio de la situación social y económica vendrá con los cambios a manos del pueblo:

la praxis de liberación no es solipsista... Es siempre un acto intersubjetivo, colectivo, de consenso recíproco...es una acción de “retaguardia” del mismo pueblo, que educa a los movimientos sociales en su autonomía democrática, en su evolución política, en ser actores mutuamente responsables de sus destinos. (Dussel, 2006, p. 115)

En otras palabras, los cambios que propiciarán un impulso hacia la igualdad vendrán de un esfuerzo constante, donde todo tipo de elementos serán necesarios. Pérez Joglar demuestra compartir esta filosofía al opinar en una entrevista:

...no hay muchos y hace falta...y es importante que los artistas lo hagan porque es parte de tú (sic) como artista; eres un reflejo de lo que estás sintiendo es importante demostrarlo. Y si no lo demuestras es porque estás pensando en vender algo o en sonar en la radio, no estás siendo completamente honesto...no quieren meterse en esa línea de fuego que es compleja pero de eso se trata el arte. (2014)

Su visión de los roles de los artistas y del arte mismo demuestra una fuerte tendencia hacia la praxis, más allá de que los miembros del grupo no suelen aliarse con una corriente política definitiva. Al construir una “verdad” que inicialmente se separa de la sociedad, visible en ejemplos como el mundo que habita el viejo cuasi reptil, o en una descripción utópica de Latinoamérica, despierta a la audiencia de una complacencia; de esta manera cumple con la visión de un arte revolucionario según Marcuse: “Art can preserve its truth, it can make conscious the necessity of change, only when it obeys its own law as against that of reality” (1978, p. 32). Lo que los medios de comunicación llaman “controversial” en la



música de Calle 13 no es ni más ni menos que un discurso diferente, un discurso que logra socavar la hegemonía.

Gracias a todos los elementos de su arte que han ido mutando el concepto del rap latino tradicional, Calle 13 se ha encontrado al frente de una plataforma de enorme influencia y poder, con una demografía mayormente compuesta por jóvenes latinoamericanos. Sin comprometer su estética y su estilo a la hora de escribir, no solo han borrado las líneas del rap, reggaetón y el *hip hop* con mezclas inesperadas, sino que utilizan su música como punto de entrada a la conciencia social de la juventud. La poesía de Calle 13, con sus referencias contemporáneas y versos tajantes, ofrece una nueva visión de la poesía en este período de la historia, en un período en el cual la poesía escrita y tradicional parecería haber dejado de cautivar como antes al público latinoamericano. En su momento el modernismo se vio eclipsado por las estéticas de vanguardia que afincaron a todo lo largo del continente respondiendo a cambios en filosofías y estilos de vida; la poesía de Calle 13 ofrece referentes que resuenan en el público de hoy con su mensaje en pro del cuestionamiento y análisis de las sociedades a las que apela. La letra de sus canciones funciona de este modo como un efectivo laboratorio crítico.

Referencias

- Assange, J. y Pérez Joglar, R. (2014). *Multi_Viral* [Grabada por: Calle 13, Tom Morello, and Julian Assange y Kamilya Jubran] En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Baker, H. (1991). Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s. *Black Music Research Journal*, 11, 217–228.
- Calle 13 (2014, July 9). Está ocurriendo algo bonito, la juventud está despertando. *Sexta noticias*.
- Díaz-Zambrana, R. (2010). Gastronomía, humor y nación estrategias: retóricas en las letras de Calle 13. *Centro journal*, 2, 129-149.
- Dussel, E. (2006). *20 Tesis de política*. México: Centro de cooperación regional para la educación de adultos en América Latina y el Caribe.
- Flores, J. (1997). Puerto Rican and Proud, Boyee!: Rap, Roots and Amnesia. *Iberoamericana*, 21, 168–178
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (J.L. Parado Torio, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Marcuse, H. (1978). *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon.



- Molina, R. A., & Pabón, L.C. (2017). Impacto social y cultural del hip hop. *Revista convicciones*, 7, 159-164.
- Morales, E. (2009, August 2). Calle 13, in Search of the Real Latin America. *Los Angeles Times*.
- Negrón-Muntaner F. (2009). Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13. *Revista iberoamericana*, 229, 1096-1106.
- Pérez Córdoba, A., & Moreno Pineda, V. (2014). La araña que el idioma daña: formas de lo risible en la lírica de *Calle 13*. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 24, 43-60.
- Pérez Joglar, R. (2005). *Atréve-te-te*. [Grabada por: Calle 13]. En *Calle 13*. Puerto Rico: White Lion Records.
- Pérez Joglar, R. (2007). *Tango del pecado*. [Grabada por: Calle 13]. En *Residente o visitante*. Manhattan, NY: Sony BMG.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Fiesta de locos*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *La Perla*. [Grabada por: Calle 13, La Chilinga y Rubén Blades]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Que lloren*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Ven y criticame*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Baile de los pobres* [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010, April 8). Continuing Days of Independence for Calle 13 [Entrevista por L. Rohter]. *New York Times*.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Digo lo que pienso*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *La bala*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Latinoamérica*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Libre porque pienso*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.



- Pérez Joglar, R. (2014). *Adentro*. [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Así de grandes son las ideas*. [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Gato que avanza, perro que ladra* [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Los idiotas* [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Rivera, E. (2012, March 4) Calle 13 Invites Fans To Embrace The Ugly. *National Public Radio*.
- Rivera, R. Z. (2008). Rapping Two Versions of the Same Requiem. In F. Negrón Muntaner (Ed.) *Puerto Rican Jam*. (pp. 243-256). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Santos, M. (1997). Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23, 351–363.

