



PASIONES DOLOROSAS E INTENSIDADES POSMODERNAS: TENSIONES DEL IMAGINARIO AMOROSO CONTEMPORÁNEO EN MÚSICA POPULAR

Eva Schiaffino

Facultad de Ciencias Sociales – Centro
de Estudios Avanzados (UNC)
eva.schiaffino@mi.unc.edu.ar

Resumen

Partiendo de una comprensión de la afectividad amorosa como una hegemonía que, como propone Raymond Williams, debe transformarse para sostenerse, este artículo busca plantear un acercamiento a las tensiones constitutivas del amor contemporáneo por medio de la música popular. Enmarcada en la sociología del amor de Eva Illouz y en los aportes de Denis de Rougemont, en este texto interrogo de manera exploratoria las historias de amor en el trap argentino, a partir del álbum *Temporada de Reggaetón*, de Duki, y en el reggaetón, con *Un Verano Sin Ti*, de Bad Bunny. Así, busco dar cuenta de un imaginario amoroso contemporáneo caracterizado por la igualdad de género, en el que un amor posmoderno hedonista, que reivindica el placer y la fugacidad con el consumo como elemento articulador del romance, convive con una pasión dolorosa en la que aún tiene lugar el amor eterno, el sufrimiento e, incluso, la crueldad.

Palabras clave: imaginarios amorosos – música popular – sociología de la cultura

Abstract

Starting from an understanding of the affect of love as a hegemony that, as Raymond Williams proposes, must change and evolve to sustain itself, this article seeks to approach the constitutive tensions of contemporary love through popular music. Framed in Eva Illouz's sociology of love and Denis de Rougemont's early contributions, this text interrogates love stories in Argentinian trap, through the album *Temporada de Reggaetón*, by Duki, and reggaeton, through Bad Bunny's *Un Verano Sin Ti*. Thus, the piece accounts for a love imaginary characterized by gender equality, in which a hedonistic postmodern love, which claims pleasure and fugacity, with consumption as a key element of romance, coexists with a suffering passion in which eternal love, pain and even cruelty still have a place.

Keywords: love imaginaries – popular music – cultural sociology

Introducción

Para Eva Illouz (2009), una serie de procesos culturales, sociales y económicos confluyeron en el siglo XX para producir una enorme transformación en el amor heterosexual. Desde aquel esquema rígido y reglado de forma clara, con narrativas y experiencias amorosas que giraban casi exclusivamente en torno al matrimonio, asistimos al ascenso de una lógica hedonista que introduce, en tensión con esos elementos preexistentes, a la libertad sexual, la individualidad y la igualdad de género como elementos indispensables a la hora de pensar el amor. Nos encontramos, en términos de Raymond Williams (2005), dentro de una nueva estructura del sentimiento.

En la línea del materialismo cultural de este último, Illouz, como otros autores (Ahmed, 2015; Arfuch, 2016; Díaz y Montes, 2020), propone pensar a las emociones en tanto afectividades culturales, privilegiando su dimensión colectiva y recuperándolas como objeto de análisis de la sociología¹. Más aún; para la autora, es en el amor donde podemos leer las contradicciones de un capitalismo tardío signado por la convivencia de lógicas productivas modernas, de matriz protestante, y lógicas posmodernas hedonistas ligadas a la esfera de ocio y consumo.

Desde una perspectiva bakhtiniana, y en el marco del programa de investigación “Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular”², entiendo que esta tensión, como otras tensiones sociales, emerge y puede ser leída en la cultura popular y en sus géneros artísticos. Retomando el trabajo colectivo de este equipo, utilizo aquí con un sentido amplio de lo popular, que incluye tanto la creatividad y la historia de los sectores populares como el papel del mercado. Procurando una lectura crítica de los productos de las industrias culturales, pero reivindicando a la cultura popular como el terreno en el que se forman, se renuevan y también se desafían las hegemonías, entiendo a la cultura popular en su versión masiva, masificada y global, en estrecha relación tanto con el capitalismo tardío y su lógica posmoderna como con las fuerzas emergentes e incluso revolucionarias de la cultura.

De los frutos de esta cultura popular y masiva, es la música la que, para Pablo Alabarces (2021) resuena más fuertemente con la subjetividad, funcionando incluso como articuladora entre la intimidad y el espacio social (Díaz, 2020). Aquí tomaré dos géneros de amplia masividad en nuestro país, protagonistas de las listas nacionales de los más escuchados en los últimos años: el reggaetón, de matriz trasnacional, ritmo bailable y hegemonía en el mercado de música latina, y el trap argentino, de breve y meteórica carrera, desde las batallas de rap hasta lo más alto de las listas nacionales (*Billboard*, 1/12/2022; *Rolling Stone*, 1/12/2022; *La Nación*, 30/12/2023; *El Destape*, 31/12/2023). En particular, funcionan como casos ejemplares los álbumes *Un Verano Sin Ti* (Rimas Entertainment, 2022), del puertorriqueño

¹ De todas maneras, cabe aclarar que más allá de estos aportes, este trabajo no se enmarca en la labor del giro afectivo sino en la sociología del amor de la misma Illouz, quien propone como objeto de estudio los códigos culturales que enmarcan las experiencias amorosas y a la vez se hacen eco de ellas (Illouz, 2009).

² Programa de investigación radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por el Dr. Ariel Gómez Ponce y codirigido por el Mgter. Rodrigo Bruera. El programa reúne una serie de investigaciones que indagan los fenómenos de la cultura popular en su versión masiva y globalizada y su vínculo con las subjetividades de la posmodernidad.



Bad Bunny, y *Temporada de Reggaetón* y *Temporada de Reggaetón 2* (DALE PLAY Records / SSJ Records, 2021; 2022), del argentino Duki.

Sociología del amor: perspectivas teóricas (o ¿el qué?)

En diálogo con la sociología cultural de Williams, propongo pensar el amor a partir de su noción de hegemonía, “(que) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. (Por el contrario), debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (2005, p. 134).

Si pensamos al amor, entonces, como una hegemonía compuesta de tensiones que pertenecen a distintos momentos históricos, es preciso retomar algunas investigaciones que indagán en los imaginarios amorosos, con el amor romántico como hilo conductor.

Una de las investigaciones fundantes en este sentido es la de Denis de Rougemont (1945), quien sitúa el origen del mito amoroso en el amor cortés medieval, y propone como su paradigma el mito de Tristán e Isolda. El amor entre Tristán e Isolda es una experiencia única, extraterrenal, que se impone a los sujetos con la fuerza arrolladora de la pasión y que no puede detenerse ni combatirse con la razón; los enamorados se aman incluso a pesar de sí mismos. Este amor, que Rougemont llama amor pasión, es, además, doloroso, porque, paradójicamente, no puede ser concretado: el amor pasión es el deseo mismo, que se agota al consumarse, y su existencia depende de las dificultades que los amantes atraviesan antes del “final feliz”. La felicidad cotidiana del amor no encaja, plantea el autor, con el código cultural de la pasión, en el que el dolor y el anhelo del ser amado son emociones fundamentales.

Illouz (2009) identifica esta misma contradicción en las expresiones contemporáneas del amor. Basándose en el análisis de materiales culturales y de la realización de entrevistas en profundidad, la autora delimita dos imaginarios que conviven en la cultura: uno realista, del que no me ocuparé en este texto, y uno hedonista, ligado a la individualidad, la libertad sexual y el placer. La autora entiende que el peso de la tradición romántica está concentrado en este imaginario romántico hedonista, que, sin embargo, traduce esa herencia a las lógicas culturales posmodernas. Esta traducción se condensa en el amor posmoderno (Illouz, 2009), noción fundamental para este trabajo.

El amor posmoderno abandona la estructura trágica de la gran historia de amor para narrar historias ligeras, que se centran en el placer, en las que el flechazo inicial continúa siendo espontáneo, pero ya no es un signo de predestinación sino de atracción sexual. La eternidad del amor para siempre es reemplazada por la expectativa de una sucesión de amores múltiples, que como las intensidades jamesonianas, se convierten en “episodios narrativos independientes y cerrados sobre sí mismos, desconectados unos de otros en el flujo de la experiencia” (Illouz, 2009, p. 234). Y si bien las historias de amor ya incluían alguna versión de una atmósfera romántica donde solo existen los enamorados, en el amor posmoderno la inmersión en esta atmósfera es construida por medio del consumo de bienes y servicios, que



representan la distancia entre los protagonistas y la vida cotidiana signada por la esfera productiva y la cercanía con el ámbito laboral.

Este nuevo amor romántico es atravesado por las luchas sociales y políticas de las últimas décadas; así, para Illouz, estamos frente a una reconfiguración histórica de roles de género en el amor, que, aunque implica nuevas desigualdades, también permite un romance mucho más igualitario que sus predecesores (2009). La liberación sexual del siglo XX también articula profundos cambios en el amor, desplazando la intensidad romántica del ámbito emocional al sexual, que se vuelve articulador de vínculos, experiencias y subjetividades (Illouz, 2009; 2020).

Más aún, con el ejercicio de una sexualidad más libre se inaugura, para ella, un campo sexual (análogo al libre mercado capitalista) en el que los sujetos acumulan capital por medio de experiencias, generando una competencia feroz y una distribución de poder desigual signada por el género (Illouz, 2012; 2020). Esto fomenta en los individuos mecanismos de toma de decisiones cuasi económicos que se expresan en lo que Illouz denomina relaciones negativas, construidas sin guiones, definiciones ni libretos, vínculos donde los sujetos privilegian el placer individual y ejercen la autonomía por medio de la retirada, utilizando a otros de manera instrumental (2020).

Todo esto no implica que la pasión romántica del amor cortés haya dejado de existir; continúa funcionando, quizás como un elemento residual en la hegemonía, pero convive con una variante actualizada, expresada en el amor posmoderno, y con el emergente cada vez más consolidado que representan los vínculos puramente sexuales carentes de narrativa romántica.

Por último, no podemos hablar de imaginarios amorosos del presente sin al menos mencionar los cuestionamientos realizados en los últimos años a partir del “Ni Una Menos”³. En ese contexto, autoras argentinas como Tamara Tenenbaum (2019), Luciana Peker (2018) y Sandra Russo (2020) actualizan la pregunta por las contradicciones internas del amor, interrogándose por las maneras en las que el movimiento feminista ha impactado en el amor romántico. Russo (2020) y Peker (2018) coinciden en diagnosticar que este ha sido puesto en jaque, y que la demanda por un amor libre de violencias (con el femicidio como expresión más extrema) ha sido tan fuerte, en particular para las subjetividades femeninas, que ciertas formas crueles y estereotipadas del romance están definitivamente ocluidas. Tenenbaum (2019), en cambio, incorpora a su análisis nuevos espacios de ejercicio de la sexoafectividad (retomando, de hecho, el aporte de Illouz (2012) en *Por qué duele el amor*) para pensar, como también lo hace Peker (2018), en las nuevas formas de violencia e injusticia que emergen de un mundo efectivamente reconfigurado por el feminismo. En última instancia, de todas maneras, las autoras concuerdan en la convicción del potencial transformador del feminismo para los vínculos afectivos, así como en la certeza de que es el momento para preguntarse

³ “Ni Una Menos” nació como una consigna contra los femicidios en 2015 y representó el hito fundacional de lo que luego, en las movilizaciones de 2018, se dio en llamar la cuarta ola feminista argentina o marea verde. En un contexto de masividad inaudita, los debates de género ocuparon espacios antes vedados, y la crítica a la violencia machista más explícita y brutal funcionó como apertura para debatir otras violencias y otras desigualdades, entre ellas, las del amor (Natalucci y Rey, 2018).



por la construcción y el contenido de nuevas relaciones amorosas y de las mujeres y hombres capaces de construirlas.

Algunas cuestiones metodológicas (o ¿y cómo?)

La investigación en la que se enmarca este artículo, actualmente en curso, se propone como un estudio exploratorio desde la sociología cultural, que construye su enfoque metodológico a partir de los aportes de Mikhail Bakhtin y Eva Illouz. Es la perspectiva de este autor ruso, teórico de la cultura popular, la que me permite elegir a los frutos (o *productos*) de esta cultura como lugares donde pueden observarse las tensiones sociales y que son, a la vez, terreno de avanzada de transformaciones históricas (1984 [1965]). Y pertenece a la socióloga ya citada la noción de “testimonio cultural” (2012), que funciona como guía para asumir que la resonancia de ciertos géneros artísticos en el público no implica que se representen sus experiencias amorosas de manera directa, pero sí da señales de una cierta articulación con la estructura del sentimiento epocal (Illouz, 2014).

En la Introducción fueron mencionados Pablo Alabarces y Claudio Díaz, ambas figuras fundantes de una sociología de la música argentina cuyos análisis reivindican a la música popular como objeto de análisis por su cercanía con las subjetividades y su papel en la educación sentimental (Alabarces, 2007; 2021). Y es la propuesta metodológica de Claudio Díaz, junto a Ángeles Montes (2020), la que orienta este trabajo; una perspectiva sociosemiótica que propone tomar a los álbumes musicales en tanto enunciados, y a las canciones como producciones discursivas caracterizadas por su complejidad semiótica. Aunque la dimensión lírica es, por cuestiones de espacio y profundidad del análisis, la protagonista de este texto, es importante recordar que las dimensiones instrumentales, rítmicas y sonoras son factores discursivos que producen sentido en sí mismos. Lo mismo ocurre con los aspectos visuales; Del Pizzo (2023) y Bravo y Greco (2018) coinciden en afirmar que los videos musicales son un elemento clave de los géneros urbanos y una parte integral de estas propuestas musicales desde su concepción.

Díaz y Montes (2020), por su parte, proponen, de manera clave, poner el foco en la dimensión pasional de las narraciones, lo que resulta particularmente relevante para esta lectura que procura indagar en representaciones e imaginarios amorosos. En ese sentido, la lectura-escucha está guiada por la noción de historias de amor propuesta por Adriana Boria (2009), estructuras narrativas con inicio y final, que relatan encuentros y desencuentros románticos y sexuales⁴.

Con las manos en el corpus (ahora sí, ¿dónde?)

En Un Verano Sin Ti

De origen centroamericano (y ampliamente discutido por los especialistas), el reggaetón surge durante la década de los noventa y consolida durante los 2000 su lugar entre los más

⁴ Podríamos, para prevenir confusiones, llamarlas *historias de amor y de sexo*, en tanto, para Illouz (2009), sexualidad y romance comparten una serie de códigos que permiten e incluso fuerzan el análisis conjunto.



escuchados en Latinoamérica (Marshall, Rivera y Pacini, 2010; Solís Miranda, 2020). Se caracteriza por el ritmo de *dembow*, sobre el que se rapea o canta en español, y tematiza, al menos por lo general, fiestas, mujeres, vínculos amorosos y relaciones sexuales (Arias, 2020; Escobar Fuentes, 2021).

Aquí oficia de representante del género Bad Bunny, que se sostiene hace cinco años como el artista internacional más escuchado en Argentina, al menos en *Spotify*, donde sus éxitos en listas se acumulan: más escuchado a nivel global y álbum más escuchado en el mundo (*Un Verano Sin Ti*) son algunos de sus logros (*Rolling Stone*, 1/12/2022; *For The Record*, 29/11/2023).

El álbum *Un Verano Sin Ti*, foco de este análisis, está dividido en Lado A y Lado B, partición que, probablemente de manera intencional, se reitera en sus temáticas: mientras que el Lado A reúne, a grandes rasgos, canciones con ritmo de reggaetón marcado y estribillos pegadizos, con historias más sexuales que románticas, en el Lado B se agrupan otras más lentas que invitan a una interpretación más tradicional en términos de canciones de amor.

El reggaetón nació como géneroailable, con un baile característico, el perreo, que le valió a lo largo de su historia tanto impugnaciones como reivindicaciones (Marshall, Rivera y Pacini, 2010; Escobar Fuentes, 2021); en ese sentido, resulta coherente que las canciones del primer tipo sean mayoría: *Un Verano Sin Ti* es, ante todo, un álbum hedonista, objeto privilegiado para la lectura de las características del amor contemporáneo descrito por Illouz (2009).

La sexualidad y el romance son protagonistas de este álbum, que narra, sobre todo en este grupo de canciones hedonistas, primeros encuentros, propuestas llenas de deseo y vínculos casuales. La atracción sexual juega un papel protagónico, con algunas menciones explícitas (“yo te azoto esa nalgota cuando tú quieras, puesto pa’ tu bellaquera y perréartela la noche entera”) y otras que, sin ser sutiles, juegan con el doble sentido (“y tú estás mojada, yo estoy *ready* para surfearte”).

En estas relaciones resuena la categoría de Illouz de relaciones negativas, sin propósitos definidos (“no somos nada, pero estamos envueltos hace rato”) ni guiones prescriptivos más que la ausencia de sentimientos que, si aparecen, es para ser intencional y prescriptivamente dejados de lado, como en el paradigmático y representativo “tranquila, no te voy a decir te amo”. La fugacidad es una característica explícita y conocida por ambas partes, e incluso da título a una de las canciones: *Un ratito*.

Planteé en un apartado anterior que, para Eva Illouz (2009) la atmósfera romántica posmoderna se construye por medio del consumo de bienes y experiencias que implican distancia con la esfera productiva. En ese sentido, desde el mismo título del álbum, el verano, la playa y la fiesta se constituyen como escenarios predilectos para el encuentro, seguidos solo por la habitación. Tanto allí, donde los amantes se encuentran efectivamente solos, como en la fiesta, donde construyen con miradas y caricias su propia burbuja, la atmósfera romántica-sexual se caracteriza por la negación de la vida cotidiana: “ojalá y el verano nunca se acabe”. En cuanto a los elementos materiales, es la marihuana la que aparece con más frecuencia en estas narrativas de amores efímeros, incluso más que el alcohol; parece volverse, de hecho, vehículo fundamental y accesorio permanente del sexo y el deseo. Si



Illouz planteaba que algunos bienes, como las velas o las rosas, poseen un aura romántica que enmarca los sentimientos de los sujetos y les da sentido e intensidad, el consumo de marihuana parecería adquirir un aura erótica como elemento indispensable en estos encuentros.

Sin embargo, *Un Verano Sin Ti* no es todo brevedad o, al menos, no es todo casual. Contenidas en su mayor parte en el Lado B, un segundo grupo de canciones, que denominaré románticas, se caracterizan por un ritmo más lento, letras menos explícitas y una cierta melancolía. Como signos de que el vínculo trasciende lo físico, en ellas escuchamos, por primera vez, expresiones que refieren a los ojos, la mirada, la sonrisa y la eternidad y, si hasta entonces el consumo era sutil, en estas canciones aparecen con más frecuencia bienes de consumo de lujo como el caviar, el filet *mignon* y los atardeceres en Ibiza.

Aunque algunas de ellas no son necesariamente tristes, como *Ojitos Lindos*, que narra un vínculo feliz y concretado, o *Enséñame a Bailar*, que contiene una propuesta, la mayoría de las canciones relata la pérdida amorosa, como si el romance viniera de la mano del dolor. En *Un Coco* y *Un Verano Sin Ti*, el dolor es la emoción protagonista: en la primera, el narrador se esfuerza por olvidar a una mujer; en la otra, por descubrir los motivos de la despedida. El dolor romántico no está, sin embargo, taxativamente separado de lo físico; en algunas de estas canciones, de hecho, lo que se anhela es el reencuentro sexual.

Y es que, en este álbum, como anticipé en la definición *illouziana* de amor posmoderno, la intensidad amorosa está situada en la sexualidad. Es la química de los cuerpos la que vuelve locos a los enamorados, lo que les impide abandonar el amor incluso a pesar de sí mismos y forma ese vínculo (relativamente) eterno e indisoluble. El sexo es la droga en *Efecto*, es el recuerdo que se anhela desesperadamente en *Dos Mil 16*, es, incluso, lo que distingue ese vínculo de todos los demás y lo hace único: “yo he estado con miles y tú sigues en el *top ten*”, o “nuestras bellaqueras nunca las olvido, ninguna como tú a mí me ha complacido”. Es el sexo maravilloso que tuvieron lo que deja al narrador pensándola por años, buscándola en distintas ciudades... o mirándola en redes sociales, como en “tu Instagram yo lo stalkeo, yo siempre lo investigo”. Y es el sexo, también, el que invita a la transformación de un vínculo casual en uno romántico, como expresa de manera sencilla *Efecto*: “qué rico tú mamas, te voy a dar la permanencia”.

Esta experiencia hedonista de la sexualidad es compartida por hombres y mujeres, al menos en la amplia mayoría de estas canciones. Aunque el alarde de parejas sexuales característico en el género (Díaz Fernández, 2021) está presente en varias de estas canciones, las menciones explícitas a posiciones sexuales y las afirmaciones de disfrute también permiten una interpretación en términos de placer sexual compartido, como escuchamos en “quiero que te vengas tú primero” o “si me dejas, te hago todo lo que a ti te gusta”. El protagonista de estas historias es un varón que disfruta el sexo y los vínculos casuales⁵, y la mayoría de las mujeres con las que se vincula parecen compartir esta actitud frente a los vínculos sexoafectivos. Esa igualdad, que Illouz proponía como una de las claves del amor posmoderno (2009), se explicita a veces como parte de la atracción: “tú eres una bellaca, yo

⁵ Aunque presenta una serie de características novedosas que lo distancian de las masculinidades ostentosas típicas del reggaetón (Díaz Fernández, 2021; Schiaffino, 2023).



soy un bellaco, eso es lo que nos une”. La mujer que construyen estas canciones es independiente, no se enamora fácilmente y juega con los hombres, los ignora y los busca solo cuando los necesita: es una *player*, parada de igual a igual frente a un hombre que le avisa que no va a enamorarse de ella. Es bella, por supuesto, y, aunque a veces su cuerpo es descrito de forma explícita (“El culo real, pero las tetas son plastic/tiene un abdomen parece que hace fasting [ayuno intermitente]”), muchas otras esta belleza parece consistir en actitud y, sobre todo, sensualidad. “Sabe que está rica y se da guille [presume] porque puede” podría simbolizar la actitud de estas mujeres seguras de sí mismas que, como las agentes escópicas o visuales de las que habla Illouz (2020), saben que son leídas visualmente como objetos sexuales y lo utilizan a su favor.

Esta igualdad nos permite una interpretación nueva de los vínculos casuales que establecen estos sujetos en *Un Verano Sin Ti*. Illouz plantea las relaciones negativas como el espacio desregulado donde se ejercen los imperativos culturales de autonomía y libertad, por medio de la instrumentalización del otro para el propio placer. Sin embargo, en algunas de estas canciones, incluso las más posmodernas, aparece un vínculo amistoso entre los protagonistas que nos permite pensar que la noción de relaciones negativas es, sino insuficiente, quizás un poco pesimista.

Un Ratito emerge como paradigmática en este sentido: una canción sobre la fugacidad en la que por momentos el narrador parece advertir a una mujer incauta la imposibilidad de continuar con el vínculo, lamentando su incapacidad para lo que parece asumirse, implícitamente, como el verdadero amor (“pa mí que yo nací pa estar solo, no hay una loca pa este loco”), contiene también fragmentos que implican que el vínculo sexual casual también implica aprecio, respeto y amistad, incluso si, en la letra, estos se combinan de manera divertida y casi absurda con el sexo gráfico: “Con cualquiera no me acuesto, a cualquiera no le meto ni le cuento mis secretos, me pongo feliz cuando llegan tus textos o cuando en cuatro te lo meto”.

En Temporada de Reggaetón

El trap nació en Estados Unidos, heredero, como el reggaetón, del rap y el hip hop, pero más oscuro en su sonoridad y temáticas (Bravo y Greco, 2018; Muñoz Tapia, 2018). Para Sebastián Muñoz Tapia, su consolidación como género en Argentina se produce a partir de 2017 cuando jóvenes que habían ganado popularidad compitiendo en torneos de *freestyle*, rap improvisado, comienzan a publicar sus canciones y eligen la estética y la sonoridad del trap. Aunque el ritmo del trap fue progresivamente abandonado por algunos de estos artistas, el movimiento horizontal y colaborativo en el que se formaron y publicaron sus primeras canciones no solo conformó una nueva escena musical nacional (Muñoz Tapia, 2018) sino que sentó las bases de una nueva industria de música bailable en nuestro país. Tímidamente desde 2018, y de manera más evidente a partir de 2021, las listas de más escuchados en plataformas digitales reflejan el éxito de los artistas nacionales, que desplazan al reggaetón internacional con trap, cumbia, quarteto y, sí, reggaetón argentino.

Duki es, para Muñoz Tapia (2018), y a pesar de algunos precedentes, el referente nacional del trap, tanto por su paradigmático surgimiento en las batallas de gallos como por



su consolidación en las listas nacionales. Aquí pondré el foco en *Temporada de Reggaetón* y *Temporada de Reggaetón 2*, publicados en 2021 y 2022 respectivamente, a los que consideraré un único proyecto (y un ejemplo de la trayectoria de un artista que, sin dejar de explorar otros géneros, continúa habitando la etiqueta de trap).

Las historias de amor contenidas en *Temporada de Reggaetón* son, como las de *Un Verano Sin Ti*, historias de amor posmodernas en cuanto al rol de la sexualidad, protagonista de los vínculos y vector de la intensidad de las relaciones, espacio donde se expresa la conexión de los enamorados; sin embargo, otras dimensiones de la traducción posmoderna conceptualizada por Eva Illouz (2009) no aparecen en el imaginario del álbum, que recurre al lenguaje de la pasión para describir incluso lo que a primera escucha parecen vínculos casuales.

Más allá de alguna mención pasajera que más parece aludir al capital sexual del yo lírico que a las mujeres (“culos tengo un montón”, “me siguen las modelos”), los amores fugaces, múltiples, están ausentes en este álbum. Por el contrario, incluso en las canciones más explícitas, centradas exclusivamente en el vínculo sexual, cuando la noción de relaciones negativas parece describir el vínculo a la perfección (“baby nos vimos y no nos tiramos ni un texto”), poco antes del final escuchamos “me tiene pensándola a toda hora, mi diabla salvadora”. De la misma manera, si lo que se anhela es el reencuentro sexual (“si en la cama nos matamos (...) quiero que lo repitamos y nos matamos, volvemos a tocar el cielo con las manos”), las imágenes románticas aparecen para asegurarnos que se trata de una historia de amor: “yo a ti no te chingo, te hago el amor”, “te vas a casar conmigo, mami, entérate”, “yo que no creía en el amor, taba esperando lo peor, te estoy pidiendo otro 14 de febrero”.

Estas canciones pertenecen a lo que podríamos interpretar como el extremo más reggaetonero de esta temporada de reggaetón, lectura a la que aportan las frecuentes colaboraciones con otros artistas del género. En ellas, el escenario de la fiesta y el vínculo de naturaleza sexual, narrado con letra explícita, se asemejan a los descritos en el apartado anterior.

También se agrupan en el extremo reggaetonero la mayoría de las menciones a bienes de consumo. Si Illouz (2009) planteaba que una de las transformaciones del siglo XX es que el romance deja de asociarse al lujo para vincularse con la opulencia implícita de la distancia con la vida cotidiana, esta parece una traducción trunca en canciones llenas de menciones a marcas como Gucci, Givenchy, Dior, Bulgari, Polo, diamantes y la línea de zapatillas de Kanye West, Yeezys, en la elegante línea “pa’ chingar quédate en Yeezys”.

Sin embargo, si se me permite desordenar un poco la exposición, cabe aquí un desvío para evitar una interpretación malintencionada. El *egotrip* o *fronteo* es la forma de ostentación característica de los géneros urbanos (Muñoz Tapia, 2018); y, si bien atraviesa una suavización histórica en el reggaetón, y en particular en la figura de Bad Bunny (Díaz Fernández, 2021; Schiaffino, 2023), sigue plenamente vigente en el trap. Las masculinidades traperas, en particular en este trap argentino heredero del *freestyle*, defienden su valor con bienes económicos, pero también con el éxito artístico: “estoy matándola desde los 17”, “toy rockeando en las entrevistas, triplicando las visitas”. En este contexto, entonces, las menciones a marcas de lujo pueden interpretarse no tanto como elementos de una atmósfera



romántica sino como pruebas del del yo lírico: “tengo las Jordan de la 1 hasta la 7, si tengo ganas me la compro hasta las 13”. Algo similar sucede con el capital sexual y el consumo de marihuana, que, sin embargo, no dejan de mencionarse en conjunto: “Si quieren frontear, gatas (chicas) tengo un montón (...). Culos tengo un montón, krippy (marihuana) tengo un montón”.

Como encontramos en el análisis anterior, en los vínculos de *Temporada de Reggaetón*, hombres y mujeres también son explícitamente iguales, un signo de época que parece inescapable, al menos en estos géneros; lejos de sufrir por amor, “ella es una diabla, solo quiere divertirse”. Aún más iguales, incluso, porque la figura femenina en este disco no solo es sensual y atrae todas las miradas al bailar, como las mujeres del reggaetón, sino que además tiene una carrera exitosa: “Se mudó pa' Estados Unidos y ahora es la cara del norte (...) Ese estilo de Argentina 'taba para que lo exporte, diez tatuajes en la piel, cien sellos en el pasaporte”. Esta es una característica particular que quizás debemos a la dimensión pública de su relación con Emilia Mernes, artista y cantante argentina, que estaba en las primeras etapas de su carrera solista cuando Duki cantó por primera vez “en su barrio ya es famosa y no sacó un sencillo”. Mernes participa en una canción y dos videoclips del álbum, borroneando la ya flexible línea entre realidad y ficción cuando la pareja canta a coro “no tengas miedo, baby, esto recién empieza”.

A pesar de todo lo expuesto, más allá de la presencia de una sexualidad intensa, y de hombres y mujeres parados como iguales en los vínculos sexoafectivos, lo más llamativo de este álbum es que la noción de amor posmoderno no alcanza para comprenderlo. Opuestos que se atraen y amores eternos: por momentos, en la retórica y las imágenes de *Temporada de Reggaetón* parecemos escuchar una versión modernizada, bastante más sexualmente explícita, del mito amoroso que analizara Rougemont (1945).

Dijimos que el amor analizado por Rougemont es uno que no se elige, que obliga a los amantes incluso a pesar de sí mismos; los opuestos que se atraen aparecen, de hecho, una y otra vez en la cultura popular como el paradigma del verdadero amor romántico. Y nada menos que tres canciones de este álbum retoman esa figura: en *Amor bipolar*, en *YIN YAN* (“tú la noche y yo el día”) y, de manera paradigmática, en *Ley de atracción*: “dudo que nos puedan separar, nos atraemos como un imán, le di la luz y me juró lealtad, tamos pegados por la fuerza de los polos”.

Inseparables y leales; opuestos o no, en estas canciones el amor es uno solo, hacia una persona y sobre todo “no se acaba ni después de la muerte”, como canta Duki en *Antes de perderte*, canción en la que incluso podríamos leer rastros de ese amor obstaculizado e imposible y por eso más intenso. La historia compartida en el pasado, cuando se encontraban después de la *school*, y los “eres mía” que escuchamos tanto en *Antes de perderte* como en *Esto recién empieza* (en conjunto con Mernes) también aportan a un imaginario romántico en el que, a pesar de todos los obstáculos, los amantes han sido hechos el uno para el otro, y su amor, lejos de ser una situación casual, está predestinado.

De manera fundamental, si para Illouz (2009) las subjetividades posmodernas reemplazaban la narrativa de la tragedia por el placer, e incluso por la ironía, aquí encontramos al dolor ocupando un lugar central. Hablamos ya de la masculinidad ostentosa



del trap; pero este hombre se describe, además, como alguien que ha sufrido en el amor, incluso si la canción describe un momento feliz del vínculo: “yo que no creía en el amor, estaba esperando lo peor”, “mi corazón es duro, no siente dolor”. *Midtown* emerge como paradigmática en este sentido: si, por un lado, el yo lírico alardea del mejor momento de su carrera, también ruega, como un caballero rougemontiano a su dama, “mami, donde quieras, en diez me tenés, tené compasión si es que me querés”. Y, en el estribillo, la distorsión de la voz, característica del trap, otorga una cualidad de aullido a la confesión “mirá cómo me dejaste”.

Pero el narrador de estas historias sufre, incluso, cuando están juntos, porque estos amantes, mucho más iguales que sus predecesores medievales, son particularmente iguales en su capacidad de herirse mutuamente. Así, ella es “mala pa'l amor, buena pa' la cama”, “una diabla” que amenaza con irse, miente y traiciona, y él es capaz de devolverle con la misma moneda⁶. Aunque no son las únicas apariciones de este tipo de vínculo, quiero detenerme en dos canciones en particular, *Amor Bipolar* y *Celosa*, y en el videoclip de esta última, que cuenta con la participación de Mernes. Y es que, pocos años después de que la impugnación feminista a las violencias en el amor ocupara el espacio público, estas historias rescatan o recogen bajo una luz neutra las áreas más impugnadas del amor romántico⁷.

Amor bipolar es una historia de idas y vueltas en la que “a veces nos queremos, a veces nos odiamos”; la mujer abandona y retoma el vínculo a voluntad, quizás por interés (económico), quizás solo porque “es tu naturaleza con mi mente jugar”. Por momentos, el narrador anuncia que no se dejará lastimar de nuevo; en otros, sin embargo, parece jugar el mismo juego que ella, declarando “y como puedo ser un ángel, también puedo ser el diablo”.

Este hombre que avisa “te estoy dando motivos para que hables mal de mí”, recuerda al varón pasional del cuarteto que propone Montes (2019): uno que tiene la vulnerabilidad suficiente para sufrir, pero que afirma su masculinidad ejerciendo algún tipo de venganza. Llama la atención, sin embargo, que las canciones que analiza Montes se publicaron en la década de los ochenta, y las letras que cita en su artículo resultan hoy solo un poco más anacrónicas que escuchar a Mora, reggaetonero puertorriqueño que colabora en la canción, amenazando con ser “el tipo que a ti te cuida o el cabrón que te hace daño”.

En *Celosa* también es ella la primera que lastima, castigando al narrador, enojada, cuando siente motivos para celarlo. Sin embargo, él no reclama por la injusticia, sino que suplica perdón: “aunque me gusta que te pongas celosa juro que en este mundo a ti nadie te compite”, “baby dame una oportunidad”. El videoclip está filmado al estilo de una *heist movie*; en él, Duki interpreta a un elegante ladrón y Mernes a una detective de una agencia de investigación análoga al F.B.I. estadounidense: el “E.M.I.”. A sabiendas de que se cometerá un crimen, ella lo vigila por medio de cámaras, sonriendo con picardía en su oficina mientras, sin que él la vea, comienza a ablandarse ante sus ruegos. El final del videoclip los muestra

⁶ Por supuesto, una interpretación divergente podría hacerse a partir de la figura de Circe, la hechicera, la viuda negra, la mujer traicionera y volátil que aún sobrevive como figura en la cultura popular a partir de algunas nociones medievales sobre la femineidad y la sexualidad.

⁷ Áreas de las que, de hecho, Bad Bunny se distancia explícitamente en canciones como *Yo No Soy Celoso* o *Andrea*, como planteé de manera tentativa en *El perreo es su profesión. Amor y sujetos del amor en música de consumo masivo* (2023).



encontrándose en una terraza nocturna donde él le presenta el diamante que ha robado, dejando planteada la pregunta: ¿es este obsequio su manera de intentar conquistarla? ¿O estuvieron secretamente complotados desde el principio?

La letra de la canción afirma los celos como parte del vínculo romántico, incluso como una característica positiva de la figura femenina, a contramano de la impugnación feminista que los reconoce como uno de los primeros obstáculos a deconstruir o, al menos, interrogar (Peker, 2018; Tenenbaum, 2019). Pero el videoclip incorpora tanto elementos de la vida real como la dimensión del control en los vínculos sexoafectivos al presentarlo a él como un delincuente y a ella como una investigadora que debe vigilarlo; el final los encuentra juntos, sí, pero él ha logrado cometer su crimen. Solo la hipótesis del complot puede matizar la interpretación de que, en el contexto de la letra, ella no solo tiene motivos para creer que él no es fiel, sino que tiene razón, y controlarlo es esperable, lógico: es, al fin y al cabo, un delincuente, por más enamorado que esté. Y ladrón y policía son interpretados por artistas que, por lo demás, aparecen en medios de comunicación, redes sociales y videoclips de ambos como la imagen del amor feliz y concretado. *Celosa* narra una historia en la que el amor es más fuerte que los celos, las peleas, y el control, inevitables, quizás, en un vínculo verdaderamente apasionado; y los límites intencionalmente borrosos entre realidad y ficción nos sugieren que esa historia es la de Mauro y Emilia.

Palabras finales (y todo esto, ¿para qué?)

Este artículo ha recogido algunos primeros resultados que emergen de la lectura y escucha de *Un Verano Sin Ti* y *Temporada de reggaetón 1 y 2*, en tanto álbumes ejemplares de dos de los géneros musicales más escuchados en Argentina. Por supuesto, ni la investigación en proceso ni estos primeros resultados agotan las posibilidades de este corpus, que contiene más de treinta canciones, muchas de ellas con sus respectivos videoclips; tampoco se ha explotado al máximo el potencial interpretativo de las categorías utilizadas, ni tenido en cuenta todas las nociones que podrían ayudar a caracterizar la complejidad de los imaginarios amorosos y románticos.

Creo, sin embargo, que pueden apuntarse algunas primeras conclusiones, al menos de lo expuesto en este texto. La primera es la vigencia, en menor o mayor medida, de las cualidades con las que Eva Illouz (2009) definió el amor posmoderno, sobre todo la dominancia de la sexualidad, que hoy parece concentrar una parte importante de la intensidad romántica, y la presencia de bienes de consumo como articuladores explícitos e implícitos de escenarios románticos.

La igualdad entre hombres y mujeres, no exenta de tensiones, también es una característica del amor posmoderno. La contradicción compleja entre mujeres empoderadas y narradores masculinos, muchas veces con letras cosificadoras, fue trabajada, al menos superficialmente, en otros trabajos (Schiaffino, 2023). Aquí me pareció más interesante detenerme en la capacidad igualitaria para herir y lastimar, aunque más no sea por lo llamativo que resulta, pocos años después del *Ni Una Menos*, escuchar lo que puede interpretarse como reivindicación sino de la violencia, al menos del destrato en los vínculos sexoafectivos. En el sentido contrario, a la vez, resulta interesante, más allá de la ficción y la realidad, la



presencia en *Temporada de reggaetón*, y en menor medida también en *Un Verano Sin Ti*, de estas mujeres que no solo triunfan en la pista de baile y en el amor, sino también en la esfera laboral y artística.

También se abren preguntas sobre la actitud frente al amor de los varones del reggaetón, ese hombre que “es de Piscis” (y enamorarlo es fácil, pero olvidarlo es difícil). Él disfruta los vínculos casuales, pero lamenta no poder enamorarse⁸; y el joven herido del trap, en cambio, de “corazón de ladrillo”, sufre constantemente por amor, ofreciendo un contrapunto interesante para indagar en próximos trabajos.

La cuestión del dolor, a la que regresé una y otra vez, me parece fundamental, en tanto contradice directamente lo propuesto por Illouz (2012; 2020). Contra la incertidumbre que la socióloga postula como el verdadero malestar de una posmodernidad sin guiones, Duki canta sobre mujeres crueles y casi aúlla estribillos que ruegan la compasión de un alma gemela, mientras que Bad Bunny, con más liviandad, destapa melancólicamente una cerveza y asegura que ha estado con miles de mujeres, pero extraña “que me muerdas, que me arañes, que me marques”.

Si el desamor, quizás, aparece de manera coherente (con la experiencia, incluso) como el momento del dolor, el amor en sí mismo es donde emergen las más fructíferas contradicciones. En estos álbumes, publicados el mismo año, nos encontramos con imaginarios opuestos: por un lado, el de la pasión, en el que los amantes hechos el uno para el otro, enfrentan una eternidad difícil y repleta de obstáculos; por el otro, el romance posmoderno, que ofrece amores intensos y fugaces por ese *ratito* en que dos se encuentran para disfrutarse mutuamente.

La única conclusión, en realidad, es la apertura hacia el futuro, el potencial y la riqueza interpretativa, y política, de comprender la afectividad amorosa como una totalidad múltiple y compleja que contiene dentro de sí elementos contradictorios: residuales, feministas, violentos, liberadores, medievales, posmodernos, y siempre, también, revolucionarios.

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.

Alabarces, P. (2007). 10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina. *TRAMPAS*, 52, 35-42. En línea en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36687>

_____ (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: Calas.

Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *Revista de Signis*, 24, 245-254. En línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>

⁸ Algo en este sentido fue trabajado en el texto de mi autoría “Humor, ironía y (des)esperanza. Tensiones del amor romántico en la música popular” (Schiaffino, 2024).



Arias, M. (2020). Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical. *Cuadernos de Etnomusicología*, 2(15), 130-156. En línea en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7913528>

Bakhtin, M. (1984 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Boria, A. (2009). *El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina*. Córdoba: Comunic-Arte.

Bravo, N. y Greco, M. E. (2018). La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical. *Música e Investigación*, 25-26, 45-69. En línea en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/92396>

Del Pizzo, I. (2023). *Apropiación digital, disrupción nostálgica y alternatividad estética: un análisis sobre la escena musical urbana argentina (2018-2022)*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. En línea en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3979>

Díaz, C. (2020). ¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular. *RECLAL*, 18(6). En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31275>

Díaz, C. y Montes, M. de los A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El Oído Pensante*, 8(2), 38-64. En línea en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/8058>

Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigaciones Feministas*, 12 (2), 663-676. En línea en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/74211>

Escobar Fuentes, S. (2021). *Sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea: Reggaetón y grandes éxitos*. En línea en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=304795>

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz Editores.

_____ (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Madrid: Katz Editores.

_____ (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Madrid: Katz Editores.

_____ (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Buenos Aires: Katz Editores.

Marshall, W., Rivera, R. Z. y Pacini Hernández, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, 1-9. En línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220947017.pdf>

Montes, M. de los A. (2019). Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés (1976-1990). *Contrapulso - Revista Latinoamericana de estudios en música popular*, 1(1). En línea en: <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.6>



Muñoz Tapia, S. M. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43), 113-131. En línea en: <https://artes.uc.cl/resonancias/n-43/entre-los-nichos-y-la-masividad-el-t-rap-de-buenos-aires-entre-el-2001-y-el-2018/>

Natalucci, A. y Rey, J. (2018). ¿Una nueva oleada feminista? Agendas de género, repertorios de acción y colectivos de mujeres (Argentina, 2015-2018). *Revista de estudios políticos y estratégicos*, 6(2), 14-34. En línea en: [revista-estudios-politicos-estrategicos-epe-vol6-n2-2018-Natalucci-Rey.pdf](#)

Peker, L. (2018). *Putita golosa. Por un feminismo del goce*. Buenos Aires: Galerna.

Rougemont, D. (1945). *El amor y Occidente*. México D.F.: Editorial Leyenda.

Russo, S. (2020). *La reinención del amor. Desafíos emocionales contemporáneos*. Buenos Aires: Debate.

Schiaffino, E. (2023). El perreo es su profesión. Amor y sujetos del amor en música de consumo masivo. En J. Gerbaldo et al. (Comps.). *Espacio público, construcciones colectivas y futuros posibles: el aporte de las ciencias sociales para los desafíos actuales: XI Jornadas de estudiantes, tesisistas y becarixs* (pp. 99-108). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. En línea en: <http://hdl.handle.net/11086/548002>

_____ (2024). Humor, ironía y (des)esperanza. Tensiones del amor romántico en la música popular. En Gómez Ponce, A. y Bruera, R. (Comps.), *Des-enredando la cultura: investigaciones culturales en movimiento* (pp. 131-140). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. En línea en: <http://hdl.handle.net/11086/553392>

Solís Miranda, A. R. (2020). *Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan: El reggaetón como espacio de negociación identitaria*. Disertación Máster Cruces en Narrativas Culturales Erasmus Mundus Masters. Universidad de Santiago de Compostela, University of Sheffield. En línea en: https://www.academia.edu/101400775/Naci%C3%B3n_reggaet%C3%B3n?uc-g-sw=61306675

Tenenbaum, T. (2019). *El fin del amor. Querer y coger*. Buenos Aires: Ariel.

Williams, R. (2005). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Otras fuentes consultadas

Billboard (1 de diciembre de 2022). *Los 10 videos de YouTube más vistos en la Argentina en 2022: Rei y Callejero Fino encabezan la lista*. En línea en: <https://billboard.com.ar/los-10-videos-de-youtube-mas-vistos-en-la-argentina-en-2022-rei-y-callejero-fino-encabezan-la-lista/>
Consultado en julio de 2024.

_____ (29 de noviembre de 2023). *Revelamos las principales canciones, artistas, podcasts y tendencias de escucha de 2023*. En línea en: <https://newsroom.spotify.com/2023-11-29/revelamos-las-principales-canciones-artistas-podcasts-y-tendencias-de-escucha-de-2023/>
Consultado en febrero de 2024.

Bad Bunny (2022). *Un Verano Sin Ti* [Álbum]. Rimas Entertainment.



Duki (2021). *Temporada de reggaetón* [Álbum]. DALE PLAY Records / SSJ Records.

____ (2022). *Temporada de reggaetón 2* [Álbum]. DALE PLAY Records / SSJ Records.

____ (23 de junio de 2022). DUKI - Celosa (Video Oficial) [Video]. *YouTube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DNXCue-8HOY> Consultado en julio de 2024.

La Nación (30 de noviembre de 2023). *Estos son los videos más vistos en YouTube en la Argentina durante 2023*. En línea en: <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/estos-son-los-videos-mas-vistos-en-youtube-en-la-argentina-durante-2023-nid30112023/> Consultado en julio de 2024.

Sabanes Niccolini, M. (31 de diciembre de 2023). Balance musical 2023: de Bizarrap a Ke Personajes, las canciones, artistas y videos más escuchados en Argentina. *El Destape*. En línea en: <https://www.eldestapeweb.com/cultura/musica/balance-musical-2023-canciones-artistas-y-videos-mas-escuchados-en-argentina-202312312170> Consultado en julio de 2024.

Rolling Stone (1 de diciembre de 2022). *Spotify 2022: esto fue lo más escuchado del año en Argentina y el mundo*. En línea en: <https://es.rollingstone.com/spotify-2022-esto-fue-lo-mas-escuchado-del-ano-en-argentina-y-el-mundo-arg/#:~:text=En%20cuanto%20a%20artistas%2C%20el,el%20pa%C3%ADs%20durante%20el%202022> Consultado en febrero de 2024.

