

Gozar, pegar y partir: reguetoneros del barrio a la escena pública

Ligia Lavielle Pullés

No caben dudas; uno de los ritmos que más ha sacudido el panorama musical cubano desde hace casi ya dos décadas es el reguetón, sobre todo el producido en Cuba. ¿Quién iba a advertir a los paladines del buen gusto, que mientras se llevaba a cabo en los noventa la cruzada contra la timba, un sonido aún más “peligroso y vulgar” estaba en plena gestación? Eran sonidos que venían cociéndose en las populosas barriadas, especialmente del oriente cubano, donde se meneaban frenéticas cinturas de ambos sexos, y cuando el calor no ventilado de un período especial de apagones y “alumbrones” pasaba más rápido con los *beats* fuertemente percutidos de algún “muévelo muévelo”¹ o alguna que otra “bomba para afinar”².

De sus antecedentes en los noventa, su génesis en las antípodas del nuevo siglo, hasta el presente más inmediato, el reguetón, inscrito en esa cenagosa categoría denominada música urbana, ha experimentado mucho movimiento. Se editan todas las semanas revistas audiovisuales³, numerosos videos de conocidos y no tan conocidos intérpretes se adicionan al paquete semanal⁴; algunos de sus gestores han trascendido de sus estudios independientes a algún oligopolio musical, e incluso ciertos intérpretes ostentan

¹ Título y segmento de una canción correspondiente a Edgardo Franco conocido en el mundo del espectáculo como El General y que se bailó mucho en las fiestas de barrios durante los primeros años de los noventa.

² Título y segmento de una canción correspondiente a Luis Armando Lozada Cruz conocido como Vico C y que también constituyó un éxito popular.

³ En ese sentido, debe mencionarse la revista audiovisual *Talento urbano*, realizada en Santiago de Cuba que muestra todas las semanas el acontecer del circuito de la música urbana.

⁴ En Cuba, es la alternativa más cómoda a la todavía encarecida red de redes.

el Grammy Latino. Es una simple demostración de cómo la escena del reguetón se ha desarrollado contra vientos y marejadas de críticas o, al menos, no se ha disipado o momificado en el estatismo.

Me atrevería a asegurar, sin embargo, que si bien el universo simbólico que conforma el núcleo de toda la escena no ha permanecido inmutable, al menos se ha mantenido bastante fiel a sus inicios, incluso sus rasgos se visualizan más marcados. Se trata de una demarcación ideoestética, estilística –si lo prefiere el lector: estigmática–, expresa en sus productores y en menor o mayor medida entre sus consumidores.

Durante el tiempo que desarrollé esta investigación he presenciado las inconstancias creativas de los gestores del reguetón (de la ciudad y de la Isla), sus relaciones elásticas con la institucionalidad del sector cultural y también la regular revitalización de la escena reguetonera. En el acercamiento a la dinámica de dicho género, que no es lineal ni necesariamente constante, se develaba la existencia de un universo simbólico que da sentido al producto cultural sonoro y audiovisual. Dicho universo también se inscribe en la vida cotidiana de sus productores (entiéndase como todo el implicado en las creaciones musicales o audiovisuales), y en relativas medidas entre sus consumidores más encarnizados.

En este punto y antes de introducir resultados concisos vale traer a colación un poco de teoría clásica sociológica, tras la finalidad de explicar por qué dentro de ciertos grupos, rasgos que para otros parecen ajenos, como el estilo visual, concepciones, gustos, jergas, motivaciones confesadas y otros elementos subjetivos volcados en la comunicación cotidiana, pueden ser expresados sin prejuicios morales. Se trata de universos simbólicos, un concepto poco habitual en los estudios subculturalistas y possubculturalistas pero cómodo para explicar los asideros de sentido que se crean entre colectivos culturales. En el caso que me ocupa, permite entender la naturalidad y notoriedad con que los productores reguetoneros expresan concepciones mediante medios visuales y sonoros acomodados en un universo en el cual son aceptados.

Para Berger y Luckman (1966) el conocimiento cotidiano se legitima en su instancia más general mediante zonas de significados diferentes que abarcan el orden institucional –entiéndase institución en su más amplia acepción sociológica– en una totalidad simbólica, a la cual denominan

universo simbólico. Estos autores posibilitan entender las razones por las cuales en una sociedad determinados conocimientos o normas parecen ser incuestionables. Y es que la malla simbólica transmitida a través de las generaciones ofrece sentido para el devenir de la vida cotidiana. En este caso, no solo se hereda socialmente, sino que se transmite a partir del grupo de pares, díganse los colegas de la escuela, los familiares de la misma edad, vecinos y en general el grupo cercano en la socialización.

Podría asumirse que, en los marcos de una sociedad, se comparte un universo simbólico mediador de las relaciones sociales entre sus miembros al funcionar como marco nómico, histórico, del cual deriva una identidad reconocida y legitimada de modo macrosocial (Berger y Luckman, 1966, p. 130). Aun así, no descartan la existencia de otras tramas simbólicas al interior del dominio de un sector o marcos colectivos; tramas formadas en las interacciones sociales de actores aglutinados bajo intereses comunes: identidades colectivas, gustos homólogos, intereses profesionales, visiones políticas similares, entre otros. Tales subtramas también comportan universos simbólicos no exclusivos de este sector, pero cuyos conocimientos se usan y reeditan por ellos. Es lo que Berger y Luckman (1966, p. 112) definían como subuniversos en sociedades pluralistas.

Al interpretar tales contribuciones al plano del presente texto, es posible aseverar que dentro de la escena reguetonera y extendido, si se quiere, a cualquier otra escena y cultura musical existen prácticas y actitudes estéticas conformes con entramados o universos simbólicos. Al respecto se pueden mencionar: las formas en que los colectivos articulan el estilo (desde la proyección visual y la vestimenta espectacular hasta la manera de interpretar música), los saberes históricos sobre el pasado, las sensibilidades compartidas, los conceptos sociomusicales que imbrican el discurso músico-visual con el de sus vidas cotidianas y los vocablos derivados de estos conceptos. Cada uno de estos rasgos constituyen formas de interacción naturales y legitimadas entre sus consumidores y cultores. Me referiré a tres de los asideros simbólicos más representativos de esta escena, fuente para la emisión de algunas de las concepciones más controvertidas que pueblan su universo.

Probablemente el lector aguzado, cercano a la música popular, se cuestionará en algún momento del trabajo por qué aludo al hecho “reguetoneo” si los tres rasgos que describo a continuación también se localizan en

otro tipo de producción audiovisual. De hecho, la dinámica cambiante de intérpretes de reguetón determina que en la actualidad los consumidores enconados escuchen y se diviertan con sonidos que no presentan los rasgos técnicos del ya mencionado género. En consecuencia, es probable que no se entienda la insistencia en referir a una escena reguetonera que no solo se nutre de reguetón.

La causa de esta consciente imprecisión es que el rótulo “reguetonero” no obedece *strictu sensu* al tipo de música, sino al tipo de músico. Al menos en Cuba, aunque este productor mantiene un universo simbólico presente en el reguetón atañe en relativas medidas a otros tipos de músico urbano. Características simbólicas muy parecidas se perciben en los intérpretes precedentes de géneros raíces, como los cantantes de *raggamuffin* y *dancehall* y en otros que se consideran *continuum* del mismo, díganse algunos los defensores del trap, así como de un sonido derivado aún más complejo actualmente popularizado en clubes locales y fiestas, que tiene en su técnica más de rumba que del bombo reguetonero, al cual intérpretes, bailarines y consumidores han bautizado con el sintético y cenagoso nombre de “reparto”.

Si bien no todos los representantes de la música urbana defienden los mismos elementos simbólicos (los raperos son un buen ejemplo), otros muchos abocados hacia el reguetón y luego a los géneros cercanos como los antes mencionados, sí defienden tales rasgos. De ahí que cuando nombre la escena reguetonera deberán concebirse dentro de ellas a los productores y consumidores que una vez han creado y disfrutado del reguetón, y que pese a defender otros sonidos, aún mantienen idéntico universo simbólico, en el que alcanzan notoriedad los tres elementos que expongo aquí. Evidentemente, pudiera definir más de tres, empero he considerado pertinentes los elegidos para mostrar, como bien diría Nora Gámez (2011), los sonidos del cambio que han venido repercutiendo por toda la Isla, y que en este preciso momento puedan ser susceptibles a nuevas próximas variaciones debido a las telúricas circunstancias socioeconómicas nacionales.

Del margen al centro: algunas notas sociohistóricas y musicales del reguetón

Que el reguetón sea música de márgenes es uno de los supuestos más recurrentes asociado al género, a la vez de más fácil vulnerabilidad. Si los

íconos de esta música no dudan en vanagloriarse a través de la posesión de dinero, automóviles y lujo en general, asumiendo sin pensárselo un matrimonio con el consumismo y su plena imbricación en la sociedad de consumo: ¿dónde queda entonces el barrio, la marginalidad, la exclusión y la pobreza social con que han sido asociados históricamente? Una mirada exegética a sus raíces devela la respuesta.

En los marcos de la industria musical, así como de los estudios sociales y musicales, el reguetón puede considerarse un género, una mercancía y producto cultural, en su caso, congénito de las sociedades del presente, en especial del Caribe. Aunque se insiste en su divorcio con las músicas que tradicionalmente conforman el abanico cultural de esta área geográfica, dígase el son o la rumba, e incluso se le acusa de ser un “producto extranjerizante”, es probable que sus raíces sociomusicales estén más cercanas a nuestra cultura que otros sonidos que, como es obvio, también están presentes en el gusto popular cubano, como pueden ser el rock o el pop.

No existe todavía una opinión consensuada sobre sus orígenes geográficos, oscilantes entre Panamá y Puerto Rico⁵, aunque es una discusión que como la referida a los orígenes geográficos de la salsa también ha pasado de moda por su inconsistencia e irrelevancia. La mayoría de los criterios especializados, no obstante, han coincidido en situar sus raíces en Panamá y en Puerto Rico con antecedentes como el *reggae*, el *raggamuffin*, el *dancehall*, el rap, el rap en español, pero también de otros ritmos caribeños como la plena, la salsa, la cumbia (Casarella, González y Hernández, 2005; Ziquero, 2006; Ziquero, Marshall y Pacini, 2010). En efecto, el reguetón surge en un triángulo geocultural de países bañados por el mar Caribe. Al respecto añadiría Orozco (2014) que su cadencia musical se sirve de una métrica especial, el tresillo de habanera, un sonido significativo en nuestra matriz sonora. Este “hallazgo incómodo” no contradice que sus implicaciones ideológicas estén alejadas de la tradición musical cubana.

⁵ En cuanto a los orígenes geográficos del reguetón se ha discutido bastante; sin embargo, Raquel Ziquero Rivera (socióloga puertorriqueña quien dedicó sus estudios de maestría y doctorado al rap y el reguetón puertorriqueño) declara en entrevista que a estas alturas resulta irrelevante discutir en términos excluyentes la cuna puertorriqueña o panameña del género, pues sin una de esas vertientes el reguetón no existiría. La autora estima de mayor interés hablar de los aportes de los puertorriqueños, los cubanos y los afroamericanos, o de la influencia del jazz (Corrale, 2009, p. 3).

Su procedencia social no deja lugar a dudas: emerge de los barrios periféricos de las ciudades del Caribe que, haciéndose eco de un fenómeno que empezaba a respirar, le dieron cobertura de consumo. Debido a sus valores coincidentes con la marginalidad, la desviación (armas, desempleo, pandillas y, en consecuencia, bailes y palabras obscenas), en ocasiones lo contestatario (crítica a los sistemas policiales) los primeros circuitos de producción y circulación funcionaron de modo *underground*⁶, “[...] impulsando aquellas primeras voces, que pasaban de mano-discotecamano; para ser difundidas en los sectores sociales más pobres” (Zique-ro, 2006, pp. 16-17). El reguetón, en ese sentido, comenzó a convertirse en la crónica social de un sector poblacional.

De inmediato este fenómeno musical comenzó a aprovecharse por el mercado musical dado su poder mediático. Las casas disqueras calcularon el alcance que el nuevo sonido prometía y comenzaron su difusión. Si a ello se le suma el trabajo que nace de la independencia de las primeras generaciones de reguetoneros, entonces el resultado a nivel de producción es mayor, con lo cual no sería extraño observar su lugar significativo en el mercado de la música latina⁷. Se sitúa así en un lugar privilegiado dentro del sistema productivo de las industrias culturales, asegurándose adeptos y también recelosos comerciales (Zurbano, 2006).

Ahora bien, disiento del criterio que explica linealmente cómo los reguetoneros al experimentar la movilidad de su primera condición social desfavorecida a la opulencia perdieron, en el trayecto, su capacidad de cronistas sociales y, sobre todo, subvirtieron su primigenia condición, en la cual la representación de marginalidad era central. En ese sentido, su

⁶ Lo *underground*, o subterráneo, en la música y en el mundo del audiovisual en general representa aquellas producciones que se realizan y circulan al margen de las políticas culturales. Funcionan en paralelo con las producciones artísticas impulsadas por la institución cultura, pero el prefijo under- o sub-, indica que su desarrollo y potencialidades se ubican en un circuito alternativo de creación y difusión, dígame, por ejemplo: el mano a mano, los microestudios privados de grabación musical, los bancos de películas, por solo citar algunos. También alimentan los consumos culturales y compiten con las producciones culturales de la oficialidad.

⁷ Por ejemplo, según la International Federation of Phonographic Industry en el top 10 de las canciones más escuchadas en España en 2015, hay tres que son de reguetón, y una de ellas cubana (comunicación personal, conferencia sobre mercado de la música dirigido por el grupo de trabajo Sound Diplomacy, realizado en 2015 en Santiago de Cuba).

postura crítica inicial no excluía las posibilidades de negocios con la industria musical, y es que estos actores sociales nunca catalogaron peligroso para el estilo (en su concepción más amplia) la normatividad que impone la industria y que corresponde al crecimiento económico de los músicos.

El criterio que señala a los intérpretes de reguetón como traidores fue esgrimido en gran medida por quienes le devaluaron, algunos raperos incluídos. Al respecto, debe tenerse en cuenta que muchos reguetoneros provinieron del movimiento *hip hop* y se vincularon principalmente al rap. Recuérdese, por ejemplo, que una parte de la música reguetonera se realiza en el estilo recitativo del rap, además los referentes estéticos del *hip hop* permearon al reguetón y aún se hallan puntos de contacto. Su intérprete bebió de tales elementos y los reconfiguró en virtud de todo un circuito comercial para modelar una nueva expresión musical e idoestética. Esta es la génesis de la contradicción irreconciliable entre cantantes de rap y reguetón.

Lo cierto es que, gracias a la adopción de un nuevo estilo de música urbana, fueron acusados de traicionar o vender el campo de batalla en busca de un esperado éxito comercial. Sin embargo, la conversión de lo *underground* en lo masivo no fue para los reguetoneros un acto de traición, sino más bien un salto de suerte abonado además con trabajo. En este contexto, las representaciones de marginalidad se convirtieron en íconos de venta, en una posibilidad de éxito para las disqueras y las industrias musicales, pues para nadie es un secreto que la marginalidad también vende.

Si entonces el cantante y productor de reguetón han experimentado la movilidad social, qué razones les espolean para mantener esa conexión con estereotipos de marginalidad, por qué se sostiene el juicio de que el reguetón es de la calle o del barrio. Considero que su génesis social todavía se reproduce en sus producciones, y esta marginalidad late a nivel simbólico en las aspiraciones o en la escalada a la sociedad consumista. Son representaciones de marginalidad que identifica a ambos lados de la misma clase (el que ha triunfado y el que no), o *underclass* considerando nuevamente el criterio de Nora Gámez (2011), aunque para ser exacto esta música, en cuanto a consumos, ya ha sobrepasado las delimitaciones de estratos sociales.

Lo marginal también se expresa en los textos del género, entendidos en su concepción semiótica más amplia: la visualidad, la música y las canciones. Incluso en entrevistas se revela que se sigue pensando en el reguetón

como característico del barrio, del gueto, de aquellos espacios recocidos en el imaginario social más tradicional y no necesariamente en la práctica como marginales. Sus espacios sociomusicales, aunque se hallan extendidos más allá de las periferias urbanas, reproducen tales pensamientos.

La música, como bien se supondrá, constituye el epicentro que mueve la reproducción de tales construcciones simbólicas y prácticas culturales de aquellos cuyos derroteros profesionales se encaminan en el sendero de la música urbana, aunque para ser justos no finalizan en él.

La dura, la sexy, la mía

“El reguetón es gozadera, mujeres, cosa gorda”, así expresaba un chico dedicado al reguetón cuando aludía a uno de los componentes más característicos del género: las mujeres y con ellas el componente sexual. No en vano, el tratamiento a la figura femenina constituye uno de los blancos de crítica más sostenidos por sus detractores y por la población que disfruta o no de tales sonidos.

Bien es cierto que los sonidos y bailes del Caribe conllevan una carga erótica, que en el caso de Cuba se retrotraen a los cimientos de lo que se considera música cubana. Por ejemplo, la rumba es un baile popular explícitamente erótico, una revelación del cortejo heterosexual cargado de imágenes relativas al sexo. Como la rumba se pueden mencionar muchos otros, de suerte que el erotismo llega al reguetón casi por obligación. Sin embargo, en este género más que hablar de erotismo se debe aludir al sexo, y más que aludir a su insinuación, se debe señalar su exposición descarnada dado lo explícito de los textos visuales y auditivos que le caracterizan desde sus inicios, acaso reproduciendo una vez más las construcciones simbólicas del hombre y también de la mujer del Caribe popular.

No debe decirse, sin embargo, que es solo sexo. La actual investigación revela que, en efecto, el tópico número uno de sus canciones discursa en la cuerda más general de las relaciones de parejas, casi siempre heterosexuales, aunque sin excluir canciones sobre homosexualidad que reproducen posturas homofóbicas. Es dentro del mosaico que constituye el tópico relaciones de pareja donde se hallan los temas de enamoramiento, el desamor, las incitaciones al sexo (las más recurrentes) e incluso el amor propio. Dentro de la visualidad que le caracteriza, los hombres asumen

posturas muy masculinas, mientras que la mujer juega los roles de *femme fatale*, blanco del deseo de aquellos o ambos.

Como se comprueba, hay perfecta simbiosis entre los discursos de los gestores del reguetón y la visualidad que caracteriza a sus videos musicales. Un matrimonio que se completa en los espacios de ocio, es decir, de socialización musical en el cual el género se erige como protagonista. Un pantalón extracorto es coherente con la idea de sexo más que de erotismo que promueve este ritmo.

De todos modos, el objetivo de la investigación no radica en develar las disímiles representaciones de la sexualidad en los videos de reguetón. Por ello, se impone preguntar: ¿cuánto de este protagonismo del elemento sexual se manifiesta entre los productores y consumidores enconados del género?, ¿acaso esta centralidad solo tiene carácter lúdico y comercial? Considero que el lugar de lo sexual en todas las producciones culturales del reguetón descansa en construcciones simbólicas engendradas y reproducidas en el seno popular del hombre y mujer de Cuba. Si se presta atención al acontecer socializante cotidiano, las relaciones de pareja ocupan un puesto privilegiado, y aunque lo sexual supuestamente se margina al ámbito privado, no escapa de oídos atentos ni de conversaciones imprudentes.

Con ello refiero que el reguetón pone al descubierto una actitud extendida con respecto a las relaciones de parejas, en la cual se develan elementos de violencia de género⁸ como modelos estéticos ideales de mujeres, no exento de cierto barniz racista: mujer blanca, por lo general de cabello lacio, delgada, usando zapatos altos y vestimenta ceñida que debe deslumbrar o seducir para trascender.

Uno de los chicos entrevistados al azar repetía este modelo estético casi como un calco. Debo añadir que su entrevista se tornó más interesante cuando refirió que él no era de los que oía mucho reguetón, pero en su celular, que estaba usando como reproductor en ese momento, la música más corriente era el género. No quiere esto decir que el reguetón sea la génesis del gusto por ideales de mujeres y, en menor medida, de hombres, ni siquiera es la única representación audiovisual de tales ideales, pero por lo

⁸ Para conocer más sobre este tema –solo esbozado aquí– véase a Santiso (2020).

menos sí debe reconocerse cómo retrata dicha actitud estética, a su vez la promueve y hasta la legitima.

Ahora bien, si la centralidad de lo erótico y el sexo pueden considerarse actitudes extendidas que sobrepasan las fronteras del quehacer en este ritmo, entonces por qué pensarlo como un rasgo cultural. Probablemente, la importancia conferida al componente sexual en las prácticas de creación circunscritas a la producción musical también se extienda a la manera de pensar de los miembros de este circuito, pero en este punto de la investigación sería muy arriesgado aseverarlo. Al menos sí tenemos evidencia en entrevistas con productores, de la centralidad que ocupa lo femenino en virtud de lo erótico y lo sexual para la representación del reguetón de sus cultores. Por ejemplo, otro destacado creador santiaguero de reguetón explica en entrevista:

Muchos de los textos en la música urbana van dirigido a la mujer, ya sea directa o indirectamente, no significa que la mujer sea acosada o desprestigiada en el reguetón, negativo, es el lenguaje urbano y popular que se utiliza [...] cuando tú vas a la realidad a la mujer no le gusta que le den tanto rodeo... (comunicación personal, Arquímedes E. Tamayo Larrea⁹, 2016).

Esto demuestra una reproducción a nivel de creación de la manera en que los hombres perciben y desean a las mujeres o acaso lo que reproduce es una actitud que advertía ya Rufo Caballero (2009): un complejo de inferioridad escondido tras bambalinas de masculinidad, una presunción sobresexualizada del hombre vis a vis con mujer. Con todo, no dejan de ser construcciones simbólicas de lo masculino y lo femenino condensadas y llevadas al extremo en este género, aunque para ser justos también localizables en otros estilos de la música cubana y de extramuros.

Y se formó la gozadera, Miami me lo confirmó

Otro de los elementos que connotan los reguetoneros es el éxito asociado a los viajes internacionales; Estados Unidos constituye el destino meta. Y

⁹ Arquímedes E. Tamayo, *Kiki Pro*, es productor de música urbana santiaguero especializado en los sonidos de la escena reguetonera.

es que uno de los temas o fraseología más usuales en sus textos, consiste en las aclamaciones de fortunas que les brinda el establecer relaciones de producción musical con ese país. Por ejemplo, el intérprete Yosdany Jacob Carmentales, conocido como Jacob Forever (2017), exclamaba: “[...] y ahora estoy en el bombo haciendo lo que a mí me da la gana, en Miami y en La Habana”, acaso epicentros del desarrollo reguetonero. En la misma canción, más adelante, resaltaba: “el avión pa’ allá, el avión pa’ aquí”; con certeza no se refería a los viajes interprovinciales. Del mismo modo, pero de forma increpante, el recién desaparecido dúo conformado por Roberto Hidalgo y Daniel Muñoz, aclamado como Yomil y el Dani (2016) aludían a las preocupaciones de sus fans cuando responden: “[...] tarde pero seguro, nosotros’ estamo’ bien no tenemo’ apuro, confía’o porque nos toca”. Estos y otros ejemplos muestran las posibilidades y la relevancia que adquiere la socialización de la labor del sujeto dedicado al reguetón en Estados Unidos, especialmente en Miami.

En el estudio de las letras de las canciones, así como en el propio discurso de sus gestores, esto se connota como un logro que permite la competencia entre ellos. De acuerdo con sus criterios, se construye una pirámide simbólica relativa al éxito abonada por el público oyente, donde después de “pegarse”, es decir alcanzar al conocimiento popular, le continúa el hacerlo en La Habana y más arriba coronarse en el exterior, en especial en Miami. Incluso algunos de los reguetoneros entrevistados van más allá del logro del éxito popular en Cuba, relatando sus intereses de trabajo solo con miras hacia el exterior, lo cual consolidaría una música hecha para público foráneo.

En el caso de Cuba, este apartado adquiere relevancia debido a la situación de cubanos y cubanas que se ven imposibilitados de viajar a otros países con total independencia debido a varios factores (resumidos al económico). Ahora bien, si el éxito fuera de las fronteras del país nativo resulta atractivo para muchos profesionales sin importar el área de su desarrollo, ni siquiera la nacionalidad: ¿por qué para los reguetoneros se convierte en un rasgo cultural asido a un colectivo? La respuesta estriba en la manera de hacerlo, se trata de una acentuación del éxito extraterritorial en el ámbito de actuación de estos actores sociales, fuera y dentro de su *performance* interpretativo. El reguetonero lo hace desde una plataforma discursiva basada en la vanagloria explícita y la competencia entre ellos.

Creo necesario aludir a la relación ya histórica entre creadores de reguetón y productores extranjeros, no siempre positiva al menos en la ciudad Santiago de Cuba. Las primeras grabaciones de tales sonidos se hicieron posible gracias a la acción de pequeñas productoras extranjeras que invertían en los músicos del patio cuya la ignorancia sobre sus derechos legales los convirtieron en blancos fáciles de estafas o negociaciones desiguales.

El tiempo y el ánimo de hacer perdurar esta música se encargaron de que los actuales productores e intérpretes aprendieran a establecer vínculos sustentables con los interesados procedentes de otras latitudes, lo cual también ha representado un factor importante en la conformación de una escena reguetonera que pasó de ser de nacional a translocal donde Miami constituye un destino importante.

No es ocioso aclarar que no se trata de negar la repercusión en Cuba de los *hits* de reguetón extranjero, sino de la fuerza que ha ganado el nacional más allá de las fronteras insulares, en especial donde habite una comunidad como la cubanoamericana. Precisamente, la comunidad latina que reside en este país ha sido el espaldarazo de las conquistas estadounidenses de los reguetoneros.

Qué estás formando tú

En estrecho vínculo con el anterior, resalta el último de los componentes que quisiera destacar que integra el universo simbólico que se concentra entre los productores de esta escena musical. Consiste en la actitud desafiante de unos *versus* otros, lo que en la fraseología y conceptos asociados ellos denominan “tiradera”. Este género, al igual que su consanguíneo el rap, corona tales actitudes en tanto rasgos básicos de su *performance* y, me atrevería a afirmar, de sus estilos de vida.

En el reguetón, desde sus inicios, la confrontación contuvo un cariz sociopolítico, de ahí una de las razones que justifican el halo de peligrosidad que le rodeaba. Aunque todavía algunas canciones resaltan esta actitud de crítica social, ha mermado en virtud de ponderar el divertimento y todos los factores antes aludidos. En su génesis, también se insistía en el enfrentamiento competitivo, con lo cual podían hacer notorio quién era el mejor intérprete, el mejor vestido, el de mayores ganancias; actitudes, insisto, cercanas al rap y un continuum de la guerra entre pandillas (Dixon Bowling y Washington, 1999).

En lo referente a la estética, el desafío se puede localizar en otros géneros de la música cubana como la salsa, otra crónica social cantada. Recordemos aquel éxito de los noventa en la voz de Manuel González (1995) –Manolín Álvarez, el médico de la salsa–: “y tú te fuiste y si te fuiste perdiste, yo no, yo me quedé” y que hace poco tiempo retomó como intertexto fiel a su original Harrison Pérez Muñoz (Harrison) un intérprete de reguetón. Sin embargo, en este último, a diferencia de otros géneros musicales cubanos, dicho componente se lleva al extremo.

Al margen del tema sobre el cual versen varias canciones de este género apuntan al enfrentamiento competitivo y desafiante entre los intérpretes. Por lo común, estas frases aparecen al final del texto y su regularidad induce a pensar que constituyen una norma de las canciones con base en este universo. Por ejemplo, Michael Fernando Sierra Mirando, conocido como El Micha (2016) canta en parlato “[...] recuerda que el techo de tu casa es el piso de la mía”, mientras que Jacob Forever (2017) resalta en la canción antes citada “[...] tú vas a ser mejor que yo cuando el capitolio sea de guano” y de manera directa ataca el ya mencionado Harrison en el mismo tema: “papi tú estás muerto” (2017). Este enfrentamiento se expande en todo el circuito de la música urbana en manifestaciones que van más allá del sonido.

El trabajo etnográfico desarrollado en estudios de grabación especializados en música urbana (en este caso reguetonera) permitió vislumbrar cómo el sentido competitivo se integra en la dinámica de socialización que establecen allí los asiduos productores (intérpretes y productores-grabadores). Es común que entre sus chistes, jergas y, en general, la comunicación se filtren rasgos de comparación y la búsqueda de supremacía. En entrevistas, algunos protagonistas de la escena, que conformarían una presunta cultura reguetonera, llegan a afirmar: “el reguetón es tiradera, claro viene de la calle” (comunicación personal, Javier Alejandro Urquía, *Toki*, 2016).

Resulta una comprobación de que esta actitud desafiante y competitiva si bien constituye un componente importante en la creación del género, también se expresa con naturalidad entre sus propios cultores, a nivel discursivo e incluso en su propio lenguaje corporal. Mantener la actitud desafiante como un ejercicio lúdico para asegurarse intereses populares o como una expresión real de desavenencias entre sus creadores revela en cualquier instancia la importancia del enfrentamiento entre ellos.

Resulta interesante que estos rasgos del universo simbólico se trasladan también a la comunicación entre sus consumidores más enconados cuando aluden a los reguetoneros de paso o a los más gustados. Si se prestan oídos podríamos atestiguar cotidianas conversaciones entre adolescentes y jóvenes en las cuáles debaten quién vestía mejor, quién posee más dinero o en algunos casos, quién representa mejor la cultura de una supuesta marginalidad sintetizada en el concepto *repa*.

Son solo ejemplos que revelan cómo el desbordamiento de este rasgo integra a otros miembros de la escena reguetonera, a sus consumidores acentuados. La relación entre productores y consumidores vía personal, las redes de comunicación y más frecuente mediante la imbricación con los espacios digitales o físicos asegura una constante retroalimentación entre estos dos tipos de integrantes de la escena musical.

Es objeto de la presente investigación reflexionar en qué medida las implicaciones comerciales del género influyen sobre los factores simbólicos mencionados, y hasta dónde llega su incorporación por un colectivo conformado, sobre todo, por productores e intérpretes. Otros rasgos también son sobresalientes en el panorama del reguetón y el reguetonero cubano, dígase el divertimento, las concepciones cercanas de *repa*, *mickie* y *fashion*; la ostentación en plena articulación con la sociedad de consumo, entre otros. Lo que no deja lugar a dudas es que este género no ha creado nada que no se vivencie en la actualidad, solamente lo expone, lleva al extremo tales rasgos y los legitima a través de una circulación que contrario al criterio de algunos, no necesariamente necesita de los medios oficiales para hacerlo.

El reguetonero acentúa tales rasgos a través de su mensaje y como el hacer y consumir esta música son el epicentro de su universo simbólico y sus prácticas cotidianas, no es extraño que lo incorporen de manera entronizada a sus vidas.

Polémico y gustado, el tema de un género musical tan problemático no parece concluir pese a las mutaciones sonoras que se introducen en la acción de estos productores. Este trabajo es solo un breve acercamiento a los hallazgos que algunas herramientas metodológicas, en especial, el análisis de contenido demostraba sobre la escena y cultura reguetoneras. El vínculo entre sus cultores y consumidores nutre una escena que no deja de crear debates ni fans.

La acentuación del sexo sin tabúes, la hipersignificación del viaje al exterior como fuente y demostración de éxito y el sentido de competitividad resultan rasgos llevado al extremo que integral el universo simbólico de quienes pueden considerarse matrices de estas escenas, sus productores. El carácter normativo en un universo en el cual las normas parecen diluirse se expresa en la regularidad y naturalidad con que se asumen rasgos tipo como los que se acaban de describir. Los juicios de valor sobre ellos, su carga de peligrosidad, de naturalización o de asimilación circunstancial y crítica correspondería a otro debate que debe mirar más allá de la música para entablar juicios de valor que expongan a la sociedad cubana actual.

Referencias

- ÁLVAREZ, M. (1995). La bola. En *Para mi gente* [CD]. Los Ángeles: EE.UU. Milan Latino.
- BERGER, P. Y LUCKMAN, T. (1966). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A.
- CABALLERO, R. (febrero 15, 2009). ¿Mala cabeza en las letras de la música popular? *Juventud Rebelde*, La Habana, Cuba. Recuperado de www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-02-15/mala-cabeza-en-las-letras-de-la-musica-popular
- CASANELLA L., GONZÁLEZ N., Y HERNÁNDEZ G. (2005). El reguetón en Cuba, un análisis de sus peculiaridades. En González, J. P., *VII Congreso IASPM-AL*, La Habana. International Association Study of Popular Music- América Latina. La Habana. Recuperado de www.casa.cult.cu/musica/iaspm/resumenes.doc
- CORRALE, E. (2009). Raquel Z. Rivera: El reggaetón ya está en la academia, pero todavía demanda una mayor exploración. Recuperado de: <http://iblnews.com/story/52623>
- DIXON BOWLING, D. Y WASHINGTON, P. A. (1999). Rap Music Videos: The Voices of Organic Intellectuals. *Trans. Revista transcultural de música* (4). Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/255/rap-music-videos-the-voices-of-organic-intellectuals>
- FOREVER, J. (2017). Ahora estoy en el bombo. En *Invicto* [CD]. Miami, EE.UU.: Sony U.S. Latin.

- GÁMEZ TORRES, N. (2011). Escuchando el cambio: Reguetón y realidad cubana. *Temas*, (68), octubre-diciembre, 56-65.
- HARRISON (2017). El rey. [Sencillo]. Independiente.
- MICHA (2016). Dile que yo soy el que tú llamas. En *2016* [Disco]. Santo Domingo: República Dominicana. Pacheco Entertainment.
- OROZCO GONZÁLEZ, D. (2014). Tendón yo le dollll... De habanera a reguetolll. Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño. Punticos y puntones. *Revista Clave*, (1), año 16, 4-14.
- SANTISO, H. (2020). De la construcción de las identidades genéricas en el reguetón cubano. En Arellano Vega, M.V., González Aguilera, M.L. y Zarco Hernández, F. (coords.) *Nuevas abstracciones en el análisis del arte y la cultura popular*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes: México.
- YOMIL Y EL DANY (2016). Tarde pero seguro. En *M.U.G* [Disco]. Independiente.
- ZIQUERO RIVERA, R., MARSHALL, W Y PACINI D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de música*, (14), 1-9.
- ZIQUERO RIVERA, R. (2006). El indiscreto encanto del reguetón. A propósito de una explosión en el campo cultural latino. *Revista Movimiento*, (6), 15-17.
- ZURBANO, R. (2006). Mami no quiero más reggaetón. *Revista Movimiento*, (6), 4-12.