

¿De dónde viene el perreo? Los orígenes del reguetón y sus productores de discurso

Por *Priscilla* CARBALLO VILLAGRA*

MUCHAS VECES LA ACADEMIA rechaza el análisis de la música popular contemporánea: el recelo ante ese tipo de producción cultural surge porque se impone la visión de que la música culta es la única digna de ser analizada y de cuyo estudio deben encargarse los musicólogos.

En tal actitud está implícita la visión eurocéntrica de lo que se considera como música “cumbre”, en contraposición a la música generada en las diversas regiones de América Latina. Más aún si se trata de la producción callejera, que en algunos casos no alcanza siquiera el rango de folklore, no es hecha por músicos profesionales y utiliza instrumentos de percusión considerados menos “nobles”.

Como señalamos antes, tal jerarquización se basa en prejuicios coloniales, y por tanto los ritmos musicales populares nada dicen a quienes no tienen capacidad de escuchar, lo cual es un acto reflejo de lo que pasa en otros espacios de la vida social, pues se considera que algunos grupos no tienen nada que decir y por tanto sus producciones culturales tampoco. Si bien las ciencias sociales reconocen la importancia de la música popular, lo hacen sólo en lo referente a grupos étnicos particulares, aspecto que ha sido desarrollado específicamente por la antropología con la noción de folklore que ubica a dicha música en un rango de inferioridad creativa.

Consideramos que es momento de afinar el oído y empezar a trabajar lo que se escucha en la calle tomando en consideración que los ritmos musicales deben analizarse como textos cantados que narran las vivencias de sujetos concretos. En el contexto costarricense, la música como tema de investigación generalmente ha estado relegada al anonimato, sin embargo éste es un buen momento para hacerla hablar.

La producción musical está marcada por el contexto material concreto de la persona que la genera, quien a partir de su propio bagaje cultural y experiencia de vida define qué temas quiere plantear, re-

* Docente e investigadora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana y del Instituto de Investigaciones Sociales, Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica; e-mail: <priscilla.carballo@ucr.ac.cr>.

flexiona sobre sus intereses sin importar de qué tipo sean: políticos, existenciales, sexuales, eróticos, lúdicos etc., y ofrece a la colectividad su texto cantado. Dicho proceso es colectivo —a pesar de individualizarse en una persona que es la creadora del texto—, pues remite a un contexto social de enunciación.

Al plantear un texto musical, éste se introduce en el sistema de reproducción y difusión cultural, ya sea en el ámbito de la industria a gran escala o en el de las formas alternativas en pequeños circuitos subculturales de barrios, comunidades o escenas musicales específicas, pues el interés de toda producción artística es la socialización.

Al “lanzar” un texto los autores inevitablemente remiten a otros sujetos que lo reciben, lo escuchan y toman posición frente a él: “¿me interpela, comparto esa experiencia de vida?”; comparan ese ritmo y esas letras con otros textos por ellos conocidos y los confrontan con sus propios intereses y, por supuesto, son capaces de reconocer con su cuerpo los movimientos y sensaciones generados por la música. Y al cruzar entre sí todos estos elementos, son comparados los distintos discursos recibidos para decidir si se sienten interpelados por ese tipo de música o si no les produce mayor reacción.

Tomando como punto de partida esta forma de entender el proceso creativo, la música popular contemporánea no puede analizarse como algo meramente lúdico, sino como un elemento central en la conformación de la identidad en tanto produce discursos asumidos y resignificados en los diferentes ámbitos de conformación de dicha identidad, sea ésta nacional (el papel de los himnos en la difusión de supuestos valores nacionales); étnica o familiar (los cantos relacionados a la transmisión de las tradiciones por medio de la oralidad); o bien una identidad juvenil (la adscripción de los jóvenes a una “tribu” a partir de la preferencia musical) o de género (la construcción de referentes de relaciones intergenéricas a partir del discurso amoroso de las canciones) etc. Basta un sencillo ejercicio individual para reconocer la inmediata relación que se establece entre el ritmo y la memoria, pues escuchar una canción remite a sensaciones, momentos, personas y sentimientos asociados a la música, la cual, aunque no seamos plenamente conscientes de ello, ha sido parte de nuestra historia de vida, desde las canciones de cuna hasta los cantos fúnebres.

Por todo lo anterior, consideramos necesario analizar la música como vía de acceso al mundo de significados de comunidades específicas que se sienten interpeladas por ella y que, al cantar ese texto, lo asumen en su vida cotidiana.

El reguetón es un ritmo musical que genera diferentes reacciones sociales que van desde la pasión que despierta entre los jóvenes hasta la censura de otros grupos. Una de las causas de esta última se debe a su relación con el *perreo*, palabra que denomina al baile que se realiza a partir del reguetón. Se trata de un baile entre un hombre y una mujer, los movimientos que ejecutan tienen un claro contenido erótico, el cual puede apreciarse en los videos musicales. La palabra *perreo* se ha generalizado para referirse al ritmo musical y por esto se utiliza en el título del artículo. En el caso específico del reguetón nos adentraremos en el análisis de sus orígenes tanto desde la genealogía musical como a partir de los sujetos concretos que construyen los discursos, todo ello con la intención de ubicar musical y socialmente su lugar de enunciación.

Sobre estos dos ejes de análisis presentamos las siguientes reflexiones surgidas de un proceso de investigación realizado bajo los auspicios del Programa de Producciones Culturales Centroamericanas y Caribeñas del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica, que a su vez forma parte de una investigación más amplia sobre el reguetón y sus metáforas en relación con la sexualidad.

Los orígenes del reguetón

GENEALOGÍAS de ritmos musicales en contextos como el latinoamericano se han realizado en diferentes momentos, pero por el complejo proceso de mestizaje característico del subcontinente, plantear el origen de los ritmos, evidentemente se torna un reto pues algunos tienen rasgos ancestrales más visibles que otros. Pese a la dificultad que ello implica, es importante acercarnos a los orígenes musicales del reguetón, recientemente aparecido en el escenario musical internacional.

El surgimiento de este ritmo puede ubicarse en la década de los noventa del siglo pasado, y se trata fundamentalmente de una mezcla entre el *rap* estadounidense y el *reggae* jamaicano.

En relación con su primer antecesor, tal como lo plantea Arlene Tickner, el rap surge en la década de los setenta en Nueva York, a partir de encuentros callejeros en los *ghettos*, pues los habitantes de estos lugares, ante las limitaciones económicas para acudir a centros nocturnos, ponían música en las calles y se reunían a conversar.¹ En estos espacios, los *disc jockey* empezaron a jugar y a dialogar al ritmo

¹ Arlene Tickner, "El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural", *Temas* (La Habana), núm. 48 (2006).

de la música *hip-hop*, a partir de lo cual se inicia un género cuyo contenido —de acuerdo con su origen— está estrechamente ligado a la vivencia de los barrios marginados.

Temáticamente el rap se desarrolla a partir de dos vertientes claramente diferenciadas: una más crítica en la que destacan grupos como Public Enemy, que en varias de sus canciones hace referencia a la historia de exclusión de la población afrodescendiente en Estados Unidos desde la época de la esclavitud; la otra vertiente es la llamada *gansta rap* que plantea como centro temático las dinámicas violentas vinculadas al tráfico de drogas que se dan en los *ghettos*.

Ambas vertientes del rap ayudan a posicionar en el escenario musical una producción cultural callejera que, ante la carencia de espacios políticos o civiles de visibilización, utiliza a la música para ventilar en público las vivencias de ciertos sectores: “Más aún, las narrativas del rap son un instrumento que permite reflexionar sobre la experiencia de la marginalidad y, de esta forma, ganar control sobre ella. En esta medida, los raperos se conciben a sí mismos como relatores de un mundo que aún no ha sido descrito por los que están en el poder”.²

De estas dos vertientes del rap, la industria cultural difunde primordialmente el *gansta rap* por la recurrencia a temas como drogas, delitos etc., con lo cual también contribuye a mantener el estereotipo del afroamericano violento. En la actualidad es común observar videos de cantantes de rap o *hip-hop* norteamericanos, como por ejemplo *50 Cent*, en los cuales una parte importante de las imágenes y las letras se refieren a la estadía del artista en la cárcel o a la cantidad de balas que le disparan en un conflicto callejero, lo que muestra que los temas predilectos de dicho género musical han permanecido invariables.

En los antecedentes del ritmo en estudio destacan dos elementos, retomados a su vez por los reguetoneros, que muestran cómo, además de la influencia rítmica, asumen factores sociohistóricos; en primer lugar la noción de que los cantantes de rap son narradores de la marginalidad (asumida por cantantes como Tego Calderón y Don Omar, como se verá posteriormente); y en segundo lugar la temática de la violencia, aunque cabe resaltar que se ha dejado de lado el tema de las drogas pues, en el reguetón, éstas se mencionan marginalmente y como actividad particular de consumo de algunos artistas, pero no como negocio.

De acuerdo con Jesús Ordovás, el *reggae* es el otro referente musical del cual se desprende el reguetón y se trata de una modifica-

² *Ibid*, p. 99.

ción de un ritmo llamado *mento* surgido en 1950 en las calles de Jamaica, originalmente interpretado con guitarras y bongós, entre otros instrumentos.³ El *mento* se desarrolla en los *ghettos* o barrios marginales de Kingston y, con algunas modificaciones, posteriormente se convierte en la base de lo que actualmente se conoce como *reggae*, estrechamente vinculado a una religión que surge en Jamaica llamada rastafari:

El reggae, ritmo jamaicano surgido hace ya tres décadas, sirvió como vía de expresión de la cultura rastafari, creada en Etiopía en los albores de la tercera década del siglo xx por el emperador y líder Hailé Selassie. El *reggae* al igual que el *blues*, denota sentimientos antiguos, nostalgias y lamentos emanados de la experiencia del trabajo esclavizado.⁴

Durante la década de los setenta esta música se vinculaba a los discursos nacionalistas negros y a ideas como el retorno a África, presente en el imaginario negro desde la época de Marcus Garvey.

En la actualidad, dentro del género musical del *reggae* existe una gran diversidad de clasificaciones, pero a grandes rasgos pueden dividirse en dos: el *roots*, variante que tiene vínculos con la religiosidad del rastafari o la espiritualidad en general; y el *dancehall* que, como su nombre lo indica, está más ligado al baile y desarrolla diversos temas.

El *roots* es el *reggae* tradicional y, como indicamos antes, se vincula a la religiosidad, ya sea la del rastafari o, como sucede en la actualidad, con otras religiones como la musulmana o el cristianismo. Desarrolla temas como el amor, la fraternidad y en algunos casos la necesidad de mantener el vínculo con las culturas africanas originarias.

El *dancehall* surge en la década de los ochenta y se caracteriza por el uso de computadoras y sintetizadores en la producción musical, y por incluir temas como la violencia, las drogas y las armas.

Estos dos ritmos dan vida al reguetón que los fusiona y genera una forma particular de elaboración de la música, pero, como veremos más adelante, también ha entrado en diálogo directo con otros ritmos afro en el continente, lo cual diversifica más aún el escenario.

Principales productores de discurso

EN este apartado se hace una breve caracterización de los principales productores de discurso del reguetón. Dado que dicho ritmo es poco

³ Jesús Ordovás, *Bob Marley*, Madrid, Júcar, 1980.

⁴ José Manuel Valenzuela, *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1997, p. 58.

analizado por la academia, hemos acudido a páginas específicamente dedicadas a su difusión. Analizaremos a algunos de los cantantes y grupos más representativos de la escena, como Don Omar, Daddy Yankee, Ivy Queen, Wisin y Yandel, Julio Voltio, Calle Trece y Tego Calderón.

Con respecto a los nombres de estos grupos y solistas, en algunos casos se trata de anagramas de sus nombres originales; así ocurre con Don Omar, por ejemplo, cuyo nombre es William Omar Landrón, o con Ivy Queen, llamada Marta Evelisse Pesante. En el caso del dúo Calle Trece, los cantantes que lo integran son René Pérez y Eduardo Cabra, quienes respectivamente se hacen llamar residente y visitante, remitiéndose a la dinámica de ingreso a una zona residencial.

Los intérpretes mencionados son puertorriqueños en su totalidad y, como es evidente, existe un predominio masculino en la escena, pues Ivy Queen es la única mujer que ha alcanzado posicionamiento, aunque en menor medida que los hombres. Por lo que respecta a la edad, la información con que se cuenta es menos exacta, pero a partir de la revisión realizada el rango va, por lo general, de veintiocho a treinta y cinco años.

En cuanto a la escolaridad de los productores de discurso encontramos una situación variada: en el caso de Calle Trece, por ejemplo, ambos cantantes tienen formación universitaria. Los otros, en cambio, cuentan con una educación universitaria inconclusa en el área de música y la mayoría, al venir de condiciones sociales de exclusión, ha desarrollado otros tipos de trabajo que nada tienen que ver con la música. Así lo plantea Tego Calderón en una entrevista realizada por Raquel Rivera.⁵

Yo hice de todo. De todo, de todo. En cuanto a trabajos: fui taxista, hice entrega de vegetales, trabajé en construcción. Viví en Miami también. Estuve dos años en Miami. En Miami fui *valet parking* en un hotel y trabajaba en una tienda por departamentos en Woolworth de la setentialgo allá. Y en Puerto Rico he hecho de todo. Trabajé en los residenciales con asbestos, en las escuelas... fui *bartender*. Trabajé en Paseo la Princesa, recogiendo piedras. De todo, de todo un poco.⁶

Como hemos destacado, casi todos los cantantes carecen de formación musical en academias o universidades, por lo que su conocimiento

⁵ Raquel Rivera, "Entrevista a Tego Calderón", *Centro Journal* (Centro de Estudios Puertorriqueños), año xvi, núm. 2 (2004). Entre los autores aquí analizados Tego Calderón es el único que ha proporcionado datos personales como su lugar de origen y el contexto musical del que estuvo rodeado.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

ha sido adquirido de manera informal en los barrios, lo cual es común en la música popular; grandes intérpretes y compositores de la escena cultural latinoamericana, como Benny Moré, se han formado en la calle, en parte porque la mayoría provenía de sectores excluidos y difícilmente podía acceder a la educación musical formal, y en parte porque la música popular no estaba presente en academias o universidades, por tanto la formación pasaba y sigue pasando por los músicos populares de barriada.

Además, la formación musical de estos cantantes está basada fundamentalmente en la percusión, parte imprescindible del aprendizaje en un contexto cultural con fuerte influencia afrocultural como es el Caribe. Cabe destacar que el reguetón fue un fenómeno musical subterráneo (*underground*) en Puerto Rico antes de que la industria cultural lo publicitara al resto del subcontinente.

Es importante señalar que existen dos grupos productores de reguetón; el primero tiene como sede de trabajo Puerto Rico, su sello disquero es White Lion y agrupa a cantantes como Calle Trece y Julio Voltio. Estos artistas tienen propuestas distintas en relación con la estética; su vestimenta los aleja en alguna medida de la imagen de los cantantes de reguetón, pero en muchos casos también se remiten al orgullo puertorriqueño y a una toma de posición política, como se plantea en la canción de Calle Trece titulada “Querido FBI”, que se verá más adelante.

El segundo grupo tiene su sede en Estados Unidos. A él pertenecen cantantes como Daddy Yankee y Wisin y Yandel, quienes reproducen la estética tradicional del reguetonero y cuyas canciones carecen de implicaciones sociales o nacionalistas, salvo de manera tangencial, como es el caso del tema “Gansta Zone” que cantan Daddy Yankee y el rapero estadounidense Smoth Doggi Dog.

Ambos grupos desarrollan en sus canciones una serie de conflictos simbólicos referentes tanto a la masculinidad como a la conformación de dicha identidad, pero también a las diferentes formas de asumir la producción musical.

Principales temáticas

EN relación con la conformación del discurso es importante destacar algunos rasgos que se desprenden del origen del reguetón y de las características de los productores del discurso musical de este ritmo.

En primer lugar interesa señalar que se trata de un discurso generado a partir de la visión masculina, pues la escena musical en su infinitud

de derivaciones ha sido históricamente determinada y dominada por hombres, porque en el contexto patriarcal en que se produce la relación ésta adquiere rasgos masculinos. En el reguetón el centro del relato lo constituye el hombre, sus necesidades y sus conflictos con el otro, ya se trate de mujeres, otros hombres u otros reguetoneros.

De esta manera, nos enfrentamos a un discurso que da luces para entender los referentes identitarios que conforman la masculinidad en algunos grupos inmersos en un contexto como el latinoamericano, cuyos rasgos culturales patriarcales marcan la pauta en las relaciones intergenéricas.

Al analizar el contenido de los textos musicales del reguetón encontramos tres vertientes centrales: la sexualidad es el tema de mayor protagonismo dentro de la producción discursiva; la violencia se refiere más al aspecto simbólico que al físico, pues a veces los mismos cantantes sostienen peleas simbólicas a través de las letras de sus canciones; finalmente, la identidad latinoamericana como tema es más difusa en las canciones.

En la primera de dichas vertientes, como planteamos anteriormente, el discurso sobre la sexualidad se elabora a partir del punto de vista masculino, por lo que la mayor parte del texto deja muy en claro que, en materia sexual, la masculinidad se asume básicamente como una de las formas históricas de afirmación en contextos patriarcales. Es decir, en sus letras los compositores hacen referencia a las conquistas y las posibilidades de encuentros sexuales con varias mujeres (siempre en plural) como una forma de afirmación de su virilidad.

En estas canciones la imagen masculina que se reproduce es absolutamente heterosexual, la homosexualidad no existe ni siquiera como posibilidad y no es nombrada ni para descalificarla, simplemente no existe en el universo masculino; el hombre, de acuerdo con el estereotipo del “macho latinoamericano”, es “promiscuo” e interactúa con tantas mujeres como tiene a su alcance y cuenta con recursos económicos ilimitados, evidentes a través de los carros, las joyas, las mansiones y el dinero que aparecen en los videos para satisfacer el mandato social masculino de ser un hombre de éxito.⁷

Tanto en el texto como en las imágenes, las mujeres aparecen únicamente como objeto de placer, su intervención es fundamentalmente monosilábica y en tono gemebundo porque (desde la categoría de

⁷ Véase Priscilla Carballo, “Reggaeton e identidad masculina”, *Revista Intercambio* (Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana), año 3, núm. 4 (2006).

Pierre Bourdieu) cumplen la función de ser capital simbólico del poder masculino, en el mismo parámetro que el dinero, las joyas, los autos y las casas que en forma recurrente aparecen en los videos, como antes mencionamos. El cuerpo femenino aparece fragmentado, y más que uno solo se observa una masa de cuerpos, o más bien partes del cuerpo, que cumplen la función de rodear al hombre que elabora el discurso.⁸

La segunda temática, la violencia, aparece en el contenido de las producciones musicales en el momento en que el cantante se refiere fundamentalmente a la amenaza que para él representa a cualquier hombre que pretenda arrebatarle su capital, sea en forma de bienes materiales, mujeres o fama, y remite a peleas simbólicas en las que se cuestiona al otro su habilidad artística o su capacidad sexual, como forma de desacreditarlo.

En el texto se le canta a diferentes otros: la mujer otra como objeto de placer, el otro que no comparte su estética, el otro que amenaza su capital simbólico y, por supuesto, otros cantantes que amenazan su fama, lo cual se ve reflejado en las llamadas *tiraderas* como se verá más adelante.

El tercer tema hace referencia a la latinoamericanidad sobre la que, si bien no se hace un discurso claro y directo, sí se transmiten en las canciones mensajes de orgullo de ese universal abstracto que es la identidad latinoamericana. Por ejemplo, la canción de Don Omar titulada “Reggaeton latino”, es recreada en el video por medio de imágenes representativas de diversas figuras tanto políticas como culturales y deportivas de algunos países de la región, y la letra se refiere al orgullo que se siente por el lugar de origen.

En un contexto como el puertorriqueño, cuya situación cultural y política lleva a los jóvenes a priorizar como elemento central de su identidad la forma en que se diferencian de su otro inmediato, éstos acuden a referentes de diverso tipo para fundamentar su identidad como latinoamericanos.

Otro ejemplo en esa dirección es una canción de Calle Trece que remite al asesinato de Filiberto Ojeda, líder de un grupo independentista puertorriqueño; nos referimos a “Querido FBI”, canción cuyo fuerte contenido político afirma la identidad latinoamericana a partir de la situación de dependencia de ese país en relación con Estados Unidos.

⁸ Véase Priscilla Carballo, “Música y violencia simbólica”, *Facultad de Trabajo Social* (Medellín, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana), vol. 22, núm. 22 (2006).

Es necesario decir que las canciones que se refieren a temas de identidad no son tan difundidas como las relacionadas con la sexualidad y la violencia, asimismo los videos que las recrean son menos cuidados en su elaboración y sólo se difunden por Internet y no por los medios masivos de comunicación. Con esto cabe señalar el interés mediático de socializar solamente ciertos contenidos discursivos de ese ritmo musical.

La construcción del lenguaje

AL plantear el tema de la construcción del lenguaje debemos tener presente que estamos haciendo referencia a producciones musicales ubicadas en un contexto cultural concreto, como es el puertorriqueño, con una fuerte presencia estadounidense lo que resulta evidente en el contenido del discurso a través de la práctica recurrente de mezclar en las canciones palabras en inglés y español. Ese elemento refleja el complejo proceso cultural de estas zonas y en las letras de las canciones, escritas en su mayor parte en español, vamos a encontrar algunas palabras clave que dan la idea de frases pensadas en inglés, como por ejemplo la siguiente estrofa de una canción de Wisin y Yandel titulada “Noche de sexo”:

Empecemos en la playa
terminemos en la cama
trae la toalla porque te vas a mojar
and flex, mami, your tense
lay in my bed and prepare for sex.

A lo cual debe agregarse que muchas veces existe una reinterpretación de esas palabras, por lo cual su pronunciación no es la del inglés estadounidense precisamente, sino una reelaboración.

Siguiendo en la línea relativa al lenguaje utilizado en las canciones, cabe señalar un elemento importante que el reguetón comparte con el rap: plasmar en el texto musical el habla empleada en las calles de los barrios para nombrar la realidad, lo cual se nota en el uso del lenguaje en relación con los encuentros sexuales.

En este sentido planteamos que tanto el tema de la sexualidad como el de la violencia simbólica hacia las mujeres han estado presentes en el discurso musical en Latinoamérica como producto de un contexto cultural marcado por las desigualdades y la violencia de género. Pero en las letras de ritmos como el bolero, la salsa o el merengue los encuen-

tros sexuales o los órganos genitales femeninos se nombraban por medio de comparaciones, por ejemplo, con flores o frutas, o bien con un doble sentido, en cambio en el reguetón se opta por nombrarlos de manera directa y explícita, lo que nos remite a la forma en que se habla de estos temas en la calle.

Ése es posiblemente uno de los aspectos más cuestionados de este ritmo musical: hablar en sus canciones en forma explícita del sexo, lo que ha generado una reacción social de censura. Sin embargo, consideramos que el reguetón es una producción cultural que expone muchos elementos vivenciales al nombrar abiertamente las lógicas sexuales de esas sociedades, lógicas que en estos contextos cruzan las prácticas no sólo de los jóvenes, pues muchas veces lo que se censura no es la práctica en sí, sino que se exponga abiertamente el trasfondo de lo que se supone es el mundo de lo privado.

El vínculo con otros ritmos del Caribe

Nos parece central en este trabajo plantear que aunque generalmente se considere al rap y al *reggae* como las principales vertientes que dieron origen al reguetón, a partir de las reflexiones surgidas durante la investigación podemos afirmar que este último está estrechamente relacionado con otros ritmos latinoamericanos tradicionales como el merengue, la salsa, la bomba y la plena puertorriqueña, y para dar sustento empírico a esta afirmación mostraremos algunos ejemplos.

En la entrevista antes citada, Tego Calderón refiere que sus primeros acercamientos musicales están marcados por el contexto cultural de Puerto Rico, y remiten a ritmos como la bomba y la plena, que él incorpora como parte de sus producciones musicales. Al respecto afirma:

Yo vengo de una familia de pleneros. Nosotros somos bien pleneros, como tal nosotros somos de Río Grande. Todos los domingos en Loíza se tocaba bomba y yo daba mis pasitos. Crecí con la bomba. Yo soy bien fanático de los ritmos afrocaribeños, de los tambores. Sabes que toco percusión [...] La bomba es una música sumamente rica, y sumamente nuestra, sumamente boricua. Y yo lo llevo en las venas y lo siento.⁹

Algunos reguetoneros han hecho intentos de tocar merengue, como es el caso de Daddy Yankee, cuya canción titulada “Ella me levantó” tiene base a ritmo de merengue, lo que hace evidente que los nuevos ritmos

⁹ Rivera, “Entrevista a Tego Calderón” [n. 5].

latinoamericanos establecen un diálogo con los anteriores porque éstos son parte del bagaje cultural musical.

La salsa también es la base de algunas canciones de reguetón y ambos ritmos establecen entre sí un diálogo permanente, por ejemplo, existen desarrollos temáticos que tienen una clara influencia de producciones iniciales de salsa como la *Fania All-Stars*. En canciones como “Julito Maraña”, del reguetonero Voltio, al hacer una comparación de título y desarrollo temático con la canción “Juanito alimaña”, del salsero Héctor Lavoe, se evidencia el diálogo y la resignificación que se establece con esa tradición musical.

Tanto la canción de Lavoe como la de Voltio remiten a historias de delinquentes de barrio; sin embargo, en el caso de “Juanito alimaña”, las actividades delictivas son robos menores, mientras que la canción “Julito Maraña” trata de asesinatos y tráfico de drogas etc., lo cual plantea el aumento de la violencia en los barrios marginales como telón de fondo de las producciones musicales.

De la misma manera en entrevistas realizadas a diversos grupos, los integrantes citan frases de las canciones de Rubén Blades referidas al contexto latinoamericano, utilizadas por ellos para mostrar su posición frente a la situación política con Estados Unidos.

La bachata se hace presente también en este diálogo con otros ritmos y quien más lo ha evidenciado es el reguetonero Don Omar en temas musicales como “Canción de amor”.

Es fundamental establecer el vínculo existente entre los reguetoneros y las tradiciones musicales latinoamericanas que forman parte de su bagaje cultural y vital, tal como algunos de ellos lo han reconocido explícitamente. Así, el reguetón es antecedido por ritmos surgidos en barrios marginales del continente, vinculados a zonas con gran presencia de afrodescendientes; ambos elementos —el lugar social de origen, el rasgo étnico— se van a mantener en el ritmo musical en estudio.

Desde el punto de vista del análisis musicológico, estas producciones se realizan con una base rítmica llamada *tresillo*, cuyo origen musical se encuentra en instrumentos bantú-dahomeyanos:

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.¹⁰

Existen numerosos puntos en común que permiten que se lleve a cabo el encuentro con muchos otros ritmos. Sin embargo, el rasgo distintivo del reguetón es la simplificación o monotonía de esas bases musicales comunes.¹¹

Explicitado por los propios cantantes y por las bases rítmicas utilizadas, el vínculo del reguetón con otros ritmos latinoamericanos se ve reforzado por prácticas de construcción denominadas por Quintero “músicas mulatas”. Según dicho autor, las producciones con influencia afro, entre las que se encuentran el *jazz* y el *blues* estadounidenses, se caracterizan por otros rasgos de su ejecución como la improvisación, que constituye el elemento central de las interpretaciones, pues son “composiciones que incluyen secciones específicas dedicadas a la manifestación virtuosista de los diferentes componentes de un conjunto musical, lo que se conoce en el *jazz* como *jam session*, y en la salsa como las *descargas*”.¹²

Además de la improvisación, otro elemento de la estructura musical que comparte el reguetón con otros ritmos es la dramatización de retos cantados entre varios intérpretes, en la que se cuestionan entre sí las habilidades artísticas. En el *reggae* esta práctica se conoce como *the clash*,¹³ mientras que en el reguetón se hace presente con el nombre de *tiradera* y las canciones que se refieren a los cuestionamientos al otro llevan el nombre de la persona a la que van dirigidos.

De esta forma hemos establecido los orígenes rítmicos, temáticos, culturales y algunos rasgos en común que el reguetón comparte con producciones musicales afro en el subcontinente —las cuales siguen presentes en el desarrollo musical de la región—, cruzados también evidentemente por ritmos recientes e inmersos en una industria cultural más desarrollada.

¹⁰ Neris González, Liliana Casanella y Grizel Hernández, “El reguetón en Cuba: un análisis de sus particularidades”, VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Latinoamericana, La Habana, Cuba, 2006, en DE: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/NerisLilianayGrizel.pdf>>.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ángel Quintero, “¡Salsa y democracia!: prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata”, *Íconos* (Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), núm. 18 (enero del 2004).

¹³ Véase Priscilla Carballo, *Cantar y contar: un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular*, tesis de licenciatura, San José, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, 2001.

COMO puerta de entrada al análisis de las formas de representación de diferentes colectivos a través de la elaboración de discursos y ritmos, la música es un elemento que debe ser considerado en su justo valor por la academia latinoamericana. Es particularmente importante analizar la música contemporánea y la música callejera de los centros urbanos, esta última relegada a una práctica marginal a la que la academia le dedica poco espacio por considerar que no tiene nada que decir, pasando por alto todas sus posibilidades.

Al hacer cualquier análisis sobre la música en su contexto socio-cultural, es fundamental reconocer quiénes elaboran el discurso, cuáles son algunos de sus elementos básicos y cuál es el lugar de enunciación, de tal forma evitaremos el error de analizar el discurso y los videos como algo aislado.

Ritmos como el reguetón deben trabajarse más; asimismo está pendiente el análisis de cómo estos discursos enunciados en los textos musicales son tomados y resignificados por diferentes grupos, lo que nos permitirá conocer hasta dónde llega su influencia.

Finalmente, consideramos que debe hacerse un análisis de las producciones callejeras, reconociendo los ritmos e interacciones que la música tiene posibilidades de generar en diferentes colectivos. Más allá de preconceptos, esta forma de arte debe entenderse como ventana de prácticas sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Carballo, Priscilla, *Cantar y contar: un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular*, tesis de licenciatura, San José, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, 2001.
- , “Música y violencia simbólica”, *Facultad de Trabajo Social* (Medellín, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana), vol. 22, núm. 22 (2006).
- , “Reggaeton e identidad masculina”, *Intercambio* (Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana), año 3, núm. 4 (2006).
- González Bello, Neris, Liliana Casanella Cué y Grizel Hernández Baguer, “El reguetón en Cuba: un análisis de sus particularidades”, VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Latinoamericana, La Habana, Cuba, 2006, en DE: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/NerisLilianayGrizel.pdf>>.
- Ordovás, Jesús, *Bob Marley*, Madrid, Júcar, 1980, 229 págs.
- Quintero, Ángel, “¡Salsa y democracia!: prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata”, *Íconos* (Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), núm. 18 (enero del 2004).
- Rivera, Raquel, “Entrevista a Tego Calderón”, *Centro Journal* (Centro de Estudios Puertorriqueños), año XVI, núm. 2 (2004).
- Tickner, Arlene, “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural”, *Temas* (La Habana), núm. 48 (1997).
- Valenzuela, José Manuel, *Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1997.

RESUMEN

La música es una práctica significativa que produce y reproduce significados en el contexto social. El reguetón es un ritmo que ha generado gran interés social y de manera simultánea mucha censura de otros sectores, por lo que en este trabajo interesa analizar no sólo de dónde viene, sino fundamentalmente quiénes producen el discurso y cuáles son las temáticas que desarrollan.

La música, como tema de investigación en las ciencias sociales, ha tenido un tímido inicio y se le ha dado un lugar marginal como elemento lúdico. Y en el caso específico del reguetón, la academia se ha mostrado renuente a considerarlo como una forma de arte que constituye y refleja la visión de mundo de ciertos grupos en relación con temas de su realidad social concreta.

Palabras clave: música afrocaribeña, reguetón Puerto Rico, reguetón productores de discurso, temáticas musicales del reguetón.

ABSTRACT

Music is a significant practice that produces and reproduces meanings within its social context. Reggaeton is a rhythm that has generated great social interest and, simultaneously, much censorship from other sectors. For this reason, the focus of this paper is to analyze not only where it comes from, but fundamentally who produces the discourse and which theme systems the producers develop. As a research topic in the social sciences, music has only had a timid beginning and it has been given a marginal place as an element of play. In the specific case of reggaeton, academia has demonstrated hesitance to consider it as an art form that constitutes and reflects the world vision of certain groups in relation to themes from their concrete social reality.

Key words: Afro-Caribbean music, Puerto Rico reggaeton, reggaeton discourse producers, musical theme-systems of reggaeton.