

VITAM REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

JUVENTUDES Y AGENCIAMIENTOS CULTURALES DE LA MÚSICA

Imágenes juveniles de la contemporaneidad latinoamericana: músicos independientes autogestivos y sicarios y matarifes

Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres *cantan y perrean*

La música, un elemento constructor de la identidad juvenil

VITAM
REVISTA DE
INVESTIGACIÓN EN
HUMANIDADES

**JUVENTUDES Y AGENCIAMIENTOS
CULTURALES DE LA MÚSICA**

Año IV, Número 3

Septiembre – Diciembre de 2018



DIRECTORIO

Rectoría General

Dr. Alejandro Rodríguez Rodríguez, SDB

Rectoría Ejecutiva

Mtra. Sara Guadalupe Sánchez Tapia

Consejo Editorial

Dr. Francisco Sánchez, SDB, Italia

Dr. Willy W. Chambi, Bolivia

Dr. Enrique Cruz Rodríguez, México

Dr. David Fragoso Franco, México

Dr. Israel Covarrubias González, México

Dr. Jorge Baeza Correa, Chile

Dr. Teresa Yurén Camarena, México

Mtra. Yolanda Rodríguez Rodríguez, EEUU

Mtra. Ana Cristina Estrada, Guatemala

Director Editorial

Dr. Alejandro Rodríguez Rodríguez, SDB

Jefe Editorial

Lic. Edgar Morales Flores

Asistente Editorial

Dr. Jomar Díaz Delbert

Producción

Ediciones Navarra, S. A. de C. V., Van Ostade 7, Col. Alfonso XIII, Del. Álvaro Obregón, 01460, Cd. de México

Diseño y Arte Final

Miguel Morales Domínguez

Vitam. Revista de Investigación en Humanidades

Año 4, número 3, Septiembre – Diciembre de 2018

Publicación arbitrada cuatrimestral de la Universidad Salesiana, A.C.

Editor responsable: Edgar Morales Flores.

Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor 04-2017-011716441700-102. ISSN: 2448-6124

Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16625.

Domicilio de la publicación: Laguna de Tamiahua no. 97, Col. Anáhuac, Del. Miguel Hidalgo, México, D. F., C.P. 11320. Distribución propia.

Impresa por Ediciones Navarra, S. A. de C. V., Van Ostade 7, Col. Alfonso XIII, Del. Álvaro Obregón, 01460, Ciudad de México.

Los criterios y opiniones expresadas por los autores son de su exclusiva responsabilidad.

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL DE ESTA OBRA, SIN PERMISO POR ESCRITO DEL EDITOR. DERECHOS RESERVADOS: © UNIVERSIDAD SALESIANA, A.C.

VITAM. REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Año 4 • n. 3 • 2018

Dirigir correspondencia y valores a:

Laguna de Tamiahua no. 97, Col. Anáhuac, Del. Miguel Hidalgo, C.P. 11320, Ciudad de México

Contacto: revistavitam@universidadsalesiana.edu.mx y

asistentevitam@universidadsalesiana.edu.mx

Las políticas de recepción de textos pueden ser consultadas en nuestro portal:

www.revistavitam.mx

INVESTIGACIÓN

4 Maritza Urteaga Castro Pozo

Imágenes juveniles de la contemporaneidad latinoamericana: músicos independientes autogestivos y sicarios y matarifes

36 Merarit Viera Alcazar

Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres *cantan y perrean*

58 Rubicel del Rosal Melo

Nancy Elizabeth Sánchez Fuerte

La música, un elemento constructor de la identidad juvenil

ENSAYO

79 Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

Crónicas de historias inmediatas: el corrido en el 68

90 Mauricio Dimeo Coria

Lo que no es la música electrónica

RESEÑA

97 Mariana Focke

Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana

100 Rodrigo Sánchez Torres

Homies unidos: Estrategias de reestratificación desde la sociedad civil

108 SEMBLANZAS

INVESTIGACIÓN |

IMÁGENES JUVENILES DE LA CONTEMPORANEIDAD LATINOAMERICANA: MÚSICOS INDEPENDIENTES AUTOGESTIVOS Y SICARIOS Y MATARIFES Youth images of Latin American contemporaneity: independent self- managed musicians and hired killers and thugs

Maritza Urteaga Castro Pozo

Escuela Nacional de Antropología e Historia, Posgrado en Antropología Social

maritza_urteaga@inah.gob.mx

Resumen

Se analizan las imágenes de jóvenes *trendsetters* autogestivos de la música independiente y los sicarios y matarifes del narco como dos experiencias de trabajo y vida insertas en procesos socio culturales más amplios –nuevos procesos de producción de la música y procesos de violencia y juvenicidio– que redefinen los procesos de subjetivación juvenil en América Latina y la formación de *sujetos* en espacios y momentos dados. ¿Cómo estos actores transforman en sus prácticas, discursos, imágenes y ethos las formas de hacer y percibir la vida y el trabajo para no morir y proyectarse al porvenir en un contexto de desafección social, transformación y consolidación neoliberal del Estado y sociedad y de violencias sociales? ¿Qué *ethos* instituyen con sus prácticas y modos de conducta en los ámbitos en los que se desenvuelven?

Palabras clave: Juventudes latinoamericanas, imágenes, actos de representación, ethos contemporáneos.

Abstract

Images of independent self-managed music trendsetters and drug trafficking hired killers and thugs are analyzed as two forms of life and

work, inserted within wider socio-cultural processes- new processes of musical production as well as processes of violence and youth murder. Processes where youth subjectivation is redefine in Latin America whilst creating contemporary youthful *subjects*. How do these social actors transform through their practices, discourses, images and *ethos* the way of perceiving and experiencing life and work, in attempting to avoid death as well as surviving in a context of social disaffection, social transformation, and the consolidation of the neoliberal state and social violence? What *ethos* are instituted through practices and forms of behavior within environments in which these social actors perform?

Keywords: Latin American youths, images, acts of representation, contemporary ethos, creation, violence, survival.

INTRODUCCIÓN

...los saberes que se construyen en las nuevas condiciones en que los jóvenes viven, en la precariedad, en asociaciones a distancia, en otras formas de proximidad y de presencia, de redes, todo eso está creando no sólo modos de convivir distintos sino saberes diferentes y jerarquización de qué es lo hay que estudiar, qué es lo que realmente vamos a usar o no y capacidad para aprender lo que todavía no se descubrió.

Néstor García Canclini

(Urteaga y García Canclini, 2017).

El siglo XXI trajo cambios radicales en la producción de la subjetividad juvenil como consecuencia de grandes transformaciones económicas, políticas, culturales e institucionales ocasionadas por sucesivas políticas capitalistas de corte neoliberal, las cuales cambiaron las condiciones y posibilidades que ofrece la sociedad a los jóvenes, haciéndolas más desventajosas. Décadas de precarización de la fuerza de trabajo, de caída del valor trabajo y del valor educación, de pérdida de los servicios sociales entre amplios segmentos poblacionales, así como de exclusión de amplios sectores juveniles a los que el modelo neoliberal considera no redituable incorporar explicarían, aunque sólo en

parte, “el pasaje de muchos jóvenes a otras formas de asociación que pueden ser las bandas, pueden ser las actividades creativas y pueden ser las mafias” (Urteaga, 2017). Sin embargo, también forman parte de estas explicaciones la percepción de los jóvenes de diferentes sectores sociales, quienes dicen, si la sociedad es así, es mejor organizar sus vidas en forma distinta trazando carreras personalizadas, construyendo solidaridades generacionales y/o formando o ingresando a grupos con los que pueden auto gestionar sus vidas. La mayor autonomía o mayor iniciativa y capacidad de organizar sus vidas –en muchos casos de forma distinta e independiente de lo que es hegemónico en la sociedad–, de la generación joven, se vive muy desigualmente. Los investigadores en juventud coinciden en que la definición de lo que es ser joven ya no responde a los mismos criterios del siglo XX. Hay imágenes muy dispersas de lo que es o significa ser joven en la denominada era digital, donde las juventudes no son subalternas por definición.

El texto expone dos imágenes juveniles contemporáneas, los *trendsetters* autogestivos de la música independiente y los sicarios y matarifes del narco vinculadas a dos experiencias juveniles insertas en procesos socio culturales más amplios –como los nuevos procesos de producción de la música y los procesos de violencia y juvenicidio, entre otros– que en América Latina están redefiniendo la experiencia juvenil y creando *sujetos* juveniles contemporáneos. Michel Agier (2015) sostiene que

si necesariamente hay espacios y condiciones, escenas o situaciones para que haya subjetivación ritual, estética, política, también hay gente que comienza a existir como sujeto bajo ciertas condiciones y en una situación dada... no solamente hay subjetivación, sino también la formación de un sujeto en un espacio y un momento dados... Algo más ocurre a veces: el concepto de sujeto designa ... una llegada descentrada, es un tercer concepto más próximo a la toma de la palabra, la política, la estética o el actuar en general... Es en situación y en una tensión con y contra la identidad y el lugar asignados que el sujeto surge. Una nueva concepción de alteridad se manifiesta así, la del sujeto - otro; es esencialmente situacional y fronteriza, es la que ocurre, y nos permite avanzar hacia una concepción no culturalista de la alteridad (p. 176).

DE IMÁGENES, REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS EN SITUACIONES DE CRISIS Y DE CAOS

Además de ser excelentes herramientas de registro para el trabajo de campo, las imágenes culturales –y en particular las visuales vinculadas a ciertas experiencias juveniles– constituyen un lenguaje alterno para comunicar experiencias etnográficas y generar nuevo conocimiento antropológico. De la misma manera que la palabra o que ciertas experiencias juveniles, la imagen describe, genera, encierra y transmite información, ideas, sensaciones y significados. Palabra, experiencia e imagen visual no son formas distintas de decir lo mismo, son lenguajes que comunican diferentes tipos de información y que bien articulados pueden apuntar en un mismo sentido y reforzar la comprensión de los procesos socioculturales que atraviesan las dimensiones comunicativas, expresivas o subversivas de las relaciones humanas y la cultura. En este caso, la comprensión del accionar de dos actores juveniles contemporáneos en América Latina como los *trendsetters* autogestivos de la música independiente y los sicarios y matarifes del narco y la importancia que su participación tiene en la reconfiguración de los modos de hacer y de vivir en ciertos ámbitos del mundo contemporáneo.

El análisis de las imágenes culturales se realiza desde un lugar denso en el sentido antropológico. En éste vinculamos un conjunto de atributos ideológicos, valores y ritos *asignados* específicamente a los jóvenes con el *universo simbólico* que configura su mundo, expresado en objetos materiales (modas, bienes de consumo) y elementos inmateriales (música, lenguaje, prácticas culturales y creativas). Las imágenes juveniles son construidas por los jóvenes –a través de las elaboraciones subjetivas que tienen de sí mismos –y por las elaboraciones y expectativas normativas de instituciones que intervienen en su mundo (Feixa, 1993, p. 15). De ahí que las imágenes sean objeto permanente de disputa por su importante papel en la producción de la representación y en la construcción de la subjetividad juveniles.

Moscovici (2003) y Jodelet (2002) entienden las *representaciones sociales* como conocimiento de sentido común y práctico construido en constan-

te diálogo con el saber científico, que permite a los sujetos aprehender (recreando) los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro ambiente, las informaciones que en él circulan y a las personas de nuestro entorno. Toda representación “siempre es la representación de un objeto, persona, acontecimiento, idea, etcétera.”, el acto de representar es *sustituir a, estar en el lugar de; es hacer presente en la mente otra cosa, persona, acontecimiento material, psíquico, idea, etc.* En todos los casos, en la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano e incluso puede restituir lo que está presente (Jodelet, 2002, pp. 475-476).

Las imágenes culturales son construidas por prácticas de representación de actores que en condición subordinada necesitan restituir simbólicamente algo ausente en la representación que el otro hace de ellos. Las imágenes se constituyen como dispositivos complejos con la capacidad de reproducir y también (re)crear (y, a veces invertir) relaciones de poder al momento de representar sucesos, acciones y sujetos específicos. Esos actos constituyen actos de poder/resistencia que necesitan ser reconocidos por otros (sean externos o internos) a quienes se habla simbólicamente. Las prácticas representacionales, en tanto medios de comunicación (materiales e inmateriales), incorporan tanto los contextos, las situaciones históricamente situadas, como también las prácticas y los nuevos sentidos de los encuentros de los jóvenes con la “innegable experiencia del presente” (Williams, 1977), en este caso, con los actuales procesos de producción cultural/musical o de violencia y juvenicidio en curso. Procesos socioculturales complejos y situados, entramados a relaciones de poder particulares dentro de los cuales los jóvenes disputan el reconocimiento del poder de su representación, así como el reconocimiento de sus utopías y proyectos en tanto lo que está en juego es su supervivencia (asociada al futuro) y *su proyección en el porvenir* (Abélès, 2012, p. 190).

En esa tesitura, muchas de las prácticas culturales de los jóvenes son *formas expresivas* y se encuentran mejor ubicadas en los “gustos de libertad” (Bourdieu, 1991). La expresividad remite al placer y no tanto o cons-

tantamente a la *representación de* (“gustos de necesidad”). Mi experiencia de investigación con las juventudes envueltas en procesos de cambio social encuentra limitante la teoría de las representaciones en el análisis de algunas dinámicas culturales juveniles contemporáneas, por lo que recuro al planteamiento de Cornelius Castoriadis sobre el *imaginario* como creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica y psíquica) de figuras, formas e imágenes a partir de las cuales solamente puede referirse a algo. El imaginario *produce* más que representa, tiene un sentido *proyectivo más que retrovisor* (Castoriadis, 1985, p. 7; Vergara, 2001, pp. 46 y 47; Lindon, Hiernaux y Aguilar, 2006, p. 14). También, ubica al imaginario radical entre el dinamismo psíquico y las relaciones sociales: es imaginación radical o sociedad instituyente, que surge del *caos-abismo-sin fondo* y que, a su vez, es instituido. Observa Vergara que en ese “caos-abismo-sin fondo” en el hacer histórico, la sociedad instituye sin cesar nuevas posiciones, nuevas formas de sociedad, nuevos mitos y en determinadas circunstancias engendra sus instituciones y estructuras sociales, que resistirán, por un cierto período, al caos (Vergara, 2001, p. 50).

Precisamente, en momentos de grandes cambios y definiciones sobre el curso de la sociedad contemporánea –ese *caos-abismo-sin fondo*– en la que están activamente involucrados los jóvenes músicos independientes y los sicarios y matarifes del narco desde diferentes y desiguales zonas fronterizas,¹ el imaginario así conceptualizado es útil para analizar las imágenes como indicios y como medios comunicativos de las disputas de poder entre formas de trabajar y vivir diferentes –a veces en oposición– así como de las utopías sociales del siglo XXI.

1 “Zonas de frontera” es una propuesta metodológica de Rosaldo (1991) para penetrar y analizar los procesos de cambio e inconsistencia interna en una localidad, región, país –con la consecuente expresión en conflictos y contradicciones– productos de la movilidad y flujo de actores juveniles en movimiento e interacción con múltiples y novedosas situaciones e ideas. Son zonas de intersección, intercultural e intergeneracional, donde narrativas, prácticas y experiencias, saberes, se cruzan y oponen. En ese sentido, *son espacios interpretativos terceros –in between* (Bhabha, 2002)– desde donde analizar las situaciones contemporáneas caracterizadas por el movimiento, la heterogeneidad, la porosidad, el cambio rápido, el prestar y pedir intercultural producidas por agentes juveniles cuya experiencia social en espacios sociales múltiples “saturados de desigualdad, poder y dominación”, construye modos distintos de ser joven en la contemporaneidad; a la vez que posibilita la formación de sujetos (Agier, 2015) en espacios y momentos determinados.

Es desde ciertas condiciones y en situación (por ejemplo, la reconfiguración de la industria musical y la ampliación de la economía y violencia del narcotráfico como efecto de la guerra que el estado mexicano le declaró en 2006) y en una tensión con y contra la identidad y el lugar asignados al sujeto joven durante el siglo XX, que estos novedosos experimentos o ensayos de autonomía, pertenencia y reconocimiento tienen lugar. Para ingresar en estos espacios –hechos de prácticas y modos de comportamiento y de actuar que van sentando hábitos, costumbres, modos de pensar, de conducirse, de obrar, algo más permanentes– y a fin de ir trazando las nuevas figuras juveniles, haré uso del concepto *ethos*. Según el Diccionario de la Real Academia Española, *ethos* es el “conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad” (Real Academia Española, 2018). También refiere a reglas que se establecen para regular los comportamientos y modelar el carácter. En la discusión antropológica, Geertz (1995, pp. 89 y 118) define el *ethos* como el tono, la calidad de vida, la disposición de su ánimo y el estilo moral y estético de un grupo.

Intentaré trazar las líneas básicas de estas imágenes articulando la construcción diferenciada y desigual de sus subjetividades, las prácticas de representación mediante las cuales intentan resistir, negociar, sino imponer su poder y dominio sobre otros actores jóvenes y adultos, así como institucionales, y los efectos de poder que sus prácticas representacionales suscitan en la sociedad. A la vez, y en tanto las imágenes siempre hablan a, y se construyen con y/o contra otras imágenes, se identificarán las imágenes que se desean desmontar o deconstruir por medio de los actos y prácticas de representación de los actores.

En ese texto se responderán las siguientes preguntas: ¿Como estos actores juveniles y sus imágenes (creadas por los medios de comunicación y por ellos mismos en zonas de oportunidad y/o a través de las redes sociales digitales) están transformando en sus prácticas, discursos e imágenes visuales las formas de percibir y hacer la vida, de trabajar, de hacer política, de lograr mejorar su calidad de vida, en un contexto de desafección social, de transformación de la sociedad y consolidación neoliberal

del Estado y de violencias sociales? ¿Qué nuevas imágenes y *ethos* están instituyendo con sus prácticas y modos de comportamiento en los ámbitos en los que se desenvuelven?

REPOSICIONAMIENTO JUVENIL EN LOS MERCADOS LABORALES EMERGENTES Y LA INDUSTRIA MUSICAL INDEPENDIENTE Y AUTOGESTIVA: MÚSICOS INDEPENDIENTES

Creo que la génesis de todas estas cuestiones que han ido pasando está en **inventar [tu] propio universo donde vas a trabajar**. No es ir a competir y ocupar los que hay, [sino] inventar el de uno, propio, con sus públicos. Esos son los proyectos que mejor han funcionado (Concha, 2014).

Uno quiere el dinero para generar un entorno parecido al que uno desea, si el entorno que genera Intolerancia se parece a mí entonces dejo de necesitar el dinero ... Ese dinero que genero no tengo problema de gastarlo en algo que sostiene ese entorno que yo deseo... Tiene más que ver con **la concepción de la felicidad** que del dinero como fin en sí mismo.... Intolerancia no busca fomentar carreras mercadológicamente exitosas sino carreras artísticas comprometidas (Rosado, 2010).

En la actualidad, al interior del campo musical latinoamericano y mundial existen varias escenas o contextos musicales, cada uno hecho de diversas propuestas creativas en cuanto a las formas de producir, de trabajar y de relacionarse entre los participantes y los públicos. En términos históricos, el devenir de este campo durante el siglo XX identificó a la industria del disco con un modelo de negocio vertical como dominante, el cual daba poco margen de acción a otras formas de producción musical como las independientes, las alternativas, autogestivas, amateurs y otras. En la última década del XX, sin embargo, la eclosión y desarrollo de Internet, la emergencia de softwares especializados y otras transformaciones digitales en todas las fases de la producción musical – producción, distribución y consumo – fueron fundamentales para desatar la crisis del soporte o formato de la industria discográfica y la reemergencia dinámica de formas

de producción antes marginalizadas. Se abarataron considerablemente los costos de producción y distribución de la música, permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias de acceso y difusión de la información por parte de consumidores y músicos que levantaron sus sitios o espacios en la web haciendo perder el control a las transnacionales de la música sobre la venta de discos física. Ello llevó a la pérdida de su peso como objeto mercantil y a la búsqueda de otras formas de ingreso por parte de disqueras y músicos.

La industria de la música en su totalidad se ha fragmentado desde entonces, está viviendo una reestructuración profunda. Ante el vacío del modelo empresarial del disco en la producción musical, ésta se ha convertido en un espacio de posibilidad para muchos actores que estaban ya presentes, aunque en condición de marginalidad, y para nuevos actores que están redefiniendo las reglas y las dinámicas del entorno musical a la vez que obligan a la industria a reaccionar para adaptarse a estos cambios. Se ha convertido en el siglo XXI en espacio de experimentación de nuevas relaciones entre músicos y agentes ligados a la música y entre éstos y los públicos; “de nuevos modos, tareas y prácticas de intermediación, de modelos de negocio innovadores” (Fouc , 2012). Hoy no hay un solo modelo de producción musical, existen diversas formas de producir la música, una es el modelo de negocio vertical de la industria discográfica y muchas propuestas “independientes”. En este campo, existe una escena de la música popular alternativa, colaborativa y autogestiva. Su compresión exige trasladarse “hacia un cruce de perspectivas que posibiliten entender la música como actividad cultural, creativa y económica” y hacia “las situaciones sociales bajo las cuales se crean las escenas musicales y entender el aspecto cultural de estas como comunidades que actúan alrededor de una actividad” (Woodside, Jimenez y Urteaga, 2012, p. 146).

Una cosa es cultura y otra es industria y cuando hay industria hay un dueño, hay propiedades y los locos quieren ganar plata, entonces hay una dualidad constante... en el mismo entorno, hay gente que quiere transformaciones culturales y por eso entr  en todo este mundo... y otros personajes que están haciendo negocio (Concha, 2014).

A lo largo de las investigaciones realizadas,² el proyecto de música independiente alternativa y autogestiva está sustentado en una red compuesta por múltiples redes, vínculos y actividades de personas que se van encontrando al perseguir fines comunes. Esta red de redes se sostiene como comunidad trabajando en un proyecto que gira en torno a la producción y difusión de música de manera colaborativa,³ creando nuevas dinámicas de interacción e instituyendo nuevas reglas de juego en el entorno. La experiencia de trabajo independiente y colaborativo de una red de redes, abierta y meritocrática, gestada entre varias redes de músicos en diferentes países latinoamericanos en donde participan las productoras –o nodos– Intolerancia (México) y La Makinita (Chile) y que caminan en la creación de una Industria Independiente de la Música Latinoamericana, viene forjándose desde antes de la crisis del modelo discográfico. Se trata de bandas y disqueras o productoras que aprovecharon ese caos para reposicionarse dentro del campo, ampliando y consolidando sus vínculos con otros músicos y agentes musicales con quienes “compartían el sueño de cómo había que trabajar la industria musical”⁴ en sus países y allende los mismos.

Esta red de redes se sustenta en los vínculos de amistad y confianza generados a lo largo de algunos años de compartir ideas, experiencia y saberes aprendidos en torno al trabajo realizado y el trabajo mismo entre una red de pares comprometidos en el mismo viaje: responder a las necesidades de públicos segmentados y diversos –que demandan ciertos lenguajes, cierta participación y cierta calidad del producto musical–, así como a sus necesidades creativas y de innovación como músicos y productores de música contemporánea y a la necesidad de poner en valor su trabajo, su profesionalización y su calidad de trabajadores de la música.

2 En México, 2010–2012, con el Proyecto *Estrategias creativas y redes culturales de los jóvenes* a cargo del Dr. Néstor García Canclini. En Chile, 2014–2016, con el Proyecto de Investigación Sabática *Jóvenes trendsetters o emprendedores culturales en el entorno musical juvenil y otras escenas creativas aledañas en la ciudad de Santiago Chile*, apoyada por el CONACYT.

3 Lo colaborativo hace referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, se trata de un proceso de coproducción entre diversos agentes en donde comparten los acuerdos y desacuerdos en los procesos, metodologías e ideas de trabajo a fin de integrar las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos. Generalmente constituyen lógicas de convivencia y trabajo más horizontales, sin caer en la idea ingenua de horizontalidad (Subtramas, s.f.).

4 Jaime Concha, La Makinita, Entrevista 2014, Santiago de Chile.

Los vínculos generados –amistades– muchas veces tienen más de veinte años haciéndose e integrando más miembros jóvenes que siguen ampliando las redes. Como sostuvieron Jaime Concha⁵ y Pablo Reyes (2014) de la Banda JuanaFé:

Solos no podemos resolver problemas ni construir industria, abrimos la puerta para trabajar con otros grupos y artistas y el proyecto creció. Nos adentramos en los sistemas de trabajo que los artistas tienen, que son un excelente aporte para una industria más local y más independiente (Concha, 2014).

Pablo Reyes: Cuando armamos el proyecto de La Makinita siempre fue invitar a trabajar a más gente que nos gustaba lo que hacía más allá de si iban a tener un éxito comercial. Lo que nos gusta musicalmente, por un lado, y más allá de la música, si nos gusta cómo funciona, cómo se trabaja el proyecto, la posibilidad de experimentar, de equivocarse y, sobre todo, trabajar con gente que uno quiere y se siente cómodo trabajar (Reyes, 2014).

Respetar los sistemas de trabajo de los músicos, crear un entorno cálido y cómodo de trabajo para todos, generar una propuesta musical invitando músicos diversos y de distintas generaciones en un nuevo proyecto, grabarlo en vivo porque “tiene mucha adrenalina y es más exigente para los músicos, sin importar si una nota está mal o un *loop* en el micrófono, una tos, porque tiene alma, tiene carne, estás escuchando algo que es verdadero” (Reyes, 2014), es lo que hace La Makinita de hacer música. El caso de la productora y sello Intolerancia (México) con un catálogo de más de 120 bandas y solistas es un ejemplo de nodo que vincula las experiencias de los artistas que se *suman* (no se subsumen) al proyecto y lo potencializan. Generan aliados a partir de la colaboración entre pares con los que se puede construir industria musical en Latinoamérica:

Nosotros *sumamos* a lo que los propios grupos ya hacen y esas sumas tienen que ver con la vinculación que unos grupos abren en una escena a

la que no pertenece otro grupo. [Intolerancia como disquera] al estar en medio y tener la información, podemos vincular las redes y los grupos (S. Toache, citado en Woodside, Jiménez y Urteaga, 2012).

El camino hacia la independencia, por lo menos en esta red de redes latinoamericana, se logra con la *autogestión*, otro principio orientador que forma parte de los *saberes compartidos* entre los músicos que la integran, que saben que sus necesidades de desarrollo artísticas pasan por “la parte económica”, por lograr auto-sustentabilidad ahora y para la *supervivencia* en términos de proyectarse al futuro. Las maneras para no caer en lo que denominan “vicios de la industria discográfica” es trabajar en red, de manera colaborativa, flexible y *corresponsablemente* en las tareas del mantenimiento del *sí mismo* y de la red que se exigen como *compromiso* porque:

Lo que es nuevo es que los proyectos independientes que no tienen papá rico tienen que *aprender a trabajar desde muy jóvenes*, en realidad el músico tiene que volver a trabajar de muchas cosas... (porque) *no hay dinero*, no hay posibilidad de que los músicos independientes se salten procesos... Las ventas no se dan si no te conocen, una gestión necesita generar una red. Generalmente los que trabajamos en la industria independiente si no es en red es muy difícil encontrar un desarrollo... *Cuando no tienes esos grandes capitales de dinero, el desarrollo de la música independiente se basa normalmente en el reconocimiento y confianza, la confianza entre los pares y las redes que se están generando* (Toache, 2016).

Juntos y respetando los saberes de cada grupo e individuo, posibilitando la interacción de la comunidad de forma horizontal, se potencia la capacidad para resolver problemas y tomar decisiones, obteniéndose un resultado mayor. A la vez, generan un *saber colectivo* en el entorno que se socializa entre los miembros desde su inserción en la red. Este saber se esparce en las redes a través de una serie de canales y espacios creados por ellos mismos y a través de sus vínculos cada vez más amplios en América Latina (Festivales, Mercados de la Música, talleres y clases de formación en esos Encuentros) y a través de los modos de actuar y conducirse por parte de sus miembros:

Es una red latinoamericana que he visto crecer de unos años para acá de una manera exponencial, donde cada vez se involucra más gente, [incluso] gente que en un principio no creía en las redes de colaboración, se ha ido incorporando y empezando a saber de qué se trata y cómo participar. Eso, una red que mientras va creciendo también va trabajando y haciendo que el otro reconozca esos trabajos, esos méritos logrados y que voltee y piense que se debe acercar, que de manera orgánica se empiece a dar no desde el convencimiento de “te prometo ...” *sino desde ya lo estoy haciendo y el otro volteó, me vio y me preguntó que cómo podía hacer para participar de ello* (Toache, 2016).

Las nuevas formas de operar entre los músicos y artistas de diferentes generaciones en esta red y entre ellos y sus audiencias “*está creando no sólo modos de convivir distintos sino saberes diferentes*”, como bien señala García Canclini en el epígrafe de este artículo. En lo que sigue se ahondará en un aspecto clave y transversal a todos los procesos de trabajo y de negocio, *la confianza*, esa esperanza firme que se tiene de algo o de alguien. En este caso se trata del desarrollo y la consolidación del modelo de organización del trabajo y de gestión de la independencia entre músicos alternativos de México y Chile y otros países latinoamericanos y de la forja de una Industria Musical Independiente de “nuevo tipo” que posibilite el crecimiento y consolidación personal y colectiva de sus integrantes bandas, solistas, managers, productores, periodistas musicales, bookings, sellos, curadores de festivales, instituciones de cultura, programadores y otros trabajadores de la música y provea a las audiencias de productos y obras musicales de muy buena calidad artística. El proyecto se hace día a día por medio del ejercicio de una serie de *principios/valores orientadores* que modelan el carácter de la colectividad como la confianza, solidaridad, amistad, honor, corresponsabilidad, la reciprocidad, el prestigio y reputación de sus miembros, meritocracia y otros vinculados a ellos en diversos espacios a los que tienen acceso y/o han sido creados por ellos.

Estos son los Festivales y Mercados de Música en América como IMESUR;⁶ REDLAT- CirculArt;⁷ Vive Latino; FIMPRO;⁸ Terrasónica en Quito, Ecuador; Selvámonos en Oxapampa, Perú; Rec Beat en Recife, Brasil; Altavoz en Medellín, Colombia; Rock Al Parque, Colombia; Rockódromo en Valparaíso, Chile; Sunfest en London Ontario, Canadá; y muchos otros espacios. Éstos se abren al encuentro y negocio, combinando conciertos y *showcases*, conferencias, clases y talleres (en respuesta a las necesidades formativas de los músicos y otros agentes como coaching, periodismo musical, gestión independiente, producción, management, etc.); paneles, foros y debates (sobre identidad latinoamericana en la música contemporánea, industria musical), ruedas de negocios (entre agentes y músicos) y reuniones con instituciones, con organizaciones de especialistas como MMF LATAM⁹, REDPEM¹⁰ u otros. Su realización depende de la capacidad del grupo y/o miembros de la red para organizar y financiar con otras instituciones internacionales y locales (públicas y/o privadas) este tipo de eventos y ponerlo al servicio de los intereses de la red “basándose en la confianza en puros pares que están día a día consiguiendo espacios, comunicándose mucho, haciendo que sucedan cosas [para] que la circulación entre los artistas independientes se pueda dar”.

La confianza en el otro es difícil de definir (y construir) para los integrantes de esta red, está muy ligada a la amistad y al grado de involucramiento que cada uno de ellos tenga en cada parte del proceso de producción y creación musical recibiendo y colaborando porque la red se amplíe y se consolide. Es un ejercicio “de empezar a preocuparte por el otro” (Toache, 2016). La confianza sólo puede compartirse con otros y

-
- 6 Mercado y Festival musical latinoamericano, orientado al desarrollo de la música nacional (Chile) e internacional en base a la formación académica, generación de redes y estructuras de gestión derivadas en circulación y flujo constante de expresiones musicales entre los países participantes.
 - 7 Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe, cuyo objetivo es promover una cultura empresarial para las artes, que promueven a través de su Proyecto clave, Circulat: Plataforma de Circulación para la música latinoamericana, un espacio de encuentro (Colombia).
 - 8 Feria Internacional de la Música, Guadalajara, México
 - 9 Asociación Latinoamericana de Managers Musicales.
 - 10 Red de Periodistas Musicales de Iberoamérica, México.

está vinculada al ejercicio de valores como la generosidad, honestidad, corresponsabilidad y reciprocidad, en tanto todos ellos generan mayor bienestar (felicidad, diría Gerry Rosado) entre los miembros de la red y la ampliación de sus posibilidades vitales. Los vínculos de reciprocidad inherentes a la confianza se sostienen en algo más que la ganancia mutua –entendida en términos instrumentales de preservación de los intereses individuales–, implican, al contrario, un compromiso moral y afectivo.

La Makinita y JuanaFé han tenido momentos muy difíciles y nos mantenemos ahí y nos confiamos el uno al otro, al final la confianza es lo más importante porque cuando no está se acaba todo, porque nosotros nos movemos por eso, si viniéramos del mundo de los negocios y de la política, donde la confianza no es habitual, no nos molestaría movernos o trabajar con gente con la que no confiamos o transar, por eso las rupturas son tan dolorosas porque “traicionaste mi confianza”, y eso es lo único que nos une. La plata no nos une, nos unen los ideales y la confianza entre nosotros, pase lo que pase... estamos ahí. La confianza entre nosotros mismos es lo que nos ha inspirado, lo que nos mantiene juntos (Muhr, 2016).¹¹

Tanto en festivales, mercados, clases y talleres impartidos a los recién llegados se hace hincapié en compartir cómo un “gestor cultural independiente debe contar con *contactos, reconocimiento y confianza*”. Según S. Toache, los tres momentos en la construcción de la confianza responden a los grados de involucramiento de los agentes musicales en la construcción de la industria musical. El desarrollo de la confianza requiere una fuerte inversión de tiempo, dinero y trabajo.

El primer momento es el *contacto* en el terreno, similar al de la industria tradicional, y significa *contactar-se con otro*. Se busca un conocimiento básico del otro que “me dice que trabaja cosas que nosotros trabajamos y qué productos tiene” y posibilita información sobre las necesidades de cada quien: “nos damos contactos y nos vamos”. Este tipo de relación, a veces, genera negocios y sus resultados serán sostenibles si ganan dinero,

¹¹ Thomas Muhr es músico de JuanaFé y productor de La Makinita.

pero si lo pierden, la relación se rompe. Esas relaciones no son las más recomendables para realizar negocios.

El segundo momento es *el reconocimiento del trabajo del otro*, que inicia con el conocimiento de lo que cada parte hace, cómo lo hace, si responde o no a los compromisos, en qué pueden coincidir, en qué puede el otro o la red empezar a depositar una confianza respecto del trabajo de cada quién. En ese punto inician las asociaciones en términos de largo plazo, las experiencias en red y se va desarrollando una confianza entre las partes no determinada por una relación comercial, donde prima un interés por el *desarrollo artístico*. Se entra a una relación donde esa banda o productor valen por lo que son, por su trabajo. El trabajo y la calidad del mismo son valorados de forma meritocrática y son soporte de una economía de la reputación y el prestigio necesarios para lograr una mayor cantidad de vínculos sociales para la red y los trabajos de gestión.

Está el tema que no quiero perder, es más, no quiero hacer que pierdan conmigo; finalmente si alguien pierde, pierde la confianza que yo le pueda tener, lo que me tengo que jugar como gestor, porque lo que construye una escena y una industria independiente es que cada vez hay más gente que intenta no fallarle al otro, cada vez que hay una confianza, yo tengo que cuidar que mis aliados no pierdan, porque si pierden el afectado soy yo, me excluyen de este tipo de redes que es el único sitio donde Intolerancia puede trabajar. Si los músicos pierden la confianza en Intolerancia yo dejo de ganar dinero (Toache, 2016).

El tercer momento sucede cuando poco a poco y en base a la confianza que se va mostrando y depositando en las decisiones y apuestas de las partes –con base en el reconocimiento del proyecto del otro y de sus objetivos de largo plazo– se inician los negocios y se renegocian las relaciones pasando *a un nivel de confianza muy alto*, más grande y es mucho más sano para los proyectos artísticos. En este momento, por ejemplo, si los resultados deseados no ocurren, las partes asumen las responsabilidades en conjunto, previo diálogo en donde se aprenden, se rectifican las direcciones sin romper los procesos, confiando “en que el otro hizo lo mejor que pudo para que las cosas salieran lo mejor posible”. Si las partes ganan dinero

siguen invirtiéndolo en lo que les ha funcionado porque ambas partes van juntas “y toman decisiones confiando en el otro”:

No es que el resultado individual de uno sea lo que se está buscando, se sabe que en la medida en que el proyecto gana, todos ganamos: *crecimiento, nombre, prestigio, público* (Toache, 2016).

El caso de la inserción de la productora La Makinita en las redes latinoamericanas contiene los tres momentos: hay reconocimiento del trabajo de los músicos chilenos y su nivel de inserción en la colaboración de las redes y en la conexión de la red con otras redes artísticas. Los beneficios que produce trabajar bajo redes de confianza son múltiples, por ejemplo, el efecto subjetivo del bienestar de los miembros de la red mediante amistades sólidas y comprometidas que generan nuevos espacios de innovación y exploración musical, que se traducen en negocios (efectos objetivos) los cuales siguen generando más contactos y compromisos y puentes hacia nuevos espacios independientes o comerciales que sirven de nuevas vitrinas a los músicos de la red. Así, la productora Intolerancia sirve de puente conectando otras “puertitas” para que existan más posibilidades para los músicos latinoamericanos en México y en los EEUU, recibiendo en reciprocidad otras “puertitas” de oportunidad para los músicos mexicanos en América Latina.

Como nosotros circulamos mucho, hoy ya tenemos una relación de amistad, esta otra cosa muy importante para generar negocios, cuando confías en el tipo, confías, entiendes lo que hace, y la convivencia hace automáticamente una aproximación, una confianza que empieza a generar negocios, hoy 90% de los invitados que están acá somos amigos (Gutiérrez, 2016).¹²

IMAGEN Y ETHOS EMERGENTE, MÚSICOS INDEPENDIENTES VS IMAGEN Y ETHOS “ROCK STAR”

Hasta el momento no se ha ido al sustento cultural, sino densidad, de la imagen y a delinear un ethos emergente dentro de la industria musical

12 Antonio “Gutti” Gutierrez es director del Festival independiente REC BEAT (Recife, Brasil) que tiene más de 25 años de existencia y recibe a más de 120,000 personas.

independiente y autogestiva. No hay imagen que no dialogue o relacione con otras. La imagen y ethos que la industria musical y su modelo discográfico de negocio en el siglo XX – y sus medios aliados, televisión y radio– crearon fue la del “rock star” exitoso; mientras los actos representacionales de la mayoría de los músicos excluidos de este modelo fueron la del “músico independiente por necesidad” o “looser”. La imagen *rock star* responde a los modos industriales de hacer y a las expectativas que las industrias tienen de los músicos y de los públicos, a lo que los músicos debían esperar y al ethos de la época industrial: un músico millonario con mucho glamour sin saber nada más que pararse e irradiar su imagen al público en el escenario.

En cuanto a proyectos musicales, la industria tradicional no necesitaba músicos responsables y maduros respecto a su relación con el público; necesitaba proyectos adolescentes (en el sentido de adolecer) confundiendo tus deseos con tus necesidades; no necesitabas comunicarte con el otro porque “papá” industria te decía no te preocupes, tú no tienes que conocer a nadie, no tienes que hablar con ningún gestor de festival ni agente de radio porque yo conozco a todos. Tú, lo único que tienes que hacer es cántale, ahí está tu productor, de lo demás me encargo yo; tienes que ir a cantar cuando te lo diga yo, a la televisión cuando yo te diga y disfrútalo. ¿Cuánto debes? ¿Cuánto ganas? No tenías claro casi nada pero tus deseos esperaban ser cumplidos (Toache, 2016).

Derivada de esta imagen emergió en ese momento, el “independiente por error”, al que “no descubrieron”, “al que no le queda otra que trabajar”, el que es un “looser”. Una imagen degradante y miserabilista del músico y de la propuesta independiente de producción. Ambas caras de la imagen refieren a una relación subalterna en tanto dependen de “otros” (industria discográfica) que piensan, deciden y actúan por ellos.

El ethos de *házmelo todo y/o no puedo hacerlo* se vio sacudido por el *Do It Yourself* (DIY) de los punks de los años 80. El “Hazlo tú mismo” se convirtió en un *ethos* que reivindicó el orgullo de existir fuera de la gran industria y el placer de hacer, grabar y distribuir en colectivo sus productos

porque era divertido. Si bien este último tiene su origen en la escena musical subcultural underground, sale de allí para instalarse en el horizonte generacional de la época y en las generaciones siguientes, no sin transformaciones importantes. En los años 90 el DIY pasó al *Do It Ourselves* [Hagámoslo nosotros mismos] bajo el impulso de los anarco punks y otros colectivos libertarios que promueven la formación individual y colectiva, el trabajo autogestionado, el cooperativismo y la “okupación” de espacios para llevar a cabo sus acciones.

La imagen *músicos independientes* y autogestivos actual reivindica el *ethos* de trabajo, esfuerzo, autogestión, emprendimiento, basado en la confianza entre pares y las redes. Está construida en una zona fronteriza en la que se intersectan y convergen (1) una serie de *experiencias* de trabajo de músicos y agentes musicales en varios tipos de industria: la discográfica que los excluyó o subordinó su libertad para crear e innovar a las reglas impuestas por su mercado, ganar dinero; la de los sellos y artistas independientes que reproducen las reglas de la gran industria –producir un éxito comercial– y no comparten su conocimiento y vínculos; y a su propia experiencia como músicos más libres y vinculados a otros, experimentando e investigando sonidos y “sobre todo trabajar con gente que uno quiere y se siente cómodo” (Reyes, 2014). (2) Las propuestas neoliberales incrustadas en los campos artísticos, laboral, económico y de consumo de fines del siglo XX – inicios del XXI en América Latina en torno a la (auto)gestión del trabajo y la vida; (3) las utopías de la economía solidaria y los valores humanos que la sustentan y la reivindicación de ciertos contenidos del *ethos* colectivo y placentero, alegre y divertido del DIY de los punks: “hagamos una banda para juntarnos a tocar nosotros y ser felices” (Nano Stern, músico chileno).

¿A quién habla esta imagen? A los músicos mismos y a jóvenes que están buscando horizontes de sentido y de vida, a los que ya no creen que resistir sea sólo un acto de oposición sino de creación del entorno, de las relaciones y de las situaciones en las que se desea trabajar y vivir aquí y ahora.

REPOSICIONAMIENTO JUVENIL EN LA PARALEGALIDAD: HALCONES, MATARIFES Y SICARIOS

Antes de 2011 se sabía de la cada vez mayor participación de los jóvenes y, sobre todo, de menores de edad dentro de las redes del narcotráfico. Investigaciones de la Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM, 2011) *calcularon* que por lo menos 30 mil menores habían sido reclutados por las organizaciones criminales en los últimos años en áreas de actividades de la delincuencia organizada el tráfico de droga, la venta de piratería, la extorsión, las redes de corrupción y asesinatos.

Las bandas del crimen organizado empezaron a reclutar niños y jóvenes en contextos de pobreza, violencia y exclusión, para ensanchar sus dominios en las grandes ciudades, principalmente en el norte de México y estados como el de Morelos, Guerrero y otros ubicados en la Costa del Golfo de México (luego, a lo largo de todo el territorio nacional). Las formas de reclutamiento son varias, unas son forzadas –secuestran o desaparecen a menores de sus lugares de origen, generalmente pueblos y comunidades en donde sus posibilidades de escalar la pirámide social son nulas–; otras, consensuadas y voluntarias; otras más, coaccionadas por las situaciones de violencia creadas por la necesidad de los cárteles de imponer su dominio sobre los barrios pobres en las ciudades. Muchos líderes o miembros de pandillas juveniles urbanas han sido asesinados en la lucha de los cárteles para obtener *sin intermediarios* el control sobre el territorio y las plazas. No existe una única razón por la que los jóvenes ingresan a organizaciones delincuenciales, en los diversos contextos se observa que existen muchos motivos y formas en su incorporación. A pesar de ello, los medios y plataformas digitales, muchos de los cuales se encuentran bajo control de los mismos jóvenes, se encargan de construir y pasar una y un millón de veces las imágenes de jóvenes en distintos oficios de la economía del narco como la encarnación del mal y del exceso. La economía del narco, en efecto, ofrece una oportunidad para llegar a la parte de arriba de la pirámide social, convirtiéndose en una expectativa aspiracional entre niños y jóvenes el llegar a ser líderes de los cárteles y grupos (Encinas, 2011).

La REDIM informó que los menores entre nueve y diez años de edad son reclutados como *informantes*; a los 12, una vez que conocen los movimientos y la estructura de las organizaciones y comprobada su lealtad, se les pone a trabajar como *vigilantes* en las casas de seguridad donde mantienen a los secuestrados, desaparecen cadáveres o fungen como “chavos gancho” para reclutar a otros menores; ya con entrenamiento previo, entre los 14 y 16 años se “gradúan” como *sicarios* o bien como encargados de una “tiendita” donde también se expende droga. En algunas entidades como Morelos y Guerrero, los menores son utilizados como matones a sueldo o bien como “matarifes” (término asignado a las personas dedicadas a matar y destazar animales en los rastros), encargados de mutilar a los enemigos. Las maneras como son reclutados varían de acuerdo a la zona del país, al igual que los sueldos y las edades. Los cárteles cumplen con pagarles, para empezar, ganan entre 1500 y 5000 pesos y pueden alcanzar los 20,000 pesos mensuales: “las pocas opciones a futuro y el hecho de adquirir bienes y a lo mejor ganar en un año lo que van a ganar en diez años en la maquila, son variables de peso para explicar su creciente vinculación a los grupos de delincuencia organizada (Valenzuela, citado por Encinas, 2011).

También son parte del ejército de “jóvenes operadores” de las organizaciones criminales que controlan el negocio de la venta informal–callejera de discos, películas, videojuegos, perfumes, ropa y otras mercancías piratas o robadas. Se desenvuelven en la venta y tráfico de drogas, en el contrabando de pollo, autopartes, aparatos electrónicos, tráfico de indocumentados y robo de autos, participando en los cobros de piso, extorsiones, pago a mandos policiales e intimidaciones a vendedores que se resisten a comprar la mercancía pirata o bien a integrarse a formar parte de sus redes delictivas (Encinas, 2011).

Según José Antonio Pérez Islas, dos características atraviesan estas actividades: *el riesgo* y una organización de respaldo. El *riesgo* es lo que en sentido estricto da valor al trabajo, conforme el riesgo aumenta la ganancia será mayor. Si poco se apuesta poco se gana, pero quien arriesga la vida o la libertad, mejores ganancias obtiene. La segunda, refiere a que

este tipo de actividades no pueden realizarse de manera individual, se necesita una “organización” de respaldo pues de lo contrario se fracasará, éstas son las que protegen, autorizan, sancionan y también castigan a sus asociados o miembros de la red, lo que se traduce en una “pertenencia instrumental”, con un *ethos* solidario particular. Se pueden obtener grandes ganancias en corto tiempo, lo que se traduce en reconocimiento social, prestigio y, en ciertos casos, hasta fama (Pérez Islas, 2010, pp. 82–83).

Más aun, en zonas con grandes y graves índices de marginalidad de la ciudad de México, Carlos Zamudio (2012) identificó que el narcomenudeo se expande cada vez más y con mayor continuidad porque existen *redes sociales* –como la familia, los pares, el barrio y la seguridad pública– que posibilitan su reproducción a partir de tolerar o propiciar que sus miembros participen de las altas ganancias económicas resultantes del mercado negro de las drogas. Todas ellas favorecen que el *consumidor juvenil de drogas ilícitas se convierta en distribuidor*. La participación de los jóvenes en el narcomenudeo ha sido fundamental para su expansión en la ciudad tanto en su rol de consumidores que compran drogas ilícitas, como también en su papel de distribuidores, convirtiéndose así en “los buenos”, esto es, en aquellos que tienen en su poder lo que otros no: la sustancia deseada (Zamudio, 2012, p. 19). Su conversión a narcomenudistas viene con la necesidad orgánica que ciertas drogas producen en los cuerpos, sus experiencias en este campo les dicen que involucrándose en la distribución en los puntos de venta a través de las redes permite pagar lo que consumen y también obtener una ganancia económica, y cierto reconocimiento social como “personas de cuidado” (respeto) en el medio marginal en los que habitan y se desenvuelven. No obstante, pobreza, altos sueldos, reconocimiento y empoderamiento juvenil son insuficientes para explicar los motivos por los que los jóvenes participan en las actividades del crimen organizado.

Rossana Reguillo (2010) identifica al narcotráfico como ámbito que posibilita realizar los intentos de los jóvenes por “armar y construir sus biografías” vía el “empoderamiento de los jóvenes reclutados”. Propone

un tercer espacio analítico, la *paralegalidad*, definida como “orden paralelo con sus propios recursos, códigos, normas y rituales” e imaginarios, que se aplica tanto a la estructura crimen/narco como a las redes de la economía informal, con lo cual posibilita una explicación más comprensiva del involucramiento juvenil –su paso de víctimas de las violencias estructurales a victimarios– en las organizaciones delincuenciales. Es una zona fronteriza *gris*, abierta por el poder criminal con gran capacidad económica, política y de fuego, que combinados han implementado poderes *de facto* en todo el territorio nacional; espacios paralegales que promueven marcos jurídicos indeterminados y espacios geográficos y simbólicos que superan la oposición legal/ilegal respondiendo a las imbricaciones entre ellos, los grupos criminales, y los gobiernos locales, estatales y el nacional.

Para muchos jóvenes las redes paralegales *procuran* trabajo, contactos sociales, atención de necesidades básicas y, simultáneamente, *estructuran en el presente la vida de los niños y jóvenes* (aprendizaje práctico de la solidaridad, la lealtad, las jerarquías) *llenando el vacío por la ausencia de sentido de la vida pública* y realizando la tríada “bienestar-sentido-pertenencia”. “Bienestar”, en este caso, incorpora la “supervivencia” que “adquiere connotaciones que desbordan los márgenes restringidos de lo material” (Reguillo, 2010).

La participación de los jóvenes en el narcomundo es una *estrategia de supervivencia* en tanto dispositivo de poder, de solvencia, de control sobre *el presente* (Encinas, 2011). Aquí empleo la noción de *supervivencia* en el sentido que la define Elías Canetti, asociada al *poder y como retrospectión*. Desde su perspectiva el sobreviviente se siente *más fuerte* cuanto más se amontonan los cadáveres alrededor suyo y mira retrospectivamente y con satisfacción los peligros de los cuales ha escapado (Canetti citado por Abélès, 2012, p. 190). Sin embargo, para el análisis de los jóvenes enredados en el crimen organizado, también habría que considerar la noción de *supervivencia* en tanto relación de los sujetos con *el porvenir*, el cual aparece como una interrogante permanente y pertinente en situaciones en las que los factores de incertidumbre se multiplican (Abélès 2012, pp. 189-190). Por ejemplo, desde la mirada de Canetti, en situaciones de marginalidad

en las que viven muchos jóvenes “todo remite a la precariedad y a la incertidumbre de un futuro tal vez sin porvenir”, allí el narco aparece como una fuente de oportunidades para obtener reconocimiento, respeto y poder en lo inmediato. Ésta, sin embargo, es solo una parte de la historia, desde la perspectiva de Abélès propongo que su involucramiento en la delincuencia organizada y en las economías que orbitan alrededor de la violencia relacionada con ella es, aunque sea por muy breve tiempo, una manera de *conjurar la incertidumbre de un futuro inasible*, esto como rasgo humano, donde la necesidad de trascender, en términos filosóficos, de dejar huella de su paso por el mundo al ser reconocido, se impone como pulsión ontológica.

Un ejemplo de cómo permanecer/perdurar en el tiempo y en la memoria de otros es el caso del Pirata de Culiacán, un menor de edad, quien, al ingresar a la economía simbólica paralegal del narco pasó de ser “un nadie” a alcanzar la fama en las plataformas digitales de Facebook, Instagram y Twitter con más de un millón de seguidores, a cotizar una aparición en cincuenta mil pesos, tener un corrido propio y ser acribillado en la cúspide de su fama por dos sicarios del Cartel Jalisco Nueva Generación (diciembre 2017).¹³

LA IMAGEN – CRIMINALES ABSOLUTOS, OBJETOS DE CASTIGO Y EXTERMINIO

Desde que se desató la guerra contra el crimen organizado y el narcotráfico en 2006 y particularmente desde los descabezamientos a los cárteles de droga más fuertes y con mayor control territorial, se ha vivido un desbordamiento de la violencia a lo largo de todo el país por la fragmentación de los cárteles más antiguos y la emergencia de muchos otros grupos a niveles más locales y regionales que se disputan el control de las plazas y zonas de paso de la droga. Simultáneamente, el involucramiento de jóvenes y de *menores de edad* en ciertas funciones del narcotráfico

13 Para informarse sobre el desenvolvimiento del Pirata de Culiacán: El video que lo saltó a la fama (Neymar, 2016), La silla rota (2017) y Milenio (2018).

ha ido en aumento.¹⁴ Sobre todo, en aquellas labores más violentas y sucias. Aparentemente el valor del cuerpo joven y menor de edad aumentó su precio para los grupos del crimen que reforzaron y transformaron algunas de sus estrategias de reclutamiento seduciéndolos con dinero y consumo suntuario. A la vez, los usaron como “carne de cañón” en sus luchas sangrientas con otros grupos; y como “chivos expiatorios” para los medios de comunicación y las instituciones. Esta última dupla puso en marcha toda la maquinaria estigmatizadora sobre los jóvenes, construyendo la asociación mecánica entre pobreza, delincuencia y juventud anclada en prejuicios clasistas, racistas y adultocéntricos al “identificar” el problema de la inseguridad, el terror y las violencias desbordadas en un sector específico de la sociedad, con el consecuente efecto represivo: la criminalización de los jóvenes y de la pobreza. Sostiene Valenzuela (2015, pp. 21-22) que el “juvenicidio¹⁵ construye una imagen criminal del sujeto juvenil, donde el delito de portador de rostro resulta contundente cuando se asocia con otros repertorios identitarios estereotipados, como son el hecho de ser joven, pobre...”. La criminalización de los jóvenes y la pobreza ha encerrado a los jóvenes en un halo de sospecha que ha predisposto a gran parte de la sociedad mexicana a aceptar y hasta justificar la muerte violenta y la desaparición (por mano del crimen organizado o por el Estado) de miles de jóvenes, sean pobres o no.

Desde las instituciones, los jóvenes involucrados en las estructuras delincuenciales han sido unidimensionalizados como criminales absolutos, no humanos (por tanto, sin derechos), encarnaciones del mal, enemigos totales de la sociedad y por ello merecedores de castigo y exterminio. Tanto las instituciones como el crimen los han reducido a *nuda vida*, prescindibles, desechables socialmente. Profundamente criminalizados estos jóvenes conforman una identidad devaluada.

14 Por varias razones, entre ellas la pérdida de sentido y de futuro por parte de los jóvenes y el aumento de las penas carcelarias a los adultos involucrados en el crimen organizado.

15 El juvenicidio, según el autor, refiere al asesinato amplio e impune de jóvenes con identidades desacreditadas y remite a procesos de precarización, vulnerabilidad, estigmatización, criminalización y muerte, contruidos por quienes detentan el poder con la activa participación de las industrias culturales (Valenzuela, 2015, pp. 31 y 21).

Deconstruir/desmontar la imagen de los jóvenes pobres como *monstruos con sed de mal*¹⁶ es lo que he venido realizando desde párrafos anteriores al introducir al lector en las zonas fronterizas y grises, esto es, en espacios en los que se intersectan condiciones y situaciones donde actores juveniles “en tensión con y contra la identidad y el lugar asignados” – joven pobre criminal - responden proactivamente a las ofertas del crimen organizado ingresando a sus redes tomando el riesgo de ser vulnerados y asesinados. En esas circunstancias las ofertas son percibidas por los jóvenes como oportunidades para lograr *reconocimiento, respeto, poder, pertenencia*, así como trabajo.

En Veracruz, implicarse con los Zetas significa más que un “jale”¹⁷ bien pagado, significa que ese colectivo reconozca el trabajo bien hecho, el esfuerzo, el compromiso y lealtad mostrado por el/la joven, para recompensarlo no sólo con más dinero u objetos de lujo, sino ascendéndolo en la escala de actividades y responsabilidades de la red. El tránsito entre una actividad de menor responsabilidad a una de mayor rango depende del grado de entrega y compromiso demostrado y no tiene que ver con la edad. Hay niños, como observa María del Carmen Reyes Maza (2017) ostentando cargos de muy alto rango y de mucha responsabilidad: “y así [Agustín] fue ascendiendo, buenos resultados en su labor lo recompensaron, además del pago fijo que tenía asignado, situación que lo emocionó porque *era resultado de su trabajo y además era la primera vez que lo estaban reconociendo por hacer las cosas bien*”. Este ejemplo, entre muchos, confirma que la motivación central para participar en estas redes no sólo es conseguir un trabajo bien remunerado, es el reconocimiento a su persona, a su labor y entrega lo que hace que los jóvenes encuentren un sentido de pertenencia y una forma de vida en donde se sienten respetados y admirados al interior de sus entornos inmediatos.

En el estado de Guerrero, el narcotráfico –instalado en la vida cotidiana de la población de Tierra Caliente desde los años 60 – y la migración vin-

16 *Sed de mal* es el título de un texto del investigador José Manuel Valenzuela (2012) retomando el título de una película de Orson Welles *Touch of Evil* (1958) para referirse al feminicidio y a la diada jóvenes y exclusión social en la Frontera Norte de México.

17 Jale: empleo, trabajo.

culada a esta actividad, se han convertido en las estrategias principales de reproducción social de la ruralidad. Observa Perla Medina (2019, p. 27) que las familias implicadas en el narco conservan las formas de caciquismo paternal haciendo favores económicos y de diversa índole a las familias que componen estas comunidades, desarrollando así el compromiso de reciprocidad y lealtad de éstas hacia la organización dominante. Sus líderes realizan acuerdos con las comunidades para promover el bienestar social entre su gente, así como para asegurar lealtad hacia su organización consiguiendo la seguridad necesaria para facilitar sus operaciones. Los jóvenes juegan un papel importante en ellas, pero deben solicitar su ingreso a través de los lazos familiares. Para las familias y los jóvenes, el narco representa la opción laboral más deseada no sólo porque ofrece salarios más altos, sino porque “ofrece prestigio, prestaciones y privilegios” a la unidad familiar, valores que se conjugan con las características culturales y sociales de esta región, donde son las familias el eje de las estrategias de la reproducción social.¹⁸ En ese contexto, la condición rural implica de manera fuerte a los jóvenes con la tierra y las actividades económicas de los narcos son opciones viables de dinámicas comunitarias que permiten la reproducción de la vida rural y se afianzan en familias y jóvenes dispuestos a reproducirlas.

Las familias ponen en juego sus capitales a través de relaciones de compadrazgo y matrimonio con los involucrados en el narcotráfico, y los y las jóvenes que se relacionan con aquellos o ingresan al negocio, abren las puertas para el fortalecimiento o acceso de la unidad doméstica a las redes de intercambio de capitales y de esta forma asegurar la reproducción o el ascenso social de la familia, la que al ganar prestigio puede continuar en el juego social de la región.

Los casos de Veracruz y Tierra Caliente –en el primero, jóvenes con familias ausentes, en el otro, con familias o unidades domésticas que ne-

18 Las familias juegan el papel central en la orientación y realización de estrategias de inversión económica (perpetuando o incrementando el capital económico), de estrategias de inversión social (al establecer o fortalecer las relaciones sociales con las que pueden intercambiar capitales) y de estrategias de inversión simbólica (que conservan o aumentan el capital de reconocimiento y prestigio).

gocian los términos de su ingreso a estas economías y, en ambos, la obtención de pertenencia y acceso a otra forma de vida—, son útiles para reconocer y ampliar el horizonte complejo y diverso de la inserción laboral juvenil en las filas/redes de la delincuencia organizada.

El ethos emergente —esos rasgos, modos de comportamiento que están moldeando el carácter de los jóvenes involucrados en el narco—, está siendo construido en otra zona fronteriza gris en la que se intersectan y convergen, como se ha visto, diferentes contextos precarizados (y no tan precarizados), situaciones novedosas y horizontes de vida sin sentido, narrativas de éxito del neoliberalismo y de la (sub)cultura del narco que refuerzan la degradación de la propia narrativa y las experiencias insatisfactorias y satisfactorias del/la joven en los ámbitos institucionales, parentales y paralegales. Todo se cruza y se potencia fomentando nuevas formas de subjetivación entre los jóvenes alrededor de los espacios geográficos, económicos y simbólicos paralegales producidos por nuestra sociedad.

Las narrativas que alimentan este *ethos* provienen de la acumulación de una variedad de *experiencias* de rechazo y frustración de jóvenes que en contextos urbanos y rurales circulan entre las ofertas laborales de un mercado que reparte migajas entre los jóvenes desechados/desafiliados del modelo neoliberal del tardo capitalismo, los que tienen accesos mínimos al modelo (mínimas calificaciones escolares y disposición a aceptar cualquier cosa) y los que estudiaron y obtuvieron grados en la educación media superior y superior con títulos que han perdido su valor mientras el valor trabajo se venía abajo. Experiencias juveniles que dicen que es mejor moverse *de* los empleos “chatarra” ofertados y reglados por la lógica de muerte de la economía legal del neoliberalismo,¹⁹ *hacia* el amplio espectro de la economía informal y las economías paralegales. Espacios donde no solo encuentran empleo mejor pagado, también experiencias *positivas* con jefes que reconocen y alientan su esfuerzo, compromiso y lealtad, recompensándolos con más responsabilidades para realizar los

19 Empleos sin contratos o con contratos temporales y flexibles, sin derechos ni prestaciones ni servicios sociales.

trabajos más sucios, riesgosos y violentos, con los cuales ganan respeto y pertenencia.

Esto último debe ser tomado en cuenta para dismantelar la imagen unidimensional de los jóvenes involucrados en el crimen como monstruos totales, una alteridad que ha construido unos “otros” distintos (a uno y a la sociedad), *no humanos*, por ende, exterminables.

CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES ÚLTIMAS

En las nuevas condiciones en que los jóvenes viven se están creando no sólo modos de convivir (y supervivir)²⁰ distintos sino saberes diferentes –dice Nestor García Canclini en el epígrafe con el que inicié este texto– y también, procesos de subjetivación y *ethos* diferentes.

Los jóvenes músicos y autogestivos, como los involucrados en el crimen, comparten un mismo horizonte generacional contemporáneo, gestado entre el largo período de crisis del Estado moderno en el siglo XX y el proceso de incrustación del capitalismo neoliberal en todos los ámbitos de la vida social y cultural. Como se ha presentado, ambos actores, desde condiciones y situaciones fronterizas muy diferentes y desiguales y en tensión constante con y contra la identidad y el lugar asignados –músicos pobres y *losers* y *nadas o nadies*–, haciendo uso de las posibilidades, recursos y oportunidades de sus entornos en caos, han resistido creando o insertándose en espacios, momentos y situaciones para no morir, para supervivir y trascender como sujetos. En el caso de los músicos involucrados en la creación de una nueva industria musical, la creación o el acto de creación es un acto de resistencia en el sentido de G. Deleuze (1987/2010) en tanto tienen la “absoluta necesidad” de resistir para crear y crear para resistir las formas y canales de producción y comunicación de la música dominantes en el siglo XX, rompiendo con ellos y abriendo nuevas vías al quehacer musical y artístico para supervivir como proyecto en el presente y en el porvenir.

En el caso de los jóvenes involucrados en el narco, la resistencia a medio vivir o medio morir con las migajas del capitalismo depredador, adquiere un carácter reactivo y destructor que engarza con la lógica neoliberal. El uso de la violencia excesiva como medio de comunicación a los adversarios, a la competencia, al enemigo del cártel para el que se trabaja, dice de aniquilamiento y desaparición de cuerpos humanos en las figuras del sicario y matarife, cuerpos que no importan, cuerpos que ya ni cuerpos serán con su disolución en ácido. Aunque, como se argumentó en párrafos anteriores, en el ejercicio de la violencia excesiva los jóvenes encontraron una fuente de oportunidades para *conjurar la incertidumbre del presente y de un futuro inasible*. En el presente, el logro de los imaginarios y valores de éxito fomentados por el capitalismo del consumo y el narco –consumo suntuario, acceso a mujeres embellecidas quirúrgicamente– y la ostentación de los símbolos de poder más importantes del narco, armas y dinero. En tanto el futuro no se percibe como medio para plantear proyectos de larga duración, la necesidad de trascender –a través de la fama conseguida al ser reconocido–, de dejar huella de su existencia en la memoria de los otros, se impone como pulsión ontológica.

REFERENCIAS

- Abélès, M. (2012). *Antropología de la globalización*. Argentina: Ediciones del Sol.
- Agier, M. (2015). *Zonas de frontera. La antropología frente a la trampa identitaria*. Argentina: UNR Editora.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- Castoriadis, C. (1985). *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. I. Madrid: Alianza.
- Concha, J. (2014). Entrevista [realizada por M. Urteaga]. Santiago de Chile [material inédito].
- Deleuze, G. (2010). ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Recuperado de <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110> (trabajo original publicado en 1987).
- Encinas, L. (2011). De Pandilleros, halcones, sicarios y matarifes. El relevo generacional y continuidad de los grupos criminales en México. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/72344136/De-Pandilleros-Halcones-Sicarios-y-Matarifes>
- Feixa, C. (1993). *La joventut com a metàfora*. Barcelona: Secretaria General de Joventut de

Catalunya.

- Foucé, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En García Canclini, N., Cruces, F. y M. Urteaga Castro Pozo (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Barcelona: Fundación Telefónica y Ariel.
- García Canclini, N. y Urteaga, M. (2012). Epílogo. Estrategias creativas: entre precariedad y redes. En N. García Canclini y M. Urteaga (Coords.). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes* (pp. 189 – 206). Buenos Aires: Paidós y UAM.
- Geertz, C. (1995) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gutiérrez, A. (21 de agosto de 2016). Entrevista [en IMESUR]. Santiago de Chile.
- Jodelet, D. (2002). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En *Seminario "El estado actual de las representaciones sociales"* (pp. 469-494). Puebla: BUAP.
- La silla rota (19 de diciembre de 2017). ¿Quién era El pirata de Culiacán? Recuperado de <https://lasillarota.com/estados/quien-era-el-pirata-de-culiacan-pirata-de-culiacan-juan-luis-laguna-rosales-quien-es-inseguridad-criminal-policia-delincuente/195200>
- Lindon, A., Hiernaux, D. y Aguilar, M. A. (2006). De la espacialidad, el lugar y los imaginarios urbanos: a modo de introducción. En A. Lindon, M. A. Aguilar y D. Hiernaux (coords.), *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (pp. 9-25). México: Anthropos y UAM-I.
- Medina Aguilar, P (2019). *Los guaches de Tierra Caliente. Narcotráfico y migración como estrategias de reproducción social* [Disertación doctoral no publicada]. México: ENAH.
- Milenio (12 de diciembre de 2018). Así era la vida de El pirata de Culiacán. Recuperado de <https://www.milenio.com/policia/asi-era-la-vida-de-el-pirata-de-culiacan?image=1>
- Moscovici, S. (2003). La conciencia social y su historia. En J. A. Castorina (Comp.), *Representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles* (pp. 91-110). España: Gedisa.
- Muhr, Th. (2016). Entrevista [realizada por M. Urteaga]. Santiago de Chile [material inédito].
- Neymar Jr Alba [usuario]. (6 de junio de 2016). El pirata de culiacan [sic]. Recuperado de <https://youtu.be/FidTAaTfrDw>
- Pérez Islas, J. A. (2010). Las transformaciones en las edades sociales. Escuelas y mercados de trabajo. En R. Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México* (pp. 52-89). México: FCE y CNCA.
- Real Academia Española. (2018). Ethos. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=H3xAc5s>
- Reguillo, R. (2010). La condición juvenil en el México contemporáneo. En R. Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México* (pp. 395-429). México: FCE y CNCA.

- _____. (2013). Jóvenes en la encrucijada contemporánea: en busca de un relato de futuro. *Debate Feminista*, 48, 137-151.
- Reyes Maza, M. Del C. (2017). *Infracción sancionada. Procesos de reconfiguración de la subjetividad* [Disertación doctoral no publicada]. Ciudad de México: CIESAS.
- Reyes, P. (2014). Entrevista [realizada por M. Urteaga]. Santiago de Chile [material inédito].
- Rosado, G. (2010). Entrevista [realizada por J. Woodside]. Ciudad de México [material inédito].
- Rosaldo, R. (1991). *Cultura y verdad*. México: Grijalbo y CNCA.
- Subtramas (s.f.). Colaborativo. En *Abecedario anagramático*. Recuperado de <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>
- Toache, S. (15 de agosto de 2016). Gestión y desarrollo de la industria independiente en América Latina [conferencia en IMESUR]. Santiago de Chile.
- Urteaga, M. y García Canclini, N. (junio de 2017). Maritza Urteaga y Néstor García Canclini conversan sobre la juventud en las ciencias sociales: delincuentes, consumidores, migrantes o actores alternativos. *Metamorfosis. Revista del Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud*, (6), 2-27.
- Valenzuela, J.M. (2015). Remolinos de viento: juvenicidio e identidades desacreditadas. En J. M. Valenzuela (Coord.). *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España* (pp. 15-57). España: NED Ediciones, Biblioteca de Infancia y Juventud.
- Vergara, A. (2001). Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas. En *Imaginario: horizontes plurales* (pp. 11-80). México: CONACULTA e INAH.
- Woodside, J., Jiménez, C y Urteaga, M. (2012). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En N. García Canclini y M. Urteaga (Coords.). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes* (pp. 135-188). Buenos Aires: Paidós y UAM.
- Zamudio, C. (2012). *Las redes del narcomenudeo*. México: CEAPAC Ediciones.

FEMINISMO, JUVENTUD Y REGGAETÓN: CUANDO LAS MUJERES CANTAN Y PERREAN

Feminism, youth and reggaeton: when women sing and twerk

Merarit Viera Alcazar

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco
Departamento de Política y Cultura, Área de Mujer Identidad y Poder
pviera@correo.xoc.uam.mx

Resumen

Desde una perspectiva feminista, el presente escrito es una reflexión sobre la significación y sentido que adquiere la lírica de una canción cuando una *mujer joven es quien canta*, y enuncia desde el *reggaetón*. Así, de manera intencionada se analiza discursivamente algunas canciones de reggaetón, con el objetivo de problematizar: primero, al estilo musical del reggaetón, el cual ha sido estigmatizado, tanto por músicos rockeros, así como por diversas instituciones tradicionales como la religión y la familia, definiéndolo como *machista y/o misógino*. En un segundo momento, se reconoce que el reggaetón es consumido principalmente por jóvenes y, por ende, responde a una visión generacional que experimenta desde *otro lugar* la significación de la sexualidad, el deseo y la concepción del cuerpo; lo cual, causa estruendo en la moral de una generación anclada a valores sustentados en la familia heterosexual. En esta reflexión no se olvida que el reggaetón sigue presentando símbolos principalmente masculinos en sus líricas; sin embargo, la pregunta que guía el análisis es ¿qué sucede cuando quien enuncia, canta y compone, *es una mujer joven que se apropia de su cuerpo y sexualidad?*

Palabras clave: mujer, juventud, sexualidad, cuerpo, música, reggaetón.

Abstract

This article presents a reflection from a feminist perspective on the meaning and sense that a reggaeton song lyric acquires when sung and enunciated by a young woman. The empirical body of this work consists of a discursive analysis of reggaeton songs. Therefore, the main aim of this paper is to problematize reggaeton as a music genre that has been stigmatized and defined as macho and/or misogynistic by both rock musicians and various traditional institutions such as religion and family. As reggaeton is mainly consumed by young people, it responds to a generational vision that experiences sexuality, desire and the body from a different viewpoint and meaning. This causes a rumble in the moral of a generation anchored to values sustained in the heterosexual family. Although reggaeton still presents mainly masculine symbols in its lyrics, the question that guides this analysis is: what happens when the one who enunciates, sings and composes is a young woman who appropriates her body and sexuality?

Keywords: woman, youth, sexuality, body, music, reggaeton.

INTRODUCCIÓN

*Quiero hacerlo y olvidarme de tu cara
 luego bañarme y dormir
 Es de noche, yo no recuerdo nada
 Es de noche, soy joven como nadie*
 Tomasa del Real (2016a)

A bordar al *reggaetón* con un lente analítico conlleva una serie de riesgos delicados, sobre todo cuando quién lo hace (yo) es abiertamente feminista. El primero de los riesgos es el clásico cuestionamiento acerca de la aparente contradicción de que una feminista hable de un estilo musical evidentemente machista, misógino y que tiene líricas altamente sexualizadas, que muchas veces objetivizan el cuerpo de las mujeres; el segundo de los riesgos es que hablaré de

canciones de mujeres que no necesariamente se adscriben como feministas, lo cual puede implicar una crítica bastante clásica de que quien interpreta lo hace mediante un lente sesgado de posicionamiento político que se sobrepone a la realidad. A modo de advertencia, he de afirmar que estos dos riesgos no dejan de estar presentes en el proceso reflexivo de este trabajo y, más que riesgos, se presentan como retos en el proceso analítico del mismo, que por sobre todo busca problematizar desde una lente feminista lo que sucede cuando una mujer canta y/o *perrea*.¹

Como parte de mi propio *ethos* en la investigación, estoy convencida de que todo proceso reflexivo no se libera de un posicionamiento que está imbricado con la subjetividad de quien analiza; sin embargo, no dejo de lado el lente crítico que permite dejar ver cómo mediante la música, en este caso el reggaetón, y el lugar de enunciación, desde el *ser mujer joven*, es posible cuestionar la norma de género y de juventud, aunque muchas veces también producirla. Sí, este análisis es desde el feminismo, pero no porque busque que las mujeres que lo protagonizan lo sean, ni tampoco porque el reggaetón sea feminista (aunque ahora hay quienes producen “reggaetón feminista”),² sino más bien porque parto de metodologías y construcciones epistémicas de feministas para su análisis.

Considero importante mencionar que entiendo que el sujeto de conocimiento es un individuo histórico particular, cuyo cuerpo, intereses, emociones y razón, están constituidos por su contexto. Es decir, el sujeto cognoscente implica en sí el proceso de constitución de su conocimiento, siempre conformado de manera situada (Haraway, 1991) y contextualizada radicalmente (Grossberg, 2009), por condiciones que provienen de espacios culturales específicos, pero no por ello reducidos a problemáticas aisladas, sino articulados de manera compleja. De ahí que este análisis se concentre en la producción de canciones de dos reggaetoneras latinoamericanas: Ms

1 El perreo es el baile característico del reggaetón, baile que hace alusión al acto sexual de manera explícita.

2 En al menos la última década ha surgido un “boom” de feminismo en el reggaetón, con algunas combinaciones de cumbia y salsa, por ejemplo: Chocolate Remix, Becky G, Ivy Queen, y Ms Nina, de quien hablaremos en este artículo.

Nina³ y Tomasa del Real.⁴ Ambas cantantes tienen en común el ser mujeres jóvenes que deciden producir y protagonizar desde el reggaetón, el feminismo no fue el motor principal de sus creaciones,⁵ ni tuvieron la intención de tener un posicionamiento político como prioridad; ambas sólo querían hacer reggaetón, lo demás vino después.

En una entrevista realizada por Mor. Bo (2016), Tomasa del Real explica que su inserción en el reggaetón estuvo más asociada a su práctica de tatuadora, así como a su “círculo de amigos”, la mayoría hombres. En esa misma entrevista, la cantante reggaetonera de origen chileno asegura: “yo canto reggaetón, no tiene una doble lectura, sólo que como soy muy mujer, lo canto en femenino, pero si fuera hombre lo cantarí como cualquier cantante reggaetonero”. Tomasa del Real es consciente que su “ser mujer” tiene una implicación en su producción de canciones, sin embargo no es una prioridad en su proceso creativo. A diferencia de Ms Nina quien, en una entrevista realizada por Pablo N. Tocino (2017) para la revista *Jenesasipop*, identifica que los “reggetoneros” son muy machistas, y que si bien el reggaetón es un mundo más de “tíos”,⁶ cada vez hay más chicas en la escena, también del *trap* y del *dance hall*, la mayoría jóvenes, lo cual ella identifica como un cambio de la posición de las mujeres en las relaciones de género, impulsado por las nuevas generaciones y sus prácticas desde el feminismo.

Así, en este artículo, el que las reggetoneras se identifiquen como *feministas* no es un eje principal de análisis, pero sí la manera en cómo se identifican como mujeres haciendo reggaetón y que desde una visión crítica feminista hacia la norma de juventud y género se articulan. Dos objetivos principales enmarcan el análisis: el primero, reconocer la importancia de

3 Ms Nina (Jorgelina Andrade) nació en 1990 en Argentina. Actualmente reside en España y es considerada de las pocas mujeres que ha incursionado en el mundo del reggaetón y el trap.

4 Tomasa del Real (Valeria Cistera) nació en 1988 en Chile donde reside actualmente, viaja constantemente para dar conciertos, es dueña de una marca de ropa deportiva y tiene un local de tatuajes. Ella se reconoce como reggaetonera y promueve el *neoperreo*.

5 Es importante aclarar que en este artículo se habla del feminismo reconociendo la multiplicidad del mismo, tanto en el campo epistémico como el activista. Reconozco a los feminismos como la lucha de las mujeres por sus derechos en todos los ámbitos sociales, políticos y económicos. No ahondaré en sus olas o en su historia por la falta de pertinencia en este artículo.

6 Refiriéndose a hombres.

enunciación cuando se trata de componer e interpretar una canción; y el segundo, el interés de acotar mi campo de análisis en la música, y en sus líricas, ya que en este texto hablaré de mujeres, de sus canciones y cómo el lugar de enunciación es vital para desmenuzar las relaciones de poder que desde la norma de “género” y de “juventud” se producen en el contexto contemporáneo (Viera, 2017). Entiendo, siguiendo a Cejas (2006), que los mejores recursos intelectuales se gestan cuando se logra comprender cómo las relaciones de poder organizan estructuras dominantes, las cuales, simultáneamente, siempre tienen la posibilidad de supervivencia, lucha, cambio y resistencia.

Es así como este trabajo se concentra en la imbricación de tres categorías: la música desde su uso social (De Nora, 2000)⁷ y producción de subjetividades políticas (De la Peza, 2014); el género⁸ y la juventud⁹ cuando se trata de mujeres jóvenes (Viera, 2015 y 2017); así como del cuerpo y la sexualidad como dos ejes simbólicos fundamentales donde se materializan los mecanismos de control.

En el proceso de cargar de significación y sentido al “ser” en el mundo (pensado como un humano), es imposible que la subjetividad de quien interpreta una canción y de quien vive no se encuentren y desencuentren en el proceso de construcción de conocimiento. De ahí que el “género” y la “juventud” sean entendidas aquí como categorías sociales, vacías e interrelacionadas en su significación con el contexto que se configuran cuando una mujer joven canta. Es decir, entiendo, que el “ser mujer” está anclado a una serie de expectativas sociales, basadas en la diferencia

7 Es importante aclarar que cuando se estudia a la música como uso social casi siempre se efectúa en función del consumo de la misma. En el caso de este escrito, el objetivo es estudiar la producción musical en términos discursivos; en ese sentido, la referencia a la música como uso social está íntimamente vinculado al sentido social y político que adquiere cuando se trata de nombrar quién enuncia una canción.

8 Se entiende al género como una normatividad, que a su vez es una representación, construida a partir de la diferencia sexual y sobre bases heterosexuales, en un sistema semántico de acuerdos y valores culturales sostenidos por discursos de poder (tecnologías de poder) que se ligan a prácticas cotidianas sostenidas y fomentadas por las instituciones sociales (De Lauretis, 1996).

9 Entendiendo a la juventud no como un concepto biológico ni psicológico apegado a la edad, sino como una categoría relacional, sociocultural, histórica que se carga de significación a partir de estilos de vida y condicionamientos específicos (Urteaga, 2011; Pérez Islas, 2008).

sexual (Rubin, 1975) y de representaciones (De Lauretis, 1996), que casi siempre son asociadas a un sistema de clasificación social –racial– y del espacio doméstico/público. La situación se complica mucho más cuando se es joven y mujer, esto debido a que existen discursos sociales y biológicos que atraviesan la expectativa de su cuerpo y de su sexualidad, casi siempre asociada a la edad y por tanto a un imaginario de adultez donde el cuerpo obedece a la norma de ser madre y la sexualidad al de la reproducción (Viera, 2017).

En efecto, el patriarcado y el adultocentrismo rigen normativamente una serie relaciones de poder que jerárquicamente esperan que un cuerpo “joven de mujer” sea procreador, cumpla con una estética hegemónica casi siempre asociada a la delgadez, preferentemente en el espacio doméstico, no en la calle (Feixa, 1999) y mucho menos en los espacios musicales del *rock*, el *punk*, el *hip hop* o *rap* (Viera, 2015; De la Peza, 2014) o como es el caso en los espacios de *reggaetón*, pues ¿qué implicaciones tiene que una joven participe, no solo consumiendo, sino también produciendo música? E piensa que seguramente nada bueno resulta de ello, “seguro que es una chica fácil”, una chica que le “gusta ser objeto sexual”, “una chica que no puede ser concebida como libre de decidir sobre su cuerpo” y, peor aún, “sobre sus ideas de ser/hacer en la música”; es decir, dentro de las expectativas que norman el deber ser de las mujeres, una chica cantando no está cumpliendo con su rol sociocultural de prepararse para el espacio doméstico, para “ser madre o esposa ejemplar”.

De esta forma, analizar a la música como productora de subjetividades políticas y más cuando se efectúa desde la lírica enunciada por una “mujer joven” que contribuye a la configuración de la cultura actual, es una posibilidad para comprender el “contexto material de las desiguales relaciones de fuerza y poder” (Grossberg, 2009, p. 32) que de manera “generizada”¹⁰ se producen y existen en el contexto latinoamericano. De ahí, que sea fundamental abordar al género y a la juventud desde una postura politizada y analítica que permita identificar el impacto que han

10 Es decir, en relación a la representación normativa del género.

tenido como condicionamientos sociales que producen presiones; pero, sobre todo, con el fin de entender que así como existen ciertos lenguajes y discursos normativos que representan el deber-ser, también emergen otros lenguajes y discursos que nos permiten dejar ver prácticas sociales cotidianas que cuestionan, trastocan y tensan las normas, impulsando procesos de transformación cultural, dependiendo siempre desde dónde y por cuál sujeto sea enunciado.

La música entre jóvenes juega un papel importante en las relaciones interpersonales y el proceso de construcción de identidades juveniles; es decir, se configura como uno de los elementos característicos y nucleares del periodo juvenil (ver el trabajo de Óscar Dávila León citado en Tipa y Viera, 2016). Dicho proceso se asocia con condicionantes individuales, familiares, sociales, culturales e históricas determinadas. A propósito, Tipa y Viera (2016, p. 54) aseguran que:

La música, además de ser el bien cultural más consumido entre los jóvenes, es uno de los elementos estructurantes/organizadores más importantes de la diferencia, la jerarquía de distinciones e integración de las culturas y las prácticas culturales juveniles (Urteaga 2011:33). La música como mercancía de consumo masivo y, simultáneamente, como un producto de uso personalizado constituye un material fundamental para la conformación de la subjetividad, al funcionar como una tecnología que los actores utilizan para reflexionar sobre sus experiencias y demostrar que conocen el tipo de música que «necesitan» en distintas situaciones.

¿Qué tipo de música necesitamos las chicas para posicionarnos de manera desobediente contra el patriarcado? No pretendo generar un discurso romántico que hable de la música como si de manera homogénea proporcionara las herramientas para la resistencia frente al machismo. Es indiscutible que el género, como norma y representación, también se ha instaurado en los espacios y formas de producción musicales. En algunos otros textos, incluso he reiterado que el rock, por ejemplo, a pesar de tener un halo de resistencia, es una tecnología de género que en sus prácticas sigue dominado por símbolos masculinos en donde las mujeres, al ser

parte del mismo, tienen que luchar y negociar constantemente su posicionamiento y reconocimiento como “músicas” (Viera, 2015).

Aquí pretendo resaltar que la música, como otras prácticas artísticas, es un medio que produce subjetividades y que cuando una mujer joven canta, sus líricas transmiten una experiencia, un deseo, es decir un proceso subjetivo de *entender y ser* en el mundo, incluso mediante el reggaetón.

CANTAR REGGAETÓN: LAS CHICAS SALEN PA LA CALLE Y LO PRENDEN...

*Así que salte pa' la calle y sólo préndelo,
 la policía ya no llega, así que enciéndelo,
 hacemos party sin permiso, así que préndelo
 (préndelo) préndelo (préndelo) préndelo*

Tomas del Real (2016b)

El *reggaetón* es un estilo musical que se compone de distintos estilos como el *reggae*, el *dancehall*, el *hip hop*, el *rap*, el *pop*, y en algunos casos, también con influencias de la *salsa*. Su origen es latino, algunos autores como Negrón-Muntaner y Rivera (2009) aseguran que nace en los barrios pobres de Puerto Rico; mientras que otros, como es el caso de Larnies Bowen (Citado en Martínez, 2014) afirma que nace en Panamá. En ambos casos se registra su origen alrededor de las décadas de los setenta y los ochenta. En realidad, la disputa del lugar específico del origen del reggaetón no es importante para los fines de esta reflexión, lo que sí considero fundamental es resaltar que su nacimiento emerge como un fenómeno cultural que representa a un sector de la población latina, mayoritariamente afrodescendiente, de clases consideradas como “bajas”, principalmente la “obrero” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009).

Desde sus inicios este estilo musical ha sido combatido por promover el “perreo”, un baile considerado demasiado erótico e “inmoral”. En otras palabras, el *reggaetón* se caracteriza por tener líricas que hacen alusión a la

sexualidad y donde muchas veces las mujeres son sujetos pasivos, objetos de deseo, en quienes recae el acto erotizado enunciado con frases “soeces y videos de movimientos eróticos donde las chicas bailan casi desnudas y que además incitan a los jóvenes a efectuar actos criminales” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009, p.30).

El *reggaetón* ha sido y es incómodo, además de consecuentemente satanizado por parte de las instituciones morales hegemónicas, como la familia, la escuela, el estado y la religión; por algunas corrientes políticas, donde incluso ha recibido críticas desde el feminismo por sus líricas y baile “misógino”, sobre todo cuando quien canta es un hombre; por otros músicos, principalmente desde el *rock* y el *pop*, quienes aluden, desde un purismo estético musical, que el *reggaetón* tiene “ritmos primarios y sin complejidad estética”.¹¹

En todos los casos, es posible notar que las críticas están ancladas a moralismos y diferencias generacionales. Por ejemplo, en la canción “Préndelo”, Tomasa del Real (2016b) hace alusión, por un lado, al uso de mariguana como una práctica que se da en “la calle”; pero, por otro lado, también hace alusión a que una mujer en la calle “prenda” su propio ejercicio sexual. La invitación a prenderlo en la calle, lo hace una mujer joven, que no está ni quiere estar en casa, que además nos dice:

*pero mami hasta el suelo que se rompa el piso
tú te pones como gata con tu pelo liso
se porta bien bellaca pero sin permiso
te meto presa por decomiso...
no es una santa, nunca fue a misa
felina sucia le rompe camisa
es como droga, pura malicia
pega los cachetes en la repisa...
dale deprisa.*

11 Es común que en las noticias de la farándula de músicos *rockeros* o del *pop* generen opiniones que desprestigian la complejidad del *reggaetón*, incluso con comentarios racistas y clasistas. Un ejemplo popularizado en el año 2017 fue el del artista de pop mexicano Alek Sintek, quien afirmó que “el *reggaetón* viene de los simios” (People, 2017).

En el fragmento de la canción de Tomasa hay una invitación a “romper el piso”, lo cual está asociado al baile del “perreo”, por ello ponerse como gata retoma la representación animal, asociando el estar en cuatro patas, pero al mismo tiempo con los atributos de “dignidad” que caracteriza a las gatas. La enunciación de no ser una “santa”, y no ir a misa, muestra la interpelación a la moral religiosa cristiana clásica en América Latina, a no cumplir con el imaginario y la representación normativa de la “buena mujer”. Su canción elude a la “mala mujer”, a la de la calle, la que es una “bellaca”,¹² como la droga.

La gata, la bellaca a la que hace alusión Tomasa del Real, representa lo que la cantante de reggaetón identifica como una mujer apropiada de su placer, de la calle, de su sexualidad. Así, el deseo y la sexualidad, no asociada a la reproducción sino al placer, se hace explícita en la canción de Tomasa (2016b), cuando dice: *“manjarcito fumémonos un pito y después no vamos a lo oscuroito, déjame tocarte ese culito, si me bailas reguetón, me excito [...] tengo tantas ganas yo te pago el taxi, vente pa’ mi casa [...] tírame fuerte yo soy tu gatita que se excita...”*

Diversos estudios de teóricas feministas han hecho alusión a la manera en que la sexualidad asociada a las mujeres jóvenes tiene una doble cara de interpretación, por ejemplo, Angela McRobbie y Jenny Gaber (1975) identifican en los estudios que efectuaron con las subculturas de la década de los sesenta y setenta en contextos británicos una “hipersexualización” por parte de la cultura masculina en torno al cuerpo de las mujeres jóvenes, la cual casi siempre cae en la objetivación del mismo. Sin embargo, lo que aquí pretendo mostrar es la apropiación de la sexualidad y el placer cuando una canción es enunciada por una joven. En este caso, Tomasa del Real expresa su deseo de placer, no asocia el ejercicio sexual a la expectativa de ser madre o esposa, simplemente a “tener ganas” por estar “excitada como gatita”.

Otra canción de la reggaetonera es la titulada “Es de noche”, una canción que evoca a la sexualidad relacionada con un contexto nocturno,

12 Una bellaca es una delincuente, es una mujer que rompe la ley.

fuera de casa; es decir, un espacio y tiempo “no propio para una mujer joven”. Aunado a ello, la sexualidad y su ejercicio libre, elegido por la joven, da paso a entender a la sexualidad femenina “fuera” de la concepción normativa de género que prepara al cuerpo joven de la mujer para la procreación. Tomasa del Real (2016a) nos dice en su canción:

Para Joan Scott (2008) el género “como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias entre los sexos” (p. 66) implica cuatro elementos que se interrelacionan: el primero son los símbolos que evocan múltiples representaciones de lo femenino y lo masculino (a menudo contradictorios), por ejemplo, la buena mujer representada por el mito de Eva, quien, a pesar de ser desobediente a Dios –como símbolo masculino– también es sumisa como madre, y esposa. En cambio, la mala mujer, representada por Lilith, en los mitos hebreos, evoca a la “bruja”, perversa, dueña de su cuerpo que se deja llevar por los deseos “demoníacos”. El segundo elemento, que la autora menciona, son los conceptos normativos que las instituciones producen sobre los cuerpos y actitudes de las mujeres (y hombres); el tercero es la política y la referencia a las instituciones sociales que ejercen esos conceptos normativos en reglas, normas y formas de control; el cuarto, es el proceso de identidad subjetiva. Finalmente, Scott asegura que no es posible analizar al género sin dejar ver las relaciones de poder que se entretajan en dichas relaciones sociales.

*Quiero hacerlo y olvidarme de tu cara
Luego bañarme y dormir
Es de noche, yo no recuerdo nada,
Es de noche, soy joven como nadie.*

La juventud aparece en el discurso de la canción, haciendo alusión también a la noche. El consumo de la noche por los sectores juveniles ha sido asociado con los acuerpamientos juveniles. La noche y la calle han sido espacios de sociabilidad (Urtega, 2011) donde los jóvenes, hombres, generan relaciones de afectividad e identificación; en cambio, las mujeres en los estudios de juventud quedan exentas de estos espacios. Feixa (1999) reconoce el papel de las mujeres jóvenes en la producción de estilo

que caracteriza a las culturas juveniles, pero siempre en función de los símbolos masculinos. En ese sentido, que una mujer enuncie la juventud y su posición como mujer en la noche y “sentirse joven” demuestra una interpelación también a la condición masculina y patriarcal de la juventud como categoría normativa.

La juventud concebida como una “etapa de la vida”, se asocia a una serie de ritos de “paso” a la adultez”, en el caso de las mujeres en América Latina la edad de los 15 años, representa la preparación para el matrimonio, es decir, es la edad que socioculturalmente es válida para ser mujer “listas” para casarse, formar una familia heterosexual, y ser madre. Tomasa del Real hace alusión a ello cuando nos dice:

*Desde quinceañera que ya estoy afuera
 Ahora mismo llueve menos,
 Mordí sus hombros, por qué pensar en el amor
 Si esto está bien o mal...
 A veces soy mejor, bebí de su pasión
 Hasta saciar mi sed
 Me dormí me dormí, nunca desperté*

La reggaetonera reconoce que “ser quinceañera” le ha permitido “estar afuera” de la casa, y si bien identifica en esa edad la permisibilidad para ejercer la sexualidad, no la asocia a la domesticidad de su cuerpo como madre o esposa, más bien evoca el ejercicio sexual, fuera del “amor romántico”. Más que reconocer el amor como un aliciente para el placer, identifica a la pasión y al erotismo como parte de su “sed”, de su deseo. Casi al final de la canción, Tomasa del Real (2016a) dice: “*te voy a devorar, de tu piel saborear, te voy a absorber*”, retomando la representación de la mujer fatal.

La mujer joven a la que remite la canción de Tomasa del Real evoca la representación de la bruja. En ese sentido, la representación culturalmente construida a partir de la división del trabajo y el sustento biologicista asegura que las mujeres se asocian más con metáforas apegadas a la natu-

raleza, mientras que los hombres, por su carácter “racional” y menos sensible, casi por pura oposición lógica, a la cultura. Zimbalist (1979) afirma que mientras los hombres son definidos por instituciones creadas por y para ellos, las mujeres lo son por instituciones masculinas donde ellas se posicionan también para ellos. En un “nivel moral, el mundo de la cultura es suyo [masculino]” (Zimbalist, 1979, p. 14). Así, las mujeres derivan su status sociocultural dependiendo del ciclo de vida en el que se encuentren sus funciones biológicas, pero en particular sus lazos emocionales y sexuales con hombres que se apropian del cuerpo femenino. La oposición recurrente en este nivel práctico está apegada a las mujeres vistas como cuerpo y naturaleza y a los hombres como cultura. En este caso, la incidencia de Tomasa de Real está asociada con la apropiación que expresa de su cuerpo, de su capacidad de placer y de absorber al otro y no al revés.

En este sentido, las nociones culturales que representan lo “femenino” gravitan en torno a sus características naturales o biológicas, tales como su fertilidad, el flujo menstrual, la voluptuosidad corporal referida principalmente a áreas consideradas erógenas, como “los senos o las nalgas”. Bajo esta visión, las mujeres son vistas como cuerpos que poseen un estatus social casi exclusivamente a partir de su actividad, ejercicio y/o práctica sexual. Precisamente de esta clasificación surgen metáforas que no son posibles de ser explicadas desde la cultura y por ello todo aquello que se sale de la “norma” es considerado “anómalo” y, por lo tanto, temido, aniquilado. Zimbalist (1979) argumenta que en los estudios de diversas culturas la contraposición que conforma a las mujeres pulula entre la santidad y su poder demoníaco; asegura que una mujer es considerada como santa cuando se desposa con Dios y como una bruja cuando se acuesta con el diablo (Zimbalist, 1979, p. 14). Las mujeres que desafían los ideales masculinos son “manipuladoras” y también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza que los hombres no logran comprender”, es entonces cuando las mujeres se convierten en “peligrosas, sucias, traicioneras y corruptas”. Son seres que deben mantenerse cerca y lejos al mismo tiempo. El problema emerge cuando las mujeres descubren su poder desde “su propia naturaleza y sensualidad corporal”. Si las mujeres son esposas y madres son inofensivas, en cambio, si ellas “deciden” sobre su placer y cuerpo son un peligro a la razón y a la cultura misma.

Cuando Tomasa del Real utiliza como medio de expresión al reggaetón logra enunciar a la sexualidad fuera del plano “privado”, lo lleva a lo “público”, lo exhibe en sus líricas, pero también en su imagen estética. Sin embargo, su intención de enunciación no responde a una posición feminista, sino como mujer joven que concibe su ser y hacer fuera de la normatividad. El reggaetón es un estilo musical que le permite romper en el sonido y en la “*destinación de su ser mujer joven*”.

CUANDO LAS MUJERES PERREAMOS: “TODAS SOMOS REINAS”

*“...dale hasta abajo...
 no importa donde vengas,
 todas somos reinas”*
 (Ms. Nina, 2017)

El *reggaetón* es consumido principalmente por jóvenes y responde a una visión generacional que experimenta desde “otro lugar” la significación de la sexualidad, el deseo y la concepción del cuerpo; lo cual causa estruendo en la moral de una generación anclada en valores sustentados en la familia heterosexual. En esta reflexión no se olvida que el *reggaetón* sigue presentando símbolos principalmente masculinos en sus líricas; sin embargo, la pregunta que guía el análisis es ¿qué sucede cuándo quien denuncia, quien canta y compone, es “una mujer joven” de origen latinoamericano y un joven que cuestiona la masculinidad hegemónica y se identifica como mujer –“un chico con vestido”?

A diferencia de Tomasa del Real, Ms Nina, quien protagoniza este apartado de análisis, identifica al feminismo como una posibilidad política que permite reconocer su producción musical como irreverente, y con impacto en las nuevas generaciones, pero sobre todo con la posibilidad de reconocer su cuerpo, más allá de los estándares de belleza y de la moral que dicta una censura a su ejercicio sexual. En una entrevista realizada por Pablo N. Tocino (2017) en España, la reggaetonera afirma:

Sin querer se me puede considerar feminista, yo me hago fotos sexys, vídeos sexys, moviendo el culo, “ay, papi”, etc., como que no pasa nada con que una chica se sienta sexy, que puedes hacer lo que te de la gana y no por eso vas a ser una puta. Pero muchas chicas me dicen “no, eso no es feminismo, eso es machismo, el reggaetón es machista, las letras que decís son machistas”. Nunca vas a conformar a la gente. Yo no digo “soy súper feminista”, yo digo que soy una chica que hace música y que hace lo que le da la gana. Pero creo que puede considerarse eso feminista, ¿no? Decir lo que te de la gana, mostrar lo que te de la gana, y no por eso eres un objeto. Es como cuando subes una foto a Instagram y te dicen “sos una puta”... me levanté esa mañana, me sentí sexy y quise subir una foto. Pero bueno, la gente es muy extremista. En muchos vídeos tengo comentarios de “puta”, o de “guarra”.

Para Ms. Nina el feminismo es identificado con la posibilidad de libertad, de expresarse sobre sí misma, de vestirse como ella quiera, sin importar que la puedan considerar como “puta” o “guarra”. Así, en “Todas somos Reinas” cantada por ella y *King Jedet*, un chico que le gusta usar falda e identificarse con la identidad *queer*,¹³ nos dice: “*tengo barba y me maquillo, soy un tío con vestido, mira en que me he convertido, tú en tu casa ahí aburrido, tus insultos, mis cosquillas [...] anda ¿no ves mi corona?, venga, ponte de rodillas*”. Mediante estas afirmaciones, *King Jedet*, interpela la normatividad del género que exige una masculinidad que cumpla con una hegemonía donde “no es posible usar vestido” porque esto rompe con la expectativa de “ser el hombre” y quien, además, se identifica como una “reina”, una mujer con poder, a lo cual exige que se “pongan de rodillas”. Desde el inicio de la canción, el personaje no cumple con la norma masculina. Y afirma:

*Hoy me levante sintiéndome triste, pensando en todo aquello que dijiste.
A ti que te importa que yo vista como quiera, ponte pintalabios, salte de la cueva.
Te sientes cómodo siendo como cualquiera, soy diferente y eso te molesta.
Tus críticas solo muestran tu frustración. Dale sal ya de tu zona de confort.*

13 Lo *queer* ha sido un término acuñado por aquellxs sujetos que no se identifican con la norma de género heteronormativa. Existen estudios que desde las epistemologías feministas, sobre todo anglosajonas y europeas, han desarrollado y complejizado dicho concepto. No ahondaré aquí sobre ellos, excepto por la mención que significa en el contexto de la canción analizada.

Ser diferente causa incomodidad porque la diversidad y el incumplimiento con la hegemonía patriarcal interpelan el orden establecido del género. En la misma canción, Ms Nina, haciendo alusión a lo que se espera de un cuerpo joven de mujer, nos dice: *“que me llaman mi gordita, eso no me pica, soy una mami [...] yo tengo billetes porque yo trabajo”*, haciendo referencia a la independencia económica, lo cual marca una importante pauta al rol de “su ser mujer”: es una mujer que no depende económicamente de otro, que deja en claro que su vida no se limita al hogar, que trabaja, lo cual le da la posibilidad de obtener ciertas libertades de elección sobre sí. Además, la representación estética de un cuerpo de “mujer joven” en la cultura hegemónica patriarcal ha significado como válido y bello, a través de distintos discursos de género, actualmente asociados con la delgadez física. Ms Nina, en el contexto de la canción, se asume como reina, sin importarle no cumplir con dicho canon, y así asegura que es “una mami”, apropiándose de su cuerpo como bello.

De la misma manera, hace alusión al ejercicio sexual elegido y relacionado con la búsqueda del placer a sus propios tiempos y no a los tiempos masculinos-capitalistas. Para ello, Ms Nina enuncia: *“tú lo quieres fácil, yo lo hago despacio, ay ay ay [haciendo un sonido de gemido], goza de la vida papito, goza de la vida mamita”*. Mediante su mensaje, las intérpretes hacen una invitación al goce del cuerpo fuera de la domesticidad: *“levanta de la cama y vete pal baile, mueve ese culo y deja que hablen. Sin necesidad de parecerme a nadie, déjate llevar”*.

La teórica feminista Catherine MacKinnon (1988) explica que el erotismo construido en occidente se devela inequitativamente y está altamente asociado con el dominio masculino, en gran medida la erotización del cuerpo femenino está asociado a la objetivación del mismo. MacKinnon (1988), basada en Berger, afirma que una mujer debe mirarse continuamente a sí misma, ya que está en todo momento acompañada por la imagen de sí, es pues una “inspectora” e “inspeccionada” de sí misma. Llega a considerarse dentro de sí como inspectora e inspeccionada, como dos elementos distintivos de su identidad; por un lado, se observa como mujer, pero también cómo es observada por los hombres, de esta manera se inspecciona a sí misma como mujer, pero también desde la visión de un

hombre. La inspectora de la mujer dentro de sí misma es masculina, la inspeccionada, femenina. Entonces ellas se transforman a sí mismas en objeto sobre todo particularmente en un objeto de visión: ella es vista.

La objetivación del cuerpo femenino no está separada de la representación de género que determina y representa el cuerpo de las mujeres desde la “mirada patriarcal”. MacKinnon sugiere que la especificidad de la subjetividad femenina y su conciencia deben ser localizadas en esta presencia material constitutiva de la sexualidad como objetivación y auto/objetivación. Yo sugeriría que esta constante transformación del sujeto en objeto y en sujeto es precisamente la que marca una relación diferente de las mujeres con lo erótico, la conciencia y el saber. Si bien la objetivación del cuerpo femenino es criticada, también es reconocida por la apropiación de la misma, no de una forma inocente por las mujeres.

MacKinnon (1988) hace una observación a la propuesta de Berger pues el autor habla de la inspección de las mujeres como víctimas; sin embargo, asegura que las mujeres encuentran en dicha objetivación una manera estratégica de obtener poder, a pesar de estar en un contexto culturalmente desigual. En este caso, la idea de la objetivación se tensa en el momento en que Ms Nina enuncia su cuerpo con una imagen que obedece a su gusto y no al de otro e incita a salir a la calle vistiendo lo que le apesques: *“salte pa’ la calle, y no te ralles, ponte lo quieras y que se aguanten, Ser igual no me resulta interesante, que la vida es corta pa’ preocuparme”*.

De ahí que es importante contextualizar que el discurso de Ms Nina y King Jedet, en el contexto del *reggaetón* latinoamericano y español, se presenta como un discurso eruptivo que visibiliza a una generación de jóvenes que no se identifican con la normatividad de género y, mediante la producción artística-musical, vocalizan a las colectividades que cuestionan los discursos estructuralmente y culturalmente establecidos mediante estéticas válidas. De alguna manera, el “todas somos reinas” alude a ser “dueñas” de su imagen corporal, de su cuerpo; es una invitación a verse a sí mismas y seguir siendo reinas, no importa cumplir los estándares de belleza patriarcales.

Ms Nina ha sido catalogada como una de las mujeres jóvenes más representativas en la subversión del reggaetón machista. Sus canciones se basan en contar y exaltar el “poder de las mujeres”, en este caso como reinas y no como princesas, haciendo alusión al imaginario de la mujer indefensa en espera del príncipe que la salve. Una reina es una mujer con poder y de manera inclusiva la canción dice: *“Todas somos reinas no importa de dónde vengas, venga baila con nosotras, si no te gusta, ¿pa’ qué molestas? Todas somos reinas, el secreto está en la fuerza, anda goza con nosotras, si no te gusto, ahí está la puerta”*.

La inclusión también excluye a quienes no están de acuerdo con su capacidad de elegir, de ser sujetos dueñas de su cuerpo, su sexualidad y su deseo de placer mediante la fiesta, la diversión y el baile. En ese sentido, Karina Bidaseca (2011) indica que la enunciación de las mujeres desde un punto de vista que busca salir del silenciamiento puede lograrse siempre cuando se recupere “su propia historia”. La canción aquí tratada recupera la experiencia y la historia de dos sujetos transgresores que tensan el discurso de género normado y aceptado: una joven que elige cantar *reggaetón* y un hombre que no desea cumplir con la hegemonía binaria del género. Ambos son anunciantes de una cultura distinta que trastoca la moral generacional, normada por una cultura patriarcal dominante. Este ejemplo demuestra que, como dice Harding (1998): “podemos constatar que las mujeres también son creadoras de cultura distintiva, descarriada, revolucionarias, reformadoras sociales, individuos con éxito” (p. 15).

Mediante su canto, King Jedet y Ms Nina hablan de la fuerza colectiva: “todas somos reinas”, lo que refleja una acción política inclusiva porque “no importa de dónde vengas”, al igual que la posibilidad de modificar el mundo y enunciar desde el “ser diferente” lo que permite pensar los lenguajes y los discursos que simbólicamente modifican y re-significan las múltiples formas de relaciones de poder, independientemente del sexo biológico y el género adscrito desde la hegemonía heteronormativa.

CONCLUSIÓN. EL REGGAETÓN Y EL PERREO: LAS JÓVENES Y EL “PÁNICO MORAL”

A manera de conclusión, considero fundamental reflexionar sobre lo que el reggaetón y el perreo protagonizados por jóvenes producen a las instituciones que norman el orden de género y de juventud: la familia, la escuela, la religión, el estado etc.; y lo que en específico generan cuando quienes protagonizan la producción de reggaetón son mujeres jóvenes. He retomado los estudios realizados por la Escuela de Birmingham en torno al “pánico moral” que emerge en las décadas de los sesenta y setentas, sobre todo los desarrollados principalmente por Stuart Hall (citado en Elizalde, 2005), en torno a las subculturas juveniles y la constante criminalización a los jóvenes que cuestionaron las estructuras de valores de la cultura hegemónica.

Según los estudios de Silvia Elizalde (2005) sobre el “embarazo adolescente”, el pánico moral lleva al pánico sexual, el cual victimiza a las jóvenes, pero simultáneamente las culpa de una irresponsabilidad en el ejercicio de sus sexualidad. En ese sentido, el pánico moral es la respuesta social a una amenaza a los cambios estructurales de valores. Aunado a ello, la autora detecta que cuando una mujer joven (“adolescente”) tiene un embarazo prematuro rompe con el acuerdo patriarcal de formar una “familia” bajo los términos de la “adultez” que las instituciones norman como el deber ser.

Por otro lado, Angela McRobbie (1998), haciendo visible a las jóvenes, constantemente invisibilizadas por parte de los estudios de juventud de Birmingham, resalta las que el pánico sexual emerge por parte de las “formas mediáticas”, y generalmente sirven como “temores” sociales hacia el orden de género, heterosexual, por ejemplo, en relación a la sexualidad que se hace visible por sectores sociales como los gays y las lesbianas, pues rompen la heterosexualidad normada.¹⁴

14 Una afirmación que contrariaba las afirmaciones de teóricos del pánico moral como Watney y Cohen, quienes aseguraban que ni los gays ni las lesbianas ni las personas que vivían con sida eran identidades que formaran parte de los “pánicos morales” hegemónicamente construidos (Elizalde, 2005).

Los pánicos morales, y sexuales, surgen a partir de fenómenos de perturbación que tensan y mueven los valores establecidos de una sociedad, no son aleatorios, sino detonantes y producto de procesos de transformación. El pánico moral es, según Elizalde (2005), una estrategia ideológica que instituciones de la cultura hegemónica producen, a veces mediante los medios de comunicación, que opera como un sistema de advertencia sobre la desestabilización de las normas y órdenes establecidos. La autora define en términos generales que la ideología de pánico moral consiste en definir una condición, un episodio, una persona o grupos social como una “amenaza”, por tanto hablamos de sujetos “amenazantes” que suelen presentarse como estereotipados, principalmente por los medios de comunicación y otros discursos normativos y dominantes, casi siempre por sectores de tendencia conservadora.

Es así que considero que el reggaetón, como música producida principalmente por jóvenes, ha significado por sus líricas, su baile, e incluso su ejecución musical un impacto de “pánico moral” en las instituciones normativas que se sienten “amenazadas” por la principal exhortación a la sexualidad asociada al placer, y no a la perpetuación de la familia. En el caso de las mujeres jóvenes que perrean y cantan reggaetón, el pánico moral está íntimamente ligado al pánico sexual, ya que dentro de las sociedades patriarcales existe una permisibilidad hacia la exposición de la sexualidad y erotismo enunciado por parte de los varones, y más si son jóvenes; en cambio, las mujeres no exponen sus deseos fuera de la “habitación propia”. Cuando las mujeres cantan y perrean es posible subvertir la permisibilidad, pues ellas se observan a sí mismas y a sus cuerpos, se apropian de su sexualidad, del placer, del erotismo. Ellas “salen a la calle”, “lo prenden” como reinas.

REFERENCIAS

- Bidaseca, K. (2011). Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. *Andamios*, 18(17), 61-89.
- Cejas, M. (2016). Introducción. Prácticas Irreverentes. En Mónica Cejas (coord.), *Feminismos, cultura y política. Prácticas Irreverentes* (pp. 11-24), México: UAM-X e Ítaca.
- De la Peza, C. (2014). *El rock en México: un espacio en disputa*. México: UAM-X y Editorial Tintable.

- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora* (2), 6-34.
- De Nora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Elizalde, S. (2005) La otra mitad. Retóricas de la “peligrosidad” juvenil. Un análisis desde el género [Tesis de Doctorado]. Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras. Mimeo.
- Feixa, C. (1999). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: Secretaría de Educación Pública, Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los Estudios Culturales: Contextualidad, construcción y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, Cyborg y mujeres*. España: Cátedra.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? En *Debate en torno a una metodología feminista*, México: PUEG y UAM-X, 9-34.
- Ms Nina [Cuenta: King Jedet] (julio 19 de 2017). Reinas (video oficial) – Ms Nina & King Jedet [video en línea]. Recuperado de <https://youtu.be/n53RT1phy4E>
- MacKinnon, C. (1988). Pornography and Civil Rights: A New Day for Women’s Equality. En *Organizing Against Pornography*. Minneapolis: Resource Center for Education and Action.
- Martínez, D. A. (julio- agosto de 2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano* (186), 63-67.
- McRobbie, A. (1998). Youth, Media, Posmodernity & The moral panic in the age of the postmodern mass media. En *Postmodernism and Popular Culture (Parte III)*. New York: Routledge.
- McRobbie, A. y Garber, J. (1975). Girls and subculture: and exploration. En Stuart Hall y Tony Jefferson (Eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war*. Reino Unido: Routledge.
- Mor. Bo (2016). Tomasa del Real: está mal decir que todas las mujeres son víctimas por ser mujeres. Recuperado de <http://ismorbo.com/tomasa-del-real-esta-mal-decir-que-todas-las-mujeres-somos-victimas-por-ser-mujeres/>
- Negrón-Muntaner, F. y Rivera, R. (2009, septiembre-octubre). Nación Reggaetón. En *Revista Nueva Sociedad* (223), 29-38.
- People (30 de agosto de 2017). Aleks Syntek: “El reggaetón viene de los simios”. Recuperado de: <https://peopleenespanol.com/musica/aleks-syntek-reggaeton-viene-simios/>
- Pérez Islas, J. A. (2008). Juventud: Un concepto en disputa. En J. A. Pérez Islas, M. Valdez, y M. H. Suárez (coords.). *Teorías sobre juventud. Las miradas de los clásicos* (pp. 9-33). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rubin, G. (1975). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo. *Revista Nueva Antropología*, VIII(36), 95-145.

- Scott, J. (2008). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En *Género e Historia* (pp. 48-74). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tipa, J. y Viera, M. (diciembre de 2016). Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*. 11(22), 43-67.
- Tocino, P. N. (18 de noviembre de 2017). Ms. Nina: "Estoy tan contenta de ser una de las primeras chicas que hacen reggaetón en España". *Jenesaispop*. Recuperado de: <http://jenesaispop.com/2017/11/18/313655/ms-nina-estoy-contenta-una-las-primeras-chicas-reggaeton-espana/>
- Tomasa del Real (2016a). Es de Noche [canción]. En *Neoperreo* [álbum]. Chile: Producción independiente (véase: www.tomasadelreal.com).
- Tomasa del Real (2016b). Préndelo [canción]. En *Bien y Mal* [álbum]. Chile: Producción independiente (véase: <https://youtu.be/QxHUyJHCmpo>).
- Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México: Causa Joven.
- ____ (2011). *La construcción juvenil de la realidad, jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: UAM-I y Juan Pablos.
- Viera, M. (2015). *Jóvenes Excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*. México: UNAM y Abismos Editorial.
- ____ (2017). Género y juventud: categorías y condicionamientos relacionales. *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*. 3(1). 62-82.
- Zimbalist, M. (1979). Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica (153-181). En Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y Feminismo*. Barcelona: Anagrama.

LA MÚSICA, UN ELEMENTO CONSTRUCTOR DE LA IDENTIDAD JUVENIL

Music, a constructive element of youth identity

Rubiel del Rosal Melo

Universidad Salesiana (Ciudad de México)
rubicel.delrosal@universidadsalesiana.edu.mx

Nancy Elizabeth Sánchez Fuerte

nancy.sanchezf@aefcm.gob.mx

Resumen

Los procesos sociales cambian constantemente y se reconfiguran sus campos de estudio y acción, por lo que es necesario reconstruir históricamente estos procesos para entenderlos en su constitución actual, aunando las nuevas construcciones que inciden en las expresiones sociales e individuales de nuestros tiempos. Por lo que, en el presente trabajo, es necesario precisar distintos elementos que al conjuntarse permiten visibilizar un panorama que se ha ido transformado, pero que al mismo tiempo se mantiene como reflejo de una realidad social inminente. Entre ellos están las industrias culturales y su impacto en el desarrollo sociocultural de individuos. Todo lo anterior con el fin de identificar y relacionar las prácticas de consumo cultural actuales, para evidenciar los procesos que se han llevado a cabo históricamente y cómo son reconsiderados al construir identidades, en este caso, a partir de su relación con la música.

Palabras clave: joven, identidad juvenil, culturas juveniles, música.

Abstract

Social processes constantly change and their fields of study and action are reconfigured. Hence, it is required to reconstruct these processes historically in order to understand them in their current constitution, and also uniting the new constructions that affect the social and individual

expressions of our times. Therefore, in the present work, it is necessary to specify different elements that, when combined, make visible a panorama that has been transformed, but which at the same time remains a reflection of an imminent social reality, among them are the cultural industries and their impact on the sociocultural development of individuals. All of the above in order to identify and relate current cultural consumption practices, to evidence the processes that have been carried out historically and how they are reconsidered when constructing identities, in this case, from their relationship with music.

Keywords: youth, youth identity, youth cultures, music.

INTRODUCCIÓN

Los procesos sociales cambian constantemente y se reconfiguran sus campos de estudio y acción, por lo que es necesario reconstruir históricamente estos procesos para entenderlos en su constitución actual, aunando las nuevas construcciones que inciden en las expresiones sociales e individuales de nuestros tiempos.

Para este estudio, es necesario precisar distintos elementos que al conjuntarse permiten visibilizar un panorama que se ha ido transformado, por un lado se refiere al desenvolvimiento histórico de la categoría de la juventud, pero que al mismo tiempo se mantiene como reflejo de una realidad social inminente, entre ellos están: las industrias culturales y su impacto en el desarrollo sociocultural de individuos, grupos y sociedades específicas; la conformación de identidades juveniles que expresan el advenimiento de una sociedad globalizada y multicultural; la emancipación de procesos de consumo sobre el ámbito cultural y la incidencia de la producción y distribución de contenidos culturales en las formas de consumo de las juventudes urbanas contemporáneas.

Todo lo anterior con el fin de identificar y relacionar las prácticas de consumo cultural actuales, para evidenciar los procesos que se han llevado a cabo históricamente y cómo son reconsiderados al construir identi-

dades, en este caso, a partir de su relación con la música.

Por tal motivo, se habla del concepto de juventud y cómo se ha construido a partir de distintos procesos históricos y sociales que visibilizan a los jóvenes como sector social que incide directamente en el desarrollo de las comunidades en donde se desenvuelven, este proceso es distinto dependiendo del contexto sociocultural y económico en el que se ubiquen socialmente. Para entender la conformación de las distintas identidades juveniles, se trastocan conceptos que infieren en la construcción social de los estilos de vida de las y los jóvenes en un contexto determinado. Por tal motivo, se desarrollarán estos conceptos que enmarcan el sentido de juventud en comunidades urbanas y su implicación con procesos sociales como el capitalismo, la globalización y el consumo.

Para tal efecto, se hará una revisión transversal de la música desde una visión juvenil, las formas en cómo se han construido identidades musicales propias de la juventud, que expresan sus condiciones específicas en las relaciones sociales que llevan a cabo en distintas épocas, se recalca la apropiación de la música hecha por y para jóvenes de grupos heterogéneos, quienes muestran su estilo de vida cotidiano a partir de sus modelos específicos de identidad. En este proceso, se analizarán las formas en que la música se inserta en las industrias culturales a partir de su producción, distribución y consumo como producto cultural en consumidores jóvenes.

¿QUÉ ES SER JOVEN?

Existen diversos periodos en la vida de un ser humano, biológicamente la adolescencia es considerada un periodo entre la niñez y la edad adulta, es el momento en el que un individuo de sexo femenino o masculino presenta cambios físicos y emocionales. Su cuerpo termina de desarrollarse, mientras que socialmente se le demanda una mayor interacción y participación en su entorno. Feixa (2006) menciona que la adolescencia “está dominada por las fuerzas del instinto que, para calmarse, reclaman un periodo largo durante el cual los jóvenes no sean obligados a comportarse

como adultos porque son incapaces de hacerlo” (p. 4). En este sentido, se ha caracterizado a lo largo de los años como un momento de transformación, adaptación e identificación constante, en donde los individuos tratan de reencontrarse y encontrarse con su entorno para desarrollar una personalidad propia que les permita acceder al mundo adulto de una manera preparada, adquiriendo experiencias relevantes para su actuación y desempeño social.

Es a principios del siglo XX cuando se empieza a considerar legalmente a la población juvenil como un sector definido, época en la cual comienzan a marcarse las pautas para determinar a la juventud como un grupo de población con edades similares, a los cuales les acontecían los mismos tipos de problemas sociales.

El sector juvenil se ha caracterizado por ser un grupo incomprendido para el resto de la sociedad, ya que muchas veces no aceptan fielmente las normas y reglas establecidas, además cuentan con una inquietud para explorar el mundo y la vida por sus propios medios, que les impide arraigarse a una rutina social. Los jóvenes se ven afectados principalmente por cuestiones de adaptación e integración a la dinámica social y económica del país, cuestiones que aunadas a la falta de orientación pueden generar serios problemas de desempleo, educación, alcoholismo, drogadicción, bulimia, anorexia, violencia, delincuencia y otros casos preocupantes que la población juvenil está propensa a desarrollar.

La juventud marca una diferencia social con respecto a las personas adultas debido a una brecha generacional, es decir, las diferencias que caracterizan y distinguen de una generación a otra, esto implica el contexto social, político y económico de cada región. Una generación es un grupo de personas con características específicas, edades similares y que viven un momento determinado de la historia, por lo tanto las generaciones son diferentes unas de otras y muchas veces no son compatibles en conductas e ideas, ya que la sociedad se transforma constantemente.

Se habla también de la dolorosa crisis de identidad normativa, trási-

to necesario para el acceso a la edad adulta como decíamos, crisis de la intimidad, sentimiento de aislamiento y confusión en la idea que el adolescente se hace de sí mismo y durante la cual se busca, en el sentido de la iniciación que significa la juventud y del cómo la sociedad nos acompaña proporcionando modelos plausibles (Fernández, 2003, p. 22). Así, la juventud es determinada como un grupo particular conformado por individuos que transitan hacia la formación adulta, el cual va adoptando diversas formas de actuar conforme a la sociedad, país, generación, entorno, desarrollo, crecimiento económico, tradiciones, costumbres, cultura, y en general el contexto en el que se desarrolla.

Los jóvenes son muchas veces víctimas de la segregación cultural e individuos aislados del contexto social ya que están expuestos a diversas visiones de su entorno y todavía no han ubicado su presencia y desempeño en la sociedad. Es decir, transitan por un momento de adaptación e integración, elaborando su propio concepto de individualidad y al mismo tiempo determinando las relaciones con las personas que les rodean y el ambiente en el que se desenvuelven, como la escuela, el trabajo, los compañeros, los lugares recreativos a los que asisten y otros. Al sentir esta exclusión social, las y los jóvenes buscan espacios en donde puedan desarrollar actividades en conjunto, que generalmente llevan a cabo durante su tiempo libre, las cuales van desde actividades deportivas, lúdicas o festivas hasta la generación de grupos violentos o de participación política.

Para el joven es muy importante desarrollarse dentro de determinados límites (geográficos, culturales y simbólicos), donde conoce y lo conocen. Un espacio en donde se integre adecuadamente a todo lo que le rodea. Por tal motivo, cuando se siente excluido de determinados grupos se repliega en otros donde comparte su individualidad con los de su misma situación y por lo tanto es aceptado. "El que los grupos juveniles hayan ido formándose (o permaneciendo) con una fuerte identidad y unos valores muy marcados obedece justamente a esa necesidad del joven de saber quién es y de qué colectivo forma parte" (Costa, 1996, p. 42).

Paralelamente al proceso que cada individuo construye, el espacio en

donde se desenvuelve es parte fundamental del ser joven, es decir que el contexto social, el desarrollo económico, la situación política, la moda, los medios de comunicación, la ideología y la tecnología son algunos de los aspectos que influyen directamente en la conformación de la juventud. En este sentido, actualmente se observa en la juventud un intercambio cultural muy dinámico debido a la sociedad globalizada de nuestros tiempos, que aunada al desarrollo tecnológico permite a un individuo explorar distintos ámbitos sociales, con recursos como Internet, pero al mismo tiempo reduce su campo de identificación geográfica y sus relaciones interpersonales.

Aparecen entonces barreras y fronteras interiores que si bien ya no pueden ser físicas, como lo eran antaño, tienen la potencialidad de ser simbólicas y, al mismo tiempo, operativas de un modo muy activo en el imaginario social (...). Surge la paradoja: una sociedad urbana, cada vez más llena de exterioridad –mejor dicho, que confunde la exterioridad con la interioridad-, tiende no a disolver barreras, sino a cuartarse por dentro, a fragmentarse, a levantar fronteras interiores... hay en ello, insistimos, una nostalgia del pasado, un vacío que afecta al sentido de identidad y que algunos jóvenes sienten especialmente (Costa, 1996, p. 30).

Es así que los medios de comunicación conforman un aparato ideológico capaz de proporcionar esquemas que influyen en la conformación de la juventud. Se presentan en ellos modelos que los individuos jóvenes anhelan conseguir debido al estatus y otras características que les prometen satisfacciones personales. La publicidad, el *marketing* y la propaganda se han encargado de proporcionar elementos aspiracionales, principalmente dirigidos a satisfacer la búsqueda de identidad por la cual se caracterizan los jóvenes.

Por tal motivo, se deriva que la población juvenil es un grupo susceptible a los mensajes provenientes del sistema social dominante, aceptándolos y adaptándolos a su estilo de vida cotidiana. Pero así como están los que aceptan las condiciones sociales que se les imponen y aceptan las modas e ideologías, también existen grupos juveniles que rechazan toda

propuesta del sistema establecido e incluso llegan a organizarse en su contra.

El concepto juventud tiene un carácter polisémico partiendo de la idea de que éste se construye histórica y socialmente, es decir, la idea de ser joven varía en tiempo y espacio dependiendo de las características que asume cada sociedad.

La juventud en nuestra sociedad está segmentada en grupos con muy distintas posibilidades de desarrollo y acceso a oportunidades educativas, de empleo, culturales y de entretenimiento que llegan a ser, en algunas ocasiones, diametralmente opuestas (Castillo, 2002, p. 60).

La juventud no puede verse como un todo homogéneo, sino que existen infinidad de tipos de jóvenes que forman grupos a partir de sus experiencias, estilo de vida y contexto social en el que se desarrollan cotidianamente. Aunque todos los jóvenes tengan ciertas características que los definen como un segmento social particular, esto no quiere decir que se parezcan unos a otros, al contrario, puede haber diferencias abismales y hasta rivalidades entre grupos e individuos jóvenes. Es así que el desarrollo de las y los jóvenes proviene de la identificación con un grupo determinado, esto dependiendo del entorno y momento en el que se encuentra el individuo, pertenecer a un grupo e integrarse a él son aspectos necesarios para su desenvolvimiento social.

Asimismo, legalmente existe un rango de edad que especifica la condición juvenil en organismos e instituciones que mantienen diversos parámetros, desde los internacionales a los locales.

Para fines específicos de la Ciudad de México, la “Ley de las y los jóvenes del Distrito Federal”, publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 25 de julio del 2000:

Artículo 2.- Para efectos de esta Ley se entiende por:

I. Joven. Sujeto de derecho cuya edad comprende:

a) Mayor de edad. El rango entre los 18 y los 29 años de edad cumplidos, identificado como un actor social estratégico para la transformación y el mejoramiento de la ciudad;

b) Menor de edad. El rango entre los 14 años cumplidos y los 18 incumplidos, identificado como un actor social estratégico para la transformación y el mejoramiento de la ciudad;

Esta categorización de las y los jóvenes permite a su vez visibilizarlos legalmente para permitir la exigibilidad de sus derechos como un sector constituido dentro de la sociedad, les otorga reconocimiento y leyes para su mejora social. Sin embargo, muchas veces este reconocimiento es relegado por la falta de espacios y oportunidades que les niegan su desarrollo.

IDENTIDAD JUVENIL

Se han formado grupos de jóvenes la mayoría de las veces de acuerdo a sus gustos e intereses, los cuales se integran unos con otros para ser aceptados dentro de determinado conjunto social, pero al mismo tiempo son prescindidos de grupos diferentes al suyo. Aunque también es cierto que una misma persona puede integrarse a varios grupos dependiendo de su estilo de vida y entorno cotidiano.

Por ejemplo, un joven de 17 años que va a una preparatoria privada y disfruta de practicar fútbol soccer se reúne con un grupo de personas que también gustan de jugar partidos, además está interesado por aprender a tocar guitarra y cuenta con un grupo de amigos que toman la misma clase, es decir, tiene un círculo social alternativo al de los demás amigos que sólo disfrutaban del fútbol, así mismo, está apartado del grupo de personas que se reúnen a jugar ajedrez en las tardes.

A grandes rasgos, el ejemplo anterior es una demostración de la interacción frecuente de un joven desenvolviéndose en distintos grupos so-

ciales de acuerdo a sus intereses, pero también existen ciertos grupos que por su impacto social, cultural, político y económico han destacado entre otros, promoviendo a la juventud como un sector de población con características particulares, con demandas y derechos propios.

Encontramos siempre a los jóvenes detrás de los grandes problemas que preocupan en la actualidad a la opinión pública –desempleo, crisis de valores, movimientos revolucionarios, movimientos sociales, adicciones a las drogas, inseguridad pública, nivel y calidad de la enseñanza, las actividades del tiempo libre, el consumo cultural, etcétera-. (Fernández, 2003, p. 19)

El joven -englobando en el término a jóvenes hombres y mujeres- está ciertamente envuelto en un proceso de búsqueda de identidad a través de los modelos que le proporciona su entorno, comenzando desde la familia, con tradiciones, costumbres y hábitos que van formando su identidad inmediata. Pero también a su alrededor tiene elementos que le permiten conocer nuevos estilos de vida y querer pertenecer a ellos; esto se da principalmente a través de los medios de comunicación como el cine, el radio y la televisión, aunque actualmente Internet ha proporcionado una visión más amplia e inmediata de lo que ocurre en todo el mundo, permitiendo a la juventud conocer nuevos contextos.

Maffesoli (2004), señala que las costumbres son formas de conducta social que, por haber persistido largo tiempo, se hallan firmemente establecidas en una sociedad, y que se han vuelto tradicionales y han recibido cierto grado de reconocimiento formal. Con lo anterior, se puede establecer que el joven también busca integrarse a determinados grupos a través de la aceptación, pero cuando son segregados se ven en la necesidad de readaptar sus hábitos y costumbres a fin de ser aceptados en cierto grupo.

En algunos casos esto conlleva a adaptar e incluso cambiar aspectos de su desarrollo cotidiano, como sus gustos musicales, forma de vestir, de hablar, de comportarse y su manejo del tiempo libre, entre otros. Así también este proceso de aceptación y adaptación a determinado grupo social puede

causar problemas de identidad al individuo, ya que contrapone su personalidad original o inculcada desde pequeño con la nueva apariencia que desea obtener. Para dejar esto en claro, es necesario establecer el concepto de identidad y sus características inherentes, como a continuación se presenta:

La identidad se establece por la relación entre dos: es la capacidad de reconocerse y ser reconocido. Si recuperamos estos elementos, podemos afirmar que la identidad es resultado de la autopercepción y la heteropercepción, pero tiene continuidad en el tiempo que es donde los individuos (jóvenes en nuestro caso) recuperan su biografía o historia individual y su memoria colectiva o social (Crovi y Girardo, 2004, p. 104).

Es decir, que las y los jóvenes siempre están en una búsqueda constante de aceptación en los distintos grupos sociales que se forman en torno a ellos, creando así una diversificación de grupos que convergen o se contraponen unos con otros. Pueden interactuar entre ellos, identificarse con ciertos grupos y diferenciarse de otros.

Los jóvenes marcan un límite entre las diversas maneras de percibir su entorno y llevando a cabo su desarrollo personal a través de los comportamientos generales del grupo al que pertenece, es decir, sigue una tendencia marcada por su identidad. Al respecto, Costa (1996), señala que:

La individualidad -el Yo- se construye por oposición a los Otros y por identificación con un Nosotros: he aquí la lógica fundamental del grupo tribal, esa doble operación, muy marcada, de creación de diferencias -respecto a todos los normales- y similitudes -con los demás miembros del grupo- (p. 20).

La juventud mantiene límites geográficos, culturales y simbólicos desde donde se reconoce y actúa, así puede percibir un dominio sobre su campo de actuar y mantenerse a distancia de los espacios donde no tenga un sentido de pertenencia claro, sin embargo, busca constantemente nuevos espacios de participación en donde pueda integrarse, compartir y sobre todo identificarse.

A este respecto, las y los jóvenes están en un proceso de búsqueda de identidad a través de los modelos que les proporciona su entorno, comenzando desde la familia, con tradiciones, costumbres y hábitos que van formando su identidad inmediata. Pero también a su alrededor tienen elementos que les permiten conocer nuevos estilos de vida y querer pertenecer a ellos. Este proceso se da, por ejemplo, a través de los medios de comunicación como la música, el cine, el radio, la televisión y actualmente Internet.

Dichos procesos de identificación, referidos a la integración y diferenciación permiten a los individuos desarrollarse al establecer sus límites sociales. En el periodo de juventud, este proceso de conformación de identidad se diversifica en infinidad de vertientes que les permiten experimentar distintos campos de acción de los que adquieren múltiples experiencias de socialización.

CULTURAS JUVENILES

La juventud se caracteriza por mantener un proceso constante de movilización a través de la identificación con distintos grupos que fluctúan en su entorno social. Asimismo, las condiciones del exterior presionan en distintos niveles a la población juvenil, desencadenando una serie de respuestas que expresan su postura ante cualquier proceso social que les incida. Estas respuestas, aunadas a los procesos de territorialidad, identificación y sentido de pertenencia son las representaciones que nos permiten conocer de manera más cercana las formas de participación de la juventud en distintos entornos. Para las comunidades urbanas este proceso se ha acentuado con la industrialización, urbanización acelerada, migración, cambio de valores sociales y uso de nuevas tecnologías, entre otros aspectos.

La respuesta de las y los jóvenes ante estos cambios sociales que inciden en su vida cotidiana se ha dado en su forma más visible a través de movimientos de expresión que se agrupan como culturas con identidades juveniles definidas, llamadas casi siempre indistintamente como contracul-

turas, subculturas o tribus urbanas. Es prioritario dar una aproximación a estos conceptos para determinar también los procesos de sociabilidad, identidad y pertenencia que tienen las y los jóvenes en las comunidades urbanas. Así como para realizar un recuento histórico de su injerencia en la conformación y diversificación de las identidades juveniles actuales.

A mediados del siglo XX, entre los años cincuentas y sesentas, se detonaron distintos movimientos mundiales -los *hippies*, el *rock'n roll*, los movimientos estudiantiles, etc.-, que visibilizaron a las juventudes como un sector con posicionamiento en las demandas ante las problemáticas sociales que les afectaban directamente, como la situación política, económica y cultural de donde constantemente eran relegados. Dichos movimientos promovidos por grupos juveniles pretendían desligarse de los preceptos sociales imperantes de la época, por tal motivo la mayoría de ellos fueron condenados y reprimidos, como por ejemplo las revueltas estudiantiles del Mayo Francés, la Primavera de Praga y el 2 de Octubre en México de 1968, así como las protestas juveniles por la liberación femenina, la revolución sexual y contra la esclavitud racial.

Este tipo de acciones permitieron a las juventudes ser foco de atención para los medios de comunicación, para el Estado y para la sociedad en general, siendo reprimidas principalmente por las posturas hegemónicas. Comenzaron entonces a crearse propuestas para salir de la supresión que imponía la sociedad establecida, sobre todo en cuestiones culturales, ideológicas, artísticas y recreativas.

Como se comentó, la juventud se diversifica y determina a partir de la identidad, el sentido de pertenencia y el territorio/entorno en el que se desenvuelve. Desarrolla así ideologías y estilos que refleja a través de su forma de actuar, de vestir, comunicarse, tendencias, lugares frecuentados y estilos musicales, entre otros. Las y los jóvenes mantienen identidades específicas y buscan integrarse a lugares donde puedan encontrarse con los suyos y diferenciarse de otros. Así es que, al no encontrar opciones de esparcimiento ni entretenimiento para desarrollar sus relaciones sociales a nivel cultural, social y en la ocupación del tiempo libre, tienen que bus-

car y crear espacios propios para su recreación, incluso llegando a ser de carácter clandestino.

Por otra parte, en la historia reciente se evidenció una gran sublevación, los grupos juveniles se oponían tajantemente al sistema imperante en cualquier tipo de relación de poder. Reflejaron en su actuar cotidiano su oposición y rebeldía, al expresar y transmitir su inconformidad a través de su ideología, estilo de vida, comportamiento, atuendo, lugares frecuentados, gustos particulares y otras características que se conformaron al agruparse. A estas agrupaciones de jóvenes con características definidas que significan su territorio a partir de apropiaciones culturales que los representan como pertenecientes de sus grupos y diferentes de los demás sectores sociales se les ha identificado principalmente con tres nombres: contraculturas, subculturas y tribus urbanas.

Las contraculturas surgen como respuesta directa al modelo capitalista vigente. Su gran base fue generar el cambio a través de ideologías subversivas que pretendieron boicotear el sistema existente y demandar mayores libertades. En este rubro encontramos a la generación *beat*, los *hippies*, los *punks*, entre otros. Las subculturas, por su parte, son grupos que no intentan cambiar el sistema, sino que se desarrollan a la par de él, creando estilos de vida propios, desarrollando una ideología que los caracteriza, los hace pertenecientes a un grupo en particular y al mismo tiempo los mantiene diferenciados de otros. De esta manera se mantienen al margen de la cultura popular. Un ejemplo claro de subcultura es la llamada *dark* ya que cuenta con un sistema de símbolos que permiten generar identidad a su grupo, además de un alto grado de autogeneración de cultura. Por otro lado, en la actualidad nos encontramos en una jungla de asfalto donde convergen cientos de jóvenes con los más extraños atavíos, conductas, formas de hablar y de relacionarse, que deambulan por las ciudades llamando la atención de los demás transeúntes, a ellos parece no importarles y siguen su camino, muchas veces escudados bajo la burbuja del sonido que generan sus audífonos y reproductores musicales. Tales tribus urbanas se reconocen como una respuesta de los jóvenes a los constantes cambios sociales que se dan en el mundo y principalmente

en las ciudades; los jóvenes son en su mayoría seducidos por los agentes determinantes en su vida cotidiana, como son su contexto familiar, social, cultural, económico, educativo, su relación con los medios de comunicación y otros; esto debido a su necesidad de sentirse identificados y pertenecientes a ciertos grupos. Un ejemplo fehaciente de estas agrupaciones juveniles es la tribu urbana emo.

LA MÚSICA COMO PARTE FUNDAMENTAL DE LA IDENTIDAD JUVENIL

El mantener definida una identidad al sentirse parte de un grupo es vital para el desarrollo sociocultural de las y los jóvenes, así como el planteamiento de un límite entre el nosotros y los otros que deriva en la apropiación de territorios físicos y simbólicos para desarrollar un individualismo crítico y sentido creativo de cada persona.

La música siempre ha sido parte integral del desarrollo social y cultural de los jóvenes, es parte de su identificación ya que va de la mano con su ideología, modo de vestir, actuar, sentir y pensar. Por tanto, se hace evidente que uno de los generadores más importantes de la identidad juvenil es la música ya que existe una relación inherente de los movimientos juveniles con el surgimiento de propuestas musicales, destacando la creación y/o adopción de distintos géneros para darle voz a las expresiones juveniles en todo momento.

Por tal motivo, la música se convirtió en una característica importante para definir a la población juvenil, que se identificaba con ciertas melodías, letras, grupos y géneros, de los cuales se apropiaban y desarrollaban más propuestas creadas por y para jóvenes. Al respecto Thornton (1996) señala:

Los jóvenes suelen utilizarla selectivamente para autodefinirse, marcar distintos planos de su identidad, y al hacerlo, reflejan lo social. En este sentido, los géneros musicales adscriben identidades que se escenifican

en cualquier espacio disponible pues de lo que se trata, como dicen muchos músicos, es de aferrarse y tocar donde se dejen. Por eso es posible pensar las culturas juveniles como culturas del gusto: a partir del gusto o disgusto por cierta música y otros bienes culturales, se congregan, socializan, establecen afinidades, significados y valores (p. 42).

La identificación de los grupos juveniles con la música permitió que algunos intérpretes e integrantes de los grupos musicales más importantes de distintas épocas hayan sido los representantes de toda una generación, ya que a través de la música transmitieron ideologías y se volvieron íconos de la juventud, algunos incluso incidiendo durante varias generaciones.

A través de estos procesos históricos, los jóvenes comenzaron a desarrollar sus propias identidades, a partir de sus necesidades individuales y sociales establecieron relaciones encaminadas a estilos de vida juveniles que poco a poco comenzaron a diversificarse y conformar nichos específicos con características particulares cada uno de ellos. Feixa (1996) menciona:

La audición y la producción musical son elementos centrales en la mayoría de los estilos juveniles. De hecho, la emergencia de las culturas juveniles está estrechamente asociada al nacimiento del rock & roll, la primera gran música generacional. A diferencia de otras culturas musicales anteriores (incluso el jazz), lo que distingue al rock es su estrecha integración en el imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales son muchachos como tú, de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses. Desde ese momento, la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo (p. 73).

En este sentido, el rock ha sido el género rebelde por excelencia, existe una historia amplísima de lo que ha sucedido a través de los grupos más notables en Estados Unidos y su repercusión en México. Entre los géneros derivados de rock, están el punk, el gótico, heavy metal, hardcore, rock progresivo y postpunk, entre otros que están también relacionados con

identidades juveniles específicas e incluso híbridas, permitiendo visualizar un amplio panorama en la música que mayoritariamente es hecha por ellos mismos. Siendo así que a través de la música se han generado diversos movimientos juveniles, los cuales se diversifican según las necesidades y exigencias que presenta cada época o generación. Tanto los creadores de música como los que la escuchan pertenecen a grupos determinados dentro de la sociedad.

La socialización, la identidad y el estilo de los jóvenes influyen determinantemente en sus gustos y por consecuencia en el tipo de música que prefieren. Existen variados géneros musicales que van de lo clásico a lo moderno y de lo tradicional a lo alternativo, incluyendo sus diversas hibridaciones y mezclas de las que los jóvenes se apropian de acuerdo a su personalidad, conformando grupos que comparten gustos similares y afines.

La música también ha representado para la juventud una herramienta básica de la distinción entre grupos, ya que las disparidades que se presentan en la sociedad con respecto a cada uno de los grupos de jóvenes también se dan en los diversos géneros musicales que existen en el mundo y en nuestro país. En este sentido, Bell (1969) señala:

El impacto, especialmente tratándose de los jóvenes, en el comportamiento y las actitudes relacionados con la orientación hacia los valores supremos es tanto más fuerte y más eficaz cuanto más débil es la personalidad del joven, cuando sus ideas y opiniones no están todavía claramente formadas (p. 90).

El ideal juvenil se constituye a partir de la propia experiencia, como todo ser humano, a partir de las construcciones sociales que se generan a su alrededor, igualmente se van conformando una personalidad propia basada en el conocimiento empírico, sensorial y racional con que cuenta el joven. Por tal razón, la experiencia de los jóvenes se da a partir de su relación con su entorno más próximo, empezando por él mismo y su cuerpo, primer espacio sobre el que ejerce poderío y toma decisiones.

Posteriormente, es en el lugar donde vive con su familia, en la escuela, el trabajo, la calle y lugares de actividades recreativas, entre otros, donde realiza su socialización a un nivel interpersonal, expresando y comunicándose con las personas más próximas, adquiriendo conocimientos a partir de la experiencia del “otro” y teniendo así referencias más amplias para conformar su identidad. Asimismo, la concepción de su entorno se da también a partir de los impactos provocados por los medios de comunicación a los que tiene alcance, principalmente la radio, televisión, cine, periódicos, revistas y otros, considerando actualmente también a las nuevas tecnologías de información y comunicación que permiten a los jóvenes interacciones de socialización (muchas veces virtuales) utilizando los teléfonos celulares, videojuegos y computadoras con conexión a Internet.

Existe también un último orden socializador que tiene que ver con el momento histórico y entorno social en el cual se está desarrollando el joven y su generación, es decir, que incluye al gobierno, la política, las instituciones, el modelo económico, las normas y reglas establecidas, el medio ambiente, los niveles socioeconómicos y aspectos socioculturales, entre otras variables externas que conforman su entorno. La conjunción de todos estos niveles de socialización permite a los jóvenes ampliar sus criterios, desarrollar sus gustos y delimitar sus preferencias para generar identidades pertenecientes a distintos grupos sociales que conforman la personalidad del individuo. En el caso de la música, se crean gustos determinados en función del contexto social en el que se desarrolla el joven. Urteaga (1998) menciona que la música es parte fundamental del desarrollo de la identidad de los jóvenes, sea cual sea su tendencia ideológica o estilo de vida, lo importante es que genera vínculos y lazos con otros que comparten sus gustos y así se van conformando las identidades juveniles.

En la actualidad, los estilos musicales están tipificados dentro de algún género o corriente musical, nos encontramos con muchos que son derivados de otros, mezclas que derivan en géneros, subgéneros e hibridaciones musicales. Estos se relacionan estrechamente con el estilo propio de identidad que tienen sus representantes musicales, es decir, los músicos. Por tal razón, la música y sus géneros dependen de su identidad cultural.

La música ha servido a los jóvenes como un medio de expresión, una forma de decir lo que piensan sin ser reprimidos (y aun siéndolo) que se va adecuando al contexto de la época, ya que como se observó anteriormente, en cada generación se da de manera diferente, dependiendo de las circunstancias sociales que se viven en cada una de ellas. Sería inconcebible pensar en la música sin un trasfondo cultural, y en el caso de los jóvenes, se forja una música que representa sus ideales y representaciones sociales. De acuerdo a Feixa (1996):

Las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional (p. 73).

Por tal razón, la música está íntimamente relacionada con las culturas y los distintos grupos juveniles ya que cada generación va teniendo nuevos estilos y formas de expresarla. Es por eso que a partir de la revolución tecnológica se han ampliado los medios de producción, distribución y consumo de los distintos estilos musicales, principalmente los producidos por y para jóvenes, además se precisan nuevos modelos de comercialización para productos culturales, en este caso musical.

CONCLUSIONES

A partir de la emancipación de la industria discográfica, la creación de música independiente ha estado presente en los músicos que buscaban sus propios caminos y se aventuraban a grabar discos por su propia cuenta, lo que hace algunos años resultaba casi imposible debido a los altos costos de producción en los materiales discográficos. Por tal motivo, estos precursores de la independencia musical fueron ejemplo primordial para darle voz a aquellos que se sentían relegados socialmente o simplemente querían expresar su creatividad.

Dentro de las comunidades urbanas existen mayores posibilidades de que las y los jóvenes desarrollen en su estilo de vida la utilización de nue-

vas tecnologías como parte de su cotidianidad. Por tanto, se construyen nuevas formas de sociabilidad cibernética a través del uso de las redes sociales en Internet, lo que permiten un mayor acercamiento de los productos musicales independientes con el público juvenil. Esta convivencia virtual es favorable para las estrategias de difusión, promoción y consumo que se dan actualmente en la música independiente.

Ya no se reconoce a la sociedad como una masa uniforme, sino que prevalece la conformación de públicos con gustos específicos que, en esta búsqueda de opciones y espacios para el consumo cultural, encuentran en las propuestas independientes una forma de emancipación, de reconocimiento inmediato con sus pares, ya que son personas cercanas las que a partir de su talento artístico crean música en concordancia con las situaciones sociales de su vida cotidiana y pueden generar esa empatía en el gusto del público.

Los públicos son heterogéneos, los consumidores se diversifican y están en búsqueda constante de lo novedoso. El poder de la independencia reside en esta sensación de lo nuevo, lo llamativo; el acceso a las tecnologías de información y comunicación transgreden el sentido primigenio de la escena independiente (ser parte del ámbito subterráneo) para ponerla al alcance de la mano. La música independiente prolifera en sus diversos géneros musicales, actualmente se pueden encontrar infinidad de músicos independientes de todo tipo, desde grupos de rock, mujeres solistas, trovadores, hip-hop, electrónica hasta conceptos experimentales que van renovando la escena independiente y conformando grupos específicos para cada una de estas propuestas.

El sentido de lo local ya no se determina por límites geográficos, sino que las juventudes han promovido la conformación de grupos a partir de sus intereses, de su sentido de pertenencia y de su identidad, en los cuáles prevalecen determinados estilos musicales con los que se identifican y refuerzan su diferenciación de otros grupos. Las comunidades vuelven nuevamente a fomentar el sentido comunitario, de identificación y asociación a partir de la construcción de grupos, que por una parte generan

sus propias formas de representación en la sociedad y por otra se encuentran bajo los influjos de la moda. Manteniendo así una interacción entre su propia ideología y los determinismos del exterior.

En esta confluencia los grupos juveniles se diversifican, permitiendo una hibridación de públicos que encuentran cercanía y empatía con un sinnúmero de propuestas de música independiente. Es decir, la diversidad de públicos posibilita que la mayor parte de la oferta musical encuentre su demanda y así, para gran parte de los músicos independientes, exista un público cautivo que a partir de lazos locales mantiene cercanía con el producto musical y lo consume. Además, a lo independiente se le otorga un sentido de autenticidad, ya que no se rige por las imposiciones del mainstream, esta cualidad es inminente para generar un reconocimiento de expresión en las juventudes, así como también el no contar con intermediarios, sino que a partir de las redes autogestivas que han generado su proceso de producción, distribución y consumo pueden consolidarse positivamente gracias a la utilización de herramientas tecnológicas que les permiten mayor acceso a los públicos por un bajo costo.

Por tanto, la expresión de las identidades juveniles a través de la independencia musical permite una apropiación de espacios de participación, generándolos ellos mismos con música hecha por y para jóvenes, donde no intervenga la implantación del poder hegemónico sobre la libertad creativa de las juventudes y se mantenga la posibilidad de intervenir directamente en la representación social de la realidad así como su incidencia en otras áreas donde es necesario el reconocimiento de las y los jóvenes.

REFERENCIAS

- Bell, D. (1969). *Industria cultural y sociedad de masas*. Venezuela: Monte Ávila.
- Castillo, H. (2002). De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (9), 57-71.
- Costa, P. (1996). *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Crovi, D. y Girardo, C. (2004). *La convergencia tecnológica en los escenarios laborales de la*

juventud. Identidad e intolerancia. México: UNAM.

Feixa, C. (2006). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(2), 2-18.

Fernández, A. (2003). *Cultura política y jóvenes en el umbral del nuevo milenio.* México: IFE, SEP e Instituto Mexicano de la Juventud.

Ley de las y los jóvenes del Distrito Federal (2000). México: Gaceta Oficial del Distrito Federal

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus.* México: Siglo XXI.

Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital.* EEUU: Blackwell Publishers.

Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano.* México: SEP-CONACULTA.

CRÓNICAS DE HISTORIAS INMEDIATAS: EL CORRIDO EN EL 68
Chronicles of immediates stories: The “Corrido” in 1968

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez
Fac. Filosofía y Letras, UNAM
guillermomartinez@comunidad.unam.mx

A Luis Muñoz¹

“¡Viva la disidencia!”
Justo Barros Sierra

I

En las ciudades solamente se puede pensar la creación de géneros musicales populares desde la violencia del movimiento migratorio con el que se conforman estas amalgamas capitalistas. Estos éxodos constantes son el punto de partida para poder explicar por qué estas formas musicales surgieron con gran denuedo en el movimiento popular del 68 mexicano de forma casi inusual –una gran producción en poco más de dos meses– y por qué, en medio del despliegue del rock y la posterior psicodelia, resurge el corrido y otros géneros musicales con ahínco. Corporalidad líquida

En efecto, por un lado, ya en México, en la segunda mitad de los años sesentas, tanto en la Ciudad de México y en el norte del país como Tijuana y Monterrey, ha surgido la “Contracultura de la Onda”. Los llamados

1 Este trabajo se presentó como ponencia en el Coloquio “1968. Cambiar el mundo, cambiar la vida” que se llevó a cabo en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco en mayo de 2018. Organizado por el Seminario Universitario de la Modernidad: Versiones y dimensiones, coordinado por la Mtra. Raquel Serur.

jipitecas, que buscan vivir en una comuna y lo más nuevo, desde Ray Conniff y Ray Charles hasta los Rolling Stones.² Dentro de la literatura, ya en 1967, Parménides García Saldaña, gran representante de la Onda, tenía acabado el manuscrito *El rey criollo*, aunque no se publicó sino hasta 1970, y en 1968 publica el célebre *Pasto verde* (2015a) libro que, a decir de José Agustín (2016), “desde un principio adquirió una aura de texto maldito y corrió con una buena fortuna inicial” (p. 172). La Onda, que se alimentaba de rock y blues (en inglés, por supuesto), de droga y de la naciente “juventud” como etapa social, representaba, en este primer momento, a la nutrida clase media. Este movimiento contracultural no tenía nada que ver con la ya rancia idea de nación. Esto se puede ver, de manera más clara, en el póstumo libro *El callejón del blues* (2015b) el cual contiene escritos de los setentas y ochentas, años en los que la Onda ya ha perdido fuerza y donde se puede apreciar el horizonte hacia la nada y la autodestrucción al que llevó, por lo menos, a sus autores.³

Por otro lado, el movimiento popular latinoamericano llega con gran fuerza a México, en donde se forman, de manera súbita, grupos musicales que llegarían a ser grandes referentes como Los nakos y Los folkloristas, quienes participaban con gran entusiasmo en los mítines y eventos culturales del 68.⁴ Si bien no defendían la idea de nación como tal, sí se empeñaron en el descubrimiento de las multiformes culturas musicales del país y, con ellas, desarrollaron canciones populares, principalmente de protesta.

-
- 2 Una de las voces más críticas hacia este movimiento es Carlos Monsiváis, quien dedica varios estudios sobre la Onda, donde afirma que este movimiento contracultural es “una afirmación de la dependencia” y más adelante lo clasifica como un hecho colonial que no hace más que “duplicar sin problemas una experiencia ajena, es decir, una vez más, ponernos al día gracias a la emulación servil” (Monsiváis, 2010, pp. 225-262)
 - 3 Evodio Escalante ha realizado un estudio crítico sobre la obra de José Agustín en particular y de la Onda en general. En él afirma, entre otras cosas, que los autores de la Onda: “crearon una literatura para los jóvenes escrita por jóvenes y que expresa –como no puede hacerlo ninguna otra– las inquietudes de los jóvenes. Dieron carta de naturalización a un lenguaje que antes de ellos se consideraría no-literario, un lenguaje burdo y vulgar, y con el que nunca se pensó que se pudieran escribir novelas ni cuentos ni nada que tuviera relación con el arte literario” (Escalante, 2015, pp. 89-102).
 - 4 Joaquín Guzmán Luna ha realizado en 2018 el documental *El canto prohibido del México 68*. Se centra en la parte musical de los sesentas, resalta el espíritu de protesta y juvenil que imperó, no sólo en el movimiento popular del 68, sino en toda esa década en México.

Actualmente no se han desarrollado muchos estudios sobre la música que creó el movimiento popular del 68. Aunque ya antes Óscar Chávez publicó el disco *México 68* en dos volúmenes, y actualmente, en 2018, Joaquín Guzmán Luna estrenó el documental *La canción prohibida del México 68*. En este mismo año, Pablo Espinoza, publicó el artículo “La música del 68” en *La Jornada*. Lamentablemente, en este artículo solamente se habla de la música que en el mundo de la gran industria musical se producía, sin llegar siquiera a mencionar la gran producción que en el movimiento se desarrolló, muchas veces de manera anónima.

II

De cierta forma se puede hacer un recorrido desde la génesis, el desarrollo y la conclusión del movimiento del 68 en México desde los géneros musicales de raigambre popular. La única manera de hacerlo es recurrir a la producción musical de ese momento, al hacerlo, encontramos que dicha producción fue eminentemente de corte popular. Chotices, décimas, baladas, huapangos, parodias con música del dominio popular y, principalmente, corridos. De entre ellos el *Corrido del gorila prieto*, la *Balada del granadero*, el *Corrido de Cuetito Ramírez*, el *Corrido preparatoriano*, *Huapango del 26 de julio*, el *Chotis del General Cueto Ramírez* o el *Corrido de la ocupación militar de la Universidad*, entre otros. No solamente se puede hacer ese recorrido sino que la presencia de este tipo de expresiones populares refuerza tesis que algunos intelectuales han sostenido sobre el 68 mexicano, como las de Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría. Tesis de las que se sostiene este trabajo.

Las populares consignas que nos invitan a no olvidar nos tienen que ayudar también a recordar tales hechos desde esta visión estética del movimiento. Tenemos que dirigir las hacia nosotros mismos y preguntarnos qué fueron y qué representan hoy en día esos corridos que fungieron, como bien lo dijo en su momento Arturo Cruz Bárcenas,⁵ como “crónicas

5 Periodista de *La jornada*, fallecido en 2017. En 1994 cubre el reportaje de la edición de los dos discos de Óscar Chávez *México 68*. Es de ahí de donde se recupera tal expresión que da título a este texto.

de historias inmediatas”. ¿Hacia dónde se desplegó esa herencia musical comprometida con la sociedad de la que compositores de la talla de Chava Flores con su canción ranchera, que mantuvo inédita, *El hijo del granadero* (fecha en 1969), José de Molina o Judith Reyes con sus famosos corridos *Gorilita*, *gorilón* o el *Corrido del 2 de octubre* entre otros, fueron partícipes?

Para abordar el tema de los corridos, para pensar en su papel en el 68 y preguntarnos sobre su desplazamiento posterior, es necesario dejar en claro las tesis sobre las que se pretende trabajar. Estas tesis vienen de la reflexión de dos marxistas críticos que estuvieron presentes en el movimiento, uno en México y el otro en Europa. La tesis principal consiste en afirmar que el movimiento del 68 fue un movimiento antiautoritario, es decir, no fue un movimiento solamente estudiantil. A partir de ella, es que se habla del corrido como el género musical por antonomasia en el movimiento del 68. La presencia del corrido, de la manera en que lo estuvo, y su respectivo estudio posterior, hace más potentes las tesis de estos marxistas. Por tal motivo, entrecruzaremos las tesis que Bolívar Echeverría dictó hace diez años (a 40 años del 68) en el Centro Cultural Tlatelolco en su ponencia *El 68 mexicano y su ciudad*, publicada posteriormente en su libro *Modernidad y blanquitud*, con lo que Adolfo Sánchez Vázquez dictó el 3 de octubre de 1993 (a 25 años del 68) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que después replicó el 24 de noviembre del mismo año en la Facultad de Economía.⁶

III

Sánchez Vázquez empieza por preguntarse cómo calificar al movimiento, si fue revolucionario, reformista, democrático, estudiantil o popular. En su respuesta sostiene que no lo podemos calificar como revolucionario porque “no se proponía –ni podía– cambiar radicalmente las estructuras del sistema” (Sánchez Vázquez, 2007, p. 87) a pesar de que algunos grupos aislados lo creyeron así. Por su parte, Echeverría también sostiene

6 Ésta misma fue publicada por el Seminario de *El Capital* de la Facultad de Economía en un pequeño boletín y más tarde se publicaría en 1999, con algunas variantes, en el libro *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*.

esta afirmación y dice que “Ellos saben [los jóvenes] que su actitud es una ‘pose’ revolucionaria, que en su boca el significado de la palabra ‘revolución’ no tiene el fundamento de una fuerza social capaz de sustentarlo. Saben que es apenas un gesto, pero lo emplean, porque creen o sueñan que este gesto puede transfigurarse en acción” (Echeverría, 2011, p. 219).

Tampoco fue un movimiento reformista en el sentido que buscaba caminos distintos dentro del sistema. Asimismo, tampoco se podría decir que era democrático en el entendido que la democracia no era el objetivo central del movimiento, aunque sí uno de sus frutos. Si fue un movimiento estudiantil, esto sólo se puede decir en un sentido amplio pues “nadie podría afirmar que sus reivindicaciones eran propiamente estudiantiles. [...] Ahora bien, el movimiento del 68 era *de* estudiantes pero no *para* estudiantes” (Sánchez V., 2007, p. 88). Así, por rebasar intereses y objetivos particulares o corporativos de ese sector, el movimiento del 68 no era un movimiento estudiantil, aunque en su composición sí lo era. Echeverría también empata con este punto de vista aunque con una perspectiva más enfocada en la ciudad al sostener que

El movimiento del 68 no es solamente un movimiento estudiantil. Como lo sabemos por tantos recuentos y documentos, es un movimiento que prende en la población de la ciudad de México. Es estudiantil pero es igualmente ciudadano, en el sentido de que sólo es pensable como perteneciente a la población comprometida con lo que sucede con su ciudad, la ciudad de México (Echeverría, 2011, p. 221).

Por esto mismo, por su composición, es decir, por el grado de participación de otros sectores del pueblo, no se puede decir totalmente que fue popular, aunque sí respondía a intereses de la comunidad y tuvo gran aceptación por parte de otros sectores de la población. De hecho, en algunos volantes que contienen letras de los corridos, pertenecientes al Archivo Histórico de la UNAM, el Comité de huelga invita a la clase trabajadora, obrera y campesina y al pueblo en general a la manifestación del 27 de agosto de ese fatídico año.⁷

7 El Archivo Histórico de la UNAM recientemente ha abierto al público en general su archivo hemerográfico sobre 1968 (Archivo Histórico de la UNAM, 2018).

Ante tales negativas y aclaraciones, y al revisar los seis puntos del Pliego petitorio,⁸ Sánchez Vázquez asume que el movimiento fue, con mayor precisión, antiautoritario, esto es, en sus propias palabras, “contra la autoridad o el poder que se ejerce o abusa en actos concretos y mediante sus instituciones (o aparatos) estatales” (Sánchez V., 2007, p. 90). Es antiautoritario porque cuestiona el carácter represivo del poder. Este es el mismo parecer de Echeverría quien afirma que “la rebelión mexicana tiene lugar dentro de un Estado autoritario. [El movimiento] Intenta obligar al Estado a confirmar su autopresentación democrática o en su defecto a desenmascarse como un Estado oligárquico y represivo” (Echeverría, 2011, pp. 219-220).

IV

Es necesario colocar otro elemento que me parece interesante señalar sobre los corridos ante la disyunción autoritarismo/antiautoritarismo. Pues es aquí donde al autoritarismo, indirectamente declarado del Estado, se le pone de frente el anonimato en la letras y música de los diversos corridos y canciones, los cuales, resultan ser elementos para entender cómo el pueblo estaba participando con la literatura y la música desde un frente antiautoritario.⁹ En cada “Festival popular” que organizaba el Comité Nacional de Huelga, en sus carteles (por lo menos en los del domingo 8 de septiembre en la explanada de la CU y el del domingo 15 de septiembre en la explanada central de la Unidad Politécnica de Zacatenco), se anunciaba la presencia de “folclor, música clásica, música y poesía social, música popular y pintura”.

Los cantores del llamado “canto nuevo”, como Óscar Chávez, se introducen en la interpretación y composición del canto popular. Así, en las

8 Los seis puntos eran: 1) libertad a los presos políticos; 2) derogación del Código Penal con el que se justifica la represión; 3) desaparición del Cuerpo de Granaderos; 4) destitución de los jefes policiacos; 5) deslinde de las responsabilidades de la autoridad (de sus funcionarios) en los actos represivos; 6) indemnización a las víctimas de la represión.

9 Publicaciones recientes como *La noche interminable. Tlatelolco 2/10/68* de Greco Hernández Ramírez vienen a reafirmar esto, pues en ellas se hace patente cómo participó el pueblo en general, comerciantes, padres de familia, hermanos, vecinos, etc., quienes tomaron un papel activo no sólo como apoyo sino organizativo.

fiestas patrias de la ciudad en ese año, invitados por el Jefe del Departamento del Distrito Federal, aparecen programados en el *Diario de la tarde* para el miércoles 11 de septiembre a las 20:00 hrs. en el Centro Cultural Popular, el mismo Óscar Chávez, junto con Pepe Jara, Chabela Vargas y la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Algunos de ellos, a la par, cantaban en Ciudad Universitaria junto a los jóvenes y pueblo en general, dándole voz a esas letras anónimas.

Una aportación más de Echeverría es el señalamiento de que este movimiento pertenece, pues fue propio y original, a la ciudad de México. A partir de este señalamiento es interesante hablar de cómo los corridos tomaron parte en él. Esto nos da a pensar, en última instancia, en cómo está constituida la ciudad, en específico la Ciudad de México, pues tal es una suma casi infinita de emigraciones, es el espacio de encuentro donde el país se voltea a ver a sí mismo, a veces en contra o por su propia voluntad. Esto hace que el corrido sea una forma musical que no le es propia al campo ni a ningún espacio en concreto. Al respecto, Echeverría dice, al hablar sobre Ciudad Universitaria, que

La idea de un campus universitario es algo que nunca existió en la historia de la América Latina, que no se aviene con la identidad que se cultiva tradicionalmente en su cultura y que no está centrada en el productivismo capitalista. Tal vez por ello es una idea que ha funcionado aquí de manera ‘defectuosa’: el campus de la Ciudad Universitaria nunca llegó a ser lo que debió haber sido, un campus de corte estadounidense; es un campus que se mexicanizó poco a poco a lo largo de los años hasta restablecer en buena medida su relación con la ciudad que lo circunda y lo alimenta de muchas maneras (Echeverría, 2011, p. 223).

¿De qué maneras se ha mexicanizado Ciudad Universitaria? En el campo que nos corresponde señalar, recordemos el *Corrido de la ocupación militar de la Universidad* de Judith Reyes. Sus primeras cuartetas tridecasílabas mencionan:

Diez mil soldados salieron de los cuarteles
con tanques de guerra que daba horror
era en el mes de septiembre, un día dieciocho,
año del sesenta y ocho, muy tricolor.

Igual que bestias con botas, han pisoteado
el patio, el libro, la escuela y la dignidad,
fueron a mearse en las aulas y convirtieron
en un cuartel mi querida universidad.

Y más adelante dice:

Hoy las fuerzas militares, dijo el gobierno:
han restablecido el orden en la ciudad.
si hay muertos, presos y heridos, solo se dice
que en este olímpico suelo, no hay novedad.

Parte de esa mexicanización del campus de CU no se refiere a un folclorismo vivaracho sino a una trágica y violenta transformación que está narrada en este corrido. Desde la violencia ejercida por la autoridad, la reapropiación de espacios como CU se hace de muchas maneras, una de ellas es la crónica que se ejerce en este corrido. En este movimiento tienen eco las palabras de Echeverría “lo que podía ser festivo y simbólico en el Primer Mundo debía resultar trágicamente serio y real en el Tercero.” Y más adelante “El poder del movimiento del 68 fuera de México es más simbólico que real; en México es más real que simbólico” (Echeverría, 2011, pp. 219-220). Desde este punto de vista se puede afirmar que pensar el corrido en el 68 es pensar en la ciudad y su conformación. Es pensar, también, que la potencia del despliegue artístico del momento y posterior al 68 se debe a su sentido festivo y trágico. El cuestionamiento al uso del poder por parte de la autoridad política se extiende a otros ámbitos de la sociedad. Tal impugnación, nos dice Sánchez Vázquez (2007), va acompañada de un “tono festivo” al ser un ejercicio atractivo para los jóvenes, así, “por ese componente festivo los jóvenes lo reclamaban como propio y se reafirmaban como tales” (p. 91). Tal es así la realidad festiva, ante las continuas tragedias, que el pueblo cantaba

Uno y uno suman dos
dos y uno suman tres
gorilita, gorilón
que feo te ves.

Uno y uno y otro más
Salta y brinca para atrás
Gorilita gorilón
Que feo estás.

Ciertamente, Echeverría afirma que este tono festivo solamente es posible en Europa, aunque no por eso no ocurren reprimendas severas y brutales. En México fue más brutal el movimiento y no terminó en ese ambiente festivo.

Ante la trágica realidad, los continuos actos violentos de esos pocos meses, son relatados de manera festiva en los diferentes géneros de la lírica y música que el pueblo se ha apropiado. Ante la tragedia, está la fiesta y el canto de autoría anónima que se hace colectiva, donde la letra y la música es de todos y de nadie, y sana, festivamente, la tragedia que relata. De manera reaccionaria van surgiendo estas muestras populares festivas, si lastiman a preparatorianos surge el *Corrido preparatoriano*, si encierran a estudiantes en la cárcel injustamente surge el corrido de la *Cárcel de Lecumberry* con música del corrido de *La cárcel de Cananéa*. Las tragedias no solamente son represiones físicas, violentas u ocupaciones militares, también cuentan los informes presidenciales, los cuales tienen el apoyo de los medios de comunicación y van lastimando la dignidad de la lucha, de esta forma surge el *Corrido del cuarto informe de Díaz Ordaz*.

V

Los corridos y canciones que relatan la masacre del 2 de octubre no son, precisamente, festivos como los anteriores. Ese acto trágico, a diferencia de los pasados, no tuvo contestación inmediata ni festiva ni de ningún tipo. Su desmedida violencia dejó atónito al pueblo y la producción ar-

tística, junto con la ciudad y el país, se congeló cierto tiempo y hasta hoy, pasados cincuenta años, esos corridos nunca se han bailado.

¿Qué pasó con esos corridos? La gran mayoría no los recordamos o nunca los hemos escuchado. Lo cierto es que han quedado herencias a veces muy directas y claras, aunque las más, de manera indirecta y difuminada. Asimismo, el corrido sigue hoy en día cumpliendo su vocación social y festiva, los nuevos músicos, a través del rock y el ska, principalmente, han asumido esta herencia, la cual proviene de estas expresiones populares, principalmente, del corrido del 68. El “Mastuerzo”, desde su participación en *Los Nakos* conoció a Judith Reyes, también León Chávez Teixeira mantuvo comunicación con ella. Ambos, entre otros más, buscan seguir su legado. Intelectuales como Antonio García de León se dedicaron también a componer desde estructuras musicales y literarias populares, a él le debemos aportaciones de la lírica jarocho como las *Décimas de Tlatelolco*, *Los delitos* y *No nos vamos a dejar*, este último, a la letra dice:

No nos vamos a dejar
Vamos a aceptar el reto
Y para pronto acabar
Que chingue a su madre Cueto

Es necesario ahora decirlo de manera más clara. Este movimiento, más que estudiantil, fue un movimiento civil de raigambre antiautoritaria y por eso nos compete e interpela a todos los ciudadanos de este país. La presencia de géneros líricos y musicales del dominio popular no hace más que reforzar esta realidad y también afirma que, dicho movimiento, tomó, de manera natural, varios de los elementos de la cultura popular para defenderse y denunciar las injusticias que hasta hoy siguen latiendo. Fue, y sigue siendo, una manera de poder decir, como empezaba y terminaba la parodia anónima *Aleluya*:

Estas son las cosas
Que me hacen repudiar
El Gobierno Loco

Del fascista Díaz Ordaz
 Muera Tavo, muera Tavo.
 Aleluya.

Finalmente, podemos concluir que el corrido apareció, y así como apareció (como de la nada) así se esfumó. Esto obedece a la construcción de la ciudad. Cuando hay un movimiento popular, emerge la verdadera cimentación de la ciudad con todas sus expresiones y, en seguida, se regresa al “estado natural” de la cotidianidad “progresista” una vez disuelto el movimiento social. Por esto, el corrido, una vez acabado el movimiento, no se volvió a escuchar ni a componer de esa manera tan notoria, dando paso a la creación de formas musicales de vanguardia germinadas en los hoyos *funky* (rock, principalmente) sobre el tema del movimiento popular, especialmente sobre el 2 de octubre.

REFERENCIAS

- Archivo Histórico de la UNAM [AHUNAM]. (2018). México 1968. Disponible en <http://www.ahunam.unam.mx/68/>
- Chávez, Ó. (1995). *México 68, Vol. I y II* [discos]. México: IM Discos.
- Corridos de Judith Reyes* (1976). México: Revista sin datos de edición.
- Echeverría, B. (2011). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Escalante, E. (2015). *Las metáforas de la crítica*. México: Gedisa y UAM-I.
- García Saldaña, P. (2015a). *Pasto verde*. México: Editores y Viceversa [Colección Alarido: rock y letras en el camino].
- _____. (2015b). *El callejón del blues. Revisited*. México: Editores y Viceversa [Colección Alarido: rock y letras en el camino].
- _____. (2016). *El rey criollo*. México: Joaquín Mortiz [Booket].
- Hernández Ramírez, G. (2018). *La noche interminable. Tlatelolco 2/10/68*. México: Siglo XXI.
- Monsiváis, C. (2010). *Amor perdido*. México: Era.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *Entre la realidad y la utopía*. México: FCE.

LO QUE NO ES LA MÚSICA ELECTRÓNICA What is not electronic music

Mauricio Dimeo Coria

Universidad Salesiana (Ciudad de México)

mau_dimeo@hotmail.com

La música electrónica ha crecido enormemente en los últimos años, lo que ha propiciado que se hable mucho de ella, gran parte de lo que se dice son descalificaciones sin fundamento, por ello considero necesario este ensayo, donde busco situar este gran fenómeno combatiendo los principales prejuicios.

LA MÚSICA ELECTRÓNICA NO ES TODO LO QUE SE HACE CON TECNOLOGÍA

Empezaremos por definir a la música electrónica en sentido amplio, como toda aquella expresión musical que utiliza a la tecnología, lo cual implica, prácticamente, a toda la música en la actualidad, en tanto es grabada o transmitida electrónicamente. Pero esta definición amplia sólo está señalando la parte técnica, no la artística, por lo que requerimos una concepción restringida que defina a la música electrónica como aquella que emplea para su producción e interpretación medios electrónicos y no por medios electromecánicos o mecánicos.

En otras palabras, más allá de la parte técnica, el conjunto de géneros que conforman la música electrónica en la actualidad poseen un desarrollo histórico que los diferencia del rock (que utiliza medios electromecánicos como la guitarra eléctrica) y de la música experimental (que puede o no usar sintetizadores).

LA MÚSICA ELECTRÓNICA NO ES SÓLO UNA MODA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

La historia de la música electrónica inicia a finales del siglo XIX, cuando se inventaron varios instrumentos electromecánicos capaces de grabar

o producir sonidos. En las primeras décadas del siglo XX se ofrecían conciertos con instrumentos que producían ruidos como aullidos y arrastamientos. En las décadas de los veinte y treinta se realizaron las primeras composiciones con instrumentos electrónicos. En los cuarenta y cincuenta se conformó el género más antiguo de música electrónica, llamado “música concreta” que consiste en la edición de fragmentos de sonidos de la naturaleza o de procesos industriales grabados conjuntamente. Las primeras piezas de “musique concrète” fueron creadas por Pierre Schaeffer en Francia, a partir de ese momento la música electrónica se expandió a varias partes del mundo como Japón (tras la creación de la compañía Sony) y Estados Unidos.

En los sesenta y setenta ya podemos distinguir una música electrónica comercial con géneros como *electronic classical* (del famoso tema del Dr. Who), el *synth* (con otro famoso tema: “Pop corn”), el minimalista (como el tema “Tubular bells”), y una música académica que busca seguir experimentando con la tecnología, como el grupo de investigación musical de Pierre Schaeffer.

En los ochenta la música electrónica se populariza y se empiezan a formar los principales géneros que persisten hasta la actualidad, como el *trance*, el *house*, el *dubstep*, el *techno*, el *hardcore* y el *chill out*.

Habrá que agregar que hubo fenómenos culturales como el Goa Trance en la India, donde los hippies utilizaron la música para darle una redefinición a los rituales tribales ancestrales. No es casualidad que este género se llame “trance” dado que busca retomar el estado de trance de los inicios de la música en la prehistoria, en donde “la música funge como catalizador de los estados de trance importantes para la comunicación con el mundo de los espíritus, frecuentemente los cantos hacen referencia a los ancestros espirituales” (García Colín, 2010, p. 70).

En pocas palabras, la música electrónica posee una historia de más de 50 años, un desarrollo sumamente complejo y diverso, además de una identidad cultural anclada en el movimiento hippie y una tradición considerable en la actualidad.

LA MÚSICA ELECTRÓNICA NO ES SIMPLISTA

Conocer un poco de la historia de la música electrónica puede romper el prejuicio de que es una música simplista o que ni siquiera es música, sin embargo, la popularidad de la música electrónica más comercial, es decir, aquella que se utiliza mayormente como un producto de consumo particularmente para fiestas (como la música *dance*), ha generado la idea de que la música electrónica no posee ninguna complejidad.

A menudo se comenta que la música electrónica se oye “siempre igual”, con la famosa onomatopeya del “punchis punchis”, sin embargo, cualquier tipo de música para el que nuestro oído no esté educado se oirá siempre igual (como el *death metal* para muchos), dado que toda obra de arte posee elementos repetitivos, los cuales son componentes importantes para cualquier obra musical.

Por otra parte, existe la moda de ser disc-jockey (también conocido como DJ o pinchadiscos), el cual puede ser desde el que elige la música en una fiesta, hasta el que hace arreglos musicales sumamente complejos. El *DJ* es músico en la medida en que realiza modificaciones musicales, si bien no es músico en el sentido más pleno de la palabra en tanto no compone.

En la misma línea, existe el prejuicio de que en la música electrónica sólo existen los DJs, por lo que no habría músicos electrónicos en sentido estricto. Aunque la mayoría de los que se dedican a la electrónica son DJs y generalmente lo hacen por moda, existe otra categoría llamada productores de música electrónica, son aquellos músicos que generan temas partiendo de cero, con programas como *FL Studio* que permiten componer en una computadora todo lo que contiene un tema musical (timbres, compases, ritmos, melodías, armonías y otros). A las producciones originales se les añade el concepto “original mix” al título del tema, asumiendo que toda composición es una mezcla de sonidos y a las mezclas posteriores se les añade el concepto “remix” entre otros, para dejar en claro que es un arreglo y no una composición nueva.

Asimismo, la música electrónica y especialmente los géneros relacionados con el *chill out* (*lounge, downtempo y ambient*), suelen poseer una gran complejidad, dado que retoman aspectos de otros grandes géneros musicales, tales como el *nu jazz* que parte del jazz para darle un enfoque electrónico, o el *new age*, que recupera la música medieval y la trae a nuestro contexto, o el *uplifting trance* que recupera elementos de ópera y música de orquesta.

Por otra parte, se ha criticado a la música electrónica (tanto como al rock) por utilizar sonidos estridentes y velocidades excesivas, así como una sobresaturación de sonidos. Lo cual sólo muestra una lamentable pobreza auditiva, dado que ya a comienzos del siglo XX, la filosofía futurista tenía la idea de valorar el “ruido”, así como de dotar de valor artístico y expresivo a ciertos sonidos que anteriormente no habían sido considerados ni siquiera remotamente como musicales. El “Manifiesto Técnico de la Música Futurista” de Balilla Pratella, publicado en 1911, establece que su credo es: “presentar el alma musical de las masas, de las grandes fábricas, de los trenes, de los cruceros transatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y aeroplanos. Añadir a los grandes temas centrales del poema musical el dominio de la máquina y el victorioso reinado de la electricidad”.

En ese sentido, aun cuando muchos géneros de música electrónica sean sumamente acelerados o estridentes (*trance, hardcore, gabber o psychedelich trance*, entre otros) no por ello dejan de tener una gran complejidad, abstracción y riqueza musical, el problema radica en que nuestra educación auditiva está socialmente construida para apreciar la armonía dentro de la armonía y la disarmonía dentro de la disarmonía, pero ¿qué pasa si intentamos invertir la perspectiva y buscar la armonía en la disarmonía? ¿No hicieron eso mismo Picasso, los Beatles y los grandes iconoclastas de la historia? Educando nuestro oído podremos apreciar las grandes obras musicales de Beethoven o Mozart, pero educando nuestro oído en otro sentido podremos apreciar un tema de *hardstyle* u otro género estridente.

Schiller argumentaba que el arte es más libre en tanto la forma se des-

prenda de la materia, es decir, el arte es tosco en tanto se perciba la manera en la que se realizó, y es elevado en tanto la forma se muestre autónoma respecto de la materia. Por ejemplo, en una pintura, en la medida en que sean evidentes los trazos del artista, su obra es presa de la materia y en la medida en que la pintura parezca real (sin pretender serlo) significa que es una obra de arte plena, dado que la forma se liberó de la materia. Eso mismo pasa en el cine y particularmente con el género del falso documental, donde la forma está tan liberada de la materia que es capaz de jugar con el espectador y hacerle creer por un momento que lo que ve es real.

Del mismo modo, la música electrónica, posee una producción de sonidos totalmente libre con respecto al sintetizador (es decir, la posibilidad de producir sonidos es infinita) contrario a cualquier instrumento mecánico o electromecánico que posee una emisión de sonidos circunscrito a su artefacto, es decir, la música electrónica (al menos en la parte técnica) es la música más libre en tanto su forma está totalmente desprendida de la materia, por lo que tiene la posibilidad de ser la música más humana, incluso porque tiene la capacidad de superar e integrar en su seno todos los géneros musicales de la historia.

En pocas palabras, la música electrónica no es simplista en la medida en que posee más de 300 subgéneros, recupera géneros considerados de música culta como el jazz, la música medieval, la ópera y la música de orquesta. No es simplista dado que, como afirmaron los futuristas, también puede haber complejidad musical y cierto grado de abstracción en los ruidos y las estridencias. Y no es simplista en tanto tiene la capacidad de liberar la forma de la materia y producir timbres y ritmos imposibles para los instrumentos mecánicos y electromecánicos, en gran medida inimaginables hace unas décadas.

LA MÚSICA ELECTRÓNICA NO ES VACÍA

En la medida en que la música electrónica utiliza la tecnología, más que al cuerpo humano y sus instrumentos tradicionales, se llega a pensar que es una música vacía o deshumanizada, pero no hay que confundir técnica

con contenido, dado que la música electrónica es mucho más que el mero uso de la tecnología para producir sonidos. Del mismo modo, aunque artes como la arquitectura utilicen la tecnología, no dejan de ser sumamente complejas y humanas.

Así como la arquitectura se ha transformado con las nuevas tecnologías y han surgido nuevas artes estrictamente tecnológicas como el cine y la fotografía, así la música electrónica representa el desarrollo de la música en nuestro tiempo, dado que los instrumentos mecánicos pueden ser revitalizados y resignificados con la tecnología y las nuevas formas de hacer música. Es decir, la música electrónica es producto de su tiempo y como tal sintetiza y refleja la cultura y el sentido de nuestro presente, por lo que posee un considerable valor cultural.

Por otra parte, en la medida en que la música electrónica y en particular el *goa trance*, recuperan e integran los inicios de la música de la prehistoria, implica que la música electrónica no sólo es producto de su tiempo sino recuperación del pasado. Al mismo tiempo, al ser música tecnológica se proyecta hacia el futuro, pues la era de la tecnología está aún comenzando y las posibilidades de su desarrollo son infinitas. Es decir, la música electrónica es diacrónica, dado que nos conecta con nuestro pasado prehistórico, nos sitúa en nuestro presente cultural y nos proyecta al futuro tecnológico.

LA MÚSICA ELECTRÓNICA NO ES UNA DROGA AUDITIVA

Existe el prejuicio de que la música electrónica sólo puede ser escuchada si uno está drogado, o que esta música es equivalente a las drogas auditivas que son capaces de producir daño cerebral. Por el contrario, la música electrónica puede ser producida, mezclada o escuchada sin ninguna necesidad de las drogas y escucharla no produce ningún daño a nuestra salud física o mental.

Asimismo, la música electrónica es capaz por sí sola de producir estados de trance completamente saludables como también los genera la

meditación, es decir, la música electrónica puede ser tan profunda como para adentrarse en nuestra consciencia e incluso somatizarse hasta producir escalofríos de éxtasis, algo que no cualquier tipo de música es capaz de generar.

Por otra parte, la música electrónica en géneros como el *ambient* o el *goa trance* tienen la capacidad de producir emociones cósmicas o místicas, que lejos de propiciar el esoterismo pueden incentivar nuestra fantasía y nuestra conexión con el universo.

CONCLUSIÓN

Ante la vulgarización de la música electrónica como un producto de consumo para las clases altas y de su ridiculización por quienes no son capaces de acercarse sin prejuicios, la música electrónica constituye un producto de nuestro tiempo y a la vez la síntesis entre nuestro pasado místico y nuestro futuro tecnológico. También nos ofrece la posibilidad artística de alcanzar estados de trance y emociones sumamente profundas.

Este ensayo no es una defensa a ultranza de la música electrónica o una subestimación de cualquier otro género, es sólo es una invitación a la comprensión y el disfrute de una de las manifestaciones sonoras contemporáneas.

REFERENCIAS

García, D. (2010). *El materialismo histórico y dialéctico aplicado al proceso de hominización, el surgimiento de las clases sociales y la civilización* [Tesis de Maestría]. Recuperada de <http://132.248.9.195/ptb2010/diciembre/0665243/Index.html>

JÓVENES EXCÉNTRICAS: CUERPO, MUJER Y ROCK EN TIJUANA

Mariana Focke

Merarit Viera (2015). *Jóvenes Excéntricas: Cuerpo, Mujer y Rock en Tijuana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México—Seminario de Investigación en Juventud y Abismos Editorial.

Merarit Viera presenta *Jóvenes Excéntricas: Cuerpo, Mujer y Rock en Tijuana* (2015), editado por la Casa Abismos y el Seminario de Investigación de Juventud de la UNAM. Este libro se afianza bajo una escritura feminista, desde la crítica de género, y que da un necesario giro a los estudios culturales para imbuirlos en esas perspectivas; desde ahí, la autora aborda al rock como un fenómeno cultural juvenil que permite mostrar las tecnologías que constituyen y sostienen a la normatividad del género en su vorágine. Analiza con una mirada crítica cómo algunas jóvenes, mediante su “ser y hacer” en el escenario de Tijuana, logran desplazar las normatividades de la condición de género y juventud, y cómo son atravesadas en sus experiencias corporales, familiares, amorosas, sociales y profesionales.

A lo largo de su libro, Viera identifica resignificaciones, negociaciones y estrategias que permiten a las mujeres jóvenes posicionarse en un escenario fronterizo. En este sentido, la escena del rock en Tijuana se convierte en la condición de posibilidad de las rockeras de actuar en un andamio de relaciones políticas donde las representaciones de ser mujer y joven tienen un peso histórico y estructural de forma situada (Viera, 2015, pág. 13).

En el texto presenta la intersección entre género y juventud, dando cuenta de la construcción de subjetividades rockeras en un contexto literario en el que el rock es declarado por la autora como una “tecnología

de género” (un concepto retomado de Teresa de Lauretis), y refiere que las “tecnologías son mecanismos de poder que, sostenidos por discursos institucionales, producen representaciones de género en las y los sujetos; es decir, normas de comportamientos y actitudes que son definidas por el significado de ser hombre o mujer, en una estructura social de forma binaria y heterosexual” (Viera 2015, pág. 17). En dicho con/texto se advierte las normas de comportamiento determinadas para el cuerpo “femenino” les son impuestas a las jóvenes en el rock, pero de forma defectiva a la heteronormatividad, entonces encontramos narraciones de jóvenes que aceptan las reglas –de forma condicionada o estratégica–, hacen crítica a las mismas, generan la ruptura y transformación de su presencia corporizada y encarnada con dichas reglas, en el escenario rockero.

Es así que la repetición forzada de la normatividad de género es vivida por las protagonistas a manera de enfrentamientos y negociaciones, contradicciones, críticas y reinterpretaciones frente al orden heterosexual y patriarcal, que les permite sortear esas mismas imposiciones y jugarlas a su favor, habitando esos preciosos puntos de ruptura, esos intersticios o mejor llamados por Viera: “puntos excéntricos”. Y justo esta categoría, yo diría estética y política que propone la autora, “puntos excéntricos”, la explica como aquellos espacios que se presentan en los sujetos “cuando en ciertas situaciones o prácticas cotidianas, micropolíticas, encuentran fisuras y/o momentos de tensión que les permite negociar ciertas representaciones del género” y en este libro también es llevado a la tensión con la representación normativa de la juventud (Viera 2015, pp. 16-17).

Con esta posibilidad conceptual, se puede afirmar que las rockeras son jóvenes que construyen socialmente sus experiencias, mediante marcos contextuales de significación, a través de diversas prácticas vinculadas con el rock y sus dimensiones sociales de forma interinstitucional y disidente. Y es haciendo rock que estas jóvenes llevan a cabo prácticas que impactan sobre su entorno y sobre sí mismas (y su cuerpo). Es así que se muestra la manera en que se producen las representaciones de mujer en el escenario del rock tijuaneño y cómo esas representaciones se manifiestan, en tensión, lejos de la linealidad, a través de diversas entrevistas

realizadas a las rockeras, en las que se reconstruyen sujetos cuya autorepresentación a veces es excéntrica –como punto de quiebre, de ruptura, de reinención- y, otras veces, se asoma la normalización e imposición de género y juventud.

El libro, sin duda, presenta solidez argumentativa, propone nuevos entrecruces para la investigación en música y juventudes dado que interroga las categorías que propone y las cuáles parecen haberlo dicho todo: género y juventud; otra de sus contribuciones, muy disfrutable en su análisis, es su propuesta para entender a los sujetos con posibles “puntos excéntricos”, los leí como esas puertas de fuga para las tecnologías de género, más amplias incluso que las grietas por las cuáles colarnos en espacios androcéntricos. Asimismo, considero que es un texto ejemplar para simpatizantes de los estudios culturales y de los estudios de juventudes, tan comúnmente desprovistos de teoría feminista; también, es un aporte a los estudios de género, no sólo visibilizando a las músicas, no solo por etnografiar su manera de vivir en Tijuana, o porque muestra a las mujeres irrumpiendo en un espacio que ha sido visto como alternativo y libre -el rock-, que no ha dejado de ser predominantemente masculino; sino también porque, con su presencia, estas rockeras ponen en tela de juicio dicha apertura del escenario, demuestra que entre las contradicciones las mujeres podemos pasarla bien, elegir y divertirnos, y en ese espacio de “ocio” lograr de a poco una transformación social y cultural de nuestro entorno.

HOMIES UNIDOS: ESTRATEGIAS DE REESTRATIFICACIÓN DESDE LA SOCIEDAD CIVIL

Rodrigo Sánchez Torres

Hugo César Moreno y Mónica Elivier Sánchez (2018). *Homies unidos: Estrategias de reestratificación desde la sociedad civil*. México: Universidad Iberoamericana, 296 pp.

El fenómeno de las pandillas transnacionales ha cobrado gran importancia, desafiando a investigadores sociales, autoridades y población en general. Lo que le da importancia al fenómeno es sin lugar a dudas su complejidad, lo que supone adentrarse en múltiples causas, diversos territorios y situaciones.

El acercamiento y comprensión del fenómeno de las pandillas transnacionales, se ha realizado desde diversas posiciones y con varios fines. La construcción de las pandillas, en su accionar, su constitución y su funcionamiento han respondido al interés de criminalizar, o bien, al de explicar y comprender. Es precisamente a ésta última que responde el interés de Hugo César Moreno Hernández y de Mónica Elivier Sánchez González, para adentrarse en el fenómeno de las pandillas transnacionales como uno de los actores más importantes en la generación y disminución de la violencia.

La pregunta principal que se plantean los autores se refiere a la reestratificación de las pandillas salvadoreñas bajo la aparición de Homies Unidos, actor esencial en dicho proceso, y protagonista del recorrido teórico metodológico de la obra. En ese marco, la apuesta metodológica de los autores presenta un proceso dialógico; el trabajo de campo se realiza en base a la teoría, y ésta es puesta a prueba por los hallazgos empíricos, apelando al uso de datos que permitirán al lector seguir los ejes de análisis de cada capítulo y leer los testimonios de los participantes, las voces de los protagonistas desde distintas posiciones, recogidos por medio del trabajo de campo realizado por los autores en El Salvador y complementado con fuentes secundarias de otros estudios así como con datos oficiales.

La perspectiva de la que parten los autores apunta a dar una visión diferente de las pandillas en el seno de la sociedad o las sociedades en las que están presentes, desde diferentes planos de acción. A lo largo de la obra, el lector se planteará nuevas preguntas respecto a los temas de análisis, así como de los recursos teóricos bajo los que se fundamenta la comprensión del fenómeno social expuesto. Esto es precisamente uno de los puntos fuertes de la obra: la originalidad en el manejo de las fuentes empíricas de estudio y el diálogo entre perspectivas teóricas aparentemente inconexas.

Por lo que se refiere a la organización del libro, el análisis está dividido en cinco capítulos y conclusiones que van llevando al lector a adentrarse en aspectos intrincados del tema mediante descripciones, testimonios de los protagonistas y análisis teóricos puntuales. A su vez, el orden de la obra va en consonancia con el fenómeno, es decir; cada capítulo aumenta la complejidad de análisis, llevado al lector a comprender los ejes propuestos para el estudio.

Dicho lo anterior, el primer capítulo, “Homies Unidos: entre la violencia de las pandillas transnacionales y la acción no violenta”, muestra la aparición de la organización Homies Unidos bajo el marco de violencias ejercidas y padecidas por las pandillas, es decir; “el joven pandillero vive la violencia tanto en su inmersión en un grupo de pares que se distingue de los otros, como por su condición marginada” (p. 29). Por medio de este capítulo, Moreno Hernández y Sánchez González muestran la complejidad de Homies Unidos como organización conformada por pandilleros que, si bien se mantienen inactivos en violencia, no pretenden salir ni desconocer su nexos con las agrupaciones. En concordancia con esto, la organización se muestra como una alternativa surgida de la pandilla para encontrar formas de acciones no violentas, autoinversión que intenta reducir la violencia: “Homies Unidos no es una pandilla, son parte de la pandilla, un límite que rechaza la violencia, pero no a sus pares” (p. 35).

A su vez, el lector comprenderá la complejidad de la organización Homies Unidos en relación con las instituciones sociales y con las mismas pandillas a las que pertenecen sus miembros. La apuesta general es

mostrar el difícil recorrido de la organización como intermediario entre la pandilla, las instituciones sociales y el resto de la sociedad; situación límite que los miembros no activos en violencia han vivido desde su fundación.

En el capítulo dos, “La pandilla como cuerpo sin órganos”, Moreno Hernández y Sánchez González analizan y exponen una visión original de las pandillas a través de una perspectiva no criminalizante, que muestra los complicados procesos de desterritorialización y reterritorialización, o la vida loca como *ethos* contrario a las formas de vida aceptadas. Por una parte, los autores concentran sus esfuerzos intelectuales en salir de las visiones criminalizantes de las pandillas, brindando una visión original de las pandillas como no organización:

la pandilla no es una organización. Es una línea de fuga donde se instalan los marginados: una apertura de conexiones que, precisamente por esta posición, se coloca del otro lado de la organización, ya que rehúye de la formalidad, del lado que no puede cruzar, pero tampoco negar (p. 82).

Así, bajo la óptica de la no organización, los autores abren posibilidades de comprensión intelectual de las agrupaciones, desde una posición que no niega las conexiones que se establecen con el crimen organizado, pero que quita el foco de análisis en el crimen como factor constitutivo. Una parte importante respecto a esta ruptura con la postura criminalizante es hacernos ver que la pandilla, como cuerpo sin órganos y lugar social/comunitario, representa una opción de vida a la que los jóvenes, un lugar de soporte de la marginación.

El análisis de las pandillas que nos ofrecen los autores desde esta perspectiva es una importante argumentación con base en las aportaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari o bien de Roberto Esposito. Se aprecia en este punto el esfuerzo por brindar nuevos ejes explicativos al fenómeno complejo de las pandillas, por lo menos en el plano intelectual.

Por otra parte, lo que se pone en evidencia en el estudio de las pandillas transnacionales, es sin duda el tema de los territorios. La construcción de los espacios en los que las pandillas construían sus acciones, estaban basadas en territorios específicos, lugares en los que se materializaban los problemas y acciones. En el caso de las pandillas transnacionales, se analizan los entramados que componen la formación de territorios a partir de las deportaciones, movimiento que conduce a los jóvenes pandilleros a ser portadores del barrio bajo; otras condiciones que se manifiestan en espacios, pero que no dependen de ellos: “Los jóvenes deportados llevan el Barrio a veces tatuado, pero siempre a través de las relaciones de significancia y sujeción que los desestratifica del resto de la sociedad, ese lugar social comunitario desterritorializado, pero territorializante” (pp. 102-103).

A su vez, el capítulo concluye dando cuenta de los puntos que conforma a la llamada “vida loca”, la cual es una forma de vida que se ofrece al interior de las pandillas. Los autores profundizan sobre los significados que tiene tal “vida loca” en la formación de las pandillas y para sus miembros:

La pandilla, como cuerpo sin órganos es, repetimos, un lugar social/comunitario que soporta a situación de marginación y exclusión. Para miles de jóvenes es una forma de vivir, ni mejor ni peor [...] La pandilla ofrece otra forma de vida, que bien puede estar loca, en cuanto supone transfigurar su existencia como hemos dicho, en términos sociales, económicos y culturales (p. 130).

En el capítulo tres, “Pandillas transnacionales, reestratificación forzada y descuidadización”, los autores examinan las principales problemáticas a las que se enfrentan las pandillas en relación con los ámbitos institucionales, en su asimilación al crimen organizado, los efectos del estado penal y la descuidadización. En la primera parte del capítulo, se discuten las relaciones que existen entre las pandillas transnacionales y el crimen organizado. Los autores muestran las conexiones en las que las pandillas transnacionales interactúan con el crimen organizado, pero

mantienen la separación entre unas y otras, “los pandilleros son marginados en las estructuras de las organizaciones criminales, son empleados e, incluso, herramientas, orbitan pero no son parte de las estructuras” (p. 137). A su vez, los autores comienzan a mostrarnos las consecuencias que tienen para las pandillas, asimilación en relación con las instituciones sociales.

En ese sentido, se examinan las políticas que han seguido los estados, principalmente las de Mano Dura y Súper Mano Dura. Más allá de simplemente recapitular los procesos que han seguido dichas políticas, se abre la puerta a cómo esas leyes permiten el tratamiento de los pandilleros de tal forma que, en el fondo, la propia ciudadanía de los pandilleros es lo que está en juego. Las políticas mencionadas en la sección han tenido diversos efectos en las dos principales pandillas de Centroamérica, Barrio 18 y MS. En todo este entramado de políticas, discursos, amenazas y encarcelamientos, “los pandilleros se convirtieron en enemigos jurídicamente establecidos, políticamente perseguidos y socialmente rechazados” (p. 152). En ese contexto es de especial importancia rescatar el papel que la organización Homies Unidos ha tenido, como defensor, intermediario y parte de las pandillas, principalmente del Barrio 18.

Los últimos dos capítulos de la obra son los que probablemente representen un desafío para el lector, en tanto que los autores los construyeron a partir de un complejo pero necesario acercamiento a la teoría luhmaniana. De esta forma, el capítulo cuatro, “Homies Unidos: autoinversión para reestratificación”, complejiza el accionar de la organización Homies Unidos en tanto que representa un puente entre las pandillas y los sistemas funcionales de la sociedad. Gran parte de la discusión que se plantea en el capítulo tiene que ver con los procesos en los que la propia pandilla se interviene para poder alcanzar mejores condiciones de vida, principalmente no violentas. Así pues, en el primer apartado se presentan las condiciones en las que la organización Homies Unidos surgió, así como las posibilidades que representa en la compleja relación entre las pandillas, las instituciones gubernamentales y la sociedad civil.

Asimismo, la autointervención de la pandilla representa un reto de comprensión, pues es al interior de la propia pandilla que surgen los esfuerzos por encontrar mejores formas de vida, sin intentar desafiliar a los jóvenes pandilleros. La autointervención de la pandilla tiene como uno de los momentos importantes la reconfiguración de la violencia, calmar a los jóvenes que son parte de la pandilla sin pretender extraerlos de los lazos del grupo:

una autointervención, una búsqueda de los pandilleros al interior de las pandillas, comprendiendo que el lugar social “pandilla” no significa necesariamente, muerte y violencia, sino que, según se dan los lazos internos del grupo, tiene las cualidades para ser un espacio donde los jóvenes encuentren las posibilidades para mejorar su vida (p. 178).

Así, el papel que juega Homies Unidos es de vital importancia en lo que respecta a las relaciones que pueden establecerse entre la pandilla y el conjunto de la sociedad, acercándose a los jóvenes y promoviendo la capacidad de calmarse “procurando vías de inserción con la sociedad sin abandonar el sentido grupal de la pandilla, y sin someter a los jóvenes a más violencia” (p. 183). Así pues, el recorrido por la autointervención mostrará, además, los pasos mediante los cuales Homies Unidos intervino en búsqueda de mejores condiciones para sus compañeros de agrupación.

El capítulo cinco, último en el orden de la obra, “Un espacio emergente para observar a Homies Unidos en la sociedad mundial”, reflexiona desde la teoría de sistemas luhmanniana sobre el acontecimiento social de Homies Unidos. El manejo de la teoría sociológica antes mencionada se muestra en cada una de las páginas que componen el apartado, poniendo en diálogo los aspectos más importantes de la teoría de sistemas sociales con el fenómeno particular de Homies Unidos. De esa forma, Moreno Hernández y Sánchez González se preguntan por el lugar de Homies Unidos, que surgido de la exclusión, y sin negarla, los han llevado a la inclusión, interacción y procesos comunicativos. La hipótesis que plantean los autores sobre Homies Unidos en el entramado de la teoría de sistemas,

es que el acontecimiento de la organización es propio de la organización moderna:

incluso si ellos están en el lado que ella excluye, si su lugar atraviesa los principios normalizado a partir del sí de la comunicación, del sentido en función del sistema que es la sociedad, afectados por los principios de la autopoiesis, autorreferencia, clausura operativa, así como de su operación constitutiva, la comunicación (p. 230).

De esa forma, a partir de las operaciones comunicativas del sistema social, se intenta dar cuenta del fenómeno de Homies Unidos y su accionar en torno a las complejas operaciones que realiza en el sistema social, moviéndose a través de las distinciones que se producen entre el sistema y el entorno, convirtiéndose en una parte vital del acontecer del sistema social, un acontecimiento comunicativo que proviene de las bases de la sociedad: “Homies Unidos es una operación comunicativa, resultado de los procesos de diferenciación del sistema y entorno, así como de su diferenciación interna” (p. 231). Así pues, a partir de la óptica de la teoría de sistemas, los autores intentan someter a discusión las operaciones que realizan las pandillas en torno a los procesos comunicativos de la sociedad en general así como los procesos que pueden imposibilitar las operaciones entre las pandillas y el resto de la sociedad. Homies Unidos como organización, juega un papel muy importante, y a la vez de una profunda dificultad, entre el sí de la comunicación como una organización social y el no de la comunicación como parte de la pandilla. Por tanto, Homies Unidos puede comprenderse a partir de la óptica propuesta por los autores como un acoplamiento estructural, puente que une a la pandilla con los planos societales.

En suma, el lector encontrará una obra profundamente creativa respecto al temas de las pandillas, en especial de las agrupaciones de carácter transnacional, y permitirá acceder a uno de los fenómenos más complejos dentro de las ciencias sociales de los últimos tiempos, sin lugares comunes. El aporte de la obra es su originalidad en la comprensión de los procesos sociales que atraviesan a las pandillas transnacionales y al conjunto

de la sociedad. Aunado a lo anterior, la combinación del sustento teórico con el trabajo de campo permite al lector, especializado o no, acercarse a las diversas vetas que conforman los fenómenos de las agrupaciones transnacionales y sobre todo, abrir el espacio de la comprensión, y así dejar atrás la visión criminal bajo la que se acostumbra pensar tales fenómenos.

Maritza Urteaga Castro Pozo

Profesora Investigadora del Posgrado en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Maestra en Antropología Social por la ENAH y Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II, del Cuerpo Académico Consolidado ProDep - ENAH *Diversidad Bio – Social Contemporánea* y responsable de la Línea de Investigación “Jóvenes y sociedades contemporáneas”. Entre sus publicaciones destacan *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*; *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (con Nestor García Canclini y Francisco Cruces); *Cultura y Desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes* (con Nestor García Canclini); *Jóvenes rurales. Viejos dilemas, nuevas realidades* (con Lourdes Pacheco y Rosario Román, Juan Pablos Eds., 2013); *¿Quiénes son los estudiantes de licenciatura en antropología en México?* (con Florencia Peña) y *Juventudes contemporáneas. Visibilidad en el espacio urbano* (con Edith Cortés y Margarita Salazar).

Merarit Viera Alcazar

Profesora Investigadora del Área de Mujer, Identidad y Poder, del Departamento de Política y Cultura, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco (UAM-X). Investigadora del Seminario de Investigación en Juventud, Universidad Nacional Autónoma de México (SIJ-UNAM). Docente de la Línea de Jóvenes en Sociedades Contemporáneas, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Doctora en Ciencias Sociales por la UAM-X. Maestra en Estudios Socioculturales por la UABC-COLEF. Lic. en Filosofía por la UABC-Tijuana.

Rubiel del Rosal Melo

Doctorante en Educación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y Maestro en Docencia por el CESE, Especialidad en Tecnología Educativa por parte de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Licenciado en Pedagogía por la UNAM y Licenciado en Educación Básica Secundaria con especialidad en Psicología Educativa por la Escuela Normal Superior de México. Actualmente se desempeña como docente de Educación Básica Secundaria, así como de la Licenciatura en Pedagogía en la Universidad Salesiana (México). Es miembro activo de la Sociedad Mexicana de Psicología, A. C., la Sociedad Mexicana de Computación en la Educación A. C. y la Asociación Mexicana de Profesionales de la Orientación.

Nancy Elizabeth Sánchez Fuerte

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UNAM. Actualmente se desempeña como docente de Educación Básica Secundaria.

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

Maestro en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México y egresado de la Licenciatura en Filosofía del Instituto Salesiano de Estudios Superiores, ha participado en diversos foros académicos y proyectos de investigación vinculados al análisis político y estético de diversas manifestaciones culturales de la música tradicional mexicana y latinoamericana.

Flor Itzel Fuentes Paniagua

Estudiante de Psicología en la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), elabora la tesis de grado con el tema: Un estudio antropológico y crítico de los usos del cuerpo en el grupo “Los años dorados”. He participado como ponente en dos ocasiones en el “Foro de la mujer” dentro del marco del Congreso Nacional de Estudiantes de Ingeniería Civil; en diferentes coloquios interuniversitarios, y en un curso introductorio a la Biopsicología. Asistente en la revista Tramas Subjetividad y procesos sociales. Sus líneas de investigación giran en torno al cuerpo, el género y la sexualidad crítica.

Mauricio Dimeo Coria

Estudió la Licenciatura y la Maestría en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con tesis relacionadas a la metafísica de la ciencia. Es profesor de la Universidad Salesiana (México) e imparte cursos para docentes como: Educación popular y ética docente, Técnicas pedagógicas con enfoque de género y derechos humanos como herramienta. Ha publicado varios artículos en la Revista *Reuelta*, dedicada a la promoción de los derechos humanos y tiene dos libros publicados. Ha dado ponencias en diversas universidades sobre la divulgación de la filosofía, la violencia hacia las mujeres, la religión y el deporte. También colabora con el Comité Cerezo en la defensa de los derechos humanos.

Mariana Focke

Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades, adscrita a la línea de Investigación en Estudios Culturales y Crítica Postcolonial en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Unidad Xochimilco); Especialista y Posgraduada en Estudios de la Mujer, por la misma Universidad. Antropóloga Social por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Interesada en el estudio y análisis de la violencia social y de género, trabajando con distintos grupos poblacionales (mujeres jóvenes en situación de cárcel, mujeres indígenas, niñas y niños de zonas urbanomarginales). Ha sido consultora de diversas instituciones gubernamentales y organizaciones internacionales en el tema de violencia contra las mujeres. He sido autora y co-autora de artículos y capítulos de libro; participado en distintos congresos y seminarios nacionales e internacionales, y como docente de educación intercultural y universitaria.

Rodrigo Sánchez Torres

Comunicólogo por la Universidad de Oriente, además es licenciado y maestro en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Participó en talleres y seminarios de investigación en las Universidades de Bochum y Bielefeld en Alemania. De igual forma, ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Sus líneas de interés abordan cuestiones sobre producción y consumo de cultura, juventud y violencia, agrupaciones juveniles y estigmatización. Actualmente es profesor de asignatura en el Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla.

VITAM
REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN HUMANIDADES

ISSN 2448-6124 (versión impresa)

ISSN 2594-2107 (versión en línea)

Vitam acepta diversos tipos de colaboración:

- artículos de investigación
 - ensayos
 - traducciones
 - reseñas

Las políticas para su publicación pueden ser consultadas en la página:

<http://www.revistavitam.mx/>

Para suscripciones y adquisición de ejemplares comunicarse al correo:

revistavitam@universidadsalesiana.edu.mx

o dirigirse a la dirección de la Universidad Salesiana, A.C.

Laguna de Tamiahua no. 97

Col. Anáhuac, Alcaldía Miguel Hidalgo,

CP. 11320, Ciudad de México

Tels. 5341 9931 y 5341 9823

INVESTIGACIÓN

Imágenes juveniles de la contemporaneidad latinoamericana: músicos independientes autogestivos y sicarios y matarifes

Maritza Urteaga Castro Pozo

Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres *cantan y perrean*

Merarit Viera Alcazar

La música, un elemento constructor de la identidad juvenil

Nancy Elizabeth Sánchez Fuerte

ENSAYO

Crónicas de historias inmediatas: el corrido en el 68

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

Lo que no es la música electrónica

Mauricio Dimeo Coria

RESEÑA

Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana

Mariana Focke

Homies unidos: Estrategias de reestratificación desde la sociedad civil

Rodrigo Sánchez Torres

