

Desafinados. Un Perreo entre la Antropología y el Discurso Antirreggaetonero.

Out of Tune. A Grind Between Anthropology and Anti-Reggaeton Discourse.

Cristian Pardines Gracia

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cpgracia19@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-9843-4744>

Resumen

En este artículo exploro los fundamentos socioculturales del discurso antirreggaetonero mediante una aproximación autoetnográfica: partiendo de mi experiencia en diversos ámbitos musicales —la mayoría de los cuales muy alineados con tal discurso—, analizo cómo las valoraciones peyorativas hacia el reggaetón exceden los criterios estético-formales para operar como marcadores de distinción social. Lejos de constituir un juicio puramente musical, su estigmatización activa un entramado simbólico que lo asocia con lo vulgar y lo mediocre, perpetuando una lógica jerárquica cuyos escalones más bajos también fueron ocupados por géneros hoy día plenamente legitimados —blues, jazz, flamenco, etc.—. Podemos hablar del discurso antirreggaetonero como un sentido común según el cual se da por sentada la degradación moral e intelectual del reggaetón y sus oyentes, situando a quien sustenta este discurso en *el lado correcto de la historia*. Spoiler: no sé si será el lado correcto, pero sin duda es el lado aburrido.

Abstract In this article I explore the sociocultural foundations of anti-reggaeton discourse via an autoethnographic approach: starting from my experience in diverse musical circles —the majority of which align closely with said discourse— I analyze how pejorative assessments of reggaeton exceed aesthetic-formal criteria to operate as markers of social distinction. Far from constituting a purely musical judgment, its stigmatization activates a symbolic framework that associates it with the vulgar and mediocre, perpetuating a hierarchical logic whose lowest rungs were also once occupied by genres fully legitimized today—blues, jazz, flamenco, etc.—. We can speak of anti-reggaeton discourse as a common sense according to which the moral and intellectual degradation of reggaeton and its listeners is taken for granted, placing whoever upholds this discourse on *the right side of history*. Spoiler: I don't know if it's the right side, but it is undoubtedly the boring side.

Palabras clave: Reggaetón, Categorías morales del gusto, Identificación.

Keywords: Reggaeton; Moral categories of taste; Identification.

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é bossa nova, que isto é muito natural
O que você não sabe, nem sequer presente
É que os desafinados também têm coração¹

“Desafinado”, Newton Mendonça & Tom Jobim

¹ Si insistes en clasificar / Mi comportamiento como antimusical / Yo mismo, mintiendo, debo argumentar / Que esto es bossa nova, que esto es muy natural / Lo que tú no sabes, ni siquiera presentes / Es que los desafinados también tienen corazón.

Algún día te arrepentirás de todas las cumbias que no bailaste por andar de rockerillo.

Anónimo

Introducción

La música “parece el arte más ‘primitivo’ y resulta el más innovador y el que menos se deteriora con el paso del tiempo” (Llinares, 1997:8). Además, probablemente se trate del arte más popular y extendido. Son raros los casos de personas que afirman que no les gusta la música. A menudo desata pasiones que alcanzan cotas de intensidad sorprendentes. En sentido inverso, y esto es lo que más me interesa explorar en este texto, la música es perfectamente capaz de despertar aversiones que pueden llegar casi hasta la náusea. Lejos de encontrarse únicamente ligadas a la libertad individual y a una subjetividad impermeable al mundo que la rodea, las categorías morales del gusto estético se vinculan poderosamente a aspectos sociales y culturales.

La producción de la obra de arte y su recepción por parte del público se hallan inmersas en una dialéctica inquebrantable, muy a pesar de los ideales románticos que enaltecen al artista como *dios creador*. Según la elocuente imagen de Clifford Geertz, “el arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller” (Geertz, 1994:144). Así pues, en este texto indagaré en la colosal animadversión que ha despertado el reggaetón entre amplios sectores —simétrica al también colosal entusiasmo que ha generado en muchos otros— desde su portentosa irrupción en las discotecas y radios de nuestro país, teniendo en cuenta que, si la sentencia geertziana es acertada, tras la crítica martilleante y burlona hacia este estilo musical se hallaría un claro desprecio hacia los sectores sociales entre los que triunfa, y, a mi modo de ver, una imperiosa necesidad de diferenciarse de *ellos*. No en vano, los gustos artísticos en general, y musicales en particular, constituyen importantes elementos de lo que, siguiendo a Baumann y Gingrich (2004), podemos llamar “gramáticas de identidad y alteridad”. Es decir, que usamos nuestros gustos musicales —sobre todo en edades juveniles, pero ni mucho menos exclusivamente en ellas—, para identificarnos con ciertas personas y, más importante si cabe, diferenciarnos de otras.

Para traer a colación ese discurso antirreggaetonero, me basaré principalmente en las ideas prejuiciosas y estereotipadas que yo mismo he mantenido durante años con respecto a este estilo. Nací en 1989. Pertenezco a una generación cuyas primeras salidas nocturnas coincidieron con la aparición en España de este fenómeno. A través de una aproximación autoetnográfica, trataré de

analizar mi exideología musical-identitaria, poniéndola en relación con el contexto cultural en el que me socialicé durante la adolescencia y juventud.

Representación gráfica de la dinámica de estigmatización asociada al consumo del reggaetón.



Ilustración 1: El estigma del gusto: reggaetón y distinción cultural

Consideraciones metodológicas

Metodológicamente, la mencionada tradición autoetnográfica (Ellis, Adams & Bochner, 2011) que trato de ensayar en este texto, reivindica la utilización de vivencias y experiencias personales como material analítico y empírico válido. No se trata simplemente de un ejercicio introspectivo, sino de leer las propias trayectorias personales y subjetivas como síntomas de procesos culturales más amplios, lo que en última instancia significa básicamente ampliar el método etnográfico a la figura del investigador. Esta ampliación contribuye en mi opinión a destrepar ese guindo que durante mucho tiempo ha sido confundido con una suerte de mirador ultramundano desde el que era posible disfrutar de una panorámica objetiva y totalmente neutral. La autoetnografía *sitúa* así al investigador

en la posición que, por otra parte, siempre ha tenido: una posición *situada* en un campo de prácticas concreto.

Así pues, no se ha de esperar de la memoria retrospectiva que aquí desplegaré una especie de archivo imparcial. Más bien, trato de analizar los sesgos que en el pasado poblaban mi visión del cosmos musical desde aquellos que la pueblan en la actualidad. Unos sesgos (los actuales) que son el fruto de un proceso de desgaste de determinadas certezas y de deconstrucción de ciertas categorías. Y en mi caso dicho proceso tiene que ver con experiencias vitales de lo más cotidianas, que muy poco a poco fueron sembrando dudas allí donde hasta hacía bien poco habían crecido vigorosas y férreas sentencias acerca de lo que podía ser considerado o no “buena música”.

Concretamente, recuerdo el hecho de recibir una muy necesaria cura de humildad —de esas que te dejan reflexionando un par de días o tres— por parte de dos amigas a las que les gustaba el reggaetón, tras referirme yo con aborrecible condescendencia a uno de los artistas que les gustaba. Otro punto de relativa aceleración en ese lento proceso de deconstrucción fue la lectura de *¿Hay música en el hombre?* del etnomusicólogo John Blacking, donde el autor define la música como “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006:38). A mi modo de ver, esa sencilla definición ayuda a escuchar con oídos distintos lo que con anterioridad podía ser rápidamente descalificado como simple “ruido”. Y quizás el otro punto de inflexión más visible fuese el hecho de empezar a trabajar como maestro de música, donde no he parado de observar la naturalidad con la que personas muy jóvenes disfrutaban sin entrar en luchas identitarias de músicas muy variadas —entre las cuales el reggaetón ocupa un lugar muy destacado. En definitiva, a través de estas y otras mil pequeñas experiencias se decanta mi actual visión del asunto. La autoetnografía no pretende entonces ofrecer una verdad estadística (como por otro lado tampoco ha pretendido nunca la etnografía a secas), sino un relato situado, denso desde el punto de vista experiencial, que permite explorar a ras de suelo la manera en que las categorías morales del gusto se construyen, operan, y de vez en cuando, se desmoronan.

Una pequeña parcela del mundo

La gran popularidad de la que gozó el reggaetón desde su mismo aterrizaje en España, no parece gran cosa en comparación con los niveles de éxito que ha seguido consolidando hasta llegar a nuestros días. Las evidencias que conducen a pensar en el éxito arrollador del reggaetón en los tiempos que corren están a la vista (al oído) de casi cualquier persona de nuestro país, sin importar demasiado, creo, el lugar en el que viva: muchachos y muchachas que comparten su música con los

demás transeúntes a través de sus móviles o altavoces portátiles; taxistas procedentes de muy distintos lugares que reciben a sus clientes a ritmo de *dembow*; la tremenda presencia del estilo en muy variadas emisoras de radio, etc.

En mi caso, el hecho de trabajar como maestro de música me hace ser consciente, tal y como comentaba, de la aparentemente indiscutible hegemonía reggaetonera. Si bien es cierto que el reggaetón ha cambiado con respecto a hace 20 años —cómo no— y parece haberse entremezclado con otros varios estilos a los que ha prestado algunos elementos —otro signo de gran éxito—, es sorprendente el arraigo que tiene hoy día entre los jóvenes y los muy jóvenes. Por supuesto, otros estilos tienen cabida entre los gustos musicales de la gran mayoría de ellos y ellas, pero parece haber una especie de consenso en torno a la legitimidad del reggaetón. No fue así en mi época de adolescente, o al menos no lo fue en la pequeña parcela del mundo en la que viví durante esa etapa. Antes de entrar más a fondo en los elementos que componen su negación categórica, me parece oportuno dar unas breves pinceladas acerca del contexto social y musical del pueblo en el que crecí. Nací en un pueblo alicantino llamado Petrer. Como en muchos municipios levantinos, en esta población existen varias bandas de música que se encuentran muy íntimamente vinculadas a la idiosincrasia local, poniendo en contacto a diferentes generaciones y tejiendo todo un entramado de relaciones sociales que crean un cierto sentido de pertenencia. Los repertorios habituales de estas agrupaciones musicales suelen constituir una especie de depósito de lo que se considera la tradición o el folclore musical valenciano. Estas bandas son además escuelas, en las que los músicos incipientes —jóvenes y no tan jóvenes— aprenden a tocar su instrumento antes de participar en desfiles y actuaciones. Por resumirlo en pocas palabras, casi todas las familias del pueblo tienen o han tenido a alguno de sus miembros involucrados en las actividades de alguna de estas asociaciones musicales. Esta especie de estructura social constituida por las *bandas-escuela*, sumado al auge que a partir de los años 90 tuvieron en la región diferentes grupos de rock, ska, punk, reggae, etc.², dio como resultado que durante la década de los 2000 proliferase en Petrer un nutrido *ambiente musical local*, que animó a muchos adolescentes del momento —entre los que, como se puede imaginar, me encontraba yo— a juntarse con sus amigos a hacer música. El hecho de que los instrumentos de viento metal tuviesen un importante protagonismo en las *bandas-escuela*, sin duda contribuyó a que

² Importantes bandas valencianas del momento fueron Maniática, Banda Jachís, Disidencia u Obrint Pas, aunque sin duda influyeron enormemente muchas otras que llegaron desde distintas regiones, por ej. Extremoduro, Barricada, Reincidentes, Platero y Tú, Boikot, Marea, Rosendo, la Polla Records o Ska-p.

numerosos locales de ensayo de la población se hiciesen eco de estilos como el ska o el reggae. Durante esos años se establecieron numerosas relaciones entre los miembros de los distintos grupos, lo que a su vez propició la emergencia de otros nuevos.

Las “tribus urbanas”

Si por un lado considero que tejí una importantísima cantidad de relaciones sociales dentro del *ambiente musical local*, constituyendo de facto la gran mayoría de mis relaciones externas a la institución escolar, por otro lado resulta evidente que ese ambiente tan solo constituía una parte del paisaje general. Tomaré como ejemplo el caso del instituto en el que estudié. Entre los 13 y los 18 años, conviví en ese instituto con buena parte de la población adolescente de mi localidad. Según recuerdo, algunos de los procesos de identificación principales giraban en torno a los gustos musicales. Para simplificar las cosas y centrarme más fácilmente en el objeto de este trabajo, procederé de forma quizá excesivamente reduccionista y grupista (Brubaker, 2006:85), hasta el punto de que emplearé el concepto con reminiscencias antropológicas de “tribus urbanas”. En concreto, identificaré fundamentalmente dos “tribus urbanas”, dejando fuera de forma consciente la enorme diversidad que existía en ese espacio social. Para identificar a tales “tribus”, como simple táctica designativa utilizaré el nombre con el que los miembros de cada una de ellas solían referirse a los que supuestamente pertenecían a la otra: así pues, por un lado tenemos a los “heavies” y por otro a los “canis”.

La mayoría de las veces “heavies” y “canis” eran reconocidos por los *otros* al primer vistazo. Y es que en muchos casos, los gustos musicales iban asociados a una manera de vestir, a unas determinadas preferencias con respecto a los bares o locales por los que salir, y, cómo no, porque una cosa lleva a la otra, el establecimiento de unas relaciones sociales y no otras. Aunque, bien mirado, parece claro que en esa dialéctica de socialización suelen ser determinadas relaciones sociales las que en primera instancia orientan la elección de uno u otro estilo musical y no al contrario. Sin duda así fue en mi caso. Otra cuestión es que una vez realizada esa *elección*, inconsciente en gran medida, se desplegase ante mis ojos todo un abanico de posibilidades sociales que a su vez no hizo sino conminarme a profundizar en el proceso de identificación con ese variado conjunto de estilos.

Los “heavies”

En el conjunto de estilos que formaban parte de ese *ambiente musical local* curiosamente no se encontraba el heavy. Principalmente había bandas de rock, punk, reggae o ska, si bien también hubo algunas que tocaban blues, funk, soul o pop. Yo tocaba la guitarra en un grupo en el que tocábamos punk rock y ska. A la vista de los estilos que sonaban en el seno de dicho ambiente, parece lógico pensar que sus miembros no nos autoidentificábamos con la etiqueta de “heavies” que nos había sido asignada desde fuera del *grupo*. Efectivamente, en el ámbito más amplio del instituto, había chicos y chicas que escuchaban música heavy, algunas de las cuales lucían una estética asociada a tal estilo, pero no se les consideraba parte del *ambiente musical local* en la medida en que al menos durante esta época no surgió ningún grupo propiamente heavy. Por otro lado, de forma esporádica aparecían grupos de hip hop, los cuales, al menos durante los primeros años, pasaban a ocupar una posición ambigua. Creo que esto se debe en parte a que estos grupos venían del pueblo vecino (o sea, rival), con lo que aquí se añade otro factor de identificación que complica un poco la ecuación. Además, creo que en nuestra suprema ignorancia del mundo del hip hop mirábamos con recelo a esos chicos que no tocaban instrumentos y salían al escenario a cantar sobre una base pregrabada y, *por tanto*, “artificial”.

En cualquier caso, lo que se puede observar gracias a la posición ambigua que ocupaban los raperos en este esquema ambiental, es que las tácticas grupistas y reduccionistas como la que vengo empleando no sirven para tratar de comprender un espacio social. Lo que se observa es que, lejos de existir dos ‘grupos’ o ‘tribus urbanas’, existían multitud de matices, transiciones y continuidades, así como todo un gradiente de legitimidades. Sin embargo, creo que un esquema tan reducido y simplista como el que he planteado se aproxima en cierta medida al existente en mi cabeza en aquel momento, con el cual me orientaba en el pequeño aunque diverso mundo social que habité durante mi adolescencia. El grupismo consistiría en la “tendencia a representar el universo social y cultural como un mosaico polícromo formado por bloques étnicos, raciales o culturales monocromos” (Brubaker, 2006:85). En el caso que nos ocupa, creo que esta noción de grupismo aplica perfectamente, en el sentido de que en buena medida seguimos contemplando el universo musical de manera jerárquica y compartimentada, a pesar de tratarse de un campo en el que la hibridación y el sincretismo siempre han estado a la orden del día y bien a la vista de todo el mundo.

Ahora me doy cuenta de que la “crítica social” de las letras de nuestras canciones era poca cosa en comparación con la que ejercíamos contra los otros grupos pertenecientes a ese *nuestro ambiente*. La crítica social chismosa era la verdaderamente potente. Y en esos chismes las categorías morales del gusto en la música aparecían en todo su esplendor. Cuando ahora pienso en el *ambiente musical local*, en cierta manera se me antoja competitivo y agonístico, lo que no quita que también fuese realmente divertido. En cualquier caso, los grupos que formaban parte de él, por muy sujetos a crítica (chismorreos, más bien) que estuviesen, *eran considerados humanos*, y por tanto susceptibles de mejora. No así los “canis”.

Los “canis”

Los “canis” estaban condenados. No se podía hacer nada por ellos. Su barbarismo musical nos parecía irreversible. No existía entre nosotros (los llamados “heavies”) algo así como “la carga del hombre punky”³, que contemplase una mínima posibilidad de salvación en esas almas irredentas. Los “canis” escuchaban “gitaneo”⁴, bakalao, y, como carne de cañón que eran, habían sucumbido al reggaetón, la última tentación alienante y corrompida procedente de latitudes menos civilizadas. Esta caricatura deshumanizante y con evidentes tintes racistas está ciertamente exagerada, pero no puedo evitar ver peligrosos paralelismos entre la ideología ilustrada y colonial occidental y mi propia mentalidad musical-moral del momento. Y es que la categoría “canis” efectivamente abarca mucho más que simples gustos musicales y estéticos. Es una etiqueta realmente densa profundamente asociada a aquello que tradicionalmente se ha conceptualizado como “lumpen”. En ese sentido, elementos tan aparentemente ligeros como el gusto musical pueden ser catalizadores de procesos de alterización. Y una vez alterizado, ese nuevo *otro* puede fácilmente verse vinculado a categorías y discursos estigmatizantes. Las ideas antiautoritarias que escuchábamos en las letras de tantas y tantas canciones nos hacían odiar la imposición de “la moral establecida”, pero parece que no nos aplicábamos mucho el cuento, puesto que paradójicamente enarbolábamos un discurso bastante moralizante en relación a los gustos y criterios ajenos. No hablemos ya de la posibilidad de tender puentes con quienes se encontraban en posiciones igualmente subalternas. Nuestra “moral punk”

³ Como la del hombre blanco pero en versión antiimperialista.

⁴ Categoría emic (como todas las que vengo usando entrecomilladas) que englobaba todo lo que sonase mínimamente a flamenco. El racismo que supura por los cuatro costados esta expresión de uso sorprendentemente común contaminaba simbólicamente todo lo que se le asociase. Más adelante exploraré algunas características de esta categoría.

despreciaba burlonamente esos otros estilos, cerrando cualquier posible vía de comunicación, entendimiento o intercambio con ellos.

A continuación, paso a relatar una anécdota que a mi modo de ver ilustra bastante bien lo herméticamente selladas que se hallaban estas categorías musical-identitarias en algunas cabezas. El animismo que emerge de vez en cuando en la relación que Alfred Gell mantiene con su coche (2016:50) —el cual debe soportar los insultos y los golpes del iracundo antropólogo cada vez que algún fallo técnico le impide arrancar y funcionar con normalidad— palidece ante los cuidados mágicos que mi yo de 12 o 13 años dispensaba a su discman⁵. Ocurrió volviendo a casa en autobús tras un día de excursión con la escuela. En algún momento del viaje, Lucas, a la sazón el mayor perdonavidas de la escuela, me pidió prestado el discman, a lo que accedí sin mayores problemas. Por curiosidad, se me ocurrió preguntarle qué iba a escuchar. Lo único que recuerdo es que tras pronunciar la palabra “Camela”, comencé a balbucear una serie de excusas improvisadas y absurdas destinadas a hacerle comprender que no iba a prestarle el dispositivo. Secretamente, en algún momento anterior de mi vida había pactado conmigo mismo que en ese discman solo se reproduciría “buena música”. Camela, por supuesto, estaba lejos de caber en el minúsculo cajón que para mí representaba por aquel entonces tal categoría. El alma inmaculada de mi viejo discman quedaba pues salvaguardada de la vulgaridad con la que pretendía corromperla el bueno de Lucas.

La verdad

En la época en la que sucedió la anécdota anterior, apenas debía llevar unos pocos meses escuchando esa música a la que fanáticamente ahora me adhería en exclusiva hasta el punto de que la consideraba definitoria de mi “identidad”. Ya había empezado a tomar clases de guitarra y varios compañeros de escuela habíamos formado un grupo. Si bien recuerdo esa etapa como una de las más bonitas de mi vida, cabe la posibilidad de que fuésemos un poquito engreídos. De alguna manera nos sentíamos como si hubiésemos descubierto “la verdad”. La “auténtica” música. Como es natural, en paralelo también acabábamos de descubrir que toda la *otra* música era falsa, máxime cuando gran parte de ella se encontraba sometida a las leyes del mercado —no así la nuestra—, lo que la convertía

⁵ Esta palabra hace referencia a un antiguo dispositivo de reproducción sonora que hoy día puede encontrarse en las secciones de ‘cultura material’ de algunos museos etnológicos.

en un caballo de Troya que constituía poco más que un anestésico, un opio del pueblo. Posiblemente el hecho de aprender a tocar, lo que a su vez nos llevó, como apuntaba anteriormente, a fraguar un buen conjunto de nuevas relaciones sociales y formar parte del *ambiente musical local*, nos hizo creer que nuestro criterio revestía mayor validez que el de aquellos que no tocaban ningún instrumento. Además, al empezar a relacionarnos sobre todo con gente que también participaba en él, entramos en una especie de dialéctica en la que fuimos retroalimentándonos unos a otros, construyendo, estructurando y fijando un discurso ciertamente fundamentalista contra los estilos musicales que no considerábamos legítimos. En los años que pasé siendo parte de ese ambiente, jamás escuché a nadie hablar de una canción de reggaetón en términos mínimamente positivos. Si alguien lo hubiese hecho, por matizado que fuese el comentario, seguramente habría visto fruncir el ceño a sus interlocutores. La categoría solo aparentemente musical de “reggaetón” estaba marcada. Era una categoría prohibida, intocable. Simbolizaba la fealdad, la vulgaridad (Douglas, 1998:85), y cualquiera que hubiese flirteado con ella habría corrido un alto riesgo de contagiarse con tales atributos. Sin duda era lo que Geertz denomina “vehículo de significados” (1994:144). Sin embargo, no se trataba de cualquier vehículo ni de cualquier significado. Los pasajeros de este vehículo estaban estigmatizados. El reggaetón era una patera semiótica, una especie de camión de la basura simbólica. Resulta complicado discernir con claridad de dónde emergía ese discurso moralista y dogmático descrito a propósito de mi época de instituto. Sin duda es una síntesis de varios elementos distintos. Seguramente haya algo de la típica arrogancia adolescente combinada con las paradojas de la mencionada “moral punk”. Pero por otro lado, parece evidente que el desdén hacia el reggaetón ha estado y está a la orden del día en muchos otros ámbitos sociales. Como decía más arriba, hoy día parece que entre la juventud este estilo goza de gran legitimidad. Sin embargo, a mi alrededor sigo observando con mucha frecuencia ataques bastante gratuitos hacia él, lo cual en absoluto es algo exclusivo de músicos.

El orden cósmico

Han pasado los años y los exadolescentes que participamos en aquel *ambiente musical local* hemos ido modificando algunas opiniones y en general ya sabemos que existe muchísima música interesante más allá de nuestros estrechos esquemas de la época. En mi caso, mis gustos se fueron ensanchando desde el punk rock y el ska hacia el rock & roll “clásico”, el blues, el jazz, la bossa nova, el funk, el soul o el flamenco. También me empezaron a gustar estilos antaño *sospechosos* como el hip hop y la

música electrónica. Conocer géneros como el son, el tango, el afrobeat, la salsa, el bolero, el jazz manouche, la samba, la cumbia o la amplia y variada gama de músicas mediterráneas solo me fue confirmando la gran belleza que voluntariamente yo mismo me había negado a contemplar. Sin embargo, todavía pasarían bastantes años hasta que comenzase a preguntarme de forma genuina si el reggaetón era realmente tan terrible como para provocarme semejante irritación. La gran mayoría de esas músicas que mencionaba se diferenciaban con el reggaetón en que no habían sido simbolizadas con categorías negativas —al menos en mi pequeña parcela del mundo. Estilos como la bossa, la cumbia o el afrobeat sencillamente se encontraban demasiado distantes del universo musical en el que vivíamos. A diferencia de ellos, el reggaetón había irrumpido cual meteoro fulgurante, rompiendo el orden sistémico de nuestro pequeño cosmos.

Cuando charlo con amigos y colegas todos esos estilos resultan aceptables —siendo distribuidos, eso sí, a lo largo de un continuum. El reggaetón, en cambio, sigue siendo un estilo proscrito, castigado en la casilla de salida de ese gradiente de legitimidades. La gran popularidad de ese fenómeno, de ese cuerpo celeste ya no tan extraño, parece ser en parte lo que le confiere su tremenda fuerza gravitatoria. Esa popularidad alcanzada por el reggaetón explica en buena medida la animadversión que despierta. En otras palabras, creo que existe en muchos detractores del reggaetón una íntima querencia por diferenciarse de la masa. Si esta interpretación es correcta, de nuevo serían determinados significados sociales, mucho más que consideraciones de orden puramente musical, los que ayudarían a explicar la ojeriza francamente desproporcionada que se le tiene. Y es que cuando ocurren estos procesos, y más aún si se convierten en un sentido común, es complicado sobreponerse a esa especie de náusea ideológica que nos hace odiar con todas nuestras fuerzas un objeto simbólicamente marcado con los hierros de la mediocridad. Lo irónico de esta tendencia, que en sus cotas más altas se configura en esnobismo, es que se eleva sobre la masa solo para integrarse y disolverse en la masa opuesta. Una masa quizás menos masiva, pero masa al fin y al cabo, que confiere a sus miembros una paradójica sensación de individuo frente al rebaño. Una masa, en cualquier caso, que no parece pasarlo ni la mitad de bien que la otra.

El declive de la especie

En el plano discursivo, cuando escucho a algún músico valorar este estilo rara vez oigo hablar de condiciones sociales. Los juicios sobre el reggaetón no suelen mencionar parámetros culturales

ajenos o fenómenos migratorios, ni menos aún a sectores lumpenizados. Por el contrario, suelen esgrimirse argumentos de orden formal para demostrar de manera “racional”, “empírica” y “objetiva”, casi “científica”, la mediocridad artística del reggaetón. Esta visión alcanza el paroxismo en un artículo publicado en el medio digital Wired. Si bien no se centra específicamente en el reggaetón, dicho artículo alude a un supuesto estudio científico (el cual nunca cita) que vendría a demostrar el inequívoco declive musical del ser humano. Lo más interesante, sin embargo, es el entusiasmo positivista con el que el artículo enfatiza la validez de su postura, señalando permanentemente que “se trata de ‘veredictos’ estadísticos y no de juicios de valor”:

Antes de emitir comentarios a favor o en contra de estas dos teorías, hay que admitir el valor científico de su estudio. Se trata de una primicia en la historia del análisis musical, hasta ahora desprovisto de apoyo cuantitativo y basado únicamente en las opiniones cualitativas de filósofos, musicólogos, sociólogos o expertos del mercado. Puntos de vista importantes, pero subjetivos, que deberían haber estado flanqueados por datos incuestionables, pero que solo se pudieron lograr a principios de la década de 2010, con la llegada de la informática musical (Abbà, 2024).

A pesar de las constantes menciones del artículo al “valor científico” y los “datos incuestionables” del estudio, cuyos autores “evaluaron matemáticamente” (sic) 1000 canciones desde 1950 hasta la actualidad, en ningún momento se identifica a los autores del estudio, el título de la investigación ni la revista que lo publicó. Efectivamente, unos datos cuyas fuentes no se presentan son bastante difíciles de cuestionar, pero dudo que en ese caso podamos hablar de “valor científico”. Estamos pues ante un ejemplo cristalino de lo que Clifford Geertz apuntaba en su crítica al formalismo, “una concepción externa del fenómeno que lo somete supuestamente a un intenso examen, aunque en realidad lo aparta de nuestro ángulo de visión” (Geertz, 1994:121). Tras rastrear el estudio mencionado en el artículo, parece que se trata de una investigación realizada por Madeline Hamilton y Marcus Pearce (2024)⁶, quienes, si bien tratan de medir con multitud de datos cuantitativos ciertos aspectos musicales como el beat o la melodía, ofrecen tesis mucho más matizadas que el medio digital en cuestión. En cualquier caso, y como bien señala Geertz, la óptica formalista con la que observan el arte este tipo de estudios, más que escudriñar minuciosamente la obra (o, como en este caso, ¡1000! obras), acaba distorsionando su visión, entre otras cosas, porque se da por sentado qué valores son relevantes y por tanto merecedores de análisis, en detrimento de todos los demás. El

⁶ Hamilton, M., & Pearce, M. (2024). Trajectories and revolutions in popular melody based on U.S. charts from 1950 to 2023. *Scientific Reports*, 14, 14749.

Ensamblajes. Revista de Antropología Predoctoral 3 (1), junio 2026, ISSN-e: 3045-6622,
<https://doi.org/10.71405/ensamblajes/2026/v3.1.57>

hecho de escoger unos valores y no otros es fundamentalmente una decisión, y como tal muy bien podríamos decidir medir otra cosa. Una decisión que puede ser consciente o no, pero la clave es que es una decisión tomada desde los parámetros culturales propios. Y resulta que cada cultura otorga la relevancia que considera oportuna a las muy diversas cualidades que poseen los objetos artísticos. Desde el formalismo, se reduce a un veredicto objetivo la enorme y compleja diversidad de factores que constituyen una canción, obviando que cuestiones como “qué medir” y “cómo interpretarlo” son también preguntas que se hacen en un contexto cultural determinado. Siempre resulta interesante y puede ser productivo analizar la música atendiendo únicamente a sus propiedades internas (armonía, ritmo, melodía, estructura, etc.), pero si se quiere comprender el fenómeno de forma holística no podemos abducirlo del medio cultural y social a partir del cual emerge y se desarrolla. Steven Feld, en su texto *El tambor Kaluli* (1982) nos proporciona un magnífico ejemplo de hasta qué punto el arte, lejos de ser la actividad misteriosa y mágica que muy a menudo solemos imaginarnos en las sociedades occidentales, es un sistema complejo más, incrustado a su vez en un sistema más amplio —la cultura—. En dicho texto, Feld nos muestra cómo los kaluli de Papúa Nueva Guinea se sumergen en un estado emocional de profunda melancolía cada vez que escuchan —en situaciones convenientemente ritualizadas— el sonido del tambor *ilib*. Para cualquier persona ajena culturalmente a los kaluli, el sonido de su tambor seguramente no despierte emociones demasiado intensas. Sin embargo, para los kaluli, el sonido del *ilib* forma parte de un entramado simbólico que conecta el cuerpo humano con el canto de los pájaros y finalmente con la presencia espiritual de sus ancestros.

Desde esta perspectiva, el reggaetón debe ser enmarcado en su contexto cultural si deseamos comprender por qué es capaz de movilizar —nunca mejor dicho— a tantísimas personas. En sentido inverso, para entender las *intensas* emociones que —como el tambor kaluli— genera a su vez en muchas otras personas, expresadas esta vez en forma de repulsa, también debemos atender al medio cultural específico en el que emergen. Es decir, la aversión visceral hacia este estilo caribeño no puede ser concebida simplemente como la coincidencia cósmica de individualidades libres y despiertas, lo cual tampoco significa negar la capacidad y la agencia de las personas para observar el mundo y decidir cómo situarse en él —capacidad y agencia que por otro lado suele negársele al público reggaetonero. Más bien, se trata de introducir en la ecuación la trama cultural bien concreta en la que esa aversión va emergiendo y viéndose socialmente retroalimentada. De esta forma, acaba

configurándose como un sentido común cuya atracción lleva a naturalizar la tosquedad del género en cuestión. Una tosquedad que ya no admite matices, pues se ha vuelto autoevidente e incuestionable.

La virtud

Pero tal y como comentaba se puede aprender mucho analizando la música a partir de criterios formales. Sin embargo, incluso cuando juego a seguir esa lógica formalista encuentro cada vez más arbitrarias las condenas sumarias contra el reggaetón. Cada uno de los criterios utilizados para despacharlo encuentran rápido parangón con otros estilos generalmente bien valorados: ritmos simples y monótonos, como los de la música disco o el country; estructuras armónicas sencillas, como las del blues o buena parte del rock; poca elaboración melódica, como en el punk o el rap; ausencia de virtuosismo, como en el grunge o el reggae, etc. Se trata de criterios que son convencionalmente potenciados o minimizados dependiendo del estilo del que se trate, es decir, del *código estético*. Y también en el *interior* de esos lenguajes estéticos encontramos gradientes muy variables al respecto. Por ejemplo, la historia del rock presenta una vasta gama de grises respecto a todos los criterios recién enunciados. Chuck Berry hacía canciones bastante más sencillas que Led Zeppelin, tanto a nivel rítmico como técnico, melódico o armónico, y aun así, por mucho que me apasionen estos últimos, no los podría considerar *mejores* que el pato de Saint Louis⁷. Bad Bunny no es Freddy Mercury pero, ¿quién lo es? Este tipo de comparaciones no son demasiado justas, especialmente si tenemos en cuenta que jamás se le ha requerido a un cantante de rock que además hiciese sus pinitos en el mundo de la ópera. Seguramente nos costaría afirmar que muchos de nuestros cantantes favoritos cantan “objetivamente bien”, sea lo que sea que esto signifique. Y sin embargo nos encantan y nos emocionan, probablemente porque valoramos tanto alguna de sus otras cualidades que al final *nos convencen* de que saben cantar. Javier Krahe, uno de los mejores —sin comillas ni cursivas— cantantes del sistema solar, ya nos informó en su momento de que “afinar es un elitismo”. Robe Iniesta no afinaba mal, pero sería cuanto menos problemático afirmar que tuviera una “gran voz”, y quizá eso, entre otras muchas *virtudes*, tenga algo que ver con el magnetismo que caracterizaba al *Rey de Extremadura*. La *virtud*, como comentaba a propósito del formalismo, depende de *quién* la consagre y

⁷ Entre otras cosas, claro, por el papel decisivo de Chuck Berry en la fundación del rock & roll, puesto que sin él no hubieran surgido todos los demás, pero no solo por ello: su obra atesora un gran valor más allá de la nada despreciable condición de pionera estilística.

depende de *en qué* altar cultural sea consagrada. Quizás en determinado contexto cultural el virtuosismo sea tocar muy rápido, o cantar notas muy agudas de forma afinada, pero en otro puede ser cualquier otra cosa que le venga a la gente a la cabeza.

Otro punto a tener en cuenta es el paso del tiempo, a través del cual podemos observar los cambios históricos asociados a las categorías morales del gusto estético. Y es que, de forma paradójica, todos los elementos de esa caracterización estilística con la que se asocia al reggaetón —simpleza armónica, rudeza melódica, monotonía rítmica, pobreza técnica, etc.—, fueron vertidos en algún momento sobre estilos muy respetados y exitosos posteriormente, como el blues⁸ o el rock & roll. Algo similar sucedería con la elegante y camaleónica bossa nova, de lo cual da buena cuenta la letra de *Desafinado*, el icónico tema de Tom Jobim cuya letra escribió Newton Mendonça. A lo largo de esta canción, el protagonista establece un diálogo irónico con los implacables críticos de la bossa, tratando de hacerles comprender que lo que ellos consideran desafinación no es sino el sonido característico (el código estético) de un nuevo estilo musical al que quizá no han dedicado la atención cariñosa que merece. Hoy en día a poca gente se le ocurriría decir que las sinuosas y sugerentes melodías propias de este estilo están desafinadas.

Quizás el caso del jazz sea el más paradigmático en ese sentido: de los arrabales de la marginación social hasta las cumbres de la sofisticación. Surgido a finales del siglo XIX y principios del XX entre la población afroamericana de Luisiana, este estilo —procedente ya de por sí de la evolución y combinación de otros varios— se ha ido ramificando y mezclando con una enorme variedad de músicas a lo largo y ancho del planeta⁹. Tan elevado ha sido el grado de desarrollo formal de las muy diversas elaboraciones estilísticas a las que solemos categorizar como jazz, que ha alcanzado un lugar destacadísimo en las academias de música más exclusivas del mundo, lo cual probablemente resultaría difícil de creer para la población esclavizada de Nueva Orleans que los domingos se juntaba en Congo Square para tocar y bailar. Estas curiosas trayectorias nos hablan del carácter cambiante, constructivo e histórico de las categorías artísticas (Méndez, 2009). Así mismo, sugieren que los estilos de música son símbolos, y que estos, siguiendo a Geertz, son vehículos de significados (1994:144),

⁸ En sus inicios, el blues era presentado por los locutores de radio blancos como “música racial”, lo que ya de por sí merecería uno o varios trabajos antropológicos que conectasen las dimensiones artísticas con las sociales y culturales.

⁹ Con la samba, sin ir más lejos, dando lugar así a la propia bossa nova.

que en este caso suben y bajan a toda velocidad por los intrincados vericuetos de una montaña rusa, resignificándose en cada tirabuzón como si de un fraseo de Charlie Parker se tratara.

Críticos y criticados

Las comparaciones estilísticas en términos de *mejor* y *peor* no resultan demasiado fértiles. De hecho, creo que sería bien interesante problematizar teóricamente aquello que vagamente hemos dado en llamar “estilos musicales”, en la medida en que no dejan de ser tipos ideales que en la práctica se encuentran en permanente comunicación y transformación. Por el contrario, resulta más productivo asumir que cada uno de ellos posee su propio lenguaje y su propio código estético, lo cual no quita que el paso del tiempo, como comentaba, provoque en ellos constantes desarrollos, hibridaciones y resignificaciones. Así pues, creo que es buen momento para enfatizar que el objetivo de este texto no es analizar el medio cultural en el que emerge el reggaetón como forma musical y estética ni efectuar una legitimación inmediata del género, sino explorar críticamente los elementos discursivos de eso que podríamos llamar “sentido común antirreggaetonero”. Criticar a los críticos no implica necesariamente exaltar a los criticados. Como cualquier otro ámbito social, el reggaetón es una arena compleja y contradictoria sujeta a diversos tipos de crítica. Que muchas de esas críticas a mi juicio resulten machaconas e injustas no significa que la totalidad de la posible crítica emerja subrepticamente desde los imaginarios sociales que atan el reggaetón a la muerte súbita del capital simbólico (Bourdieu, 1988). En ese sentido, existen al menos dos críticas que merecen ser tenidas en cuenta: el sexismo y la transmisión de valores neoliberales presentes en multitud de letras y videoclips. Críticas pertinentes y justificadas, especialmente cuando se hacen conociendo el entramado social y cultural en el que emergen estas expresiones artísticas.

Muchas canciones de reggaetón son claramente machistas —aunque estilos como el rock no se han destacado precisamente como puntas de lanza de la lucha feminista—, lo que no implica, como señalaba a propósito de Geertz, que el estilo no esté en permanente cambio y por tanto en constante proceso de resignificación. Y en dicho proceso, cada vez existe un mayor protagonismo de reggaetoneras que reivindican esta música mientras subvierten los roles de género dominantes a través de sus letras y puesta en escena. Paralelamente, muchas de estas artistas incorporan a sus canciones la sexualidad explícita típica del reggaetón, lo que desde *nuestros* parámetros culturales suele ser automáticamente descalificado como ordinario. En muchos casos, además, se interpreta como parte de un discurso que obedece a una lógica heteropatriarcal, lo cual no resulta en absoluto

claro, en la medida en que muchas de sus letras ponen de relieve la agencia femenina en el plano de la sexualidad. Sin dejar de lado la importancia de analizar caso a caso, no se puede menospreciar el importante papel del etnocentrismo en la construcción esencialista de estereotipos.

En cuanto a la crítica que lo acusa de vector neoliberal mediante la ostentación de riqueza material, hay que admitir que seguramente el reggaetón no sería la música que hubiesen escuchado los bolcheviques para motivarse antes del asalto al Palacio de Invierno. Sin embargo, vuelve a resultar interesante atender al contexto social para ver que el reggaetón, así como el llamado *gangsta rap* (del que parece haber adoptado tales elementos) emerge en un enclave social caracterizado por sus grandes desigualdades socioeconómicas. Esta paradójica exhibición de lujo y estatus parece darse en algunas zonas marginadas con altos índices de pobreza y violencia estructural, y se configura como una especie de símbolo de ascenso y éxito personal. El colonialismo —que continúa vigente en Puerto Rico— y las dinámicas históricas del capitalismo global no han sido inventados por Daddy Yankee o Don Omar, por más que estos artistas, como tantas otras personas en todo el planeta, se vean (nos veamos) profundamente sujetas al discurso neoliberal e influidas por él.

En definitiva, a pesar de las múltiples críticas perfectamente legítimas que se le pueden hacer al reggaetón como *estilo*, no es menos cierto que ese “sentido común antirreggaetonero” emerge en un campo social en el que la consecución de capital simbólico (*ibid.*) muy a menudo requiere posicionarse vehementemente y sin atisbo de duda contra él. Las incursiones en el campo gravitatorio reggaetonero siguen siendo arriesgadas porque todavía existe una fuerte vinculación entre este estilo y las categorías morales asociadas al mal gusto. Una vez en el interior de ese viscoso campo de fuerzas, uno empieza a orbitar peligrosamente en torno a lo vulgar, lo hortera, lo insustancial, lo feo y lo común, de forma que parece buena idea mantenerse a una distancia prudencial con respecto a tal objeto. En cambio, estilos como el soul o el tango, si bien siempre van a traer asociados determinados significados sociales, no son portadores —en la pequeña parcela del mundo que creo ver— de una carga simbólica tan pesada y estigmatizada como la del reggaetón. Quizás el ejemplo del flamenco resulte ilustrativo a este respecto.

Impurezas legendarias

El flamenco está al mismo tiempo cerca y lejos. Se trata de un estilo surgido en nuestro país en virtud de la influencia y combinación de múltiples elementos mediterráneos, y en cuyo desarrollo ha habido un importantísimo protagonismo del pueblo gitano, históricamente categorizado como ‘otro’ y en consecuencia marginado. La otredad que sigue envolviendo todo lo relacionado con lo gitano continúa muy vigente en nuestra sociedad. En cambio, fuera de nuestras fronteras, el flamenco es o bien desconocido, o bien increíblemente admirado y respetado. Las personas de fuera de España que entran en contacto con este estilo —lo que es cada vez más habitual debido a su creciente proyección internacional— suelen quedar maravilladas, en un primer momento quizá por su sonido *exótico*, pero en seguida también por su complejidad rítmica, su riqueza armónica y su virtuosismo técnico. Sin embargo, en ese *ambiente musical local* de mi adolescencia, recuerdo con cierto dolor la denominación peyorativa de “gitaneo”, como he mencionado anteriormente, hacia todo lo relacionado con el flamenco —en realidad una amplísima gama de estilos o subestilos.

No fue hasta que con 19 años fui a vivir a Granada que me di cuenta de la lamentable sordera con la que hasta entonces había ignorado a esta música increíble. Mi elevado criterio musical no consideraba digna de atención a semejante elaboración cultural. ¿Cómo era posible? Actualmente me resulta cristalino que ciertos significados sociales y culturales se hallaban en el corazón de esos (pre) juicios supuestamente musicales, formales, racionales (Geertz, 1994:145; Douglas, 1998:85). En este caso, significados muy vinculados al racismo. La situación del flamenco sigue siendo bastante ambigua en nuestro país. Por un lado, sigue simbolizando a ese *otro* histórico. Por otro, en virtud de esa proyección internacional y su hibridación en las últimas décadas con el jazz, el flamenco no ha parado de escalar posiciones en la jerarquía de estatus que gobierna las cosmovisiones de los sentidos comunes.

Por otro lado, en el interior mismo del flamenco también es posible observar disputas históricas en relación a *qué es* esta música o, más bien, *qué debería ser*. En cualquier caso, las disputas internas dentro de los estilos, una vez más, no hacen sino demoler las visiones grupistas (Brubaker, 2006:85) de la cultura, máxime cuando el motivo de la disputa tiene que ver con el conservadurismo miope de quienes vanamente tratan de mantener inalterada una supuesta *esencia estilística* —lo que se ha denominado *purismo*— frente a la innovación y el sincretismo de una generación más joven que aparece como intrusa. Quizás los ejemplos más sonados de esta situación sean las despiadadas críticas que recibió en sus inicios *La Leyenda del Tiempo* de Camarón, un álbum que hoy es considerado

pedra angular del flamenco, o los marcianos comentarios que Andrés Segovia dedicó a un joven Paco de Lucía, del cual aseguró que “no es ni flamenco ni músico, tan solo tiene unos dedos listos”.

La consagración actual de artistas como Camarón o Paco de Lucía, en contraposición a la visión que ciertos tótems tuvieron de ellos en fases iniciales de sus respectivas carreras, nos habla no solo del importante peso de un discurso en el que categorías como “autenticidad” y “pureza” son centrales, sino también de la presencia de relaciones de poder (Douglas 1998:83). Así, no parece descabellado pensar que ciertos artistas, al ver el ascenso de algunos jóvenes innovadores, hubiesen visto peligrar sus reputaciones, sus posiciones privilegiadas, sus tronos. Factores sociales que, otra vez, raramente serán explicitados, sino que, bien al contrario, quedarán ocultos bajo una retahíla de argumentos formalistas que tratarán de explicar de manera objetiva por qué *esa música de ahora* es, en el mejor de los casos, peor que *la nuestra*. En el peor, ni siquiera será considerada música.

Conclusiones

La definición ofrecida por Blacking en *¿Hay música en el hombre?* —la música como “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006:38)— representa un verdadero antídoto contra tentaciones negacionistas y *desmusicalizantes* (por no decir deshumanizantes). Rememorando aquella época de divisiones dicotómicas y maniqueas, de blancos o negros, me viene a la mente una capa de profundidad que indica que no todos mis amigos y amigas se tomaban tan en serio a sí mismas. En la pandilla había chicos y chicas que, sin formar parte de eso que he llamado *ambiente musical local*, quizá eran más capaces de disfrutar de la música, o al menos de una mayor variedad de *músicas*. Si bien todas disfrutaban con los géneros que escuchábamos “los listos”, también gozaban de forma desprejuiciada con estilos ilegítimos y prohibidos como el reggaetón. Mi aristocrática visión del cosmos musical debía interpretar esas infidelidades como una falta de criterio, lo que en realidad vendría a demostrar la miopía excluyente que me ofuscaba antes de empezar a cuestionarme el origen de esas arraigadas y acríticas categorías —musicales, lo que sin duda significa también sociales— e intentar mirar más allá de la mala prensa que permanentemente se ceba contra ciertos estilos. Y es que la potencia de los significados sociales subyacentes a las producciones artísticas no solo configura lo que amamos, sino también aquello que aprendemos a odiar.

Referencias.

- Abbà, M. (2024, 27 de agosto). La música está cambiando: cada vez es más banal y frenética. Wired. <https://es.wired.com/articulos/musica-esta-cambiando-mas-banal-y-frenetica>
- Baumann, G. (2004). Grammars of identity/alterity: A structural approach. En G. Baumann & A. Gingrich (Eds.), Grammars of identity/alterity: A structural approach. Berghahn.
- Blacking, J. (2006). ¿Hay música en el hombre? Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (M. C. Ruiz de Elvira, Trad.). Taurus.
- Brubaker, R. (2006). Ethnicity without groups. Harvard University Press.
- Douglas, M. (1998). El mal gusto en el mobiliario. En Estilos de pensar. Gedisa.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1).
- Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.
- Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En Conocimiento local (pp. 117-146). Paidós.
- Gell, A. (2016). Arte y agencia: una teoría antropológica. Sb Editorial.
- Lévi-Strauss, C. (1988). La ciencia de lo concreto. En El pensamiento salvaje (pp. 11-60). Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1995). El hechicero y su magia. En Antropología estructural (pp. 195-211). Paidós.
- Llinares, J. B. (1997). Arte y antropología. Notas sobre la música en Lévi-Strauss. En Pensar lo humano: Actas del II Congreso Nacional de Antropología Filosófica, Madrid, septiembre de 1996 (pp. 223-236).
- Méndez, L. (2009). Antropología del campo artístico: del arte primitivo al contemporáneo. Síntesis.