

Reguetón, industrias culturales y criminalidad. Una aproximación a los residuos de la modernización cultural

Reggaeton, culture industries and criminality. Apprehending the residues of cultural modernization

Orlando Baquero¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela
orlandobaquero@gmail.com

Recibido: 23/10/2023.

Aceptado: 13/12/2023.

RESUMEN

En este ensayo se reflexiona sobre la dimensión cultural, política y económica del reguetón como expresión popular y mercancía de las industrias culturales, destacando su vinculación con residuos de la modernización cultural y la criminalidad en contextos latinoamericanos, especialmente en Venezuela. A partir de un documento presentado a la Fiscalía General, que demanda la prohibición del reguetón por su carácter transgresor, se expone la complejidad sociopolítica que envuelve a este género musical y se rastrea su origen en barrios marginados de Puerto Rico, así como su evolución posterior en un fenómeno global que, mediado por las grandes productoras, normaliza códigos antisociales y modelos de conducta vinculados a la criminalidad. Finalmente, se plantea la necesidad de políticas culturales y educativas que regulen este fenómeno en espacios formativos, promoviendo alternativas creativas que reconfiguren el imaginario social asociado al reguetón.

Palabras clave: reguetón, industrias culturales, criminalidad, modernización cultural, identidad juvenil

ABSTRACT

This essay reflects on the cultural, political and economic dimensions of reggaeton as both popular expression and commodity of the culture industries, highlighting its link with residues of cultural modernization and criminality in Latin American contexts, especially in Venezuela. Based on a document presented to the Venezuelan Attorney General's Office demanding the prohibition of reggaeton on account of its transgressive nature, this essay exposes the sociopolitical complexity that surrounds this musical genre, tracing its origins in marginalized neighborhoods of Puerto Rico and its subsequent evolution into a global phenomenon that, mediated by large producers, normalizes antisocial codes and behaviors linked to criminality. Finally, the essay discusses the need for cultural and educational policies that regulate this phenomenon in formative spaces, promoting creative alternatives that reconfigure the social imaginary associated with reggaeton.

Keywords: reggaeton, culture industries, criminality, cultural modernization, youth identity

¹ Fotógrafo prensa-documentalista. Técnico Superior en Diseño Gráfico. Licenciado en Comunicación Social y en Educación con mención en Desarrollo Cultural. Especialista en fotografía editorial y comunicación visual. Doctorando en Estudios Culturales. Sus líneas de investigación incluyen visualidad, políticas de la mirada, imaginarios sociales, subalternidades e industrias culturales.

En el mes de septiembre del año 2023, un grupo de personalidades vinculadas al periodismo, el derecho, las artes, las tradiciones y la gestión cultural presentó ante la Fiscalía General de la República un documento respaldado por doscientas firmas en el que se repudiaba el uso y la difusión pública del reguetón. En dicho texto, se solicita la aplicación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios electrónicos para su prohibición, especialmente en espacios infantiles. El documento recoge la impresión de cultores, cultoras e intelectuales de cada uno de los estados que conforman la nación venezolana, quienes definen al reguetón como un “producto de mercado” que “debe ser prohibido completamente” en las escuelas porque introduce “distorsión en la formación de valores” (Radio Café Atlántico, 2023, documento en línea). En consecuencia, instan al Ministerio de Educación y a la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL) a tomar medidas al respecto.

Quienes refrendan este llamado de atención lo hacen desde la consternación que les produce el carácter cada vez más agresivo y transgresor de las letras que “canta” este género musical en sus diversos estilos. Este argumento es verificable en el cotidiano despliegue social y no pasaría de ser un simple llamado de atención ciudadana ante un exceso contracultural de alguna “subalternidad”, de esas que tanto se han conocido en el devenir generacional de las sociedades. Pero extrañamente no es así. No se está frente a una expresión de inconformidad juvenil que demanda una revalorización de los modos de relación entre generaciones, ni ante el surgimiento de intereses o búsquedas de grupos marginados que conquistan espacios alternativos para la expresión de simbolizaciones inéditas de sujetos sociales. Por el contrario, se advierte un fenómeno comunicacional y sociológico con profundas ramificaciones empresariales, económicas, políticas e ideológicas.

En un artículo sin firma (es decir, que representa la voz de la directiva del medio), publicado el 6 de octubre de 2023 en la sección de Política del diario El Tiempo (Colombia), se aborda el siguiente análisis respecto al reguetón y su relación con ciertos sectores políticos. El artículo titulado *Rauw Alejandro, Bad Bunny: ¿Por qué el régimen de Venezuela quiere bloquear su música?* menciona:

¿Es el reguetón una seductora y cadenciosa herramienta de los sectores más reaccionarios de la sociedad contra los avances del progresismo político? Un sector del chavismo más caracterizado cree que sí (...). Este nuevo propósito del chavismo coincide con los ecos de los más recientes festivales en la región que siguen premiando a artistas como Karol G y Bad Bunny. (El Tiempo, 2023, documento en línea)

Asimismo, el portal político El Chigüire Bipolar, a propósito de las declaraciones del fiscal general de Venezuela, expone:

Las letras en la música popular, positivas o negativas, son tan solo un reflejo de los años y años de negligencia por parte de los regímenes corruptos que han gobernado la región durante las últimas décadas. Sea en modo de protesta, o como un simple espejo de las realidades que se viven día a día en los barrios latinoamericanos y venezolanos, estas canciones no son más que el síntoma de una enfermedad que él mismo apoya (el fiscal), como lo ha sido el gobierno chavista y su falta de inversión en educación, su total fracaso a nivel económico y absoluta aniquilación de la sensación de seguridad en el país. (El Chigüire Bipolar, 2023)

En el mismo tenor se expresan otros medios como el diario ABC de España, El Nacional on line, Infobae, El Nuevo Herald, El Espectador de Colombia, así como numerosas cuentas y portales en redes sociales. Desde estas plataformas, con estupor, se denuncia una arremetida de

censura y un atentado contra la libertad de expresión y creación artística, así como la infaltable ideologización comunista. Llama la atención la repercusión otorgada a una noticia que moriría en una sección de farándula de cualquier medio o plataforma. Sin embargo, al leer afirmaciones tales como que el reguetón es “una seductora y cadenciosa herramienta... de la sociedad contra los avances del progresismo” o que su fraseo es “tan solo un reflejo de los años y años de negligencia por parte de los regímenes corruptos que han gobernado la región durante las últimas décadas”, no se puede sino hacer a un lado estas argumentaciones netamente tendenciosas, inscritas en el formato de confrontación mediática contra el actual gobierno venezolano, para descubrir que opera realmente en la promoción de este género musical que cada día impacta más, culturalmente, y avanza más, socialmente.

Hay que destacar que el sentir expresado en el documento entregado al fiscal general de la república –que fue el elemento disparador de un debate nacional (e incluso internacional) y constituye un insumo de gran valor para este análisis–, si bien nace de una acción noble, pertinente y necesaria, es limitado en su proyección como mensaje a la sociedad venezolana al centrar su inquietud en una dimensión discursiva tradicionalista, reactiva y restauradora, que no tributa lo suficiente para alimentar argumentos ni acciones que deberían enfilarse hacia respuestas populares asertivas y liberadoras.

El reguetón no es un *alien*, una monstruosidad de esas que Lovecraft trajo del espacio-tiempo paralelo, ni un ente autónomo que vino a contaminar y devorar nuestra cultura y valores, no. El reguetón es un ritmo, una musicalidad, una expresión cultural que tiene fecha de nacimiento, contexto, razones, sujetos e implicaciones históricas concretas. Lo que hoy vemos, oímos, padecemos y rechazamos corresponde a su conversión y “refinamiento” como mercancía por parte de las industrias culturales dedicadas al “arte y entretenimiento”, cuyas estrategias y diseños de producción y comercialización son establecidas por el *holding*, siempre anónimo, al mando de las mismas.

El principio socio-rítmico

El reguetón nace, como fenómeno musical clandestino, a finales de la década del 80 del siglo XX en las barriadas pobres de Puerto Rico. Resulta de la fusión entre el hip hop y el rap (géneros originarios de las comunidades negras en Estados Unidos), el reggae y el *freestyle* en español; todos fuertemente arraigados en el *dancehall* reggae o *dembow* jamaicano, de donde toma su base rítmica. Este último es un subproducto de la emigración jamaicana que difundió su músicaailable y su rítmica expresiva a muchos países de la cuenca antillana y caribeña, principalmente en los Estados Unidos de Norteamérica. Aunque existen numerosas bifurcaciones de orden social, cultural y musical en la génesis del reguetón (de una enorme relevancia historiográfica), su descripción excedería el objeto de la presente reflexión. De ello se destacará el dato de ser un ritmo, una expresión y unos códigos históricamente asociados a entornos humanos deprimidos, excluidos, marginados, reprimidos y violentos, signados por relaciones sociales antagónicas e imaginarios tribales –en términos carcelarios– que determinan una marcada pretensión transgresora y, en ocasiones, delictiva.

Por su ritmo festivo y adrenalínico, sus letras directas y desafiantes (pues en este género musical no hay sugerencias) y la gestualidad corporal que genera, el reguetón se ha difundido de manera abrumadora entre la población joven, principalmente la contemplada en un rango etario que abarca desde los 10 hasta los 40 años. Ha trascendido las fronteras de lo popular para permear, seducir y conquistar también grupos sociales considerados como clase media y alta. La música que tanto escandaliza a gran número de ciudadanos y “personas de bien” influye

en la corporeidad, las formas de placer y el tono de las relaciones intra e inter generacionales de muchos de sus hijos, hijas, nietas y nietos. Desde aquel año de 1992, cuando Daddy Yankee nombró por primera vez la palabra "Reggaetón" (resultado de la síntesis entre reggae y maratón) hasta hoy (y, sin duda, por mucho tiempo más), hemos sido testigos de la masificación sui géneris de un ritmo repetitivo pero pegajoso; con letras banales, pero de ruda catarsis popular; una vocalización y un fraseo gutural repletos de onomatopeyas y efectismos sonoros tanáticos; y, más llamativo aún, códigos ocultos en su altisonancia que invitan a replantear el sentido social. Esto orienta la mirada hacia una reconfiguración de los escenarios sociales contemporáneos, con sus realidades, actores y paradigmas emergentes, además de las fascinantes, rentables, entretenidas y fuertemente políticas e ideológicas industrias culturales.

Breve paneo contextual

Históricamente, la música popular ha atravesado períodos de rechazo social. Nutridos por el ímpetu juvenil, ritmos incipientes han desafiado las convenciones sociales generación tras generación hasta ser finalmente asimilados por la sociedad y "el sistema", integrándose a la cultura "oficial". Un ejemplo emblemático de esto es el impacto que tuvo la irrupción del rock and roll a partir de los años 50 del siglo XX, ritmo nacido de sangre negra, derivado del blues y desarrollado en las calles de Nueva Orleans, en los Estados Unidos de América. En poco tiempo, el rock and roll caló en las clases medias urbanas y la blanquitud norteamericana, cuyos hijos e hijas se entregaron con frenesí a esa manera diferente de bailar que fue inicialmente calificada como inmoral y alocada, sumado a ser percibida como una amenaza a las buenas costumbres y la familia. Aunque todavía no se empleaba el término específico, la sexualización fue un elemento central en las críticas emitidas por sectores conservadores sobre la música que empezaba a surgir.

Pantalones y camisas ceñidos al cuerpo, pecho al aire, mechones de cabello sobre la frente y contorneos al bailar que revelaban atributos corporales hasta entonces cubiertos por la indumentaria tradicional: ese fue el estilo visual de los jóvenes pioneros que se hizo notorio, particularmente, entre los hombres (con Elvis Presley, como modelo icónico). Faltaba poco para entrar en la escena social y política el pelo largo o melena en los hombres y el desafío femenino con minifalda, ombligo al aire y *topless* de la insurgencia hippie de los años sesenta, movimiento de liberación de las pasiones y los sentimientos que se localizó, fundamentalmente, en los espacios de las clases medias y altas de los países desarrollados, especialmente los EE.UU. (California-Universidad de Berkeley).

Paralelamente a esta movida rocanrolera, inscrita en la cultura anglosajona, se va gestando otra expresión musical con carácter "ghetto" (en su etapa primigenia) en las comunidades latinas o hispanas de Nueva York: la salsa. Esta nació durante los últimos años de los sesenta e inicios de los setenta, impulsada por figuras de la tradición afrocubana y, principalmente, jóvenes músicos, quienes eran inmigrantes puertorriqueños de primera y segunda generación. Influenciados por géneros musicales y dancísticos gestados en las islas de sus ancestros, crearon una sensibilidad y gestualidad en las formas de expresarse que desafió los cánones de la músicaailable de la época. El barroquismo salsero pronto fue estigmatizado por la cultura dominante, que la asoció con grupos sociales marginales. Drogas, violencia y criminalidad fueron etiquetas para concebir aquella tendencia que, por supuesto, cantaba las realidades, aspiraciones y gozos de una comunidad ajena al sentir anglosajón.

La salsa puede reconocerse como el ritmo que acompañó la expansión urbana no planificada de las principales ciudades de América Latina, y de Venezuela en particular. Este género musical podría considerarse la banda sonora de los cordones de miseria surgidos a lo

largo del continente y de los barrios venezolanos fundados a partir de la ocupación ilegal de terrenos y cerros (invasiones) en la fase desarrollista y pseudoindustrial que transitó nuestro país desde el primer gobierno de Rómulo Betancourt (iniciado en 1961) hasta el quiebre del modelo político-económico del llamado Pacto de Punto Fijo en febrero de 1983, año en el que ya se empezaba a escuchar en las radios un ritmo de signo afro que rompía con la estructura melódica de la salsa: el rap, que llegaba en esos días con algo de timidez e ingenuidad. Fue el tiempo de Joe Bataan con su "Rap-o-Clap-o" y PJ LaBoy con "Baya Latinos" en los Estados Unidos; Freddy Beras y Boruga con "Venga acá", en República Dominicana. Tal fue el furor desatado por los circuitos de radioemisoras en el continente y Venezuela que también tuvimos representación en el rap en la voz de Perucho, quien incursionó muy remotamente con "Cotorra criolla".

1983 se ha estudiado mucho en Venezuela por su significación en términos económicos; no obstante, desde la perspectiva social que aquí nos ocupa, corresponde a un momento de agudización de la precarización social que elevó exponencialmente los índices de pobreza y miseria en el continente, y especialmente en Venezuela, que parecía contar con grandes oportunidades de bienestar gracias a la riqueza petrolera. En paralelo, se incrementó la violencia urbana, el delito y la criminalidad, fenómenos que se gestaron a la sombra del ascenso de una "poderosa clase media", según el discurso oficial de la época. Dichos "fenómenos" de desviación social ya venían siendo motivo de preocupación y denuncia, considerados como signos ominosos del modelo democrático instaurado.

De estas condiciones se desprenderán narrativas de una subjetividad emergente caracterizada por la marginación, el estigma social y la separación que propicia el estado de anomia. Malandro, "dañao" y choro son los tres términos que han aludido, en nuestro país, a tres tipos de conducta personal y grupal dentro de las barriadas y que se convertirán en referentes clave para las realidades cantadas por la música popular juvenil de esos entornos. Las industrias culturales locales, especialmente el cine caraqueño, supieron capitalizar tales símbolos para beneficio de pequeños grupos económicos y para el regocijo de élites políticas que detentaban el poder. Actualmente, de los referidos términos solo mantiene vigencia el de malandro, al cual se le ha unido el de más reciente data: *pran*, que da origen a la noción de *pranato*, un sistema de códigos carcelarios que ha permeado la vida social mucho más allá de los límites comunicativos de las barriadas, en gran medida impulsado por las industrias culturales o de entretenimiento.

Nos encontramos ante un acontecimiento musical que visibiliza sectores sociales no integrados ni asimilados por los cánones culturales tradicionales, como ya hemos visto que sucedió con el rock and roll y la salsa. Es un hecho propio del devenir de las sociedades y las generaciones que al final, como siempre, termina por enriquecer a las comunidades, las culturas y el diálogo intercultural. Ahora, desde la perspectiva del presente trabajo, es posible observar una dimensión adicional: un conjunto de elementos ausentes o menos visibles en los panoramas afroestadounidense y afrocaribeño de los años 60 y 70 del siglo XX. Se trata, fundamentalmente, de la necrofilia, el culto a las armas y la apología de la violencia; todo ello en medio de un festín narcótico y sexualidad cruda, mercantilizada y vinculada a la figura del sujeto transgresor y delictivo.

Tal observación podría reducirse a un argumento conservador si no fuera porque la razón anómica, el código malandro, ha conquistado espacios de la racionalidad ilustrada y las llamadas instituciones del Estado, desde donde, tradicionalmente, en términos formales, se dictaron pautas para el ordenamiento y "equilibrio" social. Esa razón, ese código, domina masas de jóvenes y adultos que, bajo el influjo de los elementos visuales y conceptuales propios de la estética del

reguetón, configuran formas distintas de relación intracomunitarias y del entramado político, legal y económico que rige la sociedad. Hay un plan de negocios tras la falsa espontaneidad del reguetón, hay una puesta en escena "ideologizante" (para usar un término muy del gusto liberal) en la edulcorada transgresión y desenvolvimiento mediático de sus "artistas" y, sobre todo, hay una relación evidente entre las industrias culturales o de entretenimiento, el reguetón que se distribuye y el ademán delictivo y criminal que asumen sus fans.

Industrias culturales, música popular y el código marginal

La cultura industrializada (...) enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto. Las situaciones crónicamente desesperadas que afligen al espectador en la vida cotidiana se convierten (...) en garantía de que se puede continuar viviendo. Basta advertir la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha entrado a participar. La sociedad es una sociedad de desesperados y por lo tanto la presa de los amos. (Horkheimer y Adorno, 1988, pp. 18-19)

Este argumento, desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Iluminación*, describe con precisión la dinámica del reguetón en términos de mercancía audiovisual. Lo que comenzó siendo una sonoridad y un fraseo, una performatividad que expresaba el clima y las angustias de una vida individual y colectiva marcada por la marginalidad, se ha convertido, por obra de las grandes compañías del *show business*, en un fenómeno cultural de alcance global que, en la consideración del investigador mexicano Marco Chávez Aguayo, "ha contribuido a dar visibilidad y revalorizar, más allá de las fronteras políticas, distintos elementos del patrimonio cultural latinoamericano" (2020, documento en línea).

Efectivamente, el reguetón ha sido apropiado, por un lado, como medio para la expresión contestataria por parte de juventudes social, étnica y racialmente oprimidas en las periferias y guetos de ciudades en Europa, Asia y Oriente Medio; por otro lado, ha sido abrazado como un exótico medio de goce por jóvenes pertenecientes a las clases medias y altas a nivel global. Hasta este punto, el fenómeno no difiere sustancialmente de otros movimientos musicales con significación social, como el rock. Sin embargo, lo que resulta especialmente relevante para la orientación de este estudio es el procesamiento y puesta a la venta que hacen las industrias culturales del entretenimiento con este género musical de raigambre popular. Solapado en el refinamiento visual y el efectismo sonoro que se observa en las producciones en video, se encuentra un entramado de códigos y mensajes que alientan patrones, conductas y expresiones que no favorecen a quienes se identifican con el reguetón desde las comunidades populares. En lugar de promover una superación de los "antivalores" cantados como forma de conjurarlos, dichos mensajes los refuerzan sutilmente en las representaciones difundidas en los canales y plataformas mediáticas donde hay que guardar ciertas formalidades, pero en las redes sociales y presentaciones en vivo se expresan con morbo y crudeza.

De esta manera, se infiere una relación directa o indirecta entre la industria del reguetón y una racionalidad delictiva y criminal que influye en grandes masas de jóvenes en ámbitos deprimidos de nuestra sociedad. Todo ello en el contexto de una reconfiguración de lo antisocial que ha llevado al reguetón de una segmentación localizada a un imaginario interclasista, que demanda una lectura desde la naturaleza del relacionamiento entre grupos sociales considerados subalternos o marginales y el conjunto más amplio de la sociedad. La vida en los márgenes siempre ha encontrado maneras de representarse a sí misma en manifestaciones de la cultura, siendo la música el medio más apropiado por su capacidad para expresar de manera directa y hasta ritual el "clima humano" de realidades que existen fuera del contrato social.

Esa música se compone de una sensibilidad herida, de una experiencia de vida cruzada por la exclusión, las carencias y la violencia. Son estas condiciones las que dieron veracidad, en un inicio, al reguetón, pues sus protagonistas cantaban su propio drama. De allí el tono desafiante del fraseo, donde hay un énfasis en ser el más macho, el más violento, el que controla y manda, el más malandro devenido en ícono de la sobrevivencia a punta de pistola y éxtasis narcótico. Es fácil entrever la carga de resentimiento que porta este emblemático género musical y que alimenta su espíritu transgresor. Ante ello surge una pregunta: ¿quienes cantan el drama (su drama) desean perpetuarlo o es el canto una catarsis necesaria para superarlo? Los sellos discográficos decidieron apropiarse de esta representación simbólica, recrear ese drama, mercantilizarlo, edulcorarlo en una teatralidad frívola que no solo refuerza los elementos determinantes de la marginalidad, sino que los normaliza y socializa, al punto de modelar un marco de conducta social, principalmente entre la población infantil y joven, que legitima el imaginario antisocial.

La denominación de origen

A la industria del entretenimiento le cautiva que una agrupación o un intérprete provenga de ámbitos humildes, difíciles, ya que esto le confiere una especie de heroicidad y cercanía con las audiencias que de otro modo no tendría. Y es lógica esta manera de presentar jóvenes promesas con historias de superación y logros personales, basados en dotes artísticas desarrolladas en medio de la precariedad, para que el público pueda identificarse con ellos. Ahora bien, en la realidad no funciona así.

Los artistas de géneros urbanos como el reguetón son presentados como seres de una realidad fetichizada, artificial, en la que se les muestra dueños de lujos excesivos: con vehículos costosos decorados con extravagancia, en mansiones, vestidos con ropa "de marca", "forrados" con metales y piedras preciosas, rodeados de exóticas mujeres que se contornean en una especie de danza de adoración, mientras fuman y beben con total despreocupación, siempre en una pose *gang*, pandillera o mafiosa. Esta imagen corresponde a la representación estereotipada de lo latino en los suburbios de las grandes ciudades de los EE.UU., país en el que están radicadas las grandes productoras audiovisuales que mercadean con el reguetón y donde se diseñan sus estéticas, simbologías y tendencias.

Representada así, la marginalidad queda enmascarada y se reproduce en los códigos y mensajes nada subliminales que los productos audiovisuales del reguetón consolidan. Y ya no se trata solamente de artistas procedentes de entornos marginales, sino que también otros, ajenos a dichos contextos, se apropian de estos atributos para consolidarse como íconos dentro de esta tipología social. He allí un dato de gravedad. En esta racionalidad, el arte se percibe como artificio y espectáculo por el cual se puede refinar, en esta clase de representaciones, un axioma antisocial. La calle, la vía, la pista se convierten en escenarios de una fantasía extravagante, en cuya construcción se observa una amalgama de símbolos de desafío y poder, articulados en una narrativa que celebra haber surgido desde abajo y logrado el éxito a través de la egolatría, la violencia y una vida tan excesiva como falsa, llena de alusiones explícitas a crímenes, agresiones y consumos de drogas.

La salvaje banda sonora del imaginario salvaje

De aparecer como una moda musical más, el reguetón ha escalado hasta convertirse en un fenómeno cultural, un signo de época y un síntoma social. Ya han transcurrido tres décadas desde que en las barriadas pobres de Puerto Rico se escuchó por primera vez aquel ritmo de cadencia pegajosa y letras subidas de tono que pronto se convertiría en un recurso para que jóvenes y adultos pudieran evadir momentáneamente la dura realidad cotidiana. Fue a inicios del

siglo XXI cuando el reguetón rompe límites locales, étnicos y de clase para volverse transnacional y afirmarse como una cultura del envés social. Esta es la época de lo que ya se conoce como vieja escuela del reguetón. Entre los exponentes más destacados de dicho período se puede mencionar a Tego Calderón, Daddy Yankee, Zion & Lennox, Wisin & Yandel, R.K.M & Ken, Tito "El Bambino", Plan B y La Factoría. Un cosmos de artistas y propuestas musicales que se van alejando aceleradamente del carácter llano, espontáneo y popular que definió inicialmente ese género de música urbana.

El referido crecimiento y expansión del reguetón coincide con un período de aumento y expansión de la cultura delictiva y criminal en América Latina y el Caribe. En Venezuela, especialmente durante la primera década del siglo XXI, se observan altos índices de criminalidad. Secuestro, narcotráfico y sicariato dan cuenta de una transformación significativa en el accionar delictivo. Comienzan a aparecer las megabandas y sus líderes negativos. Ese cambio en los patrones de comportamiento antisocial determina la forma de organizarse de grupos estructurados. La manera como estos grupos asumen sus acciones hace pensar que debe cambiar también la manera en que el Estado concibe el delito y la criminalidad. No basta con concebir estos fenómenos como desviaciones a corregir. Estamos ante una racionalidad y unas subjetividades totalmente convencidas y conscientes de lo que hacen, dotadas de recursos económicos, capacidad de fuego, planificación, organización, ejecución y ramificaciones en prisiones, instituciones del Estado y poderes públicos. Es una forma de poder sin precedentes y terrible. El presidente Gustavo Petro ha categorizado este nuevo sujeto criminal como organizaciones "multicrimen" y le asiste la razón. Son estructuras empresariales que controlan poblaciones y territorios, lo que implica, además, un cambio en la doctrina de seguridad interna de las naciones, pues linda en una vulneración al concepto de soberanía nacional, aspecto que merece un estudio detallado.

Como organizaciones estructuradas, estas formas de delincuencia organizada poseen unos referentes simbólicos que traducen aspiraciones de vida. Son esos mismos referentes los que las industrias culturales del entretenimiento (disqueras, productoras) maquillan y exhiben como fetiches, alimentando el deseo de miles (quizás millones) de jóvenes en el continente más desigual del mundo. Se despliega el culto a las armas y las drogas (especialmente las de laboratorio), exaltación de la violencia y mercantilización de la mujer. Se promueve una escala de valores donde el duro es el que ha disparado una pistola, que ha sido criado por la calle, el que consume más drogas, el que culea de manera más promiscua (generalmente en relaciones triangulares: muchas canciones repiten la idea de seducir a una mami comprometida con otro hombre), el que "picha" más y luce "la guaya" más gruesa, el más grosero, transgresor y agresivo, el que sólo acata su ley.

Este ensayo identifica una relación directa entre industrias culturales del espectáculo y la reconfiguración de la criminalidad en el continente y Venezuela, especialmente. Se está ante un fenómeno cultural impulsado por los grandes *trust* mediáticos que, por las características de las poblaciones a las que impactan, propiciarán dinámicas sociales con implicaciones políticas, por cuanto el imaginario que están "cultivando" socava los cánones básicos de la estructura social. Son masas de jóvenes de ámbitos marginales, pero también de sectores de la clase media, creciendo influenciados por una música diseñada para pervertir, no por su género en sí, sino por el diseño con que las disqueras difunden sus mercancías. El plural aquí apunta a todo lo que está presente en un videoclip de reguetón, tanto lo explícito como lo sugerido. En ese diseño, no importa ya quién sea el "artista" o "cantante" ni su procedencia; basta con que sea susceptible de ser investido con el aura del "pran", ampliamente publicitada, para convertirse en

un referente de la espontaneidad y rebeldía juvenil que define a la música urbana, como señaló un presentador de los Grammy Latinos.

Un síntoma social

Al inicio del presente ensayo, se mencionó la carta presentada ante la Fiscalía General por personalidades del mundo cultural y comunicacional en Venezuela, quienes solicitaban la prohibición del reguetón en las escuelas. Igualmente, se destacaron las reseñas que dicha iniciativa civil generó en la prensa internacional, donde se trató el asunto como un tema de persecución estatal contra la creatividad juvenil popular. Volviendo a esa perspectiva inicial, es de destacar que el reguetón no puede prohibirse; es difícil esa medida dadas las múltiples vías a través de las cuales esta mercancía penetra diversos espacios. Puede regularse y evitar que suene en actividades propias del espacio educativo. Como también pueden establecerse iniciativas que fomenten, entre el estudiantado y el personal docente, la elaboración y promoción de composiciones exentas de contenidos obscenos, transgresores o violentos. En ese sentido, es fundamental apropiarse, en la medida de lo posible, de este género.

Esta regulación debe extenderse también a la Universidad Nacional Experimental de la Seguridad (UNES), a los centros de formación de tropas profesionales de la Fuerza Armada y a las universidades, donde la mayoría de sus integrantes y estudiantes proviene de estratos económicos que sufren carencias y precariedad. Un gran número de estos jóvenes llega ya "formado" en el plano simbólico por la impronta que las industrias culturales han sembrado en el imaginario popular. Así, se podría ir regulando este producto musical metastásico desde cada espacio y grupo social. Aun considerando la predilección juvenil por sonidos asociados a la transgresión, el reto y el placer, subyace, en el entramado comercial del reguetón, la ausencia del Estado, de políticas públicas efectivas destinadas a vastas zonas habitadas por seres humanos explotados, excluidos, estigmatizados y marginados, para quienes cualquier acto vital que deseen realizar se verá tocado por algún tipo de violencia. No es sensato esperar que la marginalidad, la necesidad y la precariedad generen líricas sublimes que eleven el espíritu del idioma. Lo que, en cambio, sí es sensato estudiar, comprender y combatir son los códigos antisociales, delictivos y criminales que las industrias culturales procesan, maquillan y fomentan. Estas industrias se benefician, de manera directa o indirecta, junto a sectores ilícitos vinculados al tráfico de armas, narcóticos y personas, a la prostitución y a las mafias.

Existen razones fundadas para la alarma. Lo que hemos conocido como sociedad –sobre todo en Venezuela– parece agotado. La conjunción de desatinos gubernamentales que idealizan todo lo que se asocia a "popular", junto con el impacto interno en comunidades, barriadas y urbanizaciones provocado por la crisis económica derivada de las medidas coercitivas impuestas por Estados Unidos, ha generado un estado de debilidad institucional por el que el crimen organizado ha conquistado territorio y subjetividades. El "pranato" –como estética, gestualidad y forma de comunicación– es cada vez más notorio en la vida pública. Policías y delincuentes buscan imitar al reguetonero del momento, anhelan los accesorios con que se exhiben (esto incluye a mujeres). Mujeres de clase media perrean al compás de letras que las insultan. En las escuelas, se da espacio para el reguetón que tanta acogida tiene; una cultura antisocial adquiere cada vez más el carácter de una invasión silenciosa.

Se plantean consideraciones en términos de políticas culturales, comunicacionales y de responsabilidad social. La música y sus intérpretes inciden en las actitudes y decisiones de los jóvenes, y este género en especial, desde el show business que lo comercializa, induce a comportamientos alterados. La institucionalidad aún no abarca este fenómeno. Gobernadores

y alcaldes, como estrategia populista, recurren no solo a la música de reguetón, sino que adoptan su gestualidad. Al momento de escribir este ensayo, se reportó una alteración del orden público, violencia callejera y hasta profanación de un templo en la ciudad de Guacara, estado Carabobo, tras permitirse un concierto de reguetón en la Plaza Bolívar de ese municipio. No fueron escuchadas las voces que proponían ubicar el evento en el extrarradio de la ciudad; como resultado, la multitud de jóvenes asistentes entró en estado de motín al ritmo de letras que cantaban a la desobediencia, la transgresión, el consumo de drogas y la violencia interpersonal. Se está ante una "movida" distinta a otras expresiones musicales. Hay que abordarlo como un síntoma social.

Colonialidad del reguetón

Todo género musical y expresión artística se inscribe en una cultura y estructura social de la cual extraerá los elementos de su identidad. En sus inicios, el reguetón cantó los sinsabores, la sexualidad y el goce desde el lenguaje de su contexto: barrios pobres de Puerto Rico, azotados por la violencia intracomunitaria, la exclusión social, el trabajo precario y sus consecuencias. Fue una forma de catarsis colectiva espontánea y de comunicación (en términos de *ghetto*) entre subjetividades insertas en el capitalismo como mano de obra barata o dato estadístico. Ese mismo capitalismo, al detectar el potencial y alcance de esa flamante rítmica, la absorbió y transfiguró en un mensaje extravagante, que ya no canta desde la precariedad sino desde la abundancia capitalista. Lejos quedaron las composiciones que hablaban de raza, clase y crudeza del entorno, o aquellas que sugerían reivindicaciones subalternas, aunque fuera de manera remota. Los más recientes representantes de este género musical urbano se legitiman en una imagen fenotípicamente blanca y producciones muy próximas a la estética pop. Como lo argumenta el profesor Julio Checa, citado en el artículo *Trap: una nueva mirada a la marginalidad*:

Lo normal en la marginalidad suele ser la condición subalterna. Se trata de individuos o grupos que carecen de voz. No pueden representarse a sí mismos, sino que son representados por otros, que son los que poseen la capacidad de llegar a los medios de comunicación o trabajar en productoras y, cuando se auto-representan, en realidad lo hacen en las esquinas del sistema, donde son residuales. Si en algún momento empiezan a adquirir una posición más relevante y empiezan a ganar dinero y visibilidad... entonces el sistema los fagocita, pero en ese momento ya es complicado hablar de marginalidad. (Checa, citado en De las Heras, 2020, documento en línea)

Atrás queda el origen humilde que tanto publicitan las empresas del entretenimiento. Lo que existe son actores o, en el mejor de los casos, trabajadores representados por agentes cuya vida útil laboral dependerá de la tendencia que las industrias del espectáculo decidan instaurar. Mientras tanto, como parte de este contrato, deben mantener una vida de excesos, escándalos y simulación para sostener a las audiencias excitadas, en esa suerte de mirada escópica con la que las productoras explotan, refinadamente, el morbo. Hay en este entramado industrial, en esta superestructura mediática, mucho de alienación, de saturación cognitiva, de control mercantil de masas. En el metabolismo del sistema capitalista, en su fase neoliberal e informacional, toda población está segmentada, especialmente la juvenil, cuyos grupos con mayores recursos y educación serán incorporados por los centros hegemónicos a las estructuras formales del modelo económico social. Para aquellas mayorías marginadas, queda el consumo residual y un mayor expolio de su fuerza de trabajo, sus cuerpos y sus vidas. Todo lo que va sensibilizando el reguetón en la dimensión que se ha expuesto en este trabajo constituye una colonialidad de un nuevo tipo.

Por hacer

¿Cómo desmontar esos códigos? ¿Con qué llenar el espacio imaginario conquistado por el reguetón? ¿Cómo contrarrestar la manera en que representa estereotipos y roles de

género? ¿Qué estética seductora y adrenalínica se puede fomentar, ajena al sistema de signos alienantes, delictivos y criminales que las disqueras comercializan? ¿Qué estrategias diseñar para revertir la escalada anómica, antisocial, que marca el presente en América Latina, y Venezuela en particular, y que se encuentra reforzada por las industrias culturales del espectáculo? En lo inmediato, es necesario ahondar en el análisis de las estéticas y mensajes que las industrias culturales actualizan constantemente, identificar los puntos de cruce entre esas estéticas y los discursos y prácticas del crimen organizado, estudiar la cultura carcelaria para reconocer qué elementos de ese sistema de signos han permeado el tejido social, visualizar cómo estos procesos son recreados por las industrias culturales del espectáculo y establecer estrategias creativas, comunicacionales y pedagógicas para ser socializadas en las comunidades, escuelas y espacios públicos.

Como parte del presente ensayo, se mantiene el registro de datos, indicios y relaciones que puedan ir conformando una exploración temática de un fenómeno cultural que copa todos los espacios públicos y sociales. El reguetón –y lo que con él viene– se escucha en el transporte público, teléfonos celulares, radios y en locales clandestinos (“achantes”) donde concurren jóvenes liceístas; especialmente impacta en muchos jóvenes condenados a la miseria, cuyo único horizonte de vida es la promesa de los videoclips que miran con deseo, aspirando a conseguir lo mostrado de cualquier forma, así sea arrebatando los bienes y la vida de otra persona. Para ello cuentan con drogas y el efecto de disparos que las industrias culturales de entretenimiento han sabido colocar en las pistas.

Referencias

- Chávez-Aguayo, Marco. (2020, 22-25 de abril). *Uso y significación social del Reguetón: Más allá de fronteras políticas y científicas* [Presentación de ponencia]. Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural, Oaxaca, México. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/1049/Cha%CC%81vez%20-%20Uso%20y%20significacio%CC%81n%20social%20del%20regueto%CC%81n%202020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- De las Heras, Pelayo. (2020, noviembre 4). Trap: una nueva mirada a la marginalidad. *Ethic*. <https://ethic.es/2020/11/trap-otras-miradas-marginalidad/>
- El Chigüire Bipolar. (2023, 7 de septiembre). *Tarek impactado tras descubrir que el reggaetón no es el causante de los problemas latinoamericanos sino solo una forma de contar las vivencias de las sociedades que están en decadencia por culpa de regímenes corruptos como el que él apoya y que por consiguiente todo sigue siendo culpa del chavismo*. <https://www.elchiguirebipolar.net/07-09-2023/tarek-impactado-tras-descubrir-que-el-reggaeton-no-es-el-causante-de-los-problemas-latinoamericanos-sino-solo-una-forma-de-contar-las-vivencias-de-las-sociedades-que-estan-en-decadencia-por-culpa-de-r/>
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Sudamericana.
- Radio Café Atlántico. (2023, septiembre 1). *Personalidades de la cultura venezolana piden regular y prohibir el reguetón*. Radio Café Atlántico. <https://radiocafeatlantico.com/personalidades-de-la-cultura-venezolana-piden-regular-y-prohibir-el-regueton/>
- Rauw Alejandro, Bad Bunny: ¿Por qué el régimen de Venezuela quiere bloquear su música? (2023, octubre 6). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/rauw-alejandro-bad-bunny-karol-g-por-que-venezuela-quiere-bloquear-su-musica-813490>