

Lo que esconde la herejía musical. Rasgos del patrimonio musical en las escenas rap-reggae y reguetón

What hides the musical heresy. Traits of musical heritage in the rap-reggae and reggaeton scenes

MSc. Ligia Lavielle-Pullés

ligialp@uo.edu.cu

Dra.C. Margarita Victoria Hernández-Garrido

hmargarita@uo.edu.cu

Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

Resumen

Las políticas culturales cubanas frecuentemente conciben el patrimonio cultural en el marco de una monumentalidad, intangible o no, provista de valores culturales e históricos construidos a lo largo de los tiempos. El patrimonio musical también se halla dentro de esta tendencia de pensamiento. Sin embargo, a menudo tales valores se esconden detrás de géneros musicales contemporáneos, polémicos e incluso demonizados por la crítica. Hacia esta dirección se dirige este texto, cuyo objetivo es develar los aspectos patrimoniales escondidos de detrás de las escenas musicales rap-reggae y reguetón. Dentro de una investigación más amplia que se sustenta en la triangulación metodológica pero, sobre todo, en la perspectiva cualitativa, se explora algunos elementos que se retrotraen ya bien a la tradición sonora cubana que a una subjetividad local caribeña. Ambos tipos de rasgos, con sustrato patrimonial, subyacen en las dos comunidades de gusto que, a manera de ejemplo, enhebran la contemporaneidad con la tradición.

Palabras clave: patrimonio, escenas, rap-reggae, reguetón.

Abstract

Cuban cultural policies frequently conceive cultural heritage within the framework of a monumentality, intangible or not, provided with cultural and historical values built throughout the ages. The musical heritage is also within this trend of thought. However, such values often hide behind contemporary, controversial and even demonized musical genres. Towards this direction this text is directed, whose objective is to unveil the heritage aspects hidden behind the rap-reggae and reggaeton music scenes. Within a broader investigation that is based on methodological triangulation but, above all, in the qualitative perspective, some elements are explored that go back well to the Cuban sound tradition than to a local Caribbean subjectivity. Both types of traits, with patrimonial substratum, underlie the two communities of taste that, by way of example, thread contemporary with tradition.

Keywords: heritage, scenes, rap-reggae, reggaeton

Introducción

*Nunca he creído en una música “nueva”
ni experimental pura,
al margen de tradiciones a veces ancestrales,
y siempre he considerado los términos
“innovación” y “tradición” como parte de una misma cosa,
de un proceso que pueda decirse orgánico o dialéctico.*

Leonardo Acosta

A modo de disonancias

La Cuba cultural de hoy, frente al crepúsculo de un año como el 2018, parece ser el contexto más oportuno para pensar en las problemáticas y discusiones de la música popular cubana. En el momento en que se escribe este texto, el país apunta a nuevas reformas en el área cultural, que atañen tanto a artistas de toda índole como a sus más disímiles públicos. En un ambiente social en el cual gestores, políticos, creadores y consumidores debaten sobre los derroteros, malestares y beneplácitos concernientes a la cultura cubana, insertar reflexiones académicas y críticas sobre música popular no desacierta, aunque desconcierte.

Desconcierta, porque el pensamiento a colación es desde aquí una provocación. Y es que ubicar en el mismo sintagma nominal vocablos como patrimonio y reguetón, por ejemplo, podría conllevar a los pruritos de la academia a ubicarnos en el podio de los exégetas herejes. A sabiendas de este riesgo, esta reflexión está amparada por intelectuales cubanos y latinoamericanos, sobre la base cultural de arraigo patrimonial que asienta el consumo de los géneros musicales intrínsecamente relacionados rap, reggae y reguetón y que conlleva a la estructuración de sus consecuentes escenas musicales. Huelga reconocer que no es objetivo catalogar como patrimoniales a tales ritmos, como penosamente podrían malinterpretarse.

Desde esta introducción se reacciona contra acusaciones como estas. Solo se pretende exponer las matrices culturales que añejas en las tradiciones sonoras ya patrimoniales y, en general en la subjetividad social más histórica de nuestra localidad, sirven de plataforma para que en el alborar del siglo XXI y hasta el presente, varios actores

sociales construyeran lo que hemos denominado las escenas musicales rap-reggae y reguetón. Consecuentemente, se ofrece una visión más abierta y dinámica de los procesos patrimoniales, y se acentúa su carácter de “procesos dinámicos”, simultáneos a la sociedad misma y no solo como hitos estáticos.

Desarrollo

Primer movimiento

Una de las preocupaciones históricas en la política cultural cubana ha sido la salvaguarda del patrimonio cultural, y dentro del mosaico de expresiones que este implica, también se integran los sonidos musicalizados que se consideran tradicionales en el acervo cultural cubano. Al lado de las reflexiones sobre la identidad musical de la Isla asentada en el patrimonio musical, se instaura asimismo un pensamiento crítico, el cual pone en duda los beneficios que traería para el desarrollo cultural una actitud esencialista, que solo apunte como valiosos y, en consecuencia, solo preste atención a los géneros más antológicos de la música nacional.

Al respecto, se consideran acertadas las reflexiones del investigador y crítico musical Joaquín Borges Triana (2015) sobre el esencialismo y el nacionalismo a ultranza que pueden mellar y, de hecho, han provocado fricciones en el desempeño de los músicos cubanos. Luego de una apretada síntesis que atiende las huellas del nacionalismo romántico en una política cultural que en su esfera musical premia “la centralización del canon musical cubano en determinadas figuras (p. 24). El autor formula preguntas que ponen en tela de juicio la “maniática persecución de lo nacional en la obra de un músico (...)” (Borges Triana, 2015, p. 25).

Se considera, al igual que Borges Triana (2015), que los criterios esencialistas de índole nacionalista traen de la mano actitudes excluyentes y dogmáticas, que en las voces y manos de los gestores de la cultura cubana (tanto artistas como funcionarios) pueden devenir en ceguera ante los procesos globalizadores cuyas influencias se sienten en la música. Tales actitudes se hacen vigentes en experiencias como las que narra el propio crítico cubano:

(...) con las propias santas intenciones con que está empedrado en camino del dogmatismo, no exento de pasión ni de fanfarronería, uno ha oído defender el veto a manifestaciones como el rock y el rap a partir de la acusación de extranjerizantes, hasta por artistas que –a pesar de ellos mismos– salieron a la palestra pública bajo el influjo de la música estadounidense (Borges Triana, 2015, p. 26).

Por ello, el gestor cultural debería ser cuidadoso y respetuoso al llevar a litigio lo cubano contra lo foráneo, en desmedro de lo segundo; tanto más cuando nuestra música popular se forzó en la matriz de procesos transculturales, es decir, en el crisol de la mezcla. De igual modo, debe cuidarse del divorcio sonoro entre lo nuevo y lo antiguo y mucho más suspicaz al restarle importancia a lo novedoso por considerarlo la parte antagónica de la tradición y el patrimonio.

Según Hernández Garrido (2016, p. 87), las revisiones realizadas sobre el tema del patrimonio cultural hacen referir en síntesis tres cuestiones centrales: la primera tiene que ver con la recurrente orientación que en la actualidad están teniendo los estudios en torno a la conservación del patrimonio cultural, ya sea material e inmaterial, desde diversas ciencias; la segunda, sitúa la diversidad de definiciones y clasificaciones sobre el patrimonio cultural, las cuales adquieren nuevas dimensiones ya sea política, simbólica, económica y social; mientras la tercera, se relaciona con la constante preocupación que a nivel internacional existe sobre la identificación, el conocimiento y la conservación de los valores sociales relacionados con el patrimonio cultural, para poder enfrentar los impactos del proceso globalizador en el campo del patrimonio cultural.

Sobre patrimonio, su delimitación y conceptualización ha abierto ya hace algunos años su espectro de análisis. El patrimonio cultural es una síntesis simbólica de referentes identitarios pero, sobre todo, una construcción social, un acto de legitimación y, como tal, objeto de invención o de activación selectiva y reflexiva, a cargo de agentes como el poder político y la sociedad civil, con objeto de mostrar y ensalzar una imagen del “nosotros”, de la identidad de una comunidad. Desde una perspectiva sociocultural, aquél no se reduce a los recursos patrimoniales, rasgos culturales ni objetos heredados del pasado, aunque este sea un factor primordial, ni tan siquiera a los actualmente existentes; se trata de un fenómeno vivo, en constante cambio y construcción. En

definitiva, fruto de la inventiva de las sociedades y de los grupos que las constituyen, de la identidad, de la memoria y del saber de los mismos. Si la identidad es la esencia colectiva, el patrimonio constituye su manifestación “natural”, incólume al paso del tiempo y que es preciso conservar (Peralta y Anico, 2006).

El patrimonio cultural integra diversas miradas y significados, selecciona y resemantiza estos, así como prioriza la evocación de identidades y la idealización, a modo de “mixtificación neorromántica del pasado en consonancia con un creciente consumo de tradición” (Agudo, 2006, pp. 81-84), una vez despojado lo tradicional de sus connotaciones de atraso y primitivismo.

En la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la Comisión de Desarrollo de la Unesco (1982), en México, se expresa: “El patrimonio cultural no es sólo el conjunto de monumentos históricos, sino la totalidad dinámica y viva de la creación del hombre”.

Según esta definición, el patrimonio cultural de un pueblo:

(...) incluye las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y científicos, así como el trabajo de artistas anónimos, expresiones de la espiritualidad popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Ello incluye tanto las obras tangibles como intangibles, a través de las cuales se expresa la creatividad de ese pueblo (Unesco, 1982, p. 26).

Esta devendrá en categoría abarcadora, herramienta que sirve de directriz a nuestra política cultural, expresada en la labor de los organismos rectores de cultura en cada provincia. Pero la concepción de patrimonio no solo abarca la re-categorización de sus entramados. Parte de la amplitud cognoscitiva de sus empleadores aborda los objetos o fenómenos prestos a considerarse como patrimoniales y, en ese pensamiento, la sociabilidad comienza a tornarse relevante. Así lo consideraba García Canclini (1993, p. 13) hace una década atrás:

La gama de lo que se considera patrimonio se ha extendido mucho en el último medio siglo. Los bienes patrimoniales solían ser monumentos individuales o edificios tales como lugares de culto o fortificaciones, y con frecuencia se les veía como hitos singulares sin relación especial con el paisaje circundante. Hoy en día, existe un mayor reconocimiento de que la interacción del medio ambiente con la humanidad lo ha afectado en su totalidad y que, en consecuencia, reúne las condiciones para ser reconocido como patrimonio.

Sin embargo, pese a la renovación en las conceptualizaciones del patrimonio, incluso de su constante debate, la acción de los funcionarios de ámbitos institucionales, ya sean culturales o no, todavía se sustentan en dos paradigmas políticos culturales, de los cuatro que analizara este autor, ya clásico culturalista de América Latina¹.

- Tradicionalista sustancialista: valor de los bienes históricos por el valor que tienen en sí mismos. Patrimonio formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que ha desaparecido las experiencias sociales.
- Conservacionista monumentalista: bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de grandeza, a los cuales se los brinda especial atención, en desmedro de las contradicciones sociales que les rodean (García Canclini, 1993).

En estas perspectivas, pero sobre todo en la segunda, se halla una vasta esfera recogida en el patrimonio musical cubano, es decir los géneros, “intergéneros” y estilos que representan emblemas de la nación en la más asentada tradición sonora cubana. La musicología y etnomusicología nacional proveen de amplios materiales que dan cuenta de la formación y transformación temporal de tales géneros musicales e instrumentos que forman parte de la tradición de la música cubana: desde la eclesial de Estaban Salas y la contradanza del siglo XIX, hasta el son y la timba.

Todavía en la cuerda sobre música cubana, la sociabilidad que rodea al patrimonio, que lo dota de su carácter vivo, ha de tenerse en cuenta en el momento de su valoración, puesto que:

El patrimonio cultural es inicialmente pasivo, existe como objeto independiente del reconocimiento o no de su valor cultural, y es la comunidad la que, en un momento determinado de su desarrollo, lo selecciona, lo escoge como elemento que debe ser conservado, por valores que trascienden su uso o función primitiva

¹García Canclini (1993, pp. 23-26) aporta una reflexión sobre tales paradigmas. A estos dos le añade dos más, el conservacionista y el participacionista. El primero se trata de la acción privilegiada sobre edificios cuya monumentalidad suele distraer también de los problemas regionales, la estructura de los asentamientos rurales o urbanos en medio de los cuáles los monumentos adquieren sentido. El segundo se caracteriza por visualizar tanto los edificios monumentales como la arquitectura habitacional, los grandes espacios ceremoniales o públicos del pasado del mismo modo que los parques y plazas de hoy, los bienes visibles junto a las costumbres y creencias.

(Arjona, 1986, p. 16).

Y este carácter valioso de la sociabilidad no ha pasado desapercibido en la obra de varios musicólogos y musicógrafos cubanos. Aunque tales investigadores se inscriben en el primer paradigma (sustancialista) sobre el pensamiento hacia el patrimonio, toda vez que existen obras panegíricas dedicadas a varios hitos sonoros de la nación, no dejan de reconocer el valor de los espacios de sociabilidad en los cuales se han creado los géneros musicales, algunos devenidos en patrimonio sonoro de la nación. Es el caso de las alocuciones sobre lo rural oriental en la tradición sonera que atiende Orozco (2002), el espacio urbano para el surgimiento de la rumba y la trova tradicional que reconoce Argeliers León².

Segundo movimiento

Ya reconocida la socialidad como una plataforma significativa para la creación de hitos musicales devenidos en patrimoniales, todavía resulta un reto su concatenación con la música más contemporánea. En un ejemplo representativo de la relación tradición y contemporaneidad que debe subsistir en la noción de patrimonio, se han elegido algunos géneros de la mediatizada, popular y conceptualmente cenagosa categoría música urbana: la música rap, reggae y reguetón. Todos ellos fueron polemizados en algún momento en el marco de nuestro territorio nacional, una afirmación que vale revisar en cada uno de estos géneros.

El reggae, cuyos textos más relevantes se escriben en idioma inglés, padeció la proscripción durante un período de la política cultural luego de 1959, cuando “se llegó al extremo de considerar contaminante toda la producción cultural proveniente de esta sociedad (estadounidense) (...) y donde toda la música en inglés y muchas otras expresiones culturales cayeron en este saco incluyendo el reggae” (Rensoli, Alarcón, Pañellas, Rodríguez y Hernández, 2010, p. 75). Los que se afiliaron al rap en Santiago de Cuba a finales del siglo XX y principios del XXI, también encontraron resistencia en el sector institucional para hallar espacios propicios donde presentar sus creaciones y experimentaciones y satisfacer a quienes gustaban de ellas.

² Importante figura de la cultura cubana. [Musicólogo](#), [compositor](#), etnólogo y [pedagogocubano](#). Ostentaba el título de doctor en ciencias del arte. Realizó una importante labor como investigador de la música y de la etnografía cubana.

Del reguetón, no se considera necesario argumentar las problemáticas que han bordeado a sus cultores desde sus inicios debido, huelga acentuar, a sus narrativas –ya bien dentro del texto escrito como en la performance visual– llevadas al extremo de lo irreverente. Este probablemente constituya de los tres el género más polemizado, si se quiere demonizado y a la vez, aunque parezca paradójico el más consumido de los tres (Lavielle, 2016).

Amén de diatribas y conflictos de justas y también de criticables actitudes institucionales, los tres géneros musicales se mantienen en el gusto de comunidades afiliadas por el quehacer y el consumo de tales ritmos. En este punto parece insoslayable responder qué conexión enhebra estos sonidos irreverentes y polemizados con los hitos sonoros del patrimonio musical nacional. En una investigación general de la cual el presente texto forma parte³, se ha comprobado que la relación entre dichos géneros musicales procede en primera instancia del ámbito sociocultural donde estos fueron creados.

La sociabilidad, la interacción entre consumidores y productores musicales, así como la consecuente constitución de comunidades de gusto, también denominadas escenas musicales, todo ello alrededor de estos ritmos constituyen procesos que han discurrido por casi 40 años. En ellos los géneros mencionados se imbrican y también se direccionan por cauces diferentes en lo que serían dos escenas musicales rap-reggae y reguetón. La interrelación de todos los actores sociales que participan de ambas comunidades de gusto se halla atravesada por un rasgo peculiar, de un acentuado color local que llamaremos el signo caribeño.

Se trata de una especie de sensibilidad cultural que se aviene a lo que James, Millet y Alarcón (1998, p. 26) denominaron *conciencia de caribeñidad*. Este se construye históricamente como disposición estética y una parte intrínseca de la identidad cubana, pero en especial santiaguera, esta última determinada por una histórica y tradicional ósmosis con la zona Caribe. Sin necesidad de ser esencialistas y folcloristas, afirmamos

³ Este texto constituye una fina arista de la investigación titulada *La producción y el consumo de rap, reggae y reguetón en la conformación de escenas y culturas musicales*, inscrita en el programa doctoral de Sociología, de la Universidad de Oriente, Cuba.

que la comunión de los elementos históricos de esta área geográfica que explican algunos historiadores y estudiosos de la cultura como Corbeay Millet (1987), Barreal Fernández (1998), Barrios (2002), Duharte (2004), Jiménez (2010), Furé Davis (2011), James et al. (1998) ha condicionado al actor social de esta ciudad.

Dicha sensibilidad y disposición estética ha influido en buena medida en el gusto y, en consecuencia, en la creación musical de la ciudad. Nada más ilustrativo de la afirmación anterior que valorar cómo varios elementos foráneos provenientes del área geográfica considerada caribeña se han afianzado al gusto de muchos santiagueros, desencadenando procesos sociomusicales como los que se analizan en este trabajo.

Podemos deducir entonces que algunos elementos inherentes a la producción y el consumo de las escenas rap-reggae y reguetón expresan la vivencia de esta sensibilidad caribeña. Los protagonistas creativos de la escena rap-reggae santiaguera refieren en una valoración metonímica casi unitaria que La Habana mira hacia el norte (sus MCs⁴ mimetizan a los raperos norteamericanos), mientras que Santiago contempla el sureste, al Caribe. Así explican la interinfluencia entre artistas del rap y del reggae.

Ciertamente el nacimiento del rap en los Estados Unidos de la década de los ochenta posee un hilo conductor con el ambiente festivo en el cual se crea el reggae. En la Jamaica de los años sesenta, en las áreas periféricas de la ciudad de Kingston, comienza a proliferar lo que se conoció como *Sound System*, sistemas de sonido amplificados de manera experimental que reunió a una masa de consumidores alrededor de una música y una socialización musical que se proyectaba “sin reglas”.

La manera de animar estas fiestas pasó al rap norteamericano de los setenta, en especial el estilo o *slag* en una especie de *parlato* del animador (Jiménez, 2010, pp. 19-20). Además, el reggae se convirtió rápidamente en la voz contra el anticolonialismo por la comunión al Rastafarismo de varios de sus músicos y esta era una idea que no pasaba desapercibida por el rap estadounidense, en especial aquella vertiente de raperos de voz en protesta (Kato, 2007)

⁴MC significa maestro de ceremonia en el lenguaje del hip hop y por lo regular atañe a los cantantes de rap.

Pero en Santiago de Cuba, la mezcla rap-reggae por momentos parece indisoluble a nivel musical y estilístico. Desde la estética de los discos, las letras de las canciones hasta la manera de proyectarse y vestir de sus artífices, se imbrica lo hip hop con lo Rastafari, el rap y el reggae. Además, el autoreconocimiento de sus cantantes como parte de una escena musical mixta (rap-reggae) merece valorarlos dentro de premisas identitarias, dígame concebirlos como actores que experimentan una identidad colectiva como músicos caribeños. Al respecto, vale traer a colación el criterio de Carolina de la Torre (2012) cuando reflexiona que la autoidentificación y las diferencias conforman una parte medular de la identidad. La propia formación de una escena musical de interinfluencias entre el rap y el reggae, a diferencia de otras en el país donde el segundo ritmo no constituye parte medular, ya es de por sí un hecho sintomático de la presencia de esta sensibilidad que impregna la creación musical en la ciudad, la cual sí posee aroma de tradición y pudiera pensarse patrimonio de nuestra subjetividad social.

Con respecto a la escena musical reguetón también debiera valorarse si aquel signo caribeño repercute en la misma. No debe pasarse por alto lo obvio, este género es oriundo del Caribe, aunque algunos han criticado la actitud de sus cultores y consumidores por considerarlo “extranjerizante”, lo cierto es que nace en el Caribe. Pero también, en esta zona de interinfluencias africana, española, francesa, aborígen y de otras regiones globales, nacen ritmos que fecundan a la música cubana en general, no solo a los tintes locales santiagueros. Con ello resulta justo reconocer, por ejemplo, que la fusión capitalina de timba con reguetón debe considerarse tan caribeña como los sonidos santiagueros de los primeros años de este ritmo en Cuba.

Empero debe destacarse que en los primeros pasos de los reguetoneros santiagueros, ellos poseían la intención de no despegarse de un diálogo simbólico con otras regiones antillanas, un diálogo que se colocó, en ese momento, en la misma esencia de este ritmo. Por lo cual, lo que quedaba fuera se consideraba en ese entonces “reguetón no apto” (Comunicación personal, Alejandro Urquía “Toky”, 2016). Por esta razón, durante mucho tiempo la música santiaguera mimetizó los *samplers* de otras creaciones de reguetón realizadas en Panamá, Jamaica y Puerto Rico.

Todavía en la búsqueda de la marcada “sensibilidad caribeña” en una escena musical tan contemporánea se señala la creación de un subgénero del reguetón que en la ciudad santiaguera se le conoce como bacosó conguita. Según intérpretes y productores musicales de reguetón (y en general de música urbana), este ritmo deviene de una receta de estudio de grabación, en el cual un productor musical –anónimo para esta investigación– tuvo a bien mezclar el *afrodance* con el *funky* brasileño.

El primero procedente del África, específicamente Angola y Nigeria, constituía una carta de presentación-invitación de la mano de varios estudiantes de medicina santiagueros interesados en hacer música urbana mientras trataban de reproducir el ambiente festivo de sus contextos originarios. El segundo era la música que también impregnada de rap y del imaginario del hip hop, se reproducía en el Brasil de favela y marginalidad. La mixtura funcionó. Lo curioso aquí es que la semejanza del sonido resultante de talcoctel sonoro remite al ritmo de la conga, manifestación músico bailable, popular y espontánea, instaurada en la memoria sonora de esta ciudad y que forma parte de su acervo cultural. Por esta razón y remedando una de las tradiciones sonoras más añejas y patrimoniales de la ciudad y la nación, le llamaron conguita.

Hasta este momento se puede aducir entonces que es esta sensibilidad la que ha sustentado la singular creación y consolidación de una escena rap-reggae y reguetón también. Y es que, las creencias, los valores, la subjetividad, la sociabilidad subyacen y dan base a los hechos patrimoniales. En consecuencia, esta sensibilidad caribeña marcada en el territorio oriental, pudiera considerarse como parte de nuestro patrimonio nacido en el pasado pero vivo en el presente santiaguero. Se insiste que no se pretende juzgar como patrimoniales a estas escenas musicales en sí mismas. Antes bien, el sustento que las forma y abona corresponde con bienes patrimoniales simbólicos, intangibles y subjetivos, pero implícitos en la cultura local y expresados en las comunidades de productores y consumidores.

Otro de los puntos de contacto de tales géneros con el patrimonio se halla más apegado a la parte netamente musical. Se debe apuntar que en la música suele existir un *continuum*, (un hilo conductor que religa el pasado con el presente. La mayoría de los géneros musicales que se realizan en Cuba poseen la huella de los grandes estilos

musicales surgidos en plena gestación de la nacionalidad cubana. Tal aseveración, debe tenerse en cuenta en investigaciones sobre música o sobre alguna disciplina relacionada con la música, cualesquiera que fuere el tópico que le diesen forma.

Pudiera evaluarse descabellado, pero el reguetón, musicológicamente hablando, se sustenta en el plano métrico (ritmo) en un patrón muy antiguo instaurado en las más tradicionales culturas musicales del Caribe y cubana. Se trata del patrón tango o de habanera:

El hecho concreto, es que tanto el denominado patrón habanera (no la habanera género) –y que vengo denominando patrón habaneroso– el conocido como tresillo, están presentes en varios procesos genéricos cubano-caribeño-americano [...] los referidos dos patrones matrices (habaneroso-tresillo) también devienen – con las relaciones de planos rítmicos músico contextuales que hemos venido esbozando (y por difícil que resulte comprender o creer)– en importantísimos componentes fundamentales de la base rítmico musical reguetónica, concretados de una manera muy específica (Orozco, 2014, p. 8).

No quiere decir esto que el reguetón sea una habanera, craso error. Obviamente posee componentes estructurales diferentes en el plano musical, por no aludir al plano performático del estilo musical que alude fenómenos más globales, como por ejemplo su apego al hip hop y a la sociedad de consumo. Asimismo, sus componentes culturales y funciones lo alejan del género habanera. Pero el peso de un patrón rítmico tradicional sobre él ha influido y todavía lo hace sobre su consumo.

El carácter bailable de sus sonidos descansa en este aspecto. Así se explican numerosas opiniones, recogidas tanto de sus amantes, como de sus detractores: “Sin reguetón no hay fiesta”, “el ritmo es rico para bailar”. No es ocioso reiterar que con ello no pretendemos adjudicar el logo patrimonial a un género como el reguetón. Sin embargo, el ejemplo permite corroborar nuestras afirmaciones anteriores. En numerosas ocasiones lo patrimonial se esconde de forma intangible en manifestaciones culturales contemporáneas, sustentadas en lógicas comerciales y polemizadas.

Conclusiones

Tercer movimiento

Las reflexiones desarrolladas en el curso del presente trabajo se inscriben en una línea molesta de pensamiento cultural, aquella que necesita destronar mitos, para abrir una mejor comprensión de fenómenos sociales complejos y polémicos. La descomposición de los mitos con respecto al son, arraigados en el pensamiento cultural cubano se apunta comoun ejemplo representativo.

En el caso que nos ocupa, abordar en una misma exégesis el patrimonio cultural – orgullo de cualquier nación– de conjunto con géneros musicales que portan una historia de rechazo, prejuicios y violencia constituye una provocación. Pero también demuestra el interés por develar qué aspectos de nuestra identidad se esconde en los procesos y fenómenos debatidos que preocupan a la política cultural, por ejemplo, las culturas y escenas musicales formadas en la producción y consumos del rap, el reggae y el reguetón. Con ello se abre una ruta de comprensión, que sin ser paternalistas provee llegar a decisiones despojadas de prejuicios.

Con tales prerrogativas el presente texto revela algunos elementos intangibles y escondidos en una zona de tanta complejidad social y cultural como lo son tales escenas musicales. Ambas nacieron en el Caribe, es decir, identitarias de nuestra zona cultural. Sin embargo, su contemporaneidad no permite vislumbrar los lazos que las remontan al pasado. Menos aún, su actualidad no posibilita observar como este pasado, tradicional y subjetivo, también articula desde la música el gusto, el consumo y la producción del presente, todos ellos mediados por las formas globales de creación-consumo musical.

La pervivencia de una subjetividad de marcado carácter caribeño y algunas características intrínsecas musicales de uno de estos géneros demuestra la cohesión pasado y presente. Con ello además se demanda un pensamiento que deje de observar solo lo patrimonial en las expresiones culturales históricas y monumentales de la nación.

Una vez destronados los mitos, y logrando una justa valoración de tales escenas, la política cultural podría proceder adjudicar espacios más regulares para la exposición de dicha música, sin dañar el ambiente cultural circundante y beneficiando a sus consumidores musicales habituales.

Referencias bibliográficas

1. Agudo Torrico, Juan (2006) “Patrimonio cultural y discursos de identidad” in K. FDEZ. DE LARRINOA (ed.) *Intervención y vínculo*, Pamplona, Pamiela, pp. 61-85.
2. Arjona, M. (1986). *Patrimonio Cultura e identidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
3. Barreal Fernández, I. (1998). Fiestas de inmigrantes laborales en Colectivo de autores (Eds.) *Fiestas populares tradicionales cubanas* (pp.92-97). La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
4. Barrios, O. (2002) De la inserción cultural haitiana en la Cuba del siglo XX, *Del Caribe* No. 38: 11-24.
5. Borges Triana, J. (2015). *Concierto cubano. La vida es un divino guión*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
6. Corbea, J. and J. Millet. (1987) Presencia haitiana en el Oriente de Cuba, *Del Caribe* No. 10: 72-80.
7. De la Torre Molina, C. (2008). *Las identidades: Una mirada desde la psicología*. La Habana: Editorial del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
8. Duharte, R. (2004). África en el Caribe, una reflexión sobre la influencia africana en la historia y cultura de la región caribeña. Colectivo de autores (Eds.) *Pensar el Caribe* (pp.125-17). Editorial Oriente.
9. Furé Davis, S. (2011). *La cultura rastafari en Cuba*. Editorial Oriente.
10. García Canclini, N. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. *Revista Cuadernos de Etnología*, pp.16-33.

11. Hernández Garrido, M.V. (2016). Valoressociales y patrimonio cultural en el contexto del desarrollo local en el Distrito José Martí. En Revista *Santiago*, número especial, pp. 87-98.
12. James, J., Millet, J. y Alarcón, A. (1998). *El vodú en Cuba*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
13. Jiménez, J.C (2010). *Un primer acercamiento a la historia del Hip Hop en Santiago de Cuba*. Tesis en opción al grado científico de máster en Cultura Latinoamericana. Instituto Superior del Arte, Camagüey.
14. Kato, M.T. (2007). *From Kong Fu to Hip Hop. Globalization, Revolution and Popular Culture*. United States of America: State University of New York Press.
15. Orozco, D. (2002). Nexos globales desde la música cubana con rejuego del son y no son. Ediciones Ojalá. La Habana.
16. _____ (2014). Con el Tónen la boca. *Revista Clave*, Mayo. CIDMUC
17. Orozco Melgar, M. (2008) *Génesis de una ciudad del Caribe. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: EdicionesAlqueza.
18. Peralta, Elsa y Anico, Marta (eds.) (2006). *Patrimónios e identidades. Ficções Contemporâneas*, Oeiras (Portugal), CeltaEditora.
19. Rensoli, R., Alarcón, A., Pañellas, D., Rodríguez, M y Hernández, R. (2010). Controversias. ¿Tribus urbanas? *Revista Temas* (64), octubre-diciembre, 65-78.
20. Rigol, I y Rojas, A. (2012). *Conservación del patrimonio. Teoría y Crítica*. La Habana. Editorial UH.
21. UNESCO. (1982). *México City Declaration on Cultural Policies, World Conference on Cultural Policies*. México. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/laws/mexico/html_eng/page1.shtml>.