



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Sin contratos : una mirada sobre el modo en que industria cultural propone y habilita modos de desear y de enunciar relaciones sexo-género en tiempos de discursividad feminista

Autores (en el caso de tesis y directores):

Luciana Placco

Christian Dodaro, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la comunicación



Sin contratos

*Una mirada sobre el modo en que industria cultural propone y
habilita modos de desear y de enunciar relaciones sexo-género en
tiempos de discursividad feminista*

Tesina de grado

Alumna: Placco Luciana lbelenpla@gmail.com

Tutor: Dodaro Christian

Buenos Aires, Octubre 2019

Índice

Índice	pág. 2
Introducción	pág.3
Capítulo 1: Géneros masivos y géneros de moda	pág. 9
1.1 Música popular	pág. 9
1.2 La sexualidad y el erotismo	pág. 13
1.3 Identidades de género	pág. 15
1.4 Relaciones sexo- género	pág. 16
1.5: El Trap	pág. 17
1.6 Maluma	pág. 20
Capítulo 2: Análisis	pág. 22
2.1 Análisis retórico	pág. 23
2.1.1 De culturas globalizadas	pág. 25
2.1.2 ¿El amante?	pág. 27
2.1.3 Un chico material	pág. 31
2.1.4 Mejor pongan reggaetón (tón) que la rumba	pág. 34
2.2 Análisis temático	pág. 36
2.2.1 En el fondo me quieren por eso me imitan	pág. 37
2.2.2 Buscando gatas con bolsos Chanel	pág. 39
2.2.3 Felices los 4	pág.40
2.2.4 La fiesta	pág.43
2.2.5 El estatus	pág. 46
2.3 Análisis enunciativo	pág.48
Control metodológico	pág. 52
Palabras finales	pág. 54
Bibliografía	pág. 57
Anexos	pág.60

Introducción

Juan Luis Londoño Arias, más conocido como Maluma es el artista de Latin Trap y reggaetón más nombrado de la actualidad ya sea por el éxito de sus producciones como también por las críticas hacia el contenido de sus videos en donde siempre se lo muestra de fiesta rodeado de mujeres semidesnudas.

Sus seguidores en Instagram alcanzan los 39,6 millones y sus canciones han llegado al puesto número uno en ventas debutando por segunda vez consecutiva en la cima de los Top Latin Albums de *Billboard* con 15 mil copias vendidas equivalentes a ventas físicas y streamings por su último disco F.A.M.E. El álbum, que responde a las siglas: Fama, Alma, Música y Esencia, cuenta con la colaboración de artistas de diversa trayectoria musical como Prince Royce, Marc Anthony, Nego y Jason Derulo y todas las canciones del cantante en YouTube suman más de 400 millones de reproducciones en total.

No es novedad que el tópico discursivo del Latin Trap/ Reggaetón lo constituyan las prácticas sexuales siempre encarnadas por un narrador masculino viril y heterosexual que ostenta de sus conquistas y toma a la mujer con el fin de obtener de ella una satisfacción sexual, pero lo que sí es novedad es que ahora estas temáticas hacen que el oído sienta una molestia que es difícil que pase desapercibida.

Sin embargo, más allá de las críticas que se le imparten al artista desde diversos sectores feministas, la Industria musical está lejos de condenarlo: en el año 2013 en los premios Shock fue ganador con la canción *La temperatura* de la terna “mejor canción de radio”; en el año 2014 fue ganador de premio “Artista de la gente” y “mejor artista”; *Adicted* (canción que canta con Shakira) obtuvo el premio a mejor canción de radio; en los MTV Europe Music Award se llevó el rotulo a “mejor artista latinoamericano” y en los Kids Choice Award Colombia la canción *Borro Cassette* alcanzó el galardón de “Canción favorita”. En 2018 conquistó el primer Grammy Latino en la categoría de “Mejor álbum vocal de pop contemporáneo” por ‘F.A.M.E’ donde se encuentran *Corazón*, *Hangover* y la famosa canción *Felices los cuatro* premiación que generó un gran malestar debido a la discusión que despertó al momento de su lanzamiento.

Es posible “confirmar” rápidamente que el estilo Maluma es sexista y discriminatorio en relación al rol de la mujer y en ese sentido obturar el análisis en lo “ya dicho” sobre el tema pero también podemos abrir la pregunta al “¿qué más?” se puede decir sobre este

objeto cultural que forma parte del día a día de los sujetos en discotecas, en listas de reproducción, en la radio y es ovacionado en los concursos más importantes que convoca a la música latina pero también mundial al mismo tiempo que aparecen acciones para prevenir y erradicar la violencia de género y que se empieza a hablar sobre “nuevos modos de relacionarse” a partir de otras formas de vivir la sexualidad.

Se parte de la hipótesis de que los medios de comunicación no representan bien o mal identidades genéricas, sino que trabajan para construir y estructurar el significado del género de manera activa (Hollows,2000; Mc Robbie, 1997)

En este marco, el presente trabajo pretende dar cuenta del modo en que la industria cultural propone y habilita modos de desear y de enunciar relaciones sexo-género en tiempos de discursividad feminista. Para ello nos centraremos en el análisis discursivo de las canciones y videos del artista colombiano Maluma.

Objetivo general

- Analizar el modo en que la industria cultural propone y habilita modos de desear y de enunciar relaciones sexo-género en tiempos de discursividad feminista.

Objetivos específicos

- Analizar de qué modo se narra la sexualidad, el erotismo y los vínculos entre hombre/ mujer
- Identificar qué configuraciones identitarias producen estas letras y videos
- Analizar qué significaciones construyen esos discursos en relación a los vínculos heterosexuales que plantea
- Analizar cuáles son los desplazamientos que produce el cantante con respecto al género Latin Trap.

Unidad de análisis

La unidad de análisis seleccionada para abordar el modo en que la industria cultural propone y habilita modos de desear y de enunciar relaciones sexo-género consiste en las canciones y videoclips de las obras de Maluma comprendidas entre los años 2016 a 2018. Durante ese período sus canciones han alcanzado el puesto número uno en ventas debutando por segunda vez consecutiva en la cima de los Top Latín Albums de *Billboard* con 15 mil copias vendidas equivalentes a ventas físicas y streamings por su

último disco F.A.M.E. El álbum, en el que participan artistas de diversos géneros musicales entre los que están Prince Royce, Marc Anthony, Nego y Jason Derulo suman más de 400 millones de reproducciones en YouTube.

Las letras y videos que serán tomadas para el análisis son *Corazón, El préstamo, Felices los 4* (F.A.M.E) y *Corazón; Mala Mía y 4 babys* (Trap Capos season 1). Este corpus será trabajado en esta tesina debido a la amplia repercusión mencionada.

Marco teórico

Este trabajo se nutre de los aportes de los Estudios Culturales para realizar un análisis discursivo de las formas en que la industria cultural representa las relaciones sexuales entre hombres y mujeres. El análisis de los textos constituye un trabajo fundamental para entender las relaciones entre los géneros en un contexto donde las mismas están siendo reconfiguradas y debatidas el campo mediático, académico y político.

Se parte de la teoría de que las matrices culturales se traman desde lazos heteronormativos en los cuales “Los géneros ‘inteligibles’ son los que instauran y mantienen relaciones de continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (Butler, 2007, p. 73). Las representaciones mediáticas serán tomadas en éste enfoque como tecnologías de género (De Lauretis, 1996) ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones con capacidad de crear “efectos de significado” en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres.

Retomando a Barbero (1983), la Industria cultural reconoce y retoma los modos de lo popular para ser exitoso y los sujetos encuentran en estos discursos ciertos modos de reconocimiento. Esta dimensión de análisis que el autor propone, implica reconocer que lo masivo no es algo exterior a lo popular y que las Instituciones masificadoras son a su vez productoras de ideología y espacios pedagógicos, en la medida en que enseñan cómo ser, percibir, sentir y relatar el mundo y para ello trabajan con elementos materiales de la sociedad y la cultura sobre las cuales crean sentidos (Williams, 1994).

La crítica al objetivismo unilateral tiene en Butler una importancia no solo teórico-social sino también política. La autora considera que el análisis de la identidad de género debe tomar en cuenta tanto sus determinantes objetivos como los modos cotidianos en los que se produce y reproduce. El concepto de agencia alberga para Butler posibilidades de subvertir la heteronormatividad mediante modos diferentes de actuar y repetir el género. En este proceso, la cultura masiva tiene un rol preponderante en las sociedades

ya que se construye cómo un principio de comprensión del mundo, un modelo cultural desde el cual los sujetos viven y experimentan esa cultura y por eso las identidades resultan de la trama de experiencias y relatos desde lo cotidiano (Barbero 1983)

Es por ello que también se tendrá en cuenta el concepto de *significante sonoro* de Cragolini (2006) debido a que estas materias textuales y musicales forman parte de la vida cotidiana de los jóvenes en retroalimentación con representaciones que circulan por el tejido social.

En la medida en que se concibe al género y a la sexualidad como dimensiones configurativas de la subjetividad y las relaciones entre sujetos es pertinente trabajar las “símbolos culturales” y los “conceptos normativos” (Scott,2000) que las hacen socialmente inteligibles (Butler,1990) es por ello que se retoman los trabajos de Lipovetsky (2006), Bauman (2005) y Sibilía (2008) que aportan un análisis sociológico sobre la contemporaneidad: la cultura del *feeling* y de la emancipación individual potencian la seducción, la fragilidad o liquidez de los vínculos afectivos en pos de que cada uno se sumerja sobre sí mismo gestionando de la mejor manera posible su capital estético, físico, libidinal y donde las tecnologías del yo que estimula la digitalización recrean un entorno social que configura las concepciones mismas de cortejo, seducción y placer erótico, así como de búsqueda y asignación de reconocimiento, atractivo sexual y valor personal (Elizalde, 2015).

En éste sentido se incluye en éste análisis la categoría de género (Steimberg,1998) para dar cuenta de la recurrencia histórica, las condiciones de previsibilidad y las clases de textos u objetos que el *Latín Trap* encarna, como así también la dimensión de estilo entendido genéricamente cómo modo de hacer postulado socialmente cómo característico de distintos objetos de la cultura y perceptible entre ellos (Steimberg, 47) para dar cuenta de la especificidad de Maluma en el campo musical, en este sentido los rasgos enunciativos constituyen una excelente herramienta para dar cuenta del efecto de sentido de un proceso comunicacional.

No se realizará un análisis en recepción de estos discursos ni el modo en que los sujetos se apropian de los mismos, sin embargo, este trabajo intentará ser un aporte a futuros trabajos de ese tipo.

Metodología

A partir del abordaje de formas musicales de la Industria cultural limítrofes con el Latin Trap se retomaran textos secundarios que analizan la matriz melodramática, como por ejemplo los trabajos sobre cumbia de Spataro y Silba (2008), el trabajo de Blázquez (2008) sobre las poéticas de las Masculinidades Heterosexuales en el cuarteto, el análisis discursivo de las canciones de Arjona que realiza Spataro (2013) y el trabajo de Ramírez Noreña (2012) sobre el concepto de la mujer en el reggaetón, para, desde allí delinear las constantes enunciativas del Latin Trap.

Luego se trabajará con la unidad de análisis seleccionada para cuyo análisis se tomará como herramienta metodológica la propuesta de Oscar Steimberg en relación a los géneros y estilos a partir de reconocer las características temáticas, retóricas y enunciativas inscriptas en la producción musical de Maluma y luego, posteriormente identificar los desplazamientos que produce el artista al interior del Latín Trap y determinar los modos de desear y de relacionarse hetero afectivamente que estos discursos proponen.

El análisis de los rasgos retóricos temáticos y enunciativos será tanto de los elementos líricos y sonoros como también de los elementos visuales. Se toma la dimensión de lo textual entendiendo que puede ser puesta en juego en futuros trabajos para ver cómo esos discursos son apropiados por las audiencias.

Estado del arte

En relación con las investigaciones que previamente abordaron la temática de los géneros musicales de la Industria se recogieron aquellos aportes que, desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas permiten realizar un acercamiento al estado de la cuestión en este campo e de estudio.

Es importante resaltar que se buscaron investigaciones que, dentro del campo de estudio de lo popular y lo masivo, pudieran verificar diferentes perspectivas que sirvan de insumo teórico y metodológico para la realización de la tesina.

El trabajo de Spataro “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo” es recuperado en tanto se posiciona frente a aquellas posturas feministas que plantean que ciertos objetos de las industrias culturales resultan incómodos para ciertas posturas feministas y cómo, a partir de allí, se los subestima en tanto objetos. Quienes consumen esa música son entendidos como receptores pasivos en tanto no

les permite advertir la mala calidad de lo que escuchan. El dominocentrismo de éstas posturas solo valora lo que su posición les habilita sin preguntarse qué hacen los sujetos con aquello que consumen.

La investigación en la que este trabajo se inscribe discutió con los presupuestos de estas críticas: consideramos que los textos de las industrias culturales no son homogéneos, que este aporte es relevante en tanto recupera que “ los procesos de generalización no son unívocos sino complejos [...] que la configuración de feminidades no ocurre solo como emancipación o subordinación: la música habilita otros procesos más allá de la reproducción de la cultura sexista o su denuncia” (Spataro:2013, 35)

Otro análisis de Spataro (2009) “Música romántica y mujeres: el lugar del consumo cultural en las identidades contemporánea” realiza un trabajo de campo en torno a las canciones de cumbia villera sin agotarse en el análisis discursivo y el modo en que estas “representan” a la mujer, sino que da un paso sobre los espacios en los que estas canciones circulan acercándose a la escena del baile donde los sentidos trascienden el significado de las letras.

Este aspecto resulta un aporte para este trabajo debido a que el análisis discursivo no se agota solamente en el sentido inmanente de las letras, sino que debe ponerse en relación con otros discursos que circulan y que forman parte de la esfera cultural y en tanto tal, son discursos conflictivos, contradictorios y no homogéneos.

Es importante resaltar que no hay en la Argentina trabajos sobre reggaetón y que el volumen de investigaciones y/o ponencias sobre cumbia, rock, tango y otros géneros musicales es considerable sin por ello agotar las posibilidades de aportar conocimiento nuevo sobre estos objetos culturales.

Capítulo 1: Géneros masivos y géneros de moda

Este apartado de la tesina tiene como finalidad definir Trap. Para ello se retoman no sólo trabajos de campo diversos, sino también literatura que permite pensar a la producción cultural, específicamente la música, como una arena pertinente para indagar sobre cómo se configuran las formas de desear, y de relacionarse sexo-afectivamente (Archetti, 2003; Campodónico y Gil Lozano, 2000; Martín, 2006; Semán y Vila, 2006; Blázquez, 2008; Spataro y Silva, 2008; Spataro, 2013; Carozzi, 2009).

Se recuperan el Hip-Hop, la Cumbia Villera, el rap y el reggaetón debido al conjunto de elementos comunes que tiene con el Trap ya sea en su dimensión estética, sonora, en sus condiciones de enunciación y en sus públicos.

Este capítulo se dividirá en seis apartados que permitirán aproximarse, a la luz de los trabajos mencionados, al Trap. El capítulo 1.1 se centrará en una reconstrucción histórica de los géneros musicales límites con el Trap; del punto 2.2 al 2.4 se trabajará con los atributos que le interesan a esta tesina, se tratará de identificar el modo en que estos discursos enuncian la sexualidad y el erotismo, las identidades sexo genéricas y las relaciones sexo afectivas. El apartado 1.5 se centrará en delimitar al Trap y por último en el 1.6 se abordará específicamente la trayectoria musical de Maluma como también la apropiación que hace de estos géneros musicales.

1.1 Música popular

El relato de la música es parte de la educación sentimental ya que enseña parámetros de lo que se considera posible en relaciones amorosas y otorga marcos conceptuales para hacer inteligibles diferentes momentos en la vida de las personas.

La elección de estos géneros se basa en su componente performativo que las alberga: cantar, escuchar, bailar no solo son formas de expresión sino también formas de interactuar y comportarse socialmente.

Para reconstruir la historia del Latin Trap se parte del primer género clave: El Hip-Hop.

La cultura del Hip Hop, surge a fines de 1960 de en parte de las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de los barrios populares neoyorquinos de Bronx, Queens y Brooklyn. En él se enmarcan ciertas expresiones culturales urbanas de protesta social como el *graffiti*, el *breakdance* y el rap.

El Rap nació en la periferia urbana de Nueva York en la zona de South Bronx, donde las personas de color habían sido, junto con las latinas inmigrantes a Norteamérica, segregadas. El Hip Hop se convirtió así en el movimiento cultural dominante de las minorías que poblaban estas comunidades marginales, con composiciones musicales inspiradas en vivencias barriales y que denunciaban desigualdades sociales.

Por su parte la cumbia tiene su primer origen como música étnica en Colombia, pero reflejaba una combinación entre diferentes tradiciones musicales latinoamericanas "tropicales". Durante su popularización en los años sesenta en Argentina, éste estilo musical se fundía con productos locales como el folklore, el chamamé, el cuarteto lo que permitió que grupos socioculturales de bajo nivel socioeconómico (en su mayoría inmigrantes de países limítrofes o migrantes de las provincias) se identifique con estos productos (Cragolini,2006).

La "movida tropical" fue durante mucho tiempo con sus localismos -"colombiana", "santafesina", "correntina", "boliviana"-reconocida en un circuito que antes le era vedado. Este tipo de líricas consisten en historias de amor narradas por un enunciador masculino donde aparece en forma recurrente el encuentro entre hombres y mujeres y el conflicto entre la pareja heterosexual. El amor constituye la clave de lectura de todos los vínculos.

Durante los años noventa el mercado "tropical" alcanza un grado de masividad en la cual los artistas forman parte de la escena televisiva, radiales, en las discotecas, locales bailables del género y la producción en serie de artistas finalmente se saturó obligando a los productores a buscar alternativas para desarrollar un nuevo estilo musical que sea exitoso y para ello recuperan una práctica "marginal" disonante con contexto neoliberal desplegado; fue así cómo nace la cumbia villera.

La denominación "Cumbia Villera" surge para identificar un tipo de música popular cuyos autores, intérpretes y narraciones pertenecen a asentamientos carenciados, históricamente conocidos con la denominación de "villas miserias", de la ciudad de

Buenos Aires. Este subgénero aparece como reflejo emergente de la decadencia en que estaba inmersa la sociedad argentina a finales del año 2000, narrando las vivencias de los sectores más marginados de la sociedad. Este estilo musical introduce influencias del rap y el hip-hop que genera un desplazamiento sobre las temáticas tradicionales de la cumbia conocidas hasta el momento ya que apelaban a códigos de lenguaje de estilo directo y crudo, narraban historias de vida marginal, la exclusión social, corrupción política, consumo de drogas y bebidas alcohólicas, relaciones conflictivas con la institución policial y una sexualidad activa machista y homofóbica.

Este carácter social de las letras estaba acompañado de una iconografía similar a la del Hip Hop, en su vestuario prima el uso gorras con visera, ropa deportiva y jeans amplios de marcas costosas incluyendo zapatillas de renombre internacional (Cragolini, 2006).

Se trata de “Una indumentaria que connota poder, adoptadas bajo el deseo de parecer rico, el gusto de brillar y la búsqueda de la distinción social a través de los signos demostrativos, objetos y superficies que dan testimonio de un estado de riqueza (marcas, texturas brillantes, tamaños maximizados) como manifestaciones del lujo y de espectáculo ostentatorio, donde el artificio y el adorno funcionan como signos visibles destinados a la mirada del otro” (Allochis, 2014:29)

Tanto el Hip-Hop como la cumbia villera expresan en sus letras un realismo exacerbado y un fraseo rapeado que incluía elementos de la oralidad popular y una regularidad en cuanto a las temáticas que son exhibidas positivamente como marcas de clase.

En cuanto a las temáticas de género, la cumbia villera tiene a la figura de la mujer como uno de los tópicos centrales. Hay en el exceso lingüístico propio del subgénero una reificación de la mujer como objeto cuya función sólo es dar placer al hombre sin embargo “lo que es obviado en las percepciones escandalizadas de la cumbia villera es la activación de una agenda sexual, el empoderamiento de las mujeres en cuanto a agentes de placer propio y de sus partenaires, poseedoras de una iniciativa y un interés legítimos” (Seman,2012:154)

El reggaetón se constituye como un híbrido al estar compuesto por distintos géneros y ritmos populares, como el reggae, el hip-hop, el rap, la salsa, el merengue, el pop y el *housemusic*. Tiene su origen en Panamá, alrededor de 1970 y es en Puerto Rico, durante la década de los noventa, momento en el que se proyectó con producción y

distribución a escala masiva llegando a Estados Unidos, Los Ángeles, Miami y Nueva York.

El Estado de Puerto Rico que enfrentaba una ola criminal sin precedentes y aparentemente incontrolable inició una campaña persecutoria cuando en 1995, el Escuadrón de Control del Vicio de la Policía de Puerto Rico, con la ayuda de la Guardia Nacional, tomó la iniciativa de confiscar grabaciones de locales de música, adjudicando que las letras eran obscenas y promovía el uso de drogas y el crimen. También se unió a la campaña el Departamento de Educación de la isla prohibiendo la música underground y la ropa holgada, en un intento de eliminar la plaga de la cultura hip-hop de las escuelas (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009)

En el año 2007, la diputada Doris Gutiérrez de Honduras presentó, ante el Congreso del país, una iniciativa de ley que busca regular la difusión de música con palabras 'inapropiadas y de contenido contra las buenas costumbres', en especial el reggaetón. Por otra parte, en España en el año 2005, el Instituto Canario de la Mujer (ICM) pidió a los distintos responsables de la cadena Tele 5 que suprimiera los videoclips de los distintos exponentes del reggaetón por considerarlos como un atraso para la lucha en favor de la igualdad que han dado las mujeres durante muchos años.

Los medios de comunicación y el Estado se aferraron al reggaetón como un conveniente símbolo de los males sociales. Sin duda, la popularidad del género en su propio país era vital para consolidarlo como música nacional, pero igual de importante, si no más, fue su validación por los mercados musicales internacionales, incluyendo no solo a Estados Unidos sino también Europa (en particular España e Italia), México, República Dominicana, Panamá, Japón y Australia.

La canción que dio paso al éxito global del reggaetón fue «Gasolina», de Daddy Yankee. El primer single en la historia del género que sentó un precedente al ser la primera en su género en ser nominada a un Premio Grammy Latino y en llegar a ocupar puestos altos en las listas más importantes como el Hot Latin song convirtiéndose en un éxito en Puerto Rico, y el resto de América Latina, el Caribe, Estados Unidos, Canadá y Europa.

Dos años después de esta victoria los álbumes de reggaetón alcanzaban ventas de oro, platino y doble platino, y se colocaban entre los mayores éxitos de la industria latina del

disco. Con las ventas activas fuera de Puerto Rico, una recelosa industria musical local reconoció, los logros “artísticos” del reggaetón.

El momento decisivo fue cuando el dúo Calle 13 –integrado por dos jóvenes de clase media, piel clara y con formación universitaria– ganaron tres Grammys Latinos en 2006. La entrada de Calle 13 al panteón del reggaetón también significó un cambio en otros sentidos.

“Si mucha de la alta cultura puertorriqueña insiste en distanciar a Puerto Rico de Estados Unidos, el reggaetón se acerca a la cultura popular del mainstream estadounidense al unirse con el Hip-Hop, si los puertorriqueños que viven en la isla se vanaglorian de ser más blancos y tener más recursos económicos que los otros isleños caribeños, el reggaetón insiste en que Puerto Rico es tan parte de Estados Unidos como del Caribe” (Negrón-Muntaner/ Rivera, 2009:37)

1.2 La sexualidad y el erotismo

Un salón de fiestas infantiles llamado "Bubble Aventuras" de Andalucía, España publicó la siguiente declaración en su página web:

¡Ni “¡Despacito”, ni “Sin pijama”!
En Bubble Aventuras hemos decidido decir “NO” al reggaetón.
¿Por qué?

Los niños son grandes consumidores de música [...] cantan las letras de las canciones a pesar de que no entienden ni un cuarto de lo que significan, pero cuando escucho a los peques cantar “contigo quiero hacer travesuras”, “tú estás bien dura, no me puedo contener” se me ponen los pelos de punta. A través de tablets y smartphones tienen acceso a listas interminables del reggaetón más escuchado [...] Por el sexo explícito, el materialismo y el menosprecio de la mujer en las letras de las canciones hemos decidido de no poner canciones del reggaetón en Bubble Aventuras.

¡Comparte, si tú también estás en contra del Reggaeton en sitios donde juegan niños!¹

El comunicado expresado por el salón de fiestas infantiles sugiere una lectura lineal sobre la influencia de los medios en las audiencias a partir de la cual todo contenido sería asimilado en forma literal por el público. En relación con esto, las investigaciones que toman los significados mediáticos como auto-evidentes y los saca del contexto cultural en el que se producen y consumen influenciaron a algunas posturas del feminismo radical y de los estudios culturales feministas respecto a la producción masiva

¹ Extraído de <https://www.bubbleaventuras.com/2018/11/09/ni-reggaeton-ni-machismo/>

y al consumo femenino de éstos géneros musicales ya que adoptaron una concepción de la cultura popular “que presenta a la mayoría de las mujeres como simples víctimas de la cultura de masas asignando a la “feminista” una inteligencia que se supone que le falta a “la mujer normal” (Hallows: 21)

Al respecto, no se puede asumir el significado de un mensaje. A pesar de que el texto tenga una lectura preferente, no implica que sea decodificado por los consumidores de la misma manera ya que todos los textos son polisémicos (Hall,1980) y las lecturas preferentes no implican una mirada esencialista sobre los públicos.

A partir del temor entre infancia y reggaetón es posible preguntarse qué supuestos hay detrás de las declaraciones sobre la escucha musical de este género.

Las producciones masivas tienen un rol alfabetizador ya que despliegan pedagogías de la sexualidad (López Louro: 1999), es decir proponen un “conjunto de acciones y omisiones, permisos y prescripciones de orden ideológico que dan sentido, modelan y justifican intervenciones regulatorias sobre los cuerpos y las sexualidades, moralizan ciertas experiencias, recorridos y elecciones biográficas en estas materias, y efectivizan su impacto a partir de un lenguaje performativo que, al nombrar la diferencia, o silenciarla, le da forma, existencia, inscripción o exclusión, en una grilla de inteligibilidad sociosexual hegemónica (Elizalde, 2014:5).

Silva y Spataro (2008) en su análisis de la cumbia villera plantean que las mujeres son convocadas discursivamente desde la pasividad sexual, por lo tanto, el goce no está habilitado a ellas sino a ellos siendo la sexualidad y el deseo masculino lo que se representan.

Por otra parte, Blázquez en un su trabajo sobre Género, raza y clase sobre el cuarteto cordobés desarrolla una conceptualización sobre la belleza para la cual introduce la dimensión del cuerpo. “Los músicos y en especial los cantantes debían aparecer como jóvenes y bellos varones heterosexuales que se ofrecían como objetos de deseo para unas y modelos identificadorios para otros” (Blázquez, 2008:132) Artistas y productores musicales movilizan un importante capital para sumergirse en el actual capitalismo fármaco- pedagógico (Preciado,2008) que requiere a hombres y mujeres con cuerpo trabajado en el gimnasio, piel clara, rasgos armónicos, aparente una edad juvenil y una sonrisa encantadora.

En el reggaetón, la sexualidad es un elemento clave para evidenciar la virilidad, la cual se demuestra cuando el hombre logra determinados objetivos cómo estar siempre listo para tener sexo, ser sexualmente funcional, satisfacción a las mujeres (en plural) y ésta acompañado de una serie de atributos que aluden al lujo, el dinero (dólares específicamente), joyas, autos imponentes, mansiones, fiestas y mujeres.

El cuerpo, en este sentido adquiere un régimen de visibilidad social en la medida que ya no son solo las mujeres las que son ordenadas según modelos de belleza, los varones pasaron a ser evaluados según sus formas corporales su capacidad de atraer, excitar, encantar y enamorar a las mujeres de su público y esto es mostrado en los videos musicales donde se explicita con claridad esto al mostrar al cantante teniendo encuentros sexuales con tres o cuatro mujeres, o bien, con mujeres rodeándolo en forma sensual, etc. . “El hombre que tiene acceso a múltiples mujeres es una de las ideas centrales de los videos de este ritmo musical, y por tanto uno de los ejes estructurantes de esta identidad” (Villagra, 2007:8)

1.3 Identidades sexo- género

El hecho de que las Industrias Culturales pongan en escena sentidos y escenifiquen imaginarios también posibles gracias a la configuración de identidades ya que la música contribuye a la producción, condensación y estabilización de modelos de masculinidad y feminidad hegemónicos.

En la música latina las relaciones de poder están construidas por el género.

La cumbia villera parte de la absoluta heterosexualidad del hombre, ya que en ninguna de las producciones se hace referencia a la homosexualidad, existe por tanto una única manera de relacionarse en el imaginario, la heterosexual. El discurso musical de ésta música construye “una cadena de equivalencias alrededor del significante mujer detrás del cual se encadenan palabras que sirven para definirlo que refieren a acciones o regiones corporales” (Spataro, Silva:93)

En todos estos géneros, el narrador es un joven de mediana edad que enuncia a las mujeres como “fáciles”, “atrevidas”, “desesperadas por el sexo” señalando lo que ellas saben hacer en materia sexual como también describiéndolas en sus partes íntimas.

“El hecho de que las mujeres no tengan otros términos para referir su posición y que participen en un código de respetabilidad que hace que oscilen entre jugar con la idea de ser ‘putas’ o ‘rescatarse’- desde una visión masculina-, implica una limitación del menú de opciones que da lugar a lo que puede entenderse como hegemonía masculina” (Semán,2012:155)

Tanto el cuarteto como en el reggaetón, el género se hace dos veces, por un lado cuando se ofrecen atractivos artistas heterosexuales y por otra parte cuando los consumidores se apropian del baile y de las canciones en diversas escenas en las que se diferencian como varones y mujeres, homo y heterosexuales (Blázquez,2006)

Si bien este trabajo no busca trabajar en los estudios sobre recepción, es importante tomar en cuenta que el asunto a resolver respecto al vínculo entre música e identidades no es de qué manera la música representa, legitima o refleja las identidades genéricas, sino ampliar el análisis a cómo los sujetos dan sentido a las interpelaciones musicales, las incorporan a sus vidas para definirse a sí mismos (Vila, 2000).

1.4 Relaciones sexo-afectivas

El discurso del amor romántico parece no ser parte de las líricas de estos géneros ya que no hay un eje aglutinador que habilite la circulación de un código erótico-afectivo compartido entre mujeres y varones. Es pertinente retomar la metáfora de Bauman en la cual el deseo y el fin consumista son los nuevos parámetros del amor, un amor que por la falta de sentimiento y solidaridad deviene en líquido dando lugar a relaciones que se definen en términos de costo y beneficio, de inversión y riesgo (Bauman, 2005).

Se revela que los vínculos que se establecen se encuentran enunciados en el cruce entre mercado, deseo y sexualidad en un momento en el que las relaciones erótico-afectivas se encuentran asociadas a la visibilidad y la instantaneidad de las tecnologías de la información y de la comunicación, que convierten a la idea de cortejo en un tema fuera de época y, por lo tanto, la del proceso de seducción como su recurso privilegiado.

Si bien están enmarcadas dentro del código amoroso tradicional, la matriz melodramática pendula por un lado entre el deseo erótico signado por la búsqueda de

la relación sexual y la diversión en la relación vincular y, por otro lado, en el logro de un vínculo intersubjetivo cimentado en una relación de pareja o la traición en el amor.

Si bien es recurrente acotar la seducción de la mujer a las exigencias del desempeño erótico acorde a una moral sexual que el hombre impone, como explica Seman (2012), el género urbano pone en escena un *grado creciente de violencia simbólica* porque se ven alterados los viejos privilegios androcéntricos en que las mujeres solo eran pasivas en la relación. La activación de las mujeres en el contexto de cuestionamiento al patriarcado revela a este género como un escenario de disputa más que de sometimiento.

1.5 Trap

El Trap está cobrando visibilidad en todos los premios de la música tanto a nivel local como a escala global. Ozuna, uno de los exponentes del ritmo, arrasó con 11 galardones en los Premios Billboard de la Música Latina; Maluma, Daddy Yankee, Bad Bunny fueron los nominados a Premios Juventud 2019 seguidos por Anuel AA, Karol G, J Balvin y Becky G, Thalía, Jennifer López y Selena Gómez. Los premios Gardel, por otra parte, incluyeron la categoría de "Mejor colaboración de música urbana / Trap", entre otras agregadas, gesto que habla de la notoriedad que está tomando este ritmo.

A partir del despliegue de los géneros musicales descritos en el capítulo anterior, este capítulo busca retomar esos aportes para dar cuenta de aquellos rasgos que el Trap comparte con ellos y como también de lo que se distancia para organizar el panorama musical en el que está inserto el objeto de estudio de esta tesina.

Aunque reggaetón y Trap comparten algunas raíces comunes por ser dos subgéneros de la música urbana, no son homologables ya que son estilos musicales diferentes.

El Trap, es en argot estadounidense, la acción de *narcotraficar* el lugar en las ciudades donde se realiza, nació marcado por el rap y hip hop del sur de Estados Unidos y tiene una fuerte influencia electrónica como *house* o *dub music* cuyo beat (ritmo) genera un efecto de suspensión que genera el efecto de cámara lenta. El reggaetón, en cambio, mezcla rap latino con sonidos caribeños y del reggae. Es más movido y pegadizo gracias al *dembow*, es decir el elemento percusivo propio de los ritmos como el

raggamuffin, componente que introduce la variable del baile: el perreo es el movimiento específico de este subgénero.

La música urbana es en parte producto de un fenómeno que se manifiesta con fuerza desde los años '90 hasta la actualidad: la aparición de tecnologías que desintermedian el proceso de producción consumo, producción y circulación de música (Seman,2012) como la reproducción digital, las redes sociales y las tiendas online, por un lado y la introducción y el abuso de efectos de sonido, sintetizadores y correctores de voz, como el Auto-tune por el otro.

“Al usar un modelo de producción independiente inspirado por el hip-hop estadounidense los reggaetoneros se convirtieron no solo en estrellas globales sino también en empresarios locales. Esto es evidente en la proliferación de sellos disqueros como Flow Music, de dj Nelson, El Cartel Records, de Daddy Yankee, y wy Records, de Wisín y Yandel, que han permitido a los intérpretes mantener un grado de control mucho mayor sobre sus productos y ventas en comparación con los músicos de salsa, quienes también crearon un género musical global pero casi siempre trabajaron como asalariados. Al convertirse en el más importante producto de exportación cultural puertorriqueño desde Ricky Martin, el reggaetón revela cómo grupos sociales repudiados por el Estado, por los educadores y por los medios de comunicación han llevado una creación casera de la infamia subterránea a la popularidad global” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009:37)

En ese sentido, el mapa de la música urbana sugiere que lo local está compuesto de culturas globalizadas, híbridas y heterogéneas. Ingresar en el terreno de la producción massmediática implica reconocer que allí los procesos de generalización y particularización; de localización y globalización generan nuevos ordenamientos culturales, nuevas formas de pensar la propia subjetividad “proponiendo, mientras el hombre se localiza cotidianamente, localizaciones simbólicas transversales no territoriales” (Ford,1994)

El reconocernos producidos por culturas bastardas que enfatizan en lo celebrity como cielo del re-conocimiento, implica comprender que lo popular se relaciona con lo catártico, el goce, la seducción y lo público [...] y que tiene que ver con lo corporal, lo narrativo, la vivencia, las hablas del pueblo, lo masivo, los rituales públicos” (Rincón,2015:40)

A finales del año 2015 el Trap tomó popularidad en la región, gracias a la nueva generación de artistas urbanos de Puerto Rico, Colombia y República Dominicana, como son Ozuna, Noriel, Anuel AA., Darkiel, Brytiago, Lary Over, Bad Bunny, Almighty a los que se le agregaron artistas con carreras más amplias, entre los que se destacan Daddy Yankee, Arcángel, Nicky Jam, Farruko, J Balvin, Maluma, Ñengo Flow, Cosculluela, Luis Fonsi, Marc Antony, Jenifer López, entre otros que se acercaron al estilo producto de la gran convocatoria que tiene sobre todo en el público adolescente.

La actual industria musical cada vez más hiper globalizada se sirve de otras estrategias para vender y difundir música que complementa los cánones impuestos por las discográficas. Potenciar las nuevas tecnologías genera nuevas formas de validación que les son propias: popularidad de perfiles de Instagram o YouTube, cantidad de visitas, cantidad de «me gusta», o de enlaces compartidos, etcétera por eso todos estos artistas son activos en las redes sociales, son versátiles y abiertos a estilos múltiples trascendiendo sus fronteras nacionales y abarcando varios idiomas o haciendo un *featuring*².

Trap -más claro, imposible- es el nombre de la canción que Shakira grabó junto a Maluma “Con este tema asumimos un riesgo, pero es algo muy especial porque nos queremos poner la bandera del Trap. Creo que está revolucionando la música urbana en el mundo entero. Y hay que reconocerle a Shakira el atrevimiento. Nunca pensé que el género iba a llegar tan lejos y menos que iba a llamar la atención de artistas como Shakira”, reconoció el autor de “4 babys”, otro Trap que causó polémica por el contenido sexista de su letra

De acuerdo con Simón Frith la música trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas porque permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más cercana que la ofrecida por otras formas de cultura popular como la televisión, telenovelas, literatura, etcétera (Vila,1996)

¿En qué medida Maluma se aprovecha de la popularidad del Trap para hablar de viejos e históricos temas desde una matriz melodramática? ¿Qué le aporta este artista a su música que la hace tan popular y a la vez tan polémica? ¿Qué combinaciones hace

² es una canción hecha a dúo o en colaboración con otro artista que en general proviene de un género musical diferente

entre el Trap y el reggaetón para hacer de esa hibridación una fórmula eficaz que atraiga la atención hasta de artistas como Madonna?

1.6. Maluma³

Juan Luis Lodoño Arias es el nombre del artista colombiano cuyo seudónimo artístico es una combinación de las dos primeras letras del nombre de su madre Marlli, su padre Luis y su hermana Manuela.

A los 17 años, todavía sin firmar un contrato discográfico, publicó su álbum debut “Magia” cuyo sencillo fue la canción *Farandulera* reggaetón con las características típicas del momento. Es decir, movimientos y gestualidades muy exagerados, anteojos de sol que cubren la mitad de la cara y el uso de una capucha en los momentos de rapeo.

Es importante destacar que para esos años, el grupo musical que dominaba el mainstream musical del género urbano era Wisin y Yandel, que en ese año lanza su decimoprimer disco “Los vaqueros: El regreso” que ya incluía colaboración de cantantes estadounidenses de hip hop como 50 Cent, T-Pain y Sean Kingston; luego seguían Don Omar; Tito El Bambino; Pitbull; Daddy Yankee, Tego Calderón y Alexis y Fido.

El artista captó la atención de Sony Music y a mediados de 2011 firmó un acuerdo de grabación con la discográfica lanzando los sencillos *Loco*, *Obsesión*, *Pasarla bien* y *Miss Independent*. A partir de esto el artista continúa siendo fiel musicalmente al género urbano, pero se pueden recuperar algunos elementos estilísticos particulares como por ejemplo la oscilación entre el uso del traje y la ropa deportiva (musculosa, *joggins*, camperas con capucha, gorra) y el escaso uso de cadenas en el cuello.

En el año 2013 el sencillo, *La temperatura* logró entrar en las primeras cuarentas posiciones en varias listas musicales de la revista *Billboard* y le valió una nominación al Grammy Latino en la categoría “mejor nuevo artista” y en los MTV Europe Music Awards 2013 a “mejor artista latinoamericano”.

³ Extraído de: <https://maluma.online/biografia-maluma/>

En junio de 2015 publicó *Borro cassette* que ingresó en el puesto 3 del Hot Latin Songs, por lo que se convirtió en la primera canción del artista que ocupó el primer puesto en los listados de Latin Air Play de *Billboard*. *Borro cassette* alcanzó el galardón de “Canción favorita” en los Kids Choice Award. Ese mismo año publicó su segundo álbum de estudio, *Pretty Boy, Dirty Boy*, que le otorga visibilidad en varios países sudamericanos al estar en las primeras posiciones de los álbumes más descargados de iTunes y entrar en la posición número uno de la lista principal de álbumes latina de *Billboard* por 3000 unidades vendidas. En 2016 visitó varios países Sudamericanos entre los que se encuentra Argentina, y debutó en Europa, con múltiples espectáculos musicales por diferentes ciudades de España para promocionar su disco.

El 2016 lo canta junto a Yandel con *El Perdedor*, canción que ingresa a las primeras cinco posiciones del Top Latin Songs, y pasó a ser su segundo tema posicionado en el puesto número 1 del Latin Airplay Chart alcanzando 1.158.930.276 visualizaciones en YouTube. También es el año en que incursiona por primera vez en el Trap con el single *4 babys*.

En 2017 es invitado como artista y jurado para el Festival Viña del Mar en Chile, en las mismas fechas en que se lanza *Chantaje* interpretado junto a Shakira que inmediatamente se convirtió en un éxito mundial, así como también el tema *Vente pa'ca* al lado del famoso puertorriqueño Ricky Martin

Con este reconocimiento internacional lanza su tercer disco FAME (FE. ALMA. MÚSICA. ESENCIA) que cuenta con 15 temas en colaboración con Marc Anthony, Nego Do Borel, Prince Royce y los raperos Jason Derulo, Sid y Timbaland.

Maluma, el hombre más sexy del mundo según revista People.

Maluma el cantante con más de 30 millones de seguidores en Instagram

Maluma el hombre con un millón de *likes*⁴ en cada foto publicada en redes sociales

Maluma, el hombre que todo lo publica y que siempre está bajo la lupa.

Maluma ganador del premio Grammy Latino al mejor Álbum Vocal Pop Contemporáneo en 2018 por F.A.M.E ¿Cómo se explica este éxito a la vez que es el disco más polémico y criticado?

⁴ Nombre con el que se conoce a la acción de poner “Me gusta” en una red social como Facebook o Instagram

2. Análisis

A partir del recorte temporal establecido entre los años 2016 y 2018 debido a que las canciones de Maluma llegaron al puesto número uno en ventas debutando por segunda vez consecutiva en la cima de los Top Latin Albums de *Billboard*, se vendieron 15 mil copias físicas y streamings del último disco F.A.M.E que cuenta con la colaboración de artistas y suman más de 400 millones de reproducciones en YouTube, interesa centrarse en el discurso audiovisual de Maluma, entiendo que este está compuesto por el texto de las canciones que es el texto verbal artístico; y por otro lado lo visual, el montaje, la composición y encadenamiento que tienen los planos.

Para ello se analizaron cinco de canciones del período mencionado con sus respectivos videoclips a través del reconocimiento y evaluación de sus dimensiones retóricas, temáticas y enunciativas con el objetivo de considerar el lugar de los medios, los géneros y los estilos en las representaciones de las relaciones sexo-género. Se trata de reconstruir las series discursivas que condicionan lo visible y lo decible de las relaciones afectivas, la sexualidad y el erotismo.

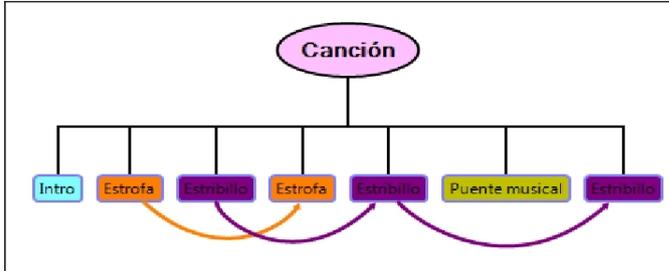
Para la dimensión retórica se tuvieron en cuenta para el análisis del videoclip el vestuario, la escenografía, los tipos de planos y angulaciones usadas, los colores predominantes, los movimientos de cámara y la presencia/ausencia de texto en la pantalla; en lo que respecta a las líricas, la estructura organizativa de la canción, la inclusión de múltiples idiomas, la fusión de estilos y el acompañamiento visual que tienen.

En relación con la dimensión temática, se analizaron las formas en las que se configura el texto y el video a través de un conjunto de recurrencias que reenvían sentido hacia una forma de entender las relaciones hetero afectivas, el sexo y el deseo.

En la dimensión enunciativa, se analizó la construcción en el discurso de la situación comunicacional entre el personaje que encarna Maluma en sus vídeos y quienes lo reciben (enunciador-enunciatario) así como la escena enunciativa que se construye entre ambos en el discurso.

2.1 Análisis retórico

Dentro de la dimensión retórica se identificó que la estructura de las canciones se ajusta parcialmente al siguiente esquema tradicional de composición:



“El préstamo” y “Felices los 4” tienen la misma estructura presentada, solo que antes del estribillo introducen un pre-estribillo y la segunda estrofa introduce la dimensión del rapeo lo cual conlleva una mayor meticulosidad en el armado de la rima.

*Y lo hacemos otro rato
Lo nuestro no depende de un pacto
Disfruta y sólo siente el impacto
El boom boom que te quema, ese cuerpo de sirena
Tranquila que no creo en contratos (y tú menos...)*

*[puente
Y siempre que se va, regresa a mí, y felices los 4
No importa el qué dirán, nos gusta así (...)
(Felices los 4⁵)*

Esa forma en que se organiza la canción, se encuentra modificada en el caso de *4 babys* donde el cantante comienza la introducción, a continuación canta el estribillo y luego le siguen la estrofa 1 y 2 que son encarnadas por dos raperos diferentes. Esta secuencia se repite una vez más hasta el cierre de la canción. En el caso de *Corazón* y *Mala mía* ambas presentan el estribillo o pre-estribillo en la introducción para luego dar paso a la estrofa que es la única en toda la canción.

La introducción en los videos, coincide con una introducción musical que siempre busca anclar el contexto donde se filma reforzando el lugar en donde se desarrolla la acción, los espacios mostrados son grandes ciudades como Miami, Los Ángeles, Sao Paulo en hoteles lujosos o espacios de diversión.

⁵ ver letra completa en Anexo

El vídeo musical es construido a través de un montaje veloz y frenético que funciona como un recurso de atracción para el espectador. Para eso es necesario romper con la linealidad de la historia e insertar planos cada segundo sin que deje de primar la actuación del intérprete de la canción. Las transiciones se relacionan con los distintos cambios en las partes de la canción, que marcan el discurso visual es por eso que la heterogeneidad de textos está soportada por diversas materias significantes.

Felices los 4, *El préstamo* y *Mala mía* tienen pequeñas actuaciones a modo de interludio donde los diálogos están subtítulos porque mezclan el inglés con el español, estas actuaciones funcionan como refuerzo de la letra de la canción.

Respecto a ello, Lipovetsky (2004) plantea que el móvil del videoclip es sumergir al espectador ante los índices I.P.M. (ideas por minuto) y ante la seducción-segundo” con el objeto de sobreexcitar al espectador respecto a la canción es por ello que la introducción instrumental comienza a sonar cuando Maluma ya fue mostrado.

En *Corazón* junto a los planos generales que muestran la terraza de un gran edificio, aparece un sonido interno que corresponde al interior fisiológico del cantante. Ese sonido son sus latidos del corazón que funcionan como herramienta indicial de aquello que con posterioridad se verán en el video, cuando Maluma es enfocado por medio del *travelling* con una angulación picada desde un edificio: los latidos se aceleran y al borde de un precipicio, él comienza cantando el estribillo “tú me partiste el corazón, pero mi amor no hay problema”. Ese recurso audiovisual que parece simular una situación al límite se acentúa con la primera frase, sin embargo, después de ella la introducción de sonidos percusivos y caribeños permite hacer un desplazamiento de lo que parecía ser un drama a una fiesta.

También *Mala mía* tiene como cortina introductoria un sonido extradiagético que simulan ser palmas al tiempo de una percusión y onomatopeyas que denotan y connotan la aceleración propia de la fiesta a la que acaba de asistir Maluma esa base se funde con el dembow propio del Trap cuando él empieza a rapear.

Todas las canciones presentan ya sea en la introducción, en el cierre o en ambas instancias al artista que canta, enunciado como “Maluma baby”, la productora o el nombre del disco. En ocasiones también incluye en los cierres, a nivel sonoro, un beso hiperbólico representado como un “Muaaaaaa”

2.1.2. De culturas globalizadas

Una de las características de Maluma consiste en incluir en su repertorio lírico y audiovisual palabras, oraciones o diálogos de otros idiomas y/o de regiones hispanoparlantes ajenas a su país de origen.

El rasgo predominante es el uso de palabras en inglés, la que aparece con más insistencia es *baby*. Esta es usada como su sello distintivo, *Maluma baby*, pero también puede aparecer en las canciones traducida al español para referirse al género femenino.

Otras palabras que se resaltan en las letras son *psycho*, *party*, *all right*, *goodbye* y *I'm sorry* que por la mixtura idiomática en la que están inmersas presentan ajustes genéricos por ejemplo “Hay un party”, también hay operaciones de sustracción y adjunción (*baby*, *mami*) como así también de conmutación, en este caso la metáfora (el boom boom que te quema ese cuerpo de sirena).

En *Felices los 4*, se desarrolla una conversación en inglés entre Maluma, quien interpreta a un barman de un lujoso hotel y un hombre de mediana edad, esa “charla al paso”, esta subtitulada incluso cuando esa conversación pasa a ser en español.

El préstamo también tiene su cuasi monólogo teatral a partir de una llamada telefónica en donde habla en inglés y antes de que comience a sonar la introducción musical se mira al espejo con gafas negras y repite *Non l'ho prestato, l'ho dato* (no lo he prestado, lo he dado) idea que se repite en el estribillo de la canción (no lo di, lo presté).

En una cultura global donde los procesos de construcción identitaria corresponden a imágenes desterritorializadas, la plasticidad idiomática es un recurso muy valioso para conquistar mercados internacionales: textos, imágenes y gramáticas producidos por la publicidad, la televisión y el cine en un universo de referencias mundializadas (Acosta, 2007) provoca hibridaciones estéticas que aparecen como huellas residuales de estos contactos.

Cada lengua en tanto producto social e histórico de la cultura establece un sistema de preferencias que se usan en las comunidades y que marcan tendencias de uso en el habla. Un rasgo característico de ciertas regiones de Centroamérica es la elisión de

fonemas que, en el caso de Maluma, puede estar explicitado en las letras al momento de leerlas, pero también puede apreciarse al momento de escuchar la canción ya que la elisión de fonemas usualmente ocurre durante pronunciaciones rápidas del hablante. El proceso que más se repite es el de la aféresis donde se pierde la vocal átona inicial por ejemplo “*pa' ti*” “*pa' volverte a ver*” y está explicitado en la lectura de las canciones, en la escucha, por otra parte, aparece la elisión de la /s-z/ por ejemplo “*vamo' a ser feli'*”, “*te agrandamo' el cuarto*”.

“Para que se ejerzan los efectos del capital y de la dominación lingüística es necesario que el mercado lingüístico esté relativamente unificado” (Bourdieu,1984:149) allí se ejercen formas de dominación que poseen una racionalidad específica y, al igual que en cualquier mercado de bienes simbólicos, existen formas de dominación que no pueden reducirse a la dominación económica únicamente.

Antes, cuando la participación de un músico en el disco de otro era como encontrar una aguja en un pajar y solo se limitaba a recitales en vivo, en la actualidad la colaboración entre artistas para grabar una canción y un video es una norma que no se puede evitar en el negocio de la música que tiene como exponente de unión al pop con el reggaetón. En 2016 Shakira y Maluma se asociaron para producir "Chantaje" (2,183 millones de visualizaciones en YouTube), juntos un año después volvieron a conquistar a la audiencia con "Trap".

Él le dice: "Me gusta hacerte sentir". Ella le contesta, casi de manera premonitoria: "Y si firmó el contrato, contigo quiero repetir". Claro que sí: repitieron. En 2018 se estrenó "Clandestino", canción que, en honor a su nombre, comenzó a circular 24 horas antes del lanzamiento por redes sociales.

A pesar de la nacionalidad común, este tipo de sociedades permite compartir públicos de generaciones y/o estilos musicales diferentes.

En el caso de Corazón, el *featuring* junto a Neggo Du Borel, tiene su estribillo en portugués pero que no es cantado por Maluma sino por su compañero brasilero, sin embargo, Maluma se permite decir algunas oraciones en el idioma y llega a decir “Eu não sei falar muito bem português más quero aprender” (no sé hablar muy bien portugués pero quiero aprender)

En *4 babys* ellas, las *chimitas chingan* cuando él les dice: palabras propias de la oralidad popular colombiana y mexicana puestas a jugar con otros idiomas y representaciones simbólicas que, en muchos casos se contradicen. Lejos de reivindicar su lengua es importante señalar lo ambiguo y conflictivo del proceso en que se producen y emergen hoy estos regionalismos (Cruces,2008). Este entrecruzamiento permite explicar el porqué de esta ambigüedad, por ejemplo desde la propia nominalización de las cosas: de la “canción a dúo” al *featuring* no es más que un extranjerismo para dar mayor categoría, viralización, reconocimiento a las producciones de artistas latinoamericanos .

La revolución digital favoreció la expansión de las fronteras territoriales, temporales y genéricas de la música en una cultura ya globalizada en la cual la interconexión creciente entre todas las culturas está puesta en virtud de las tecnologías de la comunicación (Samour, 2006).

Se puede hablar de aquello que García Canclini denomina culturas híbridas para explicar los complejos y diversos modos de interactuar de las culturas de las culturas en contextos de globalización “que asume las contradicciones como estrategias de entrar y salir de la modernidad y que es más potente que “mestizaje”/mezcla de razas),”sincretismo” (mezcla de religiones) y “creolización” (mezcla de lenguas) porque estas categorías son “insuficientes para nombrar y explicar las modernas formas de interculturalidad” (1995:17).

La hibridación idiomática no solo es consecuencia de la globalización cultural, sino que lo que deja al descubierto es la dominación que establece el mercado estadounidense en la industria musical, la prominencia del habla inglesa por parte de un latino que si bien es exitoso con las mujeres, es un latino que trabaja de barman en un hotel de Miami o es un inmigrante ilegal que roba bancos en Estados Unidos. Las mismas mediaciones codificados de un modo preferencial construyen cierta inteligibilidad del mundo enraizada siempre desde un orden cultural dominante (Hall:1984).

2.1.3. ¿El amante?

Al analizar discursos se describen operaciones de superficie textual que están compuesta por marcas que “pueden interpretarse como las huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso [...]

de modo que las operaciones mismas no son visibles en la superficie textual deben reconstruirse o postularse partiendo de las marcas de la superficie. (Verón: 2004,51)

La siguiente figura del videoclip *Felices los 4* presenta una iluminación anaranjada que sale desde el centro del campo visual hacia los extremos, la centralidad está ocupada por Maluma cuya indumentaria consiste en un tapado con solapas de cuero colgado de los hombros.



La secuencia da cuenta de una operación de referenciación en tanto implica una relación con una figura no figural (Fernández, Tobi:2009) alusiva a la de un Conde, la ampliación de su imagen se inscribe en el arquetipo de “hombre que seduce e hipnotiza a cualquier mujer con su encanto y aparece rodeado siempre de mujeres que lo sirven y evocan”



⁶ Sony Music (2017), “Maluma estrena ‘Felices los 4’ ”(fotografía). Recuperado de <https://www.sonymusic.com.mx/maluma-estrena-felices-los-4/>

⁷ Sony Music (2017), “El romance entre Maluma y la modelo de ‘Felices los 4’” (fotografía). Recuperado de: https://www.europafm.com/noticias/famosos/romance-maluma-modelo-felices-traspasa-pantalla_2017110359fca94b0cf2018c1946ba61.html



En la siguiente secuencia de imágenes que dan cuenta del video *El préstamo* se presenta la figura de Bonnie and Clyde. En el mismo video, la introducción en italiano con las gafas negras, característico de la filmografía de mafia italiana, y; el sombrero de charro típico de México junto a los vaqueros y camisa floreada que se muestra unas secuencias después, son otras figuras que permiten deconstruir la idea de “ladrón” a su vez que establecen un contrato de lectura con el espectador a partir de figuras ya conocidas de la cultura masiva.



9

10



⁸ [Candel Lletí](https://indistints.wordpress.com/2016/12/09/1349/) (2016), ““ Maluma y sus 4 babys ’ ”(fotografía). Recuperado de <https://indistints.wordpress.com/2016/12/09/1349/>

⁹ Sony Music (2018) “El Préstamo:official video” (fotografía).Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=-BQJo3vK8O8>

¹⁰ Sony Music (2018) “El Préstamo:official video”(fotografía). Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=-BQJo3vK8O8>



En el material de Maluma es posible notar que lo masivo necesita de sí mismo para configurar un mensaje. *Mala mía* es una canción que se constituye frente a otro que puede ser la prensa, la opinión pública, los seguidores de Instagram.

“Marchese y Forradellas (1986) caracterizan la parodia como “imitación consciente de un texto, un personaje o un motivo que se hace de forma irónica para poner de manifiesto el distanciamiento y crítica al modelo primigenio” (Gómez:2002, 253)

Hacia el final del video, solo queda la música que acompaña una voz seductora fuera de campo, la estilización y la locutividad presente en ella se construyen como una parodia, cuya ironía está anclada en lo visual ya que él con sus manos hace un movimiento que simula ser la boca de un pato, que por contigüidad indica una burla a los “chismes” anclada en el comentario de la voz femenina que dice “la gente sigue criticando y criticando pero creemos que todo eso es mentira, a eso le llamamos pura envidia”. El cierre de la canción tiene ausente cualquier tipo de instrumentalidad y el hace el remate con: “en el fondo me quieren y por eso me imitan”

Hutcheon (1992) destaca que la ironía conlleva ciertas estrategias deductivas por parte del receptor, por un lado detectar y reconocer las incongruencias entre lo que se dice y lo que no se dice, por otro lado a nivel pragmático “el receptor debe deducir el propósito y la intención comunicativa de lo que se quiere transmitir, y , por último la habilidad de inferir el conocimiento compartido entre enunciador y receptor” (Gómez, 2002: 245). Ésto en el caso de las letras funciona a la perfección, son previsibles monótonas y el contrato de lectura se establece de inmediato a partir de la repetición de estrofas, la acentuación de los sonidos, etc.

¹¹ Sony Music (2018) “El Préstamo: oficial video” (fotografía). Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=-BQJo3vK8O8>

La canción *Mala mía* fue criticada por su portada, Maluma fue tratado de machista y misógino incluso sacó un comunicado rechazando todas esas ofensivas. Unos meses después convoca a dos artistas referentes del género, Becky G y Anitta y hacen una versión de la canción con partes del verso modificadas y un video animado donde aparecen los tres cantantes caricaturizados que reproducen la letra con globos de diálogo como una historieta. Sin duda, la propuesta le ha permitido a Maluma alcanzar más de 4 millones de visualizaciones en menos de 5 días.

La ironía vehiculiza información, pero, además, se trata de poner en jaque sentidos asociados a los chismes, los dichos de las personas en redes sociales, magazines, diarios y en definitiva a los medios masivos de comunicación contra argumentando esas posiciones y brindar datos relacionados con los mismos.

2.1.4 Un chico material

“El consumo es todo exterioridad”-aclara Baudrillard (1970), por eso en tanto, dimensión significativa de un fenómeno social lo visible cobra un papel preponderante en la medida que la ropa, las locaciones, las marcas y los objetos hablan de la cultura global.

El modo de vestir da cuenta de una toma de posición en donde los artefactos culturales, el vestuario y los diferentes componentes que hacen al decorado corporal se convierten en vehículos de expresión y símbolos de identidad (Fernández, 2010). Dotar a los cuerpos de vestimenta implica sumar el particular funcionamiento del par cuerpo-moda y la forma en la que se codifican estos roles y valores sociales en una sociedad donde los estándares de lo consumible están cada vez más imbricados.

La vestimenta de Maluma refuerza una de las ideas principales de su música, él es exitoso por eso, su vestimenta es siempre exuberante y llamativa. Un traje rojo con camisa y lentes de sol negros, una bata de seda con camisa blanca y collares que no escatiman en glamour, otra vez, con lentes de sol.



1314

En los videos en los que hay una relación directa con géneros urbanos (Trap, el Hip Hop y el reggaetón) la indumentaria coincide con el estereotipo de ropa utilizada. Es una indumentaria maximizada que favorece el uso de ropa deportiva, se le aporta mayor visibilidad de los logotipos de las marcas en indumentaria u objetos, calzado, joyas de gran tamaño una gestualidad exagerada y anteojos y gorras que cubren el rostro.

El uso de gafas de sol es un recurso que persiste en todos los videos y al que le da un valor comunicacional específico, lo cual es una prueba más del refuerzo de la función fática necesaria para interpelar destinatario, por ejemplo cuando canta “y siempre que se va regresa a mi (y felices los 4)” él se saca las gafas. A la inversa sucede en *Mala mía* cuya escena de portada muestra a Maluma durmiendo con siete mujeres semidesnudas y cuando le tocan el timbre atiende con los lentes puestos.

¹² Sony Music (2016) “4 babys” (fotografía).Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4>

¹³ Sony Music (2017) “Maluma-Felices los 4” (fotografía). Recuperado en: <https://www.sonymusiclatin.com/release/felices-los-4/>

¹⁴ Sony Music (2018) “Maluma- Marinero :official video” (fotografía) Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=vj4Aalon-3Q>

La belleza -atravesada por las lógicas del consumo y la proliferación de discursos sobre la igualdad de goce erótico para varones y mujeres- es exuberante, casi hiperbólica “de allí que su posible trascendencia se plasma actualmente en la utopía del cuerpo individual (Vigarello, 2005) y en el culto a la belleza y al buen estado físico.

Exigencias que también incluyen a los varones (Bordo, 2000) dada la importancia que adquiere el ser capaz de despertar deseo erótico en otras personas” (Elizalde y Felitti,2015:16).

Las mujeres son mostradas con poca ropa y la narración audiovisual focaliza siempre en zonas eróticas: la boca, los pechos, la cola son lugares comunes donde los recursos de filmación vuelcan todo su potencial logrando una síntesis retórica en donde siempre se da a entender que hubo encuentro sexual.



15

Maluma tampoco queda fuera de esas exigencias. Todos los videos están organizados para mostrar su cuerpo trabajado con el torso desnudo, lucir sus tatuajes en brazos y espalda y mostrar los abdominales que constantemente reforzado con planos detalles.

Estas puestas en escena contribuyen a fortalecer y solidificar un tipo de identidad heteronormada con el fin de estabilizar todas las identidades fijas. Cuerpos flacos y esculturalmente trabajados, un aparato fílmico dispuesto a exhibirlos en su plenitud, una producción en ropa, lencería y cosmética a la que ahora también se suma la inclusión de los hombres en esta estética casi como un imperativo, quizá esta sea una de las propuestas mas innovadoras.

¹⁵ Sony Music (2017), “Maluma-Felices los 4” (fotografía). Recuperado en:https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk



17

Se trata de conformar un montaje compuesto por “mercancías, formatos disciplinarios, estéticos y dietéticos en un intento por atrapar aquellos indicadores y signos que hacen del cuerpo una corporalidad deseable, corporalidad que funciona como registro de ciertos imaginarios de clase, raza, moralidad, sofisticación y seducción” (Allochis,2012:30).

2.1.5 Mejor pongan reggaetón (tón) que la rumba está buena

Todas las propuestas analizadas presentan de alguna manera movimiento corporal debido a que esa una música pensada para circular en la pista de baile lugar donde “se condensan experiencias de éxtasis, se incita al movimiento frenético a la sincronización rítmica, sonidos envolventes, felicidad efímera pero actual, en síntesis, condensa y contiene la experiencia la música como tiempo” (Lenarduzi,2016:40)

En *Felices los 4*, se desarrolla una coreografía donde hay parejas bailando salsa, esta secuencia se distancia de la trama argumental del video estableciendo un parteaguas entre las escenas donde se muestra a Maluma y a la modelo vinculándose sexualmente, de las escenas donde se muestra al cantante haciendo el playback de la canción. No es un detalle menor que unos meses después esta canción es grabada

¹⁷ Sony Music (2017) “Maluma- Mala Mia” y “Maluma- felices los 4” (fotografías) Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk y <https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpFU>

con Marc Anthony en su versión salsera y el componente central del video es el baile que se despliega.

El ritmo de lambada y el candombe popular es retomado en la ciudad de Sao Paulo con Nego do Borel cuando menean en las ferias de las calles de Brasil. Negras, morenas, niñas y jóvenes de clases populares agitan su cintura en un clima festivo cuyo espacio geográfico es la calle. Con el arte urbano como decorado, músicos y vendedores son partícipes de la fiesta popular.

Corazón es una versión hispana de la canción “Você Partiu Meu Coração”, grabada por los cantantes brasileños Nego do Borel, Anitta y Wesley Safadã cuyo video original que fue filmado durante el carnaval de Río de Janeiro.

Lo que sucede en este video es que hay un proceso de captura donde se producen dos procesos de estilización y homogeneización muy marcados. Ver lo popular en lo masivo permite dar cuenta de las operaciones a través de las cuales la cultura masiva hace representable a lo popular a través de representaciones estereotipadas de la misma: por ejemplo, el fútbol (donde invitan a Ronaldinho) el baile ejecutado, la elección de las mujeres y niñas que lo protagonizan, el tipo de planos utilizado para mostrar cada escena, las locaciones elegidas donde se ve al barrio, la calle e incluso el gesto de Maluma hablando portugués.



18

¹⁸ Sony Music (2017) “Maluma-Corazón ft Nego Du Borel” (fotografías) Recuperado en: <https://www.dailymotion.com/video/x6bk6hn>



En el video de *4 babys* también se producen movimientos corporales que son propios del Trap. Cuando los actores rapean los movimientos, los gestos, las posturas que parecen carecer de significado guardan relación con la palabra al momento de construir significados. En el estribillo, incluso, los cuatro cantantes hacen una coreografía con sus brazos a partir de la cual con los dedos de ambas manos hacen “4” en alusión al tema de la canción.

2. 2 Análisis temático

De acuerdo a la clasificación que realiza Amadeo (2008), estos discursos audiovisuales se inscriben en videos argumentales debido a que se les puede adjudicar un contenido temático. En este tipo de videoclip el cantante al mismo tiempo que interpreta una canción determinada, se constituye en actor de la ficción.

Los temas se articulan dentro de la base característica del drama romántico. No hay melodrama sin “lado oscuro”: un secreto, generalmente un estigma del pasado sin purificar, la huella de una lesión sin cicatrizar, que el protagonista mantiene oculto en el caso de la música popular hay una creciente tradición en no desear una nueva pareja por haber sido herido en la relación anterior, el hombre siempre traiciona a la mujer porque no puede estar con una sola, la mujer es conquistada por otro hombre porque ya no quiere más a su ex, entre otros temas que están cargados de “imágenes redundantes, que narran estereotipos y que hacen referencia a enormes e insalvables heridas, que sólo la muerte puede terminar, dolores en el alma inconcebibles” (Castaño Vera, 2010:21)

A partir de esta matriz es posible reconocer algunos desplazamientos que el artista introduce desde lo temático en su producción musical que presentan un fuerte consenso social ya

que la cultura masiva sirve para hacer público lo privado, en ese sentido el drama del reconocimiento funciona porque se retoman ciertos rasgos de la sociedad para hacerlos canción, y canciónailable.

2.2.1 En el fondo me quieren, por eso me imitan

Se concibe a los cuerpos en un sentido cultural, para Butler (1990) la repetición sostenida de ciertos actos corpóreos tiene como efecto la “estilización del cuerpo”. La ritualización de los gestos, comportamientos y posturas se sedimentan en la corporalidad generando cierto *habitus* naturalizado. Esto es, la ilusión de un cuerpo “naturalmente” masculino o femenino.

El ideal de masculinidad promovido por Maluma es la del hombre latino como “macho latinoamericano”, rodeado por muchas mujeres, deseado por todas ellas y que está siempre dispuesto a satisfacer a todas sexualmente.

Como se ha señalado anteriormente este tipo de géneros musicales tienen a la mujer como uno de sus tópicos centrales, donde hay una especial centralidad en belleza física femenina como requisito para el éxito o el fracaso en el logro de la atracción sexual. El lugar de las mujeres en estas letras está definido por las prácticas que les adjudican y que ejecutan donde el cuerpo solo adquiere representatividad para hablar en nombre del placer (Spataro, Silba,2008)

*Me tiene enamorado ese culote con ese pelo rubio
El boom boom que te quema, ese cuerpo de sirena
 (“4 babys”)*

La mercantilización de los cuerpos femeninos si bien parece ser algo a lo que los medios masivos nos tienen acostumbrados, trato diferenciados es el que se les da a los hombres; sin embargo ¿qué exigencias pide el mercado ahora para los hombres? ¿Cuál es el modelo de masculinidad impartido por estos discursos?

Maluma es cuerpo, sensualidad, es su cambio de look constante, el cuidado de su pelo, de su barba, de la sonrisa, los tatuajes que lleva en sus brazos perfectamente moldeados por el entrenamiento y también es la ropa que usa para lucir todo eso.

Antiguas prácticas como ser un semental con dinero y capacidad de conquista presentan ahora mayor complejidad al tener como criterios (iguales que las exigencias históricas de la industria cultural hacia las mujeres) el cuidado meticuloso de la estética.

La camisa abierta en el pecho depilado, los pantalones “chupines”, el rodete del cabello largo o totalmente rapado, las camisas remangadas para lucir los tatuajes, el uso de cadenas y aritos son algunos de los rasgos visuales característicos para representar el modelo de masculinidad promovido.

Respecto a las mujeres, no hay en la representación visual demasiada novedad, tampoco, sin embargo, aparece un componente a tener en cuenta: la multiplicidad sexual propiciada por el género femenino.

*Si tú quieres la invitamos a un cóctel (yeah)
Luego entramos en calor y vamo' a ver (mm)
Si ella dispone sin miedo, vamo' a hacerlo
Y hagamos lo que ella quiere hacer
Lo que ella quiere hacer¹⁹
(Hangover)*

La libertad sexual narrada ya no pasa por una apertura a vínculos no monogámicos, sino que se desdibuja esa esfera sin inquietar al hombre. Desde este punto de vista, la fantasía del trío sexual puede ser tanto con dos hombres como con dos mujeres y es narrado “como si” fuera una propuesta de la mujer sin que eso genere una actitud de sorpresa o inseguridad en los locutores.

*La primera se desespera
Se encojona si se lo hecho afuera
La segunda tiene la funda
Y me paga pa' que se lo hunda
La tercera me quita el estrés
Polvos corridos, siempre echamos tres
A la cuenta de una le bajo la luna
Pero ella quiere con Maluma y conmigo a la vez²⁰
("4 babys")*

La mujer es una devoradora sexual, vive su sexualidad plenamente sin importarles nada por eso a Maluma “Nunca le avisaron cuál era el problema” el problema es que ellas *salen corriendo apenas sale el sol y les gusta estar rodando por camas ajenas y*, pero también de billeteras y ellos, por supuesto, tienen las dos cosas:

¹⁹ Ver letra completa en el anexo

²⁰ Ver letra completa en el anexo

*Quiere que la monte en carro del año
Que a una la coja, a la otra la apriete
Y a las otras dos les dé juntas en el baño
Digan qué más quieren hacer
El Dirty las va a entretener²¹
("4 babys")*

Hombres y mujeres no son pasivos en estos discursos, sino que son sujetos activos en un universo que plantea a la sexualidad, al goce y al erotismo como objetos de consumo.

2.2.2 Buscando gatas con bolsos Chanel

Deleuze (1985) concibe al deseo como un discurrir dentro de una disposición o concatenación de cosas, lo que deseamos está asociado a un conjunto de elementos conectados. Lo deseado es ese conjunto, esa totalidad de elementos que se cruzan: un cuerpo, un paisaje particular, una hora determinada, el movimiento ondulante de una falda.

Mujeres y hombres de estos discursos se desean por un conjunto de atributos que los rodean, algunos de éstos fueron explicados en el apartado anterior en relación con el cuerpo y la estética; también aparece de forma muy explícita una alusión a la condición de clase de las personas en función de las marcas que portan *Chanel, Cartier, Dior, Master Card, Osiris*.

La publicidad y la Industria cultural entienden muy bien estos temas en la medida en que a través de imágenes presenta los productos inmersos dentro de una combinación de símbolos. La subjetividad deseante que sugiere la propuesta musical analizada desea en la medida en que hay un escenario dispuesto de cosas: hoteles bellos, mujeres hermosas, adineradas, vestidas de determinada manera, fiestas y espumantes y viceversa en la que el cruce entre deseo, sexualidad y mercado aparece íntimamente relacionado.

Si el deseo es una producción propia que está atravesada por distintas lógicas en la que la variable del mercado tiene tanto peso, hay que concluir que no es algo espontáneo. "El consumo obliga al individuo a hacerse cargo de sí mismo, le responsabiliza, es un sistema de participación ineluctable al contrario de las vituperaciones lanzadas contra

²¹ ver letra completa en Anexo

la sociedad del espectáculo y la pasividad” (Lipovetsky, 1986:111). La sociedad de consumo obliga todo el tiempo a elegir y cambiar los elementos del modo de vida de las personas. Verdaderamente difícil es desear en un mundo efímero porque desear implica la construcción misma del deseo: formular qué disposición se desea, qué mundo se desea.

2.2.3 Felices los 4

En los discursos de la música urbana se explicita con claridad temáticas donde al cantante se lo presenta como protagonista de encuentros sexuales siempre desde la noción de encuentros espontáneos. El hombre que tiene acceso a múltiples mujeres es uno de los tópicos centrales de las canciones y videos de este ritmo musical, “y por tanto uno de los ejes estructurantes de esta identidad” (Villagra,2007: 7)

El punto de partida siempre es la heterosexualidad del hombre, por consiguiente, la construcción del "sexo" deviene en norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos. No hay nunca una referencia a la homosexualidad, por lo tanto, se concibe al deseo heterosexual como la única vía posible de vínculo.

19



19 Sony Music (2017) “Maluma-Felices los 4” (fotografía). Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=t_iHrUE5IOk



Él es un hombre al que ninguna mujer se le puede negar, casadas, divorciadas, de novia, solteras, todas responden a su llamado o caen a sus pies y ,si tiene un accidente y por casualidad se genera algún sentimiento -porque no se habla de amor- no hay problema porque él trata de sacar siempre algo positivo, es un resiliente nato que no tiene que hacer nada para volver al ruedo, simplemente consigue, no una, sino muchas sustitutas más, por eso “Si conmigo te quedas o con otro tú te vas , no me importa un carajo porque sé que volverás”

Sin embargo a veces los videos no coinciden con el argumento de la letra, por ejemplo en “El préstamo” finalmente el es estafado por su propia pareja ya que luego del atraco ella huye con todos los dólares y el descapotable y a él lo sorprende la policía durmiendo en el motel; esto genera un primer desplazamiento desde lo audiovisual respecto a lo temático de la letra.

La ideología progresista de “los compromisos no vinculantes” y el “sexo sin compromisos” transforma el descompromiso afectivo en una virtud. Para Bauman (2003) los amores se viven como circunstancias al margen de su duración, lo que sucede no compromete al futuro es decir no tiene consecuencias duraderas de un “hasta que la muerte los separe” más que la de obtener satisfacción.

*A penas sale el soy y tú te vas corriendo
Sé que pensarás que esto me está doliendo
Yo no estoy pensando en lo que estás haciendo
Si somos ajenos y así nos queremos²⁴*

²³ Sony Music (2016) “Maluma ft. Noriel, Bryant Myers, Juhn - Cuatro Babys” (fotografía). Recuperado en <https://www.metatube.com/es/videos/323617/Maluma-ft-Noriel-Bryant-Myers-Juhn-Cuatro-Babys-Official-Video/>

²⁴ ver letra completa en Anexo

Los productos pueden intercambiarse, devolverse, pero en el caso de que el producto cumpla con lo prometido jamás es eterno después de todo los actuales electrodomésticos y objetos electrónicos, aunque estén en perfectas condiciones tienen obsolescencia programada ya que el mercado genera siempre nuevas y mejoradas versiones de un mismo objeto ¿Hay alguna razón para que las relaciones de pareja sean una excepción a la regla?

*Solo por curiosidad te tengo que preguntar ¿Me lo deja' o te lo vas a llevar?
No ves que lo tengo que usar contigo y con otras más ...*

La sociedad de consumo no es acumular bienes porque eso contrae el deber de cargar con valijas pesadas y ataduras sino por el contrario usarlos y disponer de ellos después de utilizarlos y hacer lugar para nuevos bienes (Bauman,2003). Por eso, esta sociedad líquida está aterrada frente a los vínculos duraderos porque para el consumo no hay forma de justificarlos. Éste siempre es instantáneo y placentero.

No obstante, a pesar de plantearle esto desde lo temático la escena audiovisual parece no acompañarlo ya que no solo “le presta” el corazón y no se lo quieren devolver (para usar con otras) sino que se le lleva hasta su libertad.

En este mercado de relaciones líquidas, ser y tener actitud sexy es una “necesidad”, del mismo modo que se valora tener un saber experto y una copiosa experiencia sexual, aunque —sin olvidar— el juego se despliega siempre en un escenario que no provee garantías (Badiou, 2011).

*Yo no soy de los que rompe un corazón (Corazón)
Desde ya tú tienes la razón
Te lo juro que no es mi intención
Y te aviso con anticipación
Que si caigo en otras bocas
No meto el corazón en esas cosas
Juro, si peleamos no es por otra (Por otra)
Es mi instinto, no hay de otra
("Instinto Natural")*

El no contrato vincular tiene como motivos a la imposibilidad de elegir una sola persona como pareja sexual, la inclusión de estimulantes y accesorios para llevar a cabo el acto sexual como fiestas, alcohol, bienes de lujo, otras personas incluidas en la práctica, etc pero todo eso es determinado por la capacidad de seducir, de gustar y de persuadir al otro.

La representación del sexo no se da ajenas a un conjunto de semas recurrentes en todos los videos: el consumo de alcohol, en especial bebidas blancas, servidas en vaso, botella, copa; en un bar, en una fiesta, en la pileta. El alcohol es siempre un protagonista que media las relaciones humanas. Lo que no se muestra son las consecuencias de la ingesta ¿nunca se trunca el encuentro sexual producto del excesivo consumo de alcohol? ¿hay siempre un interés sexual al momento del cortejo? ¿en la medida del enamoramiento siempre se mira el estatus económico del candidato?

2.2.4 La fiesta

Los encuentros sexuales o de apareamiento suelen estar circunscriptos a ambientes festivos cuya centralidad está dada por el acto de consumo: El alcohol, el lujo y la preeminencia de mujeres en el espacio son sus elementos centrales. Por eso la simulación de nocturnidad es un recurso retórico al que apelan y es acompañado hoteles, bares que dan sustento y verosimilitud al hecho.

*Me besé a tu novia, mala mía
Me pasé de tragos, mala mía
Me cagué en el party, mala mía
Siempre he sido así, todos ustedes lo sabían
("Mala Mía")*

El party es donde pasa de todo y donde hay mucho alcohol y descontrol. Lo que se muestra es la estimulación desenfadada que produce la bebida, el nivel de éxtasis y que la desinhibición conlleva acostarse con gente y levantarse con una bombacha de collar en el cuello; sin embargo, la respuesta es "mala mía" y no hay críticas al respecto sino por el contrario, es un orgullo *así es mi vida y es solo mía*.

Por eso, es una fiesta donde el es el centro de atención de hombres y mujeres, no por ser un galán sino porque el es "el más piola". Destapa el *champagne* y reparte el contenido entre todas las bocas de las damas presentes y "mala mía".



Según plantea Bajtín (1989) la gente es artífice de su propia fiesta, se libera de las presiones habituales donde la risa, el grotesco, la máscara son protagonistas. La risa es la gran mediadora de la liberación, el humor, la burla, el insulto y la ridiculización de los poderosos, es sólo posible en la fiesta. El simulacro de fiesta promovido en estos videos, donde se instalan elementos de transgresión de lo cotidiano como la luz, el espacio, el tiempo, la música cuyo volumen la transforma en algo casi corpóreo, relativizan la liberación; la dimensión del poder está presente en el consumo que se impone como la lógica dentro de un género que no ofrece posibilidad de elección más que aceptar los códigos a los que hay que someterse, adaptarse, mimetizarse, para ser elegible, tener éxito, ser miembros de esas fiestas.

²⁵ Sony Music (2018) "Maluma -Mala Mia" (fotografías) Recuperado en:<https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpfU>



26

El cortejo posee muchos lenguajes, flores, cartas, regalos, las miradas -que son un instrumento esencial de comunicación- históricamente elaborados en el melodrama para representar la pasión que sienten dos personajes. Sin embargo, en estos discursos es el alcohol un elemento clave para mediar un encuentro sexual, es el imán del deseo erótico que en los videos funciona como el elemento desinhibidor para generar una atracción en el sexo opuesto pero también para sumergir al espectador en la historia que se cuenta: la de personajes que viven en fiestas o de fiesta.

La ruptura de los ciclos temporales estandarizados, implica una frontera entre día y noche que se desdibuja: la ciudad de las 24 horas está siempre dispuesta, siempre abierta, las máquinas están listas para producir en todo momento y las mentes listas para conectarse entre sí a todas las horas; esos cuerpos siempre dispuestos a consumir (y las botellas, garrafrones y cigarrillos siempre ofreciéndose).

Una de las condiciones actuales de producción del deseo es simbolizado a partir del alcohol, en la cual el encuentro entre los sexos se da a partir del consumo de bebidas blancas o espumantes que se presentan como elementos condensados alrededor del lujo dados los bares y las “barras” que frecuentan es posible decir que las características que adquieren estos elementos generan y profundizan esa condición suntuosa y de clase que rodea a estas fiestas.

*Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (brrr)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
("Delincuente")²⁷*

²⁶ Sony Music (2017) “Maluma-Felices los 4” (fotografía) Recuperado en:

https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk

²⁷ Ver letra en el anexo.

2.2.5 El estatus

“En la sociedad del consumo la imagen del éxito es la del prestigiador”

Zygmunt Bauman

En estos géneros musicales, la representación visual cosifica ciertas configuraciones de poder, éxito y ostentación. La identidad masculina promovida en los videos refiere a la tendencia a denotar el bienestar material de los cantantes.

Se presenta una ostentación de objetos cuya función connotativa es aparentar riqueza, distinción social y reconocimiento a través de los signos demostrativos que dan testimonio de un estado de lujo donde el brillo y la artificialidad funcionan como signos visibles destinados a la mirada del otro. Nunca hay pobreza visual ni material, siempre hay abundancia de todo tipo: sexual, económica, de diversión y allí radica la fórmula del éxito.

Cuatro son los elementos recurrentes que rodean al cantante que encarna géneros urbanos: dinero (dólares específicamente), joyas, autos lujosos, mansiones, y mujeres.

*Me pongo las gafas Cartier saliendo del aeropuerto
Vestío de Osiris, zapatos en pie
Tú tienes tú mi cuenta de banco
y el número de la Master Card
("4 babys")*

Es la hora del consumo-mundo en el que se han eliminado los antagonismos culturales y en el que el espíritu consumista tiende a reorganizar el conjunto de las conductas, incluidas las que no dependen del intercambio comercial. *El homo economicus* ha conseguido infiltrarse con la cultura y el tiempo disponible, es como si el consumo funcionara como un imperio sin tiempos muertos y de contornos infinitos.

La necesidad de nombrar marcas en las letras también es parte de un sema recurrente en Maluma, no solo aparecen en los videos como sponsors del artista, sino que también son nombradas en las letras, quizá como nueva forma de hacer publicidad sin embargo esa forma de publicitar marcas internacionales con elevado nivel de prestigio simbólico

tiene un uso burlesco en el plano de la práctica, relegándose a un plano superficial que hace a las relaciones sociales.

El gadget se define por la práctica que se hace de él, que no es ni de tipo utilitario ni de tipo simbólico, sino lúdico. “Lo lúdico es lo que rige cada vez más claramente las relaciones con los objetos, con las personas, con la cultura, con el tiempo libre, a veces con el trabajo y también con la política” (Baudrillard, 1970:133)

El lente de sol usado en los videoclips, en tanto *gadget* le quitan verosimilitud a las historias que cuenta, solo cumplen una función narrativa que es lúdica, se los pone y se los quita de acuerdo a lo que dice y hace en el videoclip, especialmente cuando quiere reforzar el contacto con el espectador al igual que la risa y el divertimento en las fiestas, es un divertimento artificial porque lúdica es la relación de Maluma con todos los objetos que lo rodean, la *tanga* que se quita del cuello, la relación con el alcohol, con las mujeres, incluso con su cuerpo.

Cómo hacerte entender
Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
*Eres muy bonita pa' llorar por él*²⁸
(“11 P.M”)

En medio de la heterogeneidad de símbolos que rodean a Maluma, hay códigos que nos unifican permitiendo que se entienda un mensaje, pero esos códigos compartidos son cada vez menos los de etnia, de la clase o de la nación ya que los límites territoriales son cada vez más difusos. Las comunidades globales de consumidores son capaces de leer este imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupa.

Las representaciones son una forma específica de construcción cultural, en palabras de De Certeau “una convención que tiene el triple carácter de poner de manifiesto una totalidad en sí misma inasequible, de ser susceptible de un control, por último, tener una función operativa al ejercer un cierto poder” (1996:54). Se trata de ver estos videos como un espacio en el que se construye una identidad específica: joven de mediana edad que es exitoso y que todo le sale bien.

²⁸ Ver letra en el anexo

2.3 Enunciativo

El análisis enunciativo se construyó a partir de una síntesis de los elementos identificados en los anteriores capítulos de indagación: el retórico y el temático. A partir de las huellas identificadas en la superficie textual, fue posible reconstruir tanto al enunciador cuyo emisor es Maluma como también su enunciatario y la escena enunciativa.

El enunciador que construye Maluma a través de su discurso musical es seductor es decir se sirve de su saber y experiencia aludiendo a cuestiones mundanas como el amor, las conquistas, el desamor y lo que otros piensan de él en forma irónica.

Esta ironía que utiliza el cantante, como también sus estrategias enunciativas, son parte de la configuración de un personaje. En la canción “Mala Mia” la voz en off que locuta hacia el final pareciera simular el pensamiento de Maluma sin embargo se presta a confusión al ser una voz femenina:

*La gente sigue criticando y criticando,
pero creemos que todo eso es mentira
a eso le llamamos pura envidia
("Mala mía")*

Este recurso extradiegético busca recoger elementos *clichés* de los magazines o programas de la farándula: la marca de persona y el uso de la opinión construyen una escena enunciativa cuyo efecto de sentido permite hacer de la persecución mediática una marca de estilo que tiene como referente a estos rasgos de la realidad masiva pero que además la incluyen. La visibilidad que adquieren las cámaras dentro de los videos también funciona como índices comentarios del sujeto de la enunciación que se construyen en para y por la cultura masiva.



²⁹ Sony Music (2018) “Maluma, Becky G, Anitta - Mala Mía” (screenshot mío). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7bu3OM89KkI>

En el caso de esta canción, la versión que tiene con las cantantes Becky-G y Anitta, al cambiar el orador, quien realiza todas estas operaciones que desenfundan estos discursos críticos, es Becky G.

*Algunos no entienden eso
que las mujeres tengamos sexo
tan libres como los hombres
y yo les respondo entonces
anda para el carajo deja al machismo*
(“Mala Mia”, Maluma versión con Becky-G y Anitta)³⁰

Los ataques son contra Maluma, sin embargo, en su defensa él hace una versión que es homologable a la mujer y, modificando la letra, cambia el eje de la polémica a que, lo que en realidad no se comprende, es la libertad sexual de la mujer.

El interés narrativo es enunciar un ideal de plenitud física y sexual que integra la trasgresión, existen rasgos y cualidades que amarran este ideal: la juventud, la belleza, el bienestar, una economía excesiva. Es un ideal que no promueve el deseo de pareja monogámica en donde el enunciador es anecdótico donde solo cuenta experiencias que pasan por el plano sexual, festivo, individual valiéndose de la ironía lo cual lo coloca en un lugar asimétrico respecto al enunciatario.

Por otra parte hay otra instancia enunciativa articulada desde el relato audiovisual: los recorridos indiciales que hace la cámara se disparan a partir de la exhibición de los cuerpos. La mostración estetizante de esos cuerpos cumple una función pedagógica al articular las identidades de género binarias enmarcadas en hombres y mujeres que se ajustan a un único modelo de identidad sexual: la identidad heterosexual (Louro, 1997, 1998).

Las modalidades del enunciado de tipo lógico son características comunes en el discurso de Maluma, no hay lugar al sentimiento ni a la valoración afectiva. Estas marcas deícticas remiten a un enunciador estrella al que buscan las cámaras en todo momento, que está seguro de sí mismo y de sus posibilidades de conseguir lo que quiere, en ese sentido es un modelo de hombre que se propone para ser imitado.

Y siempre que se va regresa a mi...

³⁰ ver letra completa en Anexo

En el caso de las mujeres, ellas tampoco son enunciadas como sujetos pasivos, tampoco son simples objetos para los hombres, esto se ve expresado desde la enunciación audiovisual en el caso del video “El préstamo” finalmente un desplazamiento desde lo enunciativo con respecto a la letras.

Se devela una puesta en agenda respecto a los modos de vincularse heterosexualmente, es decir, ya no importa ser fiel o exclusivo de alguien si ambas partes saben que no es así.

Se dirige a un enunciatario que puede o no tener información previa sobre las críticas respecto a temáticas de género que tiene el cantante, en este caso, la repercusión de la portada de *Mal Mía* fue tan amplia que si no hubo una exposición previa al revuelo mediático que se generó, solo bastaba con escuchar la canción para identificar contra qué se enfrentaba ese discurso.



Sin embargo, a pesar de eso, construye un enunciatario joven con el que busca establecer complicidad “contándole” sobre sus hazañas sexuales y sus riñas con quienes no lo apoyan y lo hace desde el humor y la ironía. Incluye varios gestos burlones como la risa mientras canta hacia el final de las estrofas y canciones; la sátira por ejemplo “Tú me partiste el corazón (ay, mi corazón) que está dicho como si sufriera; el saludo hiperbólico cuando en todas las canciones hace la onomatopeya del beso “muaaaaaa”.

³¹ Sony Music (2018) “Maluma-Mala mía” (fotografía). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpfU>

Es un enunciador que sabe mucho acerca del cortejo y del éxito con las mujeres entonces cuenta lo que le pasa con esto y no es modesto, reafirma su grandeza para con el enunciatario que es cómplice, pero con quien no hay una igualdad de condiciones.

*Ya no sé qué hacer
No sé con cuál quedarme
Todas saben en la cama maltratarme
Me tienen bien, de sexo me tienen bien
("4 babys")*

Es así cómo es posible sostener que la escena enunciativa construida por el cantante en particular pendula sobre dos aspectos: el pedagógico y el cómplice. Por un lado, aparecen en sus canciones lo que puede leerse como la activación de una agenda sexual pese a los enunciados de los medios y/o el discurso feminista que lo condenan de misógino por sus videos, sin embargo, establece una relación de sintonía pedagógica con el público al que se dirige al desplegar un discurso seductor y persuasivo con los hombres en donde él se propone como un modelo a imitar para ser exitoso.



32

33

³² Sony Music (2018) "Maluma" (fotografía). Recuperado en: <https://www.sonymusiclatin.com/release/mala-mia/>

³³ Sony Music (2018) "Maluma-Mala mía" (fotografía). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpfU>

Control metodológico

N°	Fecha	Video	Temático	Retórico	Enunciativo
1	14/10/16	<p>4 babys</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4</p>	<p>Abundancia sexual</p> <p>Relaciones lábiles.</p>	<p>priman colores oscuros, reflejos agua, espejo. Mirada a cámara de ellos. A ellas no se les ve el rostro.</p> <p>Banquete: abundancia mujeres de distintos colores y nacionalidades.</p>	<p>Enunciador: relato de confianza, clima “entre amigos”</p> <p>Enunciario: busca parecerse a...</p> <p>Escena: busca construir complicidad con los hombres desde un lugar de asimetría ya que el otro no tiene esa abundancia o desea tenerla.</p>
2	21/04/17	<p>Felices los 4</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk</p>	<p>Abundancia sexual</p> <p>El poli amor</p> <p>El deseo erótico y el placer sexual</p> <p>Relaciones lábiles.</p>	<p>planos detalles: ciudad, nocturnidad, alianza, alcohol, escenas de desnudez, cuerpo, tatuajes.</p> <p>Escena teatral hablan español e inglés.</p>	<p>Enunciador: le habla a una mujer casada, propuesta de apertura a relaciones poligámicas basadas en el placer sexual. Seductor.</p> <p>Enunciario: una mujer que tiene otras relaciones pero que vuelve a el, le quita la culpa proponiendo apertura.</p> <p>Escena: Complicidad acuerdo respecto a lo vincular.</p>
3	3/10/17	<p>Corazón</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=GmHrjFIWI6U</p>	<p>Diversión en el amor. Relaciones lábiles.</p> <p>Repartir pedazos del corazón te mantiene a salvo del sufrimiento.</p>	<p>latidos del corazón índices comentativos.</p> <p>Bailan candombe, zamba.</p> <p>2 idiomas: portugués y español.</p>	<p>Enunciador: Seductor. Relato de confianza, clima “entre amigos”.</p> <p>Enunciario: aprendiz.</p> <p>Escena enunciativa: complicidad con los que sufrieron, les propone cambiar el sistema.</p>
4	9/3/18	<p>El préstamo</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=-BQJo3vK8O8</p>	<p>Pareja de atracadores. él le presta un corazón no se lo regaló igual ella le roba el corazón y la plata del atraco.</p> <p>Relaciones</p>	<p>Escena teatral, habla italiano.</p> <p>operaciones de figuración: bonnie and clyde, el macho mexicano, Al capone.</p> <p>Nocturnidad, motel, bancos, dólares.</p>	<p>Enunciador busca generar complicidad, cuenta que presta el corazón y no se lo devuelven presume que la “usa” sin embargo en el discurso audiovisual el sujeto de la acción no coincide ya que ella finalmente le roba todo.</p>

			lábiles		Enunciario: cómplice. Escena: complicidad
5	10/8/18	Mala Mía https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpfU	Hace lo que quiere fiesta, diversión el culto al cuerpo y el alcohol como centro de reunión.	Escena teatral: elipsis pero el esta durmiendo con muchas mujeres en una habitación y lo despiertan para filmar un programa de tv. planos frenéticos, se salta de una escena a otra muy rápido.	Enunciador exclamativo y seductor. Se jacta de lo que hace Enunciario: la audiencia que lo critican: los envidiosos. Escena: Se propone para ser imitado o jodete si no te gusta.
5 b i s	21/12/18	Mala mia version 2 https://www.youtube.com/watch?v=7bu3OM89Kkl	Libertad sexual femenina	whiteboard: video con dibujos animados que van representando la letra.	Enunciador : Exclamativo, acusador. Enunciario: machismo.

Palabras finales

La reconfiguración del melodrama: El poli amor

En un contexto de creciente proliferación de discursos provenientes de los movimientos de mujeres y de la diversidad sexual, materializado en la sanción de normativas de reconocimiento, protección y ampliación de derechos, el vínculo entre mujeres e industrias culturales se ha convertido en un eje central de debate en espacios mediáticos. El discurso feminista se cuestiona en qué medida las representaciones de las industrias culturales limitan o acompañan las transformaciones, sin embargo, la primera acción que aparece es denunciar el carácter sexista de diferentes producciones culturales. Esta tendencia en los estudios sobre comunicación y cultura que data de hace varias décadas, se agudizó por el artículo 5 de la ley 26.485/2009, que señala la violencia mediática como una de las modalidades de ejercicio de la violencia de género fortaleciendo la concepción acerca de que los medios masivos son meros reproductores de desigualdades de género y de estereotipos discriminatorios.

Se tomó a este objeto de estudio como un referente al que se lo pudo situar en la encrucijada planteada en la medida en que es al mismo tiempo polémico en cuanto a la forma en que hace uso de las mujeres para posicionar sus productos como también exitoso en la medida en que consigue hacer de cada movimiento de su trayectoria un éxito para el mainstream musical premiado y/o retomado por los medios para hablar de sus acciones.

Se pudo acceder a partir del texto musical y los vídeos, a diversos elementos discursivos en relación con la construcción del deseo erótico, las relaciones propuestas y las identidades promovidas.

A través del análisis se pudo acceder a los vínculos que se proponen desde enunciados que se construyen en el cruce entre mercado, deseo y sexualidad, lo cual es una constante de todos los géneros musicales urbanos.

En la obra de Maluma se avanza en una narrativa que supone que el cortejo y la conquista románticas están fuera de época debido a la instantaneidad que generan las redes sociales y el éxito de las relaciones está medido por la concreción del acto sexual. Hombres y mujeres son los únicos sujetos posibles en esta propuesta musical y son activos en la acción vincular en donde el discurso está marcado por el fomento de ambos a una no relación de pareja donde el sexo, la diversión y el desamor son la clave del funcionamiento de estos vínculos.

El proceso de seducción deviene en un recurso privilegiado donde ambas partes deben generar estrategias para gustar que solo pasan por el plano de lo visual (en el caso de ellas también por lo que son capaces de hacer en el plano sexual), es por eso que continúa la recurrencia a acotar la seducción de la mujer a las exigencias del desempeño erótico que el hombre impone, sin embargo las exigencias físicas a las que se somete Maluma para ser un hombre sexy no son menores y también son mostrados como requisitos para gustar.

Ellas son mujeres convencidas de establecer vínculos abiertos, la autonomía corporal, la libertad sexual, verse como una “perra” en el arte de atraer a los varones, conseguir muchas citas y mantener una frecuencia alta de relaciones sexuales son elementos clave en la construcción identitaria que se propone. Para ser sexy hay que usar lencería de calidad, tener pestañas postizas, planchita en el pelo, tener atributos sexuales marcados, el abdomen chato, frecuentar espacios lujosos, saber bailar, revisar las billetera de sus pretendientes y otras cosas más que quizá implica despertar un día en la cama de alguien desconocido.

Frente a la constante denuncia del feminismo acerca de la cosificación del cuerpo de la mujer y los parámetros estandarizados sobre los modelos de belleza, como polémica y provocación, cabría preguntarse por qué el ser dueña del propio cuerpo parece limitarse al derecho a practicarse un aborto o a vivir una sexualidad libre, impactando en la posible legitimidad de otras decisiones y deseos. La constante aparición de manifestaciones que no encajan con un modelo único de intervención política hace necesario complejizar el planteo y asumir que estas prácticas forman parte de empoderar los propios cuerpos pero que, a la vez, también resuenan de maneras contradictorias y todavía inexploradas en las relaciones de género (Elizalde, Felitti,2015)

A partir de lo trabajado, se concluyó que las relaciones abiertas o lábiles son funcionales al mercado en la medida que éstos modelos identitarios son construidos desde una mirada comercial en donde los protagonistas son poseedores de una sexualidad que los vuelve exitosos cuando son deseados y mirados y que, a su vez, son funcionales a la sociedad de consumo en un momento donde el sexo, el deseo y el erotismo están atravesados por variables del mercado.

Con un movimiento de mujeres que se amplía y diversifica se abren otros interrogantes y emergen nuevos retos desde los cuales leer algunas transformaciones que tienen

lugar hoy en el terreno de lo vincular. Resulta provechoso comprender que estas producciones proponen formas de relacionarse que viven muchas personas y en un momento donde Instagram, los sitios de citas en internet y las aplicaciones para celulares que concretan encuentros en tiempo real mediante un GPS parecen hegemonizar el mercado de los encuentros sexo-afectivos.

Respecto a la reacción del feminismo ¿se va a seguir tomando a las “canciones hiteras” solo como lugares de reproducción del patriarcado o finalmente se podrán ver allí herramientas para cuestionar las construcciones de género establecidas? ¿Podrán los discursos de Maluma, por momentos, ampliar- con retóricas propias y a su manera- algunas demandas del movimiento de mujeres?

Sería un gran aporte a futuros trabajos analizar qué sucede con los procesos de identificación que generan estas propuestas musicales haciendo un análisis en recepción, quizá la clave es, retomando a Spataro³⁴, llegar a más lugares de la mano de la cultura de masas.

³⁴ Spataro (2018) “Abajo el feministrómetro”. Disponible en: http://revistabordes.com.ar/abajo-el-feministometro/#_edn14

Bibliografía

- Acosta, C. (2007). Un acercamiento a los vídeo clips de hip hop en Medellín. En *Anagramas*, Vol. 6, N° 11: Medellín: Universidad de Medellín. Facultad de Comunicación.
- Alabarces, P; Salerno D., Silba M. y Spataro C. (2008): "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia", en Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (Comps.): *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, P. y Silba, M.(2014): "'Las manos de todos los negros, arriba': Género, etnia y clase en la cumbia argentina", en *Cultura y Representaciones sociales*, volumen VIII N° 16, México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- Allochis L.(2014): "De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación" *Cuaderno 48, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. pp 23-35
- Amadeo, M.(2008): "La metáfora y la metonimia icónicas, clave de lectura del clip" *La Trama de la Comunicación*, Universidad Nacional de Rosario. Vol. 13, pp. 53-68.
- Badiou, Alain (2011), *Elogio del amor*. Paris, Café Voltaire Flammarion
- Bajtín, M (1989): "Introducción. Planteamiento del problema", en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- Barbero, M. (1983): "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México.
- Barbero, M. J.(1987): *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, G. Gili.
- Baudrillard, J.(1974): *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1970): *La sociedad de consumo*, Argentina Siglo XXI.
- Bauman Z. (2005): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, FCE.
- Blázquez, G. (2012): "Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba", en Martínez, Alejandra y Aldo Merlino (comps.): *Género, raza y poder*, Villa María: Eduvim.
- Blázquez, G. (2008): "Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de las Masculinidades Heterosexuales entre jóvenes cordobeses, *Trans*, revista transcultural de música, n° 12. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art06.htm>
- Bordo, S. (2000): *The Male Body, A New Look at Men in Public and in Private*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Bourdieu, P. (1984): "El mercado lingüístico". En *Sociedad y cultura*, México, Grijalbo, 1990
- Butler, J. (2007). *Sujetos de Sexo/ género/ deseo en El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Castaño Vera (2010) *El melodrama y la canción de despecho: ¿Un mismo sentimiento?* Revista Luciérnaga Audiovisual. Facultad de Comunicación Audiovisual. Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Año 2, Edición 4. Medellín, Colombia.

Cragolini A. (2006) Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires en:
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>

Cruces, F. (2008): "Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento", en *Anthropos*, N° 219, Barcelona.

De Certeau, M (1996): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

de Lauretis, T. (1996): "Tecnologías del género" en *Revista Mora* n° 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti-edipo capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Elizade, S y Felitti, K. (2015): "'Vení a sacar a la perra que hay en vos': pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos", *EG Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género del Colegio de México*. Ciudad de México; pp. 3-32.

Elizalde, S. (2007) "De encuentros y desencuentros. Hacia un mapa indicial del vínculo género/comunicación", *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura* N° 3, B. A., pp. 15-40.

Fernández, J. L.: *Contenidos, intersecciones y límites de una sociosemiótica de los radiofónico*.

Fernández Silva, C. (2010). *El vestuario como identidad, del gesto personal al colectivo*. 8º. Jornada Académica de Diseño Industrial. Las personas y los diseñadores: Una buena sociedad. La Paz: Universidad Pontificia Bolivariana. Recuperado de <http://proyectomedussa.com/el-vestuario-como-identidad-del-gesto-personal-al-colectivo/>

Fernandez J.L y Tobi X. (2009): *Criminal y contexto, estrategias para su configuración*. *Revista Letra, Imágen y Sonido*. N° 4. UBACyT. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3661/0>

Frith, Simon (1990): "What is good music?". *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 10 (2): 92-102.

Frith, S (1996): "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul Du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

Ford, A. (1994): "Conexiones" y "Los medios. Tráfico y accidentes transdisciplinarios". En *Navegaciones. Comunicación y Cultura, crisis*. Buenos Aires, Amorrortu.

García Canclini, N. (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.

Gómez (2002): *El estudio de la ironía en el texto literario*. Cuaderno de Investigación en Filosofía. Universidad de La Rioja.

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Hall, S (1980): "Codificar y Decodificar". En: Cultura, Media y Lenguaje, Londres, Hutchinson. Pág. 129-139

Hall, S (1984) "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): Historia popular y teoría socialista, Barcelona: Crítica.

Hollows, J. (2000): "Feminismo, estudios culturales y cultura popular". En *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press. Traducción de Pau Pitarch.

Lenarduzzi, V (2016): La pista de baile: Escena de la comunicación contemporánea. En: *La Trama de la Comunicación*, vol. 20, N°. 2, julio-diciembre, pp. 91-109 Universidad Nacional de Rosario

Lipovetsky, G. (1986): "La era del vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo". Barcelona Anagrama.

Lipovetsky, G. (2006): "Los tiempos hipermodernos". Barcelona. Anagrama.

Lipovetsky, G. (2004): "El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas". Barcelona: Anagrama.

López Louro, G. (1999). O corpo educado. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica

Marchese A y Forradellas J (1986) Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Ariel, Barcelona.

Margulis M. (1997): La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires, cap. I, Biblos, Argentina, 1997. pp 11-30

Negrón-Muntaner, Raquel Z. Rivera (2009): Nación Reggaetón. Revista Nueva Sociedad N° 223, septiembre-octubre.

Ramirez Noreña V. (2012): El concepto de la mujer en el reggaeton, análisis lingüístico en *Análisis crítico del discurso en 10 canciones del reggaeton*. Universidad de Antioquia.

Rincón, O. (2015): "Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities", en Amado, Adriana y Omar Rincón (editores): *La comunicación en mutación*, Friedrich-Ebert-Stiftung: Bogotá.

Samour, H. (2006). Globalización, cultura e identidad en Teoría y Praxis, 7, pp. 81-14. San Salvador: Ed. Universidad Don Bosco.

Scott, Joan ([1986] 2000): "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas, Marta (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).

Seman, P. (2012): Cumbia villera: Avatares y controversias de lo popular realmente existente. En Revista Nueva Sociedad N° 242, Noviembre 2012.

Sibilia, P. (2008): La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Silva M., Spataro C. (2008) Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras, En *Resistencias y mediaciones, estudios sobre cultura popular*, pp 89-110

Spataro, C (2012): “Señora de las cuatro décadas’: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad” en E-Compós, Revista de la Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Vol. 15, N°2, Brasília, ISSN 1808-2599. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/795/593>

Spataro, C. (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género*, (3), Pág. 27-45.

Steimberg, O. (1998): Semiótica de los medios masivos, el pasaje a los medios de los géneros populares.

Verón E. (2004): Diccionario de lugares no comunes. En *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona

Vigarello, G. (2005), Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Buenos Aires, Nueva Visión.

Villagra, P (2007): Reggaetón e identidad masculina. Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, núm. 4, 2006, pp. 87-101
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476948766005>

Vila, P. (1996): “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. TRANS-Revista Transcultural de Música.

Vila P. (2000): “Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actualizaciones musicales”, en Piccini, Mabel, Mantecón, Ana Rosas y Schmilchuk, Graciela (Coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Ed. Casa Juan Pablos.

Williams, R. (1994): *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.

Anexo

Maluma (2019). España. Disponible en: <https://maluma.online/>

Videos

Maluma, Octubre 2016, 4 babys. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4>

Maluma, Abril 2017, Felices los 4. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk

Maluma, Marzo 2018, El Préstamo. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=-BQJo3vK8O8>

Maluma, Agosto 2018, Mala Mía. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=Q527XDLEpfU>

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Maluma, Becky-G, Anitta, Diciembre 2018, Mala Mía. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=7bu3OM89Kkl>

Maluma, Diciembre 2018, Corazón: Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=GmHrjFIWI6U>

Letras de canciones

CUATRO BABYS

Ya no sé qué hacer
No sé con cuál quedarme
Todas saben en la cama maltratarme
Me tienen bien. De sexo, me tienen bien

Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero
Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera
Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero
Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera

La primera se desespera
Se encojona si se lo echo afuera
La segunda tiene la funda
Y me paga pa' que se lo hunda
La tercera me quita el estrés
Polvo corridos siempre echamos tres
A la cuarta de una, le bajo la luna
Pero ella quiere con Maluma y conmigo a la vez
Estoy enamorado de las cuatro
Siempre las busco después de las cuatro
A las cuatro les encanta en cuatro
Y yo nunca fallo como el 24
De los Lakers siempre es la gorra
De chingar ninguna se enzorra
Estoy metio' en un lío, y hasta confundio'
Porque ninguna de mi mente se borra

Me pongo las gafas Cartier, saliendo del aeropuerto
Vestio' Giuseppe , zapatos en piel
Tú tienes todas mis cuentas de banco y el número de la MasterCard
Tú eres mi mujer oficial, me tiene enamorado ese culote con ese pelo rubio
Pero tengo otra pelinegra que siempre quiere chichar
A veces hasta le llega al estudio
La pelirroja chichando es la más que se moja
La encojona que me llame y no lo coja
Pelemos y me bota la ropa y tengo que llamar a cotorra pa' que la recoja
Tengo una chiquitita nalgona con el pelo corto
Me dice papi vente adentro, si me preña
Bryant Myers

Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera
Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero
Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera

Y estoy metío en un lío
A todas yo quiero darle
Me tienen bien confundío
Ya no sé ni con cuál quedarme
Y es que todas maman bien
Todas me los hacen bien
Todas quieren chingarme encima de billetes de cien
Me tienen en un patín
Comprando en San Valentín
Ya me salieron más caras que un reloj de Ulysse Nardin
Es que las babys están dura y ninguna de la' cuatro se ha hecho completa
Dos tienen maridos y ninguna de las dos al marido respetan

Cuatro chimitas, cuatro personalidades
Dos me hablan bonito, dos dicen maldades
Diferentes nacionalidades
Pero cuando chingan gritan todas por iguales
Quiere que la lleve pal Medallo
Quiere que la monte en carro del año
Que a una la coja, a la otra la apriete
Y a las otras dos les dé juntas en el baño
Digan qué más quieren hacer
El Dirty las va a entretener
En la casa gigante, hay un party en el yate que él quiere tener
No sé si me entiendes, bebé

Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero
Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera
Estoy enamorado de 4 babys, siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo, ninguna me pone pero
Dos son casadas, hay una soltera
La otra medio psycho y si no la llamo se desespera

Compositores: Juan Jesus Santana-Lugo / Bryan Robert Rohena Perez / Jorge Hernandez
Quiles / Juan Luis Londono Arias / Noel Santos Roman / Sharon Ramirez Lopez
Letra de Cuatro Babys © Warner Chappell Music, Inc, Sony/ATV Music Publishing LLC

FELICES LOS CUATRO

LETRA:

[Intro]

Maluma baby

[Verso 1]

Apenas sale el sol y tú te vas corriendo
Sé que pensarás que esto me está doliendo
Yo no estoy pensando en lo que estás haciendo
Si somos ajenos y así nos queremos (mm-mm-mm)

[Pre-Estribillo]

Si conmigo te quedas, o con otro tú te vas

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

No me importa un carajo porque sé que volverás
Si conmigo te quedas, o con otro tú te vas
No me importa un carajo porque sé que volverás

[Estribillo]

Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Te agrandamo' el cuarto
Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Yo te acepto el trato

[Post-Estribillo]

Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato (alright-alright, baby)

[Verso 2]

Y lo hacemo' otro rato
Lo nuestro no depende de un pacto
Disfruta y sólo siente el impacto
El boom boom que te quema, ese cuerpo de sirena
Tranquila que no creo en contratos (y tú menos...)

[Refrán]

Y siempre que se va, regresa a mí, y felices los 4
No importa el qué dirán, nos gusta así
(Te agrandamos el cuarto, baby)
Y siempre que se va, regresa a mí, y felices los 4
No importa el qué dirán, somos tal para cual

[Estribillo]

Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Te agrandamos el cuarto
Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Yo te acepto el trato

[Coro]

Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato
Y lo hacemo' otro rato

[Pre-Estribillo]

Si conmigo te quedas, o con otro tú te vas
No me importa un carajo porque sé que volverás
Si conmigo te quedas, o con otro tú te vas (a-as)
No me importa un carajo porque sé que volverás

[Estribillo]

Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Te agrandamo' el cuarto
Y si con otro pasas el rato
Vamo' a ser feliz, vamo' a ser feliz, felices los 4
Yo te acepto el trato

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

[Post-Estribillo]

Y lo hacemos' otro rato
Y lo hacemos' otro rato
Y lo hacemos' otro rato
Y lo hacemos' otro rato

[Outro: Maluma, RudeBoyz]

(Y siempre que se va, regresa a mí)
Maluma baby
(No importa el qué dirán, nos gusta así)
Kevin ADG, Chan El Genio, RudeBoyz
(Y siempre que se va, regresa a mí)
El código secreto, baby
(No importa el que dirán (Ily Wonder)
Somos tal para cual)
Así lo quiso el destino mami
Muaah

Compositores: Andres Uribe Marin / Bryan Snaider Lezcano Chaverra / Eliezer Palacios-Rivera / Juan Luis Londono Arias / Kevin Mauricio Jimenez Londono / Mario Caceres / Servando Primera / Stiven Rojas Escobar
Letra de Felices los 4 © Universal Music Publishing Group, Sony/ATV Music Publishing LLC

CORAZÓN

LETRA:

[Intro: Maluma]

Alrighty right, baby

[Coro: Maluma]

Tú me partiste el corazón (Maluma, baby)
Pero mi amor no hay problema, no, no (Rudeboyz)
Ahora puedo regalar, un pedacito a cada nena
Sólo un pedacito

Tú me partiste el corazón (Ay mi corazón)
Pero mi amor no hay problema, no, no
Ahora puedo regalar (ya que, ya que), un pedacito a cada nena
Sólo un pedacito

[Verso 1: Maluma]

Ya no vengas más con esos cuentos mami
Si desde el principio siempre estuve pa' ti
Nunca me avisaron cuál era el problema
Te gusta estar rodando por camas ajena
Ahora me tocó a mí cambiar el sistema
Andar con gatas nuevas, repartir el corazón
Sin tanta pena, ahora te digo goodbye
Muito obrigado, pa' ti ya no hay

[Pre-Coro: Maluma]

Uooh uooh uohh, uooh uooh uohh
No tengo miedo de decir adiós
Yo quiero repartir meu coração

Uooh uooh uohh, uooh uooh uohh
Ahora te digo goodbye
Muito obrigado, pa' ti ya no hay
(Maluma, baby)

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

[Coro: Nego do Borel, Maluma]

Você partiu meu coração (Ai, meu coração)
Mas meu amor, não tem problema, não, não
Que agora vai sobrar então (O quê? O quê?)
Un pedacito a cada nena
Sólo un pedacito

[Puente: Nego do Borel]

Se eu não guardo nem dinheiro
Quem dirá guardar rancor
Você vacilou primeiro
Nosso caso acabou

[Pre-Coro: Maluma]

Uooh uooh uohh, uooh uooh uohh
No tengo miedo de decir adiós
Yo quiero repartir meu coração

Uooh uooh uohh, uooh uooh uohh
Ahora te digo goodbye
Muito obrigado, pa' ti ya no hay

[Coro: Maluma]

Tú me partiste el corazón (Ay mi corazón)
Pero mi amor no hay problema, no, no
Ahora puedo regalar (ya que, ya que), un pedacito a cada nena
Sólo un pedacito

[Outro: Maluma]

Tchau tchau
Eu não sei falar muito bem português
Mas quero aprender

Pretty boy, baby
Dirty boy, baby
Maluma, baby

Tú me partiste el corazón (Maluma, baby)
Pero mi amor no hay problema (Rudeboyz)
Sólo un pedacito
(Maluma, baby)

Compositores: Aurelio Ribeiro Martins Da Silva / Bryan Snaider Lezcano Chaverra / Jefferson Almeida Dos Santos Junior / Juan Luis Londono Arias / Kevin Mauricio Jimenez Londono / Umberto Da Silva Tavares
Letra de Corazón © Sony/ATV Music Publishing LLC

EL PRÉSTAMO

LETRA:

[Intro: Maluma, The Rudeboyz]

Oiga Chan, súbeme un poquito ahí el micrófono
Le tengo que decir un par de cosas que, ella no quiere escuchar
Rudeboyz

Sólo por curiosidad te tengo que preguntar
¿Me lo deja' o te lo vas a llevar? (a-ha)
No ves que lo tengo que usar

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Contigo y con otras más (jaja)
Prometí no volverlo a maltratar, oh no (mua)

[Pre-coro]

Perdona pero tengo mis motivos, ouh-no-no
En el juego del amor mucho he perdido (así es)
Así me convirtió el pasado
Y prefiero hablarte claro (Maluma baby, mua)

[Coro]

Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté
Lo más grande que tenía y no lo quieres devolver (Maluma, baby)
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (jajajaja)
Te entregué todo mi amor y no lo quieres devolver (alright, alright)
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (a-ha)
Lo más grande que tenía y no lo quieres devolver
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (jaja)
Te entregué todo mi amor y no lo quieres devolver (alright, alright)

[Verso 1]

¿Qué pasó bebé? ¿Que te iba a regalar qué?
Ya llevo varios meses
Dándote lo que mereces
Tres por la mañana y por la noche otras dos veces
Parece que ésto crece y crece
Ojala no olvides de pagar los intereses
No llegaste en el mejor momento
Si digo lo contrario te estaría mintiendo
Analizo y lo concluyo
Cada loco con lo suyo

[Puente]

No te quedes sola
Hombres hay de sobra
Por qué no te buscas quién te ame y te enamoras
No te quedes sola
Hombres hay de sobra
Por qué no te buscas quién te ame y te enamoras (Maluma baby)

[Coro]

Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (jajajaja)
Lo más grande que tenía y no lo quieres devolver (wuu)
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (rra, rra)
Te entregué todo mi amor y no lo quieres devolver
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (yo no, yo no)
Lo más grande que tenía y no lo quieres devolver
Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (yo)
Te entregué todo mi amor y no lo quieres devolver (alright)

[Pre-coro]

Perdona pero tengo mis motivos, ouh-no-no (tú me entiendes)
En el juego del amor mucho he perdido (I'm sorry baby)
Así me convirtió el pasado
Y prefiero hablarte claro (Maluma baby, mua)

[Outro]

Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté (jajaja)
(Alright, alright)
Lo más grande que tenía y no lo quieres devolver
(Y esto es F.A.M.E Maluma baby)

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Yo no lo di, yo no lo di, yo lo presté
(Kevin ADG y Chan El Genio Rudeboyz)
Te entregué todo mi amor y no lo quieres devolver
(Dímelo Ha-ash Esta es la fórmula parceros Jajaja, mua)
Compositores: Bryan Snaider Lezcano Chaverra / Edgar Barrera / Juan Luis Londono Arias /
Kevin Mauricio Jimenez Londono
Letra de El préstamo © Sony/ATV Music Publishing LLC

MALA MÍA

LETRA/LYRICS:

[Intro]

Maluma, baby (Uhh)
Yeah

[Pre-Coro]

Me besé a tu novia, mala mía
Me pasé de trago', mala mía
Me cagué en el party, mala mía
Siempre he sido así, todo' ustede' lo sabían

[Coro]

Así es mi vida
Es sólo mía
Tú no la vivas
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida, es sólo mía
No importa lo que digas (Yo')
En el fondo me quieren y por eso me imitan

[Verso]

Esa vez en el party te encontré (Auh)
No sabía que venía' con él (Auh)
Te me pusiste terca, me abriste la puerta
Tu novio se descuida y ahí entré (Auh)

[Puente]

Aquí estoy yo-yo, para darte lo que tú quieras, bebé
Aquí estoy yo-yo, mala mía si te tumbé el plan con él
Aquí estoy yo-yo, para darte lo que tú quieras, bebé
Aquí estoy yo-yo, dame tu número pa' volverte a ver (Yeh, yeh)

[Pre-Coro]

Me besé a tu novia, mala mía
Me pasé de trago', mala mía
Me cagué en el party, mala mía
Siempre he sido así, todo' ustede' lo sabían

[Coro]

Así es mi vida (Auh)
Es sólo mía (Auh)
Tú no la vivas
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Auh)
Es sólo mía (Auh)
No importa lo que digas
En el fondo me quieren y por eso me imitan

[Puente]

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Aquí estoy yo, yo, para darte lo que tú quieras, bebé
Aquí estoy yo, yo, mala mía si te tumbé el plan con él
Aquí estoy yo, yo, para darte lo que tú quieras, bebé
Aquí estoy yo, yo, dame tu número pa' volverte a ver (Yeh, yeh)

[Pre-Coro]

Mala mía
Mala mía (Jaja)
Mala mía
Siempre he sido así, todo' ustede' lo sabían

[Coro]

Así es mi vida
Es sólo mía
Tú no la vivas
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Auh)
Es sólo mía (Auh)
No importa lo que digas
En el fondo me quieren y por eso me imitan

[Outro]

La gente sigue criticando y criticando, pero creemos que todo eso es mentira. A eso le llaman
pura envidia
Uy

En el fondo me quieren y por eso me imitan

Compositores: Juan Luis Londoño Arias / Bryan Snaider Lezcano Chaverra / Kevin Mauricio
Jiménez Londoño / Edgar Barrera / Stiven Rojas Escobar / Johany Alejandro Correa
Letra de Mala mía © Universal Music Publishing Group, Sony/ATV Music Publishing LLC

MALA MIA (REMIX) FT ANITTA Y BECKY-G

LYRICS:

Recuerdo cuantas vainas de mí hablaron (Ajá)
Qué machista y cuántas cosas más dijeron (Ay, sí)
Pero yo sé que en la disco la bailaste (Jajaja)
Mira, me estoy comiendo el mundo entero (Uhh)

[Coro: Maluma & Becky G]

Así es mi vida
Es sólo mía
Tú no la vivas
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Yeah, yeah, yeah; The remix)
Es sólo mía (Yeah, yeah, yeah)
No importa lo que digas (Yeah, yeah, yeah)
En el fondo me quiere' y por eso me imitan (Becky G)

[Verso 2: Becky G & Maluma]

No sé cuántos tequilas me tomé (Shi)
Combine con krippy y abusé (Y abusé)
Aproveché que nadie me miraba (Miraba, já)
Y con un tipo y una tipa me besé (Wuh)
Me quieren criticar, que lo que hago está mal
Lo que pa' ustede' e' loco, pa' mí es algo normal (Zá)
Dale, dale, que dale, dale
No importa lo que no' digan
Dale, dale, que dale, dale
Si tú quiere' que yo siga

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Aquí estoy yo-yo para darte lo que tú quieras, bebé (Lo que tú quieras; I got you, baby)
Aquí estoy yo-yo, dame tú número pa' volverte a ver (A ver)
Yeah-yeah

[Pre-Coro: Becky G & Maluma]

Me besé a tu novia, mala mía
Me pasé de tragos, mala mía
Me cagué en el party, mala mía
Siempre he sido así, todo' ustede' lo sabían

[Coro: Becky G, Anitta & Maluma]

Así es mi vida (Así es mi vida)
Es sólo mía (Es sólo mía)
Tú no la vivas (No, no)
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Ajá)
Es sólo mía (Ajá)
No importa lo que digas
En el fondo me quieren, por eso te imitan (Uhh)

[Verso 3: Anitta & Maluma]

Alguno' no entienden de eso
Que la' mujere' tengamos sexo
Tan libres como los hombres (Hombres)
Y yo le respondo: "Entonces"
"Anda pa'l carajo, deja el machismo" (Ey; Suave, suave)
"No me digas perr-, si somos lo mismo"
Y si no entiendes todavía, yo te diría
"Mala mía, yeah-eh-eh"

[Coro: Maluma & Anitta]

Así es mi vida (Auh)
Es sólo mía (Auh)
Tú no la vivas
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Así es mi vida)
Es sólo mía (Es sólo mía)
No importa lo que digas (Digas)
En el fondo me quieren, por eso me imitan (Uhh)

[Puente: Maluma, Becky G & Anitta]

Ey-yeah
Mala mía
Mala mía
¿Mala mía?
Siempre he sido así, todo' ustede' lo sabían

[Coro: Maluma & Becky G]

Así es mi vida (Así es mi vida)
Es sólo mía (Sólo mía)
Tú no la vivas (No, no, no)
Si te molesta, pues mala mía
Así es mi vida (Auh)
Es sólo mía (Auh)
No importa lo que digas
En el fondo me quiere' y por eso me imitas (Uhh)

[Outro: Maluma, Anitta & Becky G]

My bad (Jajaja)
This is the remix (Remix)

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Directamente de Brasil, Anitta (Anitta)
Becky G, Latinoamérica (Becky-Becky-Becky G)
Worldwide
Uy
En el fondo me quiere' y por eso me imitan
Mala nuestra, parceros
Jajaja

HANGOVER

LETRA
Royce? No fucking way, are you Maluma?
Uh uh
Yeah
Maluma, baby
Maluma
Mm, ¡Royce!
What's up?
Yo no me acuerdo qué pasó
Pero me duele la cabeza
Sé que mezcle tabaco y ron
Hay varias cosas en la mesa, al medio de una beba
Maluma, dime qué pasó
¿Por qué me duele la cabeza? (duele la cabeza)
Ay, que se quede entre los dos (uh uh)
Porque si mi novia se entera, no sabe' lo que a mí me espera
Dime Royce, ¿qué carajo has hecho aquí?
Si ella era mía, no era para ti
Dijo mentiras, que me quería
Y a las dos horas te abrazó bien posesiva
Yo', parce, cójala suave
Ella es la culpable
Todavía no entiendo sus maldades
Yo soy inocente, delante de la gente
Se comporta la muy decente
Si tú quieres la invitamos a un cóctel (yeah)
Luego entramos en calor y vamo' a ver (mm)
Si ella dispone sin miedo, vamo' a hacerlo
Y hagamos lo que ella quiere hacer
Lo que ella quiere hacer
No, no, y lo que ella quiere hacer
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
Muévelo, baby, lo que ella quiere hacer
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
No, no, y lo que ella quiere hacer
Yo no me acuerdo qué pasó (acuerdo qué pasó)
Pero me duele la cabeza (en la cabeza)
Sé que mezcle tabaco y ron (oh)
Hay varias cosas en la mesa, al medio de una beba
Maluma, dime qué pasó (uh uh)
¿Por qué me duele la cabeza? (duele la cabeza)
Ay, que se quede entre los dos (uh uh)
Porque si mi novia se entera, no sabe' lo que a mí me espera (oh)
Eran las diez, se soltó el pelo (alright)
Y en dos minutos, besos de caramelo (ay)
Y va pa'lante y pa'trá', pa'lante y pa'trá', pa'lante y pa'trá' (ay, ídolo, ídolo)
A mí también me vino con el juego
Para ser sincero, no soy quien le dio primero (oh)
Y va pa'lante y pa'trá', pa'lante y pa'trá', pa'lante y pa'trá', mm mm

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Si ella la invitamos a un cóctel (salud)
Luego entramos en calor y vamo' a ver
Si ella dispone sin miedo, vamo' a hacerlo
Y hagamos lo que ella quiere hacer
Lo que ella quiere hacer
No, no, y lo que ella quiere hacer
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
Lo que ella quiere hacer
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
No, no, y lo que ella quiere hacer
Yo no me acuerdo qué pasó (acuerdo qué pasó)
Pero me duele la cabeza (me duele la cabeza)
Sé que mezcle tabaco y ron (oh, no)
Hay varias cosas en la mesa, al medio de una beba
Maluma, dime qué pasó (uh uh)
¿Por qué me duele la cabeza? (duele la cabeza)
Ay, que se quede entre los dos (uh uh)
Porque si mi novia se entera, no sabe' lo que a mí me espera (oh)
Holy shit, we just fucked it up
Maluma, baby
Royce
Prrra
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
Shakey shake
Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Mueve-Muévelo
Dale, baby, muévelo
Maluma, baby, baby, baby
Ro-Ro-Ro-Royce
Alright
Prince Royce
Maluma, dime
Royalty World Inc
This is F.A.M.E
Y los Rudeboyz (Rudeboyz)
Dímelo Edge
Ily Wonder
This is a true story
La fórmula
A true story
Sobetea, mami, sobetea, mami, aprieta, aprieta, aprieta, ¡oh!
¡Ay, yo'! I hope my girl don't listen to this shit
Freaky essa bunda, gata
Mua
Compositores: Juan Luis Londoño Arias / Kevin Mauricio Jiménez Londoño / Bryan Snaider
Lezcano Chaverra / Edgar Barrera / Geoffrey Royce Rojas
Letra de Hangover © Sony/ATV Music Publishing LLC

INSTINTO NATURAL

LETRA:

[Intro: Sech]
Yeh-yeh, yeh-yeh
Ah-ah-ah

[Coro 1: Maluma & Sech]
Me da miedo perderte
Aunque la cague quiero verte
Ojalá que tengas suerte (Tengas suerte)
Ojalá fuera más fuerte, yeh

Me da miedo perderte
Aunque la cague quiero verte
Ojalá que tengas suerte
Ojalá fuera más fuerte, yeh

[Verso 1: Maluma, Sech]
Tal vez, algún día yo te fallaré
Y no es porque te deje de amar (Deje de amar)
Es mi instinto natural
De una vez hoy yo te lo quiero confesar
Pero no lo tomes personal
Es mi instinto natural

[Pre-Coro: Sech]
Yo no soy de los que rompe un corazón (Corazón)
Desde ya tú tienes la razón
Te lo juro que no es mi intención
Y te aviso con anticipación

[Coro 2: Maluma & Sech]
Que si caigo en otras bocas
No meto el corazón en esas cosas
Juro, si peleamos no es por otra (Por otra)
Es mi instinto, no hay de otra (No hay de otra)
Y si caigo en otras bocas
No meto el corazón en esas cosas
Juro, si peleamos no es por otra (No-no)
Es mi instinto no hay de otra (No-no-no)

[Verso 2: Maluma & Sech]
Es mejor que duela ya, que te lo advierta
A que llegue un mensaje de sorpresa
Que diga que Juan anda de fiesta
Y está buscando lo que ya tiene en su mesa
(¡Este es Sech!)
Despierto como dos a cero
Como un vuelo cuando el avión ya va en el cielo
Como perder el sol con un aguacero
Mejor ni espero, tengo que ser sincero

[Coro 1: Maluma & Sech]
Me da miedo perderte
Aunque la cague quiero verte
Ojalá que tengas suerte
Ojalá fuera más fuerte
Me da miedo perderte
Aunque la cague quiero verte
Ojalá que tengas suerte
Ojalá fuera más fuerte (Eh-eh)

[Pre-Coro: Maluma]
No soy de los que rompe un corazón
Desde ya tú tienes la razón
Te lo juro que no es mi intención
Te aviso con anticipación

[Coro 2: Maluma & Sech]
Que si caigo en otras bocas
No meto el corazón en esas cosas
Juro, si peleamos no es por otra (No-no-no)

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Es mi instinto, no hay de otra (No-no-no)
Y si caigo en otras bocas
No meto el corazón en esas cosas
Juro, si peleamos no es por otra
Es mi instinto, no hay de otra

[Outro: Sech & Maluma]

Esté es Sech, yeh
Maluma, babe
Bebebé, bebebé, bebé-bebé

Compositores: Carlos Isaías Morales / Edgar Barrera / Johany Alejandro Correa / Juan Luis Londoño / Santiago Mesa / Vicente Barco
Letra de Instinto Natural © Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group
Delincuente

Maluma

Yeah
(Oh oh oh oh)
Rudeboyz (Jajaja, dice)
Maluma, baby
Soy un delincuente
Adicto de salir de noche a visitar la calle
Buscando gatas con bolsos Chanel y lindo maquillaje
Me cansé de ser romántico y regalar detalles (I m sorry)
Ya no hay 14 de febrero en mi vida y ella lo sabe (jaja)
Y ella lo sabe (uuuh)
Oh oh oh
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (alright alright)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (uh)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena (yeah)
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (I love you)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (uh)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Me voy para la disco (uh), y rápido yo resolví (yeh yeh)
Que esa vida no era para mí (jujuju)
Mire, esté coqueta (uh), por qué te hacías la discreta
Si el Padre me ha contado que también tú pecas (oh, shit)
Cómo tú te mueves eso a mí me tienta
Yo me pongo atrás para que así lo sientas
No pienses que soy mal pensado
Sólo te quiero aquí a mi lado (mamacita)
Cómo tú te mueves eso a mí me tienta
Yo me pongo atrás para que así lo sientas
No pienses que soy mal pensado
Sólo te quiero aquí a mi lado
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (brrr)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas, oh yeh

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Hoy salgo pa la calle dispuesto a revelarme
Pues mi corazón parece que a nadie pertenece
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena (no, no)
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (yeh yeh yeh)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee (Yankee)
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Jajajaja (mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena)
Maluma, baby (que me den otro tequila pa olvidar to as las penas)
Kevin ADG, Chan El Genio
Rudeboyz (que me pongan un perreo de Tony y de Calde)
Eh (uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee)
Dímelo Bicky (que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas)
Royalty World Inc
This is F.A.M.E

Fuente: [LyricFind](#)

Compositores: Juan Luis Londoño Arias / Kevin Mauricio Jiménez Londoño / Bryan Snaider
Lezcano Chaverra / Edgar Barrera
Letra de Delincuente © Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group

DELINCUENTE

Yeah
(Oh oh oh oh)
Rudeboyz (Jajaja, dice)
Maluma, baby
Soy un delincuente
Adicto de salir de noche a visitar la calle
Buscando gatas con bolsos Chanel y lindo maquillaje
Me cansé de ser romántico y regalar detalles (I m sorry)
Ya no hay 14 de febrero en mi vida y ella lo sabe (jaja)
Y ella lo sabe (uuuh)
Oh oh oh
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (alright alright)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (uh)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena (yeah)
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (I love you)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (uh)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Me voy para la disco (uh), y rápido yo resolví (yeh yeh)
Que esa vida no era para mí (jujuju)
Mire, esté coqueta (uh), por qué te hacías la discreta
Si el Padre me ha contado que también tú pecas (oh, shit)
Cómo tú te mueves eso a mí me tienta
Yo me pongo atrás para que así lo sientas
No pienses que soy mal pensado
Sólo te quiero aquí a mi lado (mamacita)
Cómo tú te mueves eso a mí me tienta
Yo me pongo atrás para que así lo sientas
No pienses que soy mal pensado
Sólo te quiero aquí a mi lado
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde (brrr)
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas, oh yeh
Hoy salgo pa la calle dispuesto a revelarme
Pues mi corazón parece que a nadie pertenece
Mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena (no, no)
Que me den otro tequila pa olvidar to as las penas (yeh yeh yeh)
Que me pongan un perreo de Tony y de Calde
Uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee (Yankee)
Que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas
Jajajaja (mejor pongan reggaetón tón que la rumba está buena)
Maluma, baby (que me den otro tequila pa olvidar to as las penas)
Kevin ADG, Chan El Genio
Rudeboyz (que me pongan un perreo de Tony y de Calde)
Eh (uno de Wisin & Yandel y otro de Daddy Yankee)
Dímelo Bicky (que me traigan dos botellas, y par de mujeres bellas)
Royalty World Inc
This is F.A.M.E
Fuente: [LyricFind](#)
Compositores: Juan Luis Londoño Arias / Kevin Mauricio Jiménez Londoño / Bryan Snaider
Lezcano Chaverra / Edgar Barrera
Letra de Delincuente © Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing

11 PM

LETRA:

11 de la noche todavía no contesta
1 de la mañana todavía no hay respuesta
2 de la mañana me dice que está dispuesta
3 de la mañana yo te tengo una propuesta

Como hacerte entender
Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
Eres muy bonita pa' llorar por el
No merece que seas fiel
Ni tampoco tu piel

Bebe

Como hacerte entender
Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
Eres muy bonita pa' llorar por el
No merece que seas fiel
Ni tampoco tu piel

Él no va a extrañarte
Tampoco va a pensarte
Dice que está ocupado en cosas más importantes
La nube que no deja ver el sol brillante
No lo dejes que te apague
No lo dejes que te apague

Como hacerte entender

Placco Luciana-Sin contratos-UBA Sociales.

Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
Eres muy bonita pa' llorar por el
No merece que seas fiel
Ni tampoco tu piel

11 de la noche todavía no contesta
1 de la mañana todavía no hay respuesta
2 de la mañana me dice que está dispuesta
3 de la mañana yo te tengo una propuesta

Como hacerte entender
Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
Eres muy bonita pa' llorar por el
No merece que seas fiel
Ni tampoco tu piel

Bebe

Como hacerte entender
Que conmigo tú te ves mejor
Que en mi carro tú te ves mejor
El cuarto huele a Christian Dior
Eres muy bonita pa' llorar por el
No merece que seas fiel
Ni tampoco tu piel

Compositores: Carlos Isais Morales / Edgar Barrera / Johany Alejandro Correa / Juan Luis Londoño Arias / Pedro Juan De la Ossa / Vicente Barco Letra de 11 PM © Sony/ATV Music Publishing LLC