

Voces y cuerpos disruptivos: Hacia una comprensión de la escena repa-reguetonera cubana

Disruptive Voices and Bodies: Toward an Understanding of the Cuban Repa-Reggaeton Scene

por

Ligia Lavielle Pullés
Universidad de Oriente, Cuba
ligia.lavielle@gmail.com

Paolo S. H. Favero
Universidad de Amberes, Bélgica
paolosh.favero@uantwerpen.be

Resumen

Uno de los fenómenos sociomusicales más influyentes del panorama contemporáneo, popular y cultural de América Latina y el Caribe se origina con el auge de géneros conocidos como música urbana. En Cuba, el influjo del reguetón, el *trap* y, recientemente el conocido “reparto” es notable y se extiende cada vez más a disímiles sectores etarios. Desde las postrimerías del siglo XX el tema ha suscitado discusiones acerca de su origen, hermanamiento con la industria musical, el rol de las mujeres como temática o creadoras así como las características de géneros como el reguetón. Sin embargo, no ha sido muy abordada la dinámica de participación y creación de todos los agentes que generan esta actividad sociomusical. Al respecto, hemos comprendido que adoptar el concepto post-subculturalista de escena aporta comprensión hacia las relaciones entre consumidores, distribuidores, creadores/productores y en general todos los que la integran. Nuestro trabajo toma forma desde los campos de la sociología de la música y la etnografía para diseccionar las partes componentes de lo que denominamos escena repa-reguetonera en una de las ciudades más importantes de Cuba. La mirada microsocial nos ayudó a entender cómo organizan el trabajo y tener acceso a sus ideologías, intereses y dimensiones translocales. Del mismo modo, hemos explorado cómo le han influido fenómenos macrosociales (como la migración o la COVID-19), lo cual puede ser representativo de otros campos musicales del territorio cubano y latinoamericano.

Palabras clave: escena repa-reguetonera, productores, consumidores, espacios.

One of the most influential socio-musical phenomena in the contemporary cultural and popular landscape of Latin America and the Caribbean emerges from the rise of genres known as urban music. In Cuba, the impact of reggaeton, trap, and, more recently, the so-called "reparto" genre is notable and continues to expand across diverse age groups. Since the late 20th century, this topic has sparked debates regarding its origins, its ties to

the music industry, the role of women as both a theme and creators, and the defining characteristics of genres like reggaeton. However, less attention has been given to the dynamics of participation and creation among all the agents involved in this socio-musical activity. In this regard, we have found that adopting the post-subcultural concept of "scene" provides a better understanding of the relationships among consumers, distributors, creators/producers, and the overall participants within this ecosystem.

Our research, rooted in the fields of the sociology of music and ethnography, dissects the components of what we call the repa-reggaeton scene in one of Cuba's most important cities. A microsocial perspective allowed us to understand how these actors organize their work and to access their ideologies, interests, and translocal dimensions. Likewise, we explored how macro-social phenomena, such as migration and COVID-19, have influenced this scene—trends that may reflect similar dynamics in other Cuban and Latin American musical contexts.

Keywords: *repa-reggaeton scene, producers, consumers, spaces.*

Introducción

La música, juntamente con el cine, constituye una de las manifestaciones de la cultura artística y los medios masivos de más ubicuidad en la vida social. En Cuba, este hecho es tan explícito que las actividades comunes como caminar, saludar, conversar, trabajar, comer o simplemente estar quietos en casa no se concibe sin ella. Por su parte los ritmos cubanos se consideran de los más influyentes en la tradición sonora latinoamericana y caribeña (Quintero 1998). Rumba “cubana”, son (una de las matrices de la salsa), mambo constituyen ejemplos de géneros, “intergéneros o intragéneros” (Orozco 2010: 73) que, creados en el ámbito socio-musical del Caribe insular, los cubanos reconocen como nativos.

Al unísono con la tradición y, de hecho, contendiendo con la misma en relación con el gusto, una escena musical se ha abierto paso en los últimos treinta años. Disruptiva, juvenil en sus orígenes, de elementos simbólicos visuales-orales de extrema sexualización, la escena musical urbana y, dentro de sus lindes la del reguetón, constituye una de las más recurrentes en el panorama cultural de Cuba. Hoy parece formar parte no solo de la banda sonora cotidiana de cubanos y cubanas sino también de muchas personas en Latinoamérica.

Este texto pretende exponer cómo se produce la dinámica de participación, articulación e interacción entre productores y consumidores de la escena repa-reguetonera, la cual, a su vez, consideramos una de las esferas de la escena musical urbana. El último, resulta todavía un término cenagoso en materia conceptual¹; ambigüedad que nuestro estudio no intenta problematizar. Empero, el mismo supone *a priori* tres novedades.

La primera es meramente musical. Nótese que aludimos a lo repa-reguetonero y no a lo reguetonero. En efecto, en nuestra opinión esta última denominación queda desactualizada en tanto el reguetón es solo uno de los componentes musicales de una de las facciones de la música urbana en Cuba. Hoy en día, otros ritmos comparten y por momentos opacan la supremacía del mismo reguetón en términos de producción y consumos, si bien los rasgos extrasonoros son los mismos hasta el punto en que solo se diferencian a nivel puramente métrico. Es el caso de la entronización de lo que popularmente se conoce en Cuba como “reparto”.

¹ El concepto de *música urbana* no posee todavía una construcción teórica satisfactoria, lo cual no es óbice para sus usos, que se sustentan más en la forma operativa en que se manifiesta en las industrias musicales y entre los mismos intérpretes. Este es un tema que merece un capítulo aparte con la dosis de problematización que requiere. No obstante, creemos que en ese sentido son significativas las ya clásicas alocuciones de Cruces (2004) acerca de la trayectoria de lo urbano o lo ciudadano en la música, y de Salazar (2024) acerca de la moda y el reguetón, la que puede extenderse a los significados de este tipo de música cuando se adjetivan con tal sustantivo.

Hace más de diez años, los productores y activos consumidores de la escena instauraron, primero en la capital y luego en todo el país, el término *reparto* (y por extensión *repartero* y *repa*), concepto sociomusical que significa “marginal”, “del gueto” o perteneciente a barrios en desventaja social. Musicalmente, al menos en sus inicios, constituyó una mezcla percudida de elementos en los que sobresalía la rumba. Sin embargo, todavía es insuficiente la atención de musicólogos y otros especialistas a la separación y homologías entre reguetón y reparto; entendidos por muchos como lo mismo si bien, claramente, los jóvenes los distinguen y hasta aducen preferencias por uno u otro; hecho aún más inexplicable cuando las estridencias del segundo no corresponden solamente a un asunto sonoro nacional, sino que se producen también desde Miami e impactan a la comunidad científica latina interesada en los asuntos cubanos.

En segundo lugar, quisimos abordar este fenómeno sociomusical no desde la industria (Marshall, Rivera y Pacini 2010), ni de la música propiamente dicha (Casanella, González y Hernández 2005; Orozco 2014), ni de las diferencias de género (Gutiérrez *et al.* 2022; Santiso y Meza, 2018) o de los consumos (Lavielle 2016); todos ellos elementos que, si bien discurren de una forma u otra aquí, han sido regulares en los resultados de especialistas del reguetón, procedentes de variopintos ángulos disciplinares. En cambio, nuestra pretensión ha sido hundir raíces en los tipos de agentes fundamentales que conforman la escena y las relaciones que establecen entre sí.

La tercera novedad estriba en la locación; nuestro estudio no se realizó desde la capital, sino desde la ciudad Santiago de Cuba pues, pese a que la mayor parte de la estructura y la información política, económica y cultural de Cuba tienen su núcleo en la Habana –debido a un sistema centralizado de poder–, en términos musicales esta ciudad fue una de las zonas donde, por primera vez, jóvenes productores cubanos recepcionaron los antecedentes caribeños del reguetón y crearon los temas iniciales del mismo en el país. Adicionalmente, su protagonismo en sucesos históricos trascendentes para toda la nación contribuye a que se le conozca por ser la segunda localidad de importancia después de la capital².

Cuando aludamos a los sujetos implícitos en nuestro estudio será usual referirnos a ellos con una nomenclatura de matriz económica, esto es, productores y consumidores³. No es una elección fortuita. Defendemos el hecho de que la música resulta una manifestación artística inscrita en las redes de intercambio económico que rigen el mundo del espectáculo y patrocinan las estructuras de la industria del entretenimiento. Es insoslayable su carácter de mercancía y bien cultural (Baudrillard 1998 [1970]); Sadler 1997; Quintero 1998), por el cual se inserta en las redes económicas que rigen la actual sociedad de consumo. En este sentido, si bien se coincide en hallar semejanzas entre la industria de la música y la producción masiva (Baudrillard 1998 [1970], Theberge 1997), firme precepto de los clásicos de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer 1988 [1947]), que concibe al mercado cultural como extensión de aparato mercantil capitalista y sus modelos capsulares de simplificación, también se defiende la idea de que los intersticios estéticos otorgan un valor especial a las mercancías culturales y, en consecuencia, usos, funciones y significaciones entre quienes las crean, las disfrutan o las rechazan; al margen de las distinciones que separan la buena creación, en términos puramente artísticos, de aquella de dudosa calidad (Martín-Barbero 2003 [1987]: 54).

² La ciudad se sitúa en el oriente del país. Fue capital de Cuba en los inicios de la conquista española. Durante la mayor parte del siglo XX fue la capital de la región este.

³ En este trabajo preferimos tomar distancia del concepto *prosumidor*, pues requiere un análisis más profundo antes de asumirlo fríamente como representativo de las prácticas de cada uno de los tipos de actores que aquí se examinan. Si bien este término de matriz económica y comunicativa puede beneficiar el análisis, preferimos articularlo con otros surgidos al calor de ciencias contiguas, con zonas comunes y dispares, por ejemplo, *produsage* o *emirec*, así como hundir raíces en una reclamada *sociología del prosumidor* que hoy es impulsada más que nunca debido al universo de redes digitales.

En el presente texto apuntamos a los productores como todo aquel que trabaja en el proceso creativo; esto es, intérpretes, productores, grabadores de audio, ayudantes de grabación, bailarines que intervienen en los videos musicales, por solo mencionar algunos ejemplos. Los consumidores, a su vez, los concebimos como aquellos que con diferente intensidad se apropián del sonido.

Aludir a la comunidad repa-reguetonera en Cuba entraña un problema metodológico de raíz musical, toda vez que quienes la conforman se reconocen a sí mismos como músicos urbanos. Sin embargo, el trabajo de campo sostenido por más de un lustro⁴ permitió advertir que en los primeros años del siglo XXI se produjo una especie de cisma entre los productores de música urbana. Por un lado, algunos prefirieron seguir más de cerca al *hip hop* mediante el texto crítico, el ritmo binario, los recitativos musicalizados del *rap* y acercarse a quienes creaban *reggae*. Por el otro lado, observamos a quienes prefirieron el fuerte ritmoailable con métrica de habanera (Orozco 2014: 6), los textos lúdicos, de divertimento y explícitamente hipersexualizados. Los primeros confluyeron en lo que, al menos operativamente, hemos denominado escena rap-reggae, mientras que los segundos dan cauce a una relación y a un circuito de trabajo y ocio que hemos nombrado escena repa-reguetonera.

Hacia una revisión del concepto de escenas musicales

Puede decirse que desde finales del siglo XX comenzó un giro en los estudios subculturales, en el que la base del análisis ya no se acomoda en las distinciones de clases sociales, al tiempo que se produjo un intento de alejamiento del enfoque esencialista de la escuela de Birmingham para acoger una flexibilidad interpretativa de los datos. A esta línea de trabajo se le conoce como post-subcultural y entre sus aportes se pueden citar los conceptos de *culturas de club* (Thornton 1995), *neotribus* (Bennett 1999, 2004) o el de *escena musical* que ha sido entronizado, aunque no de forma acrítica (Hesmondhalgh 2007). Los aportes que se discuten aquí hunden raíces en este último, teniendo en cuenta su apropiación de mano de varios sociólogos de la música, en especial la popularizada perspectiva de Will Straw, canónica al decir de Bennett y Roger (2016: 12).

Para el post-subculturalista canadiense, en síntesis, la escena musical constituye una forma de articulación entre instituciones y actores sociales movidos por acciones y preferencias musicales homólogas en un espacio esencialmente urbano; con participación elástica y flexible. La socialización de productores y consumidores se efectúa en medio de la acción de agentes suscritos a circuitos comerciales de la música. La escena musical se conforma por:

(1) la congregación de quienes comparten semejantes preferencias, (2) el traslado de un espacio a otro, (3) las calles y zonas donde tiene lugar este movimiento, (4) todos los espacios y preferencias que rodean y nutren una particular preferencia, (5) el fenómeno más amplio y geográficamente disperso que posee expresión local en estas particulares preferencias y movimientos y (6) finalmente las micro-redes de actividad económica que nutren la sociabilidad y la vinculan con la continua auto-reproducción de la ciudad (Straw 2006: 6)⁵.

Hoy en día, la exclusividad del espacio urbano podría repensarse en tanto lo rural también ha devenido en protagonista de intercambios entre productores y consumidores (Pedro, Piquer y del Val 2018: 74). La democratización tecnológica y el acceso a las redes internautas amplifican

⁴ Nos referimos al trabajo de campo que pusimos en marcha para las tesis de maestría y doctorado que nutren una parte de esta investigación. La primera tuvo como objeto los consumos musicales de reguetón en la conformación de identidades juveniles. La segunda abrió el espectro hacia las escenas y culturas musicales rap-reggae y reguetón.

⁵ La traducción es de los autores.

la creación de redes de producción, distribución y consumos. Con ello también se abren nuevos núcleos creativos de raíces tradicionales, ubicados en zonas rurales, los mismos que han reconocido los musicólogos del área, también cubanos.

Ya bien fuere aplicada en zonas urbanas o rurales, físicas o virtuales, la construcción de Straw resulta un “concepto sombrilla”, pues abarca y sustituye nociones previas como subculturas, mundos del arte o movimientos (Straw 2006: 2). Incluso, en el artículo matriz, este autor establece el concepto en oposición a una noción de comunidad de “composición relativamente estable” (Straw 1991: 373), si bien asume que los rasgos afectivos que se establecen en esta también tipifican a la escena. Al respecto resulta útil la relectura que realizan Giner, Lamo de Espinosa y Torres (1998: 133) de la tipología polar de F. Tonnies de 1887 sobre comunidad-sociedad, devenido en fundamento clásico de las ciencias sociales. De acuerdo con este, lo significativo en la conformación comunitaria radica en los lazos afectivos, emocionales que establecen sus miembros, más que en la estabilidad en términos de quienes la componen. Es el enlace emocional entre ellos, circunstancial o continuado, el vaso comunicante con el pensamiento de Straw.

La amplitud descrita vulnera la concepción de escena, pues al proponer sustituir todo presupuesto homólogo anterior, se incluyen los diferenciados procesos sociales que tienen lugar en su interior o al menos, cuando reconoce su existencia (Straw 1991: 373) no los describe como nodos sustanciales de su dinámica. Hacia este objetivo, es decir, entender las diferenciaciones y las actividades internas de la escena, en tanto articulación física y simbólica, avanza este trabajo que propone, a su vez, convertirse en una de las revisiones conceptuales adaptadas a un contexto diferente, el de Cuba.

Se entenderá, a partir de aquí, la escena musical como comunidad de gusto flexible y porosa, cuyo dinamismo se asienta en las prácticas socializadoras entre productores y consumidores alrededor de determinados géneros musicales, cuyas prácticas diferenciadas demarcan sus roles, si bien establecen redes para posibilitar la constante comunicación y su renovación. En este marco aceptamos también la definición de Pedro, Piquer y del Val (2018: 74) acerca de la escena como “contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos”. Sin embargo subrayamos que las experiencias musicales se crean en la dinámica de producción y consumos que mueve a todos sus participantes con roles diferenciados; hacia esas experiencias y la interacción entre ellos apunta el siguiente trabajo. Para este acercamiento seleccionamos cuatro de los tipos de actores más significativos: productores-grabadores, intérpretes, consumidores y bailarines.

Si bien hemos de mencionar más abajo el concepto de mundo del arte de H. Becker, somos conscientes de la contradicción que supone esgrimirlo en el mismo texto donde examinamos la escena; pues Straw (2006: 16) refiere explícitamente sustituir a este y otros (subculturas, *simplex*) por el suyo. La inclusión de su postura se explica, en primer lugar, porque analiza la escena desde una concepción más amplia que le permite articular procesos micro y macrosociales de producción y consumos musicales-visuales, mientras que, en segundo lugar, creemos que observa a los mundos del arte como nichos bien segmentados de trabajo artístico. De esa forma se desvía un poco del pensamiento del sociólogo de Chicago, H. Becker, para quien los límites de estos son difusos, más en la práctica que en la observación sociológica (2008: 55-56), y no le interesa especialmente –tal y como analizan casi obsesivamente los sub y post-subculturalistas– definir en qué medida la homogeneidad versus la heterogeneidad en los microagrupamientos humanos definen clivajes dentro de la misma expresión cultural. Cuanto más, se acomoda a las distinciones con que los propios creadores y trabajadores destinados al arte separan convencional, empírica, cotidianamente e incluso así, posiblemente de forma inexacta, una expresión artística de otra.

Lo que le interesa a Becker es cómo acaecen las relaciones de trabajo cooperativas, divididas por especialización, que dan como resultado la pieza, obra y en general el trabajo artístico. Efectivamente, este es el enfoque al que nos arrimamos en el examen de cuatro tipos de roles y

actores, cuyas estrechas relaciones de colaboración permiten el funcionamiento de la comunidad de gusto. Debemos hacer notar que, aunque este no fuere un trabajo completamente interaccionista desde la óptica de Becker –en tanto no exponemos todo el engranaje de cooperación–, sí esboza tales relaciones de colaboración como marco en el que nacen, se transmiten y renuevan contenidos de un universo simbólico en constante mutación, que son del dominio de los que se mantienen partícipes de la escena.

Volviendo al concepto, sus participantes demuestran un grado de identificada homogeneidad a nivel de gusto y estilístico. Sin embargo, la diferenciación de las prácticas también se debe a la intensidad con que sus miembros se apropian de sus contenidos. De forma abstracta y, en la misma línea interpretativa que describen Hitzer y Niederbacher (2010, en Pedro, Piquer y del Val 2018: 72), se puede observar que en los lindes de la escena se ubican actores sociales que se apropian poco o solo circunstancialmente de la música, y en general de la producción cultural generada en ella. Por el contrario, hacia su interior, donde la dinámica de participación y relaciones sociales entre actores es más intensa, se observan otros que se apropian de tales contenidos con distintiva intensidad. Los últimos, regularmente productores o consumidores acentuados, incorporan con fuerza en sus vidas cotidianas el mencionado universo simbólico (Berger y Luckman 2001 [1968]) con génesis en la producción y en el intercambio con otros actores de la comunidad. Esto se materializa en capitales culturales y competencias (Bourdieu 2002 [1979]) vinculadas con la música; por ejemplo, jergas, proyecciones escénicas, estilos, habilidades, conceptos, etc. Son ellos quienes les dan forma a las culturas musicales, matrices de dicha comunidad.

Hasta aquí se puede intuir que la perspectiva de Bourdieu nos interesa, por un lado, desde una construcción conceptual basada en los capitales culturales. Sin embargo, este constructo que toma como base a Bourdieu se nutre también de los aportes conceptuales, tales como el de capitales subculturales, de Thornton (1995), quien nombra los capitales que, en torno a la música, asume el grupo más cercano a la producción. En segundo lugar, el pensamiento de este clásico de la sociología reposa en nuestro entendimiento de la diferenciación, ya no por roles, sino por la intensidad con que los consumidores aludidos vivencian cotidianamente los elementos del universo simbólico relativos a este tipo de música y sus intérpretes⁶.

Escenas desde la singularidad latinoamericana

Nuestra definición no pretende describir un fenómeno homogéneo para todas las regiones, si bien es semejante en sus partes esenciales. Estamos convencidos de que cada contexto sociopolítico y cultural devuelve experiencias colectivas diferentes que, en el caso de la música, se enriquecen más por las constantes transformaciones a nivel creativo, mediático y de consumidores. Por eso consideramos que las escenas musicales son tan disímiles en Latinoamérica como disímil es la región misma. A su vez, la problematización del concepto es relativamente novedosa y se ubica en un punto intermedio entre los estudios de juventud y de

⁶ Parecería contradictorio usar en el mismo texto tres autores de tradiciones conceptuales de aparente oposición por pares; Straw y Becker, por un lado, en la diatriba de escena versus mundo del arte; Bourdieu y Becker, por otro, en la dualidad campo versus mundo del arte. Defendemos que lo esencial de sus pensamientos responde a interpretaciones de lo social desde posturas distintas. También defendemos determinadas posturas dentro del marco teórico que han creado, conscientes de no conformar un rompecabezas de oposiciones, sino de interpretar una realidad cultural que está ahí y que se explica desde las reflexiones esenciales y conceptos funcionales que aquellos esgrimieron y otros continuaron (como en el caso de Sarah Thornton, por ejemplo) al interpretarlos y readaptarlos a circunstancias disímiles.

música popular. En consecuencia, pensar en los aportes que el contexto sociomusical latinoamericano ofrece a la concepción de escenas contribuye a nuestras ciencias sociales.

La primera distinción radica en la música. Los trabajos primigenios acerca del tema hundían las raíces en cómo los actores sociales compartían y participaban de experiencias musicales en Estados Unidos, Canadá o Europa alrededor de géneros como el *rock*, el *punk* o el *rap*. Tales ritmos poseen una asunción glocal en el continente, donde se enriquecen con estructuras rítmico-melódicas e instrumentales autónomas, tradicionales y populares, para ser disfrutados y, a la vez, devueltos a los escenarios, regularmente cosmopolitas, del primer mundo. Esto gracias a los procesos de intercambios globales impulsados, hoy como nunca, por la revolución digital abrigada por el uso de internet.

Gran parte de la música latinoamericana, tanto las oriundas como las expresiones glocales, también implica distintas prácticas de socialización y, con ellas, otros conflictos: la sexualización de ritmos, por ejemplo, influye en las características de sus escenas, en la biopolítica asociada a la música, en la forma de experimentar el cuerpo, en los sentidos individuales o colectivos y hasta en las concepciones que pueblan de sentido tales comunidades. Sin embargo, si bien los tipos de género otorgan un cariz regional a las investigaciones de escenas, no necesariamente calan en el núcleo conceptual de la misma.

Un elemento que sí parece transformar su sustrato conceptual en América Latina es el sustrato político que alimenta la significación de algunas escenas, no necesariamente debido al contenido ni a una militancia –que puede o no ser característica de ciertos músicos (Alvarado 2018)–, sino por lo que representa socialmente, tanto para los consumidores como para quienes no participan de ella. De tal suerte lo político no significa en todos los casos una oposición o crítica al poder, sino que también se observa diluido en aristas como las contradicciones de clases, la ideología de sus músicos –por ejemplo, de los trovadores y cantores izquierdistas–, la distinción étnica y la raza.

En efecto, coincidimos con Mendivil y Spencer (2016: 11) que la variopinta etnicidad y racialidad del área continental, conjuntamente con las diferencias de clase, pueden ser significativas para los estudios de escena de la región. Acerca del primer par no podemos soslayar que, pese al mestizaje continental, estos configuran territorios, imaginarios, identidades y espacios de resistencia comúnmente asociados también a sonidos, de suerte que coadyuvan sentidos en las estructuras sociales correlativas a los países de esta parte del mundo.

Con ello no queremos decir que el ocio queda marginado del nacimiento y desarrollo de las escenas latinoamericanas; todo lo contrario, el ocio y divertimento siguen siendo prioritarios incluso para aquellas formas de producción, distribución y consumos que se abren con mayor o menor frontalidad al discurso político. Algunos investigadores, por ejemplo, revelan cómo escenas musicales antológicas contuvieron elementos políticos disfrazados de ocio (Bieletto 2018) mientras otros, como la escena del narcocorrido, sin necesidad de referir a gobierno alguno aluden al escenario político, cual crónicas del devenir de una nación (Armenta 2018).

Este no es precisamente el caso del reguetón en la región. Si bien en su génesis se pueden rastrear algunos ribetes políticos de acuerdo con el contexto de marginalidad donde se gestó y comenzó el desarrollo temprano de este género (conjuntamente con todos los que defienden sus cantantes, no solo reguetón); merece la pena acentuar el carácter lúdico característico de este racimo de ritmos cuyo rastro se pierde más allá del *reggae*. Es así como acudimos a varias escenas “translocales” reguetoneras en esta región, conectadas hoy probablemente más que nunca, con una exposición de sus peculiaridades locales; entre ellas las distinciones puramente sonoras que han permitido referir, en dependencia del lugar o región, al *trap*, al reguetón-*in love* o al *reparterismo*.

Tales diferenciaciones puramente rítmicas no desdibujan las invariantes que le signan desde la Patagonia hasta una ciudad en continua ebullición latina como Miami. Investigadores del área dan fe de estos elementos comunes, por ejemplo, el arco temporal que describe su producción, desde la autonomía del estudio propio hasta los grandes monopolios (Marshall, Rivera y Pacini 2010; Muñoz-Tapia 2018), la importancia que posee para los jóvenes y adolescentes en tanto

remedos de aspiraciones económicas (visualizadas en estilos de vida ostentosos ideales) (Muñoz-Tapia y Pinochet 2023; Lavielle 2022) y no menos importantes, aspiraciones sexuales, lugar común para el discurso y las continuas interpretaciones acerca del género (Guerrera 2018; Santiso y Meza 2018; Perhirin 2022). Lo cierto es que los circuitos de producción y consumos se han diseminado por el territorio para colocar la escena urbana (y dentro de ella la reguetonera) en uno de sus escenarios más mediáticos y de ocio; donde la crítica política, en el mejor de los casos, queda muy subyacente, con dignas excepciones⁷.

Por último, en un país como Cuba, la relación de la política para la configuración conceptual de la escena es, cuanto menos, bastante peculiar. Su sistema sociopolítico deriva en hechos que repercuten en la experiencia colectiva de la música, por ejemplo, el determinismo de la gestión estatal para los espacios públicos se vuelca en el poder absoluto sobre la apertura y cierre de espacios, y con ello, la marcada futilidad de las mismas. Es decir, en este caso, lo político determina la misma génesis de la escena, su desarrollo o cuáles rutas de apertura comercial van a tomar estas, aunque la apertura digital desde el alba del nuevo siglo comenzó a desafiar el poder absoluto del Estado.

Aproximación metodológica al estudio de la escena repa-reguetonera

El siguiente trabajo posee como objetivo central exponer cómo se conforma la dinámica de participación, articulación e interacción entre los actores fundamentales de la escena musical repa-reguetonera. La pregunta central que acompaña a este objetivo se completa con otras interrogantes gravitantes en torno a ella y que contribuyen a una visión general del fenómeno al incorporar, aunque fuere de forma marginal, otros asuntos, por ejemplo una aproximación a la perspectiva de género: ¿Cuáles son las significaciones sobre la música y ellos mismos que intercambian los integrantes de cada uno de los tipos participantes de la escena, observados por roles? ¿Cómo se produce la dinámica de interacción en los espacios más importantes de producción y consumos? ¿Cuál ha sido el rol de las féminas dentro de la escena, no solo desde la masividad de los consumidores sino también desde el proceso de producción? ¿Cómo pudo sobrevivir la escena musical durante el período de crisis epidemiológica de la COVID-19? ¿Cuál ha sido el impacto que ha vivido la escena debido a la ingente crisis migratoria cubana desde 2021?

Nuestro trabajo pone la mira especialmente sobre los roles y la interrelación de cuatro de los tipos de actores más importantes cuya repercusión, nos atrevemos a decir, también es significativa cuando observamos la escena desde una dimensión translocal. Ellos son los productores-grabadores, intérpretes, consumidores y bailarines. La diferenciación entre ellos no se explicita solamente entre sus roles, sino en la intensidad con que productores y esencialmente los consumidores interactúan con los otros participantes y asumen los contenidos del universo simbólico que aquellos generan y expanden.

Observamos que la conformación de la escena nos lleva a percibir tanto las interacciones que la hacen posible como la consecuente formación de redes de trabajo y comunicación, para luego constituir estructuras comerciales, de producción y consumos que, a su vez, son el acicate para la progresiva interacción y comunicación de la comunidad de gusto. De acuerdo con ello, la escena se puede analizar desde una postura micro, con destaque en las interacciones y la

⁷ Son muy pocas, pero aun así pueden reconocerse algunas canciones de reguetón con un discurso social o político crítico, de forma frontal o transversal. Cuando aludimos a esta música nos referimos a una con la métrica basada en los cuatro golpes percusivos del ritmo de tango o habanera (evidentemente con otro carácter o aire) que tanto Orozco (2014) entendió. Por ejemplo, la canción "Cerro Cerrao" de Insurrecto, intérprete cubano, posee una evidente crítica social, subyacente tanto en la letra como los visos antropológicos con que describe visualmente los barrios marginales de Ciudad de la Habana mediante el video musical.

formación de la misma desde su matriz generadora; también desde una postura macro, que subraye las estructuras compuestas a la sazón; o bien desde una postura mixta que destaque ambas esferas de análisis. Nuestro trabajo enfatiza la primera postura, lo micro, de ahí que nos apoyamos en la perspectiva cualitativa para indagar en cómo trabajan y se relacionan en la creación de la música y los videos, qué ocurre entre ellos tanto en el estudio de grabación como en las presentaciones en vivo. Más aún, nos abocamos a destacar qué significados construyen en estos nichos de comunicación, jerarquías, sentidos, conceptos y simbolismos que constantemente subyacen en sus relaciones y que muchas veces se escapan de aquel que no participe en la escena aunque conviva en la misma ciudad.

Ha sido interesante investigar el tema con un enfoque transversal en dos lapsos temporales: 2015 a 2018 y 2019 a 2023⁸. No vamos a describir cómo han variado las interacciones de la escena en este lapso de tiempo, comparando un antes y un después, pero es inevitable adoptar una mirada en perspectiva y discernir que su esencia no ha variado mucho, si bien se trata solo de una mirada, no de una comparación *strictu sensu* que hundiría sus raíces en una perspectiva longitudinal. Esto es típico de un estudio que ha intentado exponer las esencias del fenómeno y con ello sus supuestas invariantes. De todas formas, en este tiempo fue imposible marginar del análisis algunas preguntas (arriba mencionadas) que surgieron a la luz de nuevos acontecimientos; como los profundos cambios sociales de Cuba después del 2020 con agudización en el 2021.

Sería imposible profundizar al mismo nivel en todas las preguntas secundarias, pues cada una constituye una problemática central para una potencial y nueva investigación. Sin embargo, hemos creído justo incorporar los hallazgos que, siguiendo la premisa de la interrogante central y una metodología afín, hemos interpretado acerca de estos temas, que luego podrían abrir rutas más profundas de análisis.

Precisamente la estrategia metodológica que sirvió de base para obtener la información, si bien se apoyó en la perspectiva cualitativa, asumió herramientas con propósitos generales (una de ellas cuantitativa) que permitieron construir el dato desde el tránsito que va de lo global hasta lo más singularizado de la relación entre los miembros de la escena. En ese sentido, durante la primera fase exploratoria (2015) llevamos a cabo una encuesta entre los jóvenes y adolescentes, cuyos resultados exponían la primacía de géneros implícitos en aquella cenagosa categoría de música urbana (por ejemplo reguetón), mientras otros, implícitos en el mismo entendimiento popular de esta categoría abarcadora, poseen un público bien definido (por ejemplo el *rap*). También realizamos entrevistas a productores (sentido estrecho); dueños de grupos musicales, intérpretes y productores-grabadores. Revisamos, asimismo, otras encuestas generadas en centros de investigación del país (uno de ellos en la misma ciudad del estudio)⁹, para compararla con nuestros resultados y extender la interpretación hacia varios segmentos etarios.

En una segunda fase (2016-2018), llevamos a pleno desarrollo un trabajo de campo que se apoyó fundamentalmente en el método etnográfico y el hermenéutico, todo lo cual posibilitó la interpretación visual, oral y su mezcla. En ese sentido se realizó una etnografía en un importante estudio independiente doméstico en 2016. Como parte de la estrategia etnográfica, realizamos observaciones participantes (toda vez que nos imbuimos en la dinámica del estudio de

⁸ Este trabajo se sustentó y financió desde el 2015 hasta el 2022 de acuerdo a tres proyectos de investigación desde diferentes centros y países que propulsaron sus resultados. El primero se llamó *Prácticas y consumos culturales en jóvenes universitarios del Oriente Cubano* y estuvo amparado por el Centro de Estudios para el Desarrollo de la Cultura de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. El segundo, VLIR-UOS se denominó *Las ciencias sociales y humanísticas frente a los retos del desarrollo local en Santiago de Cuba* y fue una colaboración entre universidades flamencas y la de Oriente. El tercero, TRANSGANG, se nucleó desde la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

⁹ Se revisaron las encuestas que se realizaron en el marco del proyecto sobre prácticas de consumos en juventudes del oriente del país.

grabación), varias entrevistas, análisis de la imagen fotográfica y la utilización del recurso de elicitación de la imagen audiovisual y fija.

En este período de trabajo de campo también realizamos entrevistas abiertas en la calle a varios consumidores mujeres y hombres (en total setenta) así como en los mismos espacios donde se reproducía este tipo de música. También llevamos a cabo un grupo de discusión con consumidores y bailarines (ocho jóvenes de género masculino) que participaban activamente en uno de los enclaves destinados al disfrute de tales ritmos. Al mismo tiempo pusimos en marcha varias observaciones participantes en espacios de socialización musical donde la música protagonista fuese tanto reparto como reguetón; en algunos espacios nos servimos de informantes clave para obtener información de sus experiencias, fotos y videos.

En esta fase de activo trabajo de campo, tuvimos a bien realizar un análisis de contenido para imbuirnos en los conceptos que se generan y se regularizan en la escena, que aprendíamos en la etnografía del estudio de producción, pero que se nos escapaban. En ese sentido diseñamos un análisis de contenido mixto oral-visual, teniendo como soporte videos musicales (por la necesaria fusión de letra e imagen) y las contribuciones de Altheide (1987), Krippendorf (2013) y Mayring (2014).

Acerca de los informantes clave, también consideramos entrevistar a siete funcionarios de la institucionalidad de la cultura en el territorio, entre ellos, dos que pertenecen a los medios masivos de comunicación. Estas voces permitieron discernir contradicciones entre la política cultural y la misma conformación de la escena que nos permitió entender problemáticas entre los actores de la escena y los funcionarios públicos. En este trabajo no hemos recogido tales contradicciones de forma explícita a manera de temática independiente, pues requeriría abrirse a otros objetivos, no obstante, son contenidos subyacentes en algunos nodos de estos resultados.

En una tercera fase de desarrollo del trabajo de campo (2019-2023) nos permitimos comprobar la continuidad de la escena y cómo había variado. Con ello percibimos que sustancialmente operaba de la misma forma, pero algunos grupos habían adquirido mayor preponderancia, por ejemplo, los bailarines. En esta etapa realizamos otra etnografía acerca de uno de los grupos independientes de bailarines especializados en música urbana y, como parte de la misma, usamos la observación participante tanto en sus presentaciones en vivo como en sus ensayos, entrevistas a miembros y un grupo de discusión entre ellos. En esta parte del trabajo, también realizamos una historia de vida con el propósito de entender la participación de los distintos grupos en la escena, así como las significaciones subyacentes entre consumidores y productores sobre la música y las prácticas que las dinamizan (algunas contradictorias con las opiniones acerca de la música), y todo ello mediante la narración de vida de uno de los líderes bailarines y productores musicales. En esta parte tuvimos a bien incorporar en las herramientas una visión del escenario telúrico de una Cuba que transitaba por la pandemia global por COVID-19, hitos políticos como las protestas de 2021 y la colosal migración ilegal, luego legal, hacia todos lados, especialmente hacia Estados Unidos.

“Locura, la mía, esto es locura”: productores-grabadores

Con esta frase acabó la conversación con uno de los productores-grabadores santiagueros más importantes, durante el trabajo etnográfico que llevamos a cabo en su estudio. La misma revela el cariz informal que caracteriza el trabajo de grabación. En efecto, ellos son el núcleo de la escena al proporcionar los soportes materiales primarios del ciclo vital de las canciones-videos, pues acondicionan tales estudios musicales en sus domicilios para grabar la producción de otros o la propia. La conformación de estudios domésticos y pequeñas productoras independientes, al margen de las grandes compañías disqueras, es un hecho cuya multiplicación alcanza escala planetaria. En Latinoamérica hay algunos ejemplos dedicados a la música urbana (Muñoz-Tapia 2022). Lo interesante en el caso de los estudios domésticos santiagueros estriba en tres distinciones.

La primera es que se hallan inmersos en una realidad socioeconómica de profundas carestías materiales (también tecnológicas), pese a la cual sus productores han sabido mantener vivos tales espacios de creación. La segunda, es que la acción de estos productores independientes respaldó la permanencia de los géneros “no deseados” que conforman hoy el catálogo de la música urbana, tal cual describe la historia de cada uno en el país. Recuérdese que en Cuba, país único en Latinoamérica por poseer una estructura completamente socialista-comunista, los grandes medios de comunicación y las disqueras tecnológicamente mejor equipadas y más añejas son propiedad del Estado y están en manos de gerentes adscritos a la política cultural rectora del país. De ahí que, en las postrimerías de los noventa, tales empresas independientes nacieron ante el empuje de intérpretes y productores que deseaban sacudirse de obstáculos burocráticos e independizarse de los designios de la política cultural. Al observar este hecho en perspectiva podemos valorar –en una suerte de cruda comparación y al margen de las diferencias entre el tipo de producción– que los productores musicales privados han representado para la música en Cuba lo mismo que los actuales canales cubanos independientes para el flujo de noticias e información.

La tercera distinción se trata de la libertad creativa. Otra característica del contexto cubano reside en la política y probablemente –pues no debemos abordar este punto con ingenuidad– sea similar a lo que ocurre en otras áreas, no solo de Latinoamérica. Tales estudios poseen libertad creativa siempre y cuando en sus marcos no se generen canciones o videos musicales que atenten contra el sistema político cubano. Si bien en múltiples ocasiones se hace problemático discernir hasta dónde el producto final critica o rechaza el sistema de poder en Cuba o de dónde proceden tales sonidos, aquellos espacios que hayan servido de soporte para crear canciones de crítica política con total apertura pueden ser obligados a su cierre.

Dicho esto, merece la pena observar el rol de los productores-grabadores; etiqueta compuesta que denota por qué su rol va más allá de la grabación. En efecto, los más avezados se convierten en mediadores cuando impulsan la carrera de los cantantes mediante el establecimiento de relaciones públicas con varios agentes implicados en el mundo comercial-musical; dueños de los bares-discothecas privadas, los responsables y animadores de centros nocturnos estatales, realizadores de videos musicales, periodistas, bailarines, gestores de proyectos culturales de música urbana y un largo etcétera. Al mismo tiempo, es usual que establezcan vínculos con empresarios de pequeñas productoras locales de algunas regiones del mundo más o menos relacionados con las plataformas globales de la industria musical, al tiempo que crean un enlace local-regional-global (Sadler 1997: 1921; Hernández 2005).

Cuando un intérprete ingresa por primera vez en este mundo y lo hace sin experiencias previas, el contacto con el productor-grabador le vincula con una red de relaciones más densa con quienes requerirá establecer una estrecha conexión. De esta manera, incorpora el aprendizaje de lo necesario en materia económica, visual y cultural para asegurarse un público. El productor-grabador le abre las puertas a los capitales culturales relativos a la escena. Una vez incorporados (en términos de imagen, jerga, pensamiento, relaciones, proyección escénica, etc. dentro y fuera del escenario) puede hacer más efectiva la comunicación con los demás agentes de este mundo de trabajo artístico (Becker 2008), cuya relación deben mantener para lograr lo que logran (Peretz, Pilmiz y Vecinat 2011) al margen de competencias profesionales y desencuentros que, a la vez, forman parte de la dinámica de relaciones e interacciones de la escena.

Precisamente este “centro cultural” (Muñoz-Tapia 2022), es decir, de confluencias entre lo estético, lo social y lo material (digital en nuestro criterio) es regularmente un área dinámica, espacio de visita de otros agentes vinculados a la música. Bailarines, distribuidores, comunicadores sociales, *influencers*, etc. visitan asiduamente el mencionado núcleo de creación en pleno trabajo y desde allí disfrutan el proceso; a veces colaboran con ideas venidas de la plena exposición de la música en vivo y en general socializan en el marco de la misma gestación de la música. Ocasionalmente confluyen en un mismo estudio y al mismo tiempo cada sujeto-tipo

participante. Sin embargo, quienes pasan más tiempo con el productor dentro del estudio y mantienen una estrecha comunicación con él son los intérpretes.

Pese a la confraternización que se mueven en la dinámica de trabajo-ocio y aún bajo apariencias democráticas, este espacio social transluce cierta jerarquía acomodada en los poderes simbólicos y reales de los protagonistas. El del productor constituye el estatus más alto. Es su casa, su espacio doméstico venido a más y su economía lo que permite esta red de relaciones. Por ello, aunque lo visiten artistas de toda índole, el poder que ejerce sobre las opiniones de los demás resulta evidente. Él, más que el intérprete, es el centro, y de hecho su liderazgo le permite ejercer el trabajo de producción bajo pautas ganadas en la experiencia obtenida en la escena.

Por lo general los productores-grabadores son hombres maduros (la mayor parte sobrepasan los treinta años) que se envisten de una autopercepción identitaria juvenil, la misma que los ayuda a sentirse cómodos entre el público potencial al cual pretenden seducir; pensamientos, modas, prácticas. Aun así, no solo el sentirse joven, sino la incorporación de un estilo oral y visual sensacionalista, les coloca en una posición ambigua para su caracterización etaria.

Claro que me siento joven. En la música quien se sienta viejo es mejor que se entierre, y más en la música urbana, claro que sí. Aparte la vejez no existe¹⁰.

En ese punto asumimos, junto a Bennett (2007: 29-30), que la autopercepción juvenil opera como criterio para el estudio de las juventudes, máxime cuando viene acompañada de actitudes que la sociedad cataloga –o estigmatiza, según sea el caso– inherente de este sector. Del mismo modo reconocemos que tales lindes (tanto en la adolescencia, la juventud, como en su sucesivas generaciones) constituyen un corpus de concepciones elásticas; construidas de acuerdo a diferencias históricas de contextos políticos, socio-clasistas y culturales (Valenzuela 2005; Margulis 2009; Feixa 2021) y encauzados en las ciencias en dependencia de las escuelas de pensamiento (Feixa y Leccardi 2011; Brunett y Prizzi 2013).

“Yo tengo la lírica y el movimiento”. Intérpretes

Si bien el productor-grabador y, junto con él, su estudio doméstico, constituyen la zona nuclear de la escena, los miembros más notorios y visibles son los intérpretes. En algunas ocasiones, intérprete y productor-grabador son la misma persona. Operan como mediadores entre los decisores de los espacios estatales, los representantes de los medios masivos y los consumidores. Su labor se vuelca no solo en la creación e interpretación sino además en la gestión y filmación de videos en los que desborda la visualidad representativa de la escena.

Precisamente, algunos viven o sueñan con la realidad representada en los videos musicales; una ideología nihilista rodeada de lujos (que probablemente en realidad no poseen), mujeres expuestas a menudo de forma hipersexualizada como temática central y una especie de divertimento o “choteo”. Esta forma de expresión aparentemente divertida, el “choteo”, hunde sus raíces en la tradicional subjetividad social del cubano, y así se reconoce desde principios del siglo pasado gracias a los textos de Jorge Mañach (1928), uno de los antológicos académicos cubanos (Santiso y Meza 2018: 19-20). Los intérpretes y productores usan este tipo de broma o burla cual eufemismo que suaviza el extremo lenguaje-oral lleno de interrupciones, por lo regular dirigidas a lo sexual más que a lo erótico. Algunos intérpretes, inclusive, han declarado en entrevista sentirse alejados de la visualidad que expresan.

¹⁰ Palabras de uno de los productores-grabadores más reconocidos de la ciudad en entrevista (24 de febrero de 2015).

Lo hacemos solo para ganar popularidad, porque es lo que está pegando¹¹.

Son ellos quienes más exteriorizan el universo simbólico que se origina en la escena musical y les permite ser parte de su cultura. En las observaciones que conformaron la etnografía, este hecho se hacía visible todo el tiempo durante las sesiones de grabación. El reguetón cubano ha sido descrito, sobre todo en el periodismo, como una música simplificada en términos puramente técnicos (Padura 2008; Gómez 2018; Acosta 2019; Estévez 2019) y, en efecto, su escucha permite discernir pocos acordes, sencilla progresión armónica, frases cortas. Empero, se pudo observar durante el largo tiempo de visitas etnográficas a tres estudios cómo el intérprete necesita unificar un estilo corporal y léxico, esto es, lo que Orozco ha denominado estilo musical (2010: 66) para poder proyectar las palabras melodizadas con la fuerza que el tema requiere. Es decir, el intérprete requiere proyectarse artísticamente con matrices simbólicas visuales asociadas a una representación de marginalidad. Cuando el intérprete no puede proyectar la nota con los acentos que requiere el tema (y que mimetizan modos informales de hablar), debe comenzar de nuevo.

En este punto se percibe una cultura musical que unifica formas de dialogar, jergas, movimientos corporales, tipos de fraseos musicales e incluso determinados timbres; todos estos se concentran durante la *performance* visual musical que debe incorporar el intérprete para exponer la canción. Lo logra cuando el productor-grabador se convence de que la incorporación de la cultura, esto es, la interpretación del tema es correcta. Con ello lograrían, además, la empatía con los consumidores que más abajo se analizan.

La relación intrínseca que guardan con los productores-grabadores les permite ser dinamizadores de la comunidad de gusto. Al mismo tiempo, constituyen la faz más visible de los géneros musicales y quienes guardan relación directa con el público o consumidores, fuere en vivo, en un escenario, en la realización de un video musical o mediante algún dispositivo reproductor.

“Al pary (*party*) al pary, no hay más na’”. Consumidores

Antes de aproximarnos a estos miembros de la escena vale hacer anamnesis sobre aquella llamada de Ruth Finnegan (2003), acerca del interés que deben poner los etnomusicólogos en el estudio de las formas de participación de las audiencias. Siendo consecuentes, creemos que nuestra disección de la comunidad de gusto sería incompleta sin el análisis del público. Justo en este punto radica el primer escollo teórico-metodológico, al menos en el contexto cubano. ¿Acaso podemos considerar como parte de la escena a todas y todos los que “oyen”, conocen y hasta se mueven ocasionalmente bajo los acordes percutidos de tales ritmos? Nótese que hemos preferido la palabra oír, no escuchar.

Si nos detenemos en los trabajos acerca de consumos musicales realizados a lo largo de más de diez años, procedentes de diferentes ciudades cubanas, saltará a la vista que no todos los jóvenes prefieren los géneros de música urbana, pese a su aplastante saturación en el escenario sonoro cotidiano nacional. Por ejemplo, una lejana encuesta de 2009 mostraba que solo la mitad de la población encuestada¹² prefería el reguetón, a diferencia de los adolescentes, cuya totalidad lo demarcaba como preferencial (ICIC y ONEI 2009: 39-40). A su vez, investigaciones llevadas a cabo en el 2011 y 2012 en las provincias orientales demostraban que el reguetón ocupaba el segundo ritmo de las encuestas a jóvenes universitarios (CEDIC 2012: 14). Aún en el año 2016, un trabajo sobre consumos musicales en Santiago de Cuba dejaba explícito que el reguetón (pues todavía el hoy conocido reparto no había alcanzado las actuales cotas de preferencias) era el tercero en sobresalir después de los géneros considerados bajo el sello de música romántica y

¹¹ En entrevista con un intérprete santiaguero de reguetón (16 de junio de 2016).

¹² La muestra en este caso estuvo integrada por ciudades de todo el país.

la casilla “cualquier música de moda” (Lavielle 2016: 81-82). Por último, pero no menos importante, nuestro estudio reveló que el 61% de los consumidores entrevistados lo preferían.

Los datos anteriores coinciden en que las preferencias por la música urbana, pese a lo que pudiera pensarse, no es totalizante, si bien agrupa a suficientes adeptos. Sin embargo, conjuntamente con estos datos, las entrevistas del trabajo de campo revelaron que, a diferencia de lo que acontece con otro tipo de música, la ingente mayoría de jóvenes sí conocían sobre estos géneros, es decir, sus canciones, cantantes, espacios de ocio o, lo que es lo mismo, se apropian de sus contenidos en alguna medida aunque no lo prefieran:

No me gusta el reguetón pero bailo reguetón. Lo bailo en una fiesta pero ya, ni siquiera me gusta como trabajo¹³.

Y es que reguetón, reparto y, en menor medida, el *trap* forman parte, en Santiago y, nos atrevemos a decir, en toda Cuba, de la música más de moda, aquella que satura el espacio público; desde una escuela secundaria hasta una fiesta popular. El rodearse de un grupo de pares de la misma generación los implica y convierte en consumidores musicales con conocimientos de lo que oyen. Quiénes son los cantantes, de dónde son y cuáles son los temas del momento constituyen informaciones de las que se hace difícil escapar y, en consecuencia, se van asentando para formar conocimientos que en lo sucesivo pueden o no demostrar. De ahí que la encuesta resulte insuficiente para entender las preferencias, los consumos y la participación en la escena musical de estudio, y sus vacíos deben asirse con la ayuda de la perspectiva cualitativa.

Más aún, las entrevistas evidenciaron que los consumidores se distinguen en materia de gustos de acuerdo a cómo se apropian de los contenidos de la escena, con lo que ocupan posturas diferenciadas dentro de la misma. No es lo mismo ir a bailar todas las semanas en un espacio habitual que hacerlo ocasionalmente cuando el grupo de amistades lo requiere. En efecto, quienes ostentan más conocimientos o capitales culturales relativos a esta escena son aquellos que confiesan gustarles tales canciones, generalmente sin reparar en asideros críticos; asisten a sus espacios típicos e incluso llegan a ser cercanos a los intérpretes. A estos jóvenes consumidores se les puede ubicar en una postura central en la comunidad repa-reguetonera, en estrecha relación con los intérpretes, pues si bien no necesariamente deben conocerse en lo personal, hallan un tiempo-lugar común durante la escucha de las canciones, especialmente cuando ocurre en vivo.

Otros consumidores también disfrutaban de los contenidos generados en la escena, especialmente la música que introducen, junto con otras de diversa procedencia y género en sus listas de reproducción personales. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, observamos cómo sus capitales respecto de tales contenidos se desdibujan en la vaguedad al hacerle preguntas más específicas, toda vez que no demuestran un interés tan marcado como los primeros. Aun así, insistimos, la socialización con el grupo de pares que sí gustan mucho de la música y el universo simbólico gravitante, así como el imbuirse en redes internautas constantemente, les provee de ciertos contenidos vinculados a la escena, de los que no quieren o perciben complejo el escape. Estas diferencias, con el decurso del tiempo y en dependencia de las generaciones (juveniles o no) se hacen más o menos notables toda vez que el tipo de música referida ha ganado mucho protagonismo en el gusto especial, pero no exclusivamente, adolescente y juvenil; un gusto que no debemos interpretar totalizante, debido a otro tipo de consumidor que, con todo, margina totalmente estos ritmos de sus preferencias.

Los primeros. Los asiduos a la escena, son los consumidores a los que nos referiremos en lo sucesivo; mujeres y hombres fundamentalmente jóvenes para quienes “esa es la música buena”¹⁴, en tanto no hay más preferencias que aquellas. Es ese mismo pensamiento el que esgrimen los

¹³ Sentencia hecha por una entrevistada durante el trabajo de campo. Esta chica de veinticuatro años es además cantante (17 de junio de 2016).

¹⁴ Frase en entrevista con consumidora de reguetón (12 de noviembre de 2019).

dueños y gerentes de los espacios sociomusicales, estatales o privados, para programar la música que concentra la respectiva actividad de ocio. Precisamente bajo el emblema de música de moda, la comunidad de gusto se irriga con la participación en vivo, la reproducción grabada y, en ambos casos, la asistencia de jóvenes y adolescentes que gustan de ella y que no conciben tales espacios sin escucharla, disfrutarla y bailarla.

Acerca del baile, se observan matices diferenciadores. Como tendencia se observa que mientras los y las jóvenes se detienen más en la socialización con el grupo y las bebidas alcohólicas, los y las adolescentes se dedican más a bailar. Incluso en ese punto, destacan matices relativos al género, pues las chicas suelen bailar más que los chicos. Ocasionalmente lo hacen en parejas, pero es usual hallarlas divididas en subgrupos del mismo género. Los bailes femeninos son los típicos sexualizados de este tipo de música al tiempo que los hombres ejecutan un tipo de danza que consiste en mover las piernas y los pies o hacer figuras rítmicas coreográficas con todo el cuerpo.

Por otro lado, durante la observación etnográfica hemos descubierto una suerte de moralidad escondida que diferencia al grupo de hombres y mujeres consumidores. Mientras los primeros no sienten reparos al ser fotografiados o filmados, las segundas se sienten escrutadas y descubiertas cuando perciben sobre ellas el lente. En consecuencia, a menudo reaccionan negando que se les grabe o sin mediar palabras detienen inmediatamente sus movimientos típicos. Este punto aporta una dirección diferente a las alocuciones de la música urbana acerca del género para abrirse a más de una interrogante: ¿Acaso el bailar solas, en grupos de mujeres, será una reproducción del ideal en el que desean convertirse al cumplir con patrones aprehendidos de erotismo femenino en franca expresión de un tipo de violencia simbólica? ¿o, por el contrario, la extroversión de este erotismo mediante el baile será un momento-espacio convertido en una brecha de liberación de la moralidad sexual y por ello, al momento de sentirse muy observadas por una cámara, sienten que la mirada *voyeur* está violando la autogestión de su libertad y en consecuencia se detienen? Lo cierto es que la observación de la escena *in situ*, especialmente de las y los consumidores, abre las puertas hacia algo más que una posible respuesta.

Enviados a bailar con estilo: Bailarines

Otro grupo con un rol notorio son los bailarines, eslabones intermedios entre los productores y los intérpretes. Se autoidentifican como bailarines “urbanos” y se manifiestan en grupo mientras afirman pertenecer a la escena musical urbana (así, en general), si bien establecen más vínculos con esta facción que con los creadores de *reggae* y *rap*.

Participan desde dos prácticas grupales fundamentales; las competencias de baile y su imbricación con los videos musicales que luego se suben a la red local de circulación de materiales audiovisuales, o bien directamente a distintos sitios de internet. Las y los bailarines son adolescentes y jóvenes de entre 14 y 23 años aproximadamente, cuya motivación desborda el interés económico que reside en las ganancias generadas en los premios y videos. En efecto, la necesidad subjetiva de pasar el tiempo unidos, esencialmente bailando, impulsa sus agrupamientos. La dinámica de sus vidas cotidianas; dígase el tiempo de trabajo, estudio, ocio y familiar está influida por tales prácticas.

Como parte de sus identidades colectivas e individuales gana importancia el sentirse bailarín, pero no cualquier artista, sino “urbano”. Con esta marca subrayan el empirismo de su aprendizaje artístico, que contraponen con el aprendizaje académico que no les ha sido posible, si bien algunos de los protagonistas de los grupos educan su cuerpo en las escuelas profesionales.

Entrar a la escuela... piden muchos requisitos, pero el baile urbano es libre, sin tantas contradicciones¹⁵.

Consideramos que son ellas y ellos quienes expresan en materia de gusto los indicios del cambio generacional, aún mejor que los consumidores. Su diferencia con los jóvenes que se van alejando de este marco etario resulta palpable cuando opinan acerca de las canciones y los ritmos que *a posteriori* convierten en coreografías. Por ejemplo, hace veinte años el baile de la salsa o timba (conocido en Cuba como casino) constituía una elección común de ocio entre adolescentes y jóvenes que hoy tienen más de treinta y cinco años, quienes en ello vieron la oportunidad de distinguirse con complejas figuras de baile en espacios informales festivos. Hoy, muchos jóvenes y adolescentes (representados en estos bailarines) sienten que la salsa es parte de un tiempo pasado y la ubican junto con otros ritmos populares tradicionales.

Este gusto marca una ruptura con la generación precedente y posibilita realizar ciertas homologías entre la música y las generaciones; por ejemplo, la tradición sonora timbera-salsera, pese a la profusión de sus exponentes, los puntos coincidentes de su *performance* danzaría con ritmos urbanos como el reguetón (López Cano 2007: 6) e incluso la mixtura con él, va quedando relegada a la generación anterior, mientras que el movimiento intenso de piernas y caderas que conlleva el conocido “reparto”, en conjunto con el reguetón, conforma el sentido de lo contemporáneo para muchos jóvenes y adolescentes, porque los sienten propios. Si bien no es una homología libre de matices, entre los que imperan criterios como los capitales culturales aprehendidos en el seno familiar (Bourdieu 2002) o la educación danzaría profesional, se podría decir que la relación juventud-adulthood se acomoda a la diada música urbana contemporánea y tradición salsera-timbera. Por otro lado, tales jóvenes logran una empatía con el público de su misma edad.

Relaciones entre ellos y análisis de género

Evidentemente, las prácticas, roles y tipos sociales de la escena no se agotan con los cuatro descritos; distribuidores de contenido multimedia, periodistas, gestores de proyectos, realizadores de videos y hoy también *youtubers* son algunos de los que hemos dejado de mencionar. Incluso, algunos directivos y decisores cercanos a los establecimientos culturales (que ya se dijo, están manejados por el Estado), díganse programadores de la radio, gerentes de centros nocturnos, promotores culturales, etc. también guardan relaciones –si bien usualmente circunstanciales– con algunos agentes de la escena. Resulta inevitable lograr conexiones con los protagonistas de la dinámica de ocio de muchos de los espacios que atienden. No obstante, consideramos que los cuatro tipos suscritos han escalonado desde lo esencial el desarrollo de la escena a partir de finales del siglo XX hasta hoy. Si bien hasta aquí hemos esbozado tímidamente cómo se producen las relaciones entre ellos, creemos necesario exponerlo con claridad.

El estudio del productor-grabador constituye el vórtice principal de confluencias. Su relación con el intérprete es clave para el proceso creativo, pero en él también intervienen ocasionalmente bailarines, quienes pueden aportar algunas notas a la conformación digital de la canción y al video musical. Precisamente la idea del audiovisual a menudo se gesta como una construcción conjunta entre ellos, en la que el realizador puede o no poseer la voz de liderazgo. El siguiente fragmento es un ejemplo claro:

Me he mezclado desde el punto de vista que al ser bailarín urbano y ellos reconocen que tengo visión audiovisual para filmar los videos, mezclar la música... Y yo le digo: ‘Se ve bien, pero si lo hacemos a contraluz creo que se ve mejor con los efectos porque hacemos un

¹⁵ Entrevista con bailarina de un grupo de baile urbano (12 de noviembre de 2019).

movimiento y con la cámara se vería así...’ Cosas así, me llevo con la mayoría de todos los productores¹⁶.

Los intérpretes, por su parte, suelen representar también el rol de distribuidores cuando llevan sus canciones a diferentes públicos o las suben a determinadas plataformas digitales como forma de hacer publicidad. A esto se añade la relación que guardan con los consumidores, de forma indirecta con la escucha de la canción o directamente en medio de la *performance* del espectáculo.

Precisamente, cuando la música se expone en vivo alcanza plena expresión la colectivización de las sensibilidades musicales. En este momento, hay mayor imbricación entre los productores (intérpretes, coreógrafo, bailarines, *disc-jockey*) y los consumidores; una expresión del *fellows-feelings* que describió Blacking (1977: 7) en su antropología del cuerpo, o una manifestación de la experiencia emotiva que nace de la *performance* del cuerpo (Finnegan 2003), esta vez llevada a lo colectivo. También ejemplifica el flujo sonoro que explica Schütz (1951 en Skarda 1979) en su fenomenología de la música, es decir, la mixtura y superposición del tiempo interior y el tiempo exterior de los intérpretes y consumidores, quienes en este momento participan de la formación de una comunidad de espacio.

La empatía colectiva provoca arremolinarse hacia el escenario (más las féminas que los chicos), cantar al unísono con el artista, realizar aquella especie de responsorio cantado donde el intérprete resulta la voz líder. También se observa cuando los bailarines exponen la coreografía intensamente en el espacio intermedio entre cantantes y los consumidores para animar el espectáculo mientras el público hace el coro y baila en el lugar que ocupa.

La notoriedad de la participación femenina al corporeizar la empatía colectiva en el público no constituye una nota casual. La composición por género de la escena también resulta un hecho de interesante exégesis, si bien no resulta nuestro objetivo central. No constatamos en Santiago de Cuba, al menos hasta el año 2021, productoras-grabadoras, y las cantantes de reguetón-trap son realmente escasas. Este es un trabajo ejercido generalmente por hombres y las causas desbordan los cercos patriarcales.

En el reggae y en el reguetón se usan voces femeninas como coro. Lo que pasa es que las chicas son un poco complicadas, a veces les da pena venir. Yo pienso que a las mujeres les gusta más salir en los videos que utilizar el estudio. Las mujeres pueden bailar, dramatizar, hacer una historia paralela que tenga que ver con la canción. Las mujeres aquí son un poco más tímidas, están más pendientes a la gente, viven con más prejuicio negativo¹⁷.

Consideramos que el universo simbólico con el que nació la producción de esta música y, consecuentemente, la escena, contribuye al alejamiento de las mujeres del rol de producción. Los anclajes de marginalidad (en realidad estereotipos) manifiestos, por ejemplo, en el lenguaje soez, la representación de la violencia física o su simulación y fundamentalmente el tema de la mujer como diana de deseo carnal en franca reproducción de una forma de socialización cotidiana informal usual entre los hombres (Lavielle y Favero 2019: 101) constituyen asideros de sentido que se expresan lo mismo en canciones, videos como en la comunicación entre ellos.

Si bien las artistas urbanas cubanas no se limitan con los anclajes de marginalidad como forma de expresión cultural –el elevado número de raperas cubanas lo demuestra– intuimos, y es solo una hipótesis, que la forma de direccionar el discurso hacia la pareja representada –siempre heterosexual– puede alejarlos del deseo de hacer *trap* y reguetón. Si a ello le sumamos que el estudio musical es el espacio por excelencia para la gestación de la producción y su protagonista, un hombre, es quien concentra estos capitales culturales, entenderemos mejor la frase del productor anteriormente reseñada.

¹⁶ Entrevista con bailarín urbano año 2021 (10 de octubre de 2021).

¹⁷ Entrevista con productor-grabador (10 de julio de 2017).

Aunque los intérpretes también experimentan este universo simbólico y lo escenifican constantemente, parece más viable para las mujeres asumir una posición de ruptura desde la interpretación que desde la producción. Acabamos de aludir al alto número de mujeres raperas en Cuba; medio centenar aproximadamente si nos atenemos a la observación y al criterio de gestores y productores. Ahora bien, consideramos moderada la presencia de las mismas en géneros como el reguetón, el reparto, el *trap* y otros ritmos afines, aunque su presencia va en aumento significativo (Yllarramendiz 2022) en la escena translocal cubana de la actualidad.

En efecto, similar a lo que describen estudiosos acerca de otros lugares (Gutiérrez *et al.* 2022: 175), las mujeres cubanas van conquistando un lugar importante como intérpretes reguetoneras. Sin embargo, la primacía numérica sigue siendo masculina y este proceso se realiza pausadamente. Más allá del número de intérpretes creemos que lo más significativo en estos casos puede residir en la forma del discurso, todavía sexista y ocasionalmente feminista (Araña, Tortajada y Figueras-Maz 2020), pero con intención de manipular los antológicos patrones del universo visual de tales ritmos. Ese sería tópico para otro análisis que requiere profunda exhaustividad.

El caso de los bailarines destaca por la confluencia de distintas caras del género. Aunque predomina la masculinidad entre adolescentes y jóvenes, cada vez más se incorporan mujeres y también, aunque en menor medida, homosexuales para formar los grupos informales de danza. Con tal diversidad, el tema del género podría conllevar a una problemática, sin embargo, una de las reglas elementales de conducta convenidas en cada agrupación sanciona las actitudes que ellos consideren homófobas o machistas. Obviamente, tal regulación pasa por el prisma muchas veces poco crítico de sus participantes, con lo cual, toda infracción en este sentido sería, cuanto menos, imprecisa. Con todo, cualquier manifestación flagrante de discriminación de toda índole alerta a los bailarines para su rápido remedio.

Aproximación a los efectos disruptivos de la COVID-19 y la migración en la escena

Durante los años recientes de la pandemia global por COVID-19, la relación directa entre bailarines, consumidores, intérpretes y productores de la escena se estableció, como en otros puntos del orbe, mediante conexión *online*¹⁸, aunque el efecto del aislamiento también dislocó sus prácticas regulares.

Si bien en varios puntos del planeta la producción musical puertas hacia adentro y la sustitución de la interacción en vivo por la comunicación (distribución y comercialización) *online* ha visto resultados desiguales con relación a variables socioeconómicas diferenciadas (Frances *et al.* 2021); en Cuba las “desventajas” sociales consecuentes con una estructura política-económica en profunda crisis han sido relativamente simétricas para la mayor parte de los integrantes de la escena. Por ejemplo, las restricciones que afectan al país en torno a las ventas por internet, la adquisición de música mediante una piratería legalizada o, en el plano más básico de supervivencia, la ingente penuria primaria que impide el acceso a los bienes básicos de vida, constituyen limitantes experimentadas a diario por cualquier cubano. Por extensión, los usos de internet todavía no se comparan con los países desarrollados (por no citar la desigual adquisición de equipos para lograr la conexión), lo que define las formas de relación de los miembros de la escena y su real alcance.

Con todo, la sociabilidad por internet se caracterizó por una comunicación constante, los comentarios de videos nuevos o de sus actividades diarias, pero más como paliativo obligatorio del aislamiento que como sustitución de la interacción en vivo. Algunos productores-gestores afirmaron la caída de sus ingresos; asimismo la ansiedad por verse y el incumplimiento episódico

¹⁸ Regularmente adolescentes y jóvenes inquirían a los productores, los gestores y a los bailarines en el espacio público o en las redes cuándo comenzarían de nuevo las actividades de ocio.

de las normas de aislamiento develaron la necesidad de mantener viva la dinámica social de esta comunidad de gusto.

Conversábamos con Nasobuco, pero subían en los tiempos más fuertes de la COVID. Y ya, nos poníamos de acuerdo pa' ensayar uno o dos, y nos parábamos en la acera y montábamos coreografías cuando estábamos aburridos¹⁹.

Otro proceso desintegrador, conjuntamente con la COVID-19, pero que aún rebasa el período pandémico, ha sido la masiva migración de cubanos desde finales del 2020 hasta la fecha. Con perjuicios profundos a todos los renglones de la vida social²⁰, muchos de los integrantes han visto en la emigración una oportunidad única, especialmente hacia Estados Unidos. En ese sentido, las pérdidas más sensibles se hallan entre aquellos que integran la categoría de productor, pues el vaciamiento de roles supone una paulatina fragmentación de la comunidad: bailarines que dejan grupos sin liderazgo, grabadores que cierran sus estudios o intérpretes que se echan en falta. Si bien los consumidores también integran las filas migrantes, su sustitución por otros acaece de forma más expedita que con los primeros. Este hecho, una vez más, visibiliza el espectro translocal y virtual (Bennett y Peterson 2004) de la escena cuando esta sigue funcionando gracias a las grabaciones que realizan algunos productores desde ciudades estadounidenses y que irradian a Cuba.

Conclusiones y nuevas rutas

La escena musical, a más de veinte años de su exposición como concepto sociológico, ha pasado a ser dominante en el análisis de la música popular contemporánea. El examen de la que aquí denominamos repa-reguetonera, sita en una importante ciudad cubana, se percibe como un espacio comunitario de interrelación entre productores y consumidores, cuya intensa dinámica se mantiene gracias al apego a roles bien diferenciados y articulados en dos espacios esenciales para el desarrollo de la misma: el estudio musical y los espacios musicales de socialización.

La mirada etnográfica hacia las relaciones que establecen en el estudio de grabación aporta elementos novedosos, no solo porque desnuda cómo se conforma desde su matriz este tipo de mundo del arte, sino porque devela algunos significados implícitos en las prácticas y la comunicación constante que llevan a cabo sus protagonistas. Por su parte, el estudio en los espacios musicales de socialización permite advertir diferencias en las formas en que el público masculino y femenino socializa; un dato a menudo pasado por alto. Además, posibilita entender cómo es la relación final y explícita entre consumidores y productores.

Resta por exponer los rasgos del universo simbólico de la escena, los mismos que productores y consumidores hacen extensivos o reproducen en todos sus espacios. Asimismo, en este estudio se ha abierto una brecha analítica acerca del impacto desestabilizador de la reciente epidemia COVID-19 en esta escena cubana, pero fundamentalmente las consecuencias del colosal proceso migratorio que aún hoy se vuelve transversal en la sociedad que habita en el país, también entre los cubanos de la diáspora. Este tópico catapulta el posterior análisis de la escena en su carácter translocal, con una fuerte presencia en Estados Unidos. Al mismo tiempo, falta entender las interconexiones locales a lo largo de todo el país y fuera de este en función de su articulación y notables diferencias basadas, en principio, en sensibles desigualdades económicas.

¹⁹ Así expone el líder bailarín de un grupo de baile en entrevista (15 de julio de 2022).

²⁰ Si bien las cifras varían de acuerdo con el medio de prensa, algunas fuentes como la revista *DW* del 5 de abril de 2022 estiman la salida, por estos medios, de unos más de cuarenta mil cubanos entre 2021 y 2022. La cifra hoy crece exponencialmente.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, ONI
2019 "Reguetón: ¿culpable de todo?", *Periódico Granma* (24 de abril), p. 5.
- ADORNO, THEODORY MAX HORKHEIMER
1988 [1947] *Dialéctica del Iluminismo. La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ALTHEIDE, DAVID
1987 "Reflections: Ethnographic contend analysis. Qualitative sociology", *Spring*, X/1, pp. 65-77.
- ALVARADO ÁLAMO, ROSMERY M.
2018 "Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano", *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12. Disponible en <https://www.sibetrans.com/etno/> [acceso: 8 de septiembre de 2021].
- ARAÚNA, NÚRIA, IOLANDA TORTAJADA Y MÓNICA FIGUERAS-MAZ
2020 "Feminist reggaeton in Spain: Young women subverting machismo through 'perreo' ", *Young*, XXVIII/1, pp. 32-49. DOI: 10.1177/110330881983147.
- ARMENTA IRURETAGOYENA, FERDINANDO ALFONSO
2018 "La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense", *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 211-235.
- BAUDRILLARD, JEAN
1998 [1970] *The consumer society. Myths and structures*. Londres: Sage.
- BECKER, HOWARD
2008 *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BENNETT, ANDY
1999 "Subcultures or neotribes? Rethinking the relationship between youth, style and music taste", *Sociology*, XXXIII/3, pp. 599-617. DOI: 10.1177/S0038038599000371.
2004 "Consolidating the music scene perspective", *Poetics*, XXXII, pp. 223-234. DOI: 10.1016/j.poetic.2004.05.004
2007 "As young as you feel: Youth as a discursive construct", *Youth cultures. Scenes subcultures and tribes*. Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke (editores), Nueva York & Londres: Routledge, pp. 23-36.
- BENNETT, ANDY E IAN ROGER
2016 *Popular music scene and cultural memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BENNETT, ANDY Y RICHARD A. PETERSON
2004 "Introducing music scene", *Music scenes: local, translocal & virtual*. Andy Bennett y Richard A. Peterson (editores). Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 1-16.
- BERGER, PETER Y THOMAS LUCKMAN
2001 [1968] *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BIELETTO BUENO, NATALIA
2018 "The Carpas Shows in Mexico city (1900-1930): An ethohistorical perspective to a musica scene", *Making music in Latin America. Studies in popular music*. Julio Mendivil y Christian Spencer (editores). Nueva York: Routledge, pp.25-36.
- BLACKING, JOHN (ED.)
1977 *The anthropology of the body*. Londres: Academy Press.

BOURDIEU, PIERRE

1990 *Sociología y Cultura*. México D.F.: Grijalbo.

2002 [1979] *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F.: Taurus.

BRUNETT, IGNACI Y ALEJANDRO PIZZI

2013 "La delimitación sociológica de la juventud", *Última Década*, XXI/38, pp. 11-36. DOI: [10.4067/S0718-22362013000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-22362013000100002).

CASANELLA, LILIANA, NERIS GONZÁLEZ Y GRIZEL HERNÁNDEZ

2005 "El reguetón en Cuba, un análisis de sus peculiaridades", *VII Congreso IASPM-AL, La Habana. International Association Study of Popular Music América Latina*. La Habana. www.casa.cult.cu/musica/iaspm/resumenes.doc. [acceso: 3 de noviembre de 2010].

CEDIC (CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO INTEGRAL DE LA CULTURA)

2012 *La juventud cubana entre modelos de inclusión y exclusión sociocultural en comunidades santiagueras. Prácticas y consumos culturales en jóvenes universitarios del Oriente Cubano*. Informe de proyecto de investigación. Universidad de Oriente. (Documento inédito).

CRUCES, FRANCISCO

2004 "Música y ciudad: Definiciones, procesos y perspectivas". *Trans. Revista Transcultural de música*, 8. Disponible en <https://es.scribd.com/document/256653064/Cruces-Francisco-Musica-y-CiudadDefiniciones-Procesos-y-Perspectivas> [acceso: 12 de junio de 2012].

ESTÉVEZ RAMS, ERNESTO

2019 "El reguetón, la sociedad y lo ideológico", *La Jiribilla* (12 de marzo). <http://www.lajiribilla.cu/el-regueton-la-sociedad-y-lo-ideologico/> [acceso: 10 de noviembre de 2023]

FEIXA, CARLES

2021 "Generación blockchain: movimientos juveniles en la era de la web semántica", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, XIX/1, pp. 1-20. DOI: [10.11600/ricsnj.19.1.4584](https://doi.org/10.11600/ricsnj.19.1.4584)

FEIXA, CARLES Y CARMEN LECCARDI

2011 "El concepto de generación en las teorías de la juventud", *Última Década*, XIX/34, pp.11-32. DOI: [10.4067/S0718-22362011000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002)

FINNEGAN, RUTH

2003 "Música y participación", *Trans: Revista Transcultural de Música*, 7. <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/8/trans-7-2003> [acceso: 14 de julio de 2022].

FRANCES, HOWARD, ANDY BENNETT, BEN GREEN, PAULA GUERRA, SOFIA SOUSA Y ERNESTA SOFIJA

2021 "It's Turned Me from a Professional to a "Bedroom DJ. Once Again: COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers", *Young*, XXIX/4, pp. 417-432. DOI: [10.1177/1103308821998542journasagepub.com/home/you](https://doi.org/10.1177/1103308821998542journasagepub.com/home/you).

GINER, SALVADOR, EMILIO LAMO DE ESPINOSA Y CRISTÓBAL TORRES

1998 "Comunidad", *Diccionario de sociología*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 132-133.

GÓMEZ, JAVIER

2018 "Reguetón. ¿Gusto o intereses?", *Cubadebate*. (9 de marzo). Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/03/09/regueton-gusto-o-intereses/>

GUERRERA, LAURA

2018 "Perreo pa' los nenes perreo pa' las nenas. Las reggaetoneras en el reggaetón". Tesis en opción del título de sociología. Universidad Nacional de Colombia.

- GUTIÉRREZ ARAGÓN, ÓSCAR, JOAN FRANCESC FONDEVILA GASCÓN, MARINA ROVIRA PÉREZ Y AMANDA RUBIO ÁLVAREZ
2022 "Diferencias de género en la percepción del reggaetón en el público millennial y centennial y en trabajadores jóvenes de la industria", *Ambitos. Revista internacional de comunicación*, 57, pp. 172-191. DOI: 10.12795/Ambitos.2022.i57.10
- HERNÁNDEZ SALGAR, ÓSCAR
2005 "El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical", *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, I/1, pp. 4-22. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023445001.pdf> [acceso: 20 de mayo de 2022].
- HESMONDHALGH, DAVID
2007 "Recent concepts in youth subcultural studies: Critical reflection from the sociology of music", *Youth cultures. Scenes subcultures and tribes*. Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke (editores). Nueva York y Londres: Routledge, pp. 37-50.
- ICIC (INSTITUTO CUBANO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL JUAN MARINELLO) Y ONEI (OFICINA NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN)
2009 *Consumo Nacional en Cuba. II Encuesta Nacional*. (Documento inédito).
- KRIPPENDORF, KLAUS
2013 *Content Analysis. An introduction of its methodology*. 3a edición. United States: SAGE Publication.
- LAVIELLE, LIGIA
2016 "Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros", *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, IV/1, pp. 73-86. <https://www.redalyc.org/pdf/4415/441545394007.pdf> [acceso: 12 de febrero de 2019].
- 2022 "Red hot hips and undulating dreadlocks: Urban music groups, scenes and cultures in Santiago de Cuba", *Youth and Globalization*, III/2 (marzo), pp. 286-307. Disponible en <https://brill.com/view/journals/yogo/3/2/yogo.3.issue-2.xml>
- LAVIELLE, LIGIA Y PAOLO S.H. FAVERO
2019 "Is this not a world for women?", *Keep it simple make it fast. An approach to underground music scene*. Paula Guerra y Thiago Pereira (editores). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, vol. 4, pp. 98-108.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN
2007 "El chico duro de la Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana", *Latin American Music Review*, XXVIII/1, pp. 24-67.
- MAÑACH, JORGE
1928 *Indagación al choteo*. Disponible en https://www.academia.edu/72497276/Indagaci%C3%B3n_del_choteo_de_Jorge_Ma%C3%B1ach_ed_pr%C3%B3_y_notas_ [acceso: 7 de junio de 2018].
- MARGULIS, MARIO
2009 *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- MARSHALL, WAYNE, RAQUEL RIVERA Y DEBORAH PACINI HERNÁNDEZ
2010 "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón", *Trans: Revista Transcultural de Música*, 14. <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/2/trans-14-2010> [acceso: 10 de noviembre de 2010].
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS
2003 [1987]. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MAYRING, PETER
2014 *Qualitative content analysis. Theoretical foundations. Basic Procedure and Software solution*. Klagenfurt (Austria). Disponible en <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssao-395173> [acceso: 10 de noviembre de 2020]

MENDÍVIL, JULIO Y CHRISTIAN SPENCER

- 2016 "Introduction. Debating genre, class and identity: popular music and music scene from the Latin America World", *Making music in Latin America. Studies in popular music*. Julio Mendivil y Christian Spencer (editores). Nueva York: Routledge, pp.1-23.

MUÑOZ-TAPIA, SEBASTIÁN

- 2018 "Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018", *Resonancias*, XXII/43, pp. 113-131.

- 2022 "La producción de un espacio rapero. Las dinámicas sociomusicales de un home studio en el conurbano de Buenos Aires", *Revista Musical Chilena*, LXVI/238, pp. 109-130. DOI: 10.4067/S0716-27902022000200109.

MUÑOZ TAPIA, SEBASTIÁN Y CARLA PINOCHET COBOS

- 2023 "Música urbana a la chilena", *Revista Anfibia*, Disponible en <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/> [acceso: 14 de noviembre de 2023].

OROZCO, DANILO

- 2010 "Qué está pasando ¡Asere! Detrás del borroso qué se yo y no qué sé en la génesis y dinámica de los géneros musicales", *Clave. Revista cubana de música*, XII/1, pp. 60-89.

- 2014 "Tendón yo le dollll... De habanera a reguetolll. Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño. Punticos y puntones", *Clave. Revista cubana de música*, XVI/1, pp. 4-14.

PADURA FUENTES, LEONARDO

- 2008 "La educación sentimental (el reguetón, el protagonista, el villano)", *Rebelión* (30 de noviembre). Disponible en <https://rebelion.org/la-educacion-sentimental-el-reggaeton-el-protagonista-el-villano/> [acceso: 12 de febrero de 2019].

PEDRO, JOSEPH, RUTH PIQUER Y FERNÁN DEL VAL

- 2018 "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 63-88. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/35569> [acceso: 12 de febrero de 2019].

PERETZ, PAULINE, OLIVIER PILMIZ Y NADÈGE VECINAT

- 2011 "Social life as improvisation. Interview with Howard Becker", *Books and ideas*. (31 de enero). <https://booksandideas.net/Social-Life-as-Improvisation.html> [acceso: 10 de noviembre de 2023].

PERHIRIN, EVA

- 2022 "Discursos, representaciones y experiencias de las mujeres a través del baile del reguetón. Bichotas y perreo en Bogotá". Tesis en opción al máster langues et sociétés, parcours les Amériques. Université Européenne de Bretagne.

QUINTERO, ÁNGEL

- 1998 *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. La Habana: Casa de las Américas.

SADLER, DAVID

- 1997 "The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture", *Environment and planning A: Economy and Space*, XXIX/11, pp. 1919-1936. DOI: [10.1068/a291919](https://doi.org/10.1068/a291919)

SALAZAR CELIS, EDWARD

- 2024 "Con ropa haciendo el amor'. Moda, estéticas y políticas del reggaetón en los albores de su globalización", *Sociología y música. Aportes investigativos para el caso colombiano*. Diana Carolina Varón Castiblanco (editora). Bogotá: Ediciones Universidad Santo Tomás, pp. 89-118.

SANTISO, HAZELL Y CONSUELO MEZA

- 2018 "Sacrificio Martínez y Príapo Pérez o el amor en los tiempos del reguetón", *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (coordinador). Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 19-34.

SKARDA, CHRISTINE

- 1979 "Alfred Schutz's. Phenomenology of Music", *Journal of Musicological Research* III/1-2, pp. 75-132.

STRAW, WILL

- 1991 "System of articulation. Logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, V/3, pp. 368-388.

- 2006 "Scenes and sensibilities", *E compos. Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação*, VI, pp. 1-16.

THEBERGE, PAUL

- 1997 *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hannover & Londres: Wesleyan University Press.

THORNTON, SARAH

- 1995 *Club cultures. Music, Media and Subcultural capital*. Cambridge, UK: Polity Press.

VALENZUELA, JOSÉ MANUEL

- 2005 "El futuro ya fue. Juventud, educación y cultura", *Anales de la educación común*, 1-2, pp. 28-71. Disponible en <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/196> [acceso: 25 de marzo de 2011]

YLLARRAMENDIZ ALFONSO, LALAU

- 2022 "Ellas «perrean» solas o la presencia femenina en el reguetón cubano", *Del canto y el tiempo* (17 de junio). Disponible en <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2022/06/17/ellas-perrean-solas-o-la-presencia-femenina-en-el-regueton-cubano> [acceso: 17 de junio de 2022].