

## ***El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades***

**Por: Neris González Bello, Liliana Casanella Cué y Grizel Hernández Baguer**

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

**Neris González Bello**

Musicóloga

[nerisglezbello@cubarte.cult.cu](mailto:nerisglezbello@cubarte.cult.cu)

**Liliana Casanella Cué**

Filóloga

[soniafuente@infomed.sld.cu](mailto:soniafuente@infomed.sld.cu)

**Grizel Hernández Baguer**

Musicóloga. J' de Departamento de Desarrollo

[raisa.baguer@infomed.sld.cu](mailto:raisa.baguer@infomed.sld.cu)

### **Resumen:**

El reguetón ha protagonizado con fuerza el panorama musical cubano a partir de los primeros años del presente siglo y se ha convertido en un fenómeno musical que ha logrado subvertir el orden consabido en el ámbito popular, pues ha encontrado en la polémica y la irreverencia sus cartas de presentación. En este género caribeño se hace evidente la tendencia a elevar el lenguaje de lo periférico a planos relevantes, al tiempo que asume el discurso de lo contestatario como un modo *cuasi* masivo de expresión, desde los más disímiles puntos de vista, lo cual constituye una inclinación postmoderna, emergida en la era convulsa de la globalización.

El presente ensayo tiene como fin establecer, en un primer acercamiento, las principales regularidades de este género en Cuba, carente hasta el momento de un estudio especializado, análisis que asume un enfoque interdisciplinario, que aprovecha herramientas investigativas y analíticas de la musicología, la sociología y la filología.

**Palabras claves:** Reguetón / Género / Timba

### **Abstract:**

Reggaeton has been at the center of the Cuban musical scene since the beginning of the new century. It has become a musical phenomenon that has managed to undermine the established order in popular tastes, with controversial and irreverent lyrics. This Caribbean genre is characterized by the tendency to bring social peripheral language to a more prominent stage and to use an anti-establishment discourse as a quasi mass form of expression, from many points of views. This use of language is a post modern tendency, a result of the convulsive globalization era.

This essay is a first approach to the main characteristics of reggaeton in Cuba, which hasn't been studied from a specialized perspective. It will be analyzed from an interdisciplinary approach that uses search and analytical tools from musicology, sociology and philology.

**Key words:** Reggaeton / Genre/ Timba

## **El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades.**

El reggaeton, reguetown o reguetón (estilo antillano reciente, basado en el *ragamuffin* y el *dance hall* con elementos techno y un ritmo sincopado<sup>1</sup>) ha devenido en los últimos tiempos un fenómeno que ha logrado subvertir el orden consabido en el ámbito popular. Este género caribeño ha protagonizado cada vez con más fuerza el panorama musical cubano, sobre todo a partir de los primeros años del presente siglo. Se ha erigido, además, en un estilo de indudable acogida dentro de un grupo poblacional tan irreverente por sí mismo como son los adolescentes —transgresores por excelencia—, que se apropian de todo lo que signifique un reto, un rompimiento de lo preestablecido desde los más disímiles puntos de vista, sobre todo en las músicas, donde lo sexual y erótico se manifiestan cada vez con mayor libertad en los textos y el baile.

Caracterizado por patrones rítmicos reiterativos y sencillos, sus temas han sido muy criticados por la chabacanería de sus textos, el dudoso empleo del doble sentido y el vocabulario eminentemente callejero, convirtiéndose en las causas fundamentales de discordias generacionales en los hogares y a nivel oficial. Sin embargo, desde el punto de vista investigativo constituye un asunto aún inexplorado, salvo escasas, pero valiosas excepciones.<sup>2</sup> Las aproximaciones teóricas que sobre él pueden encontrarse se limitan al campo especulativo, con el predominio de juicios severos y criterios que asumen en lo fundamental posiciones de acusaciones, no siempre sustentadas en un análisis psico y socio-musical.

Si bien es cierto que desde las postrimerías del siglo XX se hizo notable a escala internacional la tendencia a elevar el lenguaje de lo periférico a planos relevantes en el arte, debe tenerse en cuenta que esta es una inclinación postmoderna, emergida en la era convulsa de la globalización, en la que —entre otras múltiples ocurrencias— no se reconocen los límites y fronteras en los más diversos sentidos. Es válido aclarar, no obstante, que este hecho no siempre ha dado lugar a obras de valor artístico, sino que, por hacerse eco de rebeldías e inconformidades, asume el discurso de lo contestatario como un modo *cuasi* masivo de expresión desde las perspectivas más variadas.

En la actualidad el panorama musical universal en específico está permeado también de disímiles tendencias en esta misma dirección, cuyo fin expedito radica en la ruptura de esquemas, la trasgresión de códigos sociales y la incitación al baile sin otra

pretensión que buscar el divertimento. En cada variante se observa una apropiación de fuentes particulares, como pudiera ocurrir en nuestro contexto con la rumba, en simbiosis con los rasgos ya estandarizados por toda una cultura afrocaribeña. Sin embargo, una vez más debe llamarse la atención en no homologar diversión y vulgaridad, y que si bien no puede obviarse la presencia cada vez más intensa y extensa de estas expresiones, resulta imprescindible ofrecer a la juventud elementos de juicio que, sin caer en extremos puristas también dañinos, le aporten posibilidades de valoración desde el punto de vista cualitativo. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la flexibilización de los patrones existentes es un proceso lento, paulatino, y por eso la ruptura abrupta da lugar a un fuerte cúmulo de expectativas y contradicciones en todos los sentidos.

Mientras en la literatura y la plástica no ha existido un nivel tan palpable de censura referidos a la crudeza del mensaje y el reflejo del sexo, las manifestaciones que dependen mucho más de la política cultural de los medios de difusión masiva han sido objeto de un criterio un tanto severo, por cuanto su función social se dirige en lo fundamental a la educación ético-estética de las grandes masas. En estos momentos es una realidad que, aún cuando en modo alguno los creadores deben condicionar su repertorio a las exigencias de la difusión, estos medios también se reservan el derecho de apoyar aquellas propuestas que se avengan a los parámetros que sus estatutos promuevan, lo cual por fortuna acontece de esta manera en nuestro país.

En virtud de todo lo anterior, el terreno de las características textuales se erige en un camino vulnerable, pues los límites de lo popular, lo vulgar, lo populachero o populista dependen de valores subjetivos y cambiantes, por lo que debe prestarse atención para no pecar de extremismos ante fenómenos que, por su novedad, puedan resultar conflictivos, sin que esto signifique hacer concesiones a lo francamente soez o pornográfico. De hecho, este proceso de contradicción entre lo nuevo y lo viejo ha existido en todas las épocas, y es solo la historia quien decanta lo válido o no, al margen de escándalos sociales o de la crítica especializada.

### **De los orígenes al caso Cuba... siguiendo las huellas del reguetón.**

Aunque se han encontrado múltiples versiones acerca de los lugares de origen del reguetón, es posible determinar elementos comunes que ubican a Panamá y Puerto Rico como los países donde este cristaliza por vez primera, como resultado de una fusión entre el reggae de Jamaica, el rap norteamericano, elementos de la salsa, la plena y la bomba puertorriqueñas. Lo cierto es que, con independencia de sus fuentes, y

aproximadamente desde las décadas finiseculares, este género ha alcanzado grandes cotas de popularidad a nivel internacional, que se han acentuado en la presente centuria, sobre todo en el área del Caribe, logrando acceder con éxito al mercado cubano mediante amplias ventas de CDs y casetes de factura doméstica.

Las primeras referencias al reguetón en La mayor de las Antillas se remontan a finales de los años 80, fecha en que se difundieron en varias zonas del oriente y occidente del país temas en la voz de El General, inscritos bajo los preceptos de esta especie y que resultaron aceptados en alto grado, sobre todo entre los jóvenes y adolescentes. Estos asumieron también un diferente estilo de baile en consonancia con la nueva sonoridad, en aquel entonces todavía alejado de la evidente connotación sexual y sensual que se desarrollaría posteriormente. Varios lustros después, el mismo grupo poblacional de otrora se ha hecho partícipe de manera voluntaria o involuntaria de un tipo de música que tiene en la polémica y la irreverencia sus cartas de presentación, hecho que ha devenido, sin lugar a dudas, común denominador en todos los países en los que esta expresión se ha manifestado.

El lenguaje de la calle, fuerte, chabacano, sin adornos, le ha permitido interactuar con las grandes masas, pues ese léxico es empleado por buena parte de los habitantes de la Isla sin importar su procedencia social, nivel cultural o de instrucción, y aunque no todas las piezas tienen tales características, debe hacerse notar que son estas las que más han arraigado en los consumidores por lo pegajoso de sus estribillos y del ritmo que los acompaña. Resulta altamente significativa la popularidad que han alcanzado entre los jóvenes los temas más soeces y agresivos desde el punto de vista textual, hecho paradójico si se analiza la diferencia en cuanto al contexto social<sup>3</sup> que existe entre Cuba y los restantes países del área, donde el fenómeno del reguetón ha recorrido un camino similar, sobre todo en las fases iniciales, y en las cuales se ha concretado la presencia de los llamados marginales excluidos, tal como sucede en Puerto Rico.

El ánimo de realizar un bosquejo sobre la trayectoria de esta expresión en la Isla nos llevaría a situar a SBS<sup>4</sup> a la vanguardia de este movimiento. A finales de la década del 90, este grupo comenzó a proyectar un trabajo que vinculaba en sus bases rítmicas elementos relacionados con la música cubana, el techno y algunas manifestaciones del reguetón, al tiempo en que, en ciertos sectores empezó a manejarse la censura y limitaciones a muchas de sus letras por la evidente carga de erotismo, trabajada desde la perspectiva del doble sentido. En su catálogo sobresalió “El pirulí”, el cual ha resultado

desde entonces uno de los intertextos más frecuentes en piezas de este tipo, y muchas de sus imágenes han sido empleadas de manera bien recurrente por diversos creadores del género.

En los primeros años del presente siglo descuella en Santiago de Cuba el rapero conocido con el nombre de Candyman, quien revolucionó con sus temas el panorama del controvertido hip hop cubano. Devino, sin lugar a dudas, un singularísimo fenómeno comunicativo, debido a la fuerte propagación de sus CDs domésticos a través de los “almendrones” y “bicitaxis”, mercado que, lejos de ser incentivado por los medios oficiales de difusión, fue propiciado por el propio intérprete. Así las cosas, “El pru”, “El chinito” y otros títulos plagados de marcadas alusiones sexuales, llegaron a ser música cotidiana para un extenso sector de nuestra población, en particular adolescentes y jóvenes, a lo largo de toda la Isla. Tiempo después, Candyman actuaría en algunos programas de la televisión nacional con determinadas modificaciones en sus textos exigidas por los medios, con lo cual, sin embargo, no alcanzó la notoria popularidad que sí lograba en sus presentaciones en vivo, con las letras originales.

Mientras tanto, en La Habana comenzaba a ganar una amplia aceptación Cubanitos 20-02 —desprendimiento de la agrupación de rap Primera Base—, convirtiéndose en la avanzada en cuanto a la composición de reguetones.<sup>5</sup> En este mismo entorno descuella el grupo Eddy K, el cual se había dado a conocer en los predios masmediáticos por interpretar el tema de presentación del programa televisivo “La otra geografía”, al tiempo que la controvertida agrupación Cubanitos en la red también se abría caminos con su empeño cohesionador de rap-montuno. En ambos casos, el trabajo fue difundido por los medios oficiales y, a la sazón, algunos de sus temas se colocaron en la preferencia del público, amén de cubrir espacios en centros nocturnos de la capital. Por su parte, Tecnocaribe, de Cienfuegos, devino otro de los proyectos líderes en el movimiento reguetonero profesional en los últimos años. En todos, es válido significar, pudieron apreciarse modos de hacer particulares y diferenciables entre sí, a partir del empleo de textos y bases musicales de su propia creación.

A estas agrupaciones le sucedió una oleada de propuestas similares, buena parte de ellas muy efímeras y de poca calidad, estimuladas en gran medida por programas juveniles de la televisión cubana. Tales casos muestran un repertorio que, si bien en su mayoría no puede considerarse vulgar en exceso, sí contiene letras banales, fórmulas repetitivas, de poca elaboración y miméticas con respecto a los grupos foráneos y a los

del patio ya mencionados, no solo en lo musical, sino también en lo que a proyección escénica se refiere.

Desde otro ángulo, durante los últimos años hemos sido testigos de una incorporación gradual —todavía tímida— de las casas discográficas cubanas a la difusión del reguetón, tendencia en la que la EGREM se colocó en la avanzada mediante proyectos acogedores del quehacer de agrupaciones noveles que garantizaban cierto éxito en el mercado nacional.<sup>6</sup>

Debe señalarse, además, el trabajo de otros proyectos y agrupaciones como La Freska y La Charanga Habanera, cuyas propuestas en los últimos tiempos, aunque no están dedicadas íntegramente al reguetón, se hacen eco mediante la fusión con otras especies nacionales y foráneas, en los que su presencia adquiere un notable protagonismo. De ello es un ejemplo fehaciente el fonograma *Charanga Light*, producido por la reconocida orquestaailable en el 2004, el cual deja explícita desde su título la voluntad de mostrar un repertorio diferente, que sin lugar a dudas encuentra un fuerte basamento en la expresión caribeña en boga.

Por otra parte, desde finales de este mismo año ha tenido lugar un notable consumo popular, al margen de los medios oficiales, de la música de intérpretes boricuas y dominicanos, entre los que sobresalen Don Omar, Tego Calderón, Daddy Yankee, Ivy Queen, Vico C, Héctor y Tito, cuyas piezas están marcadas por un evidente carácter comercial. Este mercado ha alcanzado un amplio desarrollo a través de la comercialización de CDs por los vendedores ambulantes y su reiterativa difusión por “bicitaxis” y “almendrones”, en discotecas y en las fiestas populares callejeras conocidas como bonches. A estos artistas se suma el creciente surgimiento de agrupaciones del patio salidas del anonimato gracias a estas grabaciones domésticas que circulan de manera espontánea, pero que se regodean en textos en extremo vulgares, de lo cual dan fe títulos tan ilustrativos como “Coge mi tubo” (también llamado “Morronga a domicilio”) y “La chocha”, del grupo habanero Los tres gatos, junto a “Métela” de Chicos Rap y “Dale por atrás” de New Era.

En el proceso de “producción y comercialización” de estos discos, aquellos que se dedican a reproducirlos de forma particular elaboran compilaciones de obras de esta manifestación, muchas veces a gusto de los consumidores, quienes pueden escoger libremente los temas que conforman el fonograma solicitado, e incluso seleccionar el título para el volumen. Por su parte, los quemadores también conciben “colecciones”, cuyas recopilaciones se incrementan de modo paulatino a medida que consiguen

material novedoso. De estos últimos constituyen ejemplos el conjunto 12 volúmenes (hasta el momento) de *La cocinita*, en la que resultan recurrentes títulos y agrupaciones como “Vampira” de Don Guajiro, “251” de Chicos del Flow, “El calentico” de Kola Loca, “A ti te gustan los yumas” de La calle, “Chao pescao” de New Era, “El pirulí” de Explosión Cubana y “Mujeres” de Eddy K.

Desde otro punto de vista, el reguetón se ha incorporado indudablemente al panorama de la música popular cubana, como era de esperar. Resulta cada vez más frecuente la asunción de este modo de hacer por parte de intérpretes reconocidos en el rubro de loailable, quienes lo incluyen en su repertorio desde una postura abierta y flexible. En este sentido, es posible encontrar temas como “Cleopatra”, de Paulo F.G.; “El cucurucho”, “Tu vida por la mía” y segmentos de “Mi estrella” de La Charanga Habanera; “La mujer piropo” de Klímax con Cubanitos 20-02; “Tu caramelo soy yo”, de Surcaribe con Candyman y Jenny Valdés; “Éntrale”, de Hayla y Eddy K, amén de otros que lo han asumido y reelaborado incorporándolo a sus propios estilos de creación, como Arnaldo y su Talismán.

Esta interacción entre los génerosailables nacionales y la especie caribeña de marras tampoco es privativa de nuestro entorno. Tal fenómeno ya se ha manifestado en las uniones de reguetoneros puertorriqueños y neoyorquinos con salseros de renombre internacional como Andy Montañez, Tito Nieves y la India, lo cual pudiera responder, por un lado, a que los artistas más consagrados dan una suerte de espaldarazo a los más jóvenes, a la vez que prestigian el desarrollo del nuevo género; y por otro, al hecho de que para estos mismos artistas, esta incursión les garantiza su permanencia en el mercado internacional contemporáneo.

Sin embargo, si bien este es el panorama que presenta la creación musical profesional, lamentablemente este tipo de reguetón no es aún el que más circula en la actualidad entre la población cubana. Es evidente que el que más se consume —adquirido en los puntos de ventas callejeros o divulgado en las discotecas y bailes públicos, estatales o no—, es el producido de manera independiente, con algunas excepciones de éxitos correspondientes a temas grabados por agrupaciones ya establecidas y difundidos de forma oficial. En tal sentido, se observa una tendencia creciente a utilizar el género como gancho en pos de la popularidad, en tanto es aprovechado en *spots*, campañas sociales, cortinas y temas de presentación de espacios estelares de la televisión cubana.

### **Hurgando en las entrañas del reguetón... de su música, su baile y sus letras.**

Musicalmente, el reguetón es resultado de un proceso de mezclas diversas y formas de hacer en el Caribe. Sin embargo, uno de los criterios más recurrentes en las opiniones suscitadas en torno a él es la simpleza y monotonía rítmica que lo caracteriza. Es cierto que sus bases se estructuran a partir de la repetición constante de un diseño esencialmente percutido, no solo en un mismo tema, sino como leitmotiv en toda su creación, recurso movilizador ya probado en la música folclórica y popular asentada en el Caribe, en la techno, y todas aquellas manifestaciones en las que se hace evidente el interés por provocar un alto nivel de empatía y catarsis.

En el caso que nos ocupa, el sostén rítmico es uno de los elementos más definitorios, determinado por la consecutividad lineal de patrones operativamente denominados de tresillo o de habanera, que devienen los más recurrentes en el reguetón. Es válido significar, no obstante, que tales esquemas no son más que elementos derivados de un núcleo de relaciones rítmico-acentuales que tienen su origen en la música e instrumentos bantú-dahomeyanos, el cual, de acuerdo con el musicólogo Danilo Orozco, se instala en todo el triángulo afro-euro-americano a través de la histórica diáspora, antes y después del descubrimiento de América.<sup>7</sup>

Esto condiciona en cada contexto patrones rítmicos con resultantes específicas y explica la presencia de fórmulas semejantes en diversas zonas de manera casi simultánea. Es así que el denominado “tresillo” se convierte en rasgo tipificador y desempeña un papel integrador en las más disímiles expresiones del área caribeña y de muchas músicas de antecedente africano —merengue haitiano, tumba francesa, música bantú e incluso en cierto tipo de salsa, al estilo de DLG—, definitorios, además, en el concepto de identidad que conecta y unifica los pueblos que la integran.

En el reguetón, la resultante habanerosa del ritmo se logra a través del desempeño del bombo a tiempo en metro binario, que se complementa con golpes superpuestos en la caja o redoblante, la cual tiene a su cargo los acentos básicos del llamado tresillo o tresillo sincopado. El desempeño de la caja varía, en ocasiones, a partir de la utilización de pulsos específicos de la bomba y la plena. Ello explica, entonces, los puntos de contacto que se establecen rítmicamente entre el reguetón y estos géneros puertorriqueños, así como también con el merengue, ciertos elementos del rasgueado de la guitarra en el reggae y los toques iyésá de los tambores batá, en específico aquel que ejecuta el iyá.

Sin embargo, si bien el o los patrones rítmico-acentuales ya mencionados han constituido el rasgo identitario por excelencia del género, la simpleza o alto grado de elaboración está determinado por otros medios expresivos, que también confluyen en el acto de creación. De este modo, la armonía, la melodía, las tomas inteligentes de otros elementos musicales inciden notoriamente en el acabado final de un tema de este tipo, lo cual, como es obvio, dependerá del ingenio y talento individual de cada autor. La confrontación entre el citado núcleo de relaciones rítmico-acentuales bantú-dahomeyanas y las fuentes armónico-melódicas incidentes en cada especie o estilo generan un condicionamiento interactivo específico a través de los compositores e intérpretes, distintivo para cada entidad.

Por norma, la mayoría de las piezas concebidas bajo los preceptos reguetoneros carecen de este elevado nivel de realización melódica y armónica al que se ha hecho referencia. En muchos casos se acusa un marcado predominio de copias de las bases o *backgrounds* de artistas extranjeros que ya han alcanzado amplia popularidad y reconocimiento en la interpretación del género, como fórmula facilista para lograr el éxito, lo cual ha quedado recogido incluso en algunos de los textos. Así sucede en “Más respeto”, tema del cubano Don Guajiro en el cual, desde la introducción hablada, se evidencia esta actitud y queda explícito este fenómeno respecto a la música del puertorriqueño Tego Calderón:

*(Fragmento hablado):*

Oye mi gente, echen pa' acá

La gente de Puerto Rico está molesta por lo que está pasando en la Isla con respecto al plagio.

No es el momento de corregir faltas

Porque el Calde y yo vamos a featurear un poco de palabreo

Pa' la canchanchana y el baile retro

Pero cuando se calme to' esta fana

Es pa' arriba de ustedes, ¿me oyen?

¿Me están oyendo?

Sin embargo, las obras compuestas por los músicos profesionales, como Cubanitos 20-02, Cubanos en la red, Hoyo Colorao y en mayor medida los que se adscriben a la tendencia hibridante de esta especie con la creación bailable, o que la acogen como elemento más en su repertorio, como La Charanga Habanera, Klímax, Surcaribe, Hayla, etc., denotan un tratamiento mucho más elaborado y *sui generis* de esta expresión en boga, que a gran escala enriquece y moderniza el ámbito sonoro de la música popular en la Isla.

Podría aseverarse que, hasta el momento, no es la concepción, interpretación y consumo del reguetón *per se* lo que más va a contribuir positivamente a la evolución de la manifestación artística que nos ocupa en la Mayor de las Antillas. El aporte sustancial desde el punto de vista musical radica en las tomas y apropiaciones que realizan los creadores profesionales de sus rasgos constitutivos en aras de su incorporación a un repertorio diverso, todo lo cual genera un nuevo tipo de híbrido o fusión entre esta especie caribeña y las más autóctonas expresiones nacionales, junto a algunas foráneas con las que se intercepta —entiéndase el son, la timba, el merengue o el rap, entre otras—, y he aquí donde quizás se ubique la futura trascendencia del género en Cuba. Ello, sin lugar a dudas, implica la asunción por parte de nuestros músicos de un discurso dinámico y contemporáneo, en consonancia con el quehacer internacional que en esta dirección rige en la actualidad.

Por otra parte, la perpetuidad y cadencia rítmica del reguetón ha dado lugar a bailes en extremo sensuales, con un fuerte componente erótico, exacerbado en los momentos climáticos de las actuaciones, en los que la figura femenina asume un evidente protagonismo incisivo y de provocación. La expresión danzaria del género que nos ocupa requiere ante todo de la independización del actuante, tendencia que elimina todo intento de conservación del baile de parejas y afianza la manifestación en solitario que ya se venía gestando desde la timba.

Es característico en este caso un tipo corográfico identificado como *perreo* por los propios practicantes,<sup>8</sup> trasladado de los modelos foráneos, en el cual la mujer realiza los movimientos de espaldas al varón. Sin embargo, este ha quedado en desuso en Cuba para dar paso a otras modalidades de creación nacional que se han ido estableciendo con una carga erótica mucho menor. Estas han sido denominadas de acuerdo al criterio émico como *reloj*, *tranque* y *retro*, y en ellas se fusionan rasgos del *perreo*, a la vez que asumen elementos provenientes del *break-dance*, el *tembleque* timbero, la rumba, así como movimientos heredados de diversas culturas de antecedente africano —yoruba, bantú y tumba francesa—, que forman parte de nuestra tradición músico-danzaria.

El baile del reguetón requiere de una complicada coordinación entre las más diversas partes del cuerpo, acompañada de una gestualidad particular, que casi siempre marca el tiempo o lo subdivide con los puños, los hombros o el torso en general. Todos estos elementos influyen de manera decisiva en su identificación con el sector más juvenil del público, para el cual constituyen pasos muy accesibles, en tanto no tiene tradición —y en ocasiones desconoce— del baile de casino o de pareja, sujeto a normas

pre-establecidas y prácticamente obligatorias, y bien arraigado en sus generaciones precedentes. Por otra parte, es frecuente la realización danzaria de este género en grupos del mismo sexo, lo que, obviamente, elimina las lógicas inhibiciones propias de ciertas etapas de la juventud y la adolescencia, para quienes, además, resultan muy atractivos los movimientos eróticos del baile.

Desde otra perspectiva del análisis, es necesario apuntar que el carácter de inmediatez que aún tiene el proceso de sedimentación del reguetón en Cuba es lo que provoca -entre otros factores- la imposibilidad de realizar un justo estudio desde el punto de vista ideológico para muchos especialistas. No olvidemos que esta manifestación musical aún resulta bastante novedosa en la Isla, razón que ha convertido a intérpretes como Candyman en evidentes quebrantadores de los cánones establecidos y se ha dado lugar a un choque inevitable.

Ya los textos de la timba (al igual que los del son en otra época, u otros géneros populares en los diversos países que conforman el área del Caribe) habían sido objeto de enconadas críticas por razones similares. Múltiples estudios e investigaciones se dirigieron a caracterizar el fenómeno desde un enfoque interdisciplinario. Se concluyó que las letras de este intergénero resultaban el reflejo de la realidad nacional, con todos sus conflictos y matices, y que eran consecuentes con una ya larga tradición cultural, apropiadora de un lenguaje eminentemente popular en correspondencia con los patrones éticos y estéticos de cada época, los cuales, a su vez, tampoco han estado exentos de opiniones negativas en todos los tiempos.

Con el hip hop el discurso lingüístico se acerca a otra forma de decir, desafiante, polémica, con sus propios códigos comunicativos, cercanos también a lo periférico, y otro tipo de tratamiento lexical y fraseológico diferente al de la músicaailable. En el caso del reguetón, se hace evidente una voluntad de estilo deudora del *raggamuffin*, que utiliza con frecuencia letras “de relajo”, llenas del argot de la calle. Sin embargo, las producciones que circulan hoy día propician que se cuestione hasta qué punto muchos de estos textos son realmente representativos de la tradición nacional del doble sentido y no de uno bastante directo y evidente, propiciado de manera consciente por los autores con sus letras.

Este recurso, como el propio término indica, supone más de una lectura del texto, cuya interpretación puede ser variada en dependencia de las experiencias particulares y la competencia del receptor, aunque en gran parte de los casos la picardía se subraya a partir de múltiples apoyos, bien sean musicales, gestuales o de cualesquiera

de las opciones del lenguaje extraverbal. Cuando el poder de sugerencia se pierde o el mensaje se hace demasiado explícito y único, el doble sentido deja de funcionar como herramienta artística.

En el cancionero cubano de reguetón se aprecian dos tendencias bien marcadas: por un lado las agrupaciones profesionales se inclinan hacia textos banales, que no llegan a la vulgaridad y la obscenidad, aunque reflejan buena dosis de machismo, guapería y egocentrismo, así como una visión poco feliz de la figura femenina. Otra vertiente es la que alista letras vulgares, muchas veces obscenas y pornográficas, regodeadas en los temas sexuales, que se apoyan o no en vocablos de uso bien restringido. A este modo de hacer se adscriben por amplia mayoría las piezas de aquellas propuestas que tienen su modo de existir en el mercado subterráneo. En tal sentido pueden encontrarse títulos tan difundidos por esta vía como “La chocha” y “Coge mi tubo”, ambos de Los tres gatos. En la última vertiente llama la atención el deterioro paulatino de la calidad textual y el incremento de los códigos vulgares de la lengua, en la medida en que este género ha ido afianzándose en el gusto popular.

En la actualidad, las letras son mucho más agresivas que un año atrás, quizá en franca competencia de sus autores por superarse mutuamente en cuanto a irreverencia y trasgresión. El eufemismo, recurso que bien pudiera paliar muchas de las imágenes concebidas, pierde su tratamiento estético para ser suplantado por los términos que en el argot popular marginal o familiar muy restringido sustituyen los vocablos que designan los órganos sexuales o las relaciones de este tipo, con una intención directa y descarnada, que nada tiene que ver con la tradición picaresca de la música popular.

Desde el punto de vista temático, se abordan principalmente asuntos relacionados con el sexo, la mujer y el baile, mientras también se trabaja —con diferentes formas de acercamiento— la crónica de lo cotidiano, las problemáticas ecológicas, las contradicciones sociales y otros asuntos de interés general. La calidad de cada obra en particular depende, como es obvio, del talento y competencia de los autores, así como de sus potencialidades creativas.

Debe hacerse notar que en algunos casos, como el de Candyman, cuyo repertorio más conocido se caracteriza por los temas alusivos al sexo, también se encuentran textos que reflejan a su manera conflictos de índole social. Así sucede en “Señor oficial” y otros que tratan sobre las consecuencias de la corrupción de menores, o que alertan sobre el uso de las drogas, por solo citar algunos. Sin embargo cabe subrayar que no son estos precisamente los que más aceptación popular han logrado.

Candyman y El menor cantando con sabiduría y valor contra todo aquel que la sociedad se equivoca  
esto choca (se repite)  
Iba caminando por las calles con mi amigo  
era de Santiago y se encontraba perdido  
lo llevaba pa mi casa pa compartir conmigo  
y llegó el babilón a formar su lío  
pidió carné y dijo qué llevas  
le dije son sus ropas y sus libretas  
no comprendió lo que le decía  
entonces Candyman dijo con melodía  
oye ese día yo llegué a La Habana City  
ya tú sabe un guajirito perdido en la calle  
de pronto policía me pidió el carné  
me dijo qué tú hace quién é usted  
le dije vine a La Habana a cantar reggae  
me dijo eso no es todo qué tú lleva ahí  
le dije el equipaje y un libro de Martí  
pero él no comprendió  
eso bien no le cayó  
me dijo dale monta que ahora te llevo yo  
de pronto mi colega dijo él es Candyman  
entonces el babilón me miró y se sonrió  
y dijo como tú de Oriente soy yo.

Así mismo, otros comportamientos son abordados con una intención jocosa, sin dejar de reflejar aspectos de las realidades cotidianas de la actualidad, aprovechando casi siempre como punto de partida la figura de la mujer para conformar la anécdota.

“250 ó un 251”  
(Los Mariscales)

Estrillo:  
No quieren P 1  
quieren 250 si no 251  
(se repite tres veces)

Ah, no quieren más camellos ni se montan en P 2  
Y piden más botellas frente del semáforo  
Se sueltan los dentales  
Adoptan formas tales  
Y las sonrisas amplias  
Para que frente les paren  
Se abrochan bien los tiquis  
Les dicen papiriqui  
No creen en Mississippi  
Si lo tuyo es grande o chiqui  
Si eres raper o salsero

O si te gustan los Beatles  
No montan bicicleta y eso si que yo lo veo  
Si sienten los camiones  
Les entra el titubeo  
Les echan un cacheo  
Si se embarran un dedo olvídale mi hermano  
Que es perreta y dan bateo

Debe quedar bien claro que las intenciones del reguetón en lo que a materia de textos se refiere no tienen nada que ver con temáticas de profundo compromiso social, ni agudas reflexiones que corresponden a otros segmentos de la música popular. Sus pretensiones son en lo fundamental festivas y de divertimento, y sus temáticas se relacionan obviamente con esta intención.

Desde la perspectiva léxico-semántica, el reguetón ha conformado su jerga particular, con variable grado de interacción con el habla popular en diferentes sectores sociales. Ciertos fraseologismos y términos son propios de este ámbito y se han extendido a algunas franjas del habla cotidiana. Ejemplo de ellos pueden ser “chao pescao” [adiós], “presea” [imperativo que incita al baile bien sexual], “fundir el foco” y “traqueteo” [tener sexo] “estar sin jockey” [mujer que no tiene pareja] y “perrear” [bailar]. La resemantización de términos, que ya se había manifestado en la timba, vuelve a concretarse en este cancionero, y así vocablos como, “yuma” [extranjero de cualquier procedencia], “vampira” [mujer], “la mía” [indica preferencia afectiva], “bellaco” [excitado], etc., asumen ahora nuevas connotaciones que podrán o no extenderse al léxico cotidiano.

Otro fenómeno que tiene lugar en el repertorio reguetonero es el que se deriva de la identificación con ciertos códigos perceptuales, propios de cada época y contexto. Es esto lo que posibilita las apropiaciones, a veces alejadas de las intenciones primigenias de sus autores, que se hacen de algunos textos, y que redundan en variados niveles de popularidad en entornos también diferentes, gracias a las múltiples lecturas de que pueden ser objeto. Esta propiedad, ya presente en la música popular, es lo que ha facilitado utilizar muchas frases musicales en campañas políticas, sociales, o simplemente para ejemplificar determinados juicios. Sin embargo, la extrapolación de específicos segmentos textuales alejados de su contexto de origen puede generar conflictos de diversas índoles, al punto de provocar generalizaciones erradas en varios sentidos.

En el caso de la pieza cubana “A ti te gustan los yumas” se retoma un asunto clásico y recurrente en la música popular: la crítica a la mujer que se vende por dinero;

sin embargo, la extracción del estribillo central: “Yunay, Yunay, a ti te gustan los yumás”, separada del texto en su integridad, se transforma en una frase afirmativa, que al repetirse de manera constante e indiscriminada, tergiversa la intención primaria con la que fue concebida la obra.

Tu te llamas Yunay, /  
ya no compras Cubay /  
ni tampoco Silver Dray, /  
tu te la tiray, por la zonay /  
a golpe de Huinday /  
con tus tenis Nike, ay /  
y no te acorday cuantos salves ay /  
yo te tiray en el solay, /  
que caray cualquieray resbalay y cay /  
el que nace pa filay no llega a un reay /  
así que escucha mi coro ay, Yunay, Yunay, Yunay .

Algo similar ya había sucedido en la Cuba de los 90 con “El temba” y “La bruja”, piezas claves de la timba que abordaron esta temática con otros enfoques.

En lo relativo a la estructura, el reguetón se apropia de la arquitectura rondal, bien probada ya en los más diversos géneros de la música popular universal, comenzando generalmente por el estribillo. Este último mantiene su condición de núcleo semántico esencial que localiza los momentos climáticos de comunicación con el público, con lo cual se garantiza la empatía inmediata y constante de principio a fin del tema.

La violencia léxica de esta especie permite medir de cierta forma cómo se manifiestan en la sociedad disímiles aristas de las crisis en este orden, inestabilidades, desequilibrio en los sistemas de valores, cambios sensibles en sus estructuras, familiares y de comportamiento individual, lo cual a su vez se genera a partir de los conflictos económicos y las desigualdades sociales que han sacudido el país desde los años 90 y que de otra manera, ya se venían exponiendo desde la timba.

En estos textos aflora con mayor nitidez que en otras músicas y que en épocas anteriores una visión de la mujer cuya actitud asume proceder propios del marginalismo y el machismo, en una posición de franca inferioridad, comportamientos estos que aún subsisten en la sociedad cubana, muchas veces enmascarados. Tal acercamiento a la figura femenina venía gestándose ya desde las letras del rap y quizás haya aflorado inicialmente en los del reguetón por una mimesis primaria a sus modelos puertorriqueños, que encontró un caldo de cultivo propicio en ciertos sectores sociales.

### **A manera de epílogo.**

A este punto del análisis, no es descabellado considerar al reguetón como una expresión auténtica y original, que ha sufrido los embates de la industria del disco al ser objeto de su manipulación, tanto en lo músico-textual como en la imagen que se ofrece de sus principales exponentes. Las grandes trasnacionales han ignorado las obras que abordan los aspectos sociales, contestatarios, reflexivos de las realidades de la comunidad caribeña —que de hecho caracterizaron al género en sus inicios—, para privilegiar otras vertientes que cantan a lo banal y lo intrascendente, al sexo y al erotismo, aunque en algunos casos sean apreciables nociones de la violencia urbana, así como de comportamientos machistas y marginales.

Por otra parte, la existencia misma del reguetón en Cuba confirma la llamada ley del péndulo, que plantea que a cada movimiento o tendencia cultural le continúa otro de caracteres totalmente opuestos, tal como se ha proyectado a lo largo de la historia universal de las artes. En este contexto, el auge de un intergénero de tan marcadas complejidades musicales como la timba, durante la década finisecular y umbrales del siglo XXI, ha sido sustituido por el de una especie cuya esencia radica en la elaboración básica y elemental del discurso en este sentido.

Sin embargo, no cabe dudas de que el reguetón se ha erigido en la manifestación musical por excelencia mediante la cual se traslucen los sentimientos de trasgresión de códigos, ruptura y cambios en el sistema de valores que tienen lugar en nuestros días, no solo en lo temático sino también en lo lexical, al tiempo que deviene la respuesta inmediata a las necesidades expresivas que la contemporaneidad impone. El hecho palpable de que cierto tipo de reguetón haya encontrado eco e identificación con diversos sectores de la juventud cubana indica, una vez más, que el arte constituye un reflejo de la realidad, de ahí que a través de ella salgan a la palestra los más disímiles conflictos. No es ocioso recordar que la sociedad evoluciona esencialmente a partir de sus contradicciones intrínsecas, y exponer desde la cultura los problemas que en ella se generan sólo puede contribuir a conocerlos mejor y desde diferentes ángulos. Por ello su análisis consecuente permite localizar cuáles son las problemáticas subyacentes y, a la sazón, conduce hacia caminos más acertados en sus posibles soluciones.

---

## Bibliografía

Ferrer, Pablo. 2002. “Reggaeton”, en *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos*. Madrid, SGAE, p. 153.

Orozco, Danilo. 2006. *Tendón yo le dooolll..... de habanera a reguetooolll.... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño*. (Inédito). La Habana,

Colectivo de autores. 2005. Informe de investigación sobre el reguetón en Cuba. (Inédito). CIDMUC, La Habana.

<sup>1</sup> Pablo Ferrer: “Reggaeton”, en *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos*. p. 153.

<sup>2</sup> Entre ellas es necesario mencionar el estudio que ha venido realizando en musicólogo Danilo Orozco, en el que tiene en cuenta intensamente los trasfondos psico-sociales y musicales del fenómeno del reguetón y sus fuentes, así como lo que se esconde tras la intensa y cruda marginalidad de muchas de sus músicas. Su texto, “Tendón yo le dooolll..... de habanera a reguetooolll.... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño”, aún inédito se refiere además a las posibilidades de reinserciones múltiples de este en otros géneros, tales como la timba, o el pop cubano. Así mismo, los especialistas del Departamento de Desarrollo del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana realizaron en el año 2005 una investigación sobre el comportamiento del género y su desarrollo en Cuba, a solicitud de Instituto Cubano de la Música.

<sup>3</sup> Entiéndase, en lo concerniente al acceso a los diversos niveles de instrucción y a las instituciones culturales de todo tipo.

<sup>4</sup> Primero en ser ganador del Festival de Rap en el año 1995.

<sup>5</sup> Este trío integró durante un breve tiempo el catálogo de la Agencia Cubana de Rap hasta su vinculación con la foránea disquera Lusáfrica, lo cual significó para ellos un salto en su difusión nacional e internacional.

<sup>6</sup> De tal empresa resultó una fracasada producción con Candyman, y más tarde la grabación de CDs a grupos como Marka Registrada, de Santiago de Cuba, y a Triángulo Oscuro, ubicado en la capital, que tampoco logró un trabajo trascendente, ni en lo musical ni en lo fonográfico. La EGREM compiló además algunas piezas de esta especie en uno de los volúmenes de su colección Música para todos, editada con motivo de su 40 aniversario. Bajo el nombre *A moverse un tin* aparecen reunidos títulos de Marka Registrada, Triángulo Oscuro, Surcaribe y Klímax. En el año 2004, el sello Ahí na ma' produjo el CD *Cubatón reguetón a lo cubano*, el cual constituye una selección de varias piezas inscritas en el género de marras, en su mayoría interpretadas por agrupaciones de Santiago de Cuba, sin desdeñar otros proyectos habaneros como Cubanitos 20-02. Entre ellos tuvo una amplia difusión —incluso en el extranjero— “El chupa chupa”, interpretado por el Médico del rap, con el apoyo de un video clip proyectado en la televisión cubana.

<sup>7</sup> Consultas múltiples individuales y como parte del Taller Musicológico Multitemático Abierto, que imparte el Doctor Danilo Orozco.

<sup>8</sup> Por simular la forma en que hacen sexo los perros.