

Geoff Baker

geoff.Baker@rhul.ac.uk

Ens.hist.teor.arte

BAKER, GEOFF, "Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional?". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, 3 fotos, pp. 149-165.

RESUMEN

Este artículo investiga el *boom* reciente del reguetón en La Habana, Cuba. Los debates sobre la relación entre el reguetón y la cultura nacional cubana toman un lugar central. Se examina la continuidad respecto a las tradiciones musical y lírica cubanas, sobre todo la rumba, y se resalta los desafíos en el ámbito del *performance* y la economía musical. También se examinan la política del Estado y el significado sociopolítico del reguetón se consideran.

PALABRAS CLAVE

Geoff Baker, reguetón, rumba, Estado, política, economía.

TITLE

Cuban Reggaeton: An Assault on National Culture?

ABSTRACT

This article explores the recent boom of reggaeton in Havana, Cuba. Debates over the relationship of reggaeton to Cuban national culture are given a central place. It examines continuities with Cuban musical and lyrical traditions, particularly rumba, and highlights challenges at the level of performance and musical economy. State policy and the socio-political significance of reggaeton also considered.

KEY WORDS

Geoff Baker, reggaeton, rumba, State, politics, economy.

Afiliación institucional

Royal Holloway,
University of London

Senior Lecturer en el departamento de música de Royal Holloway, University of London, donde recibió su doctorado en 2002. Ha publicado varios artículos y capítulos sobre la música colonial en el Perú, y su libro *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* fue publicado por Duke University Press en 2008. Está editando un libro de ensayos sobre música y cultural urbana en América Latina colonial con Tess Knighton para Cambridge University Press. Ha publicado tres ensayos sobre el rap y el reguetón en La Habana, y su libro sobre este tema se publicará en la serie *Refiguring American Music* de Duke University Press a fines de 2010.

Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional?

Geoff Baker

Musicólogo

El tema de este artículo será el reguetón en La Habana (Cuba). No voy a tratar de cubrir todos los aspectos del mismo sino que subrayaré y analizaré algunos de los debates, discusiones, preocupaciones, controversias y preguntas que ha provocado en La Habana¹. Un subtema será la relación entre el rap y el reguetón, dado que en los últimos años ha habido un cambio muy significativo en las fortunas relativas del rap —que gozó de popularidad por unos años, hasta alrededor de 2002-2003— y del “advenedizo” reguetón, que lo ha ido eclipsando desde entonces.

El estilo musical

No hay duda de que el reguetón ha sido una música controvertida en La Habana. Un distinguido músico afirmó que el reguetón había retrasado el país cincuenta años en términos musicales². Un crítico cultural que escribió uno de los primeros artículos publicados en Cuba sobre el reguetón se refirió al género como “una posible agresión a la cultura nacional”³

¹ Véase Geoff Baker, “The Politics of Dancing: *Reggaeton* and Rap in Havana, Cuba”, en Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (eds.), *Reggaeton*, Durham: Duke University Press, 2009.

² Osviel Castro Medel, “¿Prohibido el reguetón?”, *Juventud Rebelde*, 13 de febrero de 2005.

³ “Se cruzan balas por el reguetón”, *Juventud Rebelde*, 6 de marzo de 2005.



▲ ALEXÁNDER DELGADO con el productor de rap Pablo Herrera.

mientras que otro habló de “una posible discontinuidad y la fractura del legado espiritual de la sociedad cubana”⁴. Las percepciones negativas abarcan una supuesta discontinuidad con las tradiciones populares cubanas y una pobreza de ideas en las letras —sobre todo, en comparación con el rap—. Hablemos primero de lo musical.

La opinión general de los críticos culturales es que la fusión de timba con reguetón, al estilo de Gente de Zona —por ejemplo, en su canción “El animal”—, puede otorgarle algún valor al género, pero que no hay nada que salve al reguetón “puro” al estilo de El Micha (“Gerente”) o de Elvis Manuel (“La tuba”), que no es más que una imitación de lo peor que ofrece la cultura global. El problema es que mucho reguetón a lo cubano suena como el de El Micha, incluso varios temas de Gente de Zona. Si la localización del reguetón se da en la timba, es difícil evitar la conclusión de que hay una ruptura bastante significativa de la tradición nacional. Sin embargo fue interesante escuchar a Alexander Delgado, uno de los cantantes de Gente de Zona, hablar conmigo sobre su canción “El animal”: cantó una parte del coro chasqueando los dedos al ritmo de la clave de la rumba y terminó con las palabras: “¡Eso es rumba!”. Alexander abre la posibilidad de que la clave no quede en la timba como tal sino en uno de sus componentes más tradicionales, la rumba.

⁴ Rufo Caballero, “Dinero”, *Juventud Rebelde*, 9 de enero de 2008.

En La Habana, en 2009, fui a una peña del famoso grupo de rumba Los Papines y escuché una canción original del grupo, que llamaron “Rumbatón”, y otra que era nada menos que una versión de “El animal”, de la que me había hablado Alexánder. Escuché cosas parecidas en dos peñas del grupo de rumba Yoruba Andabo y en la famosa Sábado de la Rumba en El Palenque, y pasé media hora memorable con un grupo de niños rumberos en una “guagua” habanera, cantando una serie de canciones de reguetón mientras tocaban rumba en sus tambores como acompañamiento. Una de las canciones que oí una y otra vez cantada en vivo sobre una base de rumba era “Si se va a formar, que se forme”, una colaboración del grupo Eddy-K con El Micha.

Cuando hablé con él en 2008, El Micha me dijo que había crecido cantando rumba y rap y que se podría tomar cualquiera de sus coros de reguetón y transferirlo a la rumba, algo que comprobé varias veces el año siguiente. Otro famoso cantante de reguetón —lamentablemente, ya difunto—, Elvis Manuel, también cantaba rumba. Lo interesante es que él, como El Micha, hacía un reguetón supuestamente “imitativo” o “mimético” que, por lo tanto, constituía prueba irrefutable, según el pensamiento crítico, de fractura, discontinuidad, etcétera. Sin embargo, su formación como rumberos y la incorporación fácil y frecuente de sus canciones por los músicos y públicos rumberos confirman que el vínculo de que me hablaron Alexánder y El Micha no es algo teórico, algo que existe solamente en su cabeza; pude comprobarlo muchas veces en rumbas en La Habana. Por lo tanto sostengo que la rumba es el hilo conductor, uno que va más allá del estilo musical del *background* o instrumentación de la canción. Las canciones de reguetón “puro” de El Micha se incorporan tan fácil y regularmente como las fusiones de Gente de Zona, lo que implica que la diferencia entre estas dos vertientes del reguetón, evidente para un crítico cultural, no le parece tan clara a un rumbero. Este estilo importado se ha arraigado en La Habana, pero no en la manera en que han anotado muchos críticos y musicólogos cubanos, quienes se han centrado en las instrumentaciones y en la cuestión de si estas incorporan la timba o imitan el reguetón puertorriqueño. Sin embargo, es en los coros, y en su relación con la rumba, donde podemos buscar la clave y la continuidad entre el reguetón y las tradiciones musicales de Cuba.

Otro episodio que me hizo cuestionar la idea de que la localización del reguetón se da solo en la fusión con timba ocurrió cuando hablé con Nando Pro, el productor de Gente de Zona, quien me dijo que había dos elementos cubanos principales en su música: los tumbaos en el piano —que él mismo toca— y lo que llamó “bomba”. Esta palabra es complicada, porque tiene muchos significados. Nando Pro habló de “bomba” como un momento climático en una canción de timba —uno de sus significados principales en Cuba—. Sin embargo, cuando quiso mostrarme, abrió el programa de percusión Látigo en su computadora y escogió, de hecho, la opción “bomba-plena” —o sea, un ritmo portorriqueño—. Dijo que esta era la combinación de percusión que más usaba en sus canciones, y habló de ella como un aspecto cubano de su música. Este episodio me pareció interesante porque revela que, en la era digital, la fusión musical puede ser tan complicada, gracias a los poderosos programas de computadora, que



NANDO PRO en su estudio.

un productor puede entender como indicio de cubanidad un elemento musical de origen puertorriqueño pasado por el filtro de un programa de computadora internacional. Sobre todo, mostró que, si bien la música de El Micha o de Elvis Manuel está más localizada de lo que parece por su conexión con la rumba, la de Gente de Zona está quizás menos localizada de lo que parece porque la parte “cubana” de la fusión no es tan cubana como parece, gracias a la intervención de un programa de percusión internacional en vez de la participación de músicos cubanos. Por eso digo que la rumba, más que la timba, es la clave.

Las letras

En 2004, un tema muy “pegado” en Cuba fue “Mátame” del grupo Cubanito 20.02. El grupo de rap Los Aldeanos grabó una “respuesta” que empezaba con una parodia: “Mátanos, mátanos, mátanos la gana de rapear”, y seguía: “Repartición de bienes, reguetón pa’ mover culo / o rap pa’ poner madura la mente del inmaduro”. Los raperos dicen que el reguetón no contribuye en nada al discurso social y que es solo música para bailar y embrutecerse. Sin embargo, Alexánder Delgado me habló de su tema “El animal” como “una crónica del barrio” y respondió a una pregunta sobre contenido social refiriéndose también a su tema “Tremenda pena” como “crónica social”, aunque enfocada en la experiencia personal —el tema de la canción es que la novia de un amigo se enamora del cantante—. Aunque no utiliza estas palabras, en su opinión su música podría “poner madura la mente del inmaduro” en una situación personal así de complicada. Esto me recuerda un argumento de Lise Waxer⁵ sobre la salsa de Cali. Hablando de las discusiones sobre los pros y los contras de la salsa dura y la salsa romántica, ella defiende de sus detractores a la salsa romántica escribiendo que “la desestimación de la salsa romántica constituye una forma de rechazo macho de valores convencionalmente asociados con mujeres”. Ella no considera que letras que hablan de relaciones personales traicionen la salsa ni mermen su relevancia social sino que cambian su enfoque hacia los efectos de los procesos sociales en los individuos y su vida personal. Quizás este argumento ilumine el cambio del amplio enfoque sociopolítico de los raperos a asuntos más personales del reguetón, lo que implica no tanto una pérdida de conciencia social como su individualización. Volveremos a este tema.

También es interesante leer las palabras de Roberto Zurbano, importante escritor y crítico cultural que ha apoyado mucho el rap; su crítica se centra en que “el discurso reguetonero no ambiciona profundizar en la realidad, solo describirla, reproduciendo, muchas veces, formas enajenadas de la cultura que convierten en aspiraciones de sus jóvenes receptores”⁶. O sea, su crítica se basa en que el reguetón es *demasiado fiel* a la realidad social y le falta el deseo de *transformarla* que se ve en el rap consciente.

⁵ Lise Waxer, *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002, pp. 142-143.

⁶ Roberto Zurbano, “¡Mami, no quiero más reggaetón! O el nuevo perre(te)o intelectual”, *Movimiento*, 6, pp. 4-12; p. 10.



▲ JORGE HERNÁNDEZ, del grupo Los Intocables (antes Eddy-K).

Otra diferencia entre el rap y el reguetón en La Habana que quiero destacar es que al rap se lo ha vinculado mucho con la conciencia afrocubana, mientras que ha habido un declive significativo en este aspecto en el reguetón, que se ha ido convirtiendo en una música latina en esa ciudad, así como en Puerto Rico⁷. El tema de la raza está ausente no solo de las letras de las canciones —la mayoría de los modelos de los videos de Gente de Zona tienen la piel clara—.

En general, las letras del cubano no son tan “fuertes” como las del reguetón de otros países —por ejemplo, Puerto Rico—, aunque hay excepciones, la más famosa de las cuales es Elvis Manuel, cuyo tema “La tuba” generó mucha polémica en Cuba y surge en muchas críticas del reguetón. Sin embargo, en muchos casos no son las letras sino los aspectos performativos lo que suscita preocupación.

Aspectos performativos

Quiero destacar dos aspectos del videoclip de la canción “Mami, yo te enseñé” de Gente de Zona⁸: la discoteca y la moda. En La Habana, como en muchas otras partes, el reguetón está vinculado al estreno de ropa “de marca” —Dolce & Gabbana, etc.— y al consumismo —tomar bebidas caras como Red Bull o champaña— en las discotecas. Es la música del “bling-bling” o “blinblino”. Como son todavía muy caros en Cuba, los teléfonos celulares son un símbolo de estatus y por eso se los elogia en canciones de reguetón como, por ejemplo, “Motorola” del grupo Los Intocables —antes Eddy-K—.

Al lector que ya sepa algo del reguetón esto no le resultará sorprendente. Pero se imaginará que estos aspectos materiales, visuales y performativos han suscitado a veces, en la capital de un país socialista, más preocupación que las canciones mismas, que muchas veces no tienen mucho que asuste en su música ni en su letra y a las que no puede acusarse de nada peor que de banalidad o falta de originalidad. Tomemos como ejemplo dos artículos de un periodista cubano, Rufo Caballero. En el primero defiende así al reguetón de sus muchos detractores:

Esa misma cruzada actual contra el reguetón me parece, en tal sentido, otro error. No existe un solo reguetón. Ciertamente abundan las baratijas como esa de que yo soy quien le pone a sudar su conejito blanco, pero tenemos otras muestras de buen reguetón. A mí me encanta eso otro de “¿Dónde está la gente que me quiere? Yo no soy lo máximo; ¡lo máximo son ustedes!”. La verdadera cultura no mira por encima del hombro; conoce que para todo hay un momento en la vida, y que si el refinamiento ayuda a vivir con atención al rigor y la calidad de las emociones, la sabrosura, la sandunga y la gracia del cubano son valores no menos nobles.⁹

⁷ Véase Wayne Marshall, “From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization”, en Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (eds.), *Reggaeton*, Durham: Duke University Press, 2009, pp. 19-76.

⁸ <www.youtube.com/watch?v=_4PCjowG0cA>.

⁹ Caballero, “Felicidades cubanos en el Día de la Cultura Cubana”, *Juventud Rebelde*, 20 de octubre de 2007.

Sin embargo, apenas tres meses después fue a un concierto de reguetón que no le gustó para nada. Después de exponer una lista de críticas escribió:

No hubo exceso que me preocupara como lo siguiente: varios de los cantantes, al dirigirse al público, se referían al dinero como un valor sagrado, con preguntas como esta: “¿Quién tiene más dinero: las mujeres, o los hombres?”. Esa fue una de las constantes del espectáculo: el lucimiento a partir de la necesidad del dinero, de la querencia y la tenencia del dinero. El dinero como ideal, como paradigma, como modelo.¹⁰

Su opinión original se basaba en canciones grabadas, mientras que su cambio resultó de asistir a un concierto. O sea, fueron los aspectos visuales y performativos del reguetón lo que lo escandalizó —lo que pasó *entre y alrededor* de las canciones, no *dentro* de ellas—. Es interesante notar que el mayor problema que ha tenido Gente de Zona —el grupo más famoso de reguetón cubano— con el Estado fue a raíz de los gestos lascivos que hizo un cantante invitado a uno de sus conciertos, grabado y distribuido por toda La Habana en videos “piratas”, no de algo que dijeran en una canción. Cuando un video de estos cayó en manos del Ministerio de Cultura, el grupo fue sancionado.

El reguetón está muy vinculado con la nueva ola de consumismo y materialismo —a la cual alude El Micha en su canción “Fanática al dólar”— que se nota entre los jóvenes de La Habana, lo que no quiere decir que la haya generado. El reguetón es un vehículo que les da una oportunidad y un aliento para expresar y representar sus deseos consumistas, alimentados por la inundación de imágenes del mundo exterior en plena era de la globalización. El surgimiento de este nuevo materialismo internacionalista —o sea, fijado en la moda internacional y en cualquier objeto o símbolo material llevado de afuera— ha sido muy evidente en los últimos cinco años.

El consumismo se puede percibir hasta en los sonidos musicales mismos. El musicólogo Wayne Marshall escribe que, desde 2003, los productores de reguetón portorriqueños Luny Tunes introdujeron sintetizadores, influencias del *techno* y técnicas de producción pop para crear “instrumentaciones acicaladas y brillantes que parecían encarnar de forma sonora el estilo chillón del *blin-blineo*”¹¹. Esta música proporcionó la banda sonora idónea para el nuevo materialismo de La Habana del siglo XXI, época en la cual la ciudad se ha abierto definitivamente a las corrientes culturales globales gracias a la propagación de la tecnología digital. Pero esta reciente obsesión de los jóvenes por el consumo material es, desde luego, un desafío a la ideología socialista del país y a un gobierno que desconfía de tales corrientes globales.

¹⁰ Caballero, “Dinero”.

¹¹ Marshall, “From Música Negra to Reggaetón Latino...”, p. 56: “... sleek, shiny tracks which seemed to embody in sonic form the flashy style of blin-blineo (or ‘bling-bling’)”.

El Estado: ¿censura o promoción?

¿Cuál ha sido el papel del Estado cubano en el *boom* del reguetón en los últimos años? Hay dos puntos de vista que se oyen con bastante regularidad en La Habana. Uno, expresado sobre todo por los reguetoneros, es que el Estado discrimina el reguetón y lo censura de varias maneras; el otro, que prevalece en los círculos raperos, es que el Estado promueve el reguetón porque prefiere que la población baile y se emborrache a que piense y critique. Es interesante que estos dos puntos de vista opuestos se extiendan a la vez.

¿Qué grupo tiene razón? Ambos... y ninguno. Porque el *boom* del reguetón ha iluminado las contradicciones de la política cultural del país. Y porque también ha revelado las limitaciones de la política cultural del país. O sea, el reguetón excede los límites del poder del Estado y funciona, en parte, por fuera de sus mecanismos; de modo que el dilema apoyo/censura no considera una tercera opción: que el reguetón ha crecido con un pie por fuera del dominio del Estado, inmune a la censura y sin necesidad de promoción.

En los años noventa, el rap creció en locales como las Casas de la Cultura y La Madri-guera, el central de la Asociación Hermanos Saíz (el ala cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas) en La Habana. Es decir que sus epicentros eran mayormente sucursales de instituciones culturales socialistas, subsidiadas por el Estado. El reguetón, sin embargo, casi nunca aparece en tales sitios de La Habana; su casa es la discoteca, local comercial que cobra una entrada alta y funciona como negocio. Esto se puede ver en los videos de “El animal” y “Mami, te enseñé” de Gente de Zona, donde prevalece la imagen de la discoteca. Lo interesante es que las reglas y la ideología de las instituciones culturales y las discotecas son diferentes, aun en Cuba. Muchos, sobre todo quienes critican al gobierno cubano, hablan como si la política cultural de Cuba fuera uniforme y no tuviera flexibilidad ni diferencias —visión singular vinculada a la idea de un “régimen” autocrático—. Es muy revelador, por lo tanto, el comentario de Roberto Zurbano, quien lleva muchos años trabajando en las instituciones culturales y por lo tanto las conoce bien. Sobre las discotecas dice:

En dichos espacios, como puede suponerse, resulta muy difícil aplicar las normativas que caracterizan a las instituciones culturales del país y, por ende, la aplicación de una política cultural; pues en Cuba esta solo es aplicable en aquellos espacios que están bajo la jurisdicción del Ministerio de la Cultura; se excluyen también los medios de difusión masiva —radio, televisión y prensa plana— donde la política cultural tiene poca fuerza y espacio para operar.¹²

Como lo revela Zurbano, hay divisiones y contradicciones entre diferentes ramas del Estado —que no es, entonces, una estructura monolítica—. El Ministerio de Cultura tiene mucho más poder sobre las instituciones culturales donde creció el rap que sobre los medios de comunicación y los espacios comerciales donde florece el reguetón. De ahí vienen las desigualdades de política cultural: de los límites del control del Ministerio de Cultura

¹² Zurbano, “¡Mami, no quiero más reggaetón!...”, p. 6.

y de la aplicación —y la acelera— inconsecuente de su política en diferentes espacios. El *boom* del reguetón depende de la expansión del comercialismo como tal y de los espacios comerciales en la vida nocturna habanera; y estos espacios coexisten con las instituciones culturales socialistas a la antigua. Por eso digo que los dos grupos tienen razón: el reguetón se restringe en algunas instituciones y se promueve en otras. Pero se puede decir que el *boom* del reguetón ha ocurrido a pesar de la política cultural del Ministerio de Cultura —no a causa de ella— y que ha revelado las contradicciones de la política cultural del país, iluminando fracturas entre las instituciones culturales, los medios y los centros nocturnos comerciales.

Este contradictorio panorama subyace a la crisis por la cual ha pasado el rap desde el surgimiento del reguetón hace unos años. Muchos raperos han cambiado de estilo, lo que ha provocado acusaciones de traición, pérdida de fe, etcétera. Sin embargo, por debajo de este cambio de ritmo hubo un cambio institucional: en 2002, la principal institución encargada de apoyar a los raperos cambió de la Asociación Hermanos Saíz —una institución socialista, subsidiada y sin ánimo de lucro— a la entonces recién fundada Agencia Cubana de Rap (ACR), entidad comercial que, siguiendo la línea adoptada en muchos casos durante la crisis económica de los noventa, se autofinancia. O sea que la salud económica de la nueva institución se puso en manos de sus propios artistas en 2002 —precisamente, el momento en que el reguetón empezó a popularizarse en La Habana—. El cambio de modelo institucional quitó el subsidio y puso la responsabilidad de los ingresos económicos en hombros de los raperos mismos. Estos habían pasado muchos trabajos y muchos años convirtiéndose en profesionales, y no querían perder este estatus por no lograr suficiente éxito comercial. El hecho de que más de la mitad de los grupos del catálogo de la ACR estén ahora haciendo reguetón no es señal de que hayan capitulado o vendido el alma; esta contradicción se apoya sobre una base institucional contradictoria: la división y las tensiones entre instituciones culturales subsidiadas y empresas culturales comerciales.

Un aspecto interesante de los debates sobre el reguetón es el hecho de que muchos comentaristas, incluyendo a figuras independientes y francas como Roberto Zurbano, pidan que el Estado haga más para controlar el reguetón y la respuesta —la oí personalmente de boca del Viceministro de Cultura— sea que le gustaría pero no puede porque la globalización y los cambios tecnológicos han modificado demasiado el panorama cultural y porque el Ministerio de Cultura no tiene suficiente poder sobre los medios o los centros nocturnos.

La economía subterránea

Si en una cara de la moneda están las limitaciones jurisdiccionales del Ministerio de Cultura, la otra tiene que ver con los límites del poder del Estado como tal. Como dije atrás, la música de Elvis Manuel era bastante controvertida por su contenido; por lo tanto se lo excluyó de las agencias de músicos profesionales, de los medios de comunicación y de las disqueras. Desde el punto de vista oficial, Elvis Manuel no existía. En La Habana,

esto es algo grave porque solo los músicos profesionales —o sea, los que pertenecen a una agencia— pueden ser contratados legalmente por los locales y recibir una paga por su trabajo musical. Además, en Cuba, a diferencia de la mayoría de los países, el acceso a internet es tan limitado que no sirve como vía alternativa para los músicos excluidos. Sin embargo, cuando fui a La Habana en 2007, Elvis Manuel cantaba regularmente en vivo y su música se escuchaba en cada esquina: era el reguetonero más popular del año. ¿Cómo fue posible eso en un sistema tan centralizado y regulado como el cubano?

Él se hizo famoso a través de la economía musical subterránea de la capital, un tema ignorado en los estudios sobre la música habanera. Grababa sus temas en estudios caseros, y sus discos circulaban de mano en mano o se vendían de forma “pirata” en las calles. La ubicuidad de su música revelaba la efectividad de la producción y distribución subterránea. Es asombroso que la música *underground* se oiga por todos lados en La Habana a pesar de su exclusión de la industria musical y de los medios. En otras palabras, los indicios sonoros revelan un sistema cultural menos controlado y centralizado de lo que se supone. Otro aspecto interesante de la vida nocturna de la capital es su lado capitalista e informal: los centros nocturnos funcionan como pequeños negocios informales porque los gerentes tienen que reportar cierta cantidad de ingresos a las empresas para las cuales trabajan, pero hay una zona gris al margen. O sea, si llenan el local, los que trabajan allí pueden ganar un dinero extra, aunque no de forma oficial. Como me dijo uno de mis contactos, todos los centros nocturnos tienen sus “irregularidades”. Por lo tanto, a los administradores de los locales les interesan los artistas que atraen un gran público porque esto implica la posibilidad de ganancia personal ilícita. Sin embargo, los artistas no profesionales, como Elvis Manuel o El Micha, no pueden contratarse legalmente. Entonces los administradores los contratan “al doble”, a escondidas, pagándoles extraoficialmente —lo que les conviene al no poder cobrar de forma legal— y guardando un buen porcentaje de lo que reciben en la puerta y en la barra para sí mismos, para los otros trabajadores, para sobornar a los inspectores, etcétera. De hecho, puede serle más atractivo a un gerente facilitarle su local a un artista *underground* pero conocido que contratar un grupo profesional: este requiere un contrato formal y un pago sustancial y registrado mientras que un “aficionado” no implica papeleo, y, al pagársele menos dinero al artista, queda más para los trabajadores del local.

Para resumir, los artistas *underground* aumentan la demanda popular por la circulación informal de su música y, en consecuencia, ganan un espacio ilícito dentro de instituciones legales por su capacidad de atraer público y generar ingresos. Como estas *performances* no son legales, no se pueden promocionar, pero todos saben. Por ejemplo, desde hace más de un año, un reguetonero muy conocido canta todos los miércoles en un club situado a pocos metros del Capitolio de La Habana. No hay ningún afiche en la cartelera exterior, pero el local siempre se llena.

Como algunos de los cantantes más populares del país han sido excluidos de la profesión musical, el reguetón, al ampliar la economía musical subterránea, ha limitado el alcance y el poder de la economía musical formal y aumentado el poder de los centros nocturnos. El

reguetón es la música de la informalidad en Cuba, el símbolo musical de la economía informal, omnipresente y tan necesaria para el funcionamiento de la capital. El reguetón es el primer estilo musical desde 1959 que se ha privatizado en gran medida en Cuba, sobre todo en cuanto a su producción y distribución. Hasta hace pocos años, el Estado controlaba casi por completo la producción y la distribución de la música, porque era casi imposible conseguir la tecnología necesaria para ser independiente; pero la llegada y la difusión recientes de la tecnología digital han posibilitado el crecimiento de la producción casera y de una industria musical informal, lo que ha sacado a la música popular del control del Estado por primera vez. Y son los reguetoneros, sobre todo, quienes se han beneficiado de este cambio monumental, por la enorme popularidad del reguetón. No solo los artistas *underground* trabajan de esta manera: los dos grupos de reguetón más famosos, Gente de Zona y Eddy-K, que ahora son grandes estrellas de la música cubana, me dijeron el año pasado que distribuían su música personalmente y a mano, pasándosela directamente a los taxistas y a los “quemadores”, o sea los que se dedican a fabricar y vender compilaciones piratas en la calle. Hasta las grandes estrellas le hacen el quite a la industria musical formal en ciertos aspectos.

El reguetón está implicado, por lo tanto, en los importantes cambios de la industria musical y la economía nocturna de La Habana y ha minado el poder del Estado para controlar la producción y la diseminación de la cultura. Es una música muy vinculada con cambios tecnológicos —la difusión de la tecnología digital y de los estudios caseros— y con la creciente informalidad de la administración de la cultura. Su *boom* revela que la cultura está cada vez menos centralizada en La Habana, porque la capacidad del reguetón de producirse de forma independiente y de generar dinero les ha dado más poder a los artistas, a los promotores culturales y a los centros nocturnos. El reguetón ilumina y agudiza el desnivel de la política cultural del Estado y evidencia los límites de su poder en la edad global y digital. El éxito de artistas controvertidos como Elvis Manuel y El Micha es la prueba de esta disminución del control y arroja luz hacia los márgenes, donde los artistas pueden ejercer cierta libertad a causa de su viabilidad comercial.

No solo la economía musical sino también la profesión misma se están desestabilizando: gracias a la creciente economía musical informal, músicos aficionados, casi siempre sin ningún conocimiento formal de la música, se convierten en estrellas. A muchos músicos y autoridades culturales de Cuba les horroriza esta idea: si en muchos otros países es normal que los músicos populares sean autodidactas y no reciban ningún tipo de instrucción formal, Cuba se distingue por la larga y rigurosa educación musical que han recibido muchos de sus músicos populares, graduados frecuentemente de la Escuela Nacional de Arte o del Instituto Superior de Arte. Para muchos, en Cuba, un “músico” es una persona con formación y conocimiento profesional, y los reguetoneros no merecen este título si no saben nada de música. Para un musicólogo tan destacado como Leonardo Acosta¹³, la idea de “música

¹³ Leonardo Acosta, “Música techno, ruido y medio ambiente”, *La Gaceta de Cuba*, jul.-ago. 2008, pp. 14-18.

sin músicos” es absurda, y por consiguiente él le niega el estatus de música al reguetón —y también al *techno*—¹⁴. No es la primera vez en la historia de la música en que se tacha de “ruido” a una nueva forma y se le niega el estatus de música —un indicio, quizás, de que está pasando algo significativo—.

El tiempo

Siguiendo con las reacciones de los críticos culturales cubanos al reguetón, un tema que aparece en muchos artículos sobre el reguetón publicados en La Habana es el tiempo. Tomemos, por ejemplo, un artículo del famoso novelista y crítico cubano Leonardo Padura Fuentes¹⁵, quien es demasiado inteligente para rechazar el reguetón de plano. Su crítica es más sutil, más nostálgica. Trata de descartar sus prejuicios y entender el reguetón recordando su juventud:

Tengo cincuenta años y soy un “recordador” que vivo de mi memoria y de otras memorias, y cuando tengo el impulso de rechazar el ritmo agresivo del reggaetón, me impongo recordar que treinta y cinco años atrás a mí y a mis contemporáneos se nos criticó y se nos acusó de “penetrados ideológicos del imperialismo” y otras lindezas por el estilo, porque nos gustaba bailar las canciones de Los Beatles, “los Rollings”, Led Zeppelin.

Padura es muy consciente de que las sucesivas generaciones siempre se enfrentan por los cambios de gusto, pero dice: “Lo que me duele del reggaetón y sus letras no es tanto lo que provocan ahora entre sus consumidores, sino, y sobre todo, lo que dejarán en ellos como sedimento cultural, sensorial, afectivo, como sustancia para la evocación cuando los tiempos de hoy ya sean los de ayer”. Habla de lo que se siente al poner el clásico disco salsero de Rubén Blades y Willie Colón *Siembra* y de los recuerdos que evoca. Para él, el valor de la música de su juventud no es tanto algo inherente a la música misma como su capacidad de evocar, treinta años después, una nostalgia “productiva”. En cambio, dice, “no me queda más remedio, entonces, que sentir un poco de pena por la generación del reggaetón, con acceso a tanta información, incluida la cultural, pero que está creando sus futuras nostalgias con las canciones de Daddy Yankee y Don Omar”.

Vale la pena tener en cuenta las reflexiones de Padura, no solo por su eminencia como escritor sino también por la manera en que iluminan el reguetón como la “música del momento”. Si, para sus consumidores jóvenes, el reguetón es muy actual, esto es precisamente el problema para sus críticos mayores, quienes están mucho más preocupados por la historia. Este asunto del tiempo y de la nostalgia —si vivir en el presente, el pasado o el futuro— reaparece en muchos escritos sobre el reguetón, sobre todo en las páginas del

¹⁴ Debo agregar que Acosta critica fuertemente a los musicólogos que toman el reguetón en serio: culpable, su señoría.

¹⁵ Leonardo Padura Fuentes, “¿Reggaeton, signo de nuestra época?”, *Los que soñamos por la oreja: Boletín de Música Cubana Alternativa*, 23, 2006, pp. 51-52.

periódico *Juventud Rebelde*, publicado por la Unión de Jóvenes Socialistas. A los críticos les cuesta mucho imaginar a sus hijos recordando su pasado en el futuro y se debaten entre dos visiones opuestas: por un lado, que las generaciones futuras sí recordarán el reguetón, pero con vergüenza; por el otro, que el reguetón dejará atrás un agujero negro en la memoria y borrará el tiempo y la historia. Para estos escritores, mucho del valor de la música popular reside en su capacidad de producir nostalgia; el reguetón, para ellos, no tiene esta capacidad y señala el fin de la música popular como recurso para rastrear el paso del tiempo.

Se encuentran ecos del artículo de Padura en la caracterización del reguetón de Antonio López Sánchez¹⁶ como una música efímera que no provocará nostalgia en el futuro y en un artículo de Luis Raúl Vázquez Muñoz titulado “Los olvidos del reguetón”¹⁷, que trata el tema de cómo juzgará la historia al reguetón y cómo lo recordará la juventud de hoy. Julio Martínez Molina simpatiza con otro periodista que escribe sobre su preocupación no por su generación sino por la próxima, la de sus hijos: “En un futuro lejano, los historiadores rebuscarán entre los restos de nuestra era y se preguntarán: ¿qué tipo de sociedad fue la que produjo esto?”¹⁸. Rufo Caballero¹⁹ comenta: “Dos años más tarde quienes ahora gritan no recordarán el nombre del idolatrado”. ¿Qué es peor: acordarse u olvidar? El músico Amaury Pérez cita a Billy Joel, quien supuestamente dijo: “Si el futuro del rock es el rap y el reguetón, el rock no tiene futuro”²⁰. Danay Galletti Hernández y Adianez Fernández Izquierdo²¹ acusan al reguetón de la pérdida de la inocencia de la niñez: con el reguetón invadiendo la isla, dicen, las edades del hombre se funden en una, puesto que los niños hablan, se visten y actúan como consumidores adultos. Por culpa del reguetón, la niñez se pierde dos veces: una, por no vivirla; la otra, por no recordarla.

Por lo tanto, al reguetón se lo acusa, o de borrar el tiempo, la historia y la memoria, o de crear recuerdos degenerados de los cuales la juventud de hoy solo estará avergonzada. Los críticos de la actualidad se proyectan hacia el futuro para tratar de imaginarse cómo recordarán los habitantes del futuro los días que vivimos ahora, y, así como creen que el tiempo aumentará el valor de su música preferida, sospechan que al reguetón le quitará el mínimo significado que tenga. El meollo del asunto son la construcción —o no— de la historia a través de la música y los pros y los contras de vivir el momento o crear recuerdos

¹⁶ Antonio López Sánchez, “Felices lágrimas negras”, *Los que soñamos por la oreja: Boletín de Música Cubana Alternativa*, 6, 2005.

¹⁷ Luis Raúl Vázquez Muñoz, “Los olvidos del reguetón”, *Juventud Rebelde*, 4 de noviembre de 2006.

¹⁸ Julio Martínez Molina, “El reguetón: de la legitimación popular a la venta al por mayor”, *Juventud Rebelde*, 23 de septiembre de 2007.

¹⁹ Caballero, “Dinero”.

²⁰ “La honestidad nos salvará”, *Juventud Rebelde*, 30 de septiembre de 2007.

²¹ Danay Galletti Hernández y Adianez Fernández Izquierdo, “¿Adónde vas, edad de la inocencia?”, *Juventud Rebelde*, 29 de abril de 2007.

para su consumo futuro. Las reacciones al reguetón revelan una brecha generacional: los críticos mayores se aferran a su nostalgia y a su sentido de la historia mientras que los jóvenes fanáticos del reguetón sueltan la historia y abrazan el momento. Esto puede verse como el cambio de una actitud modernista a una posmodernista, dado que la modernidad se asocia con la nostalgia y la sensación de pérdida mientras que la posmodernidad se puede concebir, en parte, como la fusión del pasado y el futuro en el presente y la pérdida de la historia. Esto puede resultar interesante en el contexto de una frágil revolución: la encarnación de un proyecto modernista del siglo xx que acaba de cumplir cincuenta años, aunque con mucho menos ruido de lo esperado. Desde 1990, con la caída de la Unión Soviética y el muy problemático Periodo Especial que se dio en Cuba, mucha de la legitimidad de la revolución radica en sus logros históricos; sin embargo, la generación más reciente, al menos como la ven los críticos culturales a través del reguetón, solo quiere vivir el momento, ajena al pasado y a lo que esté dejando para el futuro. En otras palabras, una generación sin conciencia histórica puede tener un impacto muy significativo en el contexto de un proyecto político y social para el cual la historia tiene tanta importancia y puede ser la prueba irrefutable de una brecha generacional de peligrosas implicaciones para el futuro de este proyecto.

Esta brecha generacional se puede ver también en la relación entre el rap y el reguetón. La generación del rap, que surgió en los años noventa, tiene una fuerte sentido de la historia: se acuerda de los años previos a la caída de la Unión Soviética y de los enérgicos cambios que produjo ese acontecimiento en Cuba, tiene una conciencia muy clara de la historia del hip hop, de sus orígenes en la Nueva York de los años setenta y de su historia más reciente en Cuba y tiene presentes a importantes figuras de la historia cubana y americana como el Che Guevara y Malcolm X. Los regueteros de La Habana, sin embargo, evitan por lo general tales referencias históricas y están mucho más enfocados en el presente. El rap es característico del Periodo Especial de Cuba, una música que surgió de la crisis de los noventa y cuestionaba la relación entre el presente y el pasado; el reguetón es la música poscrisis que surgió cuando el Periodo Especial terminaba, un movimiento indiferente a la historia revolucionaria de Cuba y concentrado en el momento y en los movimientos contemporáneos y hemisféricos de la música y la moda. Si el reguetón puede interpretarse en Cuba como la señal de una nueva generación sin la conciencia histórica de los cubanos mayores, esto es un indicio de que están ocurriendo cambios sociales por debajo de la continuidad política de Cuba.

Cambios musicales, cambios sociales

La eminente musicóloga Susan McClary²² ha sostenido que las reacciones de preocupación que suelen suscitar las nuevas formas de músicaailable ilustran el hecho de que

²² Susan McClary, "Same As It Ever Was: Youth Culture and Music", en Andrew Ross y Tricia Rose (eds.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, London: Routledge, 1994, pp. 29-40.

es posible que la aparición de una música centrada en el cuerpo y aparentemente apolítica anuncie cambios sociales y políticos trascendentales. Es muy interesante comparar el reguetón con formas parecidas de músicaailable como el *dancehall* jamaicano, el *funk* carioca o el *kwaito* sudafricano²³. En todos estos casos hubo un significativo cambio de formas politizadas de música a un género musical apolítico y centrado en el baile, y, por debajo, un cambio radical en el ámbito de la política y la sociedad —como el final del *apartheid* en Sudáfrica o de la dictadura militar en Brasil—. En Jamaica, el surgimiento del *dancehall* a costa del *roots reggae* alrededor de 1980 se vinculó con la frustración popular ante el socialismo de la década anterior, el atractivo que ejerció el capitalismo consumista sobre la población y la elección ese año de un primer ministro neoliberal²⁴. En todos estos casos, por lo tanto, la aparición de una música popularailable fue acompañada de cambios importantes en los campos de la política y de las actitudes sociales. Por supuesto, no ha habido ningún cambio político de este estilo en Cuba, pero la popularidad del reguetón tal vez anuncie cambios debajo de esta continuidad, quizás tan drásticos como los que ocurrieron en Jamaica, Sudáfrica y Brasil. Yo me atrevo a sostener que el tránsito, en La Habana, de una música protesta —el rap consciente— a una música posprotesta —el reguetón— está relacionado con un cambio, más amplio, de una cultura nacional politizada —basada en la ideología socialista y en nociones de colectividad y autosacrificio— a una cultura centrada en el placer, la autorrealización y la reafirmación de la individualidad. El fuerte declive del rap consciente en los últimos años, el individualismo de los temas de las letras del reguetón, su enfoque en el cuerpo y el sexo, el materialismo y el consumismo en el ámbito visual y performativo, la ausencia de conciencia histórica: todo esto es manifestación de una crisis de la ideología socialista entre los jóvenes de La Habana, lo que parece indicar que la conciencia política está perdiendo su atractivo. El público clave del reguetón son los jóvenes que han crecido después de 1990 y, por lo tanto, no conocieron el socialismo “puro” de la época soviética. Han crecido en tiempos de escasez material y de contradicciones ideológicas —por ejemplo, el crecimiento de prácticas capitalistas y del turismo y el uso del dólar americano durante una década—, y el reguetón los atrae porque les da una ruta de escape de esta realidad tan contradictoria —y una manera de entenderla—, una alternativa más atractiva aún porque no les gusta ni a la generación de sus padres ni al gobierno.

A fin de cuentas, el reguetón quizá no sea más que una forma musical importada de mucha popularidad; pero la forma como se ha incorporado a la vida habanera lo ha convertido en un símbolo de cambio generacional e ideológico. Por lo tanto nos dice mucho sobre la sociedad en la capital cubana a pesar de ser un recién llegado. Por supuesto, estoy hablando en términos muy generales para hacer un argumento amplio, y mi análisis no cubre a todos

²³ Más detalles en Baker, “The Politics of Dancing...”.

²⁴ Norman Stolzoff, *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Durham: Duke University Press, 2000.

los jóvenes cubanos: hay quienes no gustan del reguetón, otros que están aferrados al rap o a la trova conscientes, otros que son activistas con una conciencia política muy aguda. Sin embargo, no sé cuántas veces he oído de la boca de amigos cubanos que los valores se están perdiendo y que la sociedad está cambiando. El reguetón se ha convertido en un motivo de reunión de jóvenes que se están acercando, desde el punto de vista ideológico y material, a los de otros países latinoamericanos y a los jóvenes cubano-americanos de Miami y se están alejando de las generaciones mayores de La Habana. El rap de los años noventa era una música de jóvenes que querían interrogar y criticar la contradictoria realidad de esos momentos y dialogar con la ideología del país en vez de ignorarla o rechazarla. Sobre el reguetón de la década del 2000 voy a dejarle la última palabra a El Micha, un artista popular que encarna una tendencia muy extendida entre los jóvenes de La Habana: “Mis letras hablan de lo que vive la juventud, sin meterme en la política ni en nada, porque eso no tiene nada que ver conmigo”²⁵.

²⁵ Esteban Israel, “Fiebre del reggaetón sacude a la cultura cubana”, Reuters, 30 de junio de 2009.