



**Centro de Investigación en Alimentación y
Desarrollo, A.C.**

**PREFERENCIAS MUSICALES Y MASCULINIDAD EN
JÓVENES ESTUDIANTES DE HERMOSILLO SONORA**

Por:

Fabián Alfredo Garza Aguirre

TESIS APROBADA POR LA


COORDINACIÓN DE DESARROLLO REGIONAL

Como requisito parcial para obtener el grado de

MAESTRÍA EN DESARROLLO REGIONAL

APROBACIÓN

Los miembros del comité designado para la revisión de la tesis de Fabián Alfredo Garza Aguirre, la han encontrado satisfactoria y recomiendan que sea aceptada como requisito parcial para obtener el grado de Maestría en Desarrollo Regional


Dr. Guillermo Núñez Noriega
Director de Tesis


M.C. Gilda Salazar Antúnez
Asesor


Dra. Elba Martina Abril Valdez
Asesor


Dr. José Eduardo Calvario Parra
Asesor

DECLARACIÓN INSTITUCIONAL

La información generada en esta tesis es propiedad intelectual del Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C. (CIAD). Se permiten y agradecen las citas breves del material contenido en esta tesis sin permiso especial del autor, siempre y cuando se dé crédito correspondiente. Para la reproducción parcial o total de la tesis con fines académicos, se deberá contar con la autorización escrita del Director General del CIAD.

La publicación en comunicaciones científicas o de divulgación popular de los datos contenidos en esta tesis, deberá dar los créditos al CIAD, previa autorización escrita del manuscrito en cuestión del director de tesis.



Dr. Pablo Wong González
Director General

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo prestado durante el posgrado. El segundo agradecimiento es para el Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo (CIAD). Agradezco al Dr. Guillermo Núñez Noriega por la guía en esta faena académica, pero sobre todo por la alfabetización humana y emocional necesaria para entender la relación entre los gustos musicales y la construcción de identidad de género. Incontables gracias a la Dra. Elba Martina Abril Valdez, por la calidad de tiempo y de conocimiento en este esfuerzo por comprender a los y las jóvenes a través de sus preferencias musicales. Muchas gracias a la M.C. Gilda Salazar Antúnez, por la guía a través del pensamiento feminista y el enfoque de género, substanciales para entender la interacción social y las diversas problemáticas cotidianas de los y las jóvenes. Gracias al Dr. José Eduardo Calvario Parra, por sus consejos y recomendaciones cardinales frente a la complejidad de las relaciones de género. Infinitas gracias a todos y a todas ustedes.

CONTENIDO

	Página
LISTA DE GRÁFICAS	VII
LISTA DE CUADROS	VIII
RESUMEN	IX
ABSTRACT	X
INTRODUCCIÓN	1
I. CULTURA Y MÚSICA	5
I. 1 Antropología y la Concepción Semiótica de la Cultura	5
I. 2 Autonomía de los Campos Culturales	9
I. 2. 1 Campo Artístico	11
I. 3 Análisis de la Cultura en Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu	13
I. 3. 1 La Cultura no se Encuentra al Alcance de Todos	17
I. 4 Industria Cultural y Cultura Masiva	21
I. 5 Música e Identidad.....	28
I. 5. 1 Discursos Sexistas en la Música y en los Videos Musicales.....	32
II. JUVENTUD Y GENERACIONES	37
II. 1 Jóvenes	37
II. 1. 1 Adolescencia.....	38
II. 1. 2 El Enfoque Funcionalista en los Jóvenes.....	43
II. 1. 3 Moratoria Social y Juventud.....	45
II. 2 Generaciones	50
II. 2. 1 Generaciones de Jóvenes de la Segunda Mitad del Siglo XX	60
II. 2. 2 La Generación de Principios del Siglo XXI	67
II. 2. 3 Nuevas Tecnologías e Internet	70
II. 3 Culturas y Subculturas Juveniles.....	72
II. 3. 1 Culturas Juveniles de la Segunda Mitad del Siglo XX.....	79
II. 3. 2 Teds, Pachucos, Mods	80
II. 3. 3 Skinheads, Rude Boys, Rastas.....	83
II. 3. 4 Hippies, Punks, Darks	85
II. 3. 5 Ravers.....	94
II. 3. 6 Cholos, Fresas.....	97
II. 4 Postsubculturas.....	101
II. 5 Corridos y Narcocultura	107
II. 5. 1 Los Corridos.....	107
II. 5. 2 Origen del Corrido y Música Norteña	111
II. 5. 3 La Segunda Mitad del Siglo XX: La Onda Grupera	116
II. 5. 4 Corridos/Narcocorridos.....	119
II. 5. 5 Narcocultura Sinaloense	122
II. 5. 6 Corridos Alterados	127
III. PENSAMIENTO FEMINISTA, ENFOQUE DE GÉNERO Y MASCULINIDAD	130
III. 1 Pensamiento Feminista y Enfoque de Género	130
III. 2 Planteamiento Queer.....	143
III. 3 Masculinidad.....	149
III. 3. 1 Cambio Generacional e Identidad Masculina	154
III. 4 Generaciones de Hombres Sonorenses	156

CONTENIDO (continuación)

IV. METODOLOGÍA	161
IV. 1 Marco Metodológico	161
IV. 1. 1 Fase Cuantitativa.....	162
IV. 1. 2 Participantes	162
IV. 1. 3 Instrumento	163
IV. 1. 4 Los Apartados del Cuestionario.....	164
IV. 1. 5 Procedimiento	165
IV. 1. 6 Fase Cualitativa.....	166
V. PREFERENCIAS MUSICALES DE LOS Y LAS JÓVENES PARTICIPANTES	168
V. 1 Interés por la Música.....	170
V. 1. 1 Tiempo Escuchando Música.....	174
V. 2 Influencia de los Padres y de los Medios de Comunicación en los Gustos Musicales	176
V. 2. 1 Comparación Entre la Influencia de los Familiares Mayores, de los Amigos, y de los Medios de Comunicación, en los Gustos Musicales de los Jóvenes	178
V. 3 Tecnología y Medios de Comunicación.....	182
V. 4 Lo que se Busca (Expectativas-Motivos) en la Música	191
V. 5 Los Temas Preferidos en la Música	197
V. 6 Los Géneros Musicales Preferidos.....	204
V. 7 Tipologías de las Preferencias Musicales por Sexo	217
V. 7. 1 Los Estilos Juveniles con los que se Identifican los y las Participantes.....	227
V. 7. 2 Las Canciones Preferidas de los y las Participantes.....	229
VI. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA MÚSICA PREFERIDA POR LOS PARTICIPANTES	231
VI. 1 Análisis del Discurso de Tres Canciones Desde la Perspectiva del Estudio de los Hombres y de las Masculinidades	231
VI. 2 El Karma.....	232
VI. 3 Love Yourself.....	238
VI. 4 The Hills	245
VI. 5 Masculinidad en las Canciones Analizadas	253
VII. CONCLUYENDO	263
VII. 1 Preferencias Musicales	265
VII. 2 Significados de Género en los Discursos Musicales	271
VII. 3 Preferencias Musicales e Identidad de Género.....	274
VII. 4 La Música Popular Juvenil y el Desarrollo Regional.....	278
BIBLIOGRAFÍA	280

LISTA DE GRÁFICAS

Gráfica		Página
1	Interés por la música según sexo	171
2	Días de escucha musical en la totalidad de participantes	175
3	Horas diarias de escucha musical en la totalidad de participantes	175
4	Influencia de los padres en los gustos musicales, por sexo	177
5	Influencias en los gustos musicales de la totalidad de participantes	180
6	Influencia de la televisión y el internet en los gustos musicales, por sexo	181

LISTA DE CUADROS

Cuadro		Página
1	Tipología de las relaciones generacionales según Brito Lemus	59
2	Tipificación de las subculturas modernas y las subculturas posmodernas, según Muggleton	104
3	Rasgos (en oposición lineal) de los jóvenes postsubculturales, según Muggleton	105
4	Distribución de la muestra por escuela participante	163
5	Formatos que los y las participantes utilizan para escuchar música	185
6	Formatos tecnológicos utilizados para escuchar música, por sexo	188
7	Expectativas-motivos que los y las participantes señalaron buscar en la música	195
8	Expectativas-motivos buscados siempre en la música, por sexo	196
9	Temas en los géneros musicales	198
10	Preferencia de los y las participantes por temas contenidos en la música	202
11	Preferencia de temas contenidos en la música, por sexo	203
12	Géneros musicales preferidos por la totalidad de participantes	207
13	Tipologías de géneros musicales preferidos, por sexo	218
14	Estilos juveniles que presentan diferencias significativas, por sexo	229

RESUMEN

A partir de la perspectiva sociológica y antropológica de la cultura urbana contemporánea, en este trabajo de investigación consideramos que la música contiene mensajes con significados de identidad de género específicos. Los diversos discursos en la música preferida por los y las jóvenes, y sus significados sobre “lo femenino” y “lo masculino”, corresponden a formatos de identidad juvenil configurados históricamente. Complejos simbólicos moldeados a lo largo de la historia de las juventudes urbanas contemporáneas (principalmente a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial). Música pop y juventud urbana van de la mano. Es imposible disociar los mundos simbólicos juveniles de los géneros musicales pop manejados por los empresarios del entretenimiento y los medios de comunicación. En este trabajo nos enfocamos en las preferencias musicales de los estudiantes pertenecientes a dos escuelas públicas de nivel medio superior de la ciudad de Hermosillo. El objetivo central fue interpretar los significados de género contenidos en la música preferida por la generación actual de jóvenes hermosillenses. Para responder a la pregunta de investigación central ¿Qué significados de género se contienen y vehiculan en la música preferida por los jóvenes hermosillenses? Fue necesario realizar un estudio exploratorio con metodología mixta. Primero se realizó una encuesta, por medio de cuestionarios sobre preferencias musicales. Al responder los cuestionarios, los y las jóvenes participantes apuntaron sus canciones y artistas preferidos, de esta manera dimos cuenta de la cantidad y la diversidad de música presente en los gustos de una nueva generación. Asimismo, la encuesta permitió identificar las temáticas centrales de cada género musical. Posteriormente, se realizó el análisis del discurso de tres canciones representativas de las preferencias musicales. El análisis del discurso permitió interpretar los significados de género en la música, centralmente desde el enfoque de los estudios de los hombres y las masculinidades. El análisis de los discursos musicales constituyó un esfuerzo por observar la dimensión subjetiva de los jóvenes en el marco del proceso de construcción de identidad de género. Se partió de la hipótesis de que la música preferida por los estudiantes es diversa en sus significados de género, contiene tres tipos de significados de género: 1. Estereotipados y sexistas, 2. No estereotipados y equitativos, o 3. Contradictorios, sexistas y equitativos. Los significados no estereotipados apuntaron a un proceso cultural de des-tradicionalización.

Palabras clave: Jóvenes, identidad de género, masculinidad, música

ABSTRACT

From the sociological and anthropological perspective of contemporary urban culture, this study considers that music contains messages of specific gender meanings. Different musical discourses preferred by the young people, happen to have implicit meanings of the “feminine” and the “masculine” that has been configured historically. Pop music and urban youth culture go hand in hand. It is impossible to dissociate the symbolic worlds of the urban youth from pop music genres manipulated by big entertainment enterprises and mass media. This study focuses on musical preferences of students from two public high schools of Hermosillo. The objective was to interpret the gender meanings contained under the musical preferences of the actual generation of Hermosillo’s youth. The aim was to find the answer for the question: what are the gender meanings that relate to the preferred music of young students in Hermosillo? It was necessary to develop an exploratory study with mixed methodology. This consisted of questionnaires regarding music preferences, and the discourse analysis methodology. Thanks to the data collected, it was possible to categorize the different music tastes among the young students and also to measure them. Afterwards, the discourse analysis allowed to identify gender meanings on the preferred music genres. In the interpretation of gender meanings, we focused on men and masculinities. The musical discourse analysis was an effort to observe the subjective dimension of the youth, within the framework of gender identity. The study originates from the hypothesis that the types of music preferred by young students contains three types of gender representations or meanings: 1. Sexist and stereotyped, 2. Not stereotyped and equitable and 3. Contradictory, sexist and equitable. The non-stereotyped meanings lead to a cultural process of de-traditionalization.

Keywords: Youth, gender identity, masculinity, music

INTRODUCCIÓN

La música contiene y vehicula diversos discursos: sobre el amor, la justicia, la violencia, el erotismo, la muerte, la alegría, la familia, la diversión, el uso de drogas, entre numerosos temas. Los y las jóvenes prefieren ciertos géneros musicales y rechazan otros. Cada género musical presenta formatos o tipos de discursos. En los discursos encontramos significados de género específicos, determinados mensajes sobre lo masculino y lo femenino. De esta manera, la música es un objeto cultural mediador entre los discursos y la construcción de identidad de género. Al preferir ciertos tipos de música por encima de otros, los jóvenes se adhieren a los discursos contenidos: ideas, valores, conductas y comportamientos que constituyen modelos o formatos de identidad.

En este trabajo nos enfocamos en los discursos contenidos en las preferencias musicales de los estudiantes pertenecientes a dos escuelas públicas de nivel medio superior de la ciudad de Hermosillo. El objetivo central fue identificar e interpretar los significados de género contenidos en las canciones preferidas por la generación actual de jóvenes.

Como señala Maritza Urteaga (1998) en su trabajo sobre jóvenes rockeros en la Ciudad de México (“Por los Territorios del Rock”), cualquier política de juventud que se pretenda integral, necesariamente debe ligarse al ámbito de lo cultural, y lo cultural juvenil en el ámbito urbano no puede desvincularse de la música juvenil. En dirección similar, esta tesis de maestría en desarrollo socio-cultural, se enfoca en conocer a los jóvenes urbanos hermosillenses, sus intereses, preocupaciones, problemas, motivaciones, formas de expresarse, y las diversas dimensiones que componen el proceso general de construcción de identidad.

Para identificar e interpretar los significados de género en la música preferida, fue necesario diseñar y aplicar una estrategia metodológica mixta, realizamos análisis estadístico de cuestionarios sobre preferencias musicales, y análisis del discurso de la música que resultó preferida en los cuestionarios. Los resultados del análisis estadístico hicieron posible identificar las preferencias en cantidades, principalmente identificar los géneros musicales preferidos por mayorías y minorías, así como las diferencias significativas entre hombres y mujeres. El análisis estadístico sobre preferencias musicales fue un paso básico para responder a la pregunta: ¿Cuál es la música preferida por los y las jóvenes hermosillenses? Al responder el cuestionario sobre preferencias musicales, los

y las jóvenes participantes apuntaron sus canciones y artistas preferidos, de esta manera dimos cuenta de la cantidad y la diversidad de música presente en los gustos de una nueva generación. Posteriormente a este primer paso, el análisis del discurso permitió interpretar los mensajes contenidos en las canciones preferidas. El análisis del discurso partió del enfoque de los estudios de los hombres y las masculinidades. El análisis del discurso constituyó un esfuerzo por interpretar socio-culturalmente, concepciones, intereses, motivaciones, y en general formas de interpretar y vivir la cotidianeidad en relación directa con la música, esto es, pusimos atención a la dimensión subjetiva de la identidad juvenil a través de sus preferencias musicales, en el marco del proceso de construcción de identidad de género.

Observar la música que los jóvenes prefieren en relación a cuestiones de identidad de género, más allá de sólo identificar un paisaje esencial sobre los temas contenidos en la música popular juvenil, es una tarea compleja que requiere aclarar lo que es la cultura actual, y lo que es la cultura contemporánea desde la perspectiva de una nueva generación, tarea en la que destacan cuestiones como la centralidad de las nuevas tecnologías en la interacción social cotidiana, las problemáticas políticas y económicas tanto regionales como globales, el debilitamiento y/o reconfiguración de referentes culturales tradicionales de identidad, como la comunidad de pertenencia o el modelo tradicional de familia, entre otros referentes culturales que se transforman. En este sentido, la permanencia y los cambios de la cultura, lo que llamamos reconfiguraciones o nuevas configuraciones socio-culturales, destacan al comparar las formas de concebir la realidad de la nueva generación en comparación con la de las pasadas generaciones, lo que se refleja en los discursos musicales preferidos generacionalmente. Por ejemplo, los discursos y significados de género contenidos en la música de anteriores generaciones, como en los corridos de “Los Tigres del Norte”, difieren de los discursos de los corridos “alterados” de la nueva generación, como veremos en la sección de corridos y narcocultura (capítulo III), los corridos alterados difieren de los corridos tradicionales de justicieros sociales. Los nuevos corridos alterados han reconfigurado los códigos de honor anteriores, y presentan nuevos significados sobre las conductas y los comportamientos “honorables”. Este es un ejemplo, de cómo los diversos significados relacionados con la identidad de género contenidos en los discursos musicales, como el amor, el erotismo, la violencia, o el honor, etcétera, difieren entre la música de cada generación, tema que discutiremos a lo largo de este trabajo.

En los primeros tres capítulos del texto se presenta el marco teórico e histórico sobre: I. Cultura y música, II. Juventud y generaciones y III. El pensamiento feminista, el enfoque de género y masculinidad. En los cuatro apartados posteriores se presenta: IV. El marco metodológico empleado, V. Los resultados derivados del análisis estadístico del cuestionario sobre preferencias

musicales, VI. El análisis al discurso de las canciones preferidas por los participantes, y VII. Las conclusiones.

En el primer capítulo se presentan diversos autores que han reflexionado sobre la cultura contemporánea, la configuración histórica del arte, y los medios de comunicación y su impacto en la cultura contemporánea. En el segundo capítulo se presentan diversos autores y referencias históricas sobre el concepto de adolescencia y el de juventud, así como la cuestión de las generaciones y el estudio de las culturas juveniles. En el tercer capítulo se presentan diversos autores sobre el pensamiento feminista, el enfoque de género, y los estudios de los hombres y las masculinidades. En el cuarto capítulo se expone el marco metodológico mixto empleado. En el quinto apartado se presentan y discuten los resultados del análisis estadístico de los cuestionarios sobre preferencias musicales juveniles. En el sexto apartado se presenta el análisis del discurso de la música preferida por los participantes (dos canciones de pop en inglés y una de norteño-banda). Finalmente se presentan conclusiones y recomendaciones para el desarrollo regional.

Hemos considerado que estos planteamientos teóricos y discusiones nos permiten cumplir el objetivo central de esta investigación, que es:

- Interpretar los significados de género contenidos en los discursos de la música preferida en relación al proceso de construcción de identidad masculina en jóvenes estudiantes de Hermosillo Sonora.

Objetivos específicos son:

- Identificar preferencias musicales en los y las jóvenes estudiantes de Hermosillo Sonora.
- Identificar diferencias en las preferencias musicales entre hombres y mujeres participantes.

La metodología se eligió en función de los objetivos del proyecto:

- Para Identificar preferencias musicales en los y las jóvenes estudiantes se aplicó un cuestionario, con el que se obtuvo información sobre las canciones y géneros musicales preferidos.
- Para interpretar los significados de género en las canciones que prefieren los jóvenes se realizó el análisis del discurso de tres canciones.

En esta investigación las preguntas centrales son:

- ¿Qué discursos contiene la música que los y las jóvenes prefieren?
- ¿Qué significados de género vehicula la música preferida por las y los jóvenes?

Preguntas secundarias:

- ¿Qué música prefieren las y los jóvenes estudiantes de educación media superior de Hermosillo sonora?
- ¿Existen diferencias sexo-genéricas en las preferencias musicales?
- ¿Las preferencias musicales de los y las jóvenes corresponden a formatos de identidad basadas en los estilos juveniles (por ejemplo rockero, fresa, o hippie)?
- ¿Qué concepciones, valores y actitudes vehiculan las canciones juveniles sobre el ser hombre y el ser mujer (o roles apropiados para uno y otro: como virginidad, fidelidad, heterosexualidad, machismo)?

Hipótesis de trabajo

- Los discursos musicales que prefieren los jóvenes estudiantes varones de entre 15 y 20 años de Hermosillo, son diversos en sus significados de género, contienen (y vehiculan) tres tipos de significados de género: 1. estereotipados y sexistas, 2. no estereotipados y equitativos, o 3. contradictorios, sexistas y equitativos. Los tipos 2 y 3 indican que los procesos de identidad son propios de un proceso cultural de des-tradicionalización.

I. CULTURA Y MÚSICA

I.1 Antropología y la Concepción Semiótica de la Cultura

A mediados del siglo XIX la diferencia racista: civilizado-racional/salvaje-irracional¹ se agudizó, frente a las teorías adoptadas por la antropología física y la sociología de la época (principalmente el darwinismo social) para explicar las causas de procesos evolutivos tanto biológicos como culturales “entre las distintas razas”.² La diferencia según raza u origen étnico se fundamentaba en explicaciones físico-biológicas, de rasgos socio-genéticos y antropometrías heredadas,³ para determinar la capacidad individual de “ser inteligente” (y por lo tanto ser “culto”, “racional” o “educado”, entre otros rasgos ideales del sujeto “civilizado”).⁴ En 1871, el antropólogo Edward B. Tylor ofreció una primera definición de cultura, fuera de los principios socio-biológicos dominantes, considerando las relaciones sociales como imprescindibles en toda cultura. Esta definición comenzó a dismantelar la concepción

¹Nos referimos a la razón que tanto Descartes como Kant definen como una facultad independiente que se contrapone a nuestra naturaleza animal; idea rectora de la ilustración que configuró la concepción de modernidad, de que sólo a través de la razón podemos guiar y controlar nuestra vida y humanidad (Seidler, 2000, p. 23).

²Marvin Harris (2000, p. 35) escribe al respecto: “Así, la selección natural se describió incorrectamente como la lucha directa entre individuos por recursos escasos y compañeros sexuales, e incluso como la depredación y destrucción de unos organismos por otros de la misma especie...”. El autor señala: “Los factores que fomentan el éxito reproductor diferencial no están relacionados, en general, con la capacidad de un organismo para destruir a otros miembros de su propia población o impedirles que obtengan nutrientes, espacio o compañeros sexuales”.

³ Medidas antropométricas de cada “raza”, por ejemplo, la craneometría de principios del siglo XIX de Samuel G. Morton indicaba la capacidad de inteligencia según el tamaño del cráneo de los americanos estudiados, se presentaba al hombre caucásico como poseedor del cerebro con mayor tamaño, el indio con un tamaño medio y los negros con el cerebro más pequeño. En el mismo sentido, la teoría evolutiva de Charles Darwin fue utilizada para justificar argumentos colonialistas y supremacistas.

⁴ En 1933 esto llegó al extremo, cuando la eugenesia nazi emitió una ley para estilizar forzosamente a los borrachos, homosexuales, locos, delincuentes, etcétera, para evitar la reproducción y limitar la cadena hereditaria de estos “salvajes”. Asimismo, entre 1939 y 1941 se llevo a cabo programa nazi de eutanasia Aktion T4, para eliminar sistemáticamente a “enfermos” como por ejemplo epilépticos o enfermos mentales, con el mismo propósito de la eugenesia (Sáez, 2013).

universal de “naturaleza humana” que dominó durante toda la ilustración⁵ (Geertz, 2001, p. 43). Tylor define cultura como: ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.⁶ A pesar de que Tylor se encontraba inmerso en el contexto de las teorías evolucionistas del darwinismo social, que explicaban una trayectoria lineal de las sociedades primitivas a las especializadas, y por lo tanto reconocían jerarquías socio-culturales, su propuesta permitiría concebir a la cultura como una capacidad compartida por todos los seres humanos (Giménez, 2005, p. 20). Esta propuesta llevaría a la aceptación general (después de la segunda mitad del siglo XX) de que por el contrario a la trayectoria primitiva-especializada de las culturas, y criticando la ilusión arcaica de la infancia de los humanos y sus sociedades, toda sociedad es “adulta” culturalmente hablando (Giménez, 2005, p. 41). A partir de estas concepciones se comienza a complejizar el concepto y el estudio de la cultura, se rompe con las explicaciones biológicas universales dominantes, se toma en cuenta el derecho a la diferencia y a la diversidad (Giménez, 2005, pp. 20-21).

A principios del siglo XX la escuela culturalista estadounidense formuló una nueva definición que acentuaba la dimensión normativa de la cultura y consideraba las múltiples posibilidades de los contextos culturales, reconociendo que no existen modelos absolutos o universales de cultura. La diversidad se reconoce en sus particularidades. Si otra cultura comparte formas institucionales u organizativas parecidas a las nuestras, que podrían parecer a simple vistas iguales, se debe poner cuidado en no caer en el error de equiparar esas formas con las nuestras, o considerar nuestras instituciones y normas “superiores” (etnocentrismo). Nuestra propia manera de interpretar la realidad llega hasta donde nuestras concepciones y experiencias culturales llegan (relativismo cultural). Esta formulación culturalista fue resultado de la correlación entre etnología y psicología conductista. De la escuela culturalista destaca el antropólogo Franz Boas, quien rechazó rotundamente el evolucionismo social y el racismo científico.⁷ Sus alumnas Ruth Benedict, Margaret Mead, y Alfred Kroeber, entre otros,

⁵ Geertz (2001, p. 43) señala: “La ilustración concebía desde luego al hombre en su unidad con la naturaleza con la cual compartía la general uniformidad de composición que habían descubierto las ciencias naturales bajo la presión de Bacon y la guía de Newton. Según esto, la naturaleza humana está tan regularmente organizada, es tan invariable y tan maravillosamente simple como el universo de Newton”.

⁶ Tylor, Edward. 1871. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. J. Murray Press. Londres, citado en Harris (2000, p. 20).

⁷ Una forma de supremacía y discriminación que por ejemplo se exponía en los estudios lingüísticos europeos del siglo XIX. Los lingüistas estaban convencidos de que las lenguas se podían jerarquizar. El premio se lo llevaba el latín, por su eficacia, elegancia y belleza. Sin embargo, Franz Boas, al estudiar las lenguas nativo-americanas demostró que tales aseveraciones y creencias de superioridad eran insostenibles. Descubrió que en las lenguas nativo-americanas existía una complejidad de normas gramaticales entre todos los pueblos (Harris, 2000, p. 80).

describieron la cultura como sistemas de valores y de normas; esquemas de vida históricos que tienden a ser compartidos grupalmente y que guían potencialmente el comportamiento humano (Giménez, 2005, pp. 44-46). Asimismo, emplearon términos como modelos, pautas, parámetros, y esquemas de comportamiento para describir las culturas. En este sentido, por debajo del comportamiento observable podemos encontrar un sistema de valores que funciona como modelo para el grupo, modelos inculcados y sancionados socialmente. Este proceso de aprendizaje de la cultura puede suceder por inculturación (transmisión dentro del grupo), o por aculturación, (transferencia exógena o intercultural). Esta última posibilidad daba un vuelco a la definición tyloriana, que hablaba de hábitos adquiridos fijamente por los hombres como miembros de una sociedad determinada, hábitos y personalidades individuales resultantes de pertenecer a una cultura particular y homogénea por nacimiento o sucesiva afiliación. Los culturalistas rechazaron esta definición que consideraba a los individuos como pasivos en relación a su cultura, efecto de una “herencia cultural”,⁸ en su lugar señalaron la capacidad creativa y de manipulación cultural (Giménez, 2005, pp. 44-46).

Lévi-Strauss, representante de la antropología estructural francesa, también considera la cultura como un sistema de reglas, indicando que la ausencia o presencia de reglas es lo que distingue a la naturaleza, o lo biológico, de la cultura. La prohibición del incesto, por ejemplo, es una regla que según Lévi-Strauss marca la frontera entre naturaleza y cultura. Lévi-Strauss presenta dos tipos de normas, por un lado las naturales e invariables, las llamadas leyes de orden, homogéneas en una cultura humana, y por otro lado las normas de la conducta, variadas y diversas en la pluralidad de culturas. Así, la prohibición del incesto, que ha funcionado como regulador del intercambio de mujeres entre grupos y se ha presentado invariable a lo largo de la historia, se manifiesta en una diversidad de reglas de matrimonio en las culturas del mundo. Asimismo, Lévi-Strauss señala que la cultura pertenece a un orden simbólico. Este orden es constitutivo de la vida social y necesario en todas las prácticas humanas. Este autor es uno de los pioneros y precursores de la concepción semiótica de la cultura (Giménez, 2005, pp. 46-48), al relacionar la cultura con procesos simbólicos a partir del enfoque lingüístico-estructural, donde lo que se estudia es “la vida de los signos en el seno de la vida social” (Giménez, 2005, p. 330). De esta manera, Lévi-Strauss reformula la concepción de la cultura y logra una discontinuidad en la tradición antropológica.

⁸ Bronislaw Malinowsky propuso la dimensión de herencia cultural, esto es, que la cultura es un conjunto de respuestas institucionalizadas (socialmente heredadas) a las necesidades primarias (biológicas) y necesidades derivadas (resultantes de la diversidad de respuestas ya dadas a las necesidades primarias), a partir de esta perspectiva la cultura se ve como funcional, es decir, todo rasgo cultural existe porque desempeña una función (Giménez, 2005, p. 43).

Desde la década de 1970 la perspectiva de la cultura simbólica gana hegemonía, primero en la antropología, y luego en las diversas ciencias sociales. (Giménez, 2005, p. 329). Clifford Geertz señala que comparte la perspectiva de Max Weber de que el hombre es un animal inserto en tramas de significación (complejas y dinámicas redes de significados) que él mismo ha tejido (Ortner, 2005). Geertz considera que estas tramas o redes son la cultura. La manera de acceder a este complejo mundo es a través de la interpretación de los símbolos, estimando los contextos socio-histórico relativos, y utilizando la metodología etnográfica de descripción densa. En esta dirección, el análisis de la cultura no debe considerarse una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 2001, p. 20). Geertz indica que ésta es una concepción semiótica o simbólica de la cultura, entendida como sistemas de interacción de signos interpretables (Geertz, 2001, p. 27). En la sociedad todo está cargado de significado, hasta los criterios aparentemente más objetivos como el espacio físico o ecológico, son criterios ya representados que funcionan como signo en el discurso social común (Giménez, 2005, p. 91). En su libro “La interpretación de las culturas” de 1973, Geertz cita el ejemplo dado por el filósofo británico Gilbert Ryle, un formidable ejemplo de la cuestión simbólica de la cultura expuesto en el problema del guiño, del significado que puede tener el mismo acto de guiñar en diferentes contextos semióticos: si consideramos a dos personas que contraen rápidamente el párpado del ojo derecho, uno de ellos lo hace involuntariamente, puede ser un tic, o una manera de lubricación del globo ocular; la otra persona, empero, guiña el mismo ojo derecho mostrando un gesto de conspiración a otro amigo. Ambos gestos se verían igual desde una cámara fotográfica, no se puede distinguir cuál es el movimiento involuntario y cuál es el gesto de engaño. A pesar de no poder establecer una diferencia a simple vista, el guiño significa algo preciso, se comunica algo: 1) deliberadamente, 2) a alguien en particular, 3) para transmitir un mensaje particular, 4) conforme a un código socialmente establecido, y 5) sin conocimiento del resto de los circunstantes. Así, mientras uno solamente contrae el párpado; el guiñador hizo una señal, contrajo el ojo con una finalidad bajo un código público. Y supongamos que haya una tercera persona, que comienza a arremedar al que guiñó por un tic, y lo hace ridículamente frente a todos los demás, exagerando para causar humor y diversión. Sin embargo, la acción es la misma, el significante es la contracción del párpado del ojo derecho, sólo que este último no está guiñando ni mostrando un tic, sino que está haciendo una parodia. A través de este ejemplo encontramos una serie de códigos socialmente establecidos, y estructuras de significados: primero una atmosfera de conspiración, después una atmosfera burlesca; todo esto sobre un significante común en todos los casos, la contracción del párpado derecho (Geertz, 2001, p. 21). Independientemente de lo que se haga con el párpado, se pueden interpretar y describir

densamente tics, guiños o parodias, a partir de una jerarquía estratificada de estructuras significativas (Geertz, 2001, p. 22).

La cultura se concibe, desde la perspectiva de interpretación semiótica, como un conjunto de hechos simbólicos presentes en la sociedad. Este conjunto produce y mantiene organizaciones sociales de sentido: pautas de significados construidas históricamente. A partir de estas pautas de significados los individuos logran comunicarse entre sí, comparten sus concepciones, experiencias y creencias (Giménez, 2005, p. 67-68). Sin un sistema de códigos no puede existir producción de sentido ni comunicación (la cultura puede ser vista como un repertorio de códigos). Los códigos se fundamentan en convenciones sociales, que funcionan bajo normas de comunicación. Los códigos pueden entenderse como sistemas articulatorios de símbolos: reglas que establecen las posibles articulaciones o combinaciones simbólicas en contextos apropiados. La organización de sentidos se expone en ideas, representaciones y visiones del mundo. (Giménez, 2005, p. 68). Cabe señalar que al hablar de códigos hablamos de una regulación intrínseca, esto es, considerar la cultura hecha de interacciones reguladas (Giménez, 2005, p. 69). El símbolo no se agota en su función de signo. Gilberto Giménez (2005, p. 71) señala: "... el símbolo y, por lo tanto, la cultura, no es solamente un significado producido para ser descifrado como un "texto" sino también un instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder". Puesto que las prácticas culturales se concentran en nodos institucionales como el estado, la iglesia o los medios masivos de comunicación, entre otros, los actores de estas instituciones se dedican a administrar y organizar convenciones de sentido (Giménez, 2005, p. 72).

En este trabajo de investigación entenderemos la cultura desde la perspectiva semiótica, como estructuras de sentido, redes de significados o códigos que no son neutrales, funcionando como instituciones normativas del comportamiento social. Esta definición corresponde al objetivo de estudiar los significados de género, contenidos en la música popular que consumen las y los jóvenes de educación media superior de Hermosillo Sonora.

I. 2 Autonomía de los Campos Culturales

Los movimientos filosóficos, científicos, y artísticos acontecidos durante el renacimiento, y continuados en la ilustración, ocasionaron un periodo histórico de tajantes cambios socio-culturales que promovieron el tránsito de la edad media a la edad moderna. Pierre Bourdieu señala que durante los siglos XV, XVI y XVII estos campos culturales lograron integrarse con cierta independencia frente a las coacciones impuestas por el poder religioso e imperial, por

ejemplo las obras de arte sólo se podían hacer por encargos de la iglesia y la monarquía (Bourdieu, 2010, p. 69; García, 1990, p. 35).⁹ Con el renacimiento y posteriormente la ilustración, la modernidad se constituyó con la independencia de los campos filosóficos, artísticos, y científicos, frente a la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica (García, 1990, p. 33). Con el tiempo, estos campos fueron especializándose, generando a sus agentes profesionales y autoridades expertas. Este proceso de especialización apartó tajantemente dichos campos culturales de la vida cotidiana; esto es, si antes podíamos encontrar cuestiones de filosofía, de ciencia, y producción artística, en las manos de una mayoría pública y en el ámbito cotidiano, a partir de la especialización y autonomía estos campos se institucionalizarían en manos de unos cuantos expertos profesionales (García, 1990, p. 33). Sin embargo, los cambios culturales del renacimiento y la ilustración europea llegarían a América latina sólo hasta los años posteriores de las independencias (principios del siglo XIX), “puesto que fuimos conquistados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países” (García, 1990, p. 65).¹⁰

Durante el transcurso del siglo XVIII, los filósofos alemanes otorgaron a la cultura un sentido que sobrepasó la individualidad, al definirla como un ideal de grupo, un amplio conjunto de características socio-históricas, un patrimonio garantía de la identidad nacional. Asimismo, en un sentido espiritual, de desarrollo ético, estético e intelectual moderno, la burguesía de aquella época promovió su ideal de cultura, como un ideal correspondiente al progreso civilizatorio y al desarrollo tecnológico industrial; se le asoció con “la pureza ideal” y el patrimonio nacional. La autonomía del campo cultural se consumió al valorarse por sí mismo independientemente de toda función o práctica social premoderna (Giménez, 2005, pp. 34-35).¹¹

⁹ Las clases populares también consumían iconografía religiosa que gracias a la impresión de grabados, y a su venta pública, podían acceder. Martín-Barbero (1991, p. 120) escribe sobre los temas que consumían: “En conjunto lo que se difunde gira en torno a dos temáticas: los misterios, que escenifican la vida de Cristo o de la Virgen, y los milagros, que plasman escenas de la vida de los santos. Y desde entonces data el éxito de algunas imágenes que, como la de San Cristóbal gigante cargando a un niño para atravesar un río, llegará intacta hasta los parabrisas de los taxis y autobuses de nuestras ciudades. La escasa iconografía profana gira en torno a las leyendas -del Rey Arturo, de Carlomagno, de Godofredo. A las moralidades- el gallo vigilante, el zorro astuto, el gato ladino-, a los juegos de naipes y algunas farsas y sátiras religioso-políticas”.

¹⁰ España fue de las últimas regiones influenciadas por el renacimiento, primero alcanzó a ingleses, holandeses, italianos y alemanes.

¹¹ Giménez (2005, p. 34) señala: “... en las sociedades preindustriales las actividades que hoy llamamos culturales se desarrollaban en estrecha continuidad con la vida cotidiana y festiva, de modo que resultaba imposible disociar la cultura de sus funciones práctico-sociales, utilitarias, religiosas, ceremoniales, etcétera... De esta manera, antes de la colonización no hacían una diferencia entre las actividades de su vida diaria y las actividades culturales que se les habrían de imponer, no diferenciaban

La cultura como patrimonio se presenta abreviada, en estado objetivo. El estado objetivo se ha valorizado por encima de cualquier otro estado de la cultura, un acervo de producción científica, artística y literaria considerado patrimonio histórico-nacional legítimo. Este patrimonio posee un núcleo privilegiado, obra de unos pocos creadores excepcionales, la ecuación: cultura= bellas artes + literatura + música + teatro (Giménez, 2005, p. 35). En el siglo XVIII la cultura comienza a significar algo en sí misma, un valor que se tiene o no se tiene, un valor que sólo tienen o pueden aspirar a tener algunos. La “verdadera cultura” se confunde con la educación, y sólo podrán acceder a la educación superior, como artes y humanidades “los hombres superiores” (Martín-Barbero, 1991, p. 89).

La racionalidad y civilización que inauguró la ilustración en Europa se halla “contra la tiranía en nombre de la voluntad popular, pero está contra el pueblo en nombre de la razón” (Martín-Barbero, 1991, p. 15). Esta es una fórmula que supuestamente incluye al pueblo, sin embargo lo excluye concretamente de la cultura burguesa, gestando las categorías de “culto” y “popular” (o “inculto”), es el pueblo excluido de la riqueza, de la política y la educación (Martín-Barbero, 1991, p. 16). Los considerados “cultos”,¹² han tenido el privilegio de coleccionar o visitar exposiciones, museos o bibliotecas, ciertos tipos de pintura, danza, escultura, música y literatura consagrados como bellas artes. Conocer los códigos estéticos¹³ de estas formas artísticas es una manera de poseerlas, y distinguirse de los que no saben relacionarse con las artes (García, 1990, p. 282).

I. 2. 1 Campo Artístico

El valor de las obras de arte no se relaciona directamente con los procesos y costos de producción (materia prima, tiempo invertido, mantenimiento de las herramientas o de un taller,

sus formas de trabajo, de construcción, su medicina, sus creencias, bailes, cantos, rituales, formas artísticas, sus forma de vivir la sexualidad, etcétera, clasificándolas como culturales o no”.

¹² García Canclini (1990, p. 66) señala que si ser culto en el sentido moderno, es ante todo ser letrado, esto era imposible para América Latina. Tampoco era posible formar mercados simbólicos donde pudieran crecer campos culturales autónomos. En México y Brasil, entre 1890 y 1900, se contaba más del 80% de analfabetismo, mientras que en Francia había una alfabetización del 90% en los mismos años. Inglaterra contaba más del 95% de alfabetización a principios del siglo XX. Asimismo en París, en 1890 se publicaban alrededor de 2000 periódicos. En Inglaterra, “Alicia en el país de las maravillas” vendió más de 150,000 copias entre 1865 y 1898, mientras que en Brasil el tiraje medio de una novela fue de 1000 ejemplares hasta 1930. Las diferencias entre América Latina y Europa en ese periodo son tajantes.

¹³El arte demanda ser percibido según una intención estética; por el contrario, los objetos no artísticos naturales o artificiales se perciben por su intención práctica. Por ejemplo, un objeto técnico en la actualidad como un semáforo, demandará ser percibido en su función de hacer alto y una respuesta práctica -pisar el freno-. De esta manera, el arte se define por su reclamo de percibirse según una intención estética, por su forma más que por una función práctica.

etcétera), la fuente de la valorización tampoco reside en las habilidades técnicas de los artistas. Ver las obras de arte como simple mercancía sometida a las leyes de un sistema económico no nos permite entender como la sociedad ha valorado un tipo de arte sobre otro, es necesario precisar por qué se valoran y tienden a producirse algunos tipos de música (pintura, literatura, arquitectura, etcétera) sobre otros. Para Pierre Bourdieu, el análisis de la sociedad se observa a través de las relaciones entre campos; como partes constitutivas y estructurantes de la vida social¹⁴ (García, 1990b, p. 17). Los campos, son espacios intangibles de la vida social moderna, delimitados por el habitus del grupo que los conforma, y se constituyen por la existencia de un capital común y la constante lucha por su apropiación (García, 1990b, p. 19). Los campos son constituidos históricamente, esta particularidad los vuelve temporales. En este sentido, los campos son producto de la distribución del capital específico en juego en un momento dado del tiempo, el capital común del campo es un capital acumulado en el curso de luchas anteriores (Gutiérrez, 2010, pp. 11-12).

En el campo artístico y musical (al que nos enfocaremos debido a los intereses de nuestra investigación: música e identidad de género) la apreciación y valoración del arte contemporáneo sólo puede entenderse como resultado histórico de la configuración autónoma y especializada del campo del arte. Bourdieu señala que los agentes sociales del campo artístico, quienes se encuentran directamente vinculados con la producción y comunicación de las obras: artistas, editores, críticos, público, entre otros, determinan las condiciones específicas de producción y circulación de las obras a través de relaciones sistemáticas entre ellos (García, 1990b, p. 18). El campo cultural del arte ha establecido valoraciones (de una considerable permanencia) a través de la historia moderna y contemporánea, sobre lo que se considera legítimamente arte, Bourdieu señala (1977)¹⁵: “Es en el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor”.

Durante el siglo XVIII y XIX la burguesía consumía objetos culturales dentro de espacios y mercados específicos, lo que fue moldeando la profesionalización y especialización del campo artístico. La independencia del campo artístico, del poder de la iglesia y de la

¹⁴ García (1990b, p. 19) señala: “Dado que en las sociedades “modernas” la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con una fuerte independencia, el análisis sociológico debe estudiar la dinámica interna de cada campo... La sociedad, y por tanto, la confrontación entre clases, es resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos”.

¹⁵ Pierre Bourdieu, 1977, *La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques*, Actes de la recherche en sciences sociales, pp. 5-7, citado en García (1990b, p. 15).

aristócrata que durante la edad media había dominado, fue consiguiendo que las obras de arte se valoraran bajo criterios estéticos independientes al consentimiento religioso o cortesano.¹⁶ A lo largo del siglo XIX la cultura pasó por una fase de codificación, la elaboración de claves y un sistema de referencias que permitieron establecer y jerarquizar significados (y valores de “belleza”) (Giménez, 2005, p. 36). Las colecciones de “arte culto” en la Europa moderna, y después en América Latina, funcionaron como dispositivos que exponían significados específicos de ciertos esquemas de percepción. Giménez Montiel (2005, p. 36) señala: “de este modo se van definiendo el buen y el mal gusto, lo distinguido y “lo bajo”, lo legítimo y lo espurio lo bello y lo feo, lo civilizado y lo bárbaro, lo artístico y lo ordinario, lo valioso y lo trivial”. Al fijar un modo cerrado y hermético de apreciar el arte. El modo burgués de producir y consumir el arte exigía cada vez más a los espectadores una disposición cultivada (códigos, signos) para acceder al sentido estético de las obras. Estas exigencias ocasionaron diferencias (desde una lógica simbólica) entre las clases sociales, que alejaron tajantemente a los sectores populares de la práctica artística (García, 1990b, pp. 23-24).

Pierre Bourdieu llamó “etnocentrismo de clase” a la actitud de observar y definir el mundo que nos rodea a partir desde nuestras particularidades culturales. De esta manera se niegan otras posibilidades, se niega que pueda existir el derecho a otros gustos. Una clase se afirma desvalorizando otras estéticas, otras *sensibilidades* (que es el significado de estética en griego), negando la existencia a otras formas culturales que no conocen los códigos de lo culto, y que además mezclan la irracionalidad emocional con el arte. Lo que Kant llamó “el gusto bárbaro” de los que mezclan el arte con la emoción (Martín-Barbero, 1991, p. 92).

I. 3 Análisis de la Cultura en Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu

Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu son dos autores influenciados por el marxismo que ponen atención más allá de las relaciones de producción económica, y se enfocan en dinámicas culturales para entender las configuraciones de las clases y los sectores sociales. Si bien, la teoría marxista intenta comprender la realidad histórica de las sociedades modernas a partir del

¹⁶ Bourdieu (2010, p. 86) señala: “Dominada por instancias exteriores de legitimidad durante toda la Edad Media, parte del Renacimiento y, en Francia, con la vida de la corte durante la Edad Clásica, la vida intelectual y artística se ha liberado progresiva, económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la iglesia, como asimismo de sus demandas éticas y estéticas, a medida que se constituía un público de consumidores virtuales cada vez más extendido y diversificado socialmente, capaz de asegurar a los productores de bienes simbólicos las condiciones mínimas de la independencia económica y también un principio de legitimación concurrente...”

análisis de la estructura o base económica, que comprende el análisis relacional entre fuerzas productivas (material, herramientas, trabajadores, entre otras) y las relaciones de producción (esclavismo, feudalismo, capitalismo, entre otras), por el contrario tanto Gramsci como Bourdieu se enfocan en el ámbito cultural para analizar la realidad social, desarrollando conceptos como hegemonía e ideología, habitus y capital cultural. Ambos autores permiten ver a la cultura como un terreno en forcejeo que se delimita bajo luchas de poder.

Para Gramsci la hegemonía es una forma de poder constituida históricamente que trabaja mediante la ideología (Hall y Jefferson, 2005, pp. 38-40). La ideología funciona como instrumento por medio del cual los grupos sociales dominantes logran el reconocimiento de su concepción del mundo como la legítima, a través del control de instituciones como la religión, la educación o los medios de comunicación (Hall y Jefferson, 2005, p. 39). El poder hegemónico no se impone simplemente por la fuerza, de ser así las clases subalternas sólo necesitarían confrontar al Estado con la misma fuerza, la hegemonía requiere del consentimiento de las clases subalternas (Hall y Jefferson, 2005, p. 40). Esta perspectiva hace posible observar el proceso de dominación socio-cultural ya no como una imposición unidireccional desde el exterior, sino como un proceso inmerso en relaciones de poder, en la medida en que las clases subalternas reconocen compartir intereses de la clase hegemónica. La hegemonía no es estable, es un proceso permanentemente en construcción y deconstrucción. Constituido no solamente a la fuerza, sino por medio de consensos de sentido, se trata de apropiarse del sentido por el poder (Martín-Barbero, 1991, pp. 84-85). La hegemonía no es permanente ni universal, ésta es un equilibrio en movimiento (Hall y Jefferson, 2005, pp. 39-40).

El enfoque marxista considera que la estructura económica (las fuerzas y las relaciones de producción) condicionan una superestructura cultural (creencias, doctrinas, filosofías, derecho, política, ciencia, religión, moral, modelos y estilos de vida, etcétera). Esto es, en términos generales, que las condiciones materiales socio-económicas producen la cultura en las sociedades. Este enfoque es cuestionado por Gramsci, quien pone especial atención en la superestructura, pues a diferencia de Marx quien señalaba que con el cambio de las relaciones económicas se llegaría a la transformación social, para Gramsci es en el ámbito de la superestructura, de la ideología y la sociedad civil, donde ocurrirá primero el cambio hegemónico necesario para originar una revolución o transformación del orden social. De esta manera, Gramsci expone una teoría de la superestructura que reconoce la autonomía y la importancia de la cultura en las luchas sociales (Giménez, 2005 p. 80). En Gramsci la cultura

es homóloga a la ideología,¹⁷ en palabras generales la ideología es una forma de “concepción o visión del mundo” interiorizada colectivamente (como la religión) que funciona como norma práctica de toda actividad social (Giménez, 2005, p. 59).

La posición de clases dominante/subalterna corresponde a una gradación de niveles jerarquizados de cultura, en la clase dominante culta encontramos formas culturales elaboradas como la música clásica o la filosofía alemana por ejemplo. Bajo el misterio de sus fundamentaciones, la religión católica es una forma cultural que ha sabido integrar “unidos en una misma confesión” tanto a dominantes como subalternos, tanto a intelectuales como a analfabetas. Este es un ejemplo de cómo puede ser mantenida la hegemonía por medio de la ideología. El folklor y el sentido común constituyen la cultura popular. Los cantos populares tienen importancia en el análisis cultural de Gramsci no por su “belleza folklórica”, lo que cuenta e importa es su connotación de clase social y su representatividad socio-cultural, el hecho de que manifiesten una concepción del mundo y la vida del “pueblo”. En este sentido, el estudio de los cantos populares se desplaza del análisis estético-literario al socio-cultural o etno-antropológico, con el objetivo de conocer el cómo y el por qué las concepciones y modos de vida se transforman con el cambio de los grupos étnicos y sociales.

Gramsci permite abordar el análisis de la cultura estratificada según la estructura de las clases sociales, mediante la cuestión de la inequitativa distribución del poder. Cómo esta inequidad condiciona el acceso a la cultura según clase. El enfoque de la cultura desde el materialismo de Marx, y la hegemonía de Gramsci, permite “visualizar el terreno de la cultura no como una superficie llana y nivelada, sino como un paisaje discontinuo y fracturado por las luchas sociales” (Giménez, 2005 p. 64). Gramsci reconoce la competencia cultural entre la hegemonía y el pueblo-clase; el folklor como celebración de la cultura marginalizada. Con este autor podemos concebir la cultura como un terreno en forcejeo, en el que versiones en competencia de la realidad social pelean por la definición legítima. Asimismo, nos permite estudiar las dimensiones ideológicas del arte y esquivar el determinismo social.

Por su parte, Pierre Bourdieu realiza un análisis socio-cultural inspirado en el Marxismo; no se enfoca en las relaciones de producción como la mayoría de los marxistas, sino que observa la cultura a través de las diferencias en el consumo del arte y la educación

¹⁷Para Louis Althusser (1989, pp. 102-151) la ideología trabaja a nivel individual-subjetivo, es la manera imaginaria por la cual el individuo se relaciona con su existencia material. A nivel práctico, la ideología funciona para reproducir las condiciones de producción (fuerzas productivas bajo determinadas relaciones de producción) se necesita que cada generación aprenda, por medio de las instituciones como la escuela, la iglesia, el ejército o los sindicatos, ciertas técnicas, tipos de literatura, normas civiles y morales, entre un conjunto de disposiciones que aseguren el orden social capitalista.

(Kuschick, 1987). Como hemos mencionado, Bourdieu observa la sociedad desde diferentes campos (el arte, la ciencia, el deporte, la religión, entre una mayoría), los agentes que componen cada campo comparten un capital e intereses comunes, empero, también se encuentran en lucha constante por la apropiación del capital. Cabe mencionar, que la pertenencia a un campo no limita tajantemente el habitus de los individuos, como puede inicialmente parecer, más bien lo condicionan. El individuo tiene ciertas posibilidades de elección y acción, lo que acentúa su capacidad de agencia. Por esto, podemos llamar a los individuos de los campos: “agentes” (Gutiérrez 2010, p. 15).

Dentro de este planteo teórico, el concepto de habitus es el proceso de interiorización e incorporación de lo socio-cultural, que logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. El habitus genera prácticas, y da a la conducta esquemas básicos de percepción, de pensamiento y de acción. Al ser sistemas de disposiciones duraderas y transferibles (maneras de actuar, de hablar, de caminar, de pensar, de sentir, en lugar de otras) el habitus sistematiza y da coherencia a las prácticas de los grupos sociales. Asimismo, el habitus “programa” patrones de consumo según la clase social, condicionando aquello que van a “pensar y sentir” (Kuschick, 1987). El habitus se constituye por la historia del individuo en relación a la historia colectiva, en esta dirección lo subjetivo-individual es social, es producto de una historia colectiva depositada en los cuerpos y en las cosas. El habitus como instrumento de análisis permite observar cómo la “racionalidad” de las prácticas de los grupos obedece a regularidades y configuraciones socialmente inteligibles a partir de la posición que ocupan los individuos en el campo (Gutiérrez 2010, p. 16).

Bourdieu (1987) reformula el concepto marxista de capital, señalando que no sólo existe un tipo de capital relacionado con los recursos económicos. Asimismo existe un capital social, recurso fundamentado en relaciones sociales y pertenencia a grupos sociales, en los cuales el individuo encuentra apoyo y asistencia. Y un tercer capital, el cultural, presentado en tres formas: el estado incorporado, es decir, disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, instrumentos, maquinas, etcétera; y en el estado institucionalizado, estas son, formas particulares objetivas como los títulos escolares.

El estado incorporado se encuentra ligado al cuerpo, en la medida que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo, esto remite a un tiempo invertido personalmente para la adquisición del capital cultural. El estado incorporado es intransferible instantáneamente, por transmisión hereditaria, compra o intercambio. Éste se debilita y muere con su portador, con sus capacidades biológicas. El capital cultural incorporado dependerá del ambiente de nacimiento del individuo, donde a partir de los bienes culturales familiares,

cuadros, monumentos, maquinas, objetos labrados, etcétera, se ejerce un efecto educativo en el individuo. Se puede observar la relación entre capital económico y capital cultural, cuando la familia puede liberar al individuo de necesidades económicas, asegurándole tiempo libre puesto al servicio del capital (Bourdieu, 1987).

El estado objetivado se encuentra en forma de libros, discos, pinturas, maquinas o esculturas, se puede transmitir tan bien como el capital económico, empero, lo que se transmite es la propiedad jurídica y no lo que le permite al individuo consumir la pintura, la canción o el libro. De esta manera, los bienes culturales “pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural” (Bourdieu, 1987).

El estado institucionalizado de la cultura, es el de títulos y reconocimientos, que produce diferencias e nivel de competencia, “cómo aquello que separa el último reprobado del primer reprobado” (Bourdieu, 1987). El reconocimiento institucional del capital cultural de los agentes, al otorgar títulos escolares, permite que los agentes titulados se comparen y sean intercambiables. El título es producto de la conversión de capital económico en capital cultural, de esta manera se establecen tasas de convertibilidad entre capital cultural y económico. Los títulos establecen un valor relativo del capital cultural, así como el valor en dinero dentro de un mercado de trabajo. Cabe señalar, que el beneficio que puede garantizar un título depende de la escasez e inflación de títulos escolares (Bourdieu, 1987).

Gramsci describió cómo la ideología sustenta a los grupos hegemónicos y se instruye por medio de la iglesia y la escuela, Bourdieu presenta como el acceso y la preferencia por la música, la literatura, o la pintura, se condicionan por el nivel de estudios y el estatus económico (Bourdieu, 2010, p. 231). Tanto Gramsci como Bourdieu observan que los grupos hegemónicos presentan formas culturales que se suponen comunes, estructuras subjetivas que supuestamente concuerdan con las objetivas y que supuestamente se encuentran consensuadas fuera de conflictos o disputas. Enfocando las diferencias producidas por las continuas luchas por los tipos de capital dentro de los campos y las clases sociales podemos ver que “la cultura” no se “encuentra al alcance de todos”.

I. 3. 1 La Cultura no se Encuentra al Alcance de Todos

A partir del latín *cultūra* (cultivo), el término cultura se aplicó en su acepción de cultivar la tierra, por lo menos hasta el siglo XV. Cuando se hablaba de “las culturas”, se refería a los cultivos del campo (o agrícolas, labores para fructificar la tierra y las plantas) (Bueno, 1996, p. 12). Cultivar es la analogía que se ha empleado históricamente alrededor del término cultura.

Cultivarse es internalizar, incorporar y acumular lo socio-cultural¹⁸ bajo esquemas de percepción, de valoración, y de acción (habitus). Sin embargo, la analogía evoca procesos de “sembrar y cosechar” heterogéneos, produciendo “cultivos diferenciados” según las condiciones económicas, de acceso al conocimiento, a la educación, y pertenencia a grupos, que nos brindan diversas formas de sustento.

Nos identificamos con lo que internalizamos como “nuestra cultura”. Una de las funciones que ha tenido el sistema de enseñanza (entre otras instituciones a cargo de moldear socio-culturalmente a los sujetos (como la familia, celebraciones patrióticas, partidos políticos, o la religión) ha sido asegurar el consenso de las diferentes fracciones en nuestra sociedad sobre una definición común de lo que consideramos “culturalmente legítimo” e “ilegítimo”, “de los objetos que merecen o no merecen debate, de lo que es necesario saber y de lo que es posible ignorar, de lo que puede y de lo que debe ser admirado” (Bourdieu, 2010, p. 126). Si bien nos identificamos en general como un colectivo latinoamericano-mexicano-sonorense, en la vida cotidiana al interior de estas generalidades colectivas, accedemos con diferencia a beneficios específicos obtenidos en relación a la distribución del capital entre clases y fracciones de clase (Bourdieu, 1987).

Actualmente, la concepción democrática de la cultura supone que el capital cultural es una propiedad común, se le ofrece formalmente a todos, se convierte en una posibilidad para todos. ¿Pertenece a todas las personas los bienes culturales acumulados a través de la historia de las sociedades? Los museos y las escuelas presentan a cada generación formas culturales heredadas, sin embargo sólo los que cuenten con el capital y los medios necesarios accederán a esas formas. García Canclini señala: “Comprender un texto de filosofía, gozar una sinfonía de Beethoven o un cuadro de Mondrian, requiere poseer los códigos, el entrenamiento intelectual y sensible, necesarios para descifrarlos” (García, 1990b, p. 24).

Las desigualdades sociales no se encuentran sólo en las diferencias económicas, también se presentan en el acceso a la educación escolar y en el consumo del arte. Las capacidades de recreación artística aparecen como cualidades naturales, no como resultado de las diferencias históricas en la distribución de capital. Bourdieu (2010, p. 231) indica:

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las

¹⁸ Giménez (2005, p. 81) señala: “...las representaciones socialmente compartidas, las ideologías, las mentalidades, las actitudes, las creencias y el stock de conocimientos propios de un grupo determinado, constituyen formas internalizadas de la cultura, resultantes de la interiorización selectiva y jerarquizada de pautas de significados por parte de los actores sociales”.

necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social.

Las obras de arte únicamente adquieren sentido e interés para quienes poseen las habilidades para decodificarlas, el espectador desprovisto de estos códigos se sentirá “ahogado” frente al “caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón” (Bourdieu, 2010, p. 233). El entrenamiento para descifrar los códigos de cada tipo de estética artística aumenta a medida que crece el capital económico, escolar y mientras más tiempo se dedica al “cultivarse” y familiarizarse con el arte (García, 1990b, p. 24). De esta manera, la cultura se organiza bajo distintos “gustos”. Bourdieu distingue los gustos en: 1) estéticas burguesas, 2) de los sectores medios, y 3) populares. Al realizar investigaciones sobre el gusto de la élite con el público de museos, Bourdieu da cuenta de que para consumir determinadas estéticas se requiere de disposiciones y competencias exigidas por el arte moderno y contemporáneo (García, 1990b, p. 22). En los museos las obras de arte se ordenan según estilos; no importa si en tres cuadros se representa la misma manzana, lo que consigue clasificarla es la diferencia en la estética de cada pintura: uno impresionista, otro surrealista, otro hiperrealista (García, 1990b, p. 22).

Bourdieu ha expuesto cómo las estadísticas de visitas a los museos revelaron que el interés por las obras y el privilegio de entender sus códigos estéticos corresponden a niveles superiores de educación y de condición económica. Aquellos que tienen una larga instrucción en las épocas, los estilos y los periodos de cada artista destinan más tiempo a las visitas y captan mayor variedad de significados (García, 1990b, p. 23).

Bourdieu señala que la estética de los sectores medios se constituye por las industrias culturales y por prácticas como la fotografía. Las industrias o empresas culturales populares no poseen la autonomía del campo artístico de la élite, se encuentran sometidos por las exigencias del público y del análisis de mercado. Las industrias culturales buscan mayores ventas y expandir sus clientes. Las obras de “arte medio” se caracterizan por sus “recursos de procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, o la exclusión sistemática de los temas que pueden prestarse a controversia, molestar a tal o cual fracción del público, en beneficio de los personajes y los símbolos euforizantes y estereotipados” (Bourdieu, 2010, p. 114).

La estética popular se rige por “las necesidades”, es una estética pragmática y funcionalista. Tanto en sus preferencias artísticas, como en la elección de un mueble o ropa, son elecciones de “lo necesario”. El rechazo y exclusión de “lo sofisticado” corresponde a la escasez de recursos económicos y a la distribución desigual de recursos simbólicos, no se accede a los beneficios simbólicos que brinda el manejo de estéticas derivadas de “lo culto”. Las concepciones de lo estético se reducen a su función útil y práctica: “los cortes de cabello deben ser limpios, la ropa simple, los muebles deben de ser fuertes” (García, 1990b, p. 23).

Para Bourdieu, lo que podría ser la parte más libre de los sujetos, “el gusto” por ciertas estéticas y cierto arte, está directamente relacionado a las condiciones socio-culturales, a las posibilidades de acceder a la inculcación de sus códigos y significados. De las formas de ocio más costosas a las menos costosas, de las más serias a las menos serias, de lo ostentoso a lo necesario, “son maneras de elegir que no son elegidas” (Kuschick, 1987).

Otro punto de vista sobre la cultura determinada por las condiciones socio-culturales del sujeto es el de Willis (1978). En “Profane Culture” Paul Willis relacionó los gustos por ciertos géneros musicales de los jóvenes ingleses de la clase obrera con relación a su condición social. Para los motociclistas de clase trabajadora el rock and roll proveía identidad en relación con los valores internalizados de clase social: bravuconería y camaradería machista. Por otro lado, los hippies escuchaban rock progresivo, género que correspondía a valores educados de la clase media orientados a la apreciación artística. El trabajo de Paul Willis considera la respuesta musical de las subculturas juveniles inglesas como predeterminada por su experiencia estructural de clase social, esto es, lejos de tener una capacidad de agencia creativa y reflexiva, lo jóvenes eran vistos como pasivos, determinados por su condición de clase, sin capacidad de agencia para seleccionar entre distintos tipos y posibilidades musicales.

Bajo el capital incorporado, los sujetos consumen la música según sus capacidades, habilidades, conocimientos, aptitudes, etcétera (Frith 2011, p. 203). La distinción entre los que acceden a los códigos estéticos de la ópera y la música clásica, revela cómo los gustos y consumo de géneros musicales corresponden al capital cultural. A partir de un estudio publicado originalmente en 1991, Richard Peterson (1992, pp. 153-159)¹⁹ señala que las generaciones nacidas en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, de mayor capital cultural, pasaron de la identificación exclusiva elitista con la música “cultura” a ser omnívoros

¹⁹ Peterson, Richard. 1992. Understanding audience segmentation from elite and mass to omnivore and univore. *Poetics, Journal of empirical research on culture, the media, and the arts.* 21(4):243-258. En internet disponible en Elsevier: <http://www.journals.elsevier.com/poetics/>, estudio basado en las encuestas Survey of public participation in the arts (SPPA) realizada por el Bureau of the census for the national endowment for the arts.

en sus gustos y consumo artístico. Por otro lado, los individuos de capital cultural menor, presentaron un gusto y preferencia “unívora” enganchándose a un género musical para defender marcadamente su identidad de grupo, mientras que los omnívoros mostraron conocer un amplio rango de formas musicales y culturales. El autor concluye señalando que entre algunas razones y motivos para que se diera el paso del elitismo a lo omnívoro se deben a que el valor del humanismo fundamentado en la moral superior, que suponían las bellas artes, se contradecía enérgicamente con la violenta realidad de las Guerras Mundiales. Asimismo, el modelo democrático liberal impuesto por occidente tras las dichas Guerras, considera que en todas las tradiciones y grupos culturales encontramos “algo bueno”. También, el acceso a conocimientos técnicos en el arte y la música cada vez se relaciona menos con el ambiente cultural de crianza.

El modelo de omnívoros y “unívoros” permite observar como en la actualidad se ha transformado la relación exclusiva de arte culto con los tipos de capital desarrollados por Bourdieu. La identidad de clase social alta correspondería según Bourdieu a la elección de determinados géneros musicales y artísticos cultos: frecuentación a la ópera, al teatro, los museos, galerías de arte, la práctica de un instrumento de la música “noble”, etcétera. No es obligatorio, ni es generalizable, que los conocimientos musicales nos lleven a identificarnos con géneros cultos como la ópera o la música clásica. En la actualidad la globalización de la cultura, los medios de comunicación, y las nuevas tecnologías de la información como el internet, presentan un gran número de géneros musicales (y de arte vario), disponibles para entenderse y consumirse. En este sentido, actualmente es más complejo saber cómo el capital condiciona el gusto por determinadas formas de arte. La cantidad de opciones que proporciona el internet es algo que nunca en la historia se había presentado. En internet encontramos una extensa (y en teoría, “infinita”) fuente de información sobre música tanto culta como popular. Los límites de adscripción cultural, antes determinados por clase, religión, comunidad de pertenencia, nacionalidad, regionalismo, identidad de género y sexual, entre otras determinantes estructurales, actualmente se reconfiguran. Esta reconfiguración, en la cultura urbana, apunta a una creciente adopción de modelos culturales globales.

I. 4 Industria Cultural y Cultura Masiva

Los medios de comunicación y las industrias culturales alcanzan a un público social heterogéneo por medio de un mensaje homogéneo, produciendo un público homogeneizado (masificación) (Bourdieu, 2010, pp. 113-114). A diferencia de la música clásica, el pop fue una creación que correspondía al clima cultural y económico de occidente tras la Segunda Guerra

Mundial. El pop se creó a partir del intento de las industrias culturales por conseguir auditorios amplios (Frith, 1980 p. 14). Tal es el caso de The Beatles que fueron sin duda un fenómeno de los medios de comunicación masiva, es difícil pensar que exista algún país o región en la que la música de esta banda inglesa no se haya escuchado (Frith, 1980 p. 15).

La homologación masiva consiste en lograr que los dominados se conformen con un par de tipos culturales ideales para integrarlos a una realidad económica y sociopolítica global (Giménez, 2005, vol. 2, pp. 310-311). El concepto de industria cultural fue acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer a mediados de la década de 1940. El contexto del término se entiende en la Norteamérica de la democracia de masas, y en el ambiente problemático de la Segunda Guerra. Los autores se vieron en la necesidad de huir del régimen nazi y exiliarse en Estados Unidos, donde continuaron con sus proyectos de investigación. Tiempo después volvieron a Alemania y rehabilitaron el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, su casa de estudios. Con el nazismo, el capitalismo dejaba de ser sólo una forma de economía, revelando un alto perfil político y la tendencia a la totalización (Martín-Barbero, 1991, p. 48). En general, estos autores argumentan una dinámica que corresponde a la articulación del totalitarismo político y la masificación cultural; a través de la producción masiva de bienes culturales, que se acompañan de patrones de sentimiento y de comportamiento, se satisfacen necesidades fundamentales de la forma social dominante del capitalismo industrial (Shepard, 2015, p. 4). La producción industrial en serie corresponde a un proyecto de producción de nuevas necesidades, “la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida” (Martín-Barbero, 1991, p. 50). Theodor Adorno relacionaba las nuevas expresiones artísticas de la sociedad de masas, como la música Jazz, o el cine de Chaplin, con la llegada de un “caos cultural”, en gran medida emocional y corporal, cada vez más alejado del orden racional. Se perdía el centro de las bellas artes dando paso a un sistema social que dispersa y diversifica niveles de experiencias culturales. La teoría de las industrias culturales desarrollada por Adorno permitió que se abriera el análisis de lo social a través de la producción y recepción de formas de arte popular. Adorno es el primero en darle un lugar central en el análisis cultural a la música popular de masas.

Las empresas del entretenimiento controlan el consumo de las masas populares hasta cierto punto. Como no pueden determinar con precisión los gustos y los hábitos de consumo, puesto que las tendencias son en mayor medida impredecibles, ofrecen una restringida variedad de géneros musicales para consumir (así como cine, pintura, teatro, etcétera). Una limitada variedad de formas de arte para un público cada vez mayor. Aquí observamos el poder de la repetición en los medios de comunicación, repetición de convenciones sobre lo que se debe o

no se debe experimentar estéticamente. Un pequeño número de compañías transnacionales comanda el mercado masivo, limitando las oportunidades de innovación y creatividad, de esta manera se mantiene un alto nivel de control sobre los gustos del público. Para poder interactuar con nuevas generaciones de consumidores las compañías no “sofocan” o “ahogan” por completo a los nuevos artistas y a los nuevos géneros del arte, de vez en cuando un género artístico nuevo emerge, primero como independiente y auténtico, después se legitima en el campo del entretenimiento, se difunde y se populariza (Shepard, 2015, pp. 12-13).

La clasificación de géneros musicales no sólo funciona para facilitar el orden de colecciones, corresponde a (y es posible por) intereses específicos de la mancuerna estado-empresarios: instituciones como televisoras, corporativos de mercado, expertos en publicidad, sellos y distribuidoras musicales, plataformas de internet, agrupaciones y asociaciones de músicos, el secretario de cultura y otros funcionarios estatales de promoción cultural, partidos políticos, la iglesia, entre un gran número de instituciones que utilizan la música para lograr identidad homogénea entre los consumidores, manipulan la producción, distribución y exposición de ciertos géneros musicales, posibilitando la expresión, puesta en escena y consumo de ciertos estilos, y de otros no, de ciertos discursos y códigos estéticos, limitando y obstaculizando otras opciones. La música, el cine, los programas de televisión, se estiman bajo criterios estéticos lejanos a los de las bellas artes. La tendencia a la privatización deja en las manos de empresarios tanto la cultura de masas como la de élite (Canclini, 1990, p. 86). Los empresarios deciden que debe producirse en relación a las posibilidades de consumo del público. Los agentes que actualmente califican lo artístico en los medios de comunicación (principalmente con fines de ventas masivas), en revistas, museos, premiaciones internacionales, entre otras instancias de presentación y exposición del arte, han reorganizado el mercado y el consumo del arte alrededor de las nuevas tecnologías de la comunicación e información (Canclini, 1990, p. 55).

En el caso de México, tanto el estado como la iniciativa privada mexicana se han concentrado en el gran complejo empresarial de Televisa, fundado en 1930 con la radio XEW-AM, y posteriormente, a partir de 1950 transmitiendo en señal televisiva. Actualmente la programación de esta empresa alcanza a Latinoamérica Asia, Europa y Estados Unidos, asimismo, Televisa maneja editoriales, museos, radios, empresas de sorteos, espectáculos deportivos, entretenimiento en vivo, producción y distribución de cine, cuenta con portales y *streaming*²⁰ por internet. Contar con una extensión de espacios publicitarios, le permite a

²⁰ Descarga continua de datos multimedia por internet.

Televisa realizar acciones culturales de vasta repercusión y altos costos, subordinando la interacción de los agentes del campo artístico mexicano y latinoamericano a una sola voluntad empresarial-estatal, sin lugar para heterodoxias (Canclini, 1990, p. 89). Para los medios de comunicación como Televisa, lo popular no es resultado de tradiciones ni de una personalidad colectiva; no es lo artesanal ni lo tradicional premoderno. Lo popular son las cifras de audiencia, la música más consumida semanalmente, estadísticas para mostrar a los patrocinadores. De igual manera, los comunicólogos ven lo popular a partir de la acción difusora e integradora de las industrias culturales, no como resultado de diferentes costumbres y tradiciones locales. Lo popular aquí, se constituye en lógicas de mercado que indican lo que se vende y se consume masivamente (Canclini, 1990, p. 241). Empresas como Televisa controlan espacios cerrados como foros de televisión o estadios, el tiempo también es controlado, horarios precisos de programación, para niños o estelares, cortes comerciales y shows cronometrados, esto es una espectacularidad controlada (Canclini, 1990, p. 242).

Los medios masivos de comunicación como Televisa han jugado un papel central en la integración de la identidad nacional mexicana. Con la industrialización y la modernización en la década de 1930, el crecimiento demográfico y el éxodo rural, el Estado necesitó de las masas populares para su legitimación nacional (Martín-Barbero, 1991, pp. 170-171). La radio y el cine mexicano fueron los dispositivos claves para enseñar a la gente a: “reconocerse como totalidad más allá de las divisiones étnicas y regionales: modos de hablar y de vestirse, gustos y códigos de costumbres, antes lejanos y desconectados se juntan en el lenguaje con que los medios representan a las masas que irrumpen en las ciudades y les dan una síntesis de la identidad nacional”.²¹ En esta misma dirección, entre las décadas de 1930 y 1950, la radio influenció a la población mexicana por su capacidad de unirse a las interpelaciones que desde el populismo convertían: “...a las masas en pueblo y al pueblo en Nación; lo mismo ocurre si se estudia la eficacia del cine en relación con los procesos de urbanización, pues las películas ayudaron a los migrantes a aprender a vivir y expresarse en la ciudad, a actualizar su moralidad y sus mitos. La radio nacionaliza el idioma; la televisión unifica las entonaciones, da repertorios de imágenes donde lo nacional sintoniza con lo internacional” (García, 1990, p. 244).

Cine, radio y televisión, integran diversos géneros populares musicales latinoamericanos, el bolero, la ranchera, el tango, entre otros, y mitifican a los ídolos de la canción, como Pedro Infante o Jorge Negrete. De la llamada época de oro del cine mexicano (cine producido entre 1930 y 1960) persisten hasta la actualidad en el gusto popular las

²¹ Monsivais, Carlos. 1984. Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares. Cuadernos políticos. núm. 30, citado en García (1990, p. 238).

producciones de Emilio “El Indio” Fernández, María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz o Ninón Sevilla, entre otras. Las estrellas populares del cine y de la canción: “proveen de rostro y cuerpo, de voces y tonos al hambre de la gente por verse y oírse” (Martín-Barbero, 1991, p. 182). De los géneros populares ninguno se ha consolidado en el gusto de los latinoamericanos como el melodrama,²² ni la comedia, ni el terror, ni la aventura han logrado tal popularidad; como si en ese “género” se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestra gente.²³ Las telenovelas y el cine mexicano de mayor popularidad han presentado pasajes románticos, de “vida o muerte”, relacionados con vida cotidiana de las clases sociales. Sumado a los emotivos guiones, las habilidades de los actores, gestos de los personajes, sus movimientos corporales, los movimientos, y ejercicios de enfoque de la cámara, la música que acompaña las escenas más emotivas.

Desde la década de 1960 las industrias culturales y los medios de comunicación se expanden a un público mayor, dejando cada vez menos espacios fuera de su alcance. Presentan al público popular urbano modelos culturales tomados de un creciente mercado transnacional, centralmente norteamericanizado, que incita a estilos de vida consumistas, la publicidad ha tenido un papel principal introduciendo productos comerciales que sintetizan los estilos de vida modernos y mitifican el progreso tecnológico. La televisión unifica a la nación en un mismo proyecto de modernización, bajo la tendencia de eliminar los matices regionales, desvalorizando los saberes y las prácticas cotidianas de las clases populares (Martín-Barbero, 1991, p. 212). De esta manera, la mancuerna estado-medios de comunicación privados,²⁴ ha consolidado el proyecto de modernización nacional mexicano sobre las masas, bajo la promoción de las tecnologías de la comunicación (García, 1990, p. 239).

Si bien, durante el transcurso del siglo XX el destinatario preferido por los medios y las industrias culturales fueron las clases medias urbanas, en la década de 1990 un nuevo escenario de nuevas tecnologías de comunicación, a la par de la globalización occidental potenciada al finalizar la Guerra Fría (1989), alcanza e impacta enérgicamente a todos los sectores sociales. Con la llegada de internet en la primera década del siglo XXI se acentúa la masividad de lo popular. La globalización de la economía capitalista, posibilitada por el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, es la base estructural

²² Género enérgicamente emotivo. Las escenas más conmovedoras generalmente se acompañan con música instrumental.

²³ Martín Barbero, Jesús. 1983. Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y Cultura*, (10):59-73, citado en Giménez (2005, vol. 2, p. 322).

²⁴ Estado fundamentado en las lógicas de mercado, esto es más bien un Estado-Mercado, y no un Estado-Nación.

de la masificación de lo pop (Giménez, 2005, p. 129). La globalización se caracteriza por una compleja red de interdependencias en crecimiento que intensifican la interconexión global.²⁵ Se presenta una relativización del espacio-tiempo que produce una sensación del acortamiento de las distancias debido al menor tiempo empleado en recorrerlas ya sea al viajar en avión o transfiriendo información digital por internet (Giménez, 2005, vol. 2, p. 233). Desde la perspectiva semiótica, los símbolos que se intercambian por los medios masivos se encuentran menos limitados que aquellos objetos materiales, los símbolos culturales se generan en cualquier lugar y en cualquier momento, asimismo gracias a la digitalización de la información son fácilmente producidos y reproducidos, no se arraigan a fábricas o establecimientos, y una mayoría de la producción no cuenta con derechos de propiedad intelectual (Giménez, 2005, vol. 2, p. 355). Por ejemplo, actualmente, desde cualquier lugar se puede subir a internet un video o canción, ya sea gratis o para ser comprada, acceder a un mundo multimedia (imágenes, texto y/o audio digital) es posible para una mayoría de usuarios de internet de todos los sectores y clases sociales.

Los objetos culturales que antes formaban parte de colecciones particulares, ya no se encuentran limitados al alcance de una minoría culta, con las nuevas tecnologías de la información se puede acceder virtualmente a los objetos de la historia del arte, inclusive puedes realizar recorridos virtuales de museos,²⁶ consultar bibliotecas digitales en línea, acceder un sinfín de colecciones de música y cine internacional. Las computadoras personales y otros dispositivos permiten almacenar grandes colecciones. Asimismo, nuevas tendencias del arte pop combinan lo culto con lo popular, músicos que mezclan tango con jazz, heavy metal con música clásica (García, 1990, pp. 282-283). García Canclini, señala que los videoclips musicales son el género más intrínsecamente posmoderno, es intergénero: mezcla de música, imagen y texto, transtemporal: reúne imágenes y melodías de toda la historia del arte. En la mayoría de los videoclips la acción se da en fragmentos que impiden concentración y continuidad. Como en los videoclips: “Material Girl” de Madonna y “Rock me Amadeus” de Falco, en poco más de dos minutos: “resumen la narración de El vampiro negro, de Fritz Lang; y Madonna se traviste de Marilyn copiando la coreografía de Los caballeros las prefieren rubias y los mohines de Betty Boop” (García, 1990, p. 285). No importa que el espectador sepa decodificar la estética, se presenta una “flamante golosina” en la que sólo hay que abandonarse al ritmo, y gozar las visiones efímeras.

²⁵ Tomlinson, John. 2001. Globalización y cultura, Oxford University Press, México, Citado en Giménez (2005, vol. 2, pp. 331-332).

²⁶ Ejemplo de una visita y recorrido virtual de museo por internet: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/visitas-virtuales.html>

Actualmente, gracias a los dispositivos tecnológicos (principalmente teléfonos móviles) y al internet, los videos musicales alcanzan a todo tipo de sectores sociales, urbanos y rurales, jóvenes y mayores. Las posibilidades multimedia en internet permiten nuevas formas de relacionarse e involucrarse como fans y consumidores de ciertos tipos de música. El internet hace posible adherirnos a comunidades virtuales que no tienen necesidad de interactuar cara a cara, lo que hace sencillo sumarse a grupos sin la necesidad de presentarse en vivo (Bennett, 2015).

Una mayoría de estudios e investigadores de la cultura popular dan por sentado que es una cultura de masas fríamente homologante, creadora de un público pasivo, dirigido como rebaño por empresarios y los grupos hegemónicos. Jerarquía en la que arriba se encuentra una élite educada de “gustos refinados”, “buenos modales”, “lenguaje correcto”, y en el fondo una masa ignorante buscadora de meros estímulos (Peterson, 1992, p. 153). Una masa “responsable de la pérdida progresiva de los rasgos tradicionales”, que incluso ha sustituido los patrimonios culturales nacionales por “concepciones prefabricadas”.²⁷ Asimismo, los que no se integran a la masividad cultural quedan excluidos y segregados en “guetos de culturas particulares” (Giménez, 2005, vol. 2, pp. 304-305). Por otra parte, se ha considerado que la cultura popular, y “los guetos de culturas particulares”, no son efecto pasivo ni mecánico de las capacidades industriales de producción y reproducción masiva controladas por los grupos dominantes: “también se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias...” (García, 1990, p. 254). Por eso es más pertinente nombrar la cultura de la sociedad de masas: cultura para las masas (en lugar de cultura de masas). Cultura de masas nos remite a la perspectiva jerárquica unidireccional que posiciona a las masas como receptoras pasivas y sumisas de los mensajes emitidos (García, 1990, p. 239). Podemos llamar deductivistas a los que analizan las culturas populares desde lo general a lo particular, bajo las características impuestas por los modos de producción, la dominación de clases, los aparatos ideológicos o las industrias culturales. Estas perspectivas no profundizan en la cultura de las clases subalternas. Por el contrario un enfoque inductivista destaca la creatividad de las subculturas. Además busca el significado del “gusto artístico” desde el punto de vista del sujeto. Las estadísticas y encuestas permiten establecer tendencias de comportamiento masivo, sin embargo desconocen la autonomía, aunque sea parcial, de las clases y su cultura popular (García, 1990, p. 256).

²⁷ Signorelli, Amalia. Cultura popular y cultura de masa, notas para un debate, ponencia presentada en el encuentro “Sociedad y culturas populares”, realizado en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, julio de 1982, citado en Giménez, (2010, pp. 303-312, volumen 2).

I. 5 Música e Identidad

A primera vista, pareciera que la música puede definirse y entenderse de manera sencilla como una forma de comunicación basada en sonidos. Sin embargo, al observar con atención la relación entre música e identidad, la música emerge como un objeto cultural de complejas características, extraordinariamente difuso, no se presenta necesariamente como algo físico o totalmente visual como en el caso de la pintura o la literatura. En la música se contienen y surgen múltiples formas culturales materiales e inmateriales: códigos estéticos, potencialidad tecnológica, estructuras y texturas de sonido, notas y técnicas musicales, formas decorativas visuales y performance, discursos y significados sociológicos, reacciones físicas y emocionales frente a ella, etcétera. La música no sólo se percibe al escucharse, también se experimenta corporalmente, se siente y se vive con el cuerpo (Born, 2011). Es una experiencia tanto sensorial como cognitiva, disfrutar de la música sin importar el género es pensarla y sentirla. Esto es, poner atención y valorar la experiencia sensorial tanto como la experiencia puramente mental; esta división, sensorial/mental, corresponde a la de bellas artes (literatura, pintura y escultura) y artes interpretativas (música, danza y teatro). La música siempre ha sido sensorial y cognitiva a pesar de los intentos durante la edad moderna por clasificar la música “absoluta” europea como suprema y exclusivamente racional-intelectual (Frith, 2011, pp. 193-194).²⁸

Escuchar, bailar, cantar, vivir la música, hace posible que construyamos identidad, y un sentido de pertenencia. La diversidad de formas de interpretar y sentir la música corresponde a la pluralidad de géneros musicales alrededor del mundo (tanto géneros populares como no populares). Los géneros musicales corresponden a diversas maneras de experimentar construcción de identidad. La música contiene y vehicula discursos específicos con los que construimos o reafirmamos nuestra identidad, esto es, la música es un medio para exponer redes de significados compartidos que propician el sentido de pertenecer a un grupo. Los discursos musicales, en tanto que discursos sociales, participan en la producción, reproducción y modificación del habitus tanto individual como grupal. El habitus incide en el desarrollo de prácticas específicas y formas comunes de percibir el mundo que nos rodea. Desde la

²⁸ Frith (2011, pp. 193-194), señala: “La distinción crucial alto/bajo es la existente entre contemplación e inmersión, entre la apreciación intelectual y la apreciación sensorial, entre la escucha ardua y la escucha fácil... agregar productos de la cultura vulgar a las listas de objetos “de arte” accesibles a la apreciación intelectual (o “seria”) (cosa que tienden a hacer los teóricos posmodernos) no es, entonces, liberarse de los límites tradicionales entre lo alto y lo bajo; hay un problema mucho más interesante: saber si realmente podemos seguir sosteniendo la separación implícita de la emoción y el sentimiento, la razón y la sensualidad, el cuerpo y la mente”.

perspectiva sociológica, la identidad y el habitus son construcciones sociales. Somos sociales, no obstante la diversidad de circunstancias sociales de cada individuo propicia la heterogeneidad de formas de experimentar la vida cotidiana. Las condiciones específicas de clase, etnia, religión, edad, género, ocupación, nacionalidad, escolaridad, etcétera, los contextos y la vida particular de “cada quien”, van complejizándose hasta destacar las individualidades y las particularidades del sujeto (Ramírez, 2006, p. 248). Son los cruces (transversalidades) entre las condiciones sociales (por ejemplo, clase-edad-género) los que van complejizando los gustos musicales.

Al pertenecer a un grupo entablamos un grado de compromiso, al ponernos la camiseta de nuestra banda de rock favorita, o entonar enérgicamente el himno nacional; es decir, “la intensidad del efecto de interpelación discursiva en un sujeto que determina su adherencia a una colectividad que lo identifica como parte de ella” (Ramírez, 2006, p. 250). La música es clave en el proceso de identidad colectiva, el individuo construye un sentido de sí mismo al adherirse, ya sea por corto o largo tiempo, a discursos contenidos y vehiculados por la música. Constituimos un sentido de pertenencia a cierta identidad colectiva: grupo étnico, clase social, generación, nacionalidad, sexo y/o género, estilo de vida, etcétera. El himno nacional es un enérgico indicador de identidad patriótica. La música clásica y la ópera, pueden funcionar como símbolo de distinción para los que saben apreciar sus contenidos temáticos y códigos estéticos relacionados al capital cultural. En los que escuchan punk o rap, la música denota estilo de vida y posición política alternativa o radical (Bennett, 2015, p. 143).

La música no sólo se expresa mediante el sonido y la letra, también ciertas imágenes y gestos son cruciales para entender los significados que contiene y vehicula (Shepherd, 2015, p. 87). Cuando escuchamos el himno nacional mexicano durante los honores a la bandera escolares, la estética se constituye complejamente (porque la estética transmitida y percibida describe la calidad de una experiencia subjetiva más allá de apreciar el objeto artístico en sí): los portes y gestos corporales, el saludo nacionalista, las imágenes patrióticas como la bandera, los uniformes, los colores, junto con la estructura y textura del sonido, la lírica, etcétera, son numerosos elementos que dan forma a un discurso sobre patriotismo y nacionalidad. A través de reproducir cada lunes el himno nacional mexicano en el patio de la escuela, vamos construyendo nuestra identidad frente a un orden simbólico que no sólo se contiene en las estructuras de sonido y en la lírica, también en dichas convenciones gestuales y en la diversidad de imágenes relacionadas. En el caso de los honores a la bandera, el himno nacional funciona como refuerzo socio-normativo de comportamiento, conserva y reproduce significados de respeto, honor y lealtad patriótica en cada generación estudiantil.

En contraste a la concepción de la música occidental “absoluta”, esto es, música fruto de “genios y genialidad artística”, sin influencia de problemas, circunstancias y condiciones sociales diversas, el punto de vista del constructivismo social y la semiótica cultural (en el que todo pensamiento y acción humana se construye históricamente y se constituye en redes de significados) da pie a la posibilidad de concebir la diversidad musical actual como construcciones socio-históricas: de la ópera italiana a los ritmos africanos, de la clásica al rock (Shepherd, 2015, p. 7). En este sentido, sin distinciones entre alta y baja cultura, toda expresión artística musical es importante para el análisis de las sociedades y las culturas. Cabe señalar, debido a la arrolladora tendencia académica durante casi todo el siglo XX de privilegiar las formas musicales “cultas” como únicas músicas dignas de ser estudiadas, que la “falta de interés” de los sectores populares por la música culta ha sido vista como “problema cultural”, que requiere una solución de políticas educacionales (Shepherd, 2015, p. 3). Lo cual es más bien una expresión de eurocentrismo, totalitarismo, y discriminación.

La teoría subcultural inglesa y la del consumo artístico según Bourdieu, argumentan que la música que se consume refleja o corresponde a las condiciones económicas y culturales de los sujetos. Por otra parte, Simon Frith (2011) señala que el estudio académico de la música popular se ha visto limitado frente al supuesto de que la música debe reflejar a determinados grupos sociales. Se ha rastreado en mayoría la conexión partiendo de la canción hasta el grupo social que la consume. Este es el modelo determinista de la homología empleado en la teoría subcultural, en el que se reconoce una relación estructural entre clase social y consumo de música (Frith, 2011, pp. 181-182). Mientras que los trabajos que parten de la subjetividad individual a la preferencia por ciertas canciones y sus contenidos son escasos (Muggleton, 2002). La música puede ser un reflejo de las condiciones sociales del grupo que la consume, pero más allá de eso la música tiene “vida propia”, como experiencia en la construcción de identidad (Frith 2011, p. 183). La música es un recurso dinámico a través del cual los jóvenes negocian tales fuerzas y limitantes estructurales. En este sentido, a través de la música los jóvenes presentan capacidad de agencia al moldear sus identidades (Bennett, 2015, pp. 143-144).

La música es formativa en la construcción, negociación, y transformación de las identidades, individuales y grupales. Y aquí es cuando cobra dificultad el análisis entre música e identidad, es fácil afirmar que el rap representa a los cholos, o la norteña a los vaqueros, lo difícil es observar y analizar como la música constituye una experiencia compleja de construcción de identidad, que sólo se podría entender si asumimos esas identidades (Frith 2011, p. 184). La música no es un accesorio de una identidad ya construida, para acceder a la

experiencia estética de un género musical necesitamos invertir tiempo (e inclusive dinero) escuchándolo, aprender su habla (argot), como se baila, actitudes y gestos, formas de interacción social específicas entre los que comparten tales canciones o géneros musicales.

La identidad es móvil, no es fija, es un proceso y no una cosa, un devenir, no un ser (Frith, 2011), en este sentido, la mejor manera de entender la experiencia de identidad al consumir música, es ver la construcción del Yo como experiencia (Frith, 2011, p. 184). Los grupos de jóvenes no se juntan por primera vez y logran coincidir sobre valores, intereses y formas de ver el mundo, y seguido encuentran expresión de esos valores en la música u otras formas culturales. Los jóvenes sólo logran un sentido de pertenencia, de reconocerse como grupo, por medio de constantemente escuchar música, asistir a conciertos, ver las películas donde se incluye su música favorita, vestirse como sus artistas favoritos, navegar por los sitios de internet de su interés, entre otras actividades culturales (Frith, 2011, p. 186). En lugar de concebir la subjetividad individual como completamente transparente y coherente a lo largo de nuestra existencia (“inmutable”), la construcción de identidad, más bien es un proceso dinámico y complejo. La actual omnipresencia de la música en los medios masivos (mass-media) e internet²⁹ y la cantidad de ramificaciones de géneros musicales, cada una portando dimensiones diferentes de lo existente y lo deseado, da lugar una variedad de identidades potenciales, lejos de que los jóvenes se adscriban a subjetividades musicales fijas y unitarias, múltiples identidades socio-musicales pueden habitar en el mismo individuo, estas se expresan en una diversidad de gustos, estilos y prácticas alrededor de la música, que no siempre están en armonía, a veces en contradicción. Es necesario desarrollar un estado de alerta sobre las múltiples posibilidades de identidad en los jóvenes actuales, y las complejidades de la identidad móvil, en ocasiones contradictoria.

Mediante las nuevas tecnologías y el internet, los jóvenes se relacionan con el mundo social que los rodea. No se esconden o se refugian en la música como los padres argumentan constantemente. La música es un medio para relacionarse con el mundo social en su propio formato, para dar sentido a la experiencia propia. En sus teléfonos móviles y dispositivos como ipods o tablets, los jóvenes construyen una experiencia dinámica entre su música preferida y el mundo social mientras se mueven a través del tiempo y el espacio (Seidler, 2006, pp. 160-161).

²⁹ La proliferación de páginas de internet desde finales de la década de 1990, para bajar música tanto legalmente como ilegalmente, así como ver videos, cine, o documentales en línea, como Youtube, hacen que actualmente internet sea el medio principal para acceder a la música (Bennett, 2015).

I. 5. 1 Discursos Sexistas en la Música y en los Videos Musicales

En las últimas décadas del siglo XX los límites entre sociología, antropología social, etnomusicología, estudios culturales y feminismo se hicieron cada vez menores. En “Feminine Endings: Music Gender and Sexuality” (originalmente publicado en 1991) Susan McClary expone la integración de estas disciplinas argumentando como las convenciones de género y sexualidad a través de la historia de la música han moldeado el significado de las estructuras del sonido y los discursos contenidos tanto en las narrativas como en dichas estructuras de sonido. A partir de la crítica feminista a la historia del arte, la música culta deja de verse como invulnerable, autónoma, fuera de problemas sociales, y por el contrario, Susan McClary observa como ha sido moldeada por actitudes de misoginia, violencia y supremacía masculina, una clara señal de esto es la exclusión sistemática de las mujeres compositoras como Hildegard Von Bingen, Barbara Strozzi o Ruth Crawford Seeger de los diccionarios de música que presentan listas de grandes maestros de música occidental (McClary, 2002, p. 5).

Tanto el género como la sexualidad son definidos y regulados por procesos sociales, y pueden ser entendidos como fenómenos sociales producidos por discursos, prácticas e instituciones en momentos históricos concretos. En este sentido, el análisis de la música en relación al género debe obligadamente considerar los contextos sociales que moldean lo que es femenino y masculino, sexualmente permisible o prohibido. La música es sensitiva, canalizadora de excitación y deseo. Lo que se ha argumentado como “biológico, natural e inmutable”, la sexualidad humana, ha sido reinterpretado desde las ciencias sociales como una construcción social. La sexualidad se fábrica constantemente, también de manera cultural-histórica, se presenta en imágenes y discursos. La música no escapa de estos contextos, tanto los sonidos como los discursos en la música se hayan influenciados por sus particularidades temporales. De esta manera, tanto la música como el género son producto de formas de vivir y ver el mundo en su particularidad histórica (Leonard, 2015, pp. 181-182). La música no refleja pasivamente a la sociedad, funciona como un foro público en el que se afirman, adoptan, desafían o negocian convenciones de género (McClary, 2002, p. 8).

Con el surgimiento de la ópera en siglo XVII, los compositores trabajaron meticulosamente para desarrollar semióticas musicales de género, esto es, un repertorio de convenciones para construir lo femenino y masculino en la música (McClary, 2002, p. 7). Las diferencias de género en la música correspondían a las actitudes de la época. Estas convenciones y significados de lo femenino y lo masculino han ido cambiando. Sin embargo, algunos significados se han mantenido, y se han transmitido a lo largo de los años. Por ejemplo

la audacia y el arrojo en lo masculino, y la dulzura y pasividad en lo femenino, de las películas de Indiana Jones, se parecen en muchos aspectos a los personajes de las óperas de Francesco Cavalli. Estos significados no se han mantenido por el hecho de que la música sea un “lenguaje universal”, más bien las diferencias y los estereotipos de género han permanecido constantes a través de la historia (McClary, 2002, p. 8). Las narrativas en la ópera no son neutrales frente a las diferencias de género. Los héroes, el sujeto mítico, el creador de diferencias, siempre es hombre, y en él se centra la acción (McClary, 2002, p. 14). Asimismo, cuando un compositor hace música para un personaje o un tema “femenino” no siempre selecciona (intencionalmente) rasgos supuestamente “femeninos” como ternura o pasividad, casi siempre el compositor toma de manera “natural” estos rasgos, los asigna automáticamente, como si fueran “naturales” en las mujeres, sin examinar la premisa de tal selección (McClary, 2002, p. 9).

No sólo en los personajes y las narrativas de la ópera encontramos estos significados de género, también en los conceptos y procedimientos musicales técnicos se designa el binarismo masculino/femenino, equivalente a fuerte/débil, como en el caso de la cadencia, que son acordes o fórmulas de melodía que coinciden con el final de una sección o frase musical. McClary (2002, p. 9) señala que en la edición de 1970 del Harvard Dictionary Of Music la cadencia se define como masculina o femenina:

Cadencia femenina, masculina. Una cadencia o final se llama “masculino” si el acorde final de una sección se presenta en el tiempo fuerte y “femenina” si se pospone a caer en un tiempo débil. La terminación masculina debe considerarse como la norma, mientras que la femenina se prefiere en estilos más románticos.³⁰

La definición del diccionario está lejos de ser arbitraria, las formulas propuestas para definir los tipos de cadencia musical se fundamentan en discursos, estereotipos, y jerarquías de género que conciben a lo masculino como fuerte, normal y objetivo, y lo femenino como débil, anormal y subjetivo (McClary, 2002, p. 10). Este es un ejemplo de cómo la estructura de la música occidental se ha construido sobre estereotipos sexo-género.

Los profesionales de la música para cine, como John Williams (*Star Wars*, *E.T.*, *Jurassic Park*) o Vangelis (*Chariots of Fire*, *1492*, *Blade Runner*), son expertos en la manipulación semiótica de la música sinfónica. Como dijo Galileo después de ser forzado a retractar sus teorías frente a la inquisición: “sin embargo se mueve”, muchos académicos

³⁰Willi Apel, 1970. Harvard Dictionary of Music, 2nd ed., revised and enlarged. Harvard University Press. Cambridge.

insisten en que la música es sólo música. Sin embargo, como cualquier discurso, la música contiene significados socio-culturales (McClary, 2002, p. 21).

La producción de videos musicales corresponde a una relación entre el consumo de públicos generacionales y el diseño de ciertas estéticas a partir de los artistas, directores de los videoclips, y los empresarios del entretenimiento. El video musical es un sitio clave en el cual códigos de género son expuestos con fines de mercado. Los textos audiovisuales reproducen (en otros casos critican) normatividades de género y sexualidad. Algunos son sexistas, otros son vanguardistas y critican la heteronormatividad, otros se contradicen señalando ser críticos y posteriormente se muestran sexistas.

Con la primera transmisión de MTV³¹ (durante 1981) el consumo de la música popular se transformó radicalmente. El video musical se convirtió en el método principal para promocionar nuevos artistas y nueva música. El desarrollo de canales de videoclips fue clave para establecer la iconicidad artistas musicales como Madonna o Michael Jackson. Los artistas que ahora son iconos del pop, fueron creciendo con estas empresas de entretenimiento. Mientras la empresa mediática también maduraba, las estéticas y la forma de presentar los significados de género en la música se desarrollaron, y con el tiempo se establecieron convenciones. Actualmente el videoclip de música pop, con el fin de atraer un público masivo, expone estereotipos heteronormativos y sexistas. Sin embargo, otras veces las convenciones son desafiadas y criticadas; esto según el género musical. Por ejemplo, rap o reggaetón son altamente heteronormativos, y muestran a la mujer como objeto sexual, mientras que el punk o el alternativo por lo general contradicen y/o critican la heteronormatividad, y el punk en ocasiones ha desafiado dichas normatividades. Sin embargo los discursos sexistas, o heteronormativos se han mantenido en mayoría debido a lógicas de mercado (Leonard, 2015, p. 185).

A continuación se presentan algunos ejemplos de discursos sexistas en la música pop. En el trabajo de Fitts (2008) sobre videos de rap, se encontró que los videoclips de rap conocidos como “booty video”, donde las mujeres bailan de manera similar al baile llamado perréo³², son replicados con el objetivo de que los videos reciban más tiempo al aire. Así, en respuesta a la popularidad de los “booty videos” los productores y directores de videos incrementan las tomas de traseros de las mujeres con el fin de lograr contenidos cada vez más

³¹ Music Television (MTV) es una cadena global de origen estadounidense que contiene además el canal de musica VH1 y Nickelodeon

³² *Surra da Bunda* en Brasil o *twerking* en Estados Unidos, son bailes similares de mayor popularidad en la actualidad, en los que se realizan movimientos “lascivos” con las caderas y nalgas (mímica de posiciones sexuales).

populares (Leonard, 2015, p. 186). Vevo es el canal en la página de internet de videos Youtube que cuenta con más visitas anualmente.³³ El videoclip de Miley Cyrus “Wrecking Ball” del 2013, obtuvo más de 19 millones de visitas en las primeras 24 horas, fue el segundo más visto en Youtube durante el 2013, actualmente cuenta con más de 817 millones de vistas. En este video la estrella aparece, literalmente columpiándose desnuda sobre una bola de demolición, y lamiendo eróticamente un martillo de construcción. El video “Blurred Lines” de Robin Thicke con la colaboración de Pharell Williams y el rapero TI en el 2013 obtuvo 350 millones de visitas. En este video, aparecen tres mujeres escasamente vestidas caminando de un lado a otro del set, bailando “provocativamente” y siendo devoradas por la mirada de los tres artistas. Ambos videos, fueron muy controversiales por su contenido sexista. Ambos reflejan como la música porta significados de género y de sexo estereotipados en conveniencia con los intereses de mercado. Originalmente los videos musicales cumplían con el objetivo de promocionar a los artistas y lograr ventas. Ahora los empresarios musicales reciben ingresos según el número de vistas de sus videos en internet. Youtube asocia y comparte los ingresos de los contratos publicitarios. Mientras más viral se vuelva el video más caro cuesta anunciarse (Leonard, 2015, p. 186). El público responde a estos contenidos de género y sexualidad, los consume y los vuelve populares. Por medio de Youtube (la principal forma de ver videoclips a nivel global) los videos con más vistas reciben más ingresos. De esta manera un ciclo de mercado determinado por satisfacer a una nueva generación de consumidores, ofrece contenidos, con los que los jóvenes construyen identidad.

La música contiene y vehicula discursos sobre sexualidad y relaciones de género. Actualmente podemos encontrar tres tipos de discursos en general: 1. De significados estereotipados y sexistas, 2. De significados no estereotipados y equitativos, y 3. De significados contradictorios, sexistas y equitativos. Los tipos 2 y 3 indican que los procesos de identidad de género frente a la música pertenecen a un proceso cultural dinámico, en el que convenciones tradicionales sobre el género y la sexualidad se transforman, una des-traditionalización. El tipo de discurso estereotipado y sexista indica permanencia de las concepciones de género tradicionalistas.

Hasta este punto del texto hemos planteado que el gusto por cierto tipo de música corresponde a condiciones socio-culturales específicas. Y que los significados en la música son producto de los contextos sociales-históricos. En esta dirección para efectos principales en esta

³³ En el 2011 Vevo contó más de 56 billones de visitas. Adele es la artista que actualmente tiene el mayor número de visitas contadas durante las primeras 24 horas de lanzamiento, 27 millones de vistas con el video “Hello” lanzado en octubre del 2015.

investigación cabe preguntarnos: ¿qué discursos musicales prefieren las y los jóvenes estudiantes de Hermosillo Sonora? Pero primero veamos qué son los jóvenes y qué es la juventud.

II. JUVENTUD Y GENERACIONES

II. 1 Jóvenes

Cuando pensamos en jóvenes urbanos imaginamos un universo de individuos delimitados por un mismo rango de edad, pero separados en agrupaciones: los de barrio, los rockeros, los vaqueros, los fresas, los estudiantes, los deportistas, etcétera. Este saber común sobre: ¿quiénes son los jóvenes?, acentúa primeramente rasgos biológicos en los que se fundamenta la edad; posteriormente distingue tipos de habitus, fundamentados en características socio-culturales como clase social, nivel educativo, etnicidad, religión, ámbito rural o urbano, género, etcétera. Pero, ¿es posible identificar un universo de individuos por su edad biológica, distinguirlos por condiciones socio-culturales, y los habitus correspondiente a esas condiciones? Como veremos a lo largo de este apartado, contrario al saber común, no es tarea sencilla generalizar sobre qué es la juventud y quiénes son los jóvenes. Cada vez es más difícil categorizar a los jóvenes bajo condiciones y rasgos específicos socio-culturales (Muggleton, 2002), y definitivamente en este trabajo nos alejamos de los rasgos físicos y biológicos determinantes planteados por la psicología positivista de la adolescencia, que concibe a la juventud como una etapa de desarrollo y crecimiento psico-biológico “natural” (Kehily, 2007).

En este trabajo utilizaremos el concepto juventud como categoría de análisis: significados socio-culturales construidos históricamente sobre el amplio mundo de concepciones y prácticas relacionadas con los jóvenes (lo juvenil). Y los jóvenes, son los sujetos de estudio que ubicamos dentro de dicha categoría analítica (Nateras, 2000). Caminaremos por dos rutas que han moldeado e influenciado lo juvenil: primero la ruta institucional (la escuela, el discurso médico, la iglesia, la familia, el empleo, el estado, los medios de comunicación, etcétera), esta ruta es la normativa, la del *deber ser juvenil*, la que ha asignado históricamente conductas, valores, roles, derechos, obligaciones, tiempos y espacios de acción. Asimismo, esta ruta ve a los jóvenes en general como sujetos pasivos, sujetados jerárquicamente a los adultos y mayores. En esta ruta destacaremos

algunos hechos históricos que han moldeado institucionalmente a los jóvenes. La otra ruta que tomaremos es la de la construcción de culturas juveniles propias, a través de la socialidad³⁴ y la expresión de estilos de vida distintivos. La socialidad juvenil se desarrolla durante el tiempo libre y las actividades de ocio, cara a cara, en las calles del barrio, en las fiestas, a través de compartir música y baile; también se desarrolla en los intersticios de los tiempos y espacios institucionales, momentos como el receso o la salida escolar, o el descanso del trabajo, donde los jóvenes conviven en el marco de la actividad y participación institucional. Esta última ruta concibe a los jóvenes como socio-culturalmente dinámicos, y relativamente autónomos de los adultos y mayores (Urteaga, 2004, pp. 34-36) Esta ruta destaca los diversos significados de los mundos simbólicos juveniles, así como las prácticas concernientes a esos mundos.

II. 1. 1 **Adolescencia**

La adolescencia surge como campo de estudio dentro de la psicología evolutiva desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX. El concepto adolescencia fue acuñado e introducido en 1904 por G. Stanley Hall en su tratado: “Adolescence: its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education”. Hall se fundamentó en la teoría darwinista y el evolucionismo social al elaborar su teoría de la recapitulación. Para Hall la personalidad es una estructura genética que lleva incorporada la historia evolutiva del género humano. Los organismos y seres vivos reproducen las etapas que se dieron a lo largo de la evolución de las especies. Esta teoría concibe al humano como irracional e instintivo por naturaleza, un salvaje que en su desarrollo se civilizara. En este sentido, el desarrollo del adolescente (entre los 12 y 25 años) recapitula la “turbulenta” etapa prehistórica de la evolución; el adolescente está dominado por el “instinto indomable”. Para llegar a calmar esa etapa turbulenta, Hall recomienda que los jóvenes no sean obligados a comportarse como adultos, pues son incapaces (Feixa 2014, p. 67). Para Hall la adolescencia es una edad dramática y tormentosa llena de innumerables tensiones, inestabilidad, entusiasmo, y pasión, en la que el joven se encuentra confuso entre corrientes opuestas. La turbulenta adolescencia de Hall se caracteriza por cambios hormonales, que a su vez producen cambios psicológicos de humor y sentimientos, así como la inhabilidad para comunicarse con adultos. De esta manera, Hall adjudica un fundamento biológico a la adolescencia; una “etapa” que se caracteriza por comportamientos erráticos

³⁴La socialidad es un término acuñado por Maffesoli (1990), éste difiere del concepto de socialización fundamentado en normas y valores culturales. La socialidad destaca la interacción juvenil en tiempos y espacios lúdicos (de ocio y recreación), donde los sentimientos y la afectividad guían la acción colectiva.

“naturales y necesarios” para el desarrollo del individuo. Hall señala que la adolescencia es una edad de “ebriedad natural, sin el uso de ningún tóxico”;³⁵ un impulso natural por experimentar impacientes y extravagantes estados psíquicos, caracterizados por emocionalidad, inestabilidad y fluctuaciones (Kehily, 2007, p. 13)

La noción de adolescencia, como periodo caracterizado por cambios psico-biológicos, ha dado pie a planteamientos psicológicos y psiquiátricos. A continuación se presentan algunos de estos planteamientos.

Para Sigmund Freud la adolescencia es una etapa en la evolución de la personalidad determinada centralmente por el desarrollo psicosexual. En la pubertad se reafirma enérgicamente el instinto sexual, el adolescente asume una actitud completamente libidinosa pues es capaz de percibir su propia libido. Asimismo, durante la adolescencia la afectividad toma importancia en la formación de la personalidad (Encinas, 1994, p. 18).

Para Anna Freud, la pubertad marcaba el inicio de la adolescencia y el segundo complejo de Edipo. La adolescencia era una etapa conflictiva llena de frustraciones originadas por objetivos no alcanzados, impedidos o insatisfechos, un ajuste en el mecanismo interno de autocontrol del individuo emanado desde la profundidad de la conciencia humana, que causaba agresividad, insolencia y exhibicionismo. Anna Freud señaló la importancia de ejercer control sobre los impulsos sexuales en los adolescentes, especialmente en la masturbación, para fomentar y llegar a establecer autocontrol y disciplina, claves para alcanzar la adultez (Encinas, 1994, p. 19). En esta dirección, Sigmund y Anna Freud sitúan la adolescencia en términos de desarrollo psicosexual.

D. W. Winnicott destacó el crecimiento psicológico durante la etapa de adolescencia. En términos de crecimiento psicológico y madurez emocional, convertirse en adulto sólo puede lograrse sobre el cadáver del adulto.³⁶ Para Winnicott el paso de la juventud a la adultez conlleva sustituir a los padres. Todo adolescente enfrentara el agudo problema de tomar el lugar de sus padres. En el inconsciente, el sustituir la figura del padre contiene la fantasía de la muerte, en este sentido, a partir de un proceso de crecimiento “todo adolescente contiene un asesino”, e intrínsecamente un acto de agresividad. El adolescente debe tomar esta violencia como un triunfo

³⁵ Hall, G.S, 1904. *Adolescence: Its psychology, and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education.* (vol. 2). Appleton, New York, pp. 74-75, citado en, Kehily, (2007 p. 13). Hall escribe: “Esta es la edad de ebriedad natural, sin el uso de ningún tóxico, que causo que Platón definiera juventud como borrachera espiritual. Es un impulso natural por experimentar impacientes y extravagantes estados psíquicos, y está caracterizada por la emocionalidad. Podemos observar la inestabilidad y las fluctuaciones como características principales”.

³⁶Winnicott, D.W. 1968. *Contemporary concepts of adolescence development and their implications for higher education in playing and reality.* Routledge. New York. pp. 144-145, citado en, Kehily (2007, p. 14)

personal, que es parte del proceso de maduración y adquisición de adultez. Para Winnicott, la adolescencia es un drama en el que para lograr independencia como adulto es necesario enfrentar a los padres. Para Winnicott, en la adolescencia, una etapa que pasa y generalmente se supera, ser rebelde, inmaduro, e irresponsable, es cuestión normal y saludable (Kehily, 2007, p. 14).

Influenciado por la antropología cultural, Erik Erikson otorga centralidad a la cuestión de la identidad. Para Erikson, la identidad es un concepto base para el estudio del desarrollo y las etapas de la personalidad. Erikson acuñó el término “confusión de identidad” para describir el conflicto que experimenta el adolescente; una guerra con el mismo y contra la sociedad. Erikson considera que el desarrollo de la personalidad, y sus fases, se encuentran presentes en todas las culturas, pero en cada cultura el proceso es diferente. Estas fases se encuentran llenas de energía libidinal y agresividad. La adolescencia es la búsqueda del Yo y el reconocimiento como miembro de la sociedad. Para Erikson el ingreso a las pandillas de parte del adolescente, obedece a la imperante necesidad de pertenencia a un grupo social. La adolescencia se vive alrededor de los 12 a los 18. Se trata de un periodo en el que las cuestiones de identificarte como miembro social florecen. Para Erikson la moratoria³⁷ es un periodo reflexivo, un periodo para reexaminarse antes de entrar en la última búsqueda por identidad de adulto. Erikson recomendaba que los padres dejaran experimentar, y no impusieran sus formas de ser al hijo adolescente, para que concluyera su propia identidad y no cayera en confusión de identidad.

Para Jean Piaget el desarrollo psíquico del individuo, en analogía al desarrollo corporal, se trata de una búsqueda constante por equilibrio. Pero al contrario del cuerpo que alcanza un equilibrio y luego activa la cuenta regresiva e ingresa a la vejez, las funciones psíquicas de inteligencia y afectividad se encuentran en un proceso de equilibrio móvil que motiva el “progreso del espíritu” (Piaget, 1975, pp. 11-12). Al pasar de la niñez a la adolescencia el sujeto construye cierta concepción sobre el mundo, sin embargo, para Piaget, el adolescente construye su realidad sobre problemáticas irreales e ingenuas, a un nivel de abstracción sumamente imaginativo. Este proceso de abstracción comienza alrededor de los 12 años, marca el inicio de las operaciones formales, o inteligencia formal, en las que el sujeto es capaz del pensamiento teórico y reflexivo. Ante el “vuelo del pensamiento” en los jóvenes Piaget señala que no es de extrañar que el adolescente abuse de sus capacidades imaginativas, y que este abuso lo lleve a un egocentrismo intelectual comparable con el egocentrismo del lactante. Para Piaget este egocentrismo se presenta

³⁷ La moratoria es una condición y etapa en la que a los sujetos jóvenes se les da permisividad y soporte, económico, emocional, de cuidado de la salud, educativo, etcétera, principalmente por parte de los padres, sin embargo la moratoria se extiende en general a las instituciones sociales manejadas por adultos encargadas de “guiar el desarrollo social”, como el sistema escolar, de salud, los institutos deportivos, el ejército, los partidos políticos, la iglesia, etcétera.

como una visión todopoderosa que moldea un Yo bastante fuerte para reconstruir el universo y lo bastante grande para incorporarlo (Piaget, 1975, pp. 98-99).

Como podemos observar en estos ejemplos (de Hall a Piaget) el estudio de los adolescentes bajo la concepción de adolescencia como un periodo turbulento y de cambios psico-biológicos bruscos, surge en el campo de la psicología. Los trabajos de psicología mencionados son pioneros en el estudio de la adolescencia. G. Stanley Hall, quien acuñó el término adolescencia, comenzó a ver un periodo de moratoria clave para concebir a los adolescentes, un periodo que emergía novedoso a principios del siglo XX, a la par del desarrollo y expansión del sistema escolar, y que coincidía con los cambios psico-biológicos de la pubertad. Durante el siglo XIX y principios del XX tal periodo de moratoria no se daba para todos los jóvenes. Los niños de clase baja o trabajadora que recién terminaban sus estudios se incorporaban inmediatamente, junto con la familia entera, al trabajo rural (como granjas o ranchos) o urbano (industria, oficios como carpintería herrería). Sin embargo, la adolescencia como hoy la conocemos tardaría en surgir, no comenzaría a hacerse notar hasta los años posteriores de la Segunda Guerra Mundial, cuando se incrementaron las matrículas de estudiantes de preparatoria y emergió una numerosa clase media (Kimmel, 2008, P. 28).

Es fundamental señalar estas posturas psico-biológicas de la adolescencia, debido a la mayor influencia que han tenido en el discurso juvenil como periodo “naturalmente problemático”. Discurso que ha manejado el estado, la religión, el sistema escolar, la familia, e inclusive el sentido común. Este tipo de enfoque proveniente del discurso médico, la psiquiatría, y la psicología positivista, universaliza a los adolescentes bajo comportamientos individuales y conductas problemáticas. Por una parte, debemos reconocer que estos enfoques abrieron dimensiones de estudio; reconocieron, como Erikson, que las condiciones socio-culturales influían en el adolescente. Sin embargo, antepusieron la universalidad de un rango de edad y sus características físicas y biológicas sobre la influencia de lo socio-cultural. Estos enfoques psicoanalistas, y principalmente los que siguen la línea de Hall, postularon leyes generales aplicables a todas las sociedades, se enfocaron en anormalidades psicológicas, y sus repercusiones negativas en la conducta social. Obviamente dichos estudios reflejan el darwinismo social, y otras condiciones imperantes de finales del siglo XIX. El darwinismo social siempre ve en lo anterior atraso; refiriéndonos a la concepción lineal de la trayectoria evolutiva salvaje-racional. Este tipo de estudios ve en la juventud una etapa de desarrollo con características generales a históricas ajenas a circunstancias sociales (economía, política, religión, cultura rural o urbana, etcétera). Suponer que todos los jóvenes se ubican en un rango de edad predefinido, y que a partir de esa característica universal comparten las mismas problemáticas, inquietudes y expectativas, es anteponer lo

biológico a lo socio-cultural (Marcial, 2006, p. 14). Estos estudios han sido útiles al plantear marcos teóricos y algunas pruebas empíricas que posibilitan describir el desarrollo psicológico a nivel individual, han ampliado el conocimiento sobre procesos psicológicos durante la pubertad y la adolescencia. Sin embargo, estas investigaciones se fundamentan en estudios de muy corta duración, en una mayoría de ocasiones no trascendieron más allá del sillón psiquiátrico (Encinas, 1994, p. 24). En este sentido, cabe señalar la diferencia entre adolescencia y juventud. Cuando hablamos de adolescencia nos referimos a procesos psico-biológicos como la pubertad, la espermatogénesis o la menarquía,³⁸ y cuando hablamos de juventud nos referimos a la construcción histórica socio-cultural que le da significado a los jóvenes a partir de instituciones y mundos juveniles como la escuela, el deporte, el empleo, la iglesia, los partidos políticos; las actividades del tiempo libre y de ocio como la música, el baile, el cine, las tendencias de moda y vestimenta, el uso del internet y las nuevas tecnologías de comunicación, entre otras instituciones y estilos de vida propios de los jóvenes.

Desde la perspectiva de la antropología cultural estadounidense (inaugurada por Franz Boas) Margaret Mead realizó investigaciones pioneras sobre adolescencia y cultura en las islas de Samoa en el Pacífico Sur. “Adolescencia, sexo y cultura en Samoa” (1928), y más tarde “Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas” (1935), son trabajos en los que Mead plantea cómo las características biológicas no determinan el comportamiento ni la conducta, y más bien se encuentran moldeados por aspectos culturales. En “Sexo y temperamento” Mead dio cuenta de cómo el temperamento masculino y femenino de los habitantes de tres tribus de Nueva Guinea³⁹ no estaban determinados por una “naturaleza agresiva y pasiva” respectivamente. En el estudio entre samoanos Mead expone, bajo un análisis comparativo entre samoanos y estadounidenses, cómo es que no encontramos un universo de jóvenes cuyos comportamientos y conductas son dictados por una supuesta “naturaleza biológica”. Mead cuestionó cómo el desarrollo y los cambios corporales en la adolescencia no determinan sentimientos ni emociones. Planteó cómo la adolescencia no es un periodo angustioso y de confusión, en el que las emociones nublan la racionalidad de los adolescentes. De esta manera, la adolescencia no constituye un periodo de dificultades de las que es imposible escapar. Asimismo, Mead describió cómo la cultura de los samoanos en comparación con la estadounidense, era mucho menos conflictiva y compleja. Mead argumentó que la tranquilidad de los padres samoanos era transmitida mediante la educación de

³⁸ Encinas (1994, p. 18) indica: “La pubescencia es un periodo anterior a la pubertad en el que se manifiestan algunos cambios físicos y corporales y la maduración de los órganos sexuales... Etimológicamente, pubertad y pubescencia provienen de –pubertas- (edad viril) y –pubesceré- (cubrirse de pelo)... El término adolescencia proviene de -adolescere- (crecer)”.

³⁹ Las sociedades Arapesh, Mundugumor, y Tchambuli de Nueva Guinea.

sus hijos (Medina, 2000, p. 87). Mead expuso como la etapa adolescente entre los samoanos era un estado de vida placentero, con poca represión sexual, muy por el contrario a la sociedad moralista estadounidense de la época. La adolescencia samoana no estaba caracterizada por conflictos ni por tensiones, lo que la llevo a la conclusión de que el comportamiento humano se relaciona íntimamente con las exigencias de cada cultura particular. El relativismo cultural entre las sociedades norteamericana, samoana y de las tribus de Nueva Guinea, nos permite diferenciar entre adolescencia y juventud, y señalar como la juventud se configura por creencias, ideologías, concepciones y prácticas, mientras que la adolescencia se relaciona más con características biológicas universales como la menarquía, la espermatogénesis, el crecimiento de vello púbico, y el crecimiento corporal.

II. 1. 2 El Enfoque Funcionalista en los Jóvenes

Los planteamientos culturalistas de Margaret Mead en la década de 1930, rechazaron el determinismo psico-biológico del que supuestamente “derivan” los problemas de los jóvenes. Sin embargo, la influencia del evolucionismo social resurgiría en esa misma época en los planteamientos estructural-funcionalistas de científicos sociales como Talcott Parsons, Robert K. Merton, y Bronislaw Malinowski, entre otros. El estructural funcionalismo se fundamentó en los postulados evolucionistas de Herbert Spencer. Spencer concebía a la sociedad como una entidad que había evolucionado hasta constituirse bajo relaciones armónicas complejas entre sus partes; esto se expone en su analogía positivista de la sociedad como órganos funcionales del cuerpo humano, donde la solidaridad entre las partes mantiene el equilibrio, proporción y correspondencia social. Las instituciones y sus reglas son las que estructuran esta armonía (Encinas, 1994, p. 67). La sociedad estructural-funcionalista se concibe como un universo cuyas partes giran sobre una dinámica multifuncional. La función es la correspondencia entre las instituciones y las necesidades del organismo social. Esta definición de función tiene sus raíces en la definición de institución social del sociólogo Émile Durkheim, donde las instituciones sociales corresponden a las necesidades del organismo social. Durkheim diferenció entre hechos sociales normales y patológicos. En la analogía de la sociedad como organismo biológico, la presencia de un hecho social patológico presenta el riesgo de colapsar “el todo social” (Durkheim, 1981, p. 31). Otra propuesta pionera sobre el concepto de funcionalismo es la del antropólogo Bronislaw Malinowski. Para Malinowski la función satisface necesidades concomitantes a la cultura. Por ejemplo en el caso de la reproducción como “necesidad básica”, la familia, el noviazgo, el

matrimonio y el clan, son las instituciones que corresponden y satisfacen tal necesidad (Malinowski, 1970).

En la década de 1930, el marco explicativo del estructural funcionalismo propuso el concepto de hombre marginal para referirse al individuo atrapado entre la socialización parcial de dos culturas. Estos sujetos marginales han sido considerados conflictivos (delincuentes, adictos, locos, desviados, en general desadaptados sociales). A diferencia de los sujetos normales, los marginales no han asimilado los valores de la sociedad. El concepto de hombre marginal se fundamenta en el de anomia de Durkheim, y se refiere a la tensión entre la moral colectiva y los intereses individuales. La anomia surge cuando la conciencia colectiva falla al controlar las aspiraciones del individuo, cuando el individuo no se “conforma” con las normas y valores socializados por las instituciones. Esta “inconformidad” lleva al individuo a la delincuencia, drogadicción, desorden mental, suicidio, entre otras formas de conducta “desviada”. En esta dirección, el concepto de marginalidad provee de un estereotipo de anormalidad, polo opuesto de lo funcional y la armonía social. Para Talcott Parsons el individuo social nace dentro de una estructura social que predetermina su acción, cada individuo cumplirá una función en el todo social. La estructura es un sistema en equilibrio, la armonía es producto de un sistema de normas que brinda unidad y cohesión. A su vez, la unidad y cohesión descansan en la existencia de fuertes lazos de lealtad y afectividad entre los individuos. Parsons considera que la sociedad se encuentra en constante cambio y en constante ajuste. Ajuste que contrarresta la perturbación del equilibrio (Encinas, 1994, pp. 67-71). En “Age and sex in the social structure of US” (1942) Parsons introduce el término cultura juvenil. Para Parsons, la cultura juvenil, en contraste a los adultos y su énfasis en la responsabilidad, se orienta generalmente a la falta de compromiso. Parsons señala que la cultura juvenil de su época consumía sin producir nada, era hedonista, improductiva y ociosa (Brake, 1990 p. 40). La imagen predominante del joven se basaba en la uniformidad de la cultura juvenil, esta imagen reflejaba los valores universales que los estructural-funcionalistas percibían en una sociedad altamente integrada. Una generación que consumía sin producir, y que al ubicarse en las instituciones educativas no sólo se separaba del trabajo, sino de la estructura de clases. Robert K. Merton fue otro de los principales exponentes del estructural-funcionalismo. Señaló que la conducta estandarizada era fundamental para el funcionamiento. Merton delimitó metodológicamente dos clases de funciones: por una parte la función que favorecía la adaptación o ajuste al sistema social, y por otro lado la disfunción, que aminoraba tal adaptación al sistema (Encinas, 1994, p. 72).

En el estructural funcionalismo, el potencial y la capacidad de socializar las normas y los valores por parte de las instituciones, es un engranaje fundamental para lograr armonía y control,

y evitar la desviación social. Las investigaciones sobre jóvenes bajo los lineamientos del estructural-funcionalismo, generalmente tienen como objetivo encasillar, describir y etiquetar comportamientos anormales, y explicar tales comportamientos bajo el concepto de desviación social (Encinas, 1994, p. 67).

II. 1. 3 **Moratoria Social y Juventud**

Tanto en la antigüedad clásica como en la edad media, los niños se encontraron jerárquicamente bajo los padres y otros adultos. Los niños y adolescentes, en general, fueron considerados aprendices de las labores familiares, pasaban directamente al mundo de responsabilidades de los adultos sin pasar por la juventud. Con la entrada de la edad moderna se pudo observar un tajante cambio en aquella trayectoria de vida. Valenzuela Arce (2004, p. 84) señala que en el siglo XVII, los judíos europeos instruían a los jóvenes hasta los trece años en el caso de varones pudientes, y hasta los diez años en el caso de los varones pobres. A partir de esa edad debían entrar a servir (Reguillo, 2000, p. 22). De esta manera, los jóvenes de clase alta comenzaban a estudiar y ampliaban el periodo de transición a la adultez. Esta es la noción de moratoria social, alude a un plazo concedido a ciertos jóvenes que les permite gozar de menores exigencias, preocupaciones y responsabilidades, mientras completan su instrucción y alcanzan madurez. La moratoria es un periodo de permisividad, un estado de gracia, una etapa de relativa indulgencia, en la que no se les presiona por alcanzar la funcionalidad social (Margulis, 2001, p. 43). La moratoria dejó de apresurar a los jóvenes hacia el trabajo y el establecimiento de vidas familiares, permitiendo demorar el proceso en el que se completan ciertos aspectos y tareas sobre la construcción de identidad adulta (Kimmel, 2008, P. 29). La noción de moratoria nos permite observar los primeros destellos históricos del mundo juvenil. Es durante el siglo XVII que comienza a perfilarse un sector con ciertos privilegios como la educación y el tiempo de recreación. A partir de la segunda mitad del siglo XIX se vuelve notoria la prolongación del periodo educativo de los jóvenes de clase alta, inicialmente sólo los varones accedían a esta educación. Con la moratoria nace la condición de “estudiante”, imagen juvenil que predomina hasta nuestros días.

Hall describió la adolescencia en su libro homónimo en 1904, siendo pionero en señalar una nueva etapa entre la infancia y la adultez, más o menos entre los doce y quince años de edad. No obstante, a principios del siglo XX la edad promedio para integrarse al trabajo era alrededor de los dieciséis. Durante la primera mitad del siglo XX, a la par del incremento de la matrícula escolar, la adolescencia fue expandiéndose (Kimmel, 2008, P. 28). La moratoria social surgió a principios de la era industrial, sin embargo no se empezó a democratizar hasta inicios del

siglo XX, cuando una serie de reformas en la escuela, el mercado de trabajo, el servicio militar, la familia, asociaciones juveniles, y el mundo del ocio, posibilitaron que surgiera una generación consciente de una cultura propia que los distinguía de los adultos (Feixa, 2014, p. 65). La escuela se ha reconocido como una de las principales instituciones encargadas de socializar a los jóvenes. El retraso de la inserción profesional, y la aparición de un mundo de ocio, crearon una brecha generacional. La escuela se convirtió en el centro de la vida social de los jóvenes (por lo menos para los jóvenes que no han quedado excluidos de los estudios). La escuela no sólo ha ofrecido instrucción académica, asimismo ha proporcionado un tiempo y un espacio de socialidad, organizado en torno a equipos deportivos, clubs de ciencia y de arte, y otras asociaciones estudiantiles; a su vez, estas asociaciones realizan reuniones, bailes y fiestas, constituyendo un mundo juvenil de lógica propia (Feixa, 2014, p. 152). El modelo educativo actual se estableció a mediados del siglo XX, incluyendo un complejo de actividades extracurriculares deportivas y recreativas, cuyo fin es complementar las actividades escolares y evitar que los jóvenes caigan en “conductas riesgosas” (Pérez, 2000, pp. 317-318). Las instituciones escolares construyen imágenes culturales juveniles. Ideaciones escolares del deber ser juvenil. Los jóvenes aprenden atributos y valores como la honestidad, la responsabilidad, el liderazgo, la innovación, el ser emprendedor, la superación personal, el compromiso con el desarrollo del país, el respeto a la naturaleza, el aprecio a la cultura, el cuidado de la salud física, etcétera (Urteaga, 2004b, p. 116).

Un espacio posibilitado por la moratoria fue el de la habitación propia. Los y las jóvenes históricamente se habían mantenido desposeídos de un espacio privado, compartiendo el lecho con la familia, otras personas, inclusive con los animales, bajo la constante autoridad del *pater familias*. Para las mujeres, de manera diferente que a los hombres, este hecho fue un gran alivio a la imperante necesidad por privacidad y/o intimidad. La reivindicación de la habitación propia no sólo respondió a las necesidades materiales que hasta entonces únicamente las mujeres burguesas ostentaban, sino a una necesidad simbólica por dotar de un lugar exclusivo al emergente imaginario femenino, los álbumes fotográficos, la biblioteca particular y el diario personal, correspondían a un mundo íntimo, una “cultura de la habitación o del dormitorio”. A mediados del siglo XX la habitación se presentó como símbolo central de la juventud, no sólo un espacio de autonomía frente a la generación paterna. Los y las jóvenes se apropiaron emocionalmente de la habitación al decorarla y adornarla con posters de artistas, grupos y modelos a seguir: James Dean, The Beatles, Marlon Brando, así como libros y revistas de ciencia ficción como “El Señor de los Anillos” de Tolkien o “La Fundación” de Asimov. En la década de 1960 aparecería el Che Guevara, se popularizaría el rock, y la música de protesta se escucharía a volúmenes elevados (Feixa, 2014, pp. 130-132).

Partiendo de la moratoria social, y de la imagen cultural dominante del “estudiante”, el enfoque funcionalista ha asumido a la juventud como etapa moratoria en espera de asumir el rol de adulto. Así la juventud termina cuando los jóvenes finalizan sus estudios, se incorporan al mundo de trabajo, se independizan del hogar paterno, se casan, y tienen hijos. No obstante, no es necesario profundizar en la diversidad de realidades socio-económicas para ver que esta trayectoria es muy diferente para los y las jóvenes que no acceden a la educación, ni a la moratoria. En los sectores de ingresos medios y altos, los y las jóvenes pueden demorar la incorporación al trabajo, postergar el matrimonio y la familia. Sin embargo, los sectores de bajos ingresos se caracterizan por incorporarse al trabajo a temprana edad, y por convertirse en padres y madres desde antes de los veinte, o en la temprana adolescencia, por lo tanto pasan de la adolescencia directamente a la adultez, sin pasar por la juventud (Medina, 2000, pp. 81-82). Desde este punto de vista la juventud es un concepto históricamente reciente, que ha visto limitado su alcance a los jóvenes pertenecientes a familias con el capital económico y las posibilidades necesarias para acceder al estudio, gozar de tiempo libre, de actividades de ocio y de recreación, demorar su plena inserción en el trabajo, y postergar el matrimonio y la paternidad.

El tiempo libre propio de la moratoria, es un tiempo avalado y fomentado por la sociedad, de goce y distracción: los deportes, el cine, las fiestas, las citas románticas, etcétera. Pero el tiempo libre que resulta del desempleo y de no estudiar es un tiempo vacío, de exclusión, de vulnerabilidad, de riesgo, de desperdicio de energía y potencial creativo (Valenzuela, 2004 p. 141). Reguillo (2000, p. 24) señala que en términos de vinculación con la estructura social, podemos reconocer básicamente dos tipos de actores juveniles: 1) los que pueden conceptualizarse como incorporados, quienes han sido identificados y descritos desde la pertenencia a las instituciones como la escuela, la religión o el consumo cultural. Y, 2) los alternativos o disidentes, cuyas prácticas culturales son rechazadas por las instituciones de los incorporados, y que han sido identificados y descritos desde su no incorporación a los esquemas de la cultura dominante. En la misma dirección, Valenzuela (2004 p. 141) señala que podemos identificar tres tipos de agrupaciones juveniles: 1) De identidades proscritas, estos son jóvenes cuyas identidades son rechazados por los sectores dominantes, como jóvenes con posiciones políticas alternativas, de minorías étnicas, usuarios de drogas, de minorías religiosas, subculturales, pandilleros, cholos, hippies, etcétera. 2) Grupos tolerados, los objetivos y prácticas de estos grupos no incomodan, ni obstaculizan la integridad moral o ideología dominante. Y, 3) los grupos fomentados, son agrupaciones estimuladas y apoyadas por la cultura dominante, como las juventudes de los partidos políticos, los grupos religiosos, los deportistas, los jóvenes empresarios, etcétera.

Gozar de moratoria social no asegura que los jóvenes de clase media o alta vivan plenamente, no se encuentran exentos de inseguridad y riesgo, de usar drogas, de deserción escolar. Tampoco podemos asegurar que los jóvenes diferenciados nunca podrán acceder a la educación o al empleo, o que no gozan de tiempo recreativo. La moratoria y la diferenciación social, más bien permiten observar cómo las condiciones en las que viven las juventudes no son universales. Los jóvenes tolerados, alternativos y/o proscritos muestran como las convenciones de sentido dominantes discriminan y ven de manera peyorativa otros hábitos y prácticas subculturales juveniles. El modelo de juventud dominante es el de los jóvenes incorporados y fomentados, cuya imagen cultural central es la del estudiante, que disfruta de la música, los deportes, los amigos y el noviazgo, esta convención de significados sobre lo juvenil es un modelo que discrimina y rechaza otras concepciones, actividades, usos del tiempo y espacios de acción. Los medios de comunicación juegan un papel central en el posicionamiento de las imágenes culturales fomentadas y proscritas. Los excluidos de la moratoria social no corresponden a la imagen legítima que los medios han impuesto a través de telenovelas, videos musicales, películas, series, y comerciales publicitarios: saludable, deportista, alegre, guapo, siempre a la moda, constantemente viviendo aventuras y romances, lejos de las preocupaciones del hogar y de la familia, ajeno a las mortificaciones económicas (Margulis, 2001, p. 44).

Hemos señalado como la psicología inició la conceptualización de la adolescencia, en gran medida como algo naturalmente problemático, en la que el adolescente atraviesa por un periodo de transición hacia la adultez determinado por cambios psico-biológicos. Desde este enfoque, entrar a la adultez significa adquirir racionalidad, autocontrol, y concientización, no sin antes padecer un periodo de emociones y sentimientos tormentosos (Hall). Desde este enfoque, la adolescencia se encuentra fundamentada en aspectos del desarrollo psico-biológico.

Posteriormente, señalamos como la corriente estructural-funcionalista influenciada por el darwinismo social y la concepción evolucionista de Herbert Spencer, argumenta que la sociedad tiende a evolucionar como un todo que logra armonía gracias al funcionamiento y uso adecuado de los organismos que la componen. Las instituciones moldean arquetipos juveniles, mediante discursos que han influenciado tanto el sentido común como las instituciones formales. Se impone una imagen cultural plausible, apoyada y fomentada, un modelo de juventud dominante que se distingue de la juventud proscrita.

La moratoria social nos permite destacar aspectos socio-culturales de juventud, centralmente el acceso a la educación y al tiempo de ocio, como cuestiones que caracterizan lo juvenil fuera de los fundamentos psico-biológicos de la adolescencia positivista.

Por un lado, las convenciones sociales de los jóvenes y la juventud son expresadas en la ruta institucional que hemos descrito. La imagen cultural apoyada y fomentada por instituciones como el estado, el mercado, y la iglesia, elaborada más o menos desde la Segunda Guerra Mundial, es un arquetipo occidental de juventud que ha corrido con cierta continuidad.⁴⁰ Por otro lado, encontramos imágenes culturales juveniles que se han ido erigiendo como formas diferenciadas de ser y estar en sociedad, también a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Estos jóvenes diferenciados se han mantenido al margen del deber ser juvenil, no obstante han construido sus propios modelos de identidad. Cada generación de jóvenes ha sorprendido, al desafiar y expresar, nuevas y diferentes concepciones socio-culturales (Marcial, 2006, p. 31). No existe una juventud, ni siquiera dos (los fomentados y los diferenciados). La juventud se halla condicionada por dimensiones variadas y cambiantes: edad, cuerpo, género, sexualidad, nacionalidad, religión, etnicidad, clase social, generación, gustos y preferencias, etcétera.

En la tarea de la “deconstrucción” de lo juvenil, es conveniente introducir nuevas dimensiones y revisar anteriores, acercarnos a una condición de juventud que no se encuentre limitada por las tipologías de los fomentados o diferenciados. Como veremos adelante, los límites y fronteras que antes delimitaban y contraponían tipologías de identidad cada vez son más borrosos, permitiendo que los jóvenes transiten entre identidades que antes se concebían opuestas.

En esta investigación abordaremos la juventud como una construcción cultural histórica, a la que sólo se puede acceder mediante el estudio de los contextos socio-culturales específicos en los que la cuestión juvenil adquiere significado (Urteaga, 1998, p. 53). En esta línea reflexiva, la juventud se ha presentado a lo largo de la historia de las sociedades de maneras diferentes, acorde a la configuración simbólica que ha primado en cada sociedad (Medina, 2000, p. 86). Se ha presentado en las sociedades, y dentro de una misma sociedad, con tanta diversidad que cuesta trabajo reconocer rasgos característicos generalizables. A primera vista, al observar a dos tipos de jóvenes: pandillero y de clase alta por ejemplo, destacan las diferencias de clase social antes que relacionarlos por el simple hecho de compartir un rango de edad. En este sentido, la edad aparece sólo como un criterio demográfico, y la juventud se reafirma como fenómeno socio-antropológico. La edad sirve para delimitar un rango demográfico sobre un fenómeno social: la juventud (Brito, 1996, pp. 2-3).

⁴⁰Reguillo (2000, p. 21) señala: “... la juventud, como hoy la conocemos, es propiamente una invención de la posguerra que hizo posible el surgimiento de un nuevo orden internacional que conformó una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores”.

II. 2 Generaciones

Cuando nos referimos a una generación destacamos que: por una parte comparten un rango de edad (por ejemplo, en este trabajo observamos a jóvenes nacidos alrededor de 1998 y del 2001), y por otra parte, observamos que los que comparten ese rango de edad comparten ciertos hábitos (concepciones y prácticas sociales en el sentido de Bourdieu). En esta dirección aclaramos que: el hecho de haber nacido en un mismo tiempo y pertenecer a un rango de edad localizable estadísticamente, no permite aclarar por qué una generación tiene ciertas concepciones y prácticas sociales que los distinguen de otras generaciones. Como veremos, las condiciones socio-culturales de una época o momento histórico, son las que moldean los hábitos de cada generación.

El concepto generación es central en esta investigación, en términos de observar continuidades y rupturas socio-culturales, en lo político, la sexualidad, la moralidad, la economía, la tecnología, etcétera. En este sentido cambiante de la cultura, podemos observar cómo las nuevas generaciones no comparten las mismas condiciones socio-culturales de sus padres.

Cada generación produce nuevas estructuras de sentido, e integra con nuevos significados los códigos culturales preexistentes. La generación nos habla de un grupo que se caracteriza por compartir una edad, pero no desde la biología, sino del plano de la historia. Generación no sólo es una coincidencia en la fecha de nacimiento, sino coexistencia frente a los estímulos de una época (Margulis, 2000, pp. 22-26). No obstante, la generación no es un grupo totalmente definido, la generación únicamente plantea a sus miembros mayores condiciones de probabilidad frente a la experiencia histórica (Margulis, 2001, p. 47).

A través de este apartado observaremos que, por un lado la nueva generación (los “recién llegados”) son considerados una especie de relevo o reemplazo social. Se espera que al llegar a la adultez se integren y aporten mejoras a la estructura social. Este es un discurso de progreso, en el que a pesar de que se espera de ellos lo mejor, también se espera cierta “desviación natural” de la normatividad; una desviación de la dirección adecuada, pero que con “la guía de adultos y mayores” serán “re-direccionados” a tomar responsabilidad y las riendas del progreso. De esta manera, los jóvenes son concebidos como protagonistas de la transformación, agentes de cambio social (Revilla, 2001, pp. 109-110). Por otro lado, los jóvenes encuentran una débil estructura que no les posibilita dicha integración, o que no coincide con la identidad que el mismo joven se encuentra construyendo. En esta dirección, los jóvenes han perfilado sus propias culturas, subculturas o contraculturas,⁴¹ principalmente a través de construir estilos de vida distintivos que

⁴¹Diferentes formatos culturales juveniles que abordaremos en el siguiente capítulo.

se enfrentan al rechazo y a las dificultades con las que se topan: limitaciones a la libre expresión, precariedad en educación y en empleo, la violencia entre el estado y el narco, represión política antidemocrática, discriminación por sexo y por género, discriminación por uso del cuerpo (discriminación por estilos de vida, por formas de caminar, de peinarse, de hablar, de comer, de expresar sus emociones, etcétera), entre una inmensa lista de dificultades.

No es lo mismo tener 17 a tener 27, ser hombre, mujer, intersexual, gay, lesbiana, masculino o femenino; no es lo mismo pertenecer a un sector popular, tener que trabajar para sobrevivir con un salario mínimo y no gozar de moratoria social, que pertenecer a un sector medio o alto y portar los símbolos dominantes de lo juvenil: estudiar una carrera o posgrado académico, contar con automóvil, viajar por el mundo, hacer deporte, consumir las tendencias de moda, ir al cine con la novia o el novio, etcétera. En los sectores populares o rurales estos signos de la juventud urbana “ideal”, tan comúnmente retratados en los medios de comunicación, es algo que a duras penas se alcanza, la mayoría de las veces permanece como anhelo, se deposita en la imaginación profundamente y llega a crear ansiedad. En este sentido, clase social, sexualidad, género, religión, cultura urbana o rural, son condiciones transversales, que junto con generación, moldean el proceso de construcción de identidad juvenil.

La noción de generación en el pensamiento social contemporáneo ha tomado importancia en tres momentos históricos (del siglo XX): 1. En el marco político de las entreguerras a principios del siglo XX, 2. En la década de 1960, en el periodo de protestas y contracultura, y 3. En los últimos años del siglo XX y a principios del siglo XXI, con el auge y el surgimiento de la sociedad red (Feixa, 2014, pp. 47-48). Cada uno de estos momentos corresponde a diferentes generaciones. En la última generación, la importancia de las nuevas tecnologías ha posicionado en el centro al sujeto juvenil, como expertos en la tecnología digital, y por lo tanto guías e innovadores sociales clave, a diferencia de la generación anterior desconectada de la tecnología. Lo que corresponde a un modelo generacional prefigurativo, donde los jóvenes tienen en gran medida control socio-cultural, y polo contrario del modelo postfigurativo de principios del siglo XX, en el que los jóvenes eran totalmente guiados por los adultos y mayores.

Karl Mannheim (1993) señala que para el pensamiento francés positivista, en el sentido ideal-típico, y procedente de la ilustración, el problema de las generaciones se relaciona directamente con las preocupaciones del progreso social rectilíneo. Mientras que para el historicismo romántico alemán, el problema de las generaciones se sitúa en la dimensión cualitativa del interior de la vida y del espíritu del sujeto. Para el positivismo francés las generaciones se piensan sobre las bases cuantitativas de la mensurabilidad del tiempo de vida y la sucesión generacional (Mannheim, 1993, p. 198). Mannheim señala que para Auguste Comte, la

clave para satisfacer el carácter rectilíneo del progreso se encuentra en el problema de la continuidad entre generaciones. Comte quería: “iluminar las propiedades y el *tempo* del progreso... y barajaba para ello la posibilidad de que se diesen unos datos básicos distintos en la sucesión de generaciones y en la duración media de la vida de los hombres” (Mannheim, 1993, p. 194). De esta manera si la vida del individuo social se alargaba o acortaba, la velocidad y ritmo del progreso también se verían afectados. Bajo la analogía positivista de la sociedad como un cuerpo de órganos relacionados mecánicamente, Comte plantea que cada generación dura alrededor de unos 30 años de media. Un tiempo biológico producto del nacimiento, el envejecimiento y eventualmente la muerte, que fundamentaría la velocidad del progreso social. Comte se afanó por encontrar una ley general del ritmo histórico en relación a la duración de la vida de los hombres, poniendo central atención en las etapas de las edades, para entender el proceso del progreso humano a partir de la esfera biológica (Mannheim, 1993, p. 195). Comte planteó una concepción positivista-mecánica y exteriorizada del tiempo de duración de las generaciones; el progreso resultaba del equilibrio entre la continuidad de éstas. Las nuevas generaciones sustituirían a las anteriores gracias al equilibrio rítmico de un tiempo medio de duración generacional (Feixa, 2014, p. 49). Las teorías de la continuidad generacional de Comte influenciaron el liberalismo francés, quienes concibieron el tiempo de manera positivista-mecanicista, procurando hallar un patrón cuantitativo y mensurable para medir el progreso lineal (Mannheim, 1993, pp. 198-199).

Pero ¿qué pasaría si esta continuidad se rompe?. Mannheim señala que Hume ya había planteado el problema cuantitativo de la sucesión generacional. Hume imaginaba el cambio generacional, suponiendo una analogía de repentino cambio, como la de la oruga que se convierte en mariposa, imaginaba que si una generación desapareciera de golpe, y una nueva apareciera de golpe, se produciría una alteración de las condiciones existenciales que posibilitaría la constante reconfiguración de la forma del estado sin necesidad de atender a ningún predecesor ni a sus leyes, ni mucho menos llevarlas a la práctica. Mannheim señala: “si vemos la necesidad de preservar nuestras formas de gobierno es tan sólo porque la humanidad se presenta –en la configuración efectiva de sucesión de generaciones- como un continuo flujo, de modo que cada vez que alguien muere ya ha nacido otro para reemplazarle” (Mannheim, 1993, p. 194). Mannheim argumenta que Wilhelm Dilthey, y su postura histórico-romántica de las ciencias del espíritu, a diferencia de Comte, se contrapone al enfoque de la mensurabilidad cuantitativa de las generaciones. Dilthey señala que las generaciones se comprenden a través de la exclusividad cualitativa del tiempo interior de la vivencia (Mannheim, 1993, p. 199). Para Dilthey las generaciones cobran un sentido más profundo que el de la mensurabilidad cronológica, el ritmo entre generaciones no es asunto

central, lo que interesa es la contemporaneidad. Los individuos que crecen bajo las mismas influencias de la situación política, y que comparten pautas culturales, construyen una generación, una contemporaneidad. Más allá de significar un dato cronológico, la contemporaneidad significa compartir influencias similares. El momento se comparte con los coetáneos. Cada individuo vive con gente de su edad, y de otras edades, en una misma calidad de tiempo, comparten un mismo conjunto de experiencias históricas, no obstante bajo una inmensidad de posibilidades que hacen que para cada individuo ese mismo tiempo sea entendido y experimentado de manera diferente. Bajo la analogía musical de la polifonía, en cada punto histórico y en cada generación coexisten múltiples voces particulares (Mannheim, 1993, pp. 200-201). Dilthey indica que primero destacan las condiciones sociales, y la posición social del individuo, antes que los fenómenos elementales biológicos (nacimiento, reproducción, envejecimiento, muerte, etcétera) (Mannheim, 1993, pp. 209-210). Para Dilthey las generaciones son identificables al analizar las relaciones de contemporaneidad, y señala que los grupos de gente tienen una mayor maleabilidad durante la juventud en cuestiones de identidad (gustos, ideologías intelectuales y políticas, etcétera); la gente en sus años de “mayor maleabilidad” son “propensos” a influencias históricas.

Para comprender la contemporaneidad generacional es necesario tomar en cuenta la interpretación subjetiva del tiempo, lo que destaca un tipo de tiempo humano concreto y continuo en relación al tiempo abstracto y discontinuo de la naturaleza. Pues el humano posee una conciencia del continuo temporal producto de la memoria socio-histórica acumulada, que da coherencia a la totalidad histórica.

Para Mannheim lo que configura en general a una generación, no es compartir una fecha de nacimiento y por lo tanto un rango de edad, eso sería únicamente algo potencial y secundario. Lo central es la contemporaneidad, un proceso histórico compartido en el que los jóvenes experimentan marcadamente sus circunstancias. Los jóvenes comparten acontecimientos de continuidad y ruptura histórica. Que interpretan desde una edad clave en la formación de identidad; una edad crucial en el proceso de socialización donde los esquemas de interpretación de la realidad todavía no alcanzan rigidez (Feixa, 2014, pp. 50-51). En este sentido histórico, y de posibilidades individuales, “cada individuo inscribirá su historia personal en diferente medida con una historia más amplia” (Feixa, 2014, p. 54).

A través de su antropología relativista y comparativa, entre las comunidades de Nueva Guinea y la sociedad estadounidense, Margarte Mead (1980) distinguió tres tipos de culturas que corresponden a tres arquetipos de continuidades y discontinuidades generacionales: 1. La cultura postfigurativa, que principalmente se presenta en sociedades primitivas y pequeños reductos religiosos, las cuales extraen su autoridad del pasado, y las figuras autoritarias son los adultos y

mayores, 2. La cultura cofigurativa , que se presenta en sociedades que “... necesariamente han desarrollado técnicas para la incorporación del cambio”, recurriendo a formas de aprender del presente a partir de los pares aprendices y los condiscípulos, y 3. Las culturas prefigurativas, que surgieron después de la segunda guerra mundial, donde la nueva generación asume una nueva posición de autoridad mediante la captación de un futuro que se presenta desconocido e incierto (prefiguración) (Mead, 1980, p. 35).

Mead señala que la cultura postfigurativa típica es la de las comunidades aisladas, estas comunidades valoran mayormente el pasado, y es sólo a partir de los recuerdos acomodaticios de sus miembros que se conserva la historia del pasado (Mead, 1980, p. 53). En este tipo de sociedades donde se carece de anales complejos como la escritura o los monumentos históricos, cada pequeño cambio se presenta como transformador de la memoria social, cada pequeño cambio debe ser perpetuado. En este tipo de sociedades la cultura permanece siglos sin modificaciones, solamente un violento impacto del exterior, como una catástrofe natural o una invasión, puede alterar o romper la continuidad entre generaciones (Mead, 1980, p. 36). Los miembros de estas sociedades comparten la trayectoria de vida de sus antecesores, cada persona según su edad y su sexo corporiza la totalidad de su cultura (Mead, 1980, p. 37). La cultura postfigurativa se presenta en la continuidad de tres generaciones, los adultos pueden ver a sus padres que los criaron mientras ellos crían a sus hijos bajo las mismas formas que ellos fueron criados. No es que cada joven llegue a ser una copia exacta de sus padres y abuelos. En la medida en que se consiga ser tan valiente o paternal, tan ingenioso o generoso, como lo estipulan las normas culturales transmitidas a través de cada generación, serán considerados distintivamente miembros de su cultura, “... en medio de su fracaso es un miembro más de su cultura, en la misma medida en que lo son otros en medio de su éxito” (Mead, 1980, p. 39). En las culturas postfigurativas, los hijos siguen a los adultos y mayores. Padres y abuelos son referentes únicos de autoridad. En las sociedades de cultura postfigurativa las condiciones sociales son generalmente rígidas y determinadas por origen, edad, sexo, rango, linaje, lugar de nacimiento y de residencia. Los ritos de paso entre adolescencia y adultez se realizan mecánicamente bajo la supervisión de los adultos y mayores. Cabe señalar, que las relaciones intergeneracionales no son necesariamente apacibles, “en algunas sociedades se prevé que cada generación debe rebelarse, mofarse de los deseos explícitos de los ancianos y arrebatar el poder de los hombres de más edad.” (Mead, 1980, pp. 51-52).

Carles Feixa señala que la generación postfigurativa es análoga a la metáfora del reloj de arena utilizado en la antigüedad. La metáfora del reloj de arena simboliza el carácter generacional cíclico de las generaciones postfigurativas. La necesidad funcional de voltear el reloj constantemente para que la arena pueda caer, simboliza la repetición generacional y el carácter

cíclico, representa la continuidad de la reproducción social siempre bajo las mismas condiciones y procesos estructurales, completándola rueda genealógica generacional. Feixa (2014, p. 106) señala:

... cada individuo pone en movimiento su reloj a partir de una serie de condiciones sociales de partida relativamente rígidas y determinadas por su origen: la edad, el sexo, el rango, el linaje, así como el lugar de nacimiento y de residencia... Estas marcas se transmiten a partir de tres grandes instancias sociales (la familia, la comunidad y las estructuras de poder)... Todos estos elementos convergen de manera natural en el momento del rito de paso, que suele coincidir con la pubertad física o social, y acostumbra a marcar el tránsito a la condición adulta. Ésta suele estar limitada a los varones e incluso a los provenientes de determinados rangos sociales. Tras el rito de paso... éste ingresa en la sociedad con un nuevo estatus laboral, matrimonial, reproductivo, político y festivo. El consumo cultural juvenil se limita a este último espacio el lúdico... Cuando el ciclo se acaba se da vuelta al reloj de arena...

Los tipos culturales de Mead se encuentran presentes en la cultura urbana a la que pertenecen los jóvenes de este trabajo, podemos encontrar los tres tipos dentro de una misma sociedad. En la cultura urbana, la modalidad postfigurativa persiste en instituciones como las escuelas, el ejército, la iglesia, y el mundo laboral obrero. En estas instituciones las estructuras de autoridad se han asentado rígidamente. La edad o veteranía sigue siendo guía de los jóvenes, la innovación cultural generacional es reprimida (Feixa, 2014, p. 105).

El tipo cultural cofigurativo es aquel en el que el modelo prevaleciente para los miembros de una sociedad reside en la conducta de sus contemporáneos. En este tipo de cultura los hijos aprenden sobre todo de sus coetáneos, quienes representan un nuevo referente autoritario, presentan innovaciones culturales de manera cofigurativa, con constantes modificaciones a las trayectorias de vida, condiciones biográficas y ritos de paso de las generaciones anteriores (Feixa, 2014, p. 109). Los hijos ven en sus abuelos trayectorias de vida que nunca seguirán, sin embargo los jóvenes saben que si ellos hubieran estado bajo las mismas condiciones y entorno social que sus abuelos, serían iguales a ellos (Mead, 1980, p. 68). La cofiguración se posibilita bajo circunstancias sociales en las que la experiencia de la generación más joven es radicalmente distinta a la de sus adultos y mayores. Los jóvenes deben desarrollar nuevos estilos de vida en relación directa a su propia experiencia generacional, y proporcionan modelos culturales para sus propios pares (Mead, 1980, p. 69). El ejemplo típico de cultura cofigurativa es el de los

inmigrantes, la inmigración a Estados Unidos o Israel caracteriza el tipo de absorción cultural que obliga a las generaciones más jóvenes a adoptar conductas totalmente distintas a la de sus antepasados. En el caso de Israel, los inmigrantes de Europa Oriental no veían en sus mayores figuras de autoridad ni guías, “Los trataban con el respeto menguado que se acuerda a quienes ya no disfrutaban de poder y con una especie de negligencia que ponía de relieve el hecho de que los viejos ya no eran los custodios de la sabiduría ni los modelos para la conducta de los jóvenes.” (Mead, 1980, p. 68). Los mayores son el pasado que quedo atrás, la aparición de discontinuidades generacionales deja a los más jóvenes desprovistos de la asesoría de los mayores experimentados, obligadamente deben recurrir a la orientación mutua (Mead, 1980, p. 71). En la cultura urbana (en la que se realiza este trabajo) el tipo cultural cofigurativo persiste en aquellas instituciones en las que la estructura de autoridad se reparte entre las diferentes generaciones, de tal manera que infancia, juventud, adultez, vejez corresponden a juego, ocio, trabajo-familia, y jubilación.

Carles Feixa señala que la generación cofigurativa es análoga a la metáfora del reloj mecánico, que funciona al darle cuerda manualmente y al echar a andar su mecanismo. Este funcionamiento simboliza el proceso de inserción social, la socialización correspondiente a la trayectoria lineal: infancia-juego, juventud-educación, adultez-trabajo-familia, vejez-jubilación. El paso de las manecillas alrededor del reloj simbolizan el paso del individuo por diferentes estilos de vida al paso de su vida, poniendo de manifiesto: “...la ruptura del monolitismo cultural prevaleciente en las culturas postfigurativas, con la aparición de códigos segregados según los grupos de edad...” (Feixa, 2014, p. 110). Diferencias en el lenguaje, estéticas, éticas, producción cultural y las actividades focales. Que posibilitan las condiciones para la emergencia de categorías de edad y culturas basadas en la edad (Feixa, 2014, pp. 109-110).

Cabe señalar, que las características y demás rasgos que definieron a lo juvenil a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, principalmente bajo la imagen del estudiante de clase media y alta (gozar de moratoria social y tiempo de ocio), actualmente, a principios del siglo XXI, se pueden observar a lo largo y ancho de otros rangos de edad. En este sentido, las edades modifican sus características como instituciones. La juventud se ha mitificado, y se ha convertido en un criterio de éxito y en una moda susceptible de ser generalizada por toda la sociedad. Uno de los ejemplos más claros es el de la atracción multi-generacional hacia novedosos géneros musicales. Andy Bennett (2007) señala que nuevas sensibilidades, cambios de percepción y actitud ante el envejecimiento están emergiendo en las sociedades occidentales. Aquellos sujetos entre la edad media y la vejez buscan una apariencia y el estilo de vida juvenil, buscando continuidad generacional en términos de actividades de ocio y del tiempo libre. Los empresarios culturales han puesto en la mira a los diversos públicos por edad, diseñando y dirigiendo productos y servicios a

partir de los cuales el público de adultos y mayores pueden tomar cierto control sobre su estilo de vida, y por lo tanto construir nuevas maneras de envejecimiento en relación al ocio. En este sentido, la edad no está dada, sino abierta a procesos con compromisos reflexivos y de negociación (Bennett, 2007, p. 28). Actualmente, las generaciones comparten a grandes rasgos el modo cofigurativo (donde la autoridad se encuentra dispersa en instituciones por edades).

Margaret Mead señala que la crisis actual está caracterizada por "... la abrumadora celeridad del cambio... el derrumbe de la familia, la decadencia capitalista, el triunfo de la tecnología sin alma, y en términos de repudio total, la quiebra definitiva del sistema" (Mead, 1980, p. 97) Tras este escenario, encontramos el tipo cultural prefigurativo, que básicamente es la intensificación de la cultura cofigurativa, en las que se incrementa la tendencia a que los pares de menor edad reemplacen a los adultos y los mayores como modelos de conducta. Para Mead, los adultos y mayores de mediados del siglo XX, son inmigrantes en el tiempo (Mead, 1980, p. 103). Como inmigrantes deben tener cuidado donde pisan. Antaño los adultos siempre sabían más que cualquier joven en términos de experiencia adquirida en un sistema cultural, ahora no los hay. No es sólo que los padres ya no sean guías, sino que no hay guías para afrontar la crisis social actual (Mead, 1980, p. 108). En cambio, los jóvenes se asemejan a las primeras generaciones de inmigrantes nacidos en un nuevo terreno socio-cultural. Están mayormente relacionados y cómodos con su ambiente, se relacionan directamente con las guerras, la contaminación ambiental y las computadoras, "los satélites son algo familiar en su cielo" (Mead, 1980, p. 106). Carles Feixa señala que la generación prefigurativa es análoga a la metáfora del reloj digital. Para Feixa el reloj digital simboliza la precisión del manejo del tiempo en la era posmoderna. El tiempo se relativiza, es descentrado y ambivalente, se calcula dependiendo del contexto espacial o de movilidad. "un auténtico tiempo virtual cuya realidad depende del ámbito en el que se produce" (Feixa, 2014, p. 113). En la cultura urbana esta modalidad de transmisión generacional se presenta en instituciones en las que las estructuras de autoridad se colapsan. Feixa (2014, pp. 114-115) señala:

... las diferencias generacionales ya no se traducen en formas diferentes de vestir o de hablar, puesto que hay adultos que visten como jóvenes, y niños que comparten los gustos estéticos o intelectuales de los adolescentes. Al desaparecer los grandes acontecimientos históricos que marcaban la identidad generacional (de las guerras mundiales a mayo del 68) las generaciones se destemporalizan, creándose no tiempos... las clases sociales se desclasas: ya no dependen de la riqueza o del poder, sino sobre todo del capital cultural... con la lenta pero irreversible

emancipación femenina, con la emergencia de movimientos de gays y lesbianas, los géneros se hacen transexuales, favoreciendo el proceso de travestismo físico y simbólico.

Asimismo Feixa señala que, con la crisis de los estados-nación las identidades se criollizan, pero el polo de la xenofobia se agudiza. El espacio global del internet y su ciberespacio derrumba las fronteras que impedían la comunicación y convivencia, los territorios se des-espacializan. De esta manera, las condiciones sociales pasan de ser estructuras a ser redes que configuran hábitos cambiantes en los actores. Y que posibilitan comunidades virtuales a lo largo y ancho del planeta, compuestas por una amplia diversidad de imágenes culturales fragmentadas (Feixa, 2014, p. 116). En síntesis, un tiempo discontinuo y un espacio virtual. Para Mead, los padres y abuelos aprenden de sus hijos, quienes constituyen un nuevo referente de autoridad. Los jóvenes dislocan la autoridad postfigurativa y sus rituales de paso. Se presenta una visión virtual de la edad que fomenta el tránsito constante entre roles determinados anteriormente por las edades. Actualmente, no sólo el tiempo construye lo juvenil, la juventud también construye socialmente el tiempo, va moldeando nuevas modalidades de experimentar la vivencia temporal (Feixa, 2014, pp. 117-118).

Como podemos observar en el cuadro 1, Brito Lemus señala que cuando la mentalidad de una sociedad o una institución se aferra al pasado, y por lo tanto a su propia experiencia, obstaculiza el potencial de renovación de las nuevas generaciones. Si a este tipo de mentalidad le sumamos condiciones socioeconómicas de pobreza y vulnerabilidad, se produce un paisaje más cerrado para la convivencia generacional (Brito, 2004, p. 235). En este sentido, la combinación de mentalidad social y condiciones socioeconómicas determinan las relaciones generacionales. En general, si las condiciones socioeconómicas son bajas, no se produce diferenciación generacional, y las experiencias cotidianas tienden a la similitud (Brito, 2004, p. 236). Si las condiciones socioeconómicas son bajas y la mentalidad es tradicional orientada al pasado, se dará un paisaje precario para la participación juvenil. No obstante, si la mentalidad de los dirigentes se orienta al futuro y se enfoca en el desarrollo, el paisaje ampliará sus posibilidades para la participación juvenil, el relevo generacional, y la valoración de relaciones generacionales. Cuando la mentalidad de los que influyen o dirigen una sociedad se encuentra orientada al futuro, se establece una relación solidaria con la nueva generación (Brito, 2004, p. 237).

Cuadro 1. Tipología de las relaciones generacionales según Brito Lemus⁴²

MENTALIDAD SOCIAL	CONDICIONES DE VIDA; GRADO DE DESARROLLO SOCIOECONÓMICO	RELACIONES GENERACIONALES; SITUACIÓN DE LA JUVENTUD
Tradicional, orientada al pasado	Atrasadas, poco desarrolladas, bajo nivel de desarrollo socioeconómico	Juventud supeditada al adulto. Espacio juvenil reducido, pocas posibilidades de cambio y de movilidad generacional. Poca o nula diferencia generacional. Organización gerontocrática de la sociedad. Autoritarismo patriarcal. Alta valoración de lo adulto
	Avanzadas, desarrolladas, modernas	Alta diferenciación generacional. Espacio juvenil con posibilidades de expresión. Confrontación generacional. Relaciones generacionales conflictivas. Condiciones propicias para el estallido juvenil.
Moderna, orientada hacia el futuro	Atrasadas, poco desarrolladas, bajo nivel de desarrollo socioeconómico	Espacio juvenil contrastante, madurez prematura. Relevo generacional acelerado. Valoración igualitaria joven-adulto
	Avanzadas, desarrolladas, modernas	Alta valoración juvenil. Espacio juvenil amplio y diversificado. Culto a la juventud (efebolatría). Posibilidad de entendimiento intergeneracional. La juventud como motor del cambio. Juventud con expectativas de participación.

⁴² Tomado de: Brito (2004, p. 237)

II. 2. 1 Generaciones de Jóvenes de la Segunda Mitad del Siglo XX

Gracias a la afluencia económica posterior a la Segunda Guerra Mundial, la escolarización masiva, la nueva cultura de consumo basada en el modelo de vida norteamericano, y durante la década de 1950 la introducción masiva de la televisión, es que se hizo posible el nacimiento de un mercado juvenil internacional, y con ello una cultura consumista e interclasista de estilos y modas juveniles (Feixa, 2014, p. 80).

La generación de la década de 1950 se caracterizó por la masificación del primer estilo juvenil internacional: el rock and roll. El rock es en definitiva el género musical con mayor repercusión cultural en los jóvenes de la segunda mitad del siglo XX (Palacios, 2004, p. 321). El rock and roll es creación e invento de músicos afroamericanos. Para los jóvenes de aquella época era una música novedosa y alegre. Los empresarios estadounidenses sabían que el rock afroamericano no sería aceptado por los blancos, la estrategia para solucionar tal problema fue introducir el rock en manos de Elvis Presley. Nace entonces un mundo simbólico juvenil basado en las estrellas de los medios masivos de comunicación, principalmente, radio, cine y televisión, que respondía a un emergente sector consumista. Marlon Brando, James Dean y Elvis Presley son algunas de las primeras estrellas rockeras, y junto con ellos se ofertaron una serie de productos asociados al rock: ropa de moda, productos para arreglarse el cabello, radios de transistores, motocicletas, tornamesas, discos, entre otros. Poco a poco el rock se extendió a Europa y América Latina, y los jóvenes fueron vistiendo y resignificando los símbolos que portaban sus ídolos en las canciones y películas. Se puso de moda el estilo rebelde de los black jackets (los chaquetas negras), y el estilo subcultural de los teddy boys. La imagen central de esta generación es la del joven rockero, rudo, vacío y antisocial, atraído por emociones fuertes y violentas, que James Dean personificó en *Rebelde sin causa*, y que mitificó al accidentarse y fallecer en su auto de carreras a la temprana edad de 24 años (Dean era piloto de máxima velocidad) (Feixa, 2014, p. 83). Las industrias culturales descubrieron una forma de comercializar los problemas cotidianos de los jóvenes: establecieron una enorme maquinaria que se enfocó en producir los deseos y fantasías que posibilitaban distracción de los problemas cotidianos. El cine, la televisión, la ropa, los posters, y la música, configuraron el arquetipo de “joven rebelde”. Los jóvenes imitaban el estilo de *El salvaje* de Marlon Brando o *El rebelde sin causa* de James Dean (Valenzuela, 2004 p. 135).

En Europa y Estados Unidos el rock and roll alimentó el estilo rebelde. Teddy boys, nozems, o rockers, son ejemplos de subculturas internacionales de motociclistas rockeros de la década de 1950, que generalmente se vieron involucrados en actividades ilícitas y delincuencia, lo que produjo pánico moral, preocupación y escándalo en los padres de familia. No obstante, para

“las buenas conciencias mexicanas” de la década de 1950, no había causa para rebelarse. En México no aparecerían rockeros delincuentes o violentos hasta décadas después (principalmente en la década de 1980 con los chavos banda de barrios marginales). En la década de 1950, en México el rock simbolizaba un nuevo estilo de vida, el *american way of life*: consumismo, piscinas, fuentes de sodas, hamburguesas, supercarreteras, automóviles, zonas residenciales, televisión, cine, autocinemas, electrodomésticos que facilitaban el trabajo a las amas de casa, goma de mascar, etcétera. No había motivos para cuestionar la abundancia del estilo de vida americano (Palacios, 2004, 321).

Rebel without a cause (*Rebelde sin causa* de 1955) con James Dean, *The wild one* (*El salvaje* de 1953) con Marlon Brando, *Blackboard jungle* (*Semilla de maldad* de 1955) con Vic Morrow, y *Jailhouse rock* (*El rock de la cárcel* de 1957) con Elvis Presley, son algunas de las primeras películas dirigidas sistemáticamente al mercado juvenil. Estas películas presentaban a jóvenes “acelerados”, “problemáticos”, “ansiosos”, “violadores”, “adictos”, “delincuentes”, siempre bailando rock and roll, como si fueran “desviados sociales por naturaleza”. Jóvenes que bajo el enfoque funcionalista no podían ser otra cosa más que “rebeldes sin causa” (Palacios, 2004, p. 322-323).

México quería ser moderno como Estados Unidos, en este sentido, la imagen del rock servía para simbolizar la modernidad. El llamado milagro mexicano, durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), posibilitó la afluencia económica necesaria para que emergiera un mercado juvenil consumista. La industrialización y la urbanización de México produjeron paulatinamente escenarios de modernidad, pasando de lo rural a lo urbano, dejando atrás, poco a poco, los símbolos culturales de un pasado tradicional y folklórico (Palacios, 2004, 330). En México, a mediados del siglo XX aumentó el número de cines y de tiendas departamentales, así como las estaciones y el uso de aparatos de radio. México produjo sus propias películas juveniles en la década de 1950: *Juventud desenfrenada* de 1956 con Luz María Aguilar, Gloria Ríos y Álvaro Ortiz; *Los chiflados del rock and roll* de 1957 con Luis Aguilar, Agustín Lara y Eulalio González (el piporro); *Al compás del rock and roll* de 1957 con Martha Roth, Rosita Arenas y Joaquín Cordero; *La locura del rock and roll* de 1956 con Evita Muñoz, Gloria Ríos, Sergio Corona y Alfonso Arau. Asimismo, otras películas que presentaban a los jóvenes como rebeldes sin causa, pero no necesariamente acompañados de rock, fueron: *La edad de la tentación* de 1958, con Fernando Lujan y Alejandro Ciangherotti, o *¿Con quién andan nuestras hijas?* de 1955 con Silvia Derbez, Lola Beltrán, y Cesar del Campo. Estas películas eran una extensión de la estrategia comercial que posibilitó el rock en Estados Unidos. En 1956 se estrenó en México *The girl can't help it* con Jayne Mansfield (para muchos la mejor película de rock de todos los tiempos) con

música de Little Richard, Gene Vincent, y Fats Domino, así como *Rock, rock, rock*, con música de Chuck Berry y The Flamingoes. En 1957 se estrenó *Jailhouse rock*, tercera película de Elvis, y en 1959 se estrenó *King creole* también de Elvis Presley, estas películas permitieron a los jóvenes observar de fuente directa como se interpretaba el rock and roll por los mismos creadores del rock (Little Richard, Chuck Berry, Gene Vincent y Elvis). Cabe señalar, que los jóvenes mexicanos atraídos por el rock eran, en general, jóvenes alejados de la delincuencia y pasaban su tiempo libre en las fuentes de sodas junto a las *rock-olas* (o jukebox). Sin embargo el rock ya estaba asociado con la “desviación social”, y cuando *King creole* se proyectó en el Cine de las Américas de la Ciudad de México en 1959,⁴³ los jóvenes asistentes comenzaron a bailar extasiados por el rock, removiendo algunos asientos del cine, la policía intervino y la situación se agudizó, este escándalo fue la oportunidad perfecta para que surgiera el pánico moral y se relacionara la consabida consigna de asociar juventud-rock and roll-y violencia (Palacios, 2004, p. 335). En la década de 1950 el rock era símbolo de la modernidad estadounidense, pero también se encontraba asociado a lo “violento”, lo “inmoral” y lo de “mal gusto”. Los rockeros europeos y estadounidenses de la década de 1950 eran de raíces obreras y de barrios marginales, este no era el caso de México donde el rock inició en las clases medias y altas urbanas.

En 1959 Buddy Holly, Ritchie Valens y Big Booper fallecieron en un accidente de avión. Little Richard se convirtió a la religión. Y otros pioneros como Chuck Berry y Jerry Lee Lewis fueron sacados del aire por “inmorales y escandalosos”. El rock perdió popularidad. El twist llegó a reemplazar el baile provocador cuerpo a cuerpo del rock. El twist además era mucho más sencillo de bailar, no se necesitaba pareja, los adultos terminaron aceptándolo y bailándolo, les permitió también sentirse jóvenes (Palacios, 2004, p. 342). Una ola de pánico moral en los padres Estadounidenses se desató a finales de los cincuenta, protestaron y culparon a las estaciones de radio y a sus locutores por introducir el “malicioso rock” en sus hijos. Cuando se infiltró información sobre el “escándalo payola” (soborno a los locutores de radio para transmitir ciertos contenidos musicales) con este pretexto se culpó a los locutores por imponer tendencias en el gusto del público, los locutores fueron señalados como responsables por la influencia del rock en los jóvenes, imponiéndoles preferencias y gustos por ciertos estilos. Varios locutores fueron brutalmente señalados y enjuiciados, Alan Freed⁴⁴ (*moondog*) el locutor y disc jockey de radio al que se le atribuye el termino rock and roll, famoso por combinar los géneros blues, country y rhythm and blues en sus transmisiones internacionales de radio Estados Unidos-Europa, perdió

⁴³ Por cierto, en español la película fue titulada “Melodía siniestra”.

⁴⁴ Considerado el padre del rock and roll, a él se le atribuye la promoción por radio que hizo posible que el rock se popularizara de tal manera. El mismo Freed aparece en la película *Rock, rock, rock*, de 1956, definiendo al rock como una mezcla de los géneros, jazz, rhythm and blues, rag time, country, y folk.

los juicios en su contra; y cuando en 1958 dijo al aire que la policía no quería que el público pasara un rato divertido, fue el inicio de una pelea con las autoridades, esto causaría en 1959 que lo despidieran de radio y televisión, y en 1962 se le encontrara culpable de soborno comercial “payola”, por lo que pasó un tiempo en cárcel. Finalmente moriría en 1965, tras años de sentirse devastado por el fin de su carrera (Palacios, 2004, 340).

En México, el rock se comenzó a aceptar poco a poco. En 1961, John F. Kennedy llegaba a la presidencia de Estados Unidos. Kennedy era un presidente joven que había utilizado los modernos medios de comunicación para construir una imagen al lado de su esposa Jacqueline. Ahora, la imagen joven representaba lo civilizado y lo correcto. Elvis Presley, después de dos años de servicio militar (1958-1960) compartió escenario en televisión con Frank Sinatra, de esta manera se superó una barrera musical generacional, los adultos y mayores ya no tenían que temer más de un escandaloso rey del rock (Palacios, 2004, 328). En la década de 1960 el rock mexicano se aceptó masivamente con bandas como los Teen Tops, Los Locos del Ritmo y Los Rebeldes del Rock. El contenido del rock de estas bandas no contradecía los valores de sus padres, la expresión del rock era en general conservadora, estos jóvenes replicaban el estilo de vida de sus padres (Urteaga, 1998, p. 71). No se presentaba una diferenciación generacional como la presentada por los rockeros europeos y los estadounidenses, quienes habían conseguido en términos de desafío a la represión de la sexualidad, a la discriminación por uso de drogas, y en general frente al autoritarismo y la moralidad conservadora, criticar enérgicamente por medio de la música y sus letras. El rock mexicano de principios de los sesenta, además de haberse convertido en un negocio prospero, no era considerado subversivo, no era rudo, ni crudo, era sumiso, se había comercializado en exceso y cocinado demasiado “... predominando expresiones más conservadoras y juvenilmente ligeras, con interpretes cada vez más simplones, y canciones bobaliconas a nivel verbal y rítmico” (Palacios, 2004, p. 339). El rock había causado pánico moral, dolor de cabeza en los padres; pero a nivel comercial, el rock fue el producto capitalista por excelencia, éste nunca fue problema para los empresarios, significaba altas ventas.

A lo largo de la década de 1960 emerge una generación alternativa, llamada la generación contracultural. Dos imágenes centrales, que en ocasiones se fusionaron, son la del hippie proveniente del existencialismo beat (o también llamado hipster) de finales de los cuarenta y cincuenta, y la figura de los guerrilleros, una generación que conservaba el espíritu revolucionario de la generación de la década de 1930, influenciada por la revolución rusa, pero con un espíritu renovado por el triunfo de la revolución cubana en 1959; el rostro juvenil del Che Guevara inspiró a los jóvenes rebeldes de esta generación (Feixa, 2014, p. 86). Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, y el Che Guevara eran jóvenes que habían logrado derrocar una dictadura. La revolución cubana

simbolizaba una posible revolución contra el imperialismo occidental a nivel mundial. Cuba, una pequeña isla a tan sólo 90 millas de la metrópoli occidental capitalista más poderosa después de la Segunda Guerra, era el primer país latinoamericano en tornarse al socialismo. En esta época, la juventud ya no era considerada como una masa pasiva de consumidores interclasistas, la juventud significaba emancipación y revolución. En 1968, destacan las revueltas y huelgas del mayo francés, la primavera de Praga, y la matanza de Tlatelolco, acontecimientos que marcaron a una generación de movimientos estudiantiles. Esta generación contracultural se caracterizó por un rechazo a la tecnocracia, un sentimiento antimilitarista-pacifista, la exploración sexual libre, y el ecologismo. En el caso de México, los llamados onderos aparecieron entre 1966 y 1967, eran jóvenes en su mayoría de clase media, con posibilidades de estudio y moratoria social, que se rebelaron ante la predictibilidad del modelo de vida “clasemediero” de sus padres. Los onderos, fueron en general, enemigos del autoritarismo y la moralidad católica mexicana (Torres, 2004, p. 353). Asimismo, la música de los onderos ya no era aquella de las bandas de principios de los sesenta, de contenidos que frecuentaban los valores y concepciones conservadoras de generaciones anteriores. La música de los onderos desafiaba tajantemente la moralidad y los valores conservadores dominantes.

La generación de 1970 se caracterizó por el escandaloso estilo punk. David Bowie y Andy Warhol son dos artistas que representan el estilo que influenció la estética punk. De la década de 1970, destaca la publicación de una serie de trabajos sobre culturas y subculturas juveniles inglesas, trabajos que se convertirían en el origen del enfoque subculturalista influenciado por el marxismo gramsciano. En 1976 se publica “Resistance Trough Rituals” de Tony Jefferson y Stuart Hall, y en 1979 “Subculture” de Dick Hebdige, ambos trabajos plantean que los estilos juveniles han acompañado, mano a mano, la historia del rock y sus derivados, así como sus diversas modas, y se originan desde el contexto específico de la clase social. Estos estilos funcionan bajo una lógica de homología de grupo. En términos generales, los jóvenes situados en particulares clases sociales, expresan su experiencia social durante el tiempo de ocio por medio de estilos distintivos. Estos estilos son producto de la interacción entre tradiciones de la clase social, la comunidad de pertenencia, y la simbología del mundo del consumo juvenil. Los objetos que forman parte de los estilos de las primeras culturas y subculturas de finales de los sesenta y de los setenta (de los mods, los motociclistas, los skinheads, los punks, entre otros) además del peinado, de lenguaje, los gestos y la vestimenta, son señalados por Dick Hebdige (1979) como frutos de una configuración semántica, selectiva y coherente, que produce matrices simbólicas mediante las cuales el grupo de pares logra sentido de pertenencia. Cabe señalar que el enfoque subculturalista está ampliamente

influenciado por los primeros estudios etnográficos de la Escuela de Chicago, enfocados en hombres “desviados” y delincuentes de los barrios obreros.

En la década de 1970 en México, el panorama era de prohibición y restricción de la expresión juvenil. En 1971 productores y empresarios del entretenimiento⁴⁵ organizaron el que hasta la fecha es reconocido como el festival de rock con mayor trascendencia en México, y símbolo central de la generación de hippies onderos mexicanos: el festival de Avándaro. Este festival se realizó en septiembre de 1971, asistieron alrededor de 350,000 asistentes. El clima de aquellos años correspondía a la tensión posterior a los eventos de los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta y la masacre estudiantil en Tlatelolco de 1968 (Urteaga, 1998, pp. 99-100). Avándaro fue rápidamente estigmatizado y vedado, emergió pánico moral frente a la expresión de los hippies onderos (llamados también jipitecas) con el uso de marihuana, los desnudos, y las letras de las canciones. Avándaro fue un escándalo suscitado por los medios de comunicación. Avándaro es ahora el mito fundador de la historia del rock mexicano, y marca el principio de una década de prohibición del rock en México por parte del estado, la familia y la iglesia, es la llamada “larga noche del rock mexicano” (Urteaga, 1998, pp. 102-103). El rock se censuró durante toda la década de 1970. Los conciertos de rock, la producción y los contenidos, así como la transmisión de rock por radio y televisión, se prohibieron sistemáticamente. Solamente algunas radios, como la de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) transmitían programación de rock (gracias a la condición de autonomía de los estudiantes y de la institución). En general no había libertad política, cultural, ni económica para hacer y escuchar rock (Urteaga, 1998, pp. 105-106). Paradójicamente, la prohibición, represión del rock y de los rockeros, propició un clima de creatividad desde la resistencia y la búsqueda de autonomía, además de que los rockeros mexicanos desarrollaron un sentimiento de unidad contra el sistema (Urteaga, 1998, pp. 39-40).

El año de 1985 se declaró por las Naciones Unidas como el año de la juventud, este fue un signo de que los jóvenes pasaban por tremendas dificultades, eran reconocidos oficialmente como el grupo más vulnerable frente al estancamiento económico de la década de 1980 (en América Latina se le llamo La década perdida). En esta década, los jóvenes y las nuevas generaciones se enfrentaban al desempleo, la deserción escolar, la dependencia familiar, la falta de participación política, entre otras adversidades. La nueva generación no poseía potencialidad de esperanza frente al cambio generacional, renovación o mejora social. En esta década, se

⁴⁵algunos de los cuales llegarían a ser parte del directivo de Televisa como Luis de Llano Macedo, quien actualmente está encargado de la producción y dirección de *Nuestra Belleza México* y de eventos de la revista TV y novelas

dispararon los índices de consumo de drogas y alcohol en los barrios marginales de las grandes urbes. El incremento de jóvenes urbano-populares, fue resultado de las políticas estatales desarrollistas de las décadas de 1960 y 1970. Frente al desajuste estructural entre el sistema educativo y el sistema laboral, para una nueva generación de jóvenes de familias de bajos ingresos fue imposible seguir la trayectoria de vida de sus padres, principalmente por las dificultades de incorporación al mundo laboral, obligándolos a permanecer y padecer durante más tiempo el estatus de jóvenes, pero el estatus de jóvenes no incorporados, de identidades proscritas. Cabe señalar que, antes de los ochenta se daba por sentado que la juventud correspondía en mayor medida a los jóvenes de clase media, cuya figura principal era el estudiante; los jóvenes populares o en la pobreza, no gozaban del arquetipo de estudiante clase mediero ni de su moratoria social, se daba por sentado que los jóvenes de familias de bajos ingresos entraban a la adultez inmediatamente, después de la infancia, debido a la imperante necesidad económica de sobrevivencia. Es en la década de 1980 que la etapa juvenil, en términos sociales no biológicos, comienza de nuevo a exender sus límites (Feixa, 2014, pp. 94-95).

De esta generación ochentera, época de crisis económicas y políticas neoliberales, destaca la emergencia de agrupaciones urbano-populares, pandilleros: cholos y chavos bandas. Los cholos principalmente en ciudades fronterizas, y los chavos banda en las grandes ciudades mexicanas. Los chavos banda son jóvenes que escuchan rock pesado, metal y punk, de las colonias populares, se visten de mezclilla y chamarras de cuero, se agrupan en las *tokadas* cada fin de semana, una de las drogas que los ha caracterizado son los inhalantes como el thinner o el *resistol* (pegamento). Los cholos son herederos de la cultura de los pachucos, tanto mujeres como hombres se agrupan en pandillas (clicas) cuya centralidad es la territorialidad, el barrio, cada esquina y callejón les permite un espacio de socialización, de institucionalidad propia, que incluye violencia y uso de drogas. Los cholos se visten con ropa de tallas grandes, lentes oscuros, gorras con la visera abajo, se hacen tatuajes, escuchan principalmente rap. La emergencia de jóvenes urbano-populares, en gran medida debido al incremento exponencial demográfico en relación a la precariedad del desarrollo económico de los sectores populares, permitió el contraste con jóvenes de la clase media y alta, principalmente con los llamados fresas. Los chavos fresas son jóvenes que siguen las tendencias de la moda, y principalmente escuchan música pop comercial, en su mayoría son estudiantes, y se agrupan los fines de semana en los clubs o discos (en los setenta y ochenta eran llamadas discotecas). Cabe señalar, que la oficialización de 1985 como el año de la juventud, produjo un cambio de actitud general hacia las expresiones culturales juveniles, el estado comenzó, aunque lentamente, a abrir espacios para las manifestaciones culturales urbano-

populares, el rock volvió a la televisión y a la radio; y en ciudades como la Ciudad de México y Guadalajara se levantó la prohibición a las tokadas (Urteaga, 1998, p. 117),

En noviembre de 1989 el muro de Berlín fue derribado, simbolizando el fin de la guerra fría, y el triunfo del estilo de vida occidental. Durante la década de 1990 el estilo de vida occidental globalizó a la juventud internacional. MTV (o Music Television) fue un canal de videos musicales que impactó a una generación apegada, más que ninguna otra, a los medios de comunicación. En el video musical de los rockeros Rage Against the Machine, aparece el Subcomandante Marcos e imágenes del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), signos de que el espíritu contracultural de los sesenta y setenta permanecía a nivel político, pero también surgía a nivel comercial. Moda o no, el EZLN se convirtió en un símbolo de la generación de los noventa. Sin embargo, lo que marca en general a esta generación es el acceso a internet. Esta es la primera generación que vive su juventud a la mano del internet, rodeados de instrumentos electrónicos digitales, reproductores de video, de música, consolas de videojuegos, etcétera. Si antes las generaciones estuvieron marcadas por hechos históricos, la segunda guerra mundial, los movimientos estudiantiles del 68, la caída del muro de Berlín, etcétera. Esta generación estaría marcada por el *bc* (before computer) y *ac* (after computer) (Feixa, 2014, p. 97). También es la primera generación de los chats, el e-mail y las páginas de tecnología P2P, para compartir archivos digitales.

II. 2. 2 La Generación de Principios del Siglo XXI

Anteriormente, la identidad se fundamentaba en condiciones estructurales como la clase social, la etnicidad, el sexo, el género, la nacionalidad, o la religión. Desde finales del siglo XX el declive de la afluencia económica por la desindustrialización, la transición de una cultura del trabajo a una del consumo, la mediatización de la sociedad, el incremento exponencial de la población aunado a la precariedad laboral y educacional, el incremento de la esperanza de vida, entre otras transformaciones, han impactado tajantemente esa estructura socio-cultural que fundamentaba la construcción de identidades (Feixa, 2014, p. 63). La identidad contemporánea es comprendida bajo un discurso de proyectos individuales (Bennett, 2007, p. 24). La identidad cada vez se aleja más del modelo lineal de transición por edad: estudiante-empleado-esposo-padre-abuelo-jubilado. La juventud se ha prolongado, y se ha problematizado la transición educación-trabajo-matrimonio-paternidad. Durante un largo tiempo la transición de joven a adulto se completó entre los 25 y 30 años. Para Kimmel (2008) la juventud se ha prolongado porque se ha extendido el periodo de escolarización y posgrados académicos, se ha retardado la inserción laboral, lo que también lleva

a permanecer y alargar la convivencia en casa de los padres, y se ha postergado el matrimonio. En este sentido, los jóvenes no se enfocan en las responsabilidades del mundo profesional y la adultez, sino en las actividades e imaginarios pertenecientes a un novedoso mundo de ocio y recreación basado en el consumismo (Busquet, 2004, p. 178). ¿Qué le pasó a la trayectoria tradicional de la juventud a la adultez, que brindaba una identidad masculina rígida a los hombres? Los cambios socio-culturales señalados, así como las nuevas tecnologías y el uso de internet, han impactado profundamente el proceso de construcción de identidad entre la juventud y la adultez (Kimmel, 2008, P. 27). Con la nueva economía global, y con la expansión del uso de las nuevas tecnologías, principalmente la comunicación por internet, la gente joven accede a un nuevo mundo de aspiraciones y definiciones de la experiencia juvenil (Seidler, 2006, p. 20). Sin embargo, en general el clima socio-cultural actual apunta a un futuro incierto y lleno de riesgos. Hay un clima de ansiedad e inseguridad, en el que la generación joven sólo puede dar por hecho el presente “pues nadie sabe que brinde el futuro” (Seidler, 2006, p. 159).

Para las generaciones nacidas a mediados del siglo XX (entre la década de 1950 y la de 1970) casarse, obtener empleo, y convertirse en padres, se lograba en los primeros 3 o 4 años después de finalizar los estudios universitarios o preparatorianos. Actualmente ¿a qué edad logran los jóvenes tales marcadores demográficos?, pasar de la juventud a la adultez se presenta como una nueva etapa, es la adultoscencia (Kimmel, 2008, P. 25); son los jóvenes-viejos o viejos-jóvenes (chavo-rucos como se autodenominan los de entre 30 y 40). Lo que antes se experimentaba a los 20, hoy se experimenta a los 30, asimismo los adolescentes de 12 a 15 hoy experimentan lo que antes experimentaban los de entre 22 y 25. Las generaciones del siglo XX lograban terminar la preparatoria y conseguir trabajo en las plantas industriales, comprar una casa, un automóvil, y eventualmente disfrutar de la jubilación; hoy es una trayectoria casi imposible (Kimmel, 2008, P. 34).

Michael Kimmel llama a esta nueva etapa, entre la adolescencia biológica y la adultez lograda al adquirir empleo y formar familia: “Guyland”. Esta etapa entre la adolescencia y la juventud se presenta generalmente en jóvenes estudiantes de clase media que gozan de la moratoria social. Esta etapa se ha extendido alrededor de 10 años, se vive en espacios y tiempos juveniles enfocados al ocio “donde y cuando se pueden librar de los compromisos y demandas de sus padres, así como de la responsabilidad del trabajo” (Kimmel, 2008, P. 4). “Guyland” se ha vuelto una nueva etapa demográficamente regular, los jóvenes entran a Guyland, alrededor de los 15 años de edad y la dejan alrededor de los 30. “Guyland” es un nuevo periodo de desarrollo dramático del sujeto con sus propios códigos, reglas y limitaciones (Kimmel, 2008, P. 6). Según Kimmel, los jóvenes de “Guyland” viven un mundo en donde la diversión es central, cerveza,

pizza, pornografía sexista, bullying, videojuegos y deporte, son elementos centrales (Kimmel, 2008, P. 9). En Guyland, las instituciones una vez encargadas de la socialización del sujeto, la familia, la escuela o la iglesia, ya no satisfacen las necesidades de identidad de una nueva generación, la recesión de estas instituciones ha dejado un hueco en el proceso tradicional de socialización. Llenos de dudas y ansiedades muchos jóvenes construyen una fantasía de autonomía, y se convierten en agentes de su propia socialización (Feixa, 2014, p. 29).

Respecto al matrimonio, ha habido un cambio tajante en el modelo de familia extendida y nuclear, disparándose el número de personas que viven solas. La edad de matrimonio se ha extendido de los 25 a los 30 años.⁴⁶ Se ha ampliado la formación profesional y académica, y se ha retrasado la inserción laboral.⁴⁷ Los jóvenes no muestran urgencia en casarse, por un lado la expectativa de vida se ha incrementado alrededor de los 90, y por otro lado los jóvenes pertenecen a una generación de padres o tíos divorciados; comparando a sus abuelos con sus padres y con ellos, saben que sus abuelos mantuvieron un modelo de vida heteronormativo-católico basado en el mantener/atender a la familia, que ofrecía cierta seguridad económica. Sus padres no pudieron mantenerse bajo las mismas condiciones, y están seguros que el panorama actual hace todavía más difícil mantener ese modelo de vida. Esta es una generación que ha estado constantemente bajo la supervisión, y sometida a la autorregulación; cada gesto ha sido evaluado, cada forma de hablar, de vestir, de caminar, lo que se consume, el cine y la música, todo ha sido tomado como una suma de pistas para lograr o medir el progreso adecuado del desarrollo del joven (Kimmel, 2008, p. 26-27). Según Victor Seidler muchos jóvenes no quieren casarse y formar familia, pueden tener la vaga idea de construir una relación como la del matrimonio, pero el matrimonio y la maternidad no aparecen en los proyectos de muchos como algo certero (Seidler, 2006, p. 9).

Por una parte, el avance de la edad de matrimonio beneficia a los jóvenes, en general tienen más tiempo de explorar y evaluar sus oportunidades. El proceso de construcción de identidad rompe con las identidades lineales de las generaciones anteriores y se flexibiliza, pues no se enfocan en formar familia, y permite que el proyecto individual se concrete y se solidifique (Kimmel, 2008, p. 9).

Cabe destacar que, no es que los modelos de autoridad sean considerados por los jóvenes como totalmente opuestos a la libertad, de hecho los jóvenes tienen en mente nuevas formas de construir familia, y nuevas formas de construir una sociedad; los jóvenes quieren tomar parte en

⁴⁶ En el 2013 según INEGI, la edad media de matrimonio en hombres fue de 30 años, y en las mujeres 27. Datos en internet: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/myd.aspx?tema=P>

⁴⁷United Nations. 2005. World youth report 2005 Young people today, and in 2015. Department of economic and social affairs. O.N.U., p. 75.

la creciente sociedad de la democracia, se sienten capaces de ejercitar el poder en la vida pública y privada (Seidler, 2006, pp. 13-14).

II. 2. 3 Nuevas Tecnologías e Internet

Los e-mails, los SMS, el chat, la multimedia, los mensajes de voz, vía Facebook, WhatsApp, Twitter, Youtube, son algunos de los formatos de las nuevas herramientas informáticas que la nueva generación utiliza en mayoría. Es importante señalar que ha surgido una nueva dimensión de análisis, la cultura juvenil posmoderna es resultado del impacto del consumo tecnológico basado en internet, en el que destacan los medios de comunicación digitalizados y manipulados dentro de un esquema económico de capitalismo transnacional (Feixa, 2014, pp. 15-16). La generación actual se ve envuelta siempre, de una u otra forma, en la sociedad red mencionada por Manuel Castells (2000), la mayoría de la información que obtienen y comparten los jóvenes es por medio de internet. Tienen acceso a música y cine de todo el mundo, a múltiples fuentes de información globales (Seidler, 2006, p. 125).

Los medios de comunicación, su publicidad comercial, y la variedad de videos presentes, impactan densamente tanto en la “alta” cultura como en la cultura popular. Fabrican fantasías para escapar de los problemas de la vida cotidiana. De tal manera que se transgreden los límites de la modernidad. Es la culminación de la transición del orden industrial de producción masiva a la sociedad de las imágenes y los signos (Baudrillard).

El acceso a internet posibilita rebasar barreras de conocimientos que limitaban a las generaciones anteriores según condición social (Seidler, 2006, pp. 20-21). Asimismo, el acceso a esta información logra en los jóvenes un clima de escepticismo frente a la información y experiencia “superior” de los adultos. En internet, los jóvenes experimentan cierta independencia de las culturas parentales y tradicionales. Bajo el anonimato, a través de internet pueden socializar sin ser discriminados por clase social, color de piel, edad, etnicidad, o cosmovisión, entre otras formas de discriminación (Seidler, 2006, p. 158).

Los contenidos que posibilita el internet han impactado dramáticamente en la construcción de identidades, produciendo rupturas a nivel ontológico, que a su vez han resultado en un estilo consumista generalizado que trata de satisfacer instantáneamente necesidades básicas de identidad grupal, como la pertenencia y la comunicación. La cultura masiva encontrada en internet, enfrenta a la nueva generación a un mayor reto en la construcción de la identidad propia, para no caer en la repetición y la falta de creatividad, “un proceso muy diferente al de la propia identidad a partir de certezas transmitidas desde el pasado” (Feixa, 2014, p. 39). La proliferación de opciones, de

estilos disponibles para consumir, pareciera ser variada a simple vista, no obstante se produce una normalización o regularización de una limitada gama de estilos, aunque parezcan diversos y numerosos.

No podemos generalizar, los jóvenes no son víctimas pasivas y vacías. Por un lado empresarios guían y supervisan los contenidos en Youtube o Facebook, pero también los jóvenes controlan sus propias bases de datos, crean sus propios espacios virtuales y redes sociales para compartir sus contenidos. El tiempo real del chat y del video en vivo, sustituyen al tiempo televisivo programado por otros, donde la hora difería ampliamente del origen de la transmisión. El internet sustituye el tiempo de las programaciones televisivas por un tiempo controlable y manejable (Seidler, 2006, p. 114). La televisión y la radio eran controladas por los adultos y mayores, los chicos eran observadores pasivos frente a los medios de comunicación del siglo XX. Ahora tanto niños como jóvenes son usuarios activos, y controlan, discuten, critican, etcétera, (o por lo menos tienen la posibilidad de llegar a controlar tajantemente el internet y las nuevas tecnologías) (Feixa, 2014, p. 187).

A través de internet los jóvenes expresan y comparten sentimientos generacionales, con otros que se sienten como ellos. Para Victor Seidler, lo virtual no se encuentra tan separado de la experiencia de la vida real, lo virtual no es simplemente una puerta de escape de los problemas cotidianos, es un espacio de aprendizaje, de exploración y de comunicación de sentimientos, el anonimato virtual posibilita expresarse libre y ampliamente. Asimismo, los jóvenes pueden explorar diversas formas de construcción de identidad de género y de sexualidad. Como nunca, el acceso a la pornografía, a innumerables imágenes a través de videos eróticos, e inclusive cursos y consejos sobre sexualidad en línea, han sustituido definitivamente las precarias clases de educación sexual y las inconstantes pláticas sobre sexualidad con los padres (o inexistentes). La pornografía muestra explícitamente información e imágenes de contenido erótico y sexual, de las cuales los jóvenes copian formas de performatividad (Seidler, 2006, p. 116). Carles Feixa señala que para las nuevas generaciones las nuevas tecnologías se han convertido en un apéndice más de su cuerpo y de su vida. Estas últimas generaciones tecnológicas han sido bautizadas como Generación Red, Generación Nintendo, Generación @, etcétera. Generaciones que comparten con la Generación Ni-Ni el rechazo a estudiar y a trabajar (Feixa, 2014, p. 18). El nombre Generación @ expresa centralmente tres tendencias de cambio socio-cultural: primero, el acceso cada vez mayor a nivel global, aunque no de la misma manera, a las nuevas tecnologías y al internet; segundo, el desgaste de las barreras tradicionales entre las identidades de sexo y género heteronormativas; y tercero, el proceso de globalización cultural. El símbolo @ se utiliza para destacar la neutralidad o androginia de contener al mismo tiempo la “o” masculina (todos, ellos,

nosotros, etcétera) y la “a” femenina (todas, ellas, nosotras) que resulta en tod@s, ell@s o nosotr@s (Feixa, 2014, p. 122).

II. 3 Culturas y Subculturas Juveniles

El estudio de las subculturas y/o culturas juveniles comienza en manos de académicos ingleses y norteamericanos (principalmente), pertenecientes a la generación que vivió los movimientos políticos y las transformaciones culturales de la década de 1960. Al obtener puestos académicos en las décadas posteriores, estos investigadores trajeron consigo afiliaciones políticas y culturales específicas, algo parecido había pasado con la generación de Theodor Adorno y su interés en el jazz durante las décadas de 1930 y 1940 (lento pero seguro el jazz consumó su legitimización como objeto de estudio académico). En un sentido paralelo al surgimiento de los estudios de las culturas juveniles, en 1971 se fundó la revista estadounidense *Popular Music and Society*,⁴⁸ y en 1979 *The International Association for the Study of Popular Music* que también manejaría una revista,⁴⁹ siendo resultado de una creciente comunidad académica interesada en el estudio de la música popular (Shepherd, 2015, p. 5). Algunos de los trabajos pioneros en relacionar estilos de vida urbanos, música popular, y la construcción de identidades grupales juveniles, son los clásicos estudios culturales ingleses: “Resistance Trough Rituals” (1976) de Stuart Hall y Tonny Jefferson, “The Sociology of Rock” (1979) de Simon Frith, “Subculture: the Meaning of Style” (1979) de Dick Hebdige. Éstos son entre otros, trabajos precursores que combinaron la perspectiva cultural derivada del marxismo gramsciano, con elementos del interaccionismo simbólico, argumentando que los estilos y la música que fundamentan la identidad de los jóvenes debían ser entendidos en términos de clase social y generación. La oferta musical que manejaban los medios de comunicación en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se guiaba por los rankings de popularidad y ventas entre jóvenes, quienes eran el principal mercado. Estos géneros musicales *pop* impactaron enérgicamente la construcción de identidades grupales en las generaciones de los jóvenes de posguerra, asimismo en sentido contrario, los jóvenes y sus estilos impactaron en las estrategias de venta de los empresarios, quienes se interesaban y apropiaban de tales estilos para comercializarlos (ciclo de los estilos entre las industrias culturales y las culturas juveniles). Los autores de estos trabajos indican que la identidad de

⁴⁸En internet: <http://www.popms.org/>

⁴⁹En internet: http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal

grupo de cada cultura corresponde a estilos de vida particulares. El estilo juvenil se compone principalmente por la música, el baile, los peinados, la vestimenta, las prendas, los gestos, las poses corporales, el lenguaje (argot, palabras que sólo significan en contextos determinados por el grupo), y objetos varios como las cadenas y candados en los punks, motocicletas en los motociclistas, o scooters en los mods (entre una gran variedad de objetos y elementos que conforman los estilos). La imagen expone la adscripción a determinada identidad colectiva. La “autenticidad” frente al estilo adoptado expresa el grado de compromiso con el grupo (autenticidad en general es seguir las normas, valores, códigos de honor, realizar las acciones y prácticas específicas de cada estilo de vida juvenil). La música es el elemento central del estilo, orienta a los demás elementos, y se expresa en actividades durante el tiempo libre (Hebdige, 2004; Brake, 1990; Hall y Jefferson, 2005; Frith, 2011; Urteaga, 1998; Valenzuela 1988; Feixa, 1998, Ramírez, 2006). Los trabajos ingleses de culturas y subculturas de la década de 1970, fueron influenciados por las etnografías urbanas sobre grupos criminales, realizadas por el departamento de sociología de la Universidad de Chicago, que combinaba la psicología social de Herbert Mead con el interaccionismo simbólico de Herbert Blumer, así como novedosas técnicas de trabajo de campo urbano, como la observación participante. Dos de los trabajos de la Escuela de Chicago con mayor influencia en los estudios culturales juveniles ingleses son: “The Gang” de 1927 de Frederic Trasher,⁵⁰ y “Street Corner Society” de 1943 de William Foot Whyte,⁵¹ a partir de estos trabajos se comienza a concebir a los jóvenes y a sus agrupaciones no sólo como ejemplos de desviación social, sino como micro-culturas con sus propias redes de significados y reglas de conducta. La Escuela o Universidad de Chicago proporcionó las bases teóricas para estudiar grupos de jóvenes urbano-populares. Para los investigadores ingleses, más allá de las conductas desviadas o antisociales de los jóvenes urbano-populares subculturales, los estilos espectaculares de mods, punks y skinheads, significaban un antagonismo al autoritarismo, también expresado en el rock y sus géneros musicales derivados (reggae, ska, rock, punk, entre otros) expresiones de valores políticos y culturales contra-hegemónicos (Bennett, 2015, p. 145).

Las culturas juveniles emergen históricamente a partir de micro-sociedades producto del contexto económico y político posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los estilos específicos de cada cultura juvenil son maneras de expresar sus percepciones y concepciones de la realidad social. Dichas concepciones se basan en experiencias cotidianas delimitadas por

⁵⁰ Trasher, Frederic. 1927. *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, U.S.A.

⁵¹ Foote Whyte, William. 1943. *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*. University of Chicago Press, U.S.A.

condiciones socio-culturales particulares, así como por la cultura de masas consumista que actúa centralmente a través de los medios de comunicación. Este último factor en las culturas juveniles, el consumo en relación con los medios, es clave para entender cómo los jóvenes alrededor del mundo han configurado sets basados en los mismos símbolos. Estos jóvenes se han conectado globalmente a través de consumir modas y tendencias, ya sean comerciales o contraculturales. Las expresiones de cada cultura juvenil reflejan su experiencia social mediante estilos de vida distintivos localizados fundamentalmente en el tiempo libre (o en los espacios intersticiales de instituciones como la escuela, el servicio militar, o el trabajo) (Feixa, 1998, p. 84). Las culturas juveniles son un conjunto heterogéneo de concepciones, prácticas, valores, y comportamientos, de colectivos juveniles pertenecientes a una misma generación, principalmente resultado de las condiciones de clase, etnicidad, sexualidad e identidad de género (Urteaga, 1998, p. 54). En este sentido cada cultura juvenil contiene sus propias interpretaciones de la realidad, normas, y modelos de género y de sexualidad.

Para los estudiosos de las subculturas, concebir la cultura como símbolo de unidad y cohesión social es tomar un enfoque ahistórico. Las subculturas corresponden a la configuración histórica compleja y conflictiva de las sociedades industriales. La idea de subcultura o culturas subalternas proviene del concepto de hegemonía de Gramsci, recordemos que la hegemonía actúa por medio de un constante equilibrio de poder, donde los dominantes logran que la clase subalterna apoye (o se subordine) al gobierno, y donde la clase dominante impone por medio de las instituciones su ideología. No obstante, en el modelo de Gramsci, basado en el pensamiento Marxista, las clases subalternas también buscan constantemente el poder y posicionar su legitimidad ideológica. De esta manera, nos estamos refiriendo a un proceso, que concierne a la búsqueda constante por el poder. Las subculturas corresponden a una situación histórica de luchas de poder entre clases y grupos sociales. Según Marx los seres humanos no escriben la historia a su manera, sino determinados por circunstancias históricas. El grupo dominante monopoliza la materia prima y los medios de producción, así como la dirección de un aparato ideológico por medio de la cultura y las instituciones del estado. Los grupos dominantes moldean el consentimiento y el voto de los subordinados, pero las subculturas no se suman totalmente a esta ideología hegemónica (inclusive pueden llegar a confrontar a la policía o el ejército), en este sentido las subculturas juveniles ofrecen alternativas culturales por medio del estilo, a partir de sus posiciones y contextos particulares de clase social (Brake, 1990 pp. 4-5). La cultura se modifica constantemente, es dinámica y cambiante, en gran medida debido a la emergencia de nuevos grupos generacionales que rompen con la generación anterior, así el set de valores y normas dominantes se modifica. Sin embargo, es importantísimo recordar que no existe solamente

un set o configuración de normas en la sociedad, siempre habrán otras configuraciones culturales, no existe sólo una cultura, sino diversas culturas.

El concepto subculturas expresa división social frente a la presencia de varias culturas que luchan por la legitimidad de sus propias concepciones (Brake, 1990 p. 3). Para los subculturalistas, las constelaciones de valores, comportamientos y acciones (habitus) de las subculturas difieren de las normas hegemónicas establecidas. Dichas constelaciones proveen una función de socialización al reflejar intereses y problemas comunes.

Las redes de significados, expresadas mediante el estilo, reflejan intentos por “resolver” a nivel imaginario (subjétivamente) problemas y contradicciones estructurales de clase social (Brake, 1990 p. 8). Cada subcultura presenta una “solución simbólica” particular a dichos problemas y contradicciones de clase (Hebdige, 2004, p. 113). Por ejemplo la subcultura mod de los años sesenta (provenientes de los modernists y los beatniks quienes escuchaban jazz moderno y leían existencialismo durante los cincuenta) a nivel imaginario simulaban ciertas condiciones existenciales de los empleados de oficina de nivel ejecutivo (white collar workers), a través de la vestimenta y la asistencia a club nocturnos satisfacían la imagen hedonística de ávidos consumidores. Los mods vestían elegantemente (a su manera), se obsesionaban con la cuestión de la moda, lo sexy, y una vida nocturna de baile y metanfetaminas. Asimismo, la subcultura skinhead (algo así como cabezas rapadas en español), de diferente manera, trataban de resolver los valores de clase media consumistas que “contaminaban” su clase obrera de pertenencia; la clase trabajadora inglesa se convertía, cada vez más, en una clase media consumista, panorama que incomodaba a los skinheads. Entre los rasgos skinheads, correspondientes a una clase trabajadora, encontramos el puritanismo y el chauvinismo (Muggleton, 2002, p. 13). Para los subculturalistas, Mods y skinheads, son entre otros ejemplos de subculturas, agrupaciones juveniles de medio tiempo, temporales y de corta duración, basadas en el barrio y la relación con los vecinos. Las subculturas son callejeras-urbanas, el territorio barrial es central. En general se relacionan directa o indirectamente con la delincuencia y la violencia callejera.

Para Hebdige (2004, p. 16) la palabra subcultura rebosa misterio, sugiere algo secreto y los estilos subculturales son gestos, movimientos, en general discursos, que ofenden a una mayoría al poner en jaque el principio de unidad y cohesión socio-cultural dominante. El estilo subcultural, es simbólicamente subterráneo, una violación simbólica del orden social (Hebdige, 2004, p. 34-35). Para Michael Brake, las funciones generales de las subculturas son: 1. Una solución a nivel imaginario a ciertos problemas estructurales creados por contradicciones internas correspondientes a cada condición de clase social y generación. 2. Ofrecen una cultura: valores, concepciones, normas, ideologías y modos de vida en general, sintetizada en estilos con sus

respectivos códigos estéticos y simbólicos. Y 3. Las subculturas son centralmente masculinas y heterosexuales, por lo que han funcionado como refuerzo de identidad masculina para sus miembros y reforzador de un sistema patriarcal (Brake, 1990 p. 29).

La adscripción a las culturas juveniles de clase media es de mayor duración, a diferencia de las subculturas. Las culturas juveniles son más difusas e internacionales, no se centran en el barrio o el territorio, suelen agruparse en las universidades, o eventos artísticos, se diferencian de los valores de sus padres, lo que las subculturas de clase baja no hacen tajantemente. Algunas de estas culturas de clase media son los hippies y los ravers. Asimismo, las culturas de clase media pueden salir por un tiempo de su estilo y después retomarlos, sin ser tachados de “inauténticos” (Brake, 1990 pp. 83-84).

Contracultura, es un término que se confunde comúnmente con subcultura, corresponde a jóvenes en su mayoría de clase media y estudiantes, que han participado activamente como portadores de manifestaciones culturales relacionadas con movimientos sociales (Encinas, 1994, p. 57). Los jóvenes de las contraculturas corresponden a determinados momentos históricos en los que algunos jóvenes se han expresado contra la hegemonía, y en algunos casos han institucionalizado sus ideologías alternativas (Feixa, 1998, p. 87). Para Brake (1990) Cultura y contracultura son en mayoría de clase media, se fundamentan en la diferencia o ruptura generacional, y las subculturas son en mayoría de clase trabajadora y tienden a repetir las trayectorias de sus padres, una mayoría de jóvenes pertenecientes a las subculturas “finalmente” adoptan los valores y puntos de vista de clase trabajadora de sus padres y abuelos (Brake, 1990 p. 85).

Antes de describir algunos estilos, como el punk, el raver, el norteño, o el rapero, es necesario señalar las dimensiones del estilo, y las cuestiones de bricolaje, homología y autenticidad.

Según Brake (1990) el estilo se compone por cuatro dimensiones interrelacionadas: 1. la imagen: es el arreglo general, la apariencia, incluye el vestido, accesorios, peinados, joyería y objetos varios que se utilizan como prendas. 2. El argot: es el lenguaje específico de cada grupo, una jerga, un vocabulario especial, no sólo hablado, también incluye signos por medio de expresiones como señas. 3. El demanour: son las posturas y modos de andar, incluyen gestos y expresiones corporales varias. 4. Y la música: es el elemento central, que guía y posibilita la expresión de las otras dimensiones (Brake, 1990 p. 12). Los objetos culturales que componen los estilos son materiales e inmateriales. Materiales como un cinturón, una chamarra de piel, o un casco de motociclista. E inmateriales como el sonido musical, el lenguaje o los gestos.

El objeto y su significado constituyen un signo. Los jóvenes toman objetos de la vida cotidiana, y se apropian de ellos a través de resignificarlos. Esto es, el llamado acto de bricolaje, es la readaptación de objetos culturales para comunicar nuevos significados. Desde que un objeto se produce en la fábrica, y después es introducido al mercado, acarrea significados que los empresarios han seleccionado y destinado para determinados sectores consumistas (amas de casa, estudiantes, obreros, etcétera), de esta manera los objetos son también artículos comerciales. Para Hall y Jefferson (2005) a través del bricolaje subcultural, el estilo toma una lógica de resistencia, el estilo nuevo se produce “desafiando” (mediante “saqueo y recontextualización”) los significados impuestos a los objetos culturales por los grupos dominantes. El objeto es reordenado, se recontextualiza, lo que sucede no es una creación original, sino una transformación o adaptación (Clarke, 2005, pp. 177-178).

Los conceptos de bricolaje y de homología son utilizados en los estudios de las culturas y las subculturas para explicar la estructuración de los estilos. Para los subculturalistas, el estilo se compone de conjuntos de objetos materiales e inmateriales que adquieren sentido a través de redes de significados. Los objetos son signos, y el significado de tales signos corresponde a determinados discursos con los que las subculturas se identifican. Los objetos elegidos por una subcultura proporcionan homología entre las concepciones y prácticas del grupo. Por ejemplo, en la subcultura biker (motociclistas), las chamarras, las botas y los cinturones son también una extensión hacia las motocicletas, y amplifican las cualidades simbólicas de las maquinas, poderosos motores que van a casi 200 km por hora en las autopistas, levis, y swasticas, sin casco de seguridad, una alegoría de la relación del hombre con la muerte. Existe homología entre los objetos, sus significados, y el comportamiento de los integrantes de las subculturas. (Brake, 1990 pp. 13-14). Los objetos-signos producen (por lo menos es “la intención”) homología debido a su capacidad para que el grupo se reconozca a sí mismo, reflejando sus valores, intereses y problemáticas particulares (Clarke, 2005, p. 179). De esta manera, los objetos-signos corresponden a una imagen que el colectivo tiene de sí mismo.

Las agrupaciones juveniles hacen visibles sus estilos principalmente durante el tiempo libre. Es en los eventos musicales donde los jóvenes han expresado, y han llevado sus estilos al máximo. No obstante, no solamente en el tiempo libre se expone el estilo, en los recesos escolares, a la hora de salida, o durante los descansos en el trabajo, también se hace presente el estilo. El tiempo libre, no es “totalmente libre” es un área de relativa libertad. El tiempo libre, y hasta cierto punto las actividades de ocio, son determinadas por condiciones estructurales de clase social. La decisión sobre el tiempo libre y las actividades de ocio o recreación, se relacionan directamente con los límites del tiempo de trabajo, un tiempo que los trabajadores han batallado históricamente

a la par de las jornadas laborales justas. La diversión, que es el tema central del tiempo libre y del ocio, es un elemento altamente impredecible, y hace que el tiempo libre y sus actividades no puedan ser determinados del todo. Lo que divierte a los jóvenes es parte de la configuración del estilo y viceversa. El mercado se apropia de los estilos subculturales y de la diversión que los acompaña: las vestimentas, los bailes, la música, entre otros elementos del estilo, son convertidos en objetos de consumo en cierto punto del ciclo de creación y apropiación mercantil. Es así como emerge una cuestión central en el análisis de las culturas y subculturas juveniles, el ciclo de creación y origen de los estilos y la apropiación del mercado. Nos referimos a las modas, y en particular las modas que antes eran consideradas propias de una minoría de mal gusto pero que luego pasan a ser tendencia mainstream, como el caso de los estilos rap, hippie o punk.

Aunque, el inicio del ciclo aparentemente arranca en manos de los jóvenes urbano-populares a finales de la década de los cuarenta, como pueden ser los pachucos o los rockeros estadounidenses (ambos pertenecientes a la clase trabajadora); no se sabe con exactitud que tanto fueron influenciados estos primeros estilos subculturales por las corrientes culturales y estilos mainstream. Y de hecho, la aparición masiva de estilos juveniles sólo pudo ser posible a partir de la masificación del rock y sus derivados a mediados del siglo XX a través la industria discográfica y los medios de comunicación. Por un lado la creatividad y la necesidad de expresarse dieron como resultado un nuevo género musical. Pero por otro lado, los medios de comunicación y los empresarios crearon un mercado masivo de jóvenes a partir de la industria musical discográfica, el radio, el cine y la televisión. En esta dirección, Maritza Urteaga señala que el rock, satisface tres dimensiones: 1) intereses mercantilistas de las industrias discográficas. 2) las demandas emocionales, existenciales y utópicas del público. Y 3) los intereses creativos de los músicos rockeros como músicos. Estas dimensiones corresponden a las necesidades de tres agentes que son parte del campo rockero (empresarios, público y músicos), un campo que ha sido configurado a lo largo de la historia del rock. En la actualidad podemos observar una cultura consumista masiva fundamentada en la historia de las subculturas y del campo del rock.

¿Qué es lo que significa para la generación actual de jóvenes la vestimenta y las motocicletas del estilo biker original de mediados del siglo XX?, ¿Qué significa la ropa y los peinados punk, (originarios de la década de 1970) que originalmente se relacionan con el aspecto callejero en contraposición a la vestimenta convencional? Muchas de las respuestas a las preguntas sobre lo que significan los estilos actuales, tienen que ver con la historia de los estilos subculturales y la apropiación de estos estilos por parte de los empresarios y los medios de comunicación. Sin lugar a dudas, los significados de la primera ola de innovadores conscientes de una identidad propia, se hizo completamente inaccesible para los que se hicieron miembros subculturales

posteriormente, ya que la subcultura se había comercializado y popularizado. Los punks que siguen la moda comercial son los llamados punks de plástico o de fin de semana (Hebdige, 2004, p. 168). Ésta es la cuestión de la autenticidad, ¿los estilos juveniles actuales contienen los valores, ideologías y prácticas alternativas de las subculturas hippies, punks, o raperas del siglo XX?, ¿es el estilo rockero o rapero actual una cuestión de imagen superficial individual, o realmente influye en la construcción de una profunda identidad de grupo?, ¿es la identidad actual pasajera y fluida, y no se compromete con los valores subculturales auténticos como solidaridad y colectividad de clase social?, éstas son algunas preguntas que continúan sin respuesta en el análisis subcultural actual, pero que de hecho son inquietudes que guían la problematización de la identidad juvenil. Si los jóvenes actuales portaran los valores estándar de los punks, o en el caso regional de Sonora México de los vaqueros originales, fuera más fácil reconocer sus concepciones, valores y prácticas, pero este es precisamente el problema: actualmente las identidades no son lineales, y encontramos vaqueros-rockeros, y fresas-hippies.

La era de The Beatles es el ejemplo representativo de cómo un estilo es organizado y expropiado culturalmente para convertirse en un estilo puramente consumista. Los empresarios supieron como subrayar los rasgos con mayor potencial comercial. Ya mencionamos cómo en el caso del cine los empresarios encuentran en los problemas cotidianos de los jóvenes (la paternidad a temprana edad, la mala comunicación con los padres, la violencia, el uso de drogas, etcétera) preocupaciones comunes que son su herramienta principal para lograr ventas y consumo. A esto se le suman los aspectos del estilo que tienen que ver con la diversión como la música y el baile; convirtiendo al rock y sus derivados en productos mercantiles. Así el rock se encuentra entre la contradicción de la expresión alternativa y la moda mercantil, entre lo contra-hegemónico y lo manufacturado. Entre la ambivalencia de, por un lado ser un vehículo de expresión de los crudos problemas cotidianos, crítico y de protesta, y por otro lado ser una mercancía que se vende por moda, con contenidos desinteresado por los problemas sociales, más bien como escape sintético e individual a la realidad de dichos problemas reales. En esta dirección, el potencial subversivo de los estilos subculturales es “saneado” y comercializado, los signos de resistencia se vuelven parte de la moda comercial.

II. 3. 1 Culturas Juveniles de la Segunda Mitad del Siglo XX

A continuación realizaremos una breve descripción de las culturas y estilos desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX que han influenciado mayormente los estilos juveniles contemporáneos.

II. 3. 2 Teds, Pachucos, Mods

Los pachucos emergen a finales de la década de 1940, principalmente en California, pero también en otras partes a lo largo de la frontera México-Estados Unidos. Los teddy boys (o teds) y los rockers, emergen a finales de la década de 1950 en Europa y en Estados Unidos. Todos estos primeros estilos subculturales fueron relacionados ampliamente con actividades criminales. Esta relación subculturas juveniles-crimen permaneció en los estudios subculturales hasta la década de 1980. Estos jóvenes fueron estigmatizados a través de los medios de comunicación como el periódico y el cine, presentados como amenazas para la sociedad.

Tanto teds, pachucos, grupos de italoamericanos, y afroamericanos pertenecientes a la clase trabajadora de finales de los cuarenta, compartieron el gusto por vestir el popular traje zoot suit de diseño originalmente italiano. Para el caso de los teds, en Inglaterra el zoot suit era llamado edwarian suit, y al principio fue introducido para uso exclusivo de jóvenes de la élite y la aristocracia, sin embargo, cuando el cantante afroamericano de jazz Billy Eckstein (llamado el Sinatra negro) comenzó a vestir el zoot suit lo convirtió en una moda internacional. Los teds conseguían sus trajes en ventas de segunda (debido a su alto costo), y los jóvenes de élite finalmente lo abandonaron cuando vieron que su uso pasó a manos populares. Para el caso de los pachucos, Tin Tan popularizó el zoot suit en sus películas durante la misma época. El edwardian suit de los teds ingleses es el mismo traje de saco largo, solapa libre y de hombros acolchados utilizado por los pachucos, sin embargo los teds utilizaban diferentes corbatas, chalecos, camisetas, colores y zapatos (Jefferson, 2005, pp. 84-85). El chaleco de los teds era tipo dandy, la camiseta de cuello alto y flojo podía ser blanca o de colores vivos, corbata con nudo tipo windsor o corbata vaquera tipo bolo o de cordón (la corbata vaquera la copiaban de las películas western populares en aquella época, zapatos de suela ancha (suede shoes), peinados con vaselina, del que destaca el corte apache (los lados largos y peinado para atrás). Los teddy boys no asistían a la escuela, conseguían empleos precarios y temporales. Al vestirse como una clase social más arriba que la suya, mediante la adopción de la imagen dandy, cubrían imaginariamente el hueco entre su falta de preparación académica, empleos precarios, y arreglarse para salir los fines de semana. El dandismo protegía y solucionaba a nivel imaginario (subjetivo) la búsqueda por una imagen masculina. Teds, rockers, mods y pachucos son subculturas guiadas por modelos de masculinidad de clase trabajadora (pero aspiraban la estética de la clase alta). Los teddy boys a menudo se veían involucrados en violentas riñas, a menudo en los clubs de baile, riñas que llegaron a muerte. Los teds eran constantemente acechados por la policía y fueron estigmatizados en general a partir del primer asesinato en manos de un teddy boy (el caso de Michael Davies en 1953) (Jefferson, 2005,

p. 85). Los teddy boys defendían el territorio, su barrio, que junto con su atuendo eran sus principales preocupaciones, de hecho un insulto a la vestimenta era considerado suficiente para reñir a muerte (Jefferson, 2005, pp. 81-82). Cabe señalar que de manera parecida como lo sucedido en 1959 en México durante la proyección de la película de Elvis *King creole* (“Melodía siniestra”), en 1956 en Londres durante la proyección de *Blackboard jungle* (“Semilla de maldad”) los teds cometieron actos vandálicos en el cine, lo que suscitó ampliamente pánico moral.

Para Manuel Valenzuela (1988, p. 29) los pachucos son resultado de la historia socio-cultural de la configuración de la frontera de México con Estados Unidos. Desde mediados del siglo XIX, la guerra con Estados Unidos y la subsecuente derrota de México llevaron a demarcar una nueva frontera: el Río Bravo; así como la pérdida para México de más de un millón y medio de kilómetros cuadrados de tierra fértil y rica en minerales y petróleo (los actuales estados de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y parte de Colorado). A principios del siglo XX durante el porfiriato se dio una fuerte corriente migratoria hacia Estados Unidos producto de la política agraria latifundista del régimen de Díaz. Esta migración proporcionó satisfacción a las necesidades por fuerza de trabajo para la agricultura y ganadería estadounidense (Valenzuela, 1988, p. 30). La recesión económica de 1929 repercutió en los migrantes mexicanos. Para combatir el desempleo, el gobierno estadounidense repatrió a cientos de miles de mexicanos. Sin embargo, en la Segunda Guerra Mundial se demandó de nuevo mano de obra mexicana. Para cubrir esta necesidad, México y Estados Unidos firmaron en 1942 el inicio del programa braceros que duraría hasta 1964. Los pachucos son la subcultura primogénita de esta historia fronteriza, también son producto del racismo y la discriminación que se vivió en Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950 (Valenzuela, 1988, p. 38). Los pachucos. Al igual que otras subculturas de migrantes rurales que se enfrentaron con el ambiente de la cultura urbana, trataron de crear estilos de vida propios, vestían el zoot suit parecido al de los teds ingleses, pero éste era copiado del estilo de los afroamericanos de Nueva York. Los pachucos encontraron funcionalidad en este traje, durante el baile los pantalones apretados del tobillo permitían movimientos rápidos de los pies. Los hombros anchos permitían enérgicos movimientos de los brazos, los zapatos pesados permitían anclarse al piso mientras le daban vueltas a la compañera de baile (Valenzuela, 1988, pp. 41-42). Los pachucos llegarían a ser padres del estilo cholo: lenguaje, peinados, vestimentas, música y baile. Los pachucos vestían sombrero de ala ancha, como los de los gánsteres de los veinte, zapatos de suela ancha parecidos a los de los teds, utilizaban cadenas largas a los costados, y cintos de hebilla ancha (que se utilizaba como arma en las peleas). Las pachucas usaban faldas cortas, suéter, zapatillas y calcetines cortos doblados, en sus peinados usualmente escondían navajas (Valenzuela, 1988, p. 42). Los pachucos se vieron involucrados constantemente en peleas a muerte

con sus rivales. En junio de 1943 sucedió una pelea grupal contra marines estadounidense, los llamados zoot suit riots de California, los marines violentaron a los pachucos ante la gozosa mirada de los policías. En esa ocasión muchos jóvenes migrantes o de orígenes mexicanos (no necesariamente pachucos) fueron golpeados y encarcelados.

Los mods (moderns), es un término sombrilla para señalar un estilo que se enfocó en la moda juvenil consumista inglesa de los años sesenta, los míticos años llamados *Swinging London*. Los progenitores del estilo mod fueron jóvenes de clase trabajadora ingleses. A diferencia de la insolencia de los teds, los mods tenían la manía del orden y de la imagen pulcra (Hebdige, 2004, p. 76). Los mods se definían en oposición a los rockers. La disputa entre mods y rockers se centralizaba en la crítica a la masculinidad de los otros, los rockers repudiaban el estilo elegante “afeminado” de los mods; y los mods rechazaban la cruda masculinidad de los rockers, su torpeza, rudeza y en general su actuar “primitivo”. El estilo mod era menos obvio que el rocker, por lo que fue más tolerado por padres y mayores, también correspondía a la moda consumista del momento. A pesar de que el estilo mod parecía inofensivo, se volvió rápidamente una amenaza para la tranquilidad social. Los mods copiaron el dandismo de los cantantes afroamericanos de soul y r&b estadounidense. Con elegancia y danzas elaboradas, se oponían a los rockers de chamarras de cuero, jeans y botas negras, brabucones y salvajes en sus motocicletas. El sexismo rockero se observaba en el repudio a lo femenino del estilo mod, y en la violencia hacia las mujeres. Los rockers escuchaban el “rock salvaje” de Gene Vincent o de Eddie Cochran. Mientras que los mods escuchaban música de afroamericanos, el soul estadounidense, y el ska importado por los rude boys de comunidades de inmigrantes jamaíquinas asentadas en las zonas obreras de Inglaterra. Los mods hicieron amistad con los rudeboys jamaíquinos, compartieron música, vestimenta y en particular el sombrero tipo pork-pie.⁵² Los mods fueron la primera de una larga lista de culturas juveniles que convivirían a la par de antillanos o caribeños.

Los mods pasaban el tiempo libre (casi diario) en clubs de baile y de apuestas (las apuestas se incrementaron después de la aprobación de las gaming laws, o leyes de apuestas inglesas de 1963). Gustaban de las películas noir italianas, de mafia y crimen organizado (Hebdige, 2005, p. 89). Hebdige (2005) señala que bailaban por lo menos cinco días a la semana, de lunes a miércoles cada noche, el jueves lo dejaban para el arreglo del cabello, los viernes volvían al club de baile, los sábados por la tarde salían a comprar ropa y discos de vinil, y especialmente los sábados bailaban hasta las nueve o diez de la mañana del domingo siguiente, y los domingos, si mostraban debilidad se iban a dormir, pero muchos tenían energías suficientes para seguían bailando. La

⁵² (el que usa Don gato en la caricatura o Sylvester Stallone en Rocky)

metanfetamina posibilitaba este estilo de vida consumista e imparable, parecido al estilo 24/7 de la actual cultura juvenil rave o de música electrónica. Los mods vivían un mundo de fantasía de mafia y gánsteres, clubs de lujo y mujeres hermosas, aunque el estilo que compraban sólo era para adquirir cierto estatus que correspondía a un estilo de vida narcisista y hedonístico que trataba de olvidar mediante actividades de ocio, afluencia y una salida imaginaria de las dificultades económicas de clase social (Hebdige, 2005, p. 90).

II. 3. 3 **Skinheads, Rude Boys, Rastas**

Tanto mods como hippies fueron contemporáneos a finales de los sesenta. Mods eran de clase trabajadora, y los hippies de clase media. La fórmula se sintetizaba: clase media + hippie + marihuana= pasividad, clase trabajadora + mod + speed= acción (Hebdige, 2005, p. 96). A mediados de los sesenta, los mods más extravagantes se mezclaron con los hippies y con su música como el rock ácido. Algunos otros mods rechazaron la pasividad de los hippies y su música, y continuaron escuchando ska y música caribeña como el rocksteady y el reggae, vistiéndose de manera más sencilla, botas pesadas, tirantes y cabello corto. Las anfetaminas y la violencia llevaron a algunos mods a adoptar un estilo “duro”, produciendo una nueva forma subcultural, los skinheads. Los mods más radicales, “agresivamente proletarios, puritanos y chauvinistas” se convirtieron en skinheads (Hebdige, 2004, p. 80), y a finales de los sesenta ya constituían una subcultura de estilo completamente identificable. Lo que hizo el skinhead, fue deshacerse de los elementos burgueses del vestuario mod, principalmente el traje y la corbata, produciendo una imagen hasta el punto de caricaturizar a un obrero modelo: cabeza rapada, tirantes, pantalones de mezclilla anchos y cortos, camisas de la marca Ben –Sherman y botas de trabajo Doctor Martens. La imagen skinhead significaba la raíz de la subcultura obrera, de rudeza y adusto machismo. El estilo skinhead se centra en la noción de comunidad, tratan de recrear la imagen y el comportamiento de la comunidad trabajadora tradicional (Clarke, 2005, p. 99). Cada grupo skinhead ha sido fan de equipos de fútbol específicos, o de un sólo equipo. El fútbol y los violentos enfrentamientos entre skinheads-holligans proveyeron de una arena para expresar una concepción de masculinidad colectiva, donde lo principal es la supremacía física (Clarke, 2005, p. 101). Asimismo, los skinheads se revestían de elementos del estilo rude boy, quienes eran de estilo homólogo, de música y argot de clase trabajadora (Hebdige, 2004, pp. 80-81). En los setenta, surgiría un grupo skinhead racista, supremacista y de poder blanco que excluiría a los rude boys. La ironía es que los valores de clase obrera tradicionales que los skinheads querían recuperar, y que habían sido erosionados por la búsqueda de un estilo de vida de clase media por sus padres,

fueron redescubiertos en la cultura de inmigrantes de color antillanos (Hebdige, 2004, pp. 82-83). En esta dirección, la atención violenta de los skinheads se concentró en los hippies e inmigrantes asiáticos como los paquistanís, con quienes no tenían relación alguna, a diferencia de los antillanos con los que habían convivido durante tantos años. Las golpizas homofóbicas a paquistanís y hippies (llamados queers por los skinheads) desviaron las golpizas de los antillanos por un tiempo.

A lo largo de la década de 1970 esta tolerancia entre supremacía blanca y el panafricanismo de los antillanos se vino abajo. Las letras en el reggae expusieron claramente que los blancos eran el enemigo y eran *Babilonia*, eran parte de una historia pasada de esclavitud y sometimiento a los africanos en el Caribe. Finalmente tanto rude boys y rastafaris antillanos, como skinheads supremacistas se excluyeron mutuamente.

A finales de los setenta el partido Británico de ultra derecha exclusivo para blancos, el National Front, junto con el movimiento británico socialista caracterizado por su violencia y extremismo, vieron en los jóvenes skinheads boneheads reclutas perfectos. En respuesta, los skinheads anti fascistas comenzaron el movimiento SHARP (Skinheads Against Racial Prejudice) skinheads contra el prejuicio racial, que se opuso al racismo y la supremacía de poder blanco, sin embargo esto no quiere decir que los skinheads antifascistas no sean violentos, muchos skinheads antifascistas son extremadamente violentos.

Los rude boys de los sesenta eran inmigrantes o hijos de inmigrantes antillanos, escuchaban música jamaicana principalmente ska y rocksteady, así como música soul y r&b de afroamericanos, se vestían elegantemente para simular afluencia, y estaban relacionados con el crimen, la venta de drogas, y el conflicto policiaco. En los setenta, la música jamaicana paso del estilo rocksteady al reggae. El reggae seguía utilizando los elementos del ska y el rocksteady, de los que provenía directamente, pero había bajado el tiempo y se alejaba de la violencia, destacaba la lentitud fundamentada en los ritmos del bajo y la batería, y las letras se enfocaron en aspectos espirituales de la religión jamaicana rastafari. Esta es la llegada del reggae, del que Bob Marley sería el máximo exponente. Los artistas de reggae invadieron la Inglaterra en la década de 1970, influenciando tajantemente el rock inglés de artistas como Eric Clapton, Sting y The Police, The Clash, etcétera.

El reggae se concentra en el pasado histórico de la esclavitud africana en América, en conexión simbólica, con el mito judío-cristiano del pueblo del Israel y el éxodo dirigido por el profeta moisés. A partir de visiones proféticas (del profeta y político jamaicano Marcus Garvey), los rastas consideran que el emperador de etiopia Haile Selassie I fue la segunda venida de Jesús de Nazaret al mundo. Selassie fue el último emperador de Etiopia, hasta la abolición de la monarquía en 1975 (basado en su árbol genealógico que lo reclama como descendiente del

emperador salomón y a reina Sheba del antiguo testamento). Los rastas esperan la repatriación panafricanista. Babilonia es su enemigo, y babilonia es dirigida por los blancos. Para los más ortodoxos, el alcohol está prohibido, la marihuana se utiliza sólo como incienso, viven en comunas en el campo. Los rastas de ciudad todo el tiempo fuman ganjah (marihuana) siguiendo el mito de que el rey salomón también la fumaba (y la utilizaba como incienso). Las cuatro creencias fundamentales de los rastas son: 1. Ras tafari (Selassie) es el rey viviente. 2. Etiopía es el hogar de todo hombre de color. 3. La repatriación es la forma de redención central y ocurrirá pronto. 4. El actuar de los blancos es el mal, en especial para los negros (Hebdige, 2005b, pp. 137-138).

Estos elementos religiosos, se mezclan con la historia de los esclavos africanos durante la colonización de América. La imagen de la esclavitud representa constantemente opresión (Hebdige, 2005b, p. 135). Durante la colonia los nombres y las palabras originales africanas fueron prohibidas, poco a poco se privó a los esclavos de los lenguajes originales de sus tribus. A los esclavos se les enseñó inglés. Los esclavos jamaquinos desarrollaron un nuevo lenguaje con remanencias del pasado, y del vocabulario original. Este lenguaje, fue traído por los inmigrantes jamaquinos a Inglaterra, y en los barrios los rude boys constituyeron el argot llamado bongo talk, al lado de la simbología panafricanista rasta, que los blancos no entendían claramente (Brake, 1990 p. 135). Las letras del reggae, aparte de hablar de desempleo, pobreza y otras problemáticas del gueto, se encuentran llenas de metáforas del antiguo testamento, principalmente la metáfora de babilonia, principal culpable de sus malestares (el sistema capitalista occidental en manos de Satanás y de los hombres blancos que son sus marionetas).

II. 3. 4 Hippies, Punks, Darks

A mediados del siglo XX el rock llegó rápidamente a México por su cercanía con Estados Unidos. Los empresarios y las industrias mexicanas del entretenimiento lo adoptaron y masificaron rápidamente. Para Urteaga (1998, p. 38) el rock en México de mediados del siglo XX fue una mercancía importada por empresarios y medios de comunicación. A diferencia del rock estadounidense e inglés, las primeras generaciones rockeras en México no formaron propiamente parte de un estilo subcultural (aunque sí parte de la contracultura). Es sorprendente como de 1958 a 1965 más de 100 grupos surgieron en México (Urteaga, 1998, p. 68), y cómo en alrededor de una década haya cambiado tanto el contenido del rock. También es sorprendente cómo la generación contracultural estudiantil de 1968 fuera tan distinta a la de los días posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Mientras que el rock de la generación anterior era bastante conservador y seguía el modelo de vida de sus padres y mayores, la generación de finales de 1960 rechazó la

sociedad “plástica” y la “robotización del individuo”, la hipocresía moral política y social. Los jóvenes contraculturales mexicanos de las décadas de 1960 y 1970 se sumaron a la crítica contra los gobiernos autoritarios (criticando la irracional guerra de Vietnam), se preocuparon como ninguna generación lo había hecho por el medio ambiente, iniciaron una revolución contra la represión sexual, objetaron el racismo, experimentaron el uso de drogas (destaca el LSD), y apoyaron las revoluciones izquierdistas (centralmente el triunfo de la revolución cubana).

Mientras una cantidad de canciones de rock inglés y estadounidense de la década de 1960 contenían mensajes de crítica política, crítica militar, revolución sexual y experimentación psicodélica, en esa misma época el rock mexicano presentaba los mismos valores conservadores de las generaciones pasadas. Muchas de las canciones de grupos como Los Locos del Ritmo o Los Apson eran covers de rock en inglés, y cualquier letra original que contuviera algún mensaje inmoral era traducida y arreglada por los directores de los medios “hasta descontextualizarlas por completo, perdiendo el elemento altamente subversivo y netamente juvenil” (Urteaga, 1998). Las letras de las canciones se limitaban a hablar de relajó y de diversión en las fuentes de sodas, y de las novias con las que pronto se casarán. Las canciones de los primeros rockeros mexicanos, como Los Rebeldes del Rock, Los Black Jeans, o Los Apson, entre otras, eran de un tono conservador, y estabilizaban un modelo de amor romántico:

Tus ojos/lindos son tus ojos/la primera vez que los vi/ supe por fin que era el amor.

Tus ojos/quiero ver tus ojos/ verlos sólo una vez más/ y si quieres, me iré.

Quisiera el tiempo/ poder regresar/ y revivir la ocasión/cuando te vi frente de mi.

Yo me enamore de tus ojos/ que divinos ojos/ desde entonces eres mi amor/ y siempre lo serás...

(“Tus ojos”, Los Locos del Ritmo) (Letra tomada de Urteaga, 1998, p. 71)

Algunas bandas con letras un poco más subidas de tono eran Los Supersecos, Los Sonámbulos, Los Bluecap’s, entre otras:

Si no te gusta el baile/ si no te gusta el rock/ lo que a ti te gusta es que te haga el amor/Si eso quieres/ que te gusta a ti/ yo haré que tu sientas/ lo que siento yo/ porque el baile y el amor/ siempre juntos van/ no seas cruel/ vente a bailar/ yo veo en la rockola/ muchos discos de rock/ le pondremos un tostón/ y a bailar reír/gozar cantar/ no te...

(“Nena no me importa”, Los Supersecos, 1963) (Letra tomada de Urteaga, 1998, p. 72)

Las letras subidas de tono eran limitadas, ni las estaciones de radio, ni de televisión, programaban o dejaban que las bandas se expresaran de esta manera. La moralidad era tajante, las mujeres debían permanecer vírgenes hasta el matrimonio para conservar intacto el honor familiar, los hombres debían seguir el camino del compromiso y la responsabilidad para lograr colocarse tras un escritorio de oficina y mantener adecuadamente a la familia.

Alrededor de 1966 aparecen los jipitecas, la versión mexicana de los hippies. Una mayoría de jipitecas eran de clase media, al rechazar los valores y trayectorias de vida de sus padres, orientaron su convivencia con la clase trabajadora, iban a los barrios a conseguir marihuana lo que los conectó con los jóvenes de clase trabajadora, compartiendo argot y música. Los jipitecas se dejaron el pelo largo y se vistieron coloridamente, lo que los volvía blanco fácil para la policía, se les arrestaba por su notoria vestimenta y cabelleras, sólo por hacer el signo del saludo de amor y paz. Por ejemplo, en Jalisco en 1966 el gobierno prohibió las melenas hippies en Guadalajara, y como ya mencionamos, en septiembre de 1971 se realizó el festival de rock Avándaro que escandalizó a la sociedad, y a partir de éste se prohibió el rock durante quince años. Esta prohibición y represión paradójicamente reforzó y amplió la cultura rockera insipiente hasta el punto de desarrollar fuertes redes de socialidad, autonomía y creatividad (Urteaga, 1998, p. 40).⁵³ El consumo de rock prohibido, durante la década de 1970 marca el renacimiento de éste como cultura subalterna, provoca socialidad, mediante la circulación de discos, rolas, tokadas, revistas, vestimenta, libros, lugares y películas, objetos mediadores de la socialidad entre los jipitecas (Urteaga, 1998, p. 47).

Los jipitecas comenzaron a “rolar” (irse de “mochilazo” pidiendo aventones en las carreteras), un destino que tenía que ser construido y encontrado, renunciando a la trayectoria trazada por las generaciones anteriores. En este rolar los jipitecas contactaron y absorbieron el México indígena. Contactar a los indígenas y su cosmovisión era contactar con los otros, así “jipitecos e indígenas coinciden en sus caminos para acceder a planos de nuestra humanidad perdidos o rupturados con el orden natural desde la introducción de la racionalidad occidental...” (Urteaga, 1998, p. 85). En la búsqueda interna a través de drogas naturales como el peyote de los huicholes, o los hongos mazatecos, coinciden con sus concepciones de pacifismo, respeto a la naturaleza y al cosmos, disidencia política, libertad sexual, inclinación por el ocultismo, lo esotérico, astral, místico y existencial. El uso de drogas para la cultura hippie va más allá de la sensación física, es una forma simbólica de traspasar las barreras de la sociedad moralista (Willis,

⁵³ Stony Brook University, archivo digital en línea de la revista jipiteca mexicana (vedada por el gobierno en la década de 1970 debido a su contenido rockero) *Piedra Rodante*, <http://digital.library.stonybrook.edu/cdm/landingpage/collection/rodante>

2005, p. 107). Poco a poco el rock se alejaba de la superficialidad a la que habían arribado los Rolling Stones, o Paul McCartney. Desde finales de los sesenta bandas de rock progresivo como Emerson Lake and Palmer, Yes, Genesis, King Crimson, Pink Floyd o Jethro Tull, y el rock psicodélico de Hendrix, Grateful Dead, Janis Joplin o The Doors tomaron la atención de una nueva generación alternativa y/o contracultural (Urteaga, 1998, p. 94). En México el rock psicodélico de aquella época fue introducido por los grupos llamados onderos: Batiz, los Dugs, Love Army, Bandido, Three Souls in my Mind, Tinta Blanca, quienes desplazaron el rock conservador de los Hermanos Carrión, Los Teen Tops, Enrique Guzmán y Cesar Costa (Urteaga, 1998, pp. 89-90). Las letras de los grupos onderos mexicanos exponían los intereses y preocupaciones de los jipitecas:

¿Qué pasó con lo que dijo/ ya tan pronto se olvidó?/ ¿qué pasó con las treinta monedas que te dio?/ Y porque no creo lo que dijiste/ sé que no es la verdad/ lo que es cierto es/ que prefiero en mi cerebro caminar/ sindicatos y patronos me han bajado la moral/ si me dejo/ los calzones también me van a bajar/ porque la justicia toma tiempo/ y no pienso esperar/ prefiero en mi cerebro caminar/ tendré que caminar- Oye Cristo no regreses/ no te vayan a rapar/ en la Era de Acuario/ nadie te entenderá/ sí porque sé que si tu regresas/ no vas a predicar/ nomás de ver tu pelo/ la gente se va asustar/ y te van a hacer llorar/ todos van a caminar/ nadie nos podrá parar...

(“Caminata cerebral”, Love Army, 1970) (Letra tomada de Urteaga, 1998, p. 90)

Si bien los hippies no fueron relacionados directamente con la violencia y el crimen como había sucedido con las subculturas de los teds, rockers, mods, rude boys y skinheads, los hippies alrededor del mundo causaron pánico moral principalmente por el uso de drogas y la experimentación libre de la sexualidad. A diferencia de las subculturas de clase trabajadora, una mayoría de hippies de clase media contaban con moratoria de parte de sus padres, su pobreza fue voluntaria, se disociaron voluntariamente de la comodidad de su clase social, no como en el caso de las subculturas. Su pasividad y búsqueda por una trayectoria diferente a la de su clase media parental desesperó a sus mayores, al estado y a la policía.

El glam rock o glitter rock fue un estilo de finales de los sesenta y principios de los setenta, que mezcló la imagen colorida hippie, remanencias de la ropa extravagante mod, y cierta dureza skinhead. A principios de los setenta, las nuevas discotecas reemplazaron los viejos salones de baile (dancehalls), en estos lugares un clima de erotismo, drogas y exploración sexual se conjugaban. De la combinación de estos elementos, es que surge el glam rock en Estados Unidos

e Inglaterra. El glam surge como una nueva propuesta enfocada en liberarse de los límites de clase social y la heterosexualidad normativa (Brake, 1990 p. 76). Surgieron las imágenes andróginas de David Bowie, Marc Bolan, Lou Reed, Iggy Pop, New York Dolls, Velvet Underground, MC5, y en especial la propuesta artística de Andy Warhol, artista pop que utilizó irreverente imágenes cotidianas del consumo y los anuncios comerciales, así como la vida de celebridades de televisión y estrellas de cine (desde latas de sopa Campbell y de Coca-Cola, hasta el retrato de Marilyn Monroe y Elvis Presley en sus obras) (Brake, 1990 pp. 77-78). Las estrellas del glam, junto con otros artistas rockeros se volvieron sofisticadas superestrellas de giras millonarias internacionales. Las letras de sus canciones se fueron desconectando de las inquietudes mundanas de la adolescencia, juventud urbana y de la vida cotidiana. Los empresarios musicales los guiaron a través de la especialización, la grabación, la interpretación, presentándose en escenarios cada vez más grandes y rodeados de tecnología de punta. Esto ocasionó que el público se alejara de los artistas y fuera visto sólo como un blanco de ventas.

El paisaje económico inglés de finales de los setenta y principios de los ochenta (principalmente los años de Margaret Thatcher, de 1975 a 1990 como líder principal del partido conservador, y de 1979 a 1990 como primer ministro del Reino Unido) mantuvo a los ingleses bajo una brutal crisis económica, debido a los recortes de presupuestos para el gasto público, principalmente servicios públicos como educación y vivienda, incremento de impuestos, privatización de las industrias paraestatales, y constantes ataques a los sindicatos ingleses, quienes eran considerados por la primer ministro como obstáculos para la democracia. En este contexto emergen los punks, compuestos tanto de jóvenes desempleados de clase trabajadora como de jóvenes estudiantes de clase media decepcionados de su realidad social. Los punks respondieron a los etéreos excesos del culto al glam rock, a su elegancia, arrogancia, presuntuosidad y letras desconectadas de la realidad social (Hebdige, 2004, p. 97). No obstante, los punks continuaron utilizando ciertos elementos del estilo glam. Asimismo, los punks detestaban la complejidad y virtuosismo de conservatorio de bandas de rock progresivo, y detestaban a los artistas del nuevo género disco como los Bee Gees, o Barry White, esas canciones tenían poco que ofrecerles frente a sus problemas de clase (Urteaga, 1998, p. 28). El punk es un intento de manifestar las contradicciones implícitas en el estilo del glam, y en otros artistas rockeros que eran controlados por la industria musical, y que eran escuchados por una inmensidad de jóvenes de clase trabajadora que no correspondían con la elegancia y fantasías románticas de los artistas de la época (Hebdige, 2004, p. 90).

Los punks, junto con los hippies, son culturas juveniles que saltan de clase social, los punks no se centran en la territorialidad y enérgica masculinidad como los skinheads o los cholos,

los punks no se relacionan a través del barrio sino a través de la imagen y la música. Los punks son nómadas urbanos, comparten un sentimiento de rechazo al modelo de vida dominante, que se convierte en angustia, rebeldía y creatividad (Valenzuela, 1988, p. 157). Los punks se definen como anarquistas, nihilistas, fatalistas, autodestructivos. Su lema es “No future” (no hay futuro).

Al igual que los skinheads, los punks se dividieron en neonazis y antifascistas. Tanto punks fascistas como anti fascistas se bordaban la suástica en sus chamarras, los primeros exhibiéndola con orgullo, y los segundos con la diagonal de prohibición encima. En ambos casos la suástica significa lo caótico de la época contemporánea, muy alejado de los sueños de la música pop comercial (Urteaga, 1998, p. 153). Sin embargo, a diferencia de los skinheads, los punks no se comprometían realmente con el fascismo y nazismo, la suástica se utilizaba más como un accesorio del atuendo para provocar escándalo, el mismo (Sid vicious de Sex Pistols la había introducido en su atuendo, pero solamente para alborotar). Los punks nazis no han participado activamente como fascistas, sólo se han expresado a través de la música, a diferencia de los skinheads fascistas que si han participado activamente en movimientos y partidos políticos fascistas nacional-socialistas como el National Front y el British Movement (Brake, 1990 p. 78).

La imagen punk es una forma de violencia simbólica que busca provocar a partir de la apariencia (Marcial, 2006, p. 66). Los punks retoman las chamarras de cuero negro y de mezclilla de los rockers, retoman las botas negras skinhead, de los mods retoman la estética de los cortes de pelo con énfasis en los lados, los punks se rapan los lados, se pintan y se peinan el pelo de punta (mohawk o cresta), utilizan elementos de la vida diaria como accesorios, cadenas de retretes, candados, tornillos, clips, cadenas y collares para mascotas, también utilizan vestuario bondage (accesorios de diseño erótico, que centralmente inmovilizan las extremidades, la boca, o tapan la vista, como las esposas de policía o vendas en los ojos) (Marcial, 2006, p. 67). Una mayoría de punks se realizan perforaciones, tatuajes, así como otras formas de modificación corporal. Cadenas y ropa gastada, forman parte de una estética que en general niega la belleza convencional, lo bohemio, lo romántico, a través de lo grotesco. Se utilizan símbolos de muerte, militares, de guerra, símbolos contra el racismo y sexismo, mediante los cuales se critica el consumismo, la religión, el hambre y la miseria que produce el sistema económico del capitalismo liberal actual (Valenzuela, 1988, p. 157).

El sonido punk es ruidoso, saturado, áspero, destructivo, salvaje, de gritos, con distorsión, a altos volúmenes. Las canciones son breves, las más largas son de entre dos y tres minutos, las más breves de un minuto, o sólo unos segundos (Urteaga, 1998, p. 152). El punk es el primer género musical que incluye abiertamente a lesbianas, homosexuales, gays, transgénero y transexuales (Urteaga, 1998, p. 151). Las bandas de punk contienen todo tipo de diversidad sexual

en sus filas. Los primeros grupos de punk surgen a finales de los setenta, bandas como: The Damned, Sex Pistols, UK Sub, 666, The Buzzcocks, The Ramones, The Clash, entre muchas otras influenciadas por la imagen glam de David Bowie y los New York Dolls. Los nombres de los rockeros eran grotescos, Poly Styrene (Poly Estireno), Jhonny Rotten (Jhonny Podrido), o Syd Vicious, (Syd Vicio, o Syd Violento).

Durante los primeros años del punk, a finales de los setenta, los punks ingleses no contaban con grabaciones de su propio género musical (no había discos de punk). Asistían a The Roxy, un club nocturno donde se presentaban las primeras bandas punk como Generation X, The Police, o The Slits. Entre banda y banda el dj residente, Don Letts, programaba reggae entre lo que se preparaban las bandas para tocar. Los punks se identificaron inmediatamente con la música y las letras del reggae; rechazaban la música comercial, el rock se había comercializado por completo, y estos primeros punks no tenían discos de punk. Para los punks el lenguaje rastafari era opaco, era una variante dialectal que los esclavos habían desarrollado para que los amos blancos no entendieran, el lenguaje rasta del reggae, como escribe Hebdige (2004, pp. 91-92):

... era un lenguaje capaz de taladrar hasta los oídos blancos más respetuosos, y los temas del regreso a África y el etiopianismo, celebrados en el reggae no hacían concesiones a la sensibilidad del público blanco. La negritud del reggae era proscriptiva. Era una esencia ajena, un cuerpo extraño que amenazaba implícitamente a la cultura inglesa mayoritaria desde dentro y, como tal, se hacía eco de los valores adoptados por el punk...

Los punks se identificaron con el reggae y el ska, y lo incorporaron a su música. Encontraron en el reggae el único discurso musical que encajaba con su rechazo al sistema. Los rastas rechazaban a babilonia, concepto que los punks también adoptarían para la letra de sus canciones. El reggae y los rastas también eran excéntricos en su vestuario y peinados (especialmente el arreglo del cabello tipo dreadlock, de trenzas enmarañadas). Asimismo, los músicos de reggae y la subcultura rasta también adoptó cierta actitud punk, también se identificaron con los peinados y vestuario desafiantes. El músico jamaicano Bob Marley comenzó a vestir pantalones gastados y rotos tipo estilo punk. Ambas subculturas compartieron una lógica en sus estilos de retó y provocación. No obstante, el punk y el reggae siempre mostraron claras contradicciones. El punk tendía a deformar cada vez más sus influencias de rock y reggae. En lugar de mejorar y “cocinar” sus estilos musicales, buscaban ser cada vez más “ruidosos y crudos”. Hebdige (2004, pp. 96-97) señala al respecto:

... desde el principio la oposición entre reggae y punk ya entraba por los oídos. El punk confiaba en los agudos; el reggae se sustentaba en los graves. El punk lanzaba asaltos frontales a los sistemas de significado establecidos; el reggae se comunicaba mediante elipsis y alusiones... el punk incluye al reggae como ausencia presente, como un agujero negro a cuyo alrededor se estructura el punk.

La relación identitaria entre punk y música de afrodescendientes no es exclusiva del punk. Como hemos mencionado, la historia de las subculturas y sus diversos estilos de rock, siempre han partido de la música “africana”. La dialéctica entre “blanco y negro” y viceversa es capturada y desplegada en todas las culturas juveniles occidentales posteriores a la Segunda Guerra Mundial: Primero los beats influenciados por el jazz, después en los sesenta, los mods por el soul, los skinheads setenteros por el ska, los punks por el reggae durante los setenta y ochenta.

El rock y el jazz se han sedimentado a través de la historia de las culturas y subculturas, la sedimentación va dictando nuevos cambios de ritmo y contenido en las letras de las canciones. Al paso del tiempo los estilos se van moldeando con mayor rigidez, se vuelven identificables. Cada nueva subcultura transforma y trata de agotar las combinaciones entre géneros. Los punks, cansados del “suave” glam retrocedieron al “vigoroso” rock de los cincuenta mezclándolo con el reggae jamaicano de los setenta. El punk sólo se sintonizó parcialmente con el estilo reggae. Finalmente, los punks adoptarían un look frío y pétreo, a diferencia del cálido y sonriente rastafari. La pasividad del punk: “... halló su voz silenciosa en las lisas superficies moldeadas de goma y plástico, en el bondage y la robótica que para el mundo significan al punk” (Hebdige 2004, p. 99).

Para finales de los setenta el punk se había vuelto demasiado comercial, había perdido sus rasgos de clase trabajadora, los empresarios lo habían exprimido y popularizado. Skinheads y punks que rechazaban a las bandas comerciales de rock, moldearon un nuevo punk y lo bautizaron como Oi! Asimismo, este movimiento utilizó la estética de géneros musicales folklóricos, cantos de fútbol, y canciones tradicionales para acompañar las bebidas alcohólicas (drinking songs), como herramientas para lograr la identidad de clase trabajadora. Las letras del Oi! hablan de la precaria situación económica, el enfrentamiento policiaco, la corrupción policiaca, así como de violencia, sexo, drogas, alcohol, y su actividad favorita después de las peleas en grupo: el fútbol. A finales de los setenta y principios de los ochenta, tanto skinheads y punks reafirmaron tajantemente sus orientaciones y concepciones político-sociales, y se dividieron tajantemente en fascistas, antifascistas, y apolíticos. Todos los skinheads se muestran violentos, pero unos de ultra derecha, neonazis llamados bone heads; y otros son de izquierda, antifascistas llamados rojos

(Marcial, 2006, pp. 82-83). El hardcore se desarrolla ampliamente en estados unidos durante la década de 1980, con bandas como Black Flag y Minor Threat, y en Inglaterra con bandas como Discharge, GBH y The Exploited. El Straight Edge es un movimiento del hardcore cuyos seguidores rechazan los excesos del punk, no toman alcohol ni prueban droga alguna, tampoco cafeína ni medicamentos médicos, se abstienen sexualmente y son vegetarianos. Los colectivos de Straight Edge se han visto envueltos en el activismo por el respeto al medio ambiente y el derecho animal. Los punks hardcore se desarrollaron al calor del feminismo europeo y norteamericano de la década de 1980, al calor de las luchas homosexuales, y las comunas alternativas autoproducidas. Los colectivos hardcore punk se reunían a discutir, leer literatura política, y realizaban acción directa por medio de sabotajes, ocupación, imprimían sus propias revistas informativas (fanzines), algunos colectivos como el de Crass en Inglaterra establecieron comunas “Hazlo tú mismo” (do it yourself) donde se trata de producir una variedad de artículos de forma autónoma y alternativa a la presentación de la economía consumista (desde lavadoras y sistemas de energía solar, hasta horticultura y anticonceptivos alternativos).

En México destacan agrupaciones punk como, Masacre 68, Síndrome del Punk, Rebell´punk, Solución Mortal, Xenofobia, y Espécimen.

El lado oscuro de la luna es la metáfora rockera que remite al lado individual y social luminoso y oscuro que atraviesa a los estilos rockeros (título de uno de los discos destacados en la historia del rock, el “Dark side of the moon” de la banda Pink Floyd). Dos son los lados del rock y de los rockeros, uno de luz con música y letras esperanzadoras, de amor y paz, que tiende a rechazar la vida moderna e industrial, y relacionado con drogas psicoactivas naturales. Y el lado oscuro, asociado al desencanto, al pesimismo, y a la destrucción, que tiende a resignarse a la vida urbana, de pavimento y contaminación, y relacionado con la experimentación de drogas duras sintéticas (Urteaga, 1998, p. 190). Dark es un término sombrilla para referirse a diferentes estilos culturales desarrollados a partir de la década de 1980, provenientes de la imagen punk, que acentuaron el lado oscuro, lo bohemio, y la crítica religiosa. A diferencia de las subculturas no fueron relacionados con la violencia, delincuencia, ni con posturas políticas. Los estilos darks se basan en la imagen y la música. Destaca el estilo gótico (nombre tomado de la historia de los pueblos germánicos orientales, los visigodos medievales) en su mayoría son jóvenes de clase media que comparten el gusto por la fantasía y la ciencia ficción de novelas y películas de horror como las de H. P. Lovecraft, Edgar A. Poe, Bram Stoker, Anne Rice o Stephen King, que en sus historias implican seres inhumanos y bestiales como vampiros, fantasmas o zombis. La mayoría de la estética gótica se relaciona con la estética del renacimiento y la ilustración, época que les interesa debido al conflicto de la razón sobre la fé, del individuo sobre el puritanismo cristiano, y

en general una redefinición sobre la concepción judeo-cristiana de la muerte. Los góticos copian adornos, vestimentas y peinados andróginos basados en la imagen burguesa del siglo XVIII. La estética gótica trata de transmitir un culto romántico por la muerte, que involucra aislamiento, silencio, soledad y sufrimiento. Los góticos copian los gestos e imágenes petrificadas que ya habían elaborado los punks agregándoles un toque bohemio y romántico. La imagen general es de muertos vivientes, una imagen que remarca nuevos sentidos colectivos de concebir la muerte, a través de un estilo andrógino para los hombres e hiperfemenino para las mujeres. Tanto hombres como mujeres portan adornos y accesorios femeninos y masculinos, ambos se maquillan y llevan aretes, uñas largas, faldas y cabello largo (Marcial, 2006, pp. 98-99). La lógica andrógina en el estilo dark se reserva a los varones, en contraste el estilo de las mujeres es un exceso de feminidad, una hiperfeminidad. Para los hombres este look feminizado contradice directamente los estereotipos tradicionales de estilo masculinos. Los hombres tienen que merecer el uniforme. Si se hacen de imágenes feminizadas propias del glam rock y el culto al vampirismo, maquillaje, pinta labios y delineador, tendrán que mostrar suficiente seguridad y confianza, pues estas ropas transgreden las convenciones de lo masculino (Brill, 2007, p. 115). Otro estilo dark es el industrial. El industrial, a diferencia del gótico se enfoca en la ciencia ficción que propone paisajes caóticos y pesimistas para el futuro. Desde películas como *Metrópolis* de 1927 de Fritz Lang, *Blade Runner* de 1983, novelas como *Brave New World* de Aldous Huxley, o *Do Androids dream of electric sheep?* De Philip K. Dick. A diferencia de los góticos, que por lo general se enfocan en el consumo de alcohol y en escuchar rock a ritmos medios y lentos, de bandas como Lacrimosa, London After Midnight, o Theater of Tragedy; los industriales se relacionan con el consumo de drogas sintéticas y bailan al veloz ritmo de música electrónica oscura de bandas como Skinny Puppy, Marilyn Manson, Rammstein, Ministry u Hocico.

II. 3. 5 Ravers

Para entender la cultura raver es necesario saber algunas cuestiones básicas de música electrónica. A finales del siglo XIX, Thaddeus Cahill desarrollo una consola parecida a un órgano, que emitía señales eléctricas convertidas en tonos a partir de dispositivos electromagnéticos. El telarmonio o dinámofono llegó a pesar 200 toneladas y a costar una fortuna. Era todo un sistema pensado para hoteles, restaurantes, centros de negocios, teatros, etcétera, donde a partir de la señal enviada por el aparato (que funciona parecido a la transmisión telefónica) se distribuye a varias bocinas en diversos espacios. Entre 1910 y 1930 el artista futurista italiano Luigi Russolo desarrolló una serie

de aparatos musicales experimentales (los *intonarumori*) que trataban de crear “ruidos” parecidos al sonido cotidiano de las ciudades urbanas industriales. En el “Manifiesto de arte del ruido” de 1913 Russolo predice que el humano utilizará tecnología electrónica en el futuro para satisfacer una nueva estética sónica, producto de la vida en las ciudades y de sus paisajes ruidosos.

El theremin fue patentado en 1928 por León Theremin (y de hecho actualmente está de moda y es parte del performance vanguardistas de diversas bandas de rock) es un aparato que consiste principalmente en dos antenas sensibles a la posición de las manos del músico, con una mano se controla el volumen, y con otra la frecuencia de sonido. La señal se manda a las bocinas. El theremin produce el sonido típico de las películas de terror de los cuarenta y cincuenta. Durante las décadas de 1940 y de 1950 la *musique concrète* francesa y la *elektronische musik* alemana, se concentraron en desarrollar dispositivos y diversa tecnología musical electrónica. La *musique concrète* francesa se orientó al desarrollo y experimentación de las diversas posibilidades de la grabación y edición, a partir de las novedosas cintas magnéticas. Y la *elektronische musik* alemana se orientó a sintetizar música, puramente a partir de señales producidas electrónicamente. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se desarrollaron los primeros sintetizadores de música electrónica comerciales. En la década de 1950 destacan los proyectos e innovaciones musicales de la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, quienes montaron el primer centro de investigación y desarrollo de música electrónica por computadora. Durante 1960 y 1970 bandas como The Beatles, The Monkees, y Pink Floyd incluyeron sintetizadores en sus trabajos de estudio. Durante la década de 1970 la música *new age* o ambiental de artistas como Jean Michel Jarre, Wendy Carlos, y Vangelis lograron tremendos éxitos de ventas a partir de trabajos musicales electrónicos. Sin embargo es durante la década de 1980 con grupos como Depeche Mode, Kraftwerk, Prince, Pet Shop Boys, Giorgio Moroder, o Peter Gabriel que se populariza a nivel internacional el uso de cajas de ritmo, sintetizadores, y surgen los primeros instrumentos electrónicos de “relativamente bajo costo”.

A finales de los setenta la música disco y las discotecas sentaron las bases para la música electrónica bailable (*electronic dance music*), los raves y los ravers. Los raves son las fiestas y festivales de música electrónica, característicos por utilizar tecnología musical de punta, por su larga duración, y su relación con las “drogas de diseño”. Los ravers, no sólo son los asistentes a dichos eventos. La cultura raver es una cultura juvenil basada en los festivales, y clubs nocturnos, que conllevan un estilo de vida de 24 horas. En los raves, la música es programada por un DJ o presentada como actos en vivo (*live acts*). La mayoría de la música electrónica bailable no tiene letra, el mensaje se vuelve más abstracto sin una voz y una letra, sin embargo cada subgénero corresponde a atmosferas y paisajes emocionales concretos, por ejemplo, el género *trance* es alegre

y optimista, a una velocidad media (130 a 140 golpes rítmicos por minuto), la mayoría del house es erótico y sensible, a una velocidad más lenta (de 120 a 130 golpes por minuto), y géneros como el hard techno y el dark psy son un más rápidos, bruscos y/o violentos (llegan a velocidades de más de 150 golpes por minuto). El tecno y el house son los primeros géneros de electronic dance music. De la manera similar que el rock and roll, el tecno de Chicago y el house de Detroit, fueron géneros creados en manos de afroamericanos, y después apropiados por blancos. En 1977 (el mismo año de la película de culturas juveniles de baile *Saturday Night Fever*) el DJ de Chicago Frankie Knuckles popularizó la música house, y en 1996 se fundó una nueva categoría de grammys sólo para él (el Grammy Award for Best Remixed Recording, Non-Classical). El house se desarrolló durante las décadas de 1980 y 1990, en las discotecas gays y underground de grandes urbes como Nueva York y Londres. El house se caracteriza por combinar sonidos clásicos de soul, principalmente vocales e instrumentos como el saxofón, con música disco y club, donde el ritmo es como un “tren en marcha” (Feixa, 2014, p. 156). El tecno se creó y desarrollo por el Dj Juan Atkins en Detroit durante la década de los ochenta. De manera similar que el house, el tecno tomó elementos de géneros afroamericanos pasados como el soul o el funk; no obstante, el tecno tiene una mirada más futurista, y menos erótica que el house. Si bien, durante los noventa y primera década del siglo XXI los raves se asociaron con minorías LGBT y de usuarios de drogas como el extasis (MDMA) y el LSD, actualmente la música electrónicaailable ya no es un producto de minorías, es uno de los productos transnacionales y trans-clasistas de mayor popularidad (Feixa, 2014, p. 158).

Para el caso mexicano, las primeras ciudades en inaugurar clubs de música electrónica, o realizar raves ilegales en locaciones clandestinas, son la Ciudad de México, Guadalajara, y Tijuana, durante la década de 1990 (Marcial, 2006, p. 150). Durante la primera década del siglo XXI comenzó la oleada de los raves del género psychedelic trance (psy-trance), extendiéndose a ciudades de población media como Culiacán, Monterrey, o Hermosillo. En el 2002 se presentó Infected Mushroom en Guadalajara, uno de los artistas más populares de psy-trance. Los raves ilegales se realizan a las afueras de las ciudades como en ranchos, o terrenos campestres privados, la mayoría de lo raves duran de 24 a 48 horas, las invitaciones se mantienen dentro del círculo exclusivo de ravers para evitar que la policía o los padres de familia sepan la ubicación y fecha de los eventos. Los raves ilegales desafían los horarios y espacios establecidos para el ocio, asimismo permiten la experimentación con drogas altamente psicoactivas.

II. 3. 6 Cholos, Fresas

El término cholo aparece en el libro de “Crónicas del Perú colonial, comentarios reales de los Inca” de Garcilaso de la Vega, publicado en 1609, donde señala que los cholos son los hijos de los mulatos. Actualmente el término cholo es común en Bolivia, Ecuador y Perú para se refiere en general a los mestizos. En Chile se le llama así al indio puro. Xolotl en náhuatl es un dios con cabeza de perro, de la mitología mexicana y tolteca. También cholo es un tipo de perro, el apócope del Xoloescuintle el perro azteca. La xola es también la guajolota (Valenzuela, 1988, pp. 56-58).

Los pachucos de los cuarenta y cincuenta acuñaron la mayoría de signos que forman parte del estilo cholo. Centralmente los aspectos de organización, simbología, lenguaje e imagen (Valenzuela, 1988, p. 42). A pesar de que el cholismo emerge a finales de los sesenta en los barrios chicanos del este de Los Ángeles, como continuación de la tradición pachuca, es a finales de los ochenta y principios de los noventa, que se populariza internacionalmente (Valenzuela, 1988, p. 50). La masificación del estilo cholo y de su música, el rap, coinciden con la problemática del narcotráfico que surge como problema internacional en esos mismos años (Pérez, 2000, 321). Los cholos son una subcultura de clase trabajadora, se fundamentan en la “defensa del barrio” y de sus territorios (contra el ataque, robos, y amenazas de otras pandillas), a través del control de estos espacios reafirman jerarquías basadas en aspectos de masculinidad como dominio y competencia. Otro espacio importante para los cholos es la cárcel. La cárcel funciona como una institución que los pandilleros llegan a apropiarse como espacio de acción, donde al igual que en las calles y el barrio, constantemente compiten por estatus. Los cholos son una subcultura ampliamente relacionada con delincuencia, robo, venta de drogas y violencia. Una mayoría de integrantes de las pandillas cholas dejan la escuela y se mantienen desempleados, tienden al uso y venta de drogas. La violencia se utiliza para la defensa del territorio y para obtener respeto de otras pandillas invasoras. La violencia también se expone en la defensa de las mujeres y novias de los cholos, con lo que ganan respeto y jerarquía entre los suyos. En Estados Unidos el cholismo va más allá de la defensa y apoyo por el barrio, es un mecanismo de identidad territorial, de nacionalidad y defensa étnica, frente a grupos anglosajones de derecha racistas (Marcial, 2006, p. 107). Los cholos se visten con ropa floja, continuación de los largos sacos y flojos pantalones de los pachucos. El paliacate en la frente es un elemento que se toma del atuendo de trabajo, en la construcción se utiliza el paliacate en la frente con el objetivo de detener el sudor, el cholo integra este elemento usándolo para cubrir sus ojos, pudiendo ver sólo al levantar la cabeza, lo que da un aspecto de desafío. Los pantalones de marca Dickies, los zapatos con protección de acero para golpes, y la malla o red para proteger el cabello son también tomados de los uniformes y atuendos de trabajo

industrial. Significando los sectores de ocupación económica a los que accede la clase trabajadora chicana (restaurantes de comida rápida, maquiladoras, talleres de carros, jardinería, etcétera) (Brake, 1990 p. 74).

La música rap es el género musical central del estilo cholo, (aunque el rap es más bien la técnica vocal de la música hip hop, proveniente de la técnica poética-musical llamada spoken Word, o palabra hablada). El hip hop está conformado por cuatro actividades de ocio urbanas: el graffiti, el break dancing, los DJs y los raperos. El hip hop, y en general la música de los barrios de clase trabajadora, son parte de una estrategia de resignificación de lo popular urbano. Es un ejemplo de cómo las culturas subalternas dan forma y sentido a su cotidianidad (Rodríguez, 2014, p. 126). Los que crecen en el barrio crecen con Hip Hop, “lo quieran o no”, es uno de los lenguajes con mayor presencia a nivel internacional, que utilizan tanto jóvenes de clase media y baja desde finales de los ochenta. Habla de su cotidianidad. En el rap se articulan historias, reclamos, críticas y deseos de cambio social, que revelan la opresión y limitaciones por condiciones de clase, etnicidad y género (Rodríguez, 2014, p. 124).

El rap comenzó a finales de la década de los setenta en manos de afroamericanos de Nueva York que gustaban de la técnica del toasting jamaicano (una técnica de spoken word perteneciente al Reggae Dub, subgénero del reggae jamaicano), con artistas como Afrika Bambaata, Ggrandmaster Flash and The Furious Five, The Sugarhill Gang's y Dj Kool Herc. Durante la segunda mitad de los ochenta surgieron importantes artistas como Public Enemy, KRS-One, Beastie Boys, o A tribe Called Quest. La explosión y popularidad global del rap se da a principios de los noventa con un hip hop alejado de los temas de violencia y problemas sociales, apoyándose más en la música, el baile y la imagen, con artistas como Vanilla Ice y MC Hammer. El gangsta rap o rap callejero terminó aplastando a este tipo de artistas, por medio de letras e imágenes realmente violentas, que si correspondían a la cruda realidad de los guetos urbanos norteamericanos. N.W.A, Geto Boys, Ice Cube, son algunos de los artistas con mayor popularidad. Que mezclaban lo racial-político, problemas económicos y las actividades de ocio relacionadas con las drogas y conseguir sexo. El g-funk fue la respuesta de los raperos de la costa oeste, principalmente de Los Ángeles, que se caracteriza por los samples de funk de los setenta y por letras menos políticas y más sexistas, artistas de esta corriente son Snoop Dogg, Warren G. y Too Short. En la costa este surge un rap impulsivo llamado hardcore rap, de artistas como Nas, Wu Tang y Notorious BIG. El gangsta rap de la costa oeste comienza en 1986 con el grupo N.W.A. (Niggz Wit Attitude) del suburbio de clase trabajadora de Compton California. Este grupo tuvo una gran influencia en la música de los raperos chicanos. A pesar de haber sido prohibido en los medios por sus letras y las imágenes de sus videos, N.W.A. representó de manera artística las

cuestiones de territorialidad y problemas del gueto propias del gangsta rap (Rodríguez, 2014, p. 128).

El rap de chicanos es producto de la convivencia entre latinos y afroamericanos en los guetos angelinos. Kid Frost es considerado el primer rapero chicano, logrando popularidad en 1990 con su sencillo “La Raza” del disco “Hispanic Causing Panic”. En esa canción Kid Frost conjuga el caló chicano, los saberes de la calle chicana, el nacionalismo chicano, la crítica política y cuestiones de identidad hipermasculina heteronormativa (Rodríguez, 2014, p. 129). La agresividad y el sexismo son expresiones masculinas dominantes en el hip hop (Rodríguez, 2014, p. 134). En la actualidad, a partir de finales de los noventa, el rap mexicano se ha desarrollado, principalmente bajo la influencia del gangsta rap californiano, artistas destacados son Control Machete, Molotov, y Cártel de Santa.

Otros estilos subculturales que conviven en el barrio de clase trabajadora con los cholos son los reggaetoneros y los chúntaros. Los reggaetoneros son seguidores del subgénero del reggae llamado reggaetón. El reggaetón es el reggae en español con enfoque en los ritmos y estilos vocales del subgénero del reggae llamado dancehall. El dancehall llegó a Panamá en manos de inmigrantes jamaíquinos en la década de 1970, lo que dio paso a que algunos músicos panameños experimentaran una forma propia de dancehall. Sin embargo, es durante los ochenta y noventa cuando el reggaetón se popularizó en manos de los artistas como El General, Nando Boom, Daddy Yankee, Tego Calderón y Vico C. el reggaetón es una hibridación entre Hip Hop, Dancehall y la tradición caribeña tropical de géneros como el reggae, el ska, el merengue, la salsa, la cumbia, la bachata, el merengue, etcétera. La imagen es muy parecida a la de los raperos. El culto al sexismo, al rol de chulo o Pimp, y a la extravagancia de la joyería ostentosa (lo que es el bling bling). El baile y la imagen son centrales en el estilo reggaetonero, los paisajes preferidos, por lo menos en la imaginación de los reggaetoneros, son el club nocturno o la playa, los automóviles modificados (car tuning), y las mansiones millonarias, son también elementos constantes en los videos musicales. Correspondientes a una imagen de abundancia y prosperidad que añora el sueño americano.

Durante las décadas de 1940 y 1950 predominaba en México la música de ritmo cubano, como el mambo y el chachachá. A partir de finales de la década de 1950 la cumbia colombiana, peruana y argentina, comienza a influenciar la música popular mexicana. Comienza un largo camino para la cumbia mexicana, que derivaría en los subgéneros de la cumbia norteña, la cumbia sonidera, la cumbia grupera, la tecnocumbia, etcétera. Las agrupaciones denominadas sonoras crearon durante los cincuenta y sesenta el género tropical, a partir de mezclar el mambo, el chachachá, el danzón, la salsa, el merengue, la cumbia etcétera. Estas agrupaciones serían las

pioneras en tocar cumbia en México. La temática central de las *sonoras tropicales* habla de la cotidianeidad de la clase trabajadora, a través del humor y la picardía. Expresiones como “sabor”, “suave”, “sabrosura” y “azúcar” son formas de reafirmar su concepción desenfadada de la vida.

El estilo chúntaro, producto de una ola cumbiera iniciada por el grupo El Gran Silencio a la mano de Celso Piña en Monterrey Nuevo León, es un estilo que se expone en los eventos sonideros de la ciudad de México y Monterrey, es centralmente una imagen que encuentra su espacio y momento en el baile sonidero. Los jóvenes chúntaros responden con una actitud “tropical” a la frivolidad mecánica del pop en inglés y español. Se visten con ropa “chola aguada”, shorts largos y flojos, camisetas con estampados de temas pachuco, o de la virgen de Guadalupe. Gorra de beisbol con la visera tapa los ojos. Las mujeres usan pantalones aguados a la cadera para mostrar cintura mientras bailan, camisas largas con los botones de arriba abrochados para mostrar la ombliguera de abajo. El paso de baile más popular es el del gavián que asemeja dos gallos enfrentándose, escenifica amistad y enfrentamiento entre pandillas, mientras se baila es común que algunos simulen estar inhalando *resistol* (pegamento), que es una de las drogas características de los barrios bajos de Monterrey y la Ciudad de México (Olvera et al., 2014, pp. 167-169).

La imagen cultural central de los llamados jóvenes fresas, es la de estudiantes pertenecientes a escuelas privadas tipo Tec de Monterrey o Universidad Ibero. En el contexto de crear categorías culturales, fresa se refiere a individuos jóvenes estudiantes de clase alta que gozan de moratoria social, o a jóvenes de clase media que tratan de aparentar o aproximarse al estilo de vida consumista de las clases altas. Un rasgo central es su actitud y comportamiento “... de superioridad y patrones estéticos y conductuales muy vinculados a los estilos de consumo y moda hegemónicos en la cultura mexicana urbana (muy influidos por la cultura estadounidense pop)” (Urteaga 2004b, p. 115). Fresa puede llegar a ser un término peyorativo se refiere a los que hablan de una manera particular “como si tuvieran una papa cliente en la boca” (Urteaga 2004b, p. 115), son personas señaladas como superficiales, que se interesan más por la apariencia y las capacidades adquisitivas consumistas, que por lo subjetivo y personal. Los fresas emergen en la década de 1980, diferenciándose de los chavos banda y los cholos de clase baja. El otro referencial es el joven de barrio, el de sectores populares. Para los fresas los jóvenes populares y sus estilos son “nacos”. Los nacos eran inicialmente, bajo el modelo de Samuel Ramos, los mexicanos llamados pelados, cuya imagen central es el indígena de ciudad. Con el tiempo naco fue designando a cualquiera que se caracterice por ser ordinario y se sector popular (Urteaga 2004b, p. 127). Para los fresas: los metaleros, los cholos, los buchones, los punks, etcétera son los nacos, son todos los estilos culturales y subculturales que no están a su altura de clase.

Para los fresas la vestimenta es la parte de su estilo con mayor importancia, a través del poder adquisitivo de ciertas marcas de ropa se diferencian de los otros, de los nacos. Algunas de las marcas de moda actuales entre los fresas son: Calvin Klein, DKNY, Perry Ellis, Armani, Penguin, Guess, H&M, Ralph Lauren, Moschino, Adidas, Nike, Ferragamo, Gucci, Polo, Dockers, Hugo Boss, Fendi (aunque no son marcas exclusivas de los fresas, los raperos y los buchones también las utilizan). Vestir estas marcas proyecta pertenencia a un estilo de vida de clase alta. No sólo es comprar y ponerse cierta marca, es el estilo con que ésta se porta. El cuidado por la imagen corporal es importante para proyectar cierto look. Esto también se traduce en gimnasio y dietas, para lograr la imagen deseada “verte bien”, y ser aceptado por los pares (Urteaga 2004b, p. 125).

II. 4 Postsubculturas

Como hemos observado a través de esta sección de culturas juveniles, los estudios subculturalistas parten de un enfoque marxista, en el que la clase social es una estructura con el poder causal de generar culturas subalternas. Las diversas culturas subalternas son respuestas a problemas y contradicciones históricas específicas, que surgen principalmente a partir de la opresión de clase en el contexto de la cultura de masas posterior a la Segunda Guerra Mundial. Como hemos mencionado, la construcción de estilos por medio del bricolaje (construir ensambles de manera creativa para vehicular nuevos significados) produce homología entre los objetos y el habitus de los miembros que se adscriben a determinados estilos. Las experiencias compartidas por individuos de una misma clase se traducen en estilos que se exponen mayormente en las actividades de ocio y/o de tiempo libre. Asimismo, es a través de los estilos, que se intenta “resolver” los problemas de clase específicos de cada subcultura.

El concepto de homología nos habla de objetos culturales materiales e inmateriales reflejo de sus condiciones sociales; la homología produce similitud entre los integrantes de la subcultura y los objetos que conforman el estilo. Homología entre las condiciones socio-culturales, los intereses, actitudes, y sentimientos de grupo. Una simetría que da coherencia al conjunto de subculturas, de tal manera que, por ejemplo, los estilos de hippies y skinheads, o de cholos y fresas se definen en oposiciones homólogas.

El enfoque subculturalista también utiliza el enfoque semiótico, los estilos se leen como textos desde *fuera* y desde *arriba*. En este sentido para pertenecer y entender cierto estilo es necesario manejar los significados y los códigos estéticos, para eso es ineludible, por lo menos, un mínimo de empatía por cierta realidad cotidiana de clase social.

A partir del subculturalismo se entiende a las culturas juveniles partiendo de sus condiciones sexo-genéricas. No obstante, los estudios subculturalistas del siglo XX no profundizaron en la dimensión de género, la mayoría de las subculturas descritas en los estudios subculturales (salvo un par de estudios, entre los que destacan los de Angela McRobbie) se constituyen en su mayoría por hombres y se observan exclusivamente desde concepciones de hombría y masculinidad, aunque no se estudien específicamente desde la dimensión de género.

Asimismo, los subculturalistas relacionaron a las subculturas de la segunda mitad del siglo XX con actividades ilícitas, considerando en general a los jóvenes de las subculturas como “desviados” y/o “anomias sociales”. De igual manera, los estudios subculturales se centraron en aspectos de marginalidad social, económica y política; hoy en día los estudios de culturas y subculturas juveniles, a los que podemos llamar postsubculturales, se centran en la fragmentación de la cultura, identidades fluidas, y tendencias culturales consumistas.

Actualmente, los estilos culturales juveniles no corresponden linealmente a la homología entre clase, intereses particulares y “autenticidad” estilística. Las subculturas de la segunda mitad del siglo XX se formaban y se reconocían bajo oposiciones homólogas, simétricas entre unas y otras, por ejemplo entre los motociclistas y los hippies; era ilógico o altamente improbable que un hippie hubiera adoptado el estilo de vida violento de los motociclistas.

Para Muggleton (2002) la relación actual entre estilo, comunidad de pertenencia, clase social, sexualidad y género es contingente. Los estilos de las culturas o las subculturas juveniles son expresiones culturales que no necesariamente se fundamentan en problemas de clase, como lo plantearon los estudios subculturales (Muggleton, 2002, p. 30). Jóvenes de diversas clases sociales, bajo una cultura global consumista, buscan estilos que en el pasado correspondían a grupos delimitados por condiciones estructurales. La identidad tradicional establecida por religión, sexo-género, etnicidad y comunidad se han transformado, y los roles de consumo llevan a nuevas búsquedas por identidades efímeras e individuales (Hodkinson, 2007, p. 3)

Una mayoría de jóvenes consumen y portan estilos subculturales por seguir la tendencia de moda. La afiliación a estilos culturales y subculturales juveniles ya no se determina linealmente por compartir una serie de valores y concepciones grupales tradicionales. No es que la homología lineal-estructural no se presente actualmente en mayor o menor medida; pero como señala Muggleton (2002, p. 26): “los estilos son muchísimo más fluidos que como lo describieron los estudios subculturales”. Actualmente la identificación con un grupo específico se complejiza, las afiliaciones a estilos son transitorias y momentáneas. Anteriormente los estilos se definían en oposición directa a otros, actualmente las fronteras entre los estilos se transforman y se

resignifican. Esto es producto del consumismo global, así como de una cultura de perfil democrática.

Hoy podemos ver calaveras y huesos propios del estilo metalero en una mochila para niño de primara. Podemos ver los *dreadocks* rastafari y cortes de pelo y peinados punk en modelos de pasarelas de moda, sin que necesariamente pertenezcan auténticamente a la subcultura punk o rasta. Lo actual no tiene orígenes fijos, y es retomado de un sinfín de fuentes (Muggleton, 2002, p. 43). La globalización económica estandarizó los estilos subculturales de la segunda mitad del siglo XX. Antes había pocos raperos o hip hoperos. En 20 años, de la década de 1990 al 2010, el rap se encuentra en cualquier lado, en todas las clases sociales, los museos, las obras de teatro, en las campañas políticas, hasta en las academias de literatura.

Las postsubculturas son múltiples y fluidas, se constituyen a partir de la fragmentación de la identidad. Las ideologías postsubculturales son heterogéneas, existe diferenciación interna y diversidad. La vestimenta, el arreglo, la música, y los lenguajes juveniles, adquieren múltiples significados (no lineales). Los estilos postsubculturales se alejan de las imágenes de la labor cotidiana, se colocan en catálogos de moda de tiendas de ropa que saben manejar los veloces cambios en las modas y el consumo (Muggleton, 2002, p. 48). La industria de la moda trabaja bajo técnicas de producción masivas posfordistas, tienen la capacidad de producir velozmente un amplio rango de productos especializados que satisfacen las cambiantes demandas. La industria de la moda es en sí misma un violento flujo de imágenes heterogéneas. La emergencia del nuevo sujeto juvenil no se explica sin considerar la existencia de una amplia oferta de estilos por consumir, ¿pero qué elementos subjetivos, condicionan la elección de estilos por consumir?, ¿por qué se deciden por unos y no por otros?

Los jóvenes actuales, más bien, transitan entre la identidad individual y colectiva, posibilitados por las nuevas tecnologías y el espacio virtual de internet, nuevas maneras de comunicación, expresión y contacto. La nueva generación se presenta como lo hace por internet, con fluidez para cruzar barreras y diferencias. Para los adultos, internet y sus películas, videojuegos, música, videos, etcétera, son refugios individuales “enfermizos” y “solitarios”. Pero las nuevas tecnologías no son un refugio o escondite, son nuevas formas de relacionarse con ellos mismos y una nueva sociedad. Son nuevas formas culturales de relacionarse con el mundo, un nuevo formato generacional, saben que heredan un mundo de diferentes oportunidades y diferentes peligros que los de sus padres (Seidler, 2006, p. 161). Para las postsubculturas la autenticidad no reside en la “apariencia superficial”, sino en lo que para ellas es una “actitud alternativa individual”.

En el cuadro 2 presentamos las tipificaciones de las subculturas modernas (del siglo XX), y las de las subculturas posmodernas o postsubculturas (de finales del siglo XX y del siglo XXI).

Cuadro 2. Tipificación de las subculturas modernas y las subculturas posmodernas según Muggleton (tomado de Muggleton, 2002, p. 52)

Subculturas y culturas modernas	Postsubculturas y culturas posmodernas
Identidad de grupo	Identidad fragmentada
Estilo homogéneo	Estilo heterogéneo
Fronteras marcadas	Fronteras débiles
La subcultura provee identidad	Identidades múltiples
Alto compromiso	Bajo compromiso
La membresía se percibe como permanente	El acoplamiento es transitorio
Baja movilidad subcultural	Alta movilidad subcultural
Acento en las creencias y valores	Fascinación por el estilo y la imagen
Gestos políticos de resistencia	Sentimiento apolítico
Sentimiento anti medios de comunicación	Actitud positiva por los medios de comunicación
Auto percepción como auténtico	Celebración de lo inauténtico

Los jóvenes postsubculturales entienden la libertad como la posibilidad de expresarse individualmente, estas características de la “libertad individual” tienen sus raíces en la estética y en los valores de la Ilustración y el romanticismo del siglo XIX (Muggleton, 2002, p. 159), que tiende más al estilo de vida y a los valores individualistas de clase media y alta. Para Muggleton (2002) libertad individual es un concepto de libertad acuñada por la burguesía. Como podemos observar en el cuadro 3, los jóvenes actuales se identifican por las características de la izquierda.

Cuadro 3. Rasgos (en oposición lineal) de los jóvenes postsubculturales, según Muggleton (tomado de Muggleton, 2002, pp. 158-159)

Auténtico	Inauténtico
Alternativo	Mainstream
Minoría	Masa
Individualismo	Colectivismo
Heterogeneidad	Homogeneidad
Hibridación	Holismo
Amalgamación	Especificación
Mente abierta	Mente cerrada
Diversidad	Restricción
Difusión	Cohesión
Libertad	Regulación
Variación	Predicción
Liminalidad	Estructura
Cambio gradual	Cambio rápido
Movimiento	Estasis
Actitud	Apariencia
Innovar	Copiar
Adaptación	Adopción

Al observar la historia de las culturas juveniles del siglo XX, lo hacemos desde tipologías sociales. En esta investigación hemos construido tipologías socio-musicales al acentuar las características relacionadas con nuestros objetivos: conocer el contenido de la música que los jóvenes prefieren en relación a cuestiones de identidad de género masculino. Diferentes investigadores se enfocarán en diferentes dimensiones de análisis, depende de la subjetividad y la valoración de lo que se considere que aporte significados de mayor relevancia. Las explicaciones racionales, libres de valores y sentimientos son imposibles. Realmente las explicaciones sociológicas son parciales, cubren solamente puntos específicos y muchas veces momentáneos, se basan en puntos de vistas personales del investigador (Muggleton, 2002, p. 25).

Construir tipologías concierne a considerar una estructura detrás de la estética, según la sociología cultural del gusto de Bourdieu, de los habitus correspondientes a condiciones socio-culturales, de los tipos de capital social, cultural, económico, educativo, etcétera. No obstante, se trata de observar como esa estructura estructurante del gusto es negociada desde la capacidad de agencia del sujeto juvenil. Esa capacidad de agencia se observa a través de la forma en que los jóvenes escriben su propia vida, una constante negociación que involucra relaciones de poder, en el que el joven concierta, conviene o maneja su relación con las instituciones sociales, los problemas y condiciones de vida de su cotidianidad. Cabe señalar que es fundamental que los constructos de tipologías sociológicas sean compatibles y coherentes con la cotidianidad y el sentido común de la realidad de los jóvenes observados.

Así, las culturas, subculturas y sus estilos, son abstracciones nominalistas (Muggleton, 2002, pp. 9-10) nomenclaturas parciales en las que agrupamos a jóvenes que portan las características que le interesan al investigador.

Para estudiar los significados de género en la música preferida, debemos observar la relación entre subjetividad y estructura, pero no fundamentarnos en una teoría determinista como en los trabajos subculturales donde la clase social y las condiciones estructurales producen un estilo de vida, como si el joven antes de nacer ya tuviera una vida pre establecida. Para Marx existe una realidad objetiva independiente de cómo se manifieste subjetivamente (Muggleton, 2002, p. 16). Los valores, ideologías, concepciones, y diversos significados relacionados con interpretaciones subjetivas de la realidad, deben reconocerse con cierta independencia, pues no siempre son la expresión derivada de factores socio-económicos; dichas interpretaciones tienen que ver con imaginarios, espiritualidades, estéticas, emociones, y otras dimensiones subjetivas. Si observamos que los jóvenes presentan patrones, secuencias, regularidades en sus concepciones y prácticas, y no profundizamos en la interpretación de significados al estudiar dichos patrones de conducta y acción, sólo observaremos la parte estadística y dichos habitus seguirán siendo incomprensibles.

En este trabajo hemos puesto atención a los significados desde la interpretación simbólica de la cultura. A través del análisis del discurso de las preferencias musicales de los y las jóvenes. No alcanzamos a estudiar la interacción simbólica entre jóvenes fundamentada en sus gustos musicales. Sin embargo, a través de la historia de los estilos juveniles y las subculturas podemos comprender la estructuración de los gustos en la nueva generación. Esta nueva generación ha revivido elementos de los estilos de las décadas de la segunda mitad del siglo XX. Punk, gótico, rockero, hippie, rasta, entre otros, son estilos con los que los y las jóvenes Hermosillenses se identifican.

II. 5 Corridos y Narcocultura

Con el objetivo de profundizar en el género musical regional mexicano de la música nortea (principalmente el corrido y el narcocorrido), así como con los formatos de identidad regional relacionados directamente con estas músicas (centralmente la narcocultura), en este apartado observaremos cuestiones centrales históricas, y algunas caracterizaciones socio-culturales del corrido.

II. 5. 1 Los Corridos

El corrido mexicano se deriva del romance español traído por los conquistadores y los primeros colonizadores. El corrido mexicano no es un fenómeno socio-histórico uniforme ni generalizable, algunos estados y regiones mexicanas casi no cuentan con producción (Lira-Hernández, 2013, p. 32). El corrido se desarrolló visiblemente bajo el clima de las guerras civiles, invasiones, y/o intervenciones del siglo XIX y principios del siglo XX: la independencia, la guerra de reforma, las intervenciones francesas, la guerra con Estados Unidos, la revolución y la guerra cristera, fueron episodios severos para un pueblo que apenas se comenzaba a reconocer como mexicano. A través del corrido fue posible compartir experiencias, expresar problemáticas, dolor y anhelo, cantarle a los héroes de batalla, y a los valientes que buscaban justicia para su pueblo.

Con el tratado Guadalupe Hidalgo en 1848 inicia la historia de la frontera norte y con ello germinan corridos distinguibles por su contenido específico de problemáticas fronteras mexicano-americanas. Contenidos que llegarán a ser característica central, junto con el exclusivo uso del acordeón, de la llamada música nortea mexicana, así como de la llamada música de conjunto tejano. Con el propósito de hablar de la música nortea que los jóvenes mexicanos escuchan en la actualidad, nos enfocamos en aspectos centrales del corrido, y en la influencia que este género tiene en el narco- o más bien necro-corrido del llamado “movimiento alterado”, tan masivamente popular en la actualidad.

Como mencionamos, la música contiene y vehicula significados socio-culturales específicos. El corrido y sus diferentes formatos como el histórico, de narcotráfico, de elogio a ciudades, de amor, de caballos, etcétera, comunican valores, emociones, puntos de vista, y diversas formas de interpretar y concebir la realidad social. En la medida en que el corrido mantiene significados, éste se convierte en un poderoso vehículo de comunicación de ideologías

particulares, y los escuchas comparten el mismo mensaje como guía de acción social (Peña, 1995, XXV).

Durante el siglo XIX y principios del XX la mayoría de la población mexicana era rural y analfabeta, de tal manera que el corrido en esa época era de tradición oral y no siempre dejaba registro escrito. Las primeras audio-grabaciones de corridos populares datan de principios de 1930, así que anteriormente el corrido era en su mayoría transmitido de memoria de forma cantada. Valenzuela (2003, p. 10) señala que: “El corrido mantiene su función tradicional, como crónica, registro, referente axiológico, historia subalterna y recuento de asuntos de interés social que se cuentan cantando” los corridos funcionan, a partir de que son elementos expresivos de ciertos grupos sociales, como objetos culturales inmateriales (historias cantadas), describen acciones y subjetividades bajo límites geográficos-temporales. Asimismo, Valenzuela (2003, p. 33) indica: “Mediante el corrido se recrean los mitos, las leyendas, los eventos significativos, que se propalan de pueblo en pueblo, de batalla en batalla, desde abajo hacia todas partes. Con el corrido los grupos populares se reencuentran con su dolor, sus héroes, sus virtudes, esto se expone claramente en los corridos de épocas de guerra bajo contextos de conflicto social. En las guerras, el pueblo mexicano vivió una enérgica identificación colectiva. Por medio del corrido la clase campesina y trabajadora encontró una forma popular de expresarse. Por ejemplo, en la revolución mexicana el pueblo se reconoció a través de la lucha violenta y consagró a sus propios héroes, las batallas memorables, y se moldearon los arquetipos revolucionarios de Emiliano Zapata y Pancho Villa, honorables caudillos de las regiones sur y norte respectivamente. Los corridos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, en general, incluyen contenidos de carácter histórico y lírico, de campos de batalla, de disputas agrarias, de política; relatan fusilamientos, acciones heroicas, raptos, persecuciones, asesinatos, tragedias, fatalidad; los personajes son valientes, bandoleros, carcelarios, líderes y héroes militares; también incluyen temas religiosos, bíblicos, morales, de caballos, de toreros, de elogio a ciudades, entre otros (Mendoza, 1974 citado en Lira-Hernández 2013, p. 39.)

El corrido es un género musical que logra expresar diversas concepciones, valores y emociones colectivas de la cultura mexicana.⁵⁴ Inicialmente el corrido popular del siglo XIX y principios del XX funcionó como vehículo de expresión de experiencias y problemas específicos en las manos del sector campesino e indígena mexicano. En este sentido, el corrido de guerra como el de la independencia o la revolución se construye desde la resistencia del pueblo mexicano frente

⁵⁴Como: honor, lealtad, respeto, religiosidad, amabilidad, amistad, traición, odio, bravuconería, moralidad, alegría, celos, esperanza, arrepentimiento, orgullo, valentía, bravura, venganza, religiosidad, justicia, prestigio, amor, etcétera, para ambos sexos aunque no de manera igual; pero específicamente para las mujeres: recato, pureza, gentileza, ternura, y vergüenza frente a las faltas deshonorosas.

a una clase dominante opresora, y en los corridos de esas épocas se canta al valiente, el héroe popular que va en búsqueda de justicia social.

El corrido fronterizo comparte la lógica de los corridos de héroes populares al diferenciarse del “otro” desde su experiencia social de etnicidad y clase, demarcando los límites de adscripción/diferenciación frente a una cultura “dominante” estadounidense (dominante económica y políticamente). Paralelamente a la historia de la migración, del contrabando de sustancias prohibidas, y del cruce cotidiano fronterizo México-Estados Unidos, se va moldeando por medio del corrido una diferenciación con la sociedad anglosajona.⁵⁵ En los corridos norteños “el gringo”, y en especial la patrulla fronteriza, “la migra”, son quienes obstaculizan al mexicano, la inmigración y el contrabando. Los acontecimientos de viaje, las condiciones del trabajo, la nostalgia por la tierra de origen, son otros temas reflejados en el corrido fronterizo. De esta manera destaca el corrido fronterizo como elemento central de un proceso de identidad colectiva de pertenencia/distinción étnica y de clase social (Valenzuela, 2003, p. 30).

A principios del siglo XXI surge un derivado del corrido de perfil sumamente violento, que principalmente describe disputas mortales derivadas del narcotráfico. Este formato se define de manera diferente a los corridos predecesores. No son los valores de justicia comunitaria, valentía, nostalgia por la vida de campo y honor familiar los que se expresan en este nuevo corrido, éste expresa deshumanización por medio del asesinato, así como una narco-cultura urbana individualista, consumista y hedonista.

A través de la historia del corrido podemos observar diversas formas de representar la violencia. Las conductas o comportamientos violentos que se relatan en los corridos se han concebido heterogéneamente: actos de justicia, de amor, de venganza, de castigo, y en los formatos recientes actos de crueldad que muchas veces toma la vida de inocentes. La presencia de diferentes formas de violencia a lo largo de la historia del corrido nos habla de procesos de significación constantes sobre lo que es violento para ciertos grupos sociales. La violencia es un concepto socialmente construido, no obstante se ha comprendido universalmente como un acto que viola el derecho o la ley, un acto ilegítimo en términos esencialistas. Héau y Giménez (2004) consideran que la violencia, como concepto construido, corresponde a diferentes contextos, de tal manera que lo que se considera como comportamiento violento para cierto grupo, no lo es para otros. Los autores escriben: “Por ejemplo, el régimen de legalidad del Estado puede definir como violencia criminal lo que a los ojos de una subcultura étnica o popular constituye simplemente un acto de

⁵⁵Aunque las familias mexicano-tejanas y mexicano-estadounidenses de otros estados y regiones de estados unidos posteriormente, cuando alcanzaron el nivel socioeconómico de clase media buscaron similitud y no diferenciación con la sociedad anglosajona, en este sentido abandonaron el contenido del corrido popular que maldice al norteamericano y adoptaron influencia de la música norteamericana como el jazz.

resistencia legítima frente a las exacciones del Estado” (Héau y Giménez, 2004 p. 630). En los corridos de valientes y de héroes populares del siglo XIX y principios del XX podemos encontrar un formato de personaje que violenta al gobierno a favor del pueblo, de tal manera que el valiente arremete contra el gobierno represor en nombre de la comunidad. Al comparar los corridos de aquella época y los actuales de principios del siglo XXI, encontraremos al héroe popular como rebelde y desobediente que ataca directa, franca, y públicamente al gobierno y a sus leyes, en búsqueda de justicia. Mientras que los personajes sicarios y narcotraficantes del corrido actual evitan ser reconocidos personalmente, brutalizan y hacen públicos los cuerpos de sus enemigos quienes son reconocidos como sus iguales en el crimen, no como enemigos represores frente a los que se busca justicia (ellos podrían en cualquier momento también ser asesinados de la misma manera, pues son sicarios de la misma calaña). Para Héau y Giménez el arquetipo del héroe justiciero popular campesino, es un tipo de “Robin Hood” mexicano a caballo, con pistola a la cintura y de sombrero ancho. Se caracteriza principalmente por: 1) la valentía, coraje frente al enemigo, el peligro y la muerte, 2) su antagonista por antonomasia es el gobierno represor, 3) su destino siempre termina en tragedia de traición o engaño por su mujer o su compadre, o en situaciones de lucha de fuerzas desiguales, donde el enemigo lo supera, y 4) se convierte en héroe inmortal a su muerte (Héau y Giménez, 2004, pp. 641-643).

Lo que destaca al comparar la violencia del corrido popular y el corrido alterado actual, son los cambios en términos de apreciación y apego a los códigos de honor de tipo mediterráneo desde los que se valoraba el recato y la pureza en las mujeres, y la valentía y coraje en los hombres. Estas diferencias en los formatos de honor, diferentes para hombres y mujeres, son descritos por Pitt-Rivers (1968, p. 42):

El honor de un hombre y el de una mujer implican, pues, modos de conducta muy distinto. Así ocurre en cualquier sociedad. Una mujer se deshonra, pierde “la vergüenza” cuando se mancha su pureza sexual, pero un hombre no... honor=vergüenza es, en ciertas esferas de conducta, una virtud exclusiva de uno u otro sexo... La vergüenza que no es ya equivalente a honor, como encogimiento, sonrojo y timidez, se considera adecuada a las mujeres, aun cuando ya no construya una virtud, en tanto que el honor, que ya no equivale a vergüenza, se convierte en un atributo exclusivamente varonil, como en el interés por la precedencia o las ganas de ofender a otro hombre... Honor y vergüenza, pues, cuando no son equivalentes, están exclusivamente vinculados a un sexo u otro, y son opuestos.

El cambio en estos códigos de honor y vergüenza se observa frente a los formatos deshonorosos de sicarios, presentes en el corrido actual, en los que se mancha el honor tanto del asesino como del asesinado a partir de la mutilación y el descuartizamiento, no del enemigo propiamente dicho, sino del blanco u objetivo por el que se les ha contratado indiferentemente para matar. Por su parte las mujeres se muestran como objetos sexuales o trofeos de los narcotraficantes, y en muchos corridos las mujeres se presentan como jefas y asesinas de sangre tan fría como la de los hombres sicarios. Para Héau y Giménez los formatos de honor característicos de la sociedad mediterránea fueron transmitidos por los colonos españoles a la sociedad popular latinoamericana (Héau y Giménez, 2004, p. 633). Los códigos de honor en su formato original se presentan como atributos sociales inscritos en campos semánticos, donde se constituyen normatividades alrededor de acciones que significan públicamente coraje, venganza, lealtad, nobleza, prestigio, hospitalidad, castidad, pureza, recato, etcétera; el desafío es apreciado y la cobardía es deshonorosa. Para Peristiany (1968) toda sociedad tiene reglas de conducta, el honor y la vergüenza son valoraciones de conducta, son formas de recompensar y castigar públicamente. Honor y vergüenza son polos de evaluación que parten de la medida frente a tipos de personalidad ejemplares en cada sociedad. El autor escribe: “Son el reflejo de la personalidad social en el espejo de los ideales sociales” y añade: “un estudio de los juicios de valor concernientes al honor y a la vergüenza viene a ser un estudio de los supremos ideales temporales de una sociedad y de la encarnación de estos en el tipo ideal de hombre; y también es un estudio del carácter básico de la personalidad social” (Peristiany, 1968, pp. 11 y 12). Los corridos contienen y vehiculan cosmovisiones y expectativas de conducta que podemos observar a través de los códigos de honor, o desde la ruptura de esos códigos, como sucede en el corrido sanguinario actual. Si bien en los corridos de crimen de mediados del siglo XX permanecía cierta relación con el honor a través de la lealtad y el respeto como elementos inviolables, conforme el narcotráfico y sus ventas incrementan a partir del último tercio del siglo XX, y los modelos de honor, así como los de amor romántico, van perdiendo su codificación tradicional. La lealtad y fidelidad a un ideal de justicia, tanto en la mafia como en general en el amor, son reemplazadas por el engaño y la traición en búsqueda de poder individual.

II. 5. 2 Origen del Corrido y Música Norteña

Con la conquista y colonización europea de América, los españoles trajeron consigo la correrilla o corrido andaluz, que es un género musical de la región de Andalucía España, y que mediante el verso cantado expone epopeyas o hazañas de héroes guerreros (Valenzuela, 2003, p. 31). Para Mendoza la característica del romance español encontrada en el corrido mexicano es su semblante

épico-lírico-narrativo. Américo Paredes señala que el idioma, y en general el legado cultural español, logró crear identidad entre los primeros colonos del norte de México. Y que durante el siglo XVIII en regiones de la Nueva España como en el Nuevo Santander (lo que actualmente es el área del estado de Tamaulipas, parte de Nuevo León y de Texas) la sociedad logró mexicanizar los romances españoles de epopeyas como las de Rodrigo Díaz De Vivar (El Cid), Fernán Gonzales (El Buen Conde), y de batallas contra los moros, entre otros (Paredes, 1995, pp. 4-5). Paredes considera que durante el siglo XVIII y XIX, en la región que actualmente es la frontera entre México y Estados Unidos, el corrido mexicano se desarrollo ampliamente y de manera diferente que en el centro y el sur del país (Paredes, 1963, pp. 231-235).

La música nortea se desarrolló en la región fronteriza México-Estados Unidos, bajo ritmos de géneros musicales traídos por europeos como polkas, vals, chotis o redovas, entre otros, incorporando formatos regionales mexicanos como la ranchera, el corrido, o el huapango, y caracterizándose por el uso del acordeón también traído por los europeos. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, España colonizó el territorio que actualmente son los estados de Texas, Nuevo León y Tamaulipas, región central donde se fusionaría el corrido derivado del romance español con ritmos e instrumentos europeos, originando las primeras expresiones de música nortea mexicana.

A finales del siglo XIX y principios del XX, migrantes italianos, polacos y alemanes, se establecieron en el sur de Texas y en Nuevo León, e introdujeron el acordeón, adaptándolo a los ritmos y melodías de origen europeo que ya se tocaban y bailaban en la región. Los primeros acordeones llegaron a la región fronteriza México-Estados Unidos vía ferrocarriles de origen alemán y checoslovaco. Manuel Peña señala que el acordeón en manos exclusivas de mexicanos comienza a ser utilizado a partir de la llegada de migrantes alemanes que se asentaron en los estados del norte de México, pero principalmente en la ciudad de Monterrey Nuevo León (Peña, 1985, citado en Valenzuela, 2003, p. 43 y 44). El bajo sexto, el bajo quinto, el clarinete, la flauta, el contrabajo, entre otros instrumentos, se fueron adaptando de manera particular a un formato regional. Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el acordeón se modificó, agregándosele doble botonadura, y el contrabajo, aunque originario del sur de México, se le renombró tololoche. El dominio del clarinete, la flauta y el acordeón en éste género exponen claramente la influencia de la música de los migrantes europeos en el norte de México y en los estados norteamericanos fronterizos.

A principios del siglo XX, se originaron los primeros conjuntos nortea. Los conjuntos se caracterizaron por cantar corridos y por el uso exclusivo del acordeón (Paredes 1995). Para Cathy Ragland, (2009) la emergencia de los conjuntos musicales texanos y mexicanos son una

oportunidad para observar la construcción de una sociedad regional separada por la frontera. A pesar de las diferencias sociales, la música regional produce una comunidad imaginada en toda la población de la región fronteriza, atada reciamente a la cultura mexicana y a sus tradiciones, Ragland señala que la música tejano-mexicana representa los dramas de la experiencia de tránsito constante entre dos países con relaciones sociales complejas y cambiantes (2009, P. 203). Para mediados del siglo XX con el incremento de migración de lo rural a lo urbano, el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, así como el incremento de migración mexicana a estados unidos, la música norteña y tejano-mexicana (o tex-mex) se convirtió un poderoso símbolo de identidad para la clase trabajadora mexicana (Valenzuela, 2003, p. 43). Es en el norte de Nuevo León, Tamaulipas, y en el sur de Texas donde surgen los considerados fundadores de los ensambles musicales norteños y tejanos actuales. Esta región tejano-mexicana, es cuna de acordeonistas, conjuntos, orquestas, grupos y en general músicos y tipos de ensambles.

Peña (1995, p. XXIX) señala que el corrido es norteño, que se origina precisamente en la región de la frontera tejana-mexicana, y no en el sur de México como algunos han argumentado. Ejemplos de los primeros corridos de esta región son “El Corrido de Kiansis”, el corrido “A Zaragoza”, o el de “Gregorio Cortez”, compuestos a mediados del siglo XIX. Paredes señala que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en la región novohispana del Nuevo Santander, ya se cantaban canciones que hablaban de problemas de frontera, como la canción de “Los Inditos”, que era de perfil infantil y era acompañada del juego entre padre e hijo exclamando “¡ahí vienen los inditos!”, esta canción infantil hablaba sobre el verdadero problema de aquel tiempo de redadas y ataques comanches en la región (Paredes, 1995, p. 22). Otro primer tema norteño fue el corrido de Juan Nepomuceno Cortina, el llamado “Robin Hood del Rio Grande”. Cortina fue un héroe popular, ranchero, bandido, político, militar, que peleó para el ejército mexicano durante la intervención estadounidense, también en la segunda intervención francesa, y fue parte del ejército de la unión durante la guerra civil estadounidense (Paredes 1995, pp. 22 y 23). Paredes señala que durante la segunda intervención francesa y la imposición del archiduque Maximiliano como emperador de México, la sociedad de la frontera de ambas partes del Rio Grande apoyaba fielmente el gobierno de Benito Juárez, de ahí deriva otra primer canción de mediados del siglo XIX, “Los Franceses” no es un corrido, son coplas dirigidas a Maximiliano y sus tropas francesas usando versos de siete silabas, en lugar de las típicas de ocho del corrido, en este corrido se muestra a un Maximiliano que le llora a su esposa Carlota antes de su fusilamiento (Paredes, 1995, p. 23). Otro corrido de mediados del siglo XIX es “A Zaragoza” que fue compuesto por un guitarrero del municipio de san Ignacio Texas, Onofre Cárdenas, y lo presentó públicamente en 1867. Desde aquel entonces este corrido continúa siendo tradición en la región (Paredes, 1995, p. 24). Durante

la revolución mexicana corridos como “La Persecución de Villa”, “La Toma de Matamoros”, y “La Toma de Ciudad Juárez”, son de origen norteño.

En la década de 1920 se contrabandearon bebidas alcohólicas a Estados Unidos en el contexto de la ley seca estadounidense. Ya en 1930 algunos corridos hablaban sobre actividades de contrabando de licor y de drogas. Ejemplos de primeros corridos de este tipo son “Contrabando del Paso” de 1928, y “Por Morfina y Cocaína” y “El Contrabandista” de 1934, donde el narcotraficante es el tema central, todos estos corridos hablan de cómo los contrabandistas son hechos prisioneros y terminan en la cárcel por contrabandear drogas como morfina mariguana, cocaína y licor.⁵⁶

En 1946 se estableció Ideal Records, la primera compañía de grabaciones de música tejano-mexicana en Estados Unidos, y de dueños mexicano-americanos. Los empresarios de Ideal Records promovían y cultivaban a artistas como ellos, chicanos nacidos y criados en el lado norteamericano de la frontera, aspirando a un estilo de vida de clase media. Con el tiempo Ideal Records, paso de promover artistas de conjunto como el acordeonista Narciso Martínez, a promover artistas más “sofisticados” como la orquesta de Beto Villa. Sofisticados porque éstos incorporaban el formato, y demás influencia musical, de las grandes bandas (o big bands) como la de Glen Miller o la de Tommy Dorsey, también ritmos afrocubanos de bandas como Machito and his afro-cubans, y orquestas mexicanas populares en la época como la de Luis Alcaraz. Beto Villa y El Conjunto Bernal son considerados pioneros y figuras centrales de la orquesta tejana, quienes mezclaban los ritmos tradicionales mexicanos de orquesta como la polca y el huapango, con el jazz y el foxtrot.

Podemos observar dos tipos de ensamble tejanos y norteños surgidos durante la primera mitad del siglo XX, con sus respectivos estilos musicales: conjunto y orquesta, ambos se hacen visibles a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. El conjunto de la primera mitad del siglo XX utilizó acordeón, bajo sexto y tololoche, con el tiempo se agregó percusión. Y la orquesta utilizó instrumentos como violín, flauta, clarinete, guitarra, mandolina, contrabajo, entre otros. La ranchera y el corrido son géneros principales del conjunto, mientras que la orquesta típica inició con ritmos europeos y mexicanos tradicionales de la región, después surgió un nuevo formato de orquesta moderna que incorporó ritmos de moda latinoamericanos como el chachachá y el mambo, así como géneros y estilos modernos como el jazz y el foxtrot. Las orquestas tejanas de mediados del siglo XX como la de Beto Villa y El Conjunto Bernal se vestían de traje, un traje que simbolizaba una nueva clase media mexicano-americana de mediados del siglo XX, dejando

⁵⁶Base de datos en línea del departamento del College of liberal arts de la Universidad de Texas, dirección: <http://www.laits.utexas.edu/jaime/cwp5/lpg/page2.html>

de lado la vestimenta norteaña vaquera que los relacionaba directamente con las raíces mexicanas de clase trabajadora. La influencia musical de las grandes bandas americanas simbólicamente se asociaba con la clase media norteamericana, a la que aspiraba el sector social mexicano-americano. Después de la segunda guerra mundial parte de este sector alcanza el estatus de clase media. Su posición social e inclinaciones ideológicas los llevó a adoptar el estilo de vida de la clase media sajona americana. Sin embargo, no es que ese sector de mexicano-americanos se haya norteamericanizado del todo, de hecho la discriminación étnica nunca cesó, finalmente los mexicano-americanos decidieron conservar sus “raíces” étnicas y de clase trabajadora para distinguirse. En este sentido, las orquestas tejanas contenían en su repertorio tanto música mexicana relacionada con la clase trabajadora como nuevas influencias de música moderna estadounidense (Peña 1995, pp. XXVI-XXVII). La orquesta fue un sonido musical específico, un objeto de distinción de una sociedad mexicano-americana ahora visible socialmente. Esta comunidad de clase media chicana se distinguió a través del gusto por la orquesta moderna. Muchos mexicano-americanos y migrantes de clase trabajadora no hablaban Inglés y desconocían la música de las big bands fundamentada en jazz, el swing, y el baile foxtrot. Los migrantes y la clase trabajadora permanecieron en mayoría fieles a los corridos. Los corridos eran demandados por los mexicano-americanos que querían seguir conectados a sus raíces, seguir escuchando en los corridos la historia y experiencia de una cultura propia.

En los nombres artísticos también se encuentran diferencias, los conjuntos tejanos se han nombrado por el acordeonista: “El Flaco” Jiménez o Mingo Saldívar, esto continuó hasta finales del siglo XX con el género tejano grupero, o tex-mex, como Selena y Los Dinos, o Roberto Pulido, mientras que el grupo norteaño se ha nombrado bajo una cualidad fantástica o súper-humana y seguido de un lugar específico: Los Invasores de Nuevo León, Los Cadetes de Linares, Los Alegres de Terán, o simplemente se agrega del norte: Los Tigres del Norte, Los Huracanes del Norte, o Los Relámpagos del Norte. Esto indica a nivel simbólico pertenencia y solidaridad al lado mexicano de la frontera. Cabe señalar, que el corrido popular en el conjunto no lo posee nadie, y solamente adquiere notoriedad en la interpretación colectiva. Para Peña, (1985) La música de los conjuntos contiene y vehicula significados e ideologías de clase trabajadora en oposición a “la anglo-americana” y a “la clase media mexicano-americana”. Conjunto norteaño y tejano mantuvieron relación directa con la clase trabajadora. La clase media mexicano-americana vio en el conjunto su pasado “atrasado” de clase trabajadora. Las orquestas y los conjuntos son producto de dinámicas de clase (cambios en la infraestructura económica con repercusiones a nivel simbólico expresivo y en la actividad musical) y conflictos socio-culturales entre chicanos y anglo-americanos.

El gusto por la cultura anglo-americana, expuesto en las orquestas, encierra contradicciones socio-culturales. La clase media mexicano-americana nunca fue aceptada del todo por los norteamericanos, y esto permaneció en la orquesta que mantenía música tanto de origen mexicano como norteamericano. Peña (1995) señala que la orquesta contenía en su repertorio tanta música ranchera de clase trabajadora como música *jaitón* de clase alta (del inglés high tone), la orquesta capturaba un amplio rango de lo mexicano a lo americano. La orquesta de Beto Villa fue de las primeras en adoptar esta estrategia e nivel presentación, podían tocar tanto el estilo ranchero como el jaitón. La orquesta es un híbrido de ranchero-jaitón, la orquesta juega un papel de mediación entre dos sistemas antagónicos socio-culturales, y el corrido y el conjunto es la antítesis del proceso de asimilación de la cultura anglo-americana. Así dependiendo del contexto y las circunstancias, la orquesta se movía entre la polca ranchera y la musca de grandes bandas. Para Peña, al tocar lo primero, la orquesta y su público de clase media se reconectaba a sus raíces étnicas, y al tocar lo segundo, la orquesta satisfacía el anhelo por el estilo de vida americano. En este sentido la orquesta niega simbólicamente el choque de culturas que ha complejizado y problematizado a los mexicano-americanos, funcionando estéticamente como objeto simbólico de mediación, un tropo maestro alrededor del cual el conflicto étnico y de clase es librado. La música ranchera es para “la gente”, la música jaitona es para la clase alta Peña (1995, p. XXVIII). Durante las décadas de 1970 y 1980 Los Relámpagos del Norte y Los Bravos del Norte fueron grupos que impulsaron y ampliaron el estilo del conjunto norteno, y permanecieron componiendo música con contenidos relacionados a las experiencias de clase trabajadora. En esas mismas décadas la orquesta desaparecería, debido al decremento de popularidad, reemplazándose por el gusto a la nueva onda grupera.

II. 5. 3 La Segunda Mitad del Siglo XX: La Onda Grupera

Ritchie Valens fusionó en 1957 el son jarocho “La Bamba” con el rock and roll, siendo uno de los primeros en mezclar el rock estadounidense con música tradicional mexicana. Eulalio González, “el piporro”, fue uno de los primeros en realizar películas mexicanas (a partir de su estilo artístico norteno) con el tema del rock and roll (en *Los chiflados del rock and roll* de 1957). El piporro fue una figura central para popularizar el estilo norteno tanto en México como en Estados Unidos. El rock and roll fue tan popular entre una nueva generación de mediados del siglo XX que llegaría a influenciar la música nortena mexicana y sus derivados. A partir de la década de 1960, y a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, la música de la frontera México-Estados Unidos se

desarrollaría incorporando elementos del rock (en general elementos del performance artístico del rock: vestimenta, baile, coreografías, formatos de escenografía, visuales y de sonido en vivo, entre otros elementos desarrollados en los shows de rock), así como del country, de la música disco, de la electrónica, entre otros géneros pop estadounidenses; y también incorporando elementos de géneros mexicanos como la banda sinaloense y la cumbia latinoamericana. Para la época del piporro, Los Alegres de Terán, Los Donneños y Los Montañeses del Álamo, eran considerados por los empresarios de las industrias culturales “demasiado folclóricos”, además estos artistas habían envejecido y su disponibilidad para realizar giras era poca (Ragland, 2009, p. 116). A principios de la década de 1960 Los Relámpagos del Norte de Ramón Ayala y Cornelio Reyna fueron introducidos a la industria musical por Bego Records de Paulino Bernal, integrante del conjunto Bernal y el promotor Servando Cano, quienes eran pioneros en la música regional fronteriza. Los Relámpagos del Norte incorporaron el bajo eléctrico y la batería utilizada en el rock and roll, lo que serían los albores del género grupero. El género grupero, o la onda grupera, es un término sombrilla para varios formatos de música mexicana, y mexicano-americana, desarrollados a lo largo del último tercio del siglo XX, pero principalmente durante la década de 1990. Las agrupaciones de este género experimentaron un periodo de adelantos tecnológicos tanto en el proceso de grabación, producción y distribución de los álbumes, en formatos como el CD y el casete, en giras y presentaciones en vivo, así como en las tecnologías de los medios masivos de comunicación que hicieron posible que estas agrupaciones se consumieran globalmente.

A principios de la década de 1970 aparecen en la escena nortea, y mexicano-americana, Los Tigres del Norte, tal vez el grupo más popular de música nortea mexicana. Originarios de Sinaloa, Los Tigres comenzaron su carrera profesional en California, donde comenzaron a grabar con Fama Records (después Fonovisa). Para Cathy Ragland Los Tigres son los que movieron a las industrias musicales lejos de la región tejano-mexicana. Además de haber introducido elementos innovadores estilísticos y de composición musical que cambiarían en general el sonido de la música nortea. Para Ragland Los Tigres del Norte son una mezcla entre la emoción y la ideología de la clase trabajadora, que Los Relámpagos del Norte ya habían representado, pero añadiendo el humor e ingenio sarcástico de la comedia del piporro (Ragland, 2009, p. 143). Ragland señala que en la década de 1970 Los Tigres se distanciaron tajantemente del estilo musical y contenidos de Ramón Ayala, de Los Huracanes, y de Los Invasores de Nuevo León, estos grupos de Nuevo León dejaron de cantar corridos para poder competir con agrupaciones tejanas y de la Ciudad de México. Para la década de 1980, estas agrupaciones habían dejado por completo el corrido, grabando en su lugar cumbias y baladas de amor, algo similar a lo que habían hecho las orquestas años atrás. Los Tigres atrajeron la atención de nuevo a los corridos (Ragland, 2009, p. 143). En 1973, Los Tigres

del Norte comenzaron a grabar corridos de narcotráfico. En ese año grabaron el corrido “Contrabando y Traición”, que trata sobre contrabando de marihuana, sobre celos, y violencia. Emilio Varela y su compañera Camelia, personajes del corrido, logran pasar ilegalmente la droga de México a Estados Unidos, al llegar a su destino Emilio le anuncia a Camelia que se llevará la mitad del dinero para volver con su enamorada a San Francisco (“la dueña de mi vida”). Camelia lo asesina con siete disparos llevándose el dinero. Así, la canción se compone de la actividad del narcotráfico, amor y traición. Droga, conmoción, tragedia y honor, son elementos centrales que se mantendrán en los corridos de Los Tigres. Para amplificar el mensaje los tigres incluyen efectos de sonido en sus canciones, sonidos de balaceras, helicópteros, avionetas, sirenas de policía, entre otros efectos, éstos logran llevar al público al “corazón de la acción” (Ragland, 2009, p. 15). El corrido de “Contrabando y Traición” marca el reavivamiento del corrido de contrabando fronterizo, pero a nivel de industrias del entretenimiento, de manera transnacional. Los corridos que Los Tigres reavivaron, son los relacionados con temáticas socio-históricas propias de la frontera México-Estados Unidos, principalmente corridos de contrabando de droga, y de problemas cotidianos que viven los migrantes en la búsqueda por mejores condiciones políticas y económicas (canciones de “mojados”). “Contrabando y Traición” de Los Tigres del Norte, corresponde a un momento histórico en el que la producción y el tráfico de droga en México, y otros países latinoamericanos como Colombia, comienza a incrementarse.

Para finales de la década de 1980 géneros tropicales como la salsa, la cumbia, y el rock en español fueron integrados en la llamada música de la onda grupera y el tex-mex. Banda Machos, Bronco, Mi Banda el Mexicano, Los Bukis, Límite, Los Tucanes de Tijuana, La Mafia, Selena, son grupos de la onda grupera. Un género característico por la alegría de su baile (principalmente la quebradita), y los contenidos cómicos. El tex-mex se hace notar popularmente a principios de la década de 1990 con grupos como La Mafia y Selena, quienes integraron principalmente la cumbia con el rock pop, incluyeron sintetizadores, cajas de ritmo y otros instrumentos electrónicos. Los grupos mexicanos como Banda Machos y Banda El Recodo popularizaron un híbrido entre cumbia y banda sinaloense, que es característico de la onda grupera. Para Valenzuela los géneros principales contenidos en la onda grupera son: 1) la música nortea y el corrido (en las que destacan contenidos de narcocultura), 2) la cumbia latinoamericana, y 3) la banda sinaloense, que define el acompañamiento rítmico festivo alegre. Asimismo, el autor agrega que la onda grupera incorpora también elementos del rock (como la música country y pasos de baile rock en la quebradita), de la ranchera, de huapangos, y de baladas románticas (Valenzuela, 2003, p. 72). Para Valenzuela lo que destaca en las canciones de la onda grupera es su tratamiento sencillo, no sofisticado. Lo central es la alegría y el baile sensual (Valenzuela, 2003, p. 73).

Mientras la onda grupera y el tex-mex dominaban en términos de popularidad, Los Tigres del Norte continuaron grabando corridos. En 1989 Los Tigres promovieron el disco “Corridos Prohibidos”, el título correspondía a los primeros intentos por censurar la difusión de corridos con contenido de narcotráfico por parte de algunos partidos políticos y dirigentes de canales de radio y de televisión (uno de estos primeros intentos fue en Sinaloa durante el gobierno de Labastida Ochoa en 1987). Este disco fue tremendamente popular tanto en México como en Estados Unidos. En 1997 anotaron otro éxito con el disco también de corridos “Jefe de Jefes”. Para finales del siglo XX la música de Los Tigres se convirtió en música transnacional, con la que se identificaban por lo menos dos generaciones de chicanos y migrantes mexicanos (Ragland, 2009).

II. 5. 4 Corridos/Narcocorridos

Al finalizar el siglo XX el corrido de narcotráfico sube de tono, las narraciones relacionadas con los enfrentamientos, los asesinatos, la corrupción policiaca y política envuelta en el narco, se hacen cada vez más explícitas. Las letras de los corridos de narcotráfico son cada vez más violentas, y denuncian la corrupción y participación de servidores públicos y gobernantes.

Los personajes en estos corridos no sólo se dedican a la venta y distribución de drogas, también son usuarios, se encuentran en un mundo ostentoso, de clima festivo, de derroche de dinero y consumismo. Con la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio presidencial de Calderón Hinojosa se desencadenó un enfrentamiento mortal entre cárteles, entre cárteles y policías, y entre cárteles y militares, que los narcocorridos exponen en la letra de sus canciones. Los corridos más violentos del siglo XXI se enfocan en describir explícitamente la actividad violenta de los sicarios de la mafia durante esta guerra.

Como hemos mencionado, durante el siglo XIX y principios del XX, el corrido se enfocaba en hechos heroicos y de justicia social. A partir del establecimiento de la frontera con el tratado Guadalupe Hidalgo en 1848, delimitada por el Río Bravo o Grande, comienzan los conflictos fronterizos específicos. Los bandidos y contrabandistas de esa época retratados en los corridos populares, funcionaron como figuras de justicia social defensoras de los pobres, vengadores en busca de honor familiar, o de grupo. Burlar a la autoridad también se consideraba una hazaña plausible, evadir y engañar a la autoridad estadounidense también era una forma de desquite frente al poder, “una especie de catarsis social” en aquella época (Héau y Giménez, 2004 p. 650).

Valenzuela (2003, pp. 76-77) señala que durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX el analfabetismo era una constante entre la población mexicana. El corrido fue entonces

mayormente transmitido de manera oral. En la década de 1930 dos tercios de la población mexicana mayor de diez años no sabía leer ni escribir, lo que influyó en la propagación del corrido vía oral por todo el territorio nacional, como una forma de diario popular, una forma de registro de los eventos relevantes, una forma de dar las noticias. El corrido popular anterior a la urbanización general de México a mediados del siglo XX, se mantuvo nutrido de problemáticas propias del campo, los corridos se enfocaban en la lucha rural por la tierra y las mejoras de las condiciones de vida de los indígenas y campesinos. Con la industrialización y urbanización de México el contexto rural del corrido cambió, pasando a nuevas versiones urbanas. La población del campo, depositaria central de la tradición del corrido, migró a las ciudades. A inicios del siglo XX sólo una décima parte de la población vivía en localidades menores a los dos mil quinientos habitantes. A mediados del siglo XX, surge el jazz, y poco después el rock and roll, como fenómeno cultural masivo y global de una nueva generación posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esto se une a la movilidad social de la clase media mexicana. Una nueva clase media emerge, y como mencionamos anteriormente comienza a gustar de estéticas “clases medias” como las del jazz, el foxtrot, y los jóvenes del rock and roll.

Frente a los nuevos contextos sociales de mediados del siglo XX, muchos previeron que el corrido sería finalmente reemplazado por nuevos géneros musicales como el rock y las baladas. La modernización e industrialización de México, junto con el potencial de los cines, la radio y la televisión como principales medios masivos de comunicación, apuntaban y anunciaban a mediados del siglo XX, el reemplazo del corrido popular y el debilitamiento de la música norteaña tradicional. Sin embargo, el corrido lejos de desaparecer vivió un reavivamiento a mediados de la década de 1970. El narcocorrido revivió la tradición del corrido norteaño en cuanto a género musical, pero no en cuanto a su contenido. Los narcocorridos muestran como tema central la violencia, la migración de escenario fronterizo y el narcotráfico. Estos temas se irán acentuando; y a principios del siglo XXI surgirá la versión actual, mucho más violenta, de cultura urbana hedonista-consumista. A principios de la década de 1970 los corridos de narcotráfico, todavía mostraban al traficante como bandido social, todavía había algo del “Robín Hood” honorable justiciero social.

Los primeros corridos de narcotráfico se enfocaban en la astucia de los traficantes para burlar a las autoridades norteamericanas, combinando un poco de tragedia (eran capturados y entonces se mortificaban por la angustia que sentirían sus madres por sus hijos encarcelados). Asimismo, el narcotráfico de estos primeros narcocorridos tiene perfil de negocio familiar tradicional regional, cuasi artesanal, no es un narcotráfico de compleja organización (Héau y Giménez, 2004 pp. 650-651). No obstante, en las décadas de 1970 y 1980 el arquetipo de héroe

valiente, tipo revolucionario, justiciero social a caballo, que todavía se podía observar en la década de 1960, se desvanece por completo (Valenzuela, 2003, p. 45). La figura del narcotraficante, se ve envuelta en constantes “aventuras violentas” derivadas del carácter ilegal y clandestino de su empresa; ya no son hazañas de héroes, los nombres se eclipsan, sólo se narra la acción ilegal y la acción violenta. La función del corrido como registro y narrador de eventos sociales, pasa a ser un boletín de “nota roja” (Héau y Giménez, 2004 pp. 651-652).

La violencia de los bandoleros sociales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, era motivada por la búsqueda de venganza en términos de honor. Se vengaba a los seres queridos, a los familiares, a la esposa o al amigo. En los corridos de los “Robin hoods mexicanos” como Joaquín Murrieta o Juan Cortina, luchaban contra las clases dominantes para darle a los pobres. Estos héroes eran valientes, machos, nobles, andaban a caballo, y eran campiranos o de rancho. Los héroes de la revolución, principalmente los caudillos regionales, fueron figuras que hicieron justicia a sus comunidades frente a la represión del gobierno central. Estos héroes populares se enfrentaban constantemente a los federales y a los rurales, en términos de resguardar a los suyos.

Para Héau y Giménez (2004, pp. 651-656) las diferencias entre los corridos de valientes y los de narcotráfico se pueden sintetizar en los siguientes puntos: 1) los valientes o héroes populares tienen como objetivo central la justicia social, esto se lleva a cabo defendiendo a los suyos, mediante violencia que no busca ningún beneficio personal, es reactiva y de connotación política; para el pueblo es una violencia legítima, aunque para el gobierno sea ilegal. En cambio, en los corridos de narcotráfico, el objetivo central es el beneficio individual, egocentrista, sin motivaciones políticas o sociales. La violencia en sus enfrentamientos corresponde a luchas por el poder entre mafias, y el enfrentamiento con la autoridad es porque obstaculizan sus actividades, 2) los valientes son nombrados personalmente y claramente en los corridos, con nombre y apellido, como Heraclio Bernal, Juan Cortina, Emiliano Zapata, exponer el nombre del héroe es una forma de celebrarlo y reconocer su causa. El corrido de héroes se narra en tercera persona, de forma histórica, un formato propio de la narración épica. Por otro lado el narcocorrido presenta una estrategia de clandestinidad, no expone nombres, por el contrario los oculta, a lo mucho se dice el apodo o se presenta de manera codificada. Se enfoca en las acciones ilegales y violentas del personaje. Estas acciones son narradas en primera persona, de esta forma se expone el punto de vista del personaje, dando lugar a un pseudo-testimonio, 3) el punto de partida de la violencia, en la búsqueda por honor del valiente, se desencadena en respuesta a una injusticia contra su familia o su pueblo. En cambio el punto de partida de la violencia del narcotraficante, es la búsqueda por riquezas, o ganar dinero, sin remordimiento alguno por los que se tengan que quitar del camino. Gran parte de estos anhelos por enriquecerse de manera ilegal y violenta son alimentados y guiados

por motivos subjetivos en la búsqueda por prestigio o estatus grupal. La cultura de narcotráfico y su violencia, corresponden a formatos de masculinidad y hombría, que confieren estatus a los que los portan (Núñez y Espinoza, 2017), en sus episodios de confrontaciones violentas, el valiente se comporta bajo códigos de honor tradicionales, como mencionamos anteriormente, códigos de honor de formato mediterráneo (Peristiany, 1968), como no matar por la espalda, no emboscarlo, no matar niños, etcétera. En cambio el narcotraficante, utiliza todo tipo de engaños, sin importarle el mínimo código de honor, embosca, tiende trampas, traiciona, mata inocentes, etcétera, y 4) el único elemento que comparten los corridos de valientes y los de narcotráfico es el elemento trágico de la muerte violenta, muchas veces por traición. En los corridos de valientes la muerte es cuasireligiosa, muere por la comunidad. El héroe pasa a la inmortalidad de la memoria colectiva representando valores y en general las concepciones de una sociedad. En cambio la muerte del narcotraficante aparece como una muerte intrascendente, una “nota roja”, muchos son “homenajes”, pero escritos por encargo y pagados. La muerte del narco se pierde en la memoria colectiva.

II. 5. 5 Narcocultura Sinaloense

Al interpretar los corridos norteños de narcotráfico podemos encontrar diversos significados de narcocultura, códigos de conducta, metáforas y en general concepciones de una realidad particular, que especifican estilos de vida, relaciones de género, acciones sociales, estructuras de sentido, valoraciones y prácticas sociales. Valenzuela (2003, p. 28) señala al respecto:

En la medida en que los significados son construcciones sociales, el corrido expresa, de manera importante, la expansión de sistemas de representación donde el narcotráfico participa en la delimitación de significados sociales como reproductor/productor de construcciones axiológicas de las sociedades contemporáneas. Para entender la narcocultura, resulta imprescindible conocer los procesos mediante los cuales se producen sus campos de representación colectiva, así como las matrices de sentido y los contextos socioculturales donde adquiere significado.

A continuación, a partir de la perspectiva de la cultura como redes de significado, presentaremos los rasgos centrales de la narcocultura en México.

La palabra narcotraficante en México se introdujo por el periodismo en la década de 1950. Debido al incremento del tráfico de drogas, el proceso del contrabando y los sujetos traficantes

fueron nombrados por la prensa y la esfera político-judicial mexicana como narcotráfico y narcotraficantes respectivamente. El reavivamiento del corrido, en la década de 1970 correspondió a un reforzamiento de las redes del narcotráfico en Latinoamérica. Estas redes de narcotráfico la componían tanto contrabandistas, mafiosos, como cómplices de la clase político empresarial, los grupos nortños de corrido supieron captar en su música y su letra estas redes de corrupción (Pineda, 2014, p. 63).

La red de narcotráfico posibilitada por la pandilla: mafia-políticos-empresarios puede verse como un campo en el sentido de Bourdieu, que se configura constantemente bajo relaciones dinámicas entre los agentes en la búsqueda por poder. El poder es percibido por el mismo agente, pero también desde fuera, el campo tiene un público que está al tanto de la riqueza a costa de los riesgos y mortalidad siempre presentes en el narcotráfico. Los que observan el mundo y cultura del narcotráfico se sienten atraídos. Las mafias constituyen su propia ley, dominan por medio de la violencia y el dinero. El poder del narcotraficante no sólo se deriva de sus armas de fuego y de su dinero; se deriva en mayor medida de la complicidad, la ley omerta de silencio, la protección, los acuerdos entre miembros de la policía, del ejército, de partidos políticos, jueces, gobernantes, en general miembros de importantes instituciones, y a veces de las mismas figuras de las instituciones encargadas de prevenir y acabar con el tráfico. Asimismo, la gente siente admiración por la figura de los jefes del narcotráfico, y llega a defenderlos y apoyarlos (Valenzuela, 2003, p. 125). Éste tipo de capital social que los agentes del campo del narcotráfico sustentan a través del poder, es uno de los elementos de fascinación por la narcocultura en México. Las expectativas de vida derivadas del dinero, las armas, y las redes de complicidad, se presentan para muchos como una alternativa a la vida diaria, y también se presenta a mayor escala como una alternativa para resolver problemas regionales o nacionales. Se pueden generar empleos, pagar la deuda externa, cambiar la economía nacional (Valenzuela, 2003, p. 52). El campo del narco como campo de poder, bajo capital social, económico, heredado, etcétera, lo posibilita como valor de intercambio entre sectores económicos, políticos, religiosos, deportivos, del entretenimiento, etcétera.

El poder se sustenta a través de la violencia y la corrupción, e inevitablemente el que entra a estas luchas por el poder en el campo del narco, sabe que puede ser asesinado o traicionado en cualquier momento de descuido. Al parecer, para los que se sienten seducidos por la narcocultura, es mayor el deseo por ese poder y la fascinación por la riqueza y hedonismo del narcomundo, que la mortalidad, los riesgos y finalmente la desdicha. Sin embargo, muchos jóvenes mexicanos y chicanos seguidores de la narcocultura ven que si los gobernantes, la policía, los políticos, los empresarios, se benefician del narcotráfico, se preguntan ¿por qué yo no? Es bien sabido que si se entra en el narcotráfico ya no se puede salir vivo, a pesar de los riesgos, el narcotráfico no

solamente se desea por hedonismo y poder, se presenta como una alternativa de sobrevivencia frente a los cierres de los formatos de empleo tradicionales, como la escuela y el trabajo (Valenzuela 2003, p. 89).

Valenzuela (2003, pp. 13-15) señala que los elementos centrales que integran el complejo campo de códigos que definen el narcomundo, principalmente expuestos en los corridos, son: 1) la droga, y sus diversas formas de concebirla, casi siempre desde la perspectiva dicotómica de justificación y condena, 2) el poder, en el que se rompe con los discursos socio-culturales oficiales y se configuran campos en los que se lucha por el poder, 3) la ostentación y el consumo, el estilo de vida asociado al derroche de dinero, automóviles, mujeres, alhajas, dispositivos tecnológicos, propiedades, fiestas privadas, etcétera, 4) las relaciones de género, donde se producen arquetipos tanto femeninos como masculinos, 5) el machismo, tanto en hombres como mujeres, de perfil patriarcal, 6) el regionalismo, enarbolado de manera intensa en terruños de pertenencia o por lo menos de referencia, 7) el estadounidense como figura constantemente vinculada al proceso de narcotráfico, 8) los motivos o razones para entrar en el narcotráfico, 9) los consejos o apotegmas, que son lecciones o valoraciones derivadas de la experiencia, y 10) los desenlaces, como dimensión límite que implica la experiencia del narcotráfico, en los que constantemente se presenta la dicotomía, salida exitosa/final trágico.

“El consumo es el nirvana de nuestras sociedades” (Valenzuela, 2003, p. 155). Es un consumo egoísta, frívolo, individualista. Culto a la capacidad económica, el narco lleva este tipo de consumo al extremo por medio de un estilo que logra homología con la droga y la violencia. Las alhajas, las mujeres, se encuentran en homología con las metralletas y la droga. Se trata de hacer visibles los recursos económico, el llamado *art narcó* (que combina diversos estilos: colonial, barroco, griego, árabe, moderno, entre otros) (Sánchez, 2009, p. 81), se observa en las casas-castillo, en las tumbas-altar, en las mujeres-trofeo del narco, que llaman la atención, percatando a los demás de la abundancia económica. El estilo narco no es para nada discreto, es estridente y chillante, se hace presente públicamente a través de ruidosos motores de trocas y motocicletas, con el estruendo de la metralleta, de la música de banda a altos decibeles (Valenzuela, 2003, p. 159). Mientras llega la muerte se celebra un estilo de vida superficial a través del consumismo hedonista. Para Valenzuela el estilo de vida de la narcocultura lleva, de una u otra manera, hasta sus últimas consecuencias la condición moral del neoliberalismo, los narcos cumplen de manera cabal la lógica del mercado, y con bajos costos, tal vez se encuentran amparados por “la mano invisible” (Valenzuela, 2003, p. 163).

Pineda Loperena (2014) señala que desde la década de 1970 comienza a ampliarse y expandirse la audiencia por corridos de narcotráfico fuera de límites regionales, insertándose en

contextos urbanos. En dicho contexto urbano una juventud ávida de referentes de identificación en términos de tradición regional, vio en los corridos de narcotráfico la continuación de la tradición musical norteña (Pineda, 2014, p. 64). El narcocorrido es regionalista. Valenzuela (2003, p. 190) señala que el regionalismo en el narcocorrido destaca: 1) el reconocimiento exaltado del lugar de origen, la región topefílica, que es también el destino final, aquí la región es siempre el locus identitario, destaca la ecología, la gente, sus hombres, sus mujeres, 2) la región como sitio de los espacios íntimos, personas entrañables y relación de oriundos, las redes íntimas de familiares y amigos, 3) se presenta la región hipostasiada, el lugar de origen representa al conjunto de la nación, un espacio sagrado que representa la nación y sus atributos, 4) la región construida desde la memoria, sitio de eventos de referencia, la región aquí se ve como semillero de historias en las que se recrea la épica del narcotráfico, 5) la región en términos nostálgicos, se traslada la nación culturalmente y se resignifica en nuevos contextos, se presenta a los demás como objeto de orgullo y, 6) la región como campo central de operaciones de narcotráfico, a partir de la región se construyen y expanden nuevas cartografías del narcotráfico.

Michoacán, Tamaulipas, Sonora, Baja California, son estados mexicanos donde se ha desarrollado históricamente el narcotráfico, sin embargo Sinaloa se ha reconocido popularmente como el locus germinal de la narcocultura. La figura del “gallo sinaloense”, valiente y rural, fue encarnada por Chalino Sánchez durante finales de la década de 1980 y la de 1990, se caracterizó por su nueva forma de vestir, el estilo “achalinado” a bota y sombrero (y escuadra fajada), es la imagen del joven envuelto en la narcocultura. Chalino fue parte de la expansión comercial del narcocorrido, se presentaba tanto en Estados Unidos como en México, y escribía sus propios corridos (Pineda, 2014, p. 69). Para Sánchez Godoy (2009) en Sinaloa a partir de la década de 1970 la narcocultura y su estilo de vida hedonista individualista comenzó un proceso de institucionalización. Sánchez señala que la urbanización reconfiguró las raíces rurales de la cultura sinaloense. La historia del cultivo de amapola en la Sinaloa rural data de principios del siglo XX. El uso de la amapola con fines comerciales se atribuye directamente al estado de Sinaloa, donde los inmigrantes chinos que llegaron a trabajar en la industria minera y en la construcción del ferrocarril durante finales del siglo XIX y principios del XX introdujeron la amapola. Los chinos trajeron la costumbre de fumar opio, trajeron semillas de amapola para asegurar el abastecimiento, el cultivo se hacía en siembras familiares (Sánchez, 2009, pp. 86-87). A principios del siglo XX por disposiciones legales se prohíbe el cultivo y uso de marihuana y amapola. La marihuana se introdujo al territorio Mexicano durante la conquista, y se utilizó por varios siglos curativamente, principalmente la hoja en fomentos de alcohol, ésta se aprovechaba como analgésico. La producción y comercialización de marihuana fue una actividad a pequeña escala que persistió

hasta el siglo XX. En Estados Unidos la prohibición de ambas drogas comenzó desde la década de 1880. En México la prohibición comenzó en la década de 1920 (Sánchez, 2009, p. 87). No obstante desde finales del siglo XIX había personas que se manifestaban preocupadas por el consumo de opio y marihuana, considerándolas sustancias peligrosas. En la década de 1920 se prohibió la marihuana bajo el bufo argumento de que “degeneraba la raza”, así como la amapola, y la importación de opiáceos, morfina y cocaína. A finales de la década de 1920, las campañas contra chinos en Sonora y Sinaloa, dirigidas por el presidente Plutarco Elías Calles, finalmente terminaron expulsando por mandato federal a la mayor parte de los orientales, lo que derivó en que los cultivos chinos de amapola pasaran a manos de campesinos y ex mineros del municipio de Badiraguato Sinaloa. Con el tiempo estos Badiraguatenses dieron cuenta de los beneficios económicos de la venta de droga sacada de la amapola (Sánchez, 2009, p. 89). Otro factor que impulso la venta de amapola, fue la demanda de opiáceos de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Durante la guerra Estados Unidos perdió a sus principales abastecedores de opiáceos, la producción turca había quedado en manos de los países del Eje Roma-Berlín, eso llevó a solicitar el producto a los mexicanos. Bajo esta necesidad, se legalizó de facto la producción de opio para satisfacer la demanda de morfina y heroína de los países aliados. Este acuerdo inició la producción de manera industrial en el municipio de Baridaguato, zona en la que las condiciones climáticas eran óptimas. Posteriormente, de la misma manera como de un momento a otro se permitió la producción, de un momento a otro una decisión unilateral volvió a ilegalizar la producción de opiáceos en México (Sánchez, 2009, p. 90).

Baridaguato Sinaloa es el locus de la narcocultura, ahí se ha cohesionado centralmente una identidad narcocultural. Durante las décadas de 1940 y 1970 la producción de droga se mantuvo en las manos de unas pocas familias, el contrabando se presentaba como una pequeña empresa familiar, era un negocio sin compleja división del trabajo (Sánchez, 2009, p. 91). Es en la década de 1970 tras el incremento de consumo de drogas en la población estadounidense y la incorporación de los cárteles mexicanos al narcotráfico a nivel global, que se empieza a observar una narcocultura (acompañada del reavivamiento del corrido como narcocorrido). Baridaguato se constituye en el imaginario colectivo como una institución consolidada de perfil rural, conservadora de raíces campiranas, y contenedor de componentes culturales simbólicos fundamentales, como valores, creencias, normas, usos y costumbres, y en general formas tangibles de significación de la cultura propia. Se presenta un universo simbólico particular, con un sistema de valores en mayor medida definido bajo la premisa del honor de perfil mediterráneo, la valentía, la lealtad, protección, venganza, generosidad, hospitalidad, nobleza y prestigio funcionan como pautas de comportamiento, regulación interna, y acción social (Sánchez, 2009, pp. 79-80). Con el

auge de la producción de droga en Baridaguato, surgen las familia y personajes legendarios de la narcocultura, familias que han monopolizado el narcotráfico como los Caro Quintero, los Palma, los Carrillo Fuentes, los Arellano Félix, los Zambada, los Félix Gallardo, entre otras familias que en Sinaloa se reconocen por su poder y violencia (Sánchez, 2009, p. 91). A finales de la década de 1970 el narcotráfico ya era un signo de identidad en Sinaloa, se comenzaba a percibir una subcultura del narco orientada por el anhelo de poder, hedonismo y la búsqueda por prestigio. Para la década de 1980 la narcocultura dejó de ser una subcultura, para convertirse en una cultura institucionalizada, en el sentido de que funcionaba como guía y patrón conductual y simbólico de la sociedad sinaloense, edificando un imaginario colectivo que pasó a ser el legítimo. Desde las relaciones por el poder en el campo social, el narcotráfico igualó o superó, y definitivamente se incorporó al poder político estatal. Asimismo, el narcotráfico se convirtió en motor central de la economía, superando la agricultura. La población general tanto urbana como rural se incorpora directa o indirectamente con los negocios del narco (Sánchez, 2009, p. 83). Cabe señalar que en la dimensión religiosa, a finales de la década de 1970 los traficantes construyen una capilla a su santo (pues la iglesia católica no lo considera santo) Jesús Malverde, un bandido popular de finales del siglo XIX. Esta capilla se construye justo frente al actual palacio de gobierno del estado en Culiacán. Malverde se instituye en la narcocultura como personaje de culto, producto del misticismo regional y la tradición católica (Sánchez, 2009, pp. 94-95). Para Sánchez Godoy, la narcocultura en Sinaloa es un proceso histórico, económico-político, que se caracteriza por la extensión de los hábitos e instituciones sociales del campo a la ciudad, pasa de ser una subcultura a una narcocultura legítima, se caracteriza por su constante violencia, por su dominación de tipo carismática, esto resulta en la edificación de un narcoestado, una narcoeconomía, una narcosociedad, etcétera (Sánchez, 2009, p. 92).

II. 5. 6 Corridos Alterados

Entrando al siglo XXI, el gobierno federal mexicano declaró abiertamente la guerra contra los cárteles o mafias del narcotráfico. Esta guerra, comenzó durante el sexenio del presidente Calderón Hinojosa, ha dejado miles de muertos y desaparecidos. El movimiento alterado es el nombre de un estilo juvenil narcocultural particular. Este estilo introduce un nuevo tipo de narcocorrido que surge en Sinaloa (pero se desarrolla profesional y comercialmente en California) correspondiente al momento histórico de la guerra contra el narcotráfico. El corrido del movimiento alterado incorpora el formato de la banda, de la música serrana, y del norteño. Sus dos características

principales son: 1) sus letras describen detalladamente las actividades criminales violentas del narcotráfico, así como actividades de consumo hedonista, aquí destacan conceptos como el de sicario, levantón o tortura, y 2) la narración de la acción se realiza en primera persona, la voz poética no le canta a un personaje central, como en los corridos de valientes, la voz poética canta sobre su experiencia directa, principalmente asesinatos, y el disfrute de drogas en ambiente festivo (Pineda, 2014, pp. 85-86). El corrido alterado corresponde a una cultura de violencia desatada durante la guerra contra el narco, no obstante el motor que aprovecho esté contexto de violencia, y aceleró la popularidad del corrido alterado, fueron las industrias culturales (Pineda, 2014, p. 74). El dominio del corrido alterado por los empresarios e industrias culturales, aunado a las posibilidades de comunicación masiva del internet, y redes sociales como Youtube, posibilitaron moldear un público de mercado para una nueva moda fundamentada en una estética de la violencia. El corrido alterado con mayor popularidad se ha producido en Los Ángeles California. Cuenta con gran popularidad tanto en México como en los Estados Unidos. Los corridos, aunque se producen mayormente en Los Ángeles, toman acción en el lado mexicano de la frontera. Los asaltos, levantones, secuestros, narrados bajo la “estética de la violencia alterada” logran captar la ola de violencia en México desatada a partir de la segunda mitad de la década del 2000, dejando entrever las acciones de violencia en la guerra, no sólo contra el gobierno y los militares, también entre los cárteles. Entonces, fue posible ver la diferencia frente a los corridos de valientes, y bandidos sociales, en estos corridos el personaje central son los sangrientos sicarios anónimos, no el justiciero social conocido y alabado por toda la comunidad. En los corridos alterados, los que se enfocan en violencia extrema, se nombran corridos enfermos, que más bien se pueden llamar “necorridos” pues normalizan una cultura del asesinato (Pineda, 2014, p. 88). Se narran desde la perspectiva de los sicarios de los cárteles. En las presentaciones en vivo, las agrupaciones del movimiento alterado visten chalecos antibalas, uniformes militares, capuchas, suben con replicas de lanzagranadas y bazucas al escenario.

En los narcocorridos de la década de 1990, frente al éxito de la músicaailable y festiva de la onda grupera, agrupaciones como Los Tucanes de Tijuana produjeron una serie de corridos donde se describían los placeres, lujos y fiestas de los narcotraficantes. Los noventa fue en general una década menos violenta, “La Piñata” o “Fiesta en la Sierra”, fueron temas de Los Tucanes de Tijuana que hablaban de lujos, drogas y fiestas, otros temas de este estilo fueron “La Fiesta de los Perrones” y “Me Gusta Ponerle al Polvo” de grupo Exterminador (Pineda, 2014, p. 82). Este tipo de corridos festivos hedonistas corresponden a lo que en el movimiento alterado es el corrido arremangado, es un corrido festivo y de excesos, se fundamenta en escenarios festivos, y los elementos centrales son la cocaína, el alcohol y las mujeres como objeto sexual.

Por otra parte, los corridos llamados enfermos hacen explícitas las acciones violentas del narcotráfico actual. La voz poética es la que experimenta en primera persona las formas de asesinar, decapitaciones y desmembramiento de cuerpos se muestran como sensaciones de satisfacción al mancharse las manos de sangre (Pineda, 2014, p. 85).

El movimiento alterado utiliza elementos del estilo denominado buchón. No se sabe a ciencia cierta de donde proviene la palabra “buchón”, hay versiones que afirman que viene del whisky escocés marca Buchanan’s, que es uno de los objetos culturales centrales de la narcocultura. Otra versión dice que viene del nombre del ave buchón que es parecida al palomo, pero con el pecho abultado, y otra versión más completa dice que a sí se le llamaba a los traficantes sinaloenses de goma de opio, a quienes se les inflamaba comúnmente los ganglios por consumir demasiada agua salada, que resultaba en la enfermedad de bocio. Sea cual sea el origen de dicha palabra, ahora se asocia como buchón a cualquiera que porte símbolos de narcocultura. El estilo buchón proviene del estilo achalinado, con alhajas de oro, estampados exóticos, lentes oscuros Ray Ban, así como los autos, las armas, y la cocaína, sin embargo este estilo se ha transformado y a agregado, uso de playeras y gorras con pedrería, imágenes de Jesús Malverde santo del traficante, se utiliza la marca Ed Hardy, Polo, Ralph Lauren, e inclusive han diseñado sus propias marcas de ropa como la Antrax Clothing. Los sombreros se cambiaron por gorras, y las botas de piel por zapatos o tenis, en ocasiones se agregan chalecos antibalas para lograr una imagen de sicario (Pineda, 2014, pp. 91-93). Las mujeres visten entalladas, zapatillas de tacón, maquillaje marcado, uñas postizas largas.

La característica principal del corrido alterado es la manera cruda y explícita como presenta la violencia, describe detalladamente cómo se brutaliza el cuerpo de la víctima. El cuerpo de la víctima funciona como objeto simbólico. La violencia se escribe sobre el cuerpo de la víctima. El mensaje que se escribe en el cuerpo desmembrado, algunas veces claro, como las iniciales del cártel que realiza el asesinato, pero en términos simbólicos los cuerpos se vuelven parte de un código narcocultural. Son nuevos lenguajes, códigos y formatos simbólicos de apreciar la muerte (Pineda, 2014, p. 79). Los corridos de narcotráfico del último tercio del siglo XX cantaban en general sobre los “jefe de jefes”, traficantes que se encontraban jerárquicamente en el nivel superior. En el movimiento alterado, se narra en primera persona, pero no se presenta la identidad del sicario, de tal manera que cualquiera, sin necesidad de pertenecer a un cártel o mafia, puede asumirse como el personaje central (Pineda, 2014, p. 87). En general es una estética de la violencia, donde se goza el sufrimiento ajeno.

III. PENSAMIENTO FEMINISTA, ENFOQUE DE GÉNERO Y MASCULINIDAD

III. 1 Pensamiento Feminista y Enfoque de Género

Antes de hablar del enfoque o teoría de género y de aspectos generales de masculinidad, haremos un breve recorrido por los principales pensamientos feministas que se exponen en el trabajo “Feminist thought, a comprehensive introduction” de Rosemarie Tong (1989). Mencionaremos algunas características del feminismo liberal, el marxista, el radical y el psicoanalista. El feminismo no es una, sino varias perspectivas que intentan describir y explicar las formas de opresión patriarcal. En general podemos señalar que, el feminismo liberal encauza su análisis y lucha por la igualdad entre hombres y mujeres a nivel legal, político e institucional: con las instituciones correctas, las relaciones entre los sexos pueden ser igualitarias y justas. El feminismo marxista se concentra en las relaciones económicas opresoras: con instituciones económicas rectas, las relaciones sociales y de género dejarán de ser explotadoras y alienantes. El feminismo radical se enfoca en las concepciones normativas de la sexualidad y el género: con la reconceptualización y reconstrucción del sistema sexo/género nos liberaremos de la subordinación al sistema patriarcal. El feminismo psicoanalista estudia los procesos de la psiquis que moldean la identidad sexual y la identidad de género: con la transformación de la psiquis y el pensamiento es posible liberarse del modelo heteronormativo-androcentrista.

El feminismo liberal hunde sus raíces en trabajos clásicos como “A Vindication of the Rights of Woman” de 1792 de Mary Wollstonecraft, “The Enfranchisement of Women” de 1851 de Harriet Taylor Mill, y “The Subjection of Women” de 1869 de John Stuart Mill. Trabajos pioneros que argumentan igualdad entre hombres y mujeres (Tong, 1989, pp. 14-15). En “A Vindication of the Rights of Woman”, Wollstonecraft argumenta que las mujeres no sólo sirven como ornamento social, ni son propiedad para ser intercambiada o comercializada; las mujeres son seres humanos con los mismos derechos que el hombre. En este texto, Wollstonecraft rechaza las ideas androcentristas de autores como Jean-Jacques Rousseau, quien negaba que las mujeres tuvieran capacidad racional, argumentaba que la racionalidad era exclusiva de los hombres, por lo tanto negaba a las mujeres el acceso a la educación. En “Émile” de 1762, Rousseau señala que el hombre debe ser educado en virtudes como valor, justicia y fortaleza, y la mujer en virtudes como

la paciencia, el buen humor, y la docilidad. Émile es un estudiante varón ideal, que estudia humanidades y ciencias naturales, y Sophie una estudiante mujer, que estudia música y poesía. Émile desarrolla sus capacidades mentales racionales hacia la moralidad y el autogobierno, para llegar a la ciudadanía, y Sophie desarrolla su sensibilidad, la responsabilidad, el cuidado y el amor, para llegar a ser madre. En esta dirección, el androcentrismo sostenido por Rosseau refiere al hombre que cultiva una vida mental, gracias al tiempo dedicado en él mismo. Mientras que la mujer se encarga de la reproducción y el cuidado de la familia, dedicando la mayoría de su tiempo a los hijos y al esposo.

Bajo la creencia de que la mujer es menos racional e inteligente, las mujeres se encontraban sistemáticamente excluidas de la escuela, el foro político y el mercado (Tong, 1989, p. 2). La corriente liberal se concentró inicialmente en argumentar que las mujeres son tan racionales como los hombres, y de esa manera aceptar la verdad descartiana de mente sobre cuerpo para ambos sexos. Es desde la crítica a la supuesta exclusividad racional de los hombres, que las mujeres del feminismo liberal clásico como Wollstonecraft exigieron reconocimiento igualitario. Asimismo, para el feminismo liberal, el estado ideal sería capaz de posibilitar un escenario de libertades y derechos para lograr que las mujeres fueran consideradas tan racionales y competentes en la escena pública como los hombres. Las feministas liberales lucharon públicamente por el derecho a votar, libertad de expresión, de creencia, de asociación, por el acceso a la escuela, a la academia, y al libre mercado, dimensiones de la vida pública históricamente dominadas por los hombres (Tong, 1989, p. 12). Para el feminismo liberal clásico, la subordinación de las mujeres se fundamenta en una serie de limitaciones legales, así como relaciones cotidianas entre hombres y mujeres, que han limitado el desarrollo de las mujeres en el mundo público dominado por hombres. Cabe señalar que, el enfoque liberal de bienestar social se sustenta en la intervención y ayuda gubernamental, en programas de empleo, servicios legales, ayuda médica, vivienda de bajo costo, inversión escolar, etcétera. La crítica principal al feminismo liberal clásico es que busca una igualdad que “peligra” de moldear a las mujeres bajo un formato de racionalidad masculina. Aunque la igualdad liberal entre hombres y mujeres: económica, legal, académica, deportiva, etcétera, no significa considerar a las mujeres como clones de los hombres; establecer una relación tipo paternalista con el gobierno y buscar igualdad con los hombres, son las críticas centrales al que se ha enfrentado este tipo de feminismo (Tong, 1989).

El feminismo marxista se fundamenta en los conceptos y teorías económicas de Marx y Engels. A partir de textos como “El origen de la familia, la propiedad privada y el estado” de Engels, el feminismo marxista reclama que la opresión sobre las mujeres fue originada históricamente con la introducción de la propiedad privada en manos exclusivas de los hombres.

Esto también inauguraría el sistema de clases sociales y el capitalismo. Gracias a la institucionalización del matrimonio y de la monogamia, el capitalismo y el patriarcado emergieron como un régimen que posibilitaría la propiedad privada. El propósito del matrimonio monógamo patriarcal es funcionar como vehículo para la transferencia ordenada y sistemática de la propiedad privada a los hijos. En esta dirección, la monogamia es considerada por el feminismo marxista como la primera forma familiar basada en condiciones socio-económicas (Tong, 1989, p. 49).

Para el feminismo marxista, el capitalismo es la causa fundamental de la opresión de la mujer, y el socialismo se concibe como una solución consecuente. Debido a que en el socialismo nadie depende económicamente de nadie, las mujeres podrán entonces encontrar igualdad (Tong, 1989, p. 2). Como hemos mencionado en capítulos anteriores para Marx la materia prima, la herramienta, las fuerzas y relaciones de producción, así como las formas específicas con las que se organiza este sistema económico, generan una superestructura, donde toman lugar ideologías políticas, legalidades, religiones, y concepciones diversas sobre la realidad socio-cultural; esta teoría es compartida por el feminismo marxista. El feminismo marxista ve en este sistema económico capitalista, un sistema de relaciones de poder, donde todo se fundamenta en relaciones de intercambio, donde todo tiene un precio, y todo se puede considerar mercancía (Tong, 1989, p. 40). En este sentido el feminismo marxista relaciona los cambios históricos de los modos de producción con la organización de la sexualidad. De manera que, en el grado en el que esta relación se comprenda y transforme, las mujeres podrán liberarse de las condiciones materiales que obstaculizan su salida de una vida de explotación y alienación (Tong, 1989, p. 47). Mientras el feminismo liberal ve en el capitalismo un sistema económico basado en el intercambio voluntario, el marxismo feminista ve en cada relación transaccional relaciones de poder y explotación. El valor excedente o plusvalía, la diferencia entre valor real del bien y el del costo de la fuerza de trabajo para crearlo, que genera acumulación del capital, describe la explotación sobre el trabajador, porque al empleado se le paga sólo por su poder laboral sin pagarle justamente la energía, inteligencia o estrés que invierte para generar plusvalía (Tong, 1989, p. 41). En esta dirección, el feminismo marxista considera que las mujeres proveen de trabajadores al capitalismo, a través de la reproducción. Los cambios históricos de los modos de producción se relacionan directamente a las configuraciones históricas de la organización sexual. Para el marxismo es posible que en las sociedades pasadas el modelo económico fuera matrilineal, donde la mujer tenía un rol central económico y político, derivado de la posición doméstica central en aquellas formas de producción primitivas. A partir del modelo económico y de producción basado en la crianza y domesticación de ganado, es que comienza la acumulación de capital gracias al excedente económico, donde heredar la riqueza a través del apellido paterno se volvió central. Asimismo, se

configuran los roles productivos reproductivos, la división sexual del trabajo tomó nuevos significados, la mujer quedó a cargo de la reproducción y el hombre de la producción (Tong, 1989, pp. 47-48). El feminismo marxista condenó a la familia como unidad económica, pero no como unidad emocional. Las esposas firman un contrato de por vida, donde la mujer se encarga también de por vida de atender la casa y de criar niños. El feminismo marxista considera que la sexualidad reproductiva, entendida bajo relaciones de poder patriarcales-capitalistas, es el motor de la historia. La reproducción es la división primaria de labores, que además moldea la identidad personal. Una de las críticas centrales al feminismo marxista es que si bien son capaces de explicar cómo el capitalismo causó la separación de la esfera pública y privada, cómo históricamente el espacio de trabajo y el hogar se separaron, y cómo las labores del hogar fueron devaluadas por la sociedad, el feminismo marxista ha sido incapaz de explicar claramente cómo el capitalismo asignó exclusivamente la esfera privada a la mujer y la pública al hombre (Tong, 1989, p. 174). Se le ha criticado al feminismo marxista, que aunque derroque el capitalismo, y la opresión de una clase social sobre otra cese, la opresión de la mujer no cesará.

A diferencia del feminismo marxista que pone atención en la explotación de la clase trabajadora, y a diferencia del feminismo liberal que pone atención en las desigualdades de participación en la esfera pública; el feminismo radical señala que la opresión de la mujer es la forma fundamental de opresión. Para el feminismo radical las mujeres son históricamente el primer grupo social oprimido, antes que la clase trabajadora, y esta dominación patriarcal se encuentra presente en la mayoría de las sociedades. Asimismo, la opresión de la mujer es la forma de opresión más profundamente arraigada socio-culturalmente, en este sentido es la más difícil de erradicar. El feminismo radical ha señalado como el sufrimiento causado por esta opresión toma formas irreconocibles, porque la opresión tiende a ser naturalizada y tomada como algo normal. La naturalización de la mujer como *el sexo débil*, como la menos racional, la más emocional, y consecuentemente la más apegada y apasionada por los hijos, es parte del discurso patriarcal. El sistema patriarcal es un sistema de relaciones jerárquicas cuyo motor es la lucha constante por el poder, es competir por dominar, un sistema que para el feminismo radical debe ser arrancado de raíz, no se puede reformar, no tiene cura. No sólo deben ser arrancadas estructuras patriarcales políticas, económicas y legales, también instituciones socio-culturales conservadoras como el matrimonio, la iglesia, y el sistema escolar (Tong, 1989, pp. 2-3).

El feminismo radical ha puesto mayor atención, a diferencia de las preocupaciones e intereses liberales y marxistas, al sometimiento del cuerpo de la mujer. Un complejo de varias dimensiones: anticoncepción, esterilización, prohibición del aborto, pornografía, violación y acoso sexual, son parte del sometimiento a través del cuerpo. Para el feminismo radical las mujeres

deben recuperar y reconceptualizar su sexualidad para poder liberarse (Tong, 1989, p.72). Los obstetras han sustituido a las parteras, los fríos fórceps, preselección del sexo, monitoreo fetal, la matriz se ha convertido en lugar de trabajo y experimentación de científicos y médicos. La cuestión no es preocuparse por la inmoralidad de las tecnologías; la cuestión es discutir la consolidación del patriarcado a través de un sistema de tecnología médica y del control de los cuerpos, donde la función de la mujer es la reproducción, encargadas domésticas y de crianza, prostitutas o compañeras sexuales (Tong, 1989, pp. 80-82).

La sociedad patriarcal enseña que la mujer es la adecuada para cargar y criar niños. El feminismo radical ha criticado enérgicamente la maternidad biológica como destino para todas las mujeres. Para esta corriente feminista, la maternidad se ha mitificado a través de la creencia de que todas las mujeres necesitan ser mamás, todas las mujeres necesitan hijos, y todos los bebés y niños necesitan a sus madres.⁵⁷ La necesidad de ser madres no tiene nada que ver con poseer naturalmente ovarios y matrices, esta necesidad es producto de la socialización y las condiciones culturales delimitadas para las mujeres. La aseveración de que todas las mamás necesitan a sus hijos se basa en la creencia del “instinto maternal”, de que si este instinto no se satisface las mujeres se frustran, y en esa dirección fracasan como mujeres. La supuesta necesidad de los bebés y niños por las madres se fundamenta en los niños necesitan una madre biológica en lugar de una madre social, los niños necesitan “cuidados especiales” de parte de la mamá, no del papá, así como ser criados “preferiblemente” por las mamás. Estas aseveraciones son falsas, la madre social es tan madre como la biológica, los niños y bebés no necesitan más a la mamá que al papá, el niño puede crecer y socializar a la mano tanto de padre o madre, y la crianza de niños individual no es “mejor” que la crianza colectiva o la maternidad múltiple. Los niños adoptados se ajustan y desarrollan tan bien como los biológicos, los hijos no necesitan por naturaleza a una madre, solamente necesitan a alguien con quien entablar una relación de confianza, amor, cuidado y guía. El feminismo radical señala que la maternidad es una construcción social, y mostrar descontento con estar embarazada o ser madre lleva a que la sociedad señale a esa persona como alguien que “ha fallado como persona”. Para el hombre, el hijo es una forma de inmortalizar su apellido y su estatus social, para la madre es una forma de justificar su papel y su reclusión doméstica, como si fuera algo absolutamente necesario (Tong, 1989, pp. 85-86). Cuando los conservadores dicen que el destino de la mujer es llegar a ser madre biológica, lo que se quieren decir es que al nacer bajo una “rígida configuración” de hormonas, cromosomas y cierta anatomía, la “naturaleza” de la mujer es ser madre biológica, atender a los hijos y al esposo, ser emocionales, gentiles y

⁵⁷ Oakley, Ann. 1974. *Woman's work: the housewife, past and present*. Pantheon books. New York, citada en Tong (1986, p. 86).

comprendidas. Y la naturaleza del hombre es trabajar, mantener a la familia, ser racionales, agresivos y siempre competir por triunfar en la esfera pública. La diferencia biológica sexual se convierte bajo el patriarcado en inequidad y desigualdad social. Uno de los esfuerzos centrales del feminismo radical es criticar y cuestionar la supuesta naturaleza de este orden, superar los efectos negativos de los “destinos naturales” de hombres y mujeres (Tong, 1989, p. 3). Cuando se superen las supuestas realidades biológicas de la reproducción, el hecho de que algunas personas tengan matriz, y otras no, no seguirá significando algo culturalmente (Tong, 1989, p. 74). Lo que oprime a las mujeres no es el hecho biológico de la maternidad, sino las relaciones de poder y de género que producen dominación y control corporal. La mujer no es oprimida por su biología, sino por el control patriarcal de esa biología, principalmente a través del desarrollo de la tecnología reproductiva (Tong, 1989, p. 78). El rol reproductivo de la mujer sostiene el mundo público y privado que es controlado por los hombres. Para el feminismo radical, las esferas de lo público y lo privado son constituyentes principales del patriarcado, y el control del hombre sobre estas dimensiones debe cesar en orden de liberar a la mujer. La acción básica para eliminar el control del hombre es eliminar el género y las jerarquías de poder fundamentadas por el sistema sexo/género. La crítica central al feminismo radical, es que tiende a universalizar el patriarcado; y por ejemplo, la clitoridectomía o mutilación genital del clítoris, ante nuestros ojos es un acto brutal tan condenable como una violación, y de clara dominación patriarcal, sin embargo es difícil asegurar que la mutilación genital en Sudán o en Nigeria tenga el mismo significado que en nuestros países occidentales (Tong, 1989, p. 174).

El modelo psicoanalítico de Freud, ha sido integrado en los estudios interesados por la construcción de identidad de género, ya que provee de una amplia descripción de cómo los hombres son socializados desde temprana edad e interiorizan el orden simbólico del sistema sexo/género. El modelo psicoanalítico de Freud, centralmente la fase fálica y el complejo de castración y de Edipo, es retomado por la teoría feminista como herramienta para entender procesos de subjetividad e identidad de género a través de un modelo de socialización en los tempranos años de crianza. Por otro lado, las feministas exponen como este modelo explicativo subordina a la mujer y la aleja del poder masculino a través de relaciones de poder presentes desde estos primeros años de crianza. Es un fundamento teórico-conceptual descriptivo y explicativo del proceso en el que los individuos transforman su sexualidad biológica a través de un proceso psico-social de aculturación que se vive en la primera infancia. Otra razón por la que el modelo de Freud es retomado por las feministas, y por los estudios de las masculinidades, es la noción de los deseos inconscientes en conflicto con la mente consciente (Connell, 1995; Kaufman, 1989). Esta noción presenta una realidad social conflictiva e irracional, que debilita la supuesta racionalidad del

individuo occidental moderno (Jefferson, 1994, p. 17). En esta dirección, el modelo freudiano sugiere que las “perversiones y aberraciones sexuales” son parte del desarrollo “normal” psicosexual. Y el temperamento de los jóvenes y adultos es el resultado de cómo el individuo negoció las etapas del desarrollo psicosexual en su niñez (Tong, 1989, p. 139). Dicho de otra forma, esta maduración sexual es la construcción psico-social del género, una construcción que se fundamenta en el sexo biológico; hombres y mujeres desarrollará rasgos masculinos y femeninos en virtud de su anatomía, pero también se produce una contienda a nivel subjetivo (Tong, 1989, p. 140). Freud introdujo un orden simbólico de fantasías y deseos sexuales que en general se tendrán que reprimir en orden de que hombres y mujeres maduren sexualmente y terminen exponiendo rasgos “normales” masculinos y femeninos (Tong, 1989, p. 13).

Freud señala que los infantes pasan de una sexualidad “perversa” a una heterosexual y “normal”. El principio del placer (deseos y fantasías inconscientes) será regulado por el principio de la realidad (normas sociales y realidades externas reguladoras). Freud señaló que de los 0 a los 3 años (fase oral, anal y preedípica) los niños experimentan deseos bisexuales inconscientes. En la etapa oral los niños se enfocan en el placer de mamar pecho y chuparse el dedo. En la etapa anal, el niño de entre 2 y 3 años el niño disfruta de la sensación asociada con controlar la expulsión de heces (fase anal). Durante la etapa fálica, el niño de 3 o 4 años descubre el placer potencial de sus genitales, principalmente mediante orinar. De los 3 a los 6 años más o menos (durante la etapa fálica) se desarrolla el complejo de castración en los niños, y la envidia del pene en las niñas. En el complejo de Edipo, el niño tiene deseos sexuales sobre su madre, pero al ver alguna vez el cuerpo desnudo de la mujer relaciona a su padre con el pensamiento de que él castro a las mujeres y por eso no tienen pene, este miedo es motor principal para que el niño controle y sofoque los deseos sexuales sobre su madre al temer también ser castrado, aquí el niño comienza a desarrollar el superego. El superego se desarrolla funcionando como un mecanismo interno de autoridad para el autocontrol; es la conciencia relacionada al mundo social. El superego es la internalización de valores del padre, una conciencia social patriarcal que las niñas no desarrollan (Tong, 1989, p. 142-143). En la etapa fálica se resuelve o se falla frente al complejo de Edipo. Resolver el complejo de Edipo y de castración satisfactoriamente se traduce en un fuerte desarrollo del superego. En el caso de las niñas, Freud señala que se dan cuenta de que fueron castradas y despierta la envidia por el pene, las niñas culpan a la madre por no equiparlas adecuadamente, dejan de amar a las madres y voltean hacia el padre como objetivo de su amor, de esta manera las niñas toman el lugar de la madre y surge rivalidad por el amor del padre. Cuando el complejo de Edipo se resuelve, se presenta rivalidad hacia el progenitor del mismo sexo y atracción sexual hacia el progenitor del sexo opuesto. Si se falla, se presenta atracción hacia el progenitor del mismo

sexo y rivalidad hacia el progenitor del sexo opuesto (Kaufman, 1989, p. 35). Alrededor de los seis años el niño deja de expresar públicamente su sexualidad, y comienza el periodo de latencia que finaliza en la pubertad (alrededor de los 11 o 12 años), entonces entra en la etapa genital de impulsos sexuales maduros. Si el modelo de Freud se cumple, el varón dirige su libido y su energía sexual al miembro del sexo “opuesto”, de lo contrario el libido se dirigirá a lo autoerótico o a lo homoerótico (Tong, 1989, p. 140).

El niño se identificará simbólicamente con la imagen paterna y masculina que representa ese mundo social. Reconoce a su padre como más fuerte que él, y eso produce el miedo irracional a ser castrado por él si no se aleja de su madre, en un contexto de rivalidad padre/hijo. El niño finalmente interioriza la imagen paterna masculina así como las actividades que la caracterizan. A su madre la relaciona con la pasividad femenina, pasividad de la cual se aleja y acaba temiendo y odiando. El niño masculinizado personifica la actividad. La masculinidad se presenta entonces como una reacción a la pasividad e impotencia de la figura femenina, el niño da cuenta de la inferioridad de la madre ante el padre, y de las mujeres ante los hombres. Al finalizar el complejo de Edipo se forma un carácter de género producto de las relaciones padre-hijo. El niño estará listo para su inserción en la sociedad y en la esfera pública a la que pertenece su padre y lo masculino, el niño también accede a la posibilidad de ser adulto y disfrutar de los privilegios del poder masculino del padre (Kaufman, 1989, pp. 35-36); la madre y la niña quedarán confinadas al mundo privado del hogar y la reproducción y crianza de la familia. Para el feminismo este proceso reproduce la organización patriarcal de la cultura transmitida de generación a generación mediante la construcción de la masculinidad⁵⁸ (Connell, 1995, p. 10).

El modelo del complejo de Edipo nos muestra el carácter contradictorio de la identidad de género, una realidad contradictoria entre el orden y el deseo. Los deseos no se reprimen del todo y se hacen presentes constantemente. Los teóricos y psicoanalistas freudianos presentaron, cada vez más, el desarrollo psicosexual como un proceso a la heterosexualidad adulta sin problemáticas, dejando de lado la fragilidad y la complejidad de la construcción de la heterosexualidad como fue planteada originalmente por Freud, presentándola como un sendero de desarrollo natural, y tomando como patología a los no heterosexuales (Connell, 1995, p. 11). Para mediados del siglo

⁵⁸Una crítica central del feminismo al modelo psicoanalítico de Freud es que en la fase fálica las niñas terminan aceptando universalmente que no poseen el falo (están castradas), lo cual es central para relacionarse simbólicamente y con la esperanza de sostener el poder de los hombres activos sobre las mujeres pasivas, aceptar esta interpretación es aceptar una interpretación androcentrista y ahistórica (Tong, 1989)

XX la salud mental prescrita por los terapeutas del psicoanálisis correspondía a ser heterosexual, además promovían el matrimonio y la paternidad (roles sociales heteronormativos).

Algunas de las críticas al freudismo tradicional es que es de una biología determinista y universalista al establecer identidades de género “normales” a través del complejo de Edipo y la envidia del pene. Asimismo, es incipientemente ahistórica, no toma en cuenta la complejidad del contexto sociohistórico en la construcción de identidad. Se critica también la asunción patriarcal tras la noción de envidia del pene y las relaciones con el padre (Jefferson, 1994, p. 17). El rol reproductivo en la mujer, el rol productivo en el hombre, la identidad de género, la orientación sexual, no se determinan por poseer un pene o por la falta de este. La posición de la falta de pene no tiene nada que ver con lo biológico, es una construcción socio-cultural fundamentada en una lógica simbólica (Tong, 1989, p. 143-144). En este sentido, la mujer es castrada simbólicamente, negándosele sistemáticamente el poder del significado socio-cultural del falo, por el hecho sinsentido de no poseer el significante (el falo). El falo es el principal significante de la diferencia sexual, garantiza la resolución del complejo de Edipo a nivel simbólico, pues el pene del niño se vuelve el falo que sostiene la ley del padre (Jefferson, 1994, p. 19). Derrumbar este significante primario, el falo, ha sido una tarea central del feminismo radical. Asimismo, el modelo de Freud se considera una ley general. No obstante, los científicos no pueden asegurar encontrar características humanas en todas las sociedades del planeta.

La teoría del rol derivada del freudismo tradicional asumió que los roles eran claros y bien definidos para todos, y que el aprendizaje de estos roles contribuía a la armonía social, al desempeño de funciones sociales y a mantener una saludable armonía en los individuos (Connell, 1995 p. 23). Para la década de 1960 el psicoanálisis se presentaba como una práctica técnica para “normalizar a los desviados”, tratando de ajustar a los pacientes al orden social de binarismo de género. El concepto de rol se sigue utilizando en la actualidad, es un ítem más del almacén de términos convencionales de las ciencias sociales. El concepto de “rol” permite posicionar al individuo en un lugar de la estructura social bajo normas culturales precisas, hablar del rol de los hombres significa corresponder a una serie de expectativas sociales relacionadas directamente con la sexualidad biológica (Connell, 1995, pp. 22-23). En este sentido el feminismo hace visible que el rol femenino es opresivo y la internalización del rol de la mujer es la manera de posicionarlas en subordinación (Connell, 1995 p. 23). Aquí destaca la centralidad de las relaciones de poder al imponer estos roles masculinos/femeninos algo que los teóricos del rol tanto de la sociología como del psicoanálisis funcionalista no tomaron en cuenta. La visión del rol se presenta como positivista universal, bajo la diversidad de orientaciones sexuales e identidades de género en el presente de

la globalización cultural, es difícil, si no es que imposible, seguir utilizando este concepto y hablar de una sociedad que funciona bajo un orden sexual binario hombre/mujer.

En “El Tráfico de Mujeres: Notas Sobre la Economía Política del Sexo” de 1975,⁵⁹ la antropóloga estadounidense Gayle Rubin introduce el concepto sexo/género, definido como: “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”. Rubin entrelaza varios postulados de los diferentes tipos de feminismo: las fuerzas y relaciones de producción de la teoría marxista, el complejo de Edipo de Sigmund Freud, el desarrollo psicológico del niño de Jacques Lacan, y los sistemas de parentesco descritos por el antropólogo Lévi-Strauss. En esta discusión Rubin plantea la importancia de la sexualidad y la identidad de género heteronormativas para sostener el sistema económico capitalista, cuya historia se remonta a las sociedades preestatales descritas por Engels en su obra “El origen de la Familia, la propiedad privada y el Estado”, donde las mujeres, su sexualidad y capacidad reproductiva, son utilizadas como medio de intercambio económico entre hombres; un sistema jerárquico patriarcal que más tarde se convertiría en el sistema capitalista, donde la opresión sobre la mujer es producto de las relaciones sociales específicas que organizan este sistema. Mediante el intercambio de mujeres, entre familias patriarcales, las familias han creado históricamente fuertes vínculos o lazos sociales. El intercambio de mujeres moldea las convenciones de identidad de género y de orientación sexual, construye las diferencias simbólicas entre lo femenino y lo masculino, impone lógicas heteronormativas. Rubin señala que las descripciones de Lévi-Strauss de las estructuras elementales del parentesco no explican precisamente los mecanismos por medio de los cuales se han grabado, de generación en generación, las convenciones de sexo y género. En este sentido Rubín introduce los modelos de Freud y de Lacan de desarrollo psicológico en los niños; el residuo que deja en los individuos el enfrentamiento con las reglas y las normas de sexualidad en las sociedades en que nacen. El complejo de Edipo de Freud en la versión de Lacan ofrece una descripción de los mecanismos simbólicos por los cuales los sexos son divididos, y como la “androginia y bisexualidad” de los primeros años de infancia son reprimidos para transformar a los niños en sujetos heterosexuales. El falo funciona como signo fundamental para que el niño se identifique con su padre, y la niña al no poseer falo se identificara con la madre. De esta manera el sistema sexo/género, en los contextos tajantemente heteronormativos, se socializa a través del intercambio de mujeres y la crisis edípica (Rubin, 1986).

⁵⁹ Rubin, Gayle. 1975. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, en Rayna Reiter, (ed.). Toward an Anthropology of Women. Monthly Review Press. New York.

Una década más tarde, Joan Scott, publica “El género, una categoría útil para el análisis histórico”,⁶⁰ este trabajo amplía la discusión inaugurada por Rubin, argumentando que la construcción socio-cultural del género no se encuentra determinada directamente por la sexualidad; porque el género también posee una dimensión simbólica constituida históricamente, que permite hacer de éste una categoría de análisis social. Los sistemas simbólicos compartidos socialmente le dan significado al género; son símbolos variados, metáforas y conceptos, que han significado y dado sentido a las personalidades a través de la historia. El binarismo hombre/mujer se concibe por Scott como una oposición ahistórica y universal que es necesario deconstruir, en el sentido del análisis operacional jerárquico de oposiciones binarias propuesto por Jacques Derrida. Femenino/masculino es un binarismo propio de la modernidad, al igual que naturaleza/sociedad, primitivo/civilizado, débil/fuerte, emoción/razón, entre una inmensa colección de binarismos que surgen de la lógica simbólica occidental. Estos binarismos estructuran cotidianamente a la sociedad por medio de redes de significados relacionados directamente con el género. Uno de los binarismos de género centrales es el de público/privado. La modernización de las sociedades asignó la exclusividad de la esfera productiva-racional al hombre, sólo el hombre podía hacerse cargo de lo público, entablar empresas, hacer leyes, ser ciudadano, sólo él podía estudiar y votar. El hombre significa “lo público” en la sociedad. Juan Carlos Pérez (2003, p. 288) señala:

A los hombres pertenecen, de manera inalienable, el protagonismo social e histórico, la organización y el mando, la inteligencia, el poder público y la violencia policiaca y castrense, las capacidades normativas, las reglas del pensamiento, así como las de la enseñanza y la moral; la creatividad y el dominio, la conducción de los demás y las decisiones sobre las vidas propias y ajenas, la creación y el manejo de las instituciones, la medicina y la relación con las deidades, a definición de los ideales y de los proyectos. En una palabra, la vida pública, lo importante, lo trascendente, lo prestigioso.

El patriarcado ha asignado a los hombres: “Todos los hombres debemos ser jefes” y las relaciones sociales deben responder “al imperativo de nuestra hombría” (Pérez, 2003, p. 287). A la mujer se le impuso el papel de la reproducción bajo el supuesto “rol natural del embarazo y la maternidad”, así como la emotiva crianza de los hijos, el cuidado del hogar y la atención sexual del esposo. La familia moderna, derivada de la diferencia de clases sociales ha funcionado gracias a la

⁶⁰ Scott, Joan. 1986. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*. 91 (5).

“complementariedad masculino-femenina” de las capacidades esposo-productivo con la habilidad esposa-reproductiva. La mujer es dejada a cargo de la reproducción, seguida del intercambio sexual, cuyo espacio es la esfera privada de la familia y el hogar. El hombre se relaciona con las actividades que involucran racionalidad (aunque en otros casos se relaciona con acciones de honor y hombría, donde el hombre tiene que mostrar violencia irracional); es el encargado de la esfera pública de la sociedad, el trabajo, la política y la economía (Gutiérrez 1998, p. 3). El centro laboral, y la remuneración salarial, son representaciones centrales de lo público, y elementos que legitiman la autoridad masculina (Gutiérrez, 1998, p. 28).

Scott concibe la construcción discursiva de los significados de los binarismos de género como un proceso histórico fundamentado en las relaciones de poder propuestas por Foucault: constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas discursivamente como campos de fuerzas sociales. Sin embargo, Scott destaca que el humano tiene capacidad de agencia y negociación al constituir su identidad, esto es, el sujeto posee una capacidad de negación, resistencia, reinterpretación y juego de invención imaginativa sobre los símbolos y metáforas de género. Scott (2003, p. 289) señala: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. Cabe señalar que, la definición de poder de Foucault es más bien una complejidad de relaciones de poder, que no se concentran en un punto, sino que se encuentran esparcidas ampliamente y en varias capas por toda la sociedad, la medicina, los sistemas de salud, la familia, el ejército, la escuela, la cárcel, las relaciones amorosas y eróticas, etcétera; esto es, el poder no existe “ahí”. Para que el poder funcione tiene que ser construido por medio de acciones sobre acciones, que actúen indirectamente. Para que las relaciones de poder funcionen no deben de dominar, no debe someter, ni imposibilitar por completo, el otro sobre el que se ejerce el poder debe tener cierta posibilidad de acción, el otro debe suponer cierta “libertad” de acción y de posibilidades de elegir, entre ellas la opción de no actuar (Gutiérrez, 1998, p. 17). Para Núñez Noriega, los binarismos de género son formas de sentir y pensar que derivan ideológicamente de otro binarismo naturalizado: el macho y la hembra; de esta manera, machos y hembras están supuestamente predispuestos a presentar, por “naturaleza”, disposiciones masculinas para los machos y femeninas para las hembras (Núñez, 2011, p. 48).

Scott señala que como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos, el género comprende cuatro elementos interrelacionados: 1. Símbolos culturales (Eva y María por ejemplo), 2. Conceptos normativos, (contenidos en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, entre otras) supuestamente consensuados fuera de conflictos, 3. Las instituciones (la familia, el trabajo, la ciudadanía), encargadas de socializar los

símbolos y las normas, y 4. La construcción de la identidad subjetiva (procesos psico-sociales de construcción de identidad). Estos elementos también son una metodología que permite analizar históricamente la relación entre los símbolos culturales y sus significados de género, las normatividades de género a las que se refieren estos sistemas simbólicos, el papel de las instituciones como socializadoras de estos símbolos y sus normatividades, y finalmente como el sujeto, desde su agencialidad, construye su identidad de género frente a estos símbolos y normatividades (Scott, 2003 pp. 289-291).

Monique Wittig (1992) señala que para el pensamiento dominante heterosexual, antes de cualquier otro pensamiento u orden social, hay dos sexos naturalmente diferentes, a los que corresponde una división natural del trabajo, más bien una división sexual del trabajo, producción/reproducción. (Monique Wittig, 1992, p. 25). En este sentido, la categoría de sexo, es una categoría política que funda la sociedad heterosexual; no se trata de una cuestión de “ser”, sino de relaciones de sexo/género (Monique Wittig, 1992, p. 26). Monique Wittig señala los peligros del mito del feminismo de la diferencia, lo de “es maravilloso ser mujer” supone definir los mejores rasgos de la mujer ¿pero los mejores rasgos respecto a quién? El estudio de las mujeres o de los hombres siempre implica explicar los rasgos de unos por los rasgos de otros, entrelazar el mundo simbólico tanto femenino como el masculino. No se puede entender la construcción social de la masculinidad sin entender lo femenino y viceversa, cuando la femineidad cambia, cuando las mujeres y hombres redefinen su identidad, las convenciones patriarcales sexo/género se desestabilizan. No es siempre el hombre el referente primario de identidad masculina, es en relación con la mujer, y en oposición a la mujer, que el hombre define su masculinidad (Badinter, 1995, p. 9). Si sólo habláramos de diferencias entre el bloque de mujeres y el bloque de hombres, entonces no necesitamos los términos de lo femenino ni lo masculino, simplemente estaríamos hablando de hombres y de mujeres en seco. No podemos asumir que todos los hombres son masculinos y todas las mujeres son femeninas. Si todos los hombres fueran masculinos, al estudiar cuestiones de masculinidad, simplemente preguntaríamos a cualquiera que nos detallara lo que es masculino, y tomaríamos esa entrevista como referente claro de masculinidad, sin duda alguna. En esta dirección, no podemos asumir que todos los hombres son masculinos. Lo que es masculino, y lo que es femenino, son significados que van transformándose y reconfigurándose a lo largo de la historia de las sociedades.

III. 2 Planteamiento Queer

Antes de observar algunas cuestiones sobre identidad de género masculina detallaremos algunos puntos centrales de los estudios queer que Núñez Noriega desarrolla en su libro “¿Qué es la diversidad sexual?” (Núñez, 2011), y en su artículo “Los estudios Queer” (Núñez, 2007).

Género y sexualidad son constructos sociales entrelazados, no obstante son independientes. Ambos nos remiten a concepciones, significados, normas y valores, que permiten o limitan nuestra expresión. La sexualidad es parte intrínseca de la vida diaria de todos y todas, se tengan o no se tengan relaciones sexuales, esto quiere decir que la sexualidad no se reduce al acto de copulación (Runeborg, 2008). La sexualidad es mucho más que la copulación, es concebir nuestra realidad a través de cómo significamos nuestro cuerpo y las emociones relacionadas con éste. La sexualidad no sólo es un asunto privado y de “cada quién”, la sexualidad se vuelve un asunto público y político en tanto que instituciones como el estado y la religión se encuentran continuamente (e históricamente), dentro de un proceso por hegemonía, regulando las expresiones sexuales, limitando la sexualidad a ciertas conductas y prácticas, prescribiendo formatos. Los medios de comunicación: cine, internet, televisión, radio, son mecanismos que han jugado una función central al vehicular formatos de sexualidad.

Como hemos mencionado, la supuesta naturaleza del binarismo sexual macho/hembra del que según deriva lo masculino/femenino, carga con significados de género establecidos históricamente; se espera cierto comportamiento a partir de tal diferencia sexo-biológica. En este sentido, se ha creído que el género corresponde al sexo biológico, que el género corresponde a poseer ciertas características biológicas, centralmente los genitales (“pene y testículos masculinos”, y “vagina y ovarios femeninos”). Pareciera que el sexo es un dato duro biológico; no obstante de la misma manera que género, sexo es una construcción social: “...es decir, es una categoría que nos permite ordenar la realidad de cierta manera y eso tiene particulares efectos de distinción social y políticos” (Núñez, 2011, p. 42). Inclusive las cuestiones consideradas “puramente biológicas” como la menarquía, la menopausia, o la impotencia sexual, se encuentran delimitadas en ciertos contextos culturales dentro de los cuales adquieren su significado y su forma de comprenderlas (Gutiérrez, 1998, p. 7).

Antes de la época moderna el hombre y la mujer no eran conceptualizados como sexos opuestos, el modelo de sexos opuestos-complementarios se implementa en la contemporaneidad. El modelo de sexos opuestos-complementarios es una concepción reciente (Badinter, 1995, p. 6). Anteriormente, el clítoris era considerado como un pene en las mujeres. Galeno de Pérgamo en el

siglo II señaló⁶¹ que las mujeres eran hombres a los que les faltaba el *calor vital*, esto derivaba en que las mujeres tuvieran “de fuera” lo que los hombres tenían “por dentro”, la vagina correspondía al pene interno, el útero al escroto, y los ovarios a los testículos. En este sentido, la sodomía se consideraba una aberración y pecado también en las mujeres (Badinter, 1995, p. 99). Este modelo uni-sexo, donde las mujeres eran hombres incompletos, y tenían los mismos genitales sólo que por dentro del cuerpo, permaneció más de un milenio y medio.

En los últimos años del siglo XIX cambiaron las concepciones sobre los homosexuales. El término sodomita fue reemplazado por el de invertido, término para designar a una “especie” interesada en los de su mismo sexo (Badinter, 1995, p. 100). Después el término homosexual sustituiría el término religioso de sodomía, se comenzaría a considerar a los homosexuales como individuos de una naturaleza “especial”, de un “tercer sexo” (Núñez, 2007, p. 168). Algo interesante es que el término homosexual nació en 1869 a partir de la defensa de los mismos, en la pluma del doctor húngaro Karol Benkert, al manifestarse contra la penalización y la ávida persecución y cacería judicial. Los homosexuales querían ser reconocidos por su especificidad; demandaban el derecho a ser aceptados diferentes (Badinter, 1995, p. 101). Para finales del siglo XIX la homosexualidad se entendía en términos médicos como una patología. La medicina no concibió más a los antes pecadores sodomitas en términos religiosos, los comenzó a concebir como enfermos o desviados. Entonces nacieron los “anormales”; y el concepto heterosexualidad fue creado para referirse a la normalidad. En términos de Foucault: se inaugura una nueva tecnología de poder, a partir del tratamiento y la cura para esas “patologías”: los electroshocks, las terapias hormonales, la reclusión en asilos, los campos de concentración, técnicas que han causado sufrimiento a aquellos en el marco de esos dispositivo de poder (Núñez, 2011, pp. 17-19). Expresiones materiales de una nueva forma de opresión (Núñez, 2007, pp. 168-169). Cabe señalar que las primeras organizaciones contra la penalización de la homosexualidad surgen también a finales del siglo XIX bajo el nombre de movimiento homófilo, y se desarrollan a lo largo del siglo XX en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos (Núñez, 2007, p. 168). Con los movimientos contraculturales juveniles de la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, las exigencias y las críticas frente a la opresión homosexual se distanciarían de las peticiones por una tolerancia básica, se criticaría enérgicamente a las instituciones del patriarcado, se pediría por la liberación de todos, no sólo de los homosexuales (Núñez, 2007, p. 169).

⁶¹ Fundamentándose en las que son consideradas como las primeras disecciones de cadáveres para fines de estudiar la anatomía humana, realizadas en la antigua Alejandría durante el siglo IV a.C por el anatomista Herófilo de Calcedonia.

Durante la década de 1980 el término gay distinguía a una colectividad con un estilo de vida complejo que no se reducía a la orientación sexual. Gay emergió como una manera de ser positiva, fuera de vergüenzas. Gay designaba una identidad colectiva liberadora. Sin embargo, el término gay adquirió durante los ochenta y noventa otros significados, y finalmente se entendió de manera diferente. Gay se convirtió en una empresa individual que se sintetizaba en la metáfora “salir del closet”. Esta era una visión simplista, frente a la complejidad de la opresión de la heteronormatividad patriarcal. Realmente los que podían simplemente salir del closet eran los gays de clase media. Se perdían de vista las múltiples formas de opresión al atravesar condiciones de clase, etnicidad, religión, etcétera, de tal manera que hay diversas maneras de ser gay (la orientación homoerótica no se comparte por todos los gays) (Núñez, 2007, p. 170). El término gay se convirtió en clasista, individualista y transfóbico, se alejó de representar a un colectivo político que buscaba legitimidad por sus orientaciones sexuales, que originalmente intentaba derrocar reciamente el discurso médico homosexual, así como las leyes contra la homosexualidad (Núñez, 2011, p. 34). El estilo de vida gay y lesbiano de los ochenta y noventa fue uno consumista, comenzó a institucionalizarse informalmente, con sus propios códigos estéticos, con sus “buenos gustos”, con sus normalidades. Se discriminaron formas de amor y erotismo entre la diversidad sexual, se discriminó a las parejas de mujeres *butch-femme* (donde una adopta el rol masculino/activo y la otra el femenino/pasivo). Núñez Noriega (2007, p. 169) señala algunos estilos de vida, y diversas orientaciones amorosas y eróticas que fueron excluidas:

... las pareja de *butch-femme*, los y las transgéneros y transexuales, las y los sadomasoquistas, las y los partidarios del sexo no monogámico, y las y los no conformistas ante los modelos de identidad de género y sexualidad en sus personas y relaciones (lesbianas que tenían sexo con gays, bisexuales, transexuales, lesbianas, hombres que tienen sexo con hombres o mujeres que tienen sexo con mujeres y que no se adscriben a una identidad gay o lesbiana, por poner algunos ejemplos).

En esta dirección, se rechazó la simpleza de la liberación de clase media de salir del closet, y se criticó este orden gay por entablar una nueva forma de opresión, nuevas formas de normalizar el sexo y el género.

En la década de 1980 la epidemia del sida mostró que no sólo los varones que se consideraban gays tenían prácticas sexuales con los de su mismo sexo biológico. Había una diversidad de varones que tenían prácticas sexuales con otros hombres sin considerarse gays u homosexuales. Así, ser gay no es la causa básica de la transmisión del VIH. Durante la epidemia

del sida se reconoció la diversidad de formas que toma el deseo homoerótico; y también la diversidad y complejidad de formas que toma la opresión, los dispositivos y tecnologías del poder, Núñez Noriega señala (Núñez, 2007, p. 171) al respecto:

... las personas afectadas directamente por la epidemia se confrontan con formas de opresión que no se ajustan a la noción del poder como “represión” que ha venido planteando el movimiento gay y que, en cambio, se asemeja más a la noción de poder como “productor” de problemas, estereotipos, personajes, razones, identidades, como lo planteo Michel Foucault.

La sexualidad es una constelación multiforme de concepciones y prácticas corporales-psico-sociales que involucran emociones y afectividad. La sexualidad no es algo fijo, cambia históricamente. La sexualidad va moldeándose por la legalidad, las creencias religiosas, ideologías políticas, el contexto socio-cultural, etcétera. La opresión comienza cuando las ideas y normatividades sobre cierto modelo de sexualidad se reproducen a través los estereotipos, lo que lleva a la discriminación, a la violencia, e inclusive a asesinar.

El feminismo expuso y criticó la supuesta naturaleza de los roles de género producción/reproducción. No obstante, el feminismo siguió considerando el sexo biológico como un dato duro por naturaleza. Judith Butler señaló en la década de 1990 que el binarismo sexual macho/hembra era una construcción social al igual que la identidad de género, “y que este binarismo nada tiene de “natural”, sino que se desprende de una lectura cultural del cuerpo” (Núñez, 2007, p. 172). Para Butler el género no una esencia, no existe una continuidad lógica ni una coherencia en la subjetividad del sujeto, lo que ha permanecido son las normatividades, el género es entonces una *ficción cultural* producida y limitada por discursos normativos. A partir de este punto de vista postestructuralista podemos concebir a la masculinidad y la femineidad como términos en disputa social a nivel de significación en un determinado contexto socio-histórico. En este sentido, toma importancia señalar la diversa complejidad de posibles sujetos que no corresponden, en determinación cromosómica, al binarismo sexual macho/hembra. El desarrollo de la identidad femenina, masculina, andrógina, etcétera, envuelve factores psicológicos, sociales, culturales que no tienen nada que ver con genética. En el sistema de determinación cromosómica el macho presenta el par de cromosomas XY y la mujer el par XX (en un total de 23 pares). Sin embargo, podemos encontrar sujetos que no presentan estos pares cromosómicos, y que presentan 45 o 47 cromosomas. Alrededor de uno de cada doscientos nacimientos presenta variaciones intersexuales, estamos hablando de poco más del 1% de la población mundial, encontramos sujetos

que presentan una sola X, o tríos (trisomía) XXY, XXX, o XYY. Núñez Noriega (2011, pp. 44-45) indica que los sujetos con síndrome de Turner presentan una X y no un par cromosómico, tienen desarrollo gonadal diferente, los genitales externos son los de hembra, pero sin desarrollo de ovarios. Los sujetos con síndrome de Klinefelter, tienen un trío XXY y no un par cromosómico, presentan genitales externos de macho que distan de los genitales “ideales”. También hay sujetos con tríos XXX y XYY, llamados superhombres y súper-mujeres. Asimismo, podemos encontrar sujetos con hiperplasia suprarrenal, presentando genitales internos de hembra y externos de macho. Otra variante sexo-biológica es la de el testículo “feminizante” en machos de cromosoma XY pero con genitales externos de hembra, sin tener ovarios. También, los sujetos que presentan deficiencia del esteroide 5-alfa reductasa, presentan cromosomas XY, pero genitales ambiguos, “escroto que parecen labios mayores, ausencia de pene o presencia de pene que parece clítoris, y con testículos que no descienden” (Núñez, 2011, p. 45). Estos son algunos ejemplos de cómo existe una diversidad de sujetos con formas gonadales heterogéneas, asimismo, una diversidad de variaciones genitales, combinaciones de tejido macho y hembra, asimismo, los compuestos químicos llamados hormonas se presentan en múltiples combinaciones y cantidades (Núñez, 2007, p. 172). Podemos observar que existen muchos más de dos tipos de sexos, mucho más que un simple binarismo sexual macho/hembra. Una amplia cantidad de sujetos presentan sexo-biológico intersexual. Cabe señalar la definición de transexual, para que no se confunda con transgénero e intersexual: transexual hace referencia a aquellos sujetos que sufren una disonancia o discrepancia entre su cuerpo y su identidad sexual. Con el motivo de pertenecer a cierta identidad sexual, se realizan modificaciones corporales y transformaciones genitales a través de operaciones quirúrgicas (Núñez, 2011, p. 47). Y los transgénero son aquellos que sin necesariamente modificar su sexualidad biológica, y sin obligadamente vestirse con la ropa designada a otros sexos (travestismo), son sujetos que sufren una disonancia entre el género que se asigna socialmente al nacer y la propia construcción subjetiva de identidad de género. Lo opuesto a transgénero es el sujeto cisgénero, quien siente concordancia entre el género asignado al nacer, y su identidad de género. Y finalmente cabe señalar que la orientación sexual, esto es, la atracción erótica por individuos de cierto sexo, no se define por ser transexual, transgénero, intersexual o travesti; las variedades de sexualidad e identidad de género no dictan la orientación o preferencia sexual.

Hemos observado que el género y la sexualidad son dimensiones entrelazadas pero que una no determina a la otra. El sexo no es un dato duro determinante de identidad sexual o identidad de género. La identidad no corresponde obligadamente al sexo biológico con el que nacemos. Hemos señalado como los Individuos se han organizado para resistir las normatividades de la expresión sexual, tal es el caso del movimiento homófilo de finales del siglo XIX y el movimiento de gays y

lesbianas de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, la epidemia del SIDA en la década de 1980 reveló e hizo público que la epidemia no correspondía a la homosexualidad y que de hecho muchos no homosexuales tenían orientaciones y prácticas sexuales con los de su mismo sexo.

Los planteos y estudios queer surgen a partir de los movimientos mencionados, aparecen claramente en la década de 1990, pero son producto de los movimientos y reflexiones lésbico gays de la década de 1980, del constructivismo social desarrollado en la década de 1970, y del activismo producto de la epidemia del SIDA (Núñez, 2007, pp. 167-168). Los planteamientos queer constan de modelos de análisis que problematizan la supuesta coherencia entre el sexo cromosómico, la identidad de género, la identidad sexual y la orientación sexual. Los planteamientos queer critican la concepción de que hombres y mujeres son como *el tornillo y la tuerca*, señalan que ni el sexo ni el género se derivan de los genitales ni de su función reproductiva (Núñez, 2011, p. 43). Los planteos queer muestran las múltiples posibilidades y combinaciones entre cuerpo, sexo biológico, identidad sexual e identidad de género en los sujetos, Núñez Noriega (2007, p. 173) señala:

El planteamiento queer se regodeará en mostrar las múltiples posibilidades combinatorias entre cuerpos y sexos biológicos, géneros y deseos, tanto en un sólo individuo, como entre las personas a través de relaciones sexuales, afectivas y familiares, cuestionando con ello instituciones patriarcales también naturalizadas por diversas ideologías: el amor como complemento de contrarios, el matrimonio monogámico como único arreglo legítimo, la familia nuclear heterosexual como única forma de organización de la vida doméstica y la reproducción, la pareja como única forma de vivir el amor, la sexualidad como radicada en los genitales (todo el cuerpo como zona de placer erótico), los genitales como radicados en el cuerpo (todo puede ser una metáfora o un instrumento que funja como genital), etc.

Núñez Noriega pone atención a la identidad de género, a la identidad sexual, y al erotismo, porque son las dimensiones centrales del pensamiento heterosexual dominante. En este sentido propone el concepto diversidad sexual como concepto socio-antropológico y político que cuestiona el orden dominante. Diversidad sexual está contra la discriminación y a favor de la equidad, entre la amplia variedad de formas de género, sexualidad y erotismo que podemos vivir. Diversidad sexual es un concepto plural, equitativo, de justicia y respeto, valores democráticos que sólo pueden desarrollarse y garantizarse en un estado laico (Núñez, 2011, p. 119).

III. 3 Masculinidad

El feminismo hizo posible visibilizar las tecnologías de poder sobre las convenciones de lo femenino y de lo masculino. Convenciones que han obstaculizado la concepción del sexo y del género como construcciones sociales. Las formas de opresión a la mujer, descritas ampliamente en los trabajos feministas, han provisto de modelos conceptuales importantísimos para entender otras formas de dominación (Tong, 1989, p. 71); otros tipos de abuso: por origen étnico, por edad, clase social, por enfermedad, por orientación sexual, etcétera. La opresión patriarcal ha sido expuesta detalladamente. Es un sistema tecnocrático y de racionalidad instrumental fundamentado en jerarquías, supremacía y discriminación. Un sistema que sólo ha traído beneficios a los que lo sostienen, pero a cambio de altísimos costos. A partir del reconocimiento feminista del sistema patriarcal y su pensamiento heterosexista, los varones han comenzado a preguntarse si corren bajo la misma lógica del género construido, que los establece socialmente como hombres-masculinos (Núñez, 2004, p. 14). A partir del axioma de Simone de Beauvoir: “la mujer se hace, no nace”, fue necesario entonces confirmar lo mismo para el caso de los hombres (Foster, 2007, p. 185). Masculinidad en tanto ideología de ser hombre no es una verdad incuestionable, es un proceso histórico.

La masculinidad aparece en los estudios de género recientemente. Es hasta la década de 1970 que surgen los estudios de masculinidad en los países anglosajones (Núñez 2013, p. 19). Algunos de los trabajos centrales de masculinidad y/o hombres se realizaron por académicos y activistas, cercanos al marxismo, a las luchas sociales feministas, y al movimiento gay y homosexual, como Victor Seidler de Inglaterra, Michael Kaufman de Canadá, Raewyn Conell de Australia, Maurice Godelier de Francia, Michael Kimmel y Matthew C. Gutmann de Estados Unidos. Cabe señalar, que los acuerdos derivados de la *Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo* realizada en 1994 en El Cairo, y los derivados de la *Conferencia mundial sobre la mujer* realizada en 1995 en Pekín, en las cuales se enfatizó la importancia de “incrementar la participación” de los hombres en los procesos reproductivos, fueron también hechos fundamentales para que creciera el interés por el estudio de la masculinidad o las masculinidades (Amuchástegui, 2001, pp. 106-107). Anteriormente, los hombres aparecían como una masa de sujetos estereotipados sin rostros: el padre-esposo, el borracho, el jefe, el delincuente, entre otros estereotipos. Se ha tratado al hombre como si no tuviera género, sólo el aspecto personal público es lo que ha sido expuesto, como si su experiencia de género interior no tuviera significado alguno (Badinter, 1995, p. 8).

A partir de los planteamientos teóricos queer, podemos señalar que ni masculinidad ni hombre son términos obvios o evidentes. Los estudios de las masculinidades reconocen la imposición de estereotipos masculinos a todos aquellos sujetos con genitales machos, esto es, la imposición de significar universalmente como masculino y propio de los hombres todo lo “naturalmente macho”. La perspectiva constructivista rechaza esta supuesta “naturalidad”. Los estudios de masculinidad retoman esta perspectiva para señalar los problemas que trae consigo la cuestión del género construido, a partir de la sensibilización y reflexión de los hombres como hombres (Keijzer, 1997, p. 199). Al surgir los estudios de masculinidad, lo novedoso no fue el estudio de los hombres, sino el estudio de los hombres como hombres (Gutmann, 2000, p. 40).

A partir de la concepción del sistema sexo/género, poco a poco se ha entendido cómo los rasgos específicos de hombres y de mujeres son adquiridos socio-culturalmente y cambian históricamente. El género como producto de la actividad humana se moldea según el contexto histórico. Los estudios de masculinidad examinan a los hombres como entes culturales que viven intrínsecamente la construcción social de identidad de género. Michael Kimmel señala que la masculinidad no es “natural”, no es el resultado de miles y miles de años de evolución y adaptación. La masculinidad no es un “producto de la evolución” desarrollado frente a ataques, agresiones y momentos críticos de sobrevivencia, en los que se producían altas cantidades de testosterona. La masculinidad no es un producto de una evolución natural e inevitable; si fuera tan “natural” y universal entonces ¿por qué los jóvenes se preocupan tanto por estar demostrando masculinidad a toda hora?, y ¿por qué los papas se esfuerzan tanto para que sus hijos demuestren ser “hombrecitos” todo el tiempo? (Kimmel, 2008, p. 51).

Michael Kaufman (1989, p. 11) señala que la evidencia reunida por antropólogos e historiadores indica que a lo largo de la historia de las sociedades (con excepción de algunas sociedades tribales) los hombres han mantenido dominación sobre las mujeres y la naturaleza. Conscientemente o no, han perpetuado una estructura de poder. Esta estructura de poder, es lo que el feminismo ha llamado patriarcado, un modelo de vida que privilegia a los hombres sobre las mujeres y la naturaleza.⁶² Se trata de dominar y explotar la naturaleza, organizar y controlar la sociedad, avanzar científica y tecnológicamente a favor del desarrollo económico y del confort moderno. En su afán por dominación, el mecanismo patriarcal produce desigualdades económicas, catástrofes ecológicas, guerras nucleares, formas de opresión basadas en

⁶²Kaufman (1989, pp. 31-32) señala: “en comparación con las mujeres, tenemos la libertad de caminar por las calles de noche, estamos, por tradición, exentos del trabajo doméstico, y, en promedio, disfrutamos de salarios más altos, de mejores empleos y de más poder. Sin embargo, estas ventajas no se adquieren por naturaleza, por herencia natural o mágicamente. Es mediante procesos de socialización y desarrollo psicológico, que se va construyendo la identidad masculina.”

diferencias físicas, sexualidad, etnicidad, nacionalidad, religión, clase social, etcétera. El patriarcado es una de las bases de la actual organización de las sociedades, tanto capitalistas como socialistas, de países desarrollados y subdesarrolladas (Kaufman 1989, p. 14). El patriarcado es una forma interiorizada de la cultura, un modelo de normas y convenciones de sentido que interiorizamos mediante el desarrollo psicosocial en la niñez, un conjunto de relaciones sociales basadas en las diferencias de género, que después de los primeros cinco años comenzamos a personificar (Kaufman 1989, pp. 31-32). El androcentrismo es el punto de vista central del patriarcado. El androcentrismo es la ideología y práctica de jerarquizar tanto a las personas, animales, como situaciones y objetos cotidianos según las connotaciones de género, donde lo masculino siempre es superior a lo femenino.

Como mencionamos anteriormente, en la modernidad la racionalidad descartiana ha sido un atributo relacionado con lo masculino; definiéndose en oposición a la “emoción femenina”. La razón ha dado exclusividad a los hombres sobre el mundo público, relegando a las mujeres y su supuesta emocionalidad a la esfera privada. La racionalidad significa orden, disciplina, y autocontrol. Los hombres aprenden a identificar sus emociones como amenazas que son necesarios sofocar. Supuestamente las emociones nublan la visión racional del hombre y lo hacen perder el control. En este sentido, el hombre se ha considerado como la parte civilizadora de la especie humana, “la mitad superior” (Vendrell, 2002, pp. 365-366) “... a los hombres se les ha asociado inexpugnablemente con la fuerza creadora, con todo aquello que designe la oposición a la naturaleza. El hombre encarna la transformación, la civilización.” (Gutiérrez, 1998, p. 13).

Sin embargo, sería ilógico pensar que el hombre es racional todo el tiempo, el “hombre racional” es una imagen ideal y general que rara vez (casi nunca) se cumple del todo. La irracionalidad de la violencia es otro rasgo central de la masculinidad dominante. En las relaciones entre hombres (homosocialidad), cara a cara entre compañeros del mismo sexo, el hombre reconoce a éstos como contrapartes en competencia; tanto en los deportes como en la guerra (espacios masculinos) “... entre ellos se trataran de subordinar mutuamente” (Vendrell, 2002, pp. 372-373). El dominio de las mujeres, de otros hombres y de él mismo, desata una triada de violencia masculina: contra las mujeres, contra otros hombres y contra sí mismo (Kaufman, 1989).

El estereotipo del macho mexicano se sintetiza en la frase “no hay que rajarse”, no se debe ser cobarde. Como señala Octavio Paz: “... el mexicano podrá doblarse, humillarse, agacharse, pero no rajarse, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad”;⁶³ los que se rajan son de poco fiar, son considerados traidores, son “poco hombres” incapaces de afrontar el peligro

⁶³Paz, Octavio. 1994. El laberinto de la soledad, FCE, México, p. 376, citado en, Vendrell (2002, p. 33).

“como se debe”. El hombre se ha inventado la necesidad de “ser hombre”, esto es, ser hombre como estrategia de dominio. El “verdadero hombre” es el que se distingue de su madre y las demás mujeres, no se es bebé, no se es mujer, y no se es homosexual (Badinter, 1995, p. 32). El estereotipo de macho y machista, tan expuesto en la época de oro del cine mexicano, exaltó el tipo de “macho auténtico”, “el tequilero”, valiente, generoso y estoico. Por otra parte el “macho falso”, es el que hace mucho alarde y aparenta, pero en realidad es cobarde y abusa de los más débiles que él. El macho no pide tregua en los pleitos, aunque lo estén matando muere con una sonrisa y el pecho en alto. El machismo es complicado (y en gran medida contradictorio), no sólo es ser violento, abusivo y cosificar a la mujer, es también ser superior a otros hombres, aguantar dolor, no mostrar emociones, mucho menos miedo, aunque esto pueda llevar a la muerte.

El honor y la vergüenza son producto de una complejidad de juicios de valor que corresponden a ideales socio-históricos, y de la encarnación de estos ideales en los hombres y mujeres, son formatos básicos de personalidad social (Peristiany, 1968, p. 12). El hombre “defiende su honor”, y la mujer “cuida su vergüenza”. La vergüenza, el sonrojo, la timidez, se consideran adecuadas a las mujeres. En cuanto que honor es un atributo varonil, como el interés por la precedencia o las ganas de ofender a otro hombre. Honor y vergüenza pasan a ser deshonorosos para el sexo al que no son adecuados: “... un hombre que exhiba timidez o rubor se convertirá seguramente en objeto de ridículo, mientras que una mujer aficionada a la violencia física o que intente usurpar la prerrogativa varonil de la autoridad, o mucho más, la libertad sexual del hombre, pierde el derecho de la vergüenza” (Peristiany, 1968, p. 42).

Para Gutmann, el machismo ha llegado una concepción que generaliza y estigmatiza al hombre mexicano, llega a ser una parodia, afirma una diferencia estática entre hombres y mujeres, por lo que obstaculiza el estudio de la diversidad y fluidez de identidades masculinas (Gutmann, 2000, p. 317). Ser más hombre o menos hombre, adquiere significado masculino en contextos históricos y situaciones específicas. El sujeto va construyendo su identidad de género masculina en una narrativa propia, un proceso de colección de experiencias a lo largo de su vida, hasta el punto de saturarse y sentir que es posible reconocerse o sostener el estatus de hombre. El conflicto al que nos referimos es la correspondencia entre la masculinidad de un sujeto y su nivel de hombría.

Cuando hablamos de una masculinidad hegemónica hacemos referencia a un mundo de ideas, normas, significados y valores que predominan en un grupo social determinado. La masculinidad hegemónica funciona como un constructo desde las ciencias sociales, es útil para esclarecer los problemas y fenómenos sociales en los que nos enfocamos (Gutiérrez, 1998, p. 24-25). En este sentido masculinidad hegemónica, así como rol sexual y de género, o los estilos subculturales, funcionan para el investigador como constructos temporales útiles para observar el

problema concerniente en cierta indagación. Los tipos de masculinidad, y las masculinidades hegemónicas no son universales ni generalizables a todas las sociedades durante largos periodos de tiempo. Si se habla rígidamente de una masculinidad hegemónica universal, corremos el riesgo de silenciar la diversidad de culturas masculinas, y de experiencias de vida de los hombres. Los estereotipos y roles universales son inconsistentes, rara vez el sujeto se ajusta realmente a ellos.

Ana Amuchástegui plantea el problema derivado de hablar de tipologías rígidas de masculinidad. Es a partir de caracterizar la conducta, comportamientos, normas, códigos éticos, y estéticos, de grupos socio-culturales que nos formamos una concepción de ese grupo en particular. De tal manera que a partir de ciertos grupos de hombres podemos formarnos una idea o concepción de masculinidad particular, sin embargo surge el problema de que, no podemos identificar o reconocer a cierto grupo de hombres si a priori no tenemos cierta concepción de la masculinidad apropiada. De tal manera que Amuchástegui nos advierte que “Así, estamos atrapados en un círculo vicioso, donde necesitamos una idea A para determinar un grupo B y necesitamos un grupo B para determinar una idea A”. Es difícil saber por dónde comenzar al estudiar masculinidad, de lo contrario seguiremos diciendo lo obvio sobre los hombres, que poseen cierta masculinidad (Amuchástegui, 2001, pp. 114-115). Para enfrentar este problema es necesario dar un paso fuera de los estereotipos de masculinidad. Observar lo que no está a simple vista, lo que emerge en este momento, ser capaces de observar lo que no se ve fácilmente, los signos del tiempo actual que no se han decodificado. La tarea es comprender nuevos significados, conocer nuevos tejidos de redes simbólicas. Ana Amuchástegui (2001, pp. 119-120), indica que una salida al problema teórico, epistemológico y metodológico al caracterizar las masculinidades es:

... insistir en el análisis de género como una categoría relacional, dado que su función, cuando menos en la cultura occidental, es la construcción de diferencias –incluyendo jerarquías- entre dos términos (lo masculino y lo femenino, las mujeres y los hombres, la masculinidad y la feminidad).

Amuchástegui señala que insistir en tipologías rígidas y estereotipos de masculinidad, como la masculinidad indígena, la negra, la campesina, la urbana, la latina, la judía, la machista, etcétera, como si fueran listados de atributos congelados durante el tiempo, son tipologías severas que obnubilan el reconocimiento de la riqueza de significados socio-culturales que no se agrupan natural ni obligadamente en identidades unitarias de género (Amuchástegui, 2001, pp. 119-120). Una de las claves para no caer en estereotipos, es no acentuar los rasgos de diferenciación, sino observar la complejidad de relaciones entre la diversidad sexual y de género. Para observar la

construcción de la masculinidad en contextos específicos, y sólo como útil constructo temporal de investigación, el análisis de la construcción subjetiva de significados es una aproximación pertinente, en la cual se pone atención a las voces de los sujetos, la narración de sus experiencias, y vivencias cotidianas.

Salguero Velázquez (2013) nos recuerda que concebir la masculinidad como una configuración dinámica lejana a los estereotipos, es tener presente que los hombres como sujetos genéricos no sólo participan en la vida pública como empleados o trabajadores, que no sólo se construye identidad alrededor de la actividad central del trabajo, o de ser fanático del fútbol, y beber durante el tiempo libre, sino que la construcción de identidad de género es parte de un proceso fluido, complejo diverso y cambiante. La configuración compleja de identidades pone atención al contexto socio-cultural, multiplicado por situaciones y escenarios como: el ámbito laboral, la familia y la relación de pareja, el tiempo libre o de recreación. Por ejemplo, tenemos identidades complejas: no sólo un trabajador, sino un trabajador-padre-esposo-deportista, o un nent-hijo-novio-pandillero,⁶⁴ entre numerosas configuraciones. Cada vez que el sujeto masculino ingresa a diversos escenarios de relaciones, se ingresa a nuevos discursos y nuevas representaciones. Entonces, lo que se observa y analiza son las identidades en las que se articula su participación masculina: la paternidad, el trabajo, su religión, el tiempo libre o de ocio con los amigos; ser padre le da sentido a ser responsable en su trabajo, por ejemplo. La identidad se define en las prácticas que lo relacionan con sujetos cercanos: esposa, hijos, amigos, padres, amigos, compañeros. Salguero (2013, pp. 44-45) señala: "...construye en su participación una manera de ser hombre... llegar a ser un determinado tipo de hombre/pareja/padre/trabajador; algo que desde los estudios de masculinidad se estudia por separado y no como un todo integrado".

III. 3. 1 Cambio Generacional e Identidad Masculina

Las nuevas generaciones de hombres (jóvenes entre 15 y 30 años, nacidos entre 1985 y el 2000) no comparten las condiciones sociales que permitieron a sus padres y abuelos independizarse del hogar paterno, casarse y tener hijos, pertenecer a un sindicato laboral, desarrollar una profesión, hacerse de una propiedad, construir una vivienda, entre otros indicadores que marcaron el paso de la juventud a la adultez durante el siglo XX. La trayectoria de vida de las generaciones anteriores corresponde a un formato de identidad masculina consolidado entre los años posteriores a la Revolución Mexicana y el final de la segunda guerra mundial (1920-1950). Formato ampliamente

⁶⁴ nent: jóvenes que no estudian ni trabajan, ordinariamente llamados nini, aquellos que ni estudian ni trabajan.

difundido a través del cine nacional, con personajes como Jorge Negrete o Pedro Infante entre las décadas de 1940 y 1950 (Gutmann, 2000, pp. 321-327); un estereotipo popular que permaneció relativamente estable durante el siglo XX: la del macho incongruente, bravío, mujeriego, obsceno-generoso, romántico y muy de familia (Gutmann, 2000, p. 325); cuya función como esposo, padre y “buen cristiano”, es “mantener” o, por lo menos “ganarse el pan de cada día” para su familia. A pesar de que siempre ha habido resistencia y divergencia frente a los modelos dominantes de género y sexualidad, para las generaciones anteriores “los roles y expectativas como hombres y mujeres” estaban definidos tajantemente. En este sentido, el modelo generacional era postfigurativo, el modelo cultural de los hijos era muy semejante al de sus padres y abuelos.

Los y las jóvenes actualmente viven una época histórica de rupturas y transformaciones de las condiciones socio-culturales que anteriormente moldeaban las identidades de género (durante casi todo el siglo XX) y por lo tanto influían en la conceptualización del deber ser. Empleo, religión, sistema educativo, familia, noviazgo, tiempo de ocio, entre otras, siguen siendo dimensiones para observar la construcción de la identidad del género masculina. De lo que se trata es de observar, a través de la permanencia o cambio socio-cultural, lo que significan estas categorías o dimensiones para los jóvenes de la nueva generación: ¿Qué significa el matrimonio y la familia para un joven católico, y uno no católico?, o ¿Qué significa el empleo para un estudiante de preparatoria, y para un “nini” (que no estudia ni trabaja)? A partir de la búsqueda de estos significados podemos aproximarnos a las construcciones de las masculinidades actuales. Cabe enfocar la mirada sociológica en el marco de los cambios socio-culturales. Sin duda dichos estilos se inscriben en un proceso de desvanecimiento o mutaciones de los otrora productores de sentido (Medina, 2002, 396-397). Pero más allá de los cambios en el terreno económico, tecnológico, político, religioso (que es claro que han impactado los modelos de identidad de la nueva generación) es pertinente describir e interpretar las concepciones, valores, y en general nuevos significados condensados en los mundos simbólicos de la nueva generación juvenil. A partir de su propia mirada, de su subjetividad.

El panorama de la nueva generación se estructura en cambios socio-culturales masivos. Si los hombres anteriormente encontraron significado y valores sociales en el trabajo, actualmente estos significados y valores son difíciles de entender y adoptar, pues los jóvenes son empujados cada vez más a ocupaciones precarias de salarios mínimos y sin oportunidad de desarrollo personal. Esto corresponde a la transición de una economía de producción regional a una de consumo global. Una mayoría de hombres experimentan una masculinidad que ya no tiene que ver con el modelo de proveedor familiar, y que tiene que ver directamente con un modelo de ávidos consumidores. Muchos jóvenes enfrentan un conflicto al no corresponder a los modelos

tradicionales de masculinidad, saben que el modelo dominante continúa siendo el de hombre productivo-casado-con hijos. No obstante, muchos otros adoptan y expresan nuevas formas de masculinidad, lejanas al rol de esposo-padre de familia.

III. 4 Generaciones de Hombres Sonorenses

El objetivo del trabajo “Hombres sonorenses, un estudio de tres generaciones” de Guillermo Núñez (2013) es conocer cómo han cambiado los hombres de tres generaciones pertenecientes a la sierra sonorenses⁶⁵ durante el transcurso del siglo XX, (tres cohortes de 73 a 83, de 45 a 55 y de 20 a 25 años de edad); los cambios en las ideas, valores, actitudes y comportamientos relacionados con el género, las convenciones de lo que la sociedad espera de hombres y mujeres (Núñez, 2013, p. 13). Con este trabajo alcanzamos a comprender el sentido de cambios y permanencias culturales a partir de observar cuestiones de género en las tres generaciones de entrevistados. Este trabajo sirve como punto de referencia para entender transformaciones en la cultura regional, y en esta investigación funciona para comparar cuestiones de identidad de género de los jóvenes hermosillenses y cuestiones de identidad que presentan los hombres sonorenses de las dos generaciones mayores. Centralmente “Hombres sonorenses” ha demostrado superar nociones generalizadoras de los hombres mexicanos como machos, que no han atendido las diversas expresiones e intimidad de los hombres de las regiones específicas de México (Núñez, 2013, p. 16).

Sonora es un territorio fronterizo con E.U.A que se reconoce como nodo cultural en crecimiento, cuyas urbes han alcanzado ciertas características de la cultura global. La dura crisis económica y la fluida comunicación por internet, son factores centrales que han impactado reciamente la cultura regional. Sin embargo, los habitantes del ámbito urbano permanecen en conexión socio-cultural con su pasado serrano-campirano, y las actividades regionales características económicas, religiosas, festivas, etcétera. Puesto que las familias originales hermosillenses migraron de la serranía, del campo, y de las costas, a la ciudad. Lo que las identifica con un pasado cultural rural fundamentado en el trabajo, la familia y los valores de la iglesia católica. Los referentes que moldean la subjetividad e identidad de los sujetos urbanos hermosillenses continúan fundamentándose en la cultura serrana. Aunque la cultura es dinámica, y los referentes culturales se encuentran en constante cambio, no debemos dejar de considerar

⁶⁵ Cabe señalar que los entrevistados por Núñez para esta investigación son hombres que señalaron mantener relaciones heterosexuales en la unidad doméstica. (2013, p. 14)

aspectos tradicionales en las nuevas generaciones, puesto que la cultura de la sierra sigue siendo un referente cultural tradicional en la cultura urbana de Hermosillo.

En *Hombres sonorenses* Núñez Noriega entrevistó a tres generaciones de hombres de la sierra. Las generaciones mayores, nacidas a principios y a mediados del siglo XX, expresaron que para ellos ser hombre es: “ser serio, trabajador y mantener a la familia”. En la primera generación, hombres nacidos entre 1917 y 1929, el trabajo y la reproducción biológica fueron las dimensiones centrales en la construcción de la hombría. Alimentar, y mantener las necesidades básicas de la familia. En la segunda generación, nacidos entre 1947 y 1956, trabajo y reproducción permanecieron relacionados a la construcción de la hombría. Sin embargo, no era suficiente contar con un trabajo remunerado, se necesitó además “saber hacer de todo” y “ser emprendedor”, tener una perspectiva de desarrollo económico (Núñez, 2013, p. 281). En la tercera generación, nacidos entre 1977 y 1979, la imagen cultural de padre de familia que mantiene a su familia, sufrió un golpe definitivo frente a las dificultades económicas que surgieron a finales del siglo XX. Esta crisis económica exigió la incorporación masiva de las mujeres al trabajo remunerado, la precariedad de los salarios volvió imposible que las familias vivieran sólo del ingreso del hombre, lo cual deconstruyó la relación directa de trabajo-masculinidad en la identidad de género. La generación más joven no concibe forzosamente (o con el mismo énfasis) el trabajo como definidor de hombría (Núñez, 2013, p. 274). En esta dirección, la ideología patriarcal por el derecho a decidir sobre las posibilidades de trabajo de las mujeres, se transformó frente a los fenómenos del acceso masivo a la educación y la incorporación laboral de las mujeres. La división de las tareas domésticas por sexo-género también se ha visto impactada por la participación de las mujeres en las actividades económicas, las mujeres no se relacionan ni exclusiva, ni obligatoriamente, con la esfera privada (Núñez, 2013, p. 268). Cabe señalar que a lo largo de las tres generaciones la paternidad heteronormativa se mantuvo como elemento central en la construcción de la identidad masculina y la hombría. La soltería, la homosexualidad y no tener hijos se presentaron como capital simbólico de desprestigio (Núñez, 2013, p. 278).

Victor Seidler señala que la masculinidad dominante, al identificarse con mente, razón y conciencia, desde la tradición cartesiana, ha aprendido a despreciar el cuerpo, las emociones y la experiencia sexual, considerándolos elementos de una naturaleza “salvaje y animal” (Seidler, 2006, p. 95). Asimismo, la influencia católica en México logra concebir la sexualidad como algo “impuro y vergonzoso”, definiendo la virginidad como ideal moral. Esto ha tornado difícil el hablar cotidianamente sobre sexualidad (Seidler, 2006, p. 28). Seidler señala que el cuerpo desangrado de Cristo se presenta como un constante recordatorio visual de la culpabilidad que los católicos cargan por “haber nacido pecadores”. Esto ha sido una experiencia traumática, en

especial para los jóvenes, quienes llegan a identificarse con este sufrimiento, y crean un sentido de sacrificio al sobrellevar esta ansiedad. La crucifixión significa que el cuerpo debe sacrificarse en búsqueda constante por “pureza y salvación”. La gente aprende que sólo a través de someter y controlar el cuerpo es que el alma puede llegar a ser purificada. De esta manera, el catolicismo en México ve al cuerpo como una prisión temporal, algo que no es tan importante pues se descartará tarde o temprano para una “mejor vida”. El cuerpo se desvalora, no se le escucha ni se le pone atención. La concepción católica de la mortalidad del cuerpo y el espíritu eterno, enseña desde pequeños a los niños a que el cuerpo es desechable, una prisión del espíritu, y no tiene valor en la vida espiritual después de la muerte. El catolicismo distingue radicalmente la sexualidad del amor, una visión dualística que no reconoce en la sexualidad posibilidad alguna de amor. La cultura católica ha heredado a los mexicanos esta tajante distinción. De esta manera, los jóvenes católicos de nuevas generaciones al tratar de integrar espiritualidad, intimidad sexual, y amor, han encontrado tremendas dificultades y obstáculos. Para la iglesia católica el amor sólo puede ser puro cuando está libre de sexualidad (Seidler, 2006, p.p. 73-75). La iglesia posee una gran influencia en México alrededor de la construcción de la identidad sexual y de género. Sigue discriminando a los que no asumen la heterosexualidad en sus vidas, estigmatizando el divorcio, atacando el aborto, a los homosexuales, y la experimentación sexual antes del matrimonio. “La pureza” corresponde a la castidad prematrimonial como ideal y “única” forma de no embarazarse y no ser padre a temprana edad. No se habla de anticonceptivos en la iglesia, y en realidad las campañas de abstinencia no han logrado disminuir los embarazos en adolescentes. Las relaciones sexuales son señaladas como algo por lo que los jóvenes tienen que avergonzarse y sentirse mal; de tal manera que para los jóvenes católicos es muy difícil y vergonzoso hablar de sexualidad con los mayores, inclusive con sus amigos, y de hecho con ellos mismos.

En este contexto, bajo el discurso católico, la sexualidad se presentó en la primera generación de hombres sonorenses con un significado de suciedad, cochinadas, leperadas; la sexualidad sólo se experimentaba bajo la función reproductiva biológica, lo que impidió la conexión emocional afectiva y erótica entre hombres y mujeres. La primera generación se iniciaba sexualmente con prostitutas, y la segunda generación se iniciaba con novias “nomás así”, sin embargo permanecían fuertes prejuicios sobre la experimentación sexual en las mujeres, y se seguía valorando “llegar virgen al altar” (Núñez, 2013, pp. 269-270).

Para la generación más joven, hablar y conocer la sexualidad fue perdiendo sus connotaciones de impureza y leperadas. Se iniciaron en el contexto cotidiano de la amistad con amigas, y reconocieron en las mujeres el derecho a explorar y expresar su sexualidad. (Núñez, 2013, p. 270). La institución del noviazgo para la primera generación fue instancia para

gestionar la promesa del matrimonio, en la segunda generación el noviazgo significó enamoramiento y familiarización, para la tercera generación el noviazgo construye vínculos afectivos y confluencia (Núñez, 2013, p. 272). Para la generación más joven llegar virgen al altar dejó de indicar virtud moral femenina, y llegar de blanco al altar sólo tiene importancia ritual (Núñez, 2013, p. 273).

En la primera generación el erotismo se subordinaba a la sexualidad biológica reproductiva. En la segunda generación el placer entra como la justificación misma de las relaciones sexuales. La moralidad del catolicismo sufrió un duro golpe en la segunda generación. Para la tercera generación el erotismo permitió la exploración de los deseos y la experimentación por nuevos placeres. La aparición y uso de anticonceptivos, la cercanía en la socialización entre hombres y mujeres, el conocimiento y acceso a imágenes sexuales y eróticas en los medios de comunicación, el reconocimiento de la sexualidad como algo importante en las relaciones de pareja, son algunos de los aspectos que posibilitaron las transformaciones de lo erótico a lo largo de las generaciones (Núñez, 2013, pp. 279-280). La generación más joven fue la primera que accedió a imágenes claras de desnudos y pormenores eróticos a través de la pornografía y sus detalles sobre genitales de ambos sexos, coitos y eyaculaciones, y diversas posiciones eróticas. La pornografía constituyó un saber sobre sexualidad y erotismo que resolvió dudas e inquietudes que ni la escuela, iglesia, médicos, ni los padres de familia proporcionaron (Núñez, 2013, p. 204). Las imágenes eróticas de cuerpos tanto femeninos como masculinos, permitieron que los hombres se reconocieran como objetos del deseo. En este sentido, los jóvenes de las nuevas generaciones se preocupan cada vez más por la imagen corporal (Seidler, 2006, p. 131).

En la generación más joven la hombría se construye menos desde trabajar y mantener a la familia y más desde el performance de gestos, habla, vestimenta y valores de afectividad entre amigos. Agresividad, guapura, popularidad, son entre otras, aspiraciones y valores de una nueva generación influenciada por los medios de comunicación y la vida de consumo. No obstante, la fuerza, la seriedad, el trabajo y el respeto siguen considerándose, desde otro polo guía, como convenciones de hombría ideales (Núñez, 2013, pp. 282-283). Los medios de comunicación, particularmente desde la introducción masiva de televisores en el último tercio del siglo XX, y programación como talk shows, documentales, películas, telenovelas, etcétera, participan energicamente en la conformación de la identidad de género (Núñez, 2013, pp. 266-267).

El consumo de drogas, principalmente cocaína y marihuana, y la narcocultura, son otros fenómenos que han impactado a la generación más joven (Núñez, 2013, p. 167). No obstante, el poder de acceder y consumir drogas ya no es exclusivo de los hombres, las mujeres empiezan a comprar tanto alcohol como los hombres, y a usar drogas como símbolo de independencia y

autonomía (Seidler, 2006, p. 146). Tomar y fumar son actividades que participan en la construcción de la identidad masculina de los más jóvenes, como exigencias de comportamiento e ideales de virilidad que representan poéticas masculinas como la del Hombre Marlboro (Núñez, 2013, p. 185).

La comparación entre las tres generaciones de hombres sonorenses permitió distinguir un proceso paulatino de destradicionalización y/o modernidad en las concepciones, prácticas, valores, actitudes, en torno al género, la sexualidad y la reproducción en los varones. En síntesis Hombres sonorenses señala que: 1. Ha habido una creciente aceptación del placer sexual entre hombres y mujeres, sin embargo el marco de las prácticas y concepciones sexuales sigue siendo el de la heteronormatividad, 2. Se ha reconocido recientemente la autonomía de las mujeres al decidir sobre su cuerpo, sexualidad y reproducción, sin embargo, el aborto y la anticoncepción siguen viéndose con estigmatización, y las barreras legales para interrumpir el embarazo siguen presentes, 3. Ha habido avances considerables en la equidad del trabajo doméstico y extra doméstico, las mujeres salen a trabajar, y los hombres se hacen cargo, cada vez más, de la crianza de los hijos, sin embargo, los hombres siguen sin integrarse totalmente a las tareas y trabajos domésticos, 4. En la generación más joven, los varones cada vez más se reconocen como sujetos genéricos, sin embargo esto se obstaculiza con la visión heteronormativa y sexista que presentan los contenidos de los medios de comunicación, y 5. Los más jóvenes construyen nuevos modelos de intimidad fuera de binarismos de género, cada vez se confluje más a través de la comunicación de afección, deseos y emociones al constituir entre la pareja el tipo de relación deseada, sin embargo, esto se obstaculiza por el temor a parecer mandilones o verse ridículos (Núñez, 2013, pp. 284-285).

IV. METODOLOGÍA

IV. 1 Marco Metodológico

En el presente apartado presentaremos brevemente las cuestiones metodológicas centrales de la investigación.

¿Cómo aproximarnos a los significados de género contenidos en la música preferida por los jóvenes estudiantes de Hermosillo? Para responder a esta pregunta elaboramos una estrategia metodológica mixta a fin de conocer la música que los jóvenes escuchan, y los significados de género contenidos. Para esto se diseñó un cuestionario que permitió abordar los gustos musicales de los jóvenes, a partir del cual se delimitó un grupo de canciones (las de mayor preferencia) para ser analizadas bajo el método de análisis del discurso.

Lo cuantitativo y lo cualitativo corresponden a lo que particularmente se quiere observar en esta investigación. El cuestionario sobre preferencias musicales abre camino para observar la masividad (desde la perspectiva de la cultura de masas) de los gustos musicales entre hombres y mujeres jóvenes. A partir de estadísticas, de las frecuencias, porcentajes, promedios, comparación de variables entre hombres y mujeres, nos aproximamos a vislumbrar la presencia de los géneros y las canciones pop en los jóvenes hermosillenses, así como discursos que portan y vehiculan esas canciones. Con el análisis del discurso en las canciones y los videos musicales, conoceremos los significados de los contextos socio-culturales con los que los jóvenes se identifican. Con el análisis de los significados contenidos en las canciones preferidas nos aproximamos a las concepciones, valores, estilos de vida, prácticas y modelos performativos, vehiculados por la música. La combinación cualitativa descriptiva y el análisis cuantitativo estadístico permiten observar complejos patrones culturales. Bajo este tipo de combinaciones es posible observar cómo interactúan las variables de la investigación y producen esquemas de concepciones y prácticas socio-culturales. La metodología mixta permite cumplir con el objetivo central de la investigación: identificar e interpretar significados de identidad de género y sexualidad en la música preferida por los jóvenes.

No existe un método estándar, perfecto, y mucho menos infalible para las ciencias sociales, el análisis cualitativo y el análisis cuantitativo producen distintos tipos de datos. Es

cuestión de lo que se quiere observar en la investigación, y del enfoque del investigador, decidir qué método o combinación de métodos es mejor. Los métodos cualitativos sirven para interpretar y dar sentido a lo cuantitativo, y la estadística cuantitativa provee de datos que comprueban las ideas cualitativas.

IV. 1. 1 Fase Cuantitativa

La fase cuantitativa tiene como objetivo conocer las preferencias musicales de los y las jóvenes estudiantes participantes, así como también conocer otros datos básicos, como el tiempo y los lugares donde se escucha música, la continuidad generacional en términos de compartir el gusto de la música de los padres, el papel de las nuevas tecnologías y el internet en el consumo musical, entre otros datos. En esta primera fase se utilizó el método de encuesta y análisis estadístico de los resultados.

El estudio fue de tipo transversal con una muestra representativa de jóvenes de ambos sexos inscritos en dos escuelas públicas del nivel medio superior ubicadas en Hermosillo, Sonora, durante el semestre 2016-1.

IV. 1. 2 Participantes

Los participantes fueron estudiantes inscritos en dos escuelas públicas de educación media superior: una escuela de administración Estatal, y una escuela de administración Federal. Ambas preparatorias se localizan en Hermosillo Sonora.

Al momento de aplicar la encuesta, la población total de estudiantes inscritos en ambas escuelas fue de 2650. Se seleccionaron a 320 jóvenes a través de un muestreo probabilístico proporcional con un nivel de confianza de 95% y un margen de error de 5%. Se utilizó la siguiente fórmula:

$$n = \frac{z^2(p \cdot q)}{e^2 + \frac{z^2(p \cdot q)}{N}}$$

La muestra se distribuyó de la siguiente manera: 61% (194) pertenecían a la escuela de administración Estatal, y 39% (126) a la escuela de administración Federal. Al momento de la aplicación de la encuesta (periodo escolar 2016-1) los semestres en turno fueron los semestres pares. El 49% pertenece a segundo, el 14% a cuarto, y el 37% a sexto semestre. Del total de

participantes 160 son varones y 160 mujeres (50%/50%). La distribución se presenta en el cuadro 4:

Cuadro 4. Distribución de la muestra por escuela participante

ESCUELA	SEXO			
	HOMBRE		MUJER	
	Frecuencia	Porcentaje	Frecuencia	Porcentaje
ESTATAL	95	30	99	31
FEDERAL	65	20	61	19
Total	160	50	160	50

La edad mínima de la totalidad de los participantes fue de 15 años, y la máxima de 19. La media de edad fue de 16.5 años.

Del total de los participantes, el 98% señaló ser soltero (48.5% hombres y 49.5% mujeres) mientras que el 2% restante señalaron encontrarse en concubinato, y un varón de 15 años mencionó estar casado. El 2.5% de los participantes tienen hijos y el 15% señalaron contar con empleo.

IV. 1. 3 Instrumento

Para recabar la información se diseñó un cuestionario cuyo objetivo principal fue el de conocer o identificar los gustos musicales de hombres y mujeres jóvenes. Se preguntó a los jóvenes sobre sus géneros musicales preferidos, sus temas preferidos en la música, y las canciones que más escuchan, entre otras preguntas relacionadas con gustos y preferencias musicales.

Como segundo objetivo se planteó identificar diferencias y similitudes entre hombres y mujeres en sus preferencias musicales; por ejemplo diferencias en las temáticas preferidas, o en los géneros musicales preferidos. Para esto, realizamos un análisis comparativo a nivel estadístico, en cada bloque de preguntas.

Un tercer objetivo fue aproximarnos a tipos de estilos culturales juveniles relacionados directamente con los géneros musicales. Se preguntó a los jóvenes que tanto se identifican con 17 estilos como rockero, punk, raver, dark, buchón, vaquero, fresa, etcétera. También observamos diferencias por sexo.

El último objetivo fue entender el panorama del proceso de escucha y visualización de música, esto es, identificar los elementos principales que posibilitan a los jóvenes acceder a la música, aquí destaca el desarrollo tecnológico multimedia: los teléfonos móviles inteligentes, las

tablets y otras computadoras, así como las aplicaciones y diversos softwares que permiten ver y escuchar música instantáneamente. Asimismo, comprendimos algunos aspectos básicos sobre tiempos y espacios musicales. Preguntamos cuánto tiempo y en qué lugares escuchan música.

IV. 1. 4 Los Apartados del Cuestionario

El cuestionario se estructuró en 94 preguntas y se dividió en 7 bloques, con la intención de presentarlo por temas relacionados al consumo y la preferencia musical. Los bloques se constituyen temáticamente de la siguiente manera:

- El bloque 1 y 2 se conformó con preguntas dirigidas a obtener información sociodemográfica, tal como: edad, estado civil, empleo, hijos, semestre en curso, y sexo de las y los participantes
- El bloque 3 se dirigió a explorar el consumo musical, se les cuestionó sobre el interés sobre la música, cantidad en tiempo y días de consumo musical, influencia externa e el gusto y preferencias musicales, entre otras
- En el bloque 4 se cuestionó sobre aspectos o situaciones que los jóvenes pueden buscar al momento de escuchar y consumir música, como buscar compañía en la música, o si se busca modificar el estado de ánimo, o que sea músicaailable, entre otras. Asimismo, se preguntó por temáticas preferidas en la música, como temas relacionados con fiestas, temas de amor o desamor, o preferencia por temas de violencia y enfrentamiento, entre otras temáticas.
- En el bloque 5 se exploró sobre situaciones y lugares, cuándo y dónde los jóvenes escuchan música. Asimismo, se preguntó sobre la frecuencia de uso de formatos para escuchar música, como la radio, los formatos digitales como MP3 o WAV, y aplicaciones como Spotify, entre otras.
- En el bloque 6 se preguntó directamente por la preferencia de géneros musicales, como el metal, el rap, el pop en inglés, el reggaetón, el norteño y la banda, entre otros.

- En el bloque 7 se les solicitó que escribieran tres canciones preferidas o que más escucharan. A continuación se preguntó por el nivel de identificación con estilos juveniles como el Punk, el fresa, el raver, el dark, etcétera.

IV. 1. 5 Procedimiento

El cuestionario de preferencias musicales se diseñó entre agosto y noviembre del 2015. Se aplicó con previa autorización de las autoridades escolares durante la primera quincena de febrero del 2016. También se realizó un pre-test o piloto durante el mes de noviembre del 2015. El objetivo del pilotaje fue validar la claridad y facilidad de comprensión de las preguntas, promediar el tiempo de respuesta, recibir comentarios, sugerencias e incluir propuestas desde el punto de vista de los jóvenes, para modificar o mejorar cada bloque de preguntas. Respecto al diseño y aplicación del cuestionario podemos señalar en general que: 1. Las preguntas se presentaron de manera clara, 2. Se utilizó vocabulario o argot juvenil, 3. Evidenciamos que los jóvenes se encontraban relacionados con los temas de cada bloque de preguntas, 4. Los paquetes de preguntas se ordenaron de manera dinámica y/o fluida, 5. Las preguntas fueron breves y claras, 6. La realización del cuestionario fue relativamente rápida, entre 10 y 15 minutos, 7. Las escalas fueron sencillas y fáciles de distinguir, y 8. El investigador pasó con cada grupo de estudiantes a aplicarlo directamente y resolver posibles dudas de los participantes.

Para observar los gustos y preferencia musicales, en nuestro cuestionario utilizamos las escalas tipo Likert: *mucho*, *regular* y *nada*, y, *siempre*, *a veces* y *nunca*. Este tipo y método de escalas fue desarrollado por Renis Likert (1932) durante la primera mitad del siglo XX. Primero se identifica la variable que se quiere medir, por ejemplo gusto por la música clásica. Después se asigna el tipo de respuestas o número de categorías de respuesta, en este caso *mucho*, *regular*, y *nada*, que respectivamente muestran los valores de *disposición*, *neutralidad*, y *abstinencia*. Las categorías de la escala funcionan como un constructos a los que asignamos valores o unidades de análisis. Tal asignación fue hecha con números, cada número tiene un valor, de tal manera que al momento de vaciar y analizar los datos, *mucho* y *siempre* son igual a 1, *regular* y *a veces* es igual a 2, y *nada* y *nuca* son iguales a 3. A partir de esta sencilla escala es que observamos cuantitativamente las diferencias y similitudes en las preferencias musicales de hombres y mujeres.

La variable sexo se entendió en su definición biológica, hombre o mujer en el sentido genético (macho o hembra), de órganos reproductivos, rasgos físicos y corporales sexuales. Para

señalar las diferencias significativas por sexo se utilizó la prueba estadística t para muestras independientes.

La información se capturó en una base de datos y se analizó con el paquete estadístico SPSS versión 21 (Statistical Package for the Social Sciences). Se obtuvieron medidas básicas de tendencia central tales como frecuencias porcentajes medias, moda, y mediana.

IV. 1. 6 Fase Cualitativa

A partir de las canciones y artistas preferidos anotados por los participantes en el cuestionario de preferencias musicales, se seleccionó una muestra de las canciones de mayor preferencia. Esta muestra se examina a través del método de análisis del discurso.

La fase cualitativa tiene como objetivo interpretar los significados de género contenidos en los discursos musicales. La música contiene y vehicula diversos discursos. Estos discursos se constituyen con significados de género y sexualidad, representaciones sobre lo femenino y lo masculino, sobre los hombres y las mujeres.

Durante el siglo XX ciencias humanas y sociales como la lingüística, la antropología, la sociología, la comunicación, y la psicología, orientaron teóricamente el análisis del discurso. El análisis del discurso es un método interdisciplinario fundamentado en los trabajos de lingüistas y filósofos como Zellig Harris, Roland Barthes, Noam Chomsky, Michel Pecheux, Jacques Derrida, o Michael Foucault. Nociones como ideología, poder, jerarquías, identidad de género o sexual, exponen la dimensión crítica del análisis. El análisis crítico del discurso es un formato que se enfoca en la explicación e interpretación del discurso en el marco de problemas socio-culturales (Pardo y Neyla, 2012, p. 44).

Trabajar con el método de análisis del discurso exige una perspectiva amplia de concepción de la comunicación, el lenguaje, el interaccionismo simbólico, en el entendido de fenómeno socio-cultural. En esta dirección es necesario introducirse a las múltiples disciplinas y tradiciones de las ciencias sociales, tomarlas como múltiples marcos metodológicos y teóricos útiles para entender las prácticas discursivas producidas en todas las esferas de la vida social (Karam, 2005).

En términos generales el discurso es un evento comunicativo completo en una situación social determinada. El análisis crítico del discurso se diferencia del análisis del discurso puramente gramatical de las oraciones, al concentrarse específicamente en los fenómenos psicológicos, sociológicos, y culturales tras las oraciones. Claro que las palabras y oraciones forman el discurso, pero lo que es importante señalar es que el discurso no se encuentra en las

palabras y el habla, los significados se derivan de estructuras cognitivas que dan sentido a la producción y reproducción de los discursos (Meersohn, 2005).

Por su parte el análisis crítico del discurso se enfoca en la reflexión frente a problemáticas sociales. Así, a través de la forma en que los grupos sociales producen y utilizan discursos, se observan problemas relacionados con la discriminación, la violencia, la pobreza, la salud, la construcción de identidad, entre otras dimensiones de los problemas socio-culturales. El análisis crítico del discurso en la actualidad, relaciona los discursos con un escenario en el que los medios de comunicación, el ambiente político, religiosos, de mercado, son cardinales al tratar de entender la cultura (Pardo y Neyla, 2012, p. 45).

Tres conceptos centrales en el método de análisis del discurso son texto, interpretación, y cognición. El discurso es una práctica social estructurada bajo las condiciones socio-culturales en las que se produce. El texto es la manifestación concreta del discurso (Karam, 2005). Las interpretaciones son operaciones semánticas. La interpretación es atribuir significados a las expresiones del discurso (Meersohn, 2005). Las cogniciones permiten al investigador relacionar ideologías, concepciones y significados, esto es, observar cómo se producen y entienden los discursos en los marcos de la vida cotidiana. Asimismo, a través de las cogniciones observamos como las convenciones de sentido moldean las formas de interpretar la realidad socio-cultural (Meersohn, 2005).

Frederic Jameson (1981) ha propuesto comprender los textos culturales a través de tres dimensiones articuladas: la dimensión emocional, la psicológica, y la socio-histórica. Utilizaremos la propuesta de Jameson para describir tanto la música y la letra, como las imágenes de los videos musicales.

V. PREFERENCIAS MUSICALES DE LOS Y LAS JÓVENES PARTICIPANTES

Es imprescindible conocer de primera mano qué es lo que los y las jóvenes gustan escuchar, qué discursos se contienen en su música preferida, y qué los motiva a inclinarse por ciertos estilos juveniles en los que la música juega un papel central.

La encuesta fue un paso exploratorio. No se contaba con un análisis sociológico sobre preferencias musicales de jóvenes hermosillenses a partir de la perspectiva de género, específicamente desde la perspectiva del estudio de los hombres y las masculinidades. El análisis estadístico de los cuestionarios no sólo logró informarnos sobre el panorama de preferencias por ciertos géneros y artistas musicales, también incluimos algunas preguntas que nos permitieron comprender qué motiva a los y las jóvenes a escuchar música, qué influencias moldean sus gustos, qué temáticas prefieren, qué tecnología les permite acceder y reproducir música, con qué estilos culturales juveniles se identifican. Estos son los ejes principales del cuestionario en relación con los objetivos e intereses de la investigación.

Provecho del cuestionario fue obtener una lista de canciones preferidas por hombres y mujeres participantes, para posteriormente, en el siguiente capítulo, analizar los contenidos a partir de la perspectiva de identidad de género y sexualidad, mediante el análisis del discurso.

La música es gustada por todos los hombres y todas las mujeres participantes de esta encuesta. Como hemos mencionado en el primer capítulo, la música se encuentra presente en toda institución social, en la iglesia, la escuela, los deportes, el trabajo, el matrimonio, o el ejército, por ejemplo. También se encuentra presente en instituciones informales, en el barrio, en el club nocturno, en la fiesta, en la habitación, en los centros comerciales, o en restaurants. La escuchamos durante el tiempo de trabajo o de estudio, en el tiempo de ocio o de recreación. En todos estos tiempos y espacios, situaciones y momentos, la música se relaciona con valores, concepciones, y complejas maneras de interpretar la realidad.

Los gustos y preferencias (como lo discutimos en el capítulo primero), están sujetos al habitus particular en términos de Bourdieu (2010), delimitados o moldeados por el tipo de capital

social, cultural, económico, etcétera. Pero por otro lado, la globalización,⁶⁶ el estilo de vida consumista, las nuevas tecnologías, y de manera general los fenómenos de la llamada posmodernidad, han reconfigurado las fronteras de acceso a la información antes exclusivas sólo para sujetos de cierta clase y capital, posibilitando el acceso a códigos culturales antes restringidos, debilitando viejas fronteras, pero delimitando nuevas; reconfigurando fronteras entre el estilo de vida urbano y rural, entre las etnicidades, así como entre los confines de la sexualidad y la identidad de género. En este sentido, los gustos bajo determinado habitus se transforman (el debilitamiento de viejas fronteras no quiere decir que no se yergan nuevas limitantes culturales entre los sectores y las clases sociales).

Hemos hablado de los estilos culturales y subculturales juveniles (en el segundo capítulo). Los estilos postsubculturales de identidades individuales fragmentadas o múltiples, guiados por la cultura consumista, no se definen por comunidad de pertenencia, clase social, etnicidad, sexualidad o género heteronormativos, a diferencia de cómo lo plantearon los estudios subculturales de finales del siglo XX (Muggleton, 2002). En este sentido, en este trabajo, hemos considerado que los jóvenes participantes presentan tanto gustos musicales relacionados a formatos de identidad subculturales fundamentados en la comunidad de pertenencia, como gustos musicales relacionados con el formato postsubcultural de identidades individuales fragmentadas.

Los estilos juveniles en los cuales la música es elemento central (Ramírez, 2006), han sido configurados históricamente con significados socio-culturales específicos, en los que destacan discursos estructurantes sobre identidad de género y sexualidad. Son estos significados los que analizaremos en el siguiente capítulo, a través del análisis a los discursos de las músicas preferidas, partiendo del enfoque de los estudios de género en los hombres y las masculinidades.

En esta investigación no fue posible cubrir por completo a todos los y las jóvenes de Hermosillo, lo que implicaría observar a profundidad diferencias de clase, de escolaridad, a los que no estudian, madres y padres, jóvenes de diferentes rangos de edad, de diferente sexualidad y género, etcétera.

Los siguientes resultados corresponden a jóvenes estudiantes del nivel medio superior, de entre 15 y 19 años, de los cuales 97.5% no tienen hijos, y sólo el 15% trabaja. Lo que nos permite observar a una mayoría de jóvenes definidos desde la institución escolar y la moratoria parental, esto es, jóvenes que gozan de acceso a la educación, así como de apoyo económico familiar y disfrute de tiempo libre o de recreación. Como mencionamos, en el capítulo sobre juventud, los jóvenes diferenciados que no gozan de moratoria se encuentran en mayor medida alejados de los

⁶⁶La globalización se caracteriza principalmente por una compleja red de interdependencias en crecimiento que intensifican la interconexión global.

posibles beneficios de instituciones como la familia, la escuela, los deportes, el ocio, la salud, etcétera, y se mueven en mayor medida en tiempos y espacios de riesgo propiciados por el desempleo, las adicciones, la violencia, la falta de atención familiar, etcétera (Margulis, 2001).

V. 1 Interés por la Música

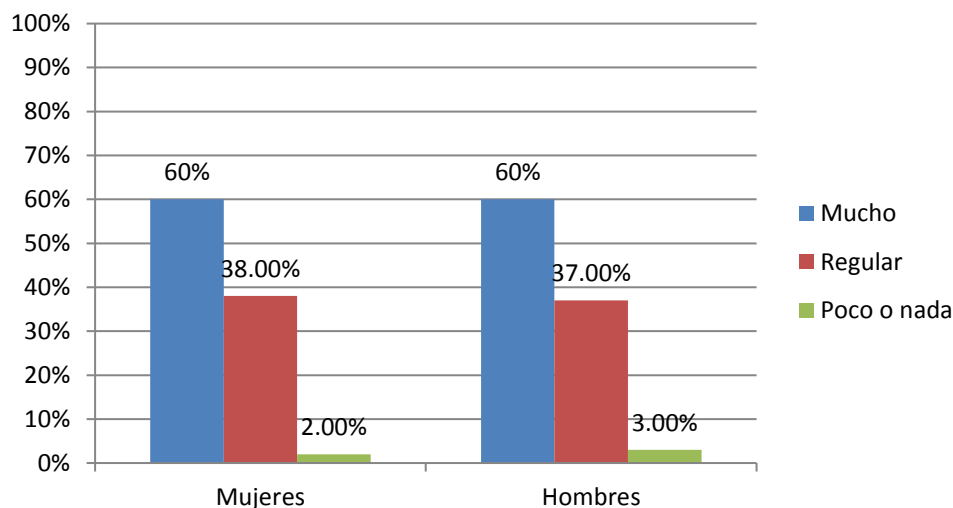
La juventud urbana (partiendo del período histórico de industrialización, urbanización, y el incremento exponencial poblacional durante la segunda mitad del siglo XX) no se puede pensar fuera de la interacción con la música pop introducida por los medios de comunicación y las industrias culturales en los años posteriores a la segunda guerra mundial (música popular en términos de consumo, más tarde nombrada y definida *pop*). Es imposible disociar socio-históricamente música y juventud (Urteaga, 1998); ni imaginar a las juventudes urbanas como actualmente las conocemos sin la música. En aquellas primeras generaciones de posguerra, el rock and roll, derivado de géneros afro-americanos como el jazz, el blues y el country, permitió que los jóvenes se identificaran y distinguieran generacionalmente de los adultos por medio de los elementos que componen el estilo juvenil rockero: posturas, gestos, argot, peinados, vestimentas, arreglos, objetos varios, músicas y bailes particulares (principalmente).

La pregunta *¿Cuánto interés dirías que tienes por la música en general?* permite valorar algo que parece natural a simple vista: la música es parte fundamental en el mundo de los jóvenes, y que por medio de los elementos del estilo en relación primaria con la música, ésta posibilita construcción de identidad.

El 60% de los participantes afirmaron tener mucho interés por la música. El 38% señaló tener un interés regular, y el 2% afirmó tener poco o nada de interés por la música. Frente a estos resultados podemos observar que la conjetura de trabajo para este apartado es pertinente: la música es elemento cotidiano e importante en los jóvenes, la música hace posible identificarse con determinados discursos que contiene y vehicula (Reguillo, 2000, Feixa, 2014, Frith, 2011).

El interés por la música entre hombres y mujeres fue similar, no se observan diferencias estadísticamente significativas ($p=.834$). El 60% de Hombres y el 60% de Mujeres reportó mucho interés por la música. El 38% de las mujeres y el 37% de los hombres reportó interés regular por la música. Y el 2% de mujeres y el 3% de hombres reportó poco o nada de interés (gráfica 1).

Gráfica 1. Interés por la música según sexo



Las músicas y sus contenidos posibilitan a los y las jóvenes, comunicarse, socializar, e identificarse tanto individual como grupalmente. Es un medio en los procesos de construcción de identidad, que trabaja principalmente por medio de emociones. A través de la música es posible compartir formas de ver y experimentar la realidad de la vida diaria, júbilos y problemáticas cotidianas. Ésta es la mayor función en la música para los y las jóvenes. Porque sea cual sea el tipo de discurso musical, ya sea sobre temas de etnicidad, regionalismo, relaciones de género, sexualidad, erotismo, religión, crítica social, hedonismo, violencia, paz, ecología, etcétera, la estética y el discurso musical posibilitan formatos de identidad.

Por su parte, la dimensión estética de los sonidos de cada género musical, remite a discursos correspondientes. Esto es, las sensibilidades que percibimos en el sonido y en el ritmo (desde armonía y tono, hasta frecuencia y tiempos), desde una perspectiva subjetiva y semiótica, se encuentran dentro de contextos simbólicos socio-históricos (o relacionados estrechamente con estos contextos). El sonido y el ritmo de los género musicales se encuentran siempre relacionados directamente con discursos configurados históricamente. La música nunca es políticamente neutral, ni vacía de sentido socio-cultural (como se argumentó en el primer capítulo); la música no es “absoluta”, o “divina” como se definió durante varios siglos por la iglesia y la burguesía europea. La música es socio-cultural.

A partir de una perspectiva de análisis sociológico en la configuración simbólico-histórica de los géneros musicales juveniles actuales, consideramos a la música como objeto cultural material e inmaterial de significados construidos históricamente. Las músicas han sido codificadas históricamente, lo que ha resultado en un amplio árbol genealógico de los géneros musicales. Las

estéticas de los sonidos de géneros emergentes, como pueden ser el trip-hop, el reggaetón, el trap, o el psytrance, en mayor parte son adaptaciones, híbridos, o versiones derivadas de géneros anteriores. Por ejemplo, el reggaetón contiene una mayoría de elementos estéticos y discursos del reggae, el trip hop del hip hop, el psy-trance del trance que a su vez desciende del techno, etcétera. En esta dirección, la mayoría de los géneros “nuevos” y preferidos por los participantes, son parte de un árbol genealógico extenso de estéticas y discursos de orígenes añejos complejos. La estética del sonido y los discursos de cada género comparten historia, pero presentan rupturas, discontinuidades y diferencias singulares. En el caso del reggae, este contiene ciertos discursos ubicados en el contexto socio-cultural de la región del Caribe, que se repiten en el reggaetón: relaciones de pareja, sexualidad y erotismo de perfil religioso híbrido judío-cristiano-africano, problemáticas cotidianas de clase trabajadora y de etnicidad (rastreables hasta los días de la colonización de América durante la traída de esclavos africanos), problemáticas de narcotráfico y uso de drogas, homofobia, sexismo, discriminación, etcétera. Sin embargo el reggaetón acentúa, agrega y desecha, estéticas y discurso del reggae (no copia imparcialmente). El reggaetón se aleja de la tajante espiritualidad y religiosidad por Jah (o Yah, es el teónimo del dios hebreo de la religión rastafari) contenida en toda la estética y discurso rastafari, el reggaetón no se enfoca en cantar sobre el antiguo testamento, ni se deja crecer el cabello en forma de dreadlock,⁶⁷ sin embargo el reggaetón conserva la moral religiosa judío-cristiana y afro-caribeña de perfil tajantemente heteronormativa. Asimismo conserva la lógica de la música (fundamentada en la estética rítmica de percusiones africanas) y el baile llamado dancehall jamaicano (fundamentado en danzas africanas) que en su versión latinoamericana deriva en el llamado perréo, y ahora está de moda en el nuevo rap estadounidense con su versión llamada twerking (en Puerto Rico se le llama sandungueo). Lo que se trata de enunciar, en esta genealogía de los discursos y estéticas de los géneros musicales, es que la música que actualmente gusta a los jóvenes, tanto el sonido como el discurso contenido, no aparecen de la nada, instantáneamente, ni neutralmente, sino que corresponden a una compleja historia de significados y sentidos culturales. Los jóvenes gustan de ciertos estilos, bailes, peinados, vestimentas y músicas, porque remiten a discursos y estéticas complejas; por ejemplo, el perréo del reggaetón, más allá del estilo al que corresponde, se relaciona en homología, a un escenario ideal y a un imaginario específico, el barrio (el gueto), la playa o el club (caribeño), a un tipo de clase y sujeto social (trabajadora y rudeboys), a un tipo de etnicidad central (afro-caribeña) arraigada en el imaginario de la descendencia africana (por el origen cultural del reggae, y el tema central de la esclavitud afroamericana), a un tipo de religión (la

⁶⁷ Estilo de arreglo del cabello propio de los rastafari.

híbrida caribeña judío-cristiana-africana), y para interés de esta investigación, a un tipo específico de identidad sexo-género (la heteronormativa patriarcal). Aunque no visiten o conozcan Puerto Rico o Jamaica, los jóvenes hermosillenses se identifican con el reggaetón boricua y jamaicano. Los hombres desean lucir como Daddy Yankee, Vico C, o Tego Calderón, portar sus atuendos y sus alhajas, desean cumplir con las imágenes de sus videos musicales, rodeados de autos deportivos y mujeres en minifalda. La conexión latina con Daddy Yankee y el hecho de que cante en español, son elementos principales por los que una mayoría de jóvenes mexicanos que no se relacionan con los códigos estéticos de géneros musicales europeos o norteamericanos prefieran reggaetón por encima del rock alternativo, entre muchos otros ejemplos de este tipo. Los jóvenes se identifican (siguiendo con el ejemplo del reggaetón) con el corte de cabello, la ropa, los autos, la música, el baile, etcétera. Se identifican con ese estilo, no con el estilo del metal, no con el estilo del rock alternativo, sino fijamente con el del reggaetón (y posiblemente también con el rap, y/o el pop, porque son géneros que comparten estéticas y discursos). Esto se debe en mayor medida al *habitus* en términos de Bourdieu (Bourdieu, 1979, 2010). Sin embargo, cuando observamos a jóvenes que independientemente de sus condiciones y tipos de capital socio-cultural pueden transitar entre estilos juveniles que se contraponen en términos de ideologías, valores y concepciones (estilos y músicas que se confrontan como hippie/metalero o fan de la música clásica/fan del rap), es entonces, como señala Muggleton (2002) en su concepto del estilo postsubcultural, que observamos un nuevo tipo de consumo cultural, global y posmoderno, cuya característica central es traspasar los límites de la identidad lineal tradicional fundamentada en la comunidad de pertenencia, la clase social, la religión, y los valores y normatividades derivados. Los jóvenes de Hermosillo no son homogéneos, nos encontramos frente a una compleja diversidad de estilos de vida y formatos de identidad.

Los jóvenes mexicanos se ven moldeados por las dificultades económicas, políticas y culturales contemporáneas (Sayak Valencia, 2014). En una misma clase social encontramos varios estilos juveniles, correspondiendo a diferentes formas de entender y lidiar con esas difíciles condiciones. La música que prefieren, cualesquier sea el género musical, les permite construir identidad, pues encuentran voces y estéticas que se refieren a su cotidianidad, a sus problemas, deseos y fantasías. No es coincidencia que el rap, el narcocorrido y el reggaetón hayan sido de los géneros preferidos por los participantes, estos géneros hablan del momento histórico actual. Y esos deseos y fantasías (el poder, la diversión, el hedonismo y el erotismo que se desean de manera distinta en cada estilo juvenil) corresponden al momento por el que nuevas generaciones transitan. Para Hall y Jefferson (2005) en general, los estilos son formas de resolver problemas a nivel imaginario, de manera simbólica. Sin embargo, a pesar de la centralidad de la subjetividad en los

mundos simbólicos juveniles: el hedonismo, la violencia, la crítica social, o la creatividad, pueden llegar a materializarse, alejarse de lo efímero, y tomar objetividad.

Frith (2011) señala que más allá de que la música corresponda o sea un reflejo del hábitus particular del sujeto, la música en sí misma es un objeto cultural dinámico (un motor o maquinaria de interacción simbólica) que permite negociar, a nivel subjetivo, con las fuerzas estructurales económicas, políticas, religiosas, de etnicidad, género, etcétera. Para Bennett (2015) la música permite a los jóvenes explotar su capacidad de agencia individual en el proceso de construcción de identidad, una forma de agencia (autoreflexiva) en la construcción de la propia biografía. En este sentido debemos señalar que los jóvenes no son meros receptores pasivos de los discursos contenidos en la música que escuchan. Ni son tajantemente delimitados en sus gustos por la estructura social en la que se encuentran. Los jóvenes más bien negocian, rechazan y critican los discursos contenidos en los géneros musicales, moldeando sus preferencias, seleccionando estéticas y discursos de su interés.

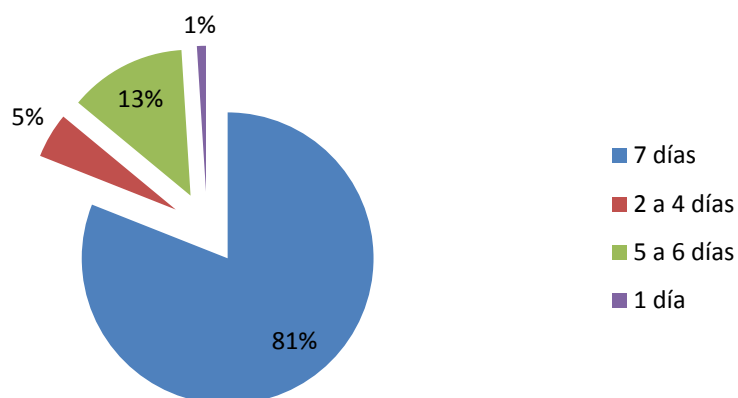
La música interesa tanto a hombres como a mujeres, en sentido individual y colectivo, les brinda diversas opciones de identificación y sentido de pertenencia mediante la adopción de estilos particulares (Frith, 2011). El norteño, el buchón, el rapero, el rockero, la reggaetonea, la fresa, la punk, son estilos juveniles basados en géneros musicales, que permiten explorar diversas concepciones y prácticas socio-culturales.

V. 1. 1 Tiempo Escuchando Música

Una gran parte del tiempo de los y las participantes es dedicado a escuchar música y ver videos musicales. Es durante el tiempo libre o de ocio cuando más música se escucha.

El promedio de días a la semana de escucha en la totalidad de los participantes fue de 6.5. El 81% de los participantes señaló escuchar música los 7 días a la semana, o todos los días. El 13% señaló escuchar música entre 5 y 6 días a la semana. El 5% señaló escuchar música entre 2 y 4 días a la semana. En menor porcentaje, el 1% restante señaló escuchar música 1 día a la semana. Las diferencias entre hombres y mujeres no fueron significativas, muestran una tendencia similar en relación a los días dedicados a escuchar música ($p=.720$) (gráfica 2).

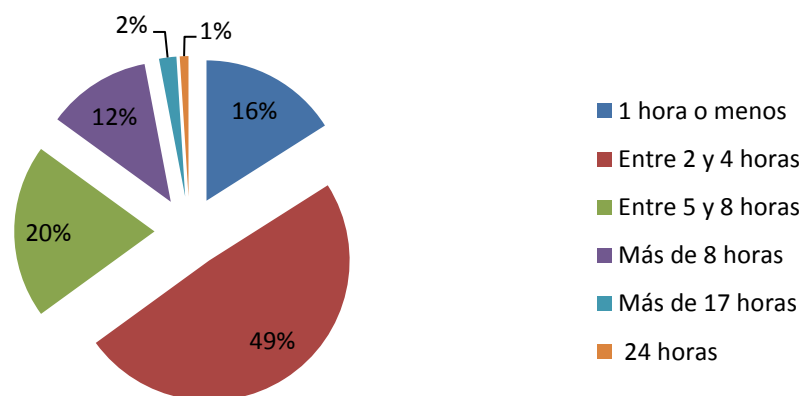
Gráfica 2. Días de escucha musical en la totalidad de participantes



En lo que concierne al promedio de horas diarias de escucha, fue de 4.5 horas. El 16% de la totalidad de los participantes señaló escuchar 1 hora o menos al día. El 49 % señaló escuchar entre 2 y 4 horas diarias. El 20% señaló escuchar entre 5 y 8 horas diarias. El 15% restante señaló escuchar más de 8 horas diarias. Dentro de este último 15%, destaca que 2% afirma escuchar música más de 17 horas diarias. Y poco menos del 1% señalaron hacerlo 24 horas al día (Gráfica 3).

Las diferencias entre hombres y mujeres no fueron significativas en las horas de escucha, ya que muestran una tendencia similar en relación a los días dedicados a escuchar música ($p=.989$).

Gráfica 3. Horas diarias de escucha musical en la totalidad de participantes



A partir de las respuestas de estas últimas preguntas sobre cantidad de escucha de música. Observamos que la música es una práctica cotidiana juvenil tanto en hombres como en mujeres. Emocionados varios jóvenes participantes expresaron: “yo escucho música todo el tiempo, incluso

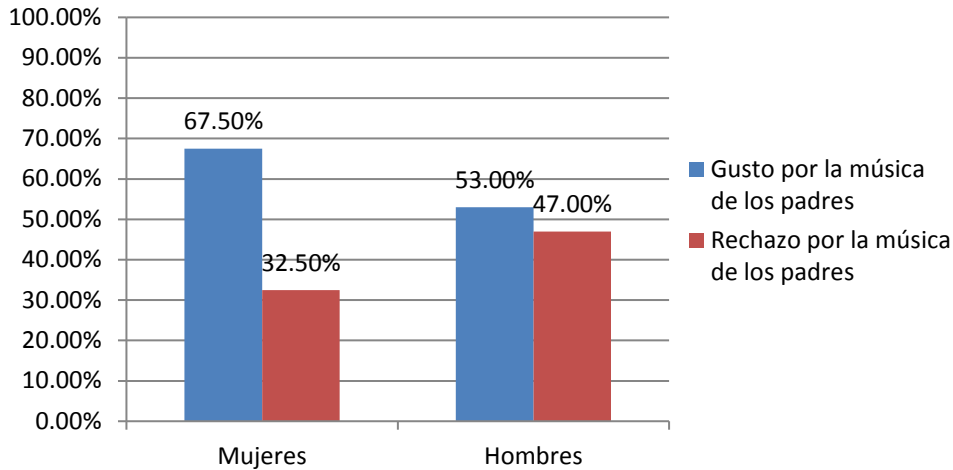
mientras duermo”.⁶⁸ Cabe señalar que frente a las preguntas de tiempo de escucha de música, el joven realiza una valoración que implica un grado de subjetividad al que es necesario poner atención. Los jóvenes pueden pensar que escuchan mucha música y anotar que lo hacen más de 4 horas diarias, cuando en realidad lo hacen sólo 1, o 2 horas, la percepción puede exagerar o dramatizar la escucha. La valoración sobre la cantidad de tiempo, y grado de interés, nos permite observar, que sin diferencias significativas entre hombres y mujeres, los y las jóvenes participantes valoran subjetivamente y disponen objetivamente, de manera amplia, de la música. Asimismo, frente a la amplia cantidad de tiempo dedicado a escuchar música, observamos el enorme potencial de la música entre los jóvenes como dispositivo comunicacional, contenedor y vehículo de representaciones, significados, discursos.

V. 2 Influencia de los Padres y de los Medios de Comunicación en los Gustos Musicales

En relación a la influencia parental en los gustos musicales de los jóvenes participantes, se les preguntó: *¿Escuchas la música que le gusta a tú papá y a tú mamá?* El 60% de los participantes señaló escuchar la música que escuchan sus padres, y por el contrario 40% afirmó no escuchar la música que escuchan sus padres. En el análisis por sexo, se observa que el 67.5% del total de las mujeres, y el 53% del total de los hombres señaló escuchar la música que escuchan sus padres (Gráfica 4). Las mujeres presentan tendencia a escuchar los mismos gustos musicales que sus padres ($p=.008$).

⁶⁸ Atendiendo personalmente a cada uno de los grupos de participantes encuestados fue posible escuchar opiniones y relatos sobre música e identidad de género en voz de los sujetos participantes. En esta pregunta sobre tiempo diario de escucha de música expresaron con emoción escuchar música casi siempre o la mayoría del tiempo.

Gráfica 4. Influencia de los padres en los gustos musicales, por sexo



El 32.5% de las mujeres, y el 47% de los hombres participantes señaló nula influencia parental en sus gustos musicales. De esta manera hombres y mujeres se encuentran divididos en sus respuestas, prácticamente la mitad de los hombres no gusta la música de sus padres, y una tercera parte de las mujeres tampoco gusta de la música parental.

Como mencionamos, la música contiene y vehicula significados. Acompañada de emociones es elemento central para comunicarse y entablar relaciones padres-hijos. A través del papel central de las emociones en los discursos musicales, padres y madres muestran a sus hijos valores, concepciones, normas, conductas, en general formas de interpretar la realidad social. En este sentido, al analizar resultados desde la perspectiva de identidad sexual y de género, conviene tomar en cuenta el modelo psicoanalítico Freudiano a partir de la perspectiva del análisis del sistema simbólico constituyente de los binarismos de género expuesto por Scott (2003) (ambos presentados anteriormente en el capítulo tercero). Estos modelos, y/o sistemas binarios, fundamentan a nivel subjetivo la construcción de identidad sexual y de género. La identidad se constituye a partir de un proceso psico-social basado en la supuesta naturaleza del binarismo macho/hembra como lo masculino/femenino; en la que el “rol sexo-género” del hombre-masculino toma cierta distancia emocional tanto del padre como de la madre durante el proceso de construcción de identidad descrito en el modelo psicoanalítico de Freud, a diferencia de la mujer que se identifica en definitiva con la “emocionalidad de la madre” (esto toma parte en el complejo de Edipo argumentado desde la perspectiva del feminismo psicoanalista) (Tong, 1989; Rubin, 1986; Conell, 1995; Kaufman, 1989; Scott, 2003). El concepto feminista de binarismos de género, expuesto por Scott (2003), explica cómo la construcción histórica discursiva de los binarismos (por ejemplo producción/reproducción, racional/emotivo, sociedad/naturaleza, o

fuerte/débil, entre otros) son parte de un proceso socio-cultural constitutivo, a nivel subjetivo, y en términos simbólico-normativos, de las identidades. El género se construye sobre la supuesta “tajante diferencia natural y biológica” entre hombres y mujeres. Para Scott la construcción del género a partir de este tipo de binarismos, a nivel simbólico y de significados, se establece a través de relaciones de poder y jerarquías. Scott (2003, p. 282) señala al respecto: “Sin significado, no hay experiencia; sin procesos de significación no hay significado...”, señalando la importancia del papel de las metáforas, alegorías, conceptos y símbolos en la construcción del género. Asimismo, Wittig (2006) señala que para entender la construcción del género masculino es necesario entender lo femenino. El estudio de las mujeres o de los hombres implica explicar los rasgos de unos por los rasgos del otro. Por lo tanto, el que las mujeres señalen mayor influencia, o cercanía, musical parental, nos habla recíprocamente de la relación de los hombres con sus padres y madres. En el sentido del binarismo dependencia/independencia emocional parental, en mujer y hombre respectivamente.

No podemos señalar que las mujeres participantes continúan linealmente con los gustos de sus padres. Es apresurado generalizar que las mujeres participantes presentan mayor influencia de su madre y su padre, y los hombres toman distancia de esta influencia por demostrarse no emocionales. El resultado, más bien, muestra que los participantes se encuentran en general divididos en sus respuestas: observamos tanto ruptura como continuidad con los gustos parentales, tanto conexión como alejamiento. Como mencionamos, casi la mitad de hombres: el 47% señala no encontrarse influenciado por los gustos de sus padres, y el considerable 32.5% de las mujeres señalan no tener influencia alguna de sus padres.

V. 2. 1 Comparación Entre la Influencia de los Familiares Mayores, de los Amigos, y de los Medios de Comunicación en los Gustos Musicales de los Jóvenes

En esta sección de resultados podemos observar dos tipos generales de influencia musical, una de relaciones personales con los padres, los tíos, los abuelos y los amigos, y otro tipo de relaciones tecnológicas que corresponde a los medios de comunicación de última generación, específicamente la televisión digital y el navegar por sitios de internet. En la influencia de tipo personal familiar podemos observar la relación (a partir del enfoque generacional) con los padres y mayores de la familia, así como la relación con los pares o amigos. En la influencia de los medios de comunicación podemos observar la importancia de las nuevas tecnologías para la generación actual.

En relación a la influencia de lo que escuchan familiares mayores, el 13% de los participantes señaló tener mucha influencia de la música que escuchan sus padres, tíos, abuelos y otros mayores de la familia. El 59% señaló tener influencia regular de la música de sus mayores familiares. Y el 28% señaló no tener nada de influencia de la música de sus mayores familiares (gráfica 5). En esta pregunta, a diferencia de la anterior, no encontramos diferencias significativas entre hombres y mujeres ($p=.178$).

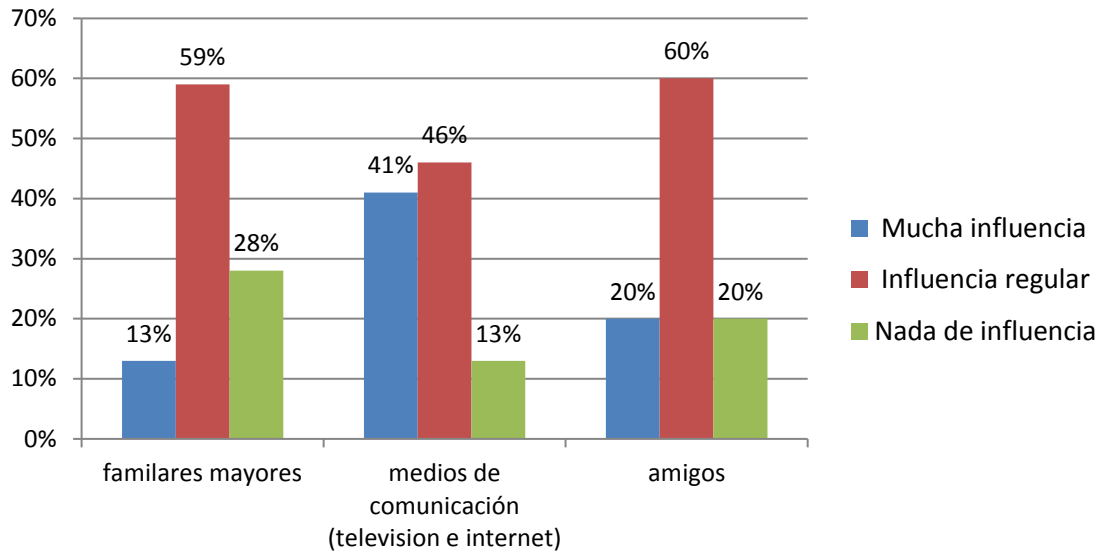
En relación a la influencia de sus amigos en los gustos musicales, el 20% señaló tener mucha influencia de sus amigos. El 60% señaló tener una influencia regular de sus pares o amigos, y el 20% señaló no tener influencia de sus amigos en este aspecto. El análisis por sexo muestra una tendencia similar entre hombres y mujeres en relación a la influencia musical de amigos ($p=.792$).

En relación a lo que ven y escuchan en la televisión o por internet,⁶⁹ el 41% señaló tener mucha influencia de lo que escuchan en televisión e internet. El 46% señaló tener influencia regular de estos medios de comunicación, mientras que el 13% señaló estar nada influenciado por estos medios de comunicación. El análisis por sexo muestra una tendencia similar entre hombres y mujeres en relación a este aspecto ($p=.743$).

A partir de éstos resultados, podemos observar (gráfica 5) de manera comparativa que la influencia de los medios de comunicación (televisión y navegar por internet) presentan tendencia (41% de los participantes señaló mucha influencia de los medios de comunicación) por encima de los familiares (13% señaló mucha influencia) y los amigos (20% señaló mucha influencia).

⁶⁹ Cabe señalar, respecto al lenguaje empleado en la formulación de las preguntas; que en el cuestionario se preguntó: *¿Qué tanto consideras que tus gustos y preferencias musicales están influenciadas por lo que ves y escuchas en la televisión y el internet?*, ambos términos: televisión e internet, son incorrectos en el sentido técnico de la terminología de los medios de comunicación; sin embargo, son apropiados en el lenguaje cotidiano juvenil. Las televisiones fueron dejadas de lado desde el llamado *apagón analógico* en México, durante el 2013 y el 2015, en el que una nueva reforma comunicativa cesó las transmisiones análogas de televisión, dando paso a la transmisión digital diseñada para pantallas. La sociedad mexicana continúa llamando comúnmente televisión a las nuevas pantallas. Asimismo, el internet no es propiamente el medio de comunicación que visitan los jóvenes para consumir música y videos musicales, éste sería más bien el programa de navegador web, el *WWW* o *World Wide Web*; o también los navegadores web en formato de aplicación informática, comúnmente llamado *app*. Se seleccionaron los términos televisión e internet por la accesibilidad al lenguaje juvenil, a pesar de que técnicamente son empleados de manera incorrecta.

Gráfica 5. Influencias en los gustos musicales de la totalidad de participantes



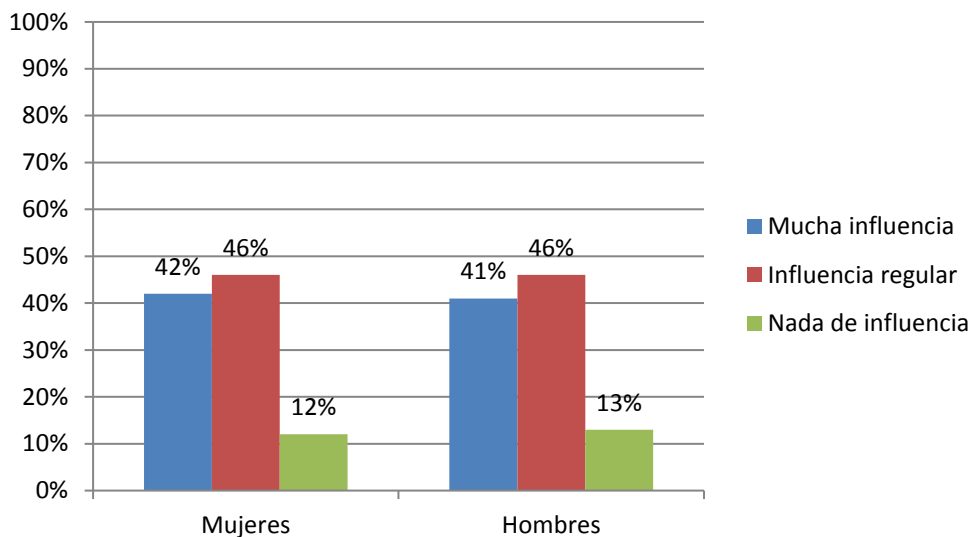
La generación actual accede a internet con motivos de consumo cultural (una mayoría lo hace por entretenimiento), se compra música, se descarga ilegalmente, se accede a radios, a redes sociales basadas en la multimedia, así como videoclips, cine, documentales, y shows varios que presentan una cantidad de música. El internet a diferencia de la radio y los canales de televisión del siglo XX, permiten a los jóvenes actuales salir de los límites de la programación y contenidos impuestos desde la mancuerna medios de comunicación: empresarios-iglesia-estado, que en el caso mexicano ha sido principalmente orquestada en el complejo empresarial Televisa (García, 1990).

La generación de los participantes en esta encuesta, es una generación de nativos tecnológicos en términos de Margaret Mead (1980), más precisamente nativos digitales. Una generación que nació junto con el internet. Desde temprana edad se han familiarizado con el mundo de dispositivos, software, y la posibilidad navegar en internet. A la mano de la cultura consumista actual, la música encontrada en internet se divide de manera general en música comercial masiva, y música comercial de minorías. Ambos tipos de consumo musical son globales, se consume principalmente a través de la conexión a internet. El consumo cultural por internet ha impactado a los jóvenes sonorenses de la nueva generación. Como nativos digitales, muchos navegan gran parte de su tiempo en la vasta red de información. Libros, música, cine, documentales, entre otras colecciones digitales, son extensas selecciones en comparación con las de anteriores generaciones. Cantidad de jóvenes construyen identidad a partir de la diversidad de información que encuentran navegando por internet. Partiendo del análisis de relaciones generacionales, podemos observar que los participantes despliegan en mayoría características de los tipos generacionales cofigurativo y prefigurativo, a diferencia de las relaciones generacionales

de tipo postfigurativo en la que los códigos culturales de los abuelos y padres continúa en los hijos de manera consecutiva (tipos generacionales de Mead, descritos en el capítulo 2). En el tipo generacional cofigurativo cada generación vive rasgos culturales pertenecientes a su generación, los códigos culturales se segregan según la edad (Feixa, 2014 p. 110). En el tipo prefigurativo, los jóvenes toman las riendas frente a “...la abrumadora celeridad del cambio... el derrumbe de la familia, la decadencia capitalista, el triunfo de la tecnología sin alma, y en términos de repudio total, la quiebra definitiva del sistema” (Mead, 1980, p. 97).

En cuanto a las diferencias por sexo en la influencia de medios de comunicación, el análisis muestra que hombres y mujeres presentan un comportamiento similar tal y como se puede observar en la gráfica 6, en donde el 41% de los hombres y el 42% de mujeres señalaron tener mucha influencia de estos medios. El 46% de las mujeres y el 46% de los hombres señalaron tener una influencia regular, y en menor porcentaje, 13% de los hombres y 12% de las mujeres señalaron tener nada de influencia. De esta manera, las diferencias entre hombres y mujeres en relación a la influencia de la televisión y del internet en sus gustos musicales, no son estadísticamente significativas ($p=.743$).

Gráfica 6. Influencia de la televisión y el internet en los gustos musicales, por sexo



Hombres y mujeres participantes presentan tendencias similares por la influencia de los medios de comunicación e internet en relación a sus gustos musicales. No obstante, eso no quiere decir que consuman de la misma manera los géneros de música presentes en los medios. La diversidad de música disponible en los medios de comunicación e internet corresponde a estilos juveniles con discursos de género y sexualidad específicos, que no todos los hombres y todas las mujeres prefieren de la misma manera.

A partir de una perspectiva semiótica, el intercambio simbólico posibilitado por las nuevas tecnologías de la información es de un flujo tremendo, en el sentido de que las fronteras y varias limitantes materiales se disuelven bajo el formato digital inmaterial. Asimismo, la reproducción de objetos culturales inmateriales digitales es posible con un mínimo de elementos materiales. Los jóvenes pueden producir y reproducir música, videos, imágenes y sonidos varios (multi-media) en cualquier lugar y momento, disponiendo de los dispositivos adecuados. Los y las llamadas *bloggers* y *youtubers*, son ejemplos de la potencialidad del sujeto juvenil por tomar las riendas del contenido en internet (no obstante, se encuentran limitados por regulaciones de las empresas propietarias de los sitios web). Este tipo de usuarios producen multimedia a un ritmo acelerado, en múltiples sitios web a la vez. Borrar, agregar, actualizar, editar multimedia, son herramientas que posibilitan la agencia individual sobre producción y consumo cultural. Asimismo, es posible mezclar, versionar, y adaptar los videos y canciones de otros artistas, lo que implica creatividad y no sólo fría producción en términos marxistas clásicos. Estas características indican dinamismo en sentido contrario al concepto de cultura masiva. Este dinamismo en el consumo, creatividad y producción cultural es contrario al formato de público receptor-pasivo. En esta dirección, se consideran ambas posibilidades: los medios masivos continúan en gran medida moldeando un público que consume sin echar a andar un mínimo de agencia, consumiendo productos sin sentido creativo, no obstante habrá una cantidad de jóvenes activos, creativos y selectivos en el consumo.

V. 3 Tecnología y Medios de Comunicación

La tecnología y el internet posibilitan un flujo constante de música, mucho mayor que en el siglo XX. Este gigantesco flujo de información impacta a los y las jóvenes de la generación actual, quienes viven una realidad basada en las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Esto es, tecnología y formatos multimedia digitales que para los jóvenes se han convertido, a diferencia de las generaciones del siglo XX, en aspectos cotidianos que satisfacen nuevas necesidades de expresión e interacción social. Inclusive, el uso de tecnología otorga estatus en la cultura juvenil urbana, aquel que se queda fuera de la realidad de comunicación tecnológica cotidiana es considerado un marginal.

El rock and roll comenzó a propagarse a través de la transmisión de la señal de radio en los años posteriores a la segunda guerra mundial (como señalamos en el segundo capítulo). Locutores como Alan Freed transmitían internacionalmente desde Estados Unidos. De esta manera el rock se popularizó durante las décadas de 1950 y 1960, a través de la radio y posteriormente la televisión, poco a poco fue ganándose un lugar en los shows familiares de mayor importancia

mediática, como el show de Ed. Sullivan quien presentaba a artistas de la talla de Elvis Presley, Buddy Holly, The Doors, o los Beatles.

Durante las décadas de 1960 y 1970 el disco de vinil alcanzó su máxima popularidad; durante 1970 y 1980 la venta de casetes se popularizó; en 1990 el CD⁷⁰ desplazó del mercado a los casetes y a los vinilos. Con la llegada del internet y la posibilidad de los formatos digitales como el MP3, ahora en el siglo XXI, los compact discs, casetes y vinilos han quedado fuera del mercado. Los CDs fueron el último formato comercial de las industrias culturales de la música. El CD marco el final de los formatos físicos de música grabada, que fundamentaban a la industria musical; pero lo importante es observar el final de un modelo de consumo cultural material industrializado, por uno digital, no físico y no industrial. Este cambio permitió que los sujetos accedieran a géneros musicales que antes eran difíciles, casi imposibles de conseguir en formato físico (era necesario pagar grandes sumas por la importación de discos extranjeros). El MP3 es uno de los formatos digitales con mayor popularidad debido a la capacidad de síntesis, o compresión de información, que se traduce en practicidad para subir, descargar o compartir vía internet. Si antes, el consumidor sólo podía acceder a lo que las tiendas de discos disponían, o esperaba meses para recibir el pedido por catálogo, ahora formatos como el MP3 permiten descargar decenas de discos en minutos. La venta de MP3 fue introducida por la compañía iTunes en el 2001, principalmente para ser reproducidos en el dispositivo portátil iPod. No obstante, los MP3 disponibles ilegal y gratuitamente fueron introducidos a través de la piratería por hackers, por medio de las plataformas llamadas P2P para compartir (una de las primeras, creada en 1999, fue Napster). Plataformas que se encargan del flujo pirata y/o gratuito de archivos digitales vía internet. Esta piratería ha sido un golpe brutal en términos de mercado, que debilitó a las industrias culturales, pero enriqueció a los empresarios de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Streaming viene del inglés *stream*, en español es corriente. Este término se utiliza para referirse a plataformas donde se puede escuchar y ver al mismo tiempo lo que se descarga. Spotify es actualmente una de las aplicaciones más populares para acceder a plataformas musicales streaming. Spotify es un servicio de entretenimiento que comenzó en el 2008 cuyo contenido protege derechos de autor y demás términos legales que resguardan a los sellos de producción y a las compañías multimedia. Servicios streaming como Spotify hacen posible, a partir de suscribirte, abrir una cuenta y pagar, el consumir amplias colecciones musicales. Otras plataformas de streaming musical son Soundcloud, Google Play, 8tracks, entre otras.

⁷⁰ Muy probablemente el primer CD que salió a la venta fue “*52nd Street de Billy Joel*”, en 1982

Las redes sociales permiten subir y compartir multimedia, establecer foros donde es posible comunicarse en torno a la música y los videos musicales. Una de las primeras redes sociales fue MySpace, sin embargo las más populares actualmente son Facebook y Twitter, ambas creadas en el 2006. Youtube es la plataforma de videos musicales más popular a nivel mundial, asimismo funciona como red social. En Youtube es posible subir videos, inscribirte a canales, seguir a cualquier otro usuario, etcétera, además de comentar, valorar, y añadir a la lista personal de reproducción. Asimismo, Youtube a la mano de empresas como Warner Music, Universal, y Sony, se encargan de manejar, a través de canales oficiales de las compañías, los videoclips que sus artistas van promocionando. Ya no son los canales de televisión, actualmente son las redes sociales las que manejan el flujo de videoclips. Youtube cuenta con más de mil millones de usuarios (un tercio de los que navegan por internet a nivel mundial), es el principal medio para subir y compartir videos. Asimismo, Youtube es manejado en versiones locales en 88 países y en 76 idiomas. A partir de los últimos años los titulares con los derechos de toda la música que se había subido a Youtube anteriormente sin permisos oficiales legales, recibieron pagos de parte de Youtube por más de 2000 millones de dólares. Actualmente Youtube cuenta con más de 8000 socios entre los que se encuentran cadenas de televisión, estudios de cine, sellos discográficos, etcétera.⁷¹

En las redes sociales por internet es posible construir un perfil personal con información e imágenes que el sujeto usuario decide ideales para presentarse públicamente. "Se ve y se es visto". No se comparte cualquier imagen o audio, se comparte con el cuidado de producir una buena impresión de nosotros en los demás. En este sentido se comparte la música y los videos que indican que estilos juveniles y que discursos socio-culturales nos interesan. En las redes sociales es posible interactuar la información personal, esto es, podemos compartir una foto de Facebook en Youtube, o un video de Youtube en Facebook, o compartir un video de Youtube y una foto de Facebook en WhatsApp, etcétera. Cabe señalar que en redes sociales como Facebook y Youtube no se puede subir cualquier video, si este es de propiedad ajena, un comité de administración impide que se violen los derechos de autor. Asimismo, por ejemplo en el caso de Youtube, videos que contengan acoso, amenazas, discriminación, desnudez, contenido social perjudicial, estafas, violencia extrema, que ponga a menores en riesgo o que roben identidad, también se encuentran vedados.⁷² Redes como Facebook y Twitter han dejado de ser simples sitios recreativos o de ocio por internet, y paulatinamente adquieren un sentido formal como medios de comunicación de

⁷¹ Información estadística del propio sitio de internet de Youtube: <https://www.youtube.com/yt/press/es-419/statistics.html>

⁷² Información sobre los lineamientos de usuarios de Youtube: <https://www.youtube.com/yt/about/es-419/>

expresión política. A través de estas redes se han planteado diversos problemas sociales, denuncias y abusos, se han creado grupos de ayuda o apoyo en situaciones de desastres naturales, guerras civiles, y diversas emergencias, etcétera.

Agrupando los tipos de tecnología musical del siglo XX, y del siglo XXI podemos señalar que la tecnología de la segunda mitad del siglo XX se compone principalmente de: 1. La transmisión de radio analógica, 2. La transmisión televisiva analógica, y 3. Los CDs., casetes y discos de vinil. Por otro lado, las nuevas tecnologías de la información del siglo XXI se componen de: 1. Streaming de radio por internet, 2. Aplicaciones y páginas de streaming como Spotify, 3. redes sociales donde se comparten archivos multimedia digitales como Facebook y Youtube, y 4. formatos digitales de audio como MP3 y WAV.

Según el patrón de respuesta, los y las participantes señalaron utilizar siempre en mayor porcentaje: formatos digitales como el MP3 (61%), aplicaciones streaming como Spotify (57%), y redes sociales como Facebook (49%), seguidos de, transmisión de radio FM/AM (20%) y programación de televisión (19%), y en menor porcentaje, señalaron utilizar siempre CD, casetes y vinilos (13%), y radios por internet (11%) (Cuadro 5).

Cuadro 5. Formatos que los y las participantes utilizan para escuchar música

Formato	Frecuencia de uso					
	Siempre		A veces		Nunca	
	Fr	%	Fr	%	Fr	%
Formatos digitales	194	61	102	32	24	7
Streaming	182	57	98	31	40	12
Redes sociales	158	49	122	38	40	13
Radio AM/FM	66	20	210	66	44	14
TV	62	19	160	50	98	31
CD, casetes, vinilos	41	13	154	48	125	39
Radio por internet	35	11	121	38	164	51

El único medio de comunicación de transmisión por señal analógica del siglo XX que ha sobrevivido frente a las nuevas tecnologías digitales y al internet, es la transmisión de radio analógica. Tanto la radio de amplitud y frecuencia modulada, como la transmisión televisiva por ondas de radio del siglo XX, compartieron la tecnológica de la transmisión análoga fundamentada en fenómenos electromagnéticos. Sin embargo, la transición de televisión análoga a digital se llevó a cabo últimamente en México. Con la llegada de los formatos digitales, a diferencia de la

transmisión análoga que impone programación, es posible seleccionar, explorar y descargar música personalmente, en general se decide o selecciona entre una amplia diversidad global de música disponible al consumo. Las colecciones físicas de CDs, casetes y vinilos, han perdido valor como capital cultural en términos de Bourdieu (1979), debido a una nueva generación que reproduce o descarga con mayor dinamismo contenidos musicales de internet.

Por internet, los y las jóvenes exponen sus gustos musicales, y al hacerlo comparten los discursos contenidos en la música que les gusta, comparten puntos de vista y experiencias de forma interactiva. No es necesario ver cara a cara al sujeto, y se puede reproducir cualquier contenido infinidad de ocasiones, donde quiera y cuando quiera, es en general una forma de interacción simbólica híper-dinámica. En internet, los y las jóvenes acceden a una diversidad de definiciones y aspiraciones de identidad (Seidler, 2006 p. 20). En gran medida, la información que los jóvenes consumen a partir de las nuevas tecnologías y el internet satisface las necesidades de identidad de una nueva generación, que instituciones como la iglesia, los partidos políticos, la escuela, ya no satisfacen (Kimmel, 2008). Los y las jóvenes se convierten en agentes de su propia socialización (Feixa, 2014 p. 19). Feixa (2014 pp. 15-16) señala que una nueva dimensión de análisis cultural juvenil ha surgido con el consumo cultural por medio de las nuevas tecnologías, la cultura juvenil actual es resultado del impacto de consumo basado en navegar por internet. Musicalmente tienen acceso a culturas de todo el mundo, a múltiple información, y para el interés de esta investigación, a estilos de vida que las generaciones anteriores desconocían en mayoría.

Explorando en internet, los y las jóvenes acceden a un amplio mundo erótico y de hedonismo al que generaciones anteriores difícilmente accedían a esa edad; acceden a videojuegos que retratan los problemas cotidianos en la cultura urbana relacionados con drogas y violencia; acceden a pornografía y videos musicales que exponen una serie de temáticas eróticas con las que se relacionan desde temprana edad. La movilidad y dinámica de los dispositivos hacen difícil que los padres tengan mayor control y vigilancia sobre los contenidos que consumen los hijos. A diferencia del control y vigilancia parental sobre la habitación y los contenidos de televisión de la segunda mitad del siglo XX, cuando todavía no llegaba el internet y la televisión y el video reproductor eran los principales dispositivos para poder ver imágenes con contenidos de drogas, violencia, sexuales y/o eróticos “prohibidos”. El internet ahora es un espacio y un tiempo que posibilita cierta independencia de los mayores, no sólo en términos de prohibición, sino en términos de emancipación de los referentes y del saber de los mayores. Como señalamos en el apartado de generaciones, sobre la generación del siglo XXI: Los contenidos que posibilita el internet han impactado dramáticamente en la construcción de identidades, produciendo rupturas a nivel ontológico, que a su vez han resultado mayormente en un estilo de vida global individualista-

consumista que trata de satisfacer necesidades básicas (principalmente necesidades emocionales) de identidad, pertenencia y comunicación, a través de consumir modas y tendencias sistemáticamente disponibles en internet.

Actualmente, de la misma forma que el formato de audio MP3 o WAV, formatos de video como MPEG, MOV o AVI también se descargan legal o ilegalmente y se almacenan en la biblioteca multimedia digital, en listas de reproducción de *favoritos*. Los jóvenes ordenan álbumes o canciones sueltas. Cada vez es más fluido el consumo de la música de sus artistas favoritos. Antes se tenía que comprar el disco, los videos o los conciertos completos, ya sea en casete, VHS, CD o DVD. Ahora los artistas promocionan sus canciones, no como un trabajo de larga duración, de varias canciones, los artistas comerciales se enfocan en cada sencillo y video musical que van sacando al consumo. Asimismo, los programas y aplicaciones actuales te permiten “cortar y pegar” la fracción multimedia que desees en tu colección. Una serie de aplicaciones y programas posibilitan opciones que antes sólo un DJ profesional o un ingeniero musical podían habilitar. Ahora las mismas aplicaciones y programas permiten mezclar, grabar, agregar efectos, cortar fragmentos (samples), etcétera, ya sea de un archivo de audio o de video. El teléfono móvil es el dispositivo más utilizado por los y las jóvenes, ya que permite reproducir diversos formatos multimedia, instalar aplicaciones y formatos multimedia, conectarse y navegar por internet de modo WI-FI por Blogs, redes sociales y paginas varias relacionadas con música.

En el cuadro 6, del uso de tecnología para escuchar música por diferencias de sexo, podemos observar que el uso de radio por internet, redes sociales como Facebook, y formatos digitales como el MP3 no presentan diferencias significativas. Y en el resto de formatos tecnológicos, transmisión de radio, programación de televisión, aplicaciones como Spotify, y formatos físicos como los CD, las mujeres muestran tendencia.

Cuadro 6. Formatos tecnológicos utilizados para escuchar música por sexo

Categoría/Variable	Sexo	N	Media	Significancia
Transmisión de Radio	Hombre	160	1.99	.055
	Mujer	160	1.87	
Programación de Televisión	Hombre	160	2.25	.000*
	Mujer	160	1.98	
Radio por internet	Hombre	160	2.41	.935
	Mujer	160	2.40	
Formatos digitales MP3	Hombre	160	1.44	.378
	Mujer	160	1.50	
Aplicaciones como Spotify	Hombre	160	1.64	.026*
	Mujer	160	1.47	
Redes sociales como Facebook	Hombre	160	1.71	.054
	Mujer	160	1.56	
Formatos físicos como CD	hombre	160	2.34	.030*
	Mujer	160	2.18	

p <0.05 diferencia significativa entre hombres y mujeres

Las mujeres presentan tendencia por encima de los hombres por utilizar software y aplicaciones como Spotify, ver programas musicales de televisión y utilizar formatos físicos como el CD. No obstante, el uso de redes sociales como Facebook, escuchar tanto radio de transmisión análoga como por internet, y manejar formatos digitales como MP3 no presentan diferencia entre hombres y mujeres. Asimismo, no encontramos ningún formato para escuchar música en el que los hombres presenten tendencia por encima de las mujeres.

El caso de los formatos físicos como el CD, se relaciona con la influencia musical de los padres y las madres en las hijas. El CD es un formato que actualmente sólo lo consumen coleccionistas, ha sido desplazado por las aplicaciones multimedia de streaming por internet y los formatos digitales. El caso de software y aplicaciones como Spotify, con mayor presencia en mujeres, indica mayor sensibilidad por este tipo de tecnología. Y el caso de la televisión, indica que las mujeres ven más programas y canales musicales como Videorola, MTV o Telehit, que los hombres.

No podemos asegurar que las mujeres en general sean mayores usuarias y más sensibles a la tecnología, porque el uso de formatos tecnológicos como los digitales tipo MP3, radio por

internet, y el uso de redes sociales como Facebook, se presentan en ambos sexos sin diferencia significativa.

Paulatinamente las diferencias entre hombres y mujeres con respecto al uso de medios de comunicación se han visto disminuidas. Durante el siglo XX medios de comunicación como el cine y la televisión veían en las mujeres su principal mercado para el consumo del producto dramático de películas y telenovelas. Núñez (2013) y Kimmel (2008) han señalado como las generaciones de hombres del último tercio del siglo XX y principios del XXI empezaron a verse influidos por los medios de comunicación en la construcción de su identidad sexual y de género. Núñez (2013, p. 266) señala que en Sonora, los medios masivos de comunicación han participado crecientemente en la construcción de identidad tanto en hombres y mujeres. Los medios de comunicación masivos, (a lo largo del siglo XX) y recientemente el internet (a principios del siglo XXI), han impactado paulatinamente en los procesos de socialización de género entre hombres y mujeres. Núñez (2013, pp. 266-267) señala:

De manera especial, la televisión, instalada en el centro de la casa desde finales de la década de 1970, ofreció modelos y lenguajes para construir nuevas sensibilidades y para hablar de la subjetividad en su complejidad. Al mismo tiempo se abre el acceso al mundo del erotismo a través de programas científicos, médicos, talk shows, telenovelas y, claro está, películas y videos pornográficos.

A través de una serie de imágenes y discursos sobre sexualidad y género, los medios de comunicación exponen formatos de masculinidad y hombría magnificados por la ficción y las posibilidades tecnológicas como los efectos especiales (claramente presentes en el cine de acción). En la actualidad, encontramos en mayoría telenovelas y películas que siguen fomentando divisiones sexistas, homofóbicas y misóginas, que naturalizan roles reproductivos-domésticos en la mujer y productivos-públicos en el hombre. Sin embargo, numerosos contenidos rompen con estos esquemas tradicionales, presentando contenidos de equidad de género, fomento a la diversidad sexual, y crítica heteronormativa.

La influencia de los medios de comunicación en la socialización cotidiana derivó en discontinuidades y transformaciones en la cultura regional sonoreense. Las últimas generaciones de hombres sonorenses han demostrado superar nociones generalizadoras de machismo mexicano, presentando diversidad de expresiones e intimidad (Núñez, 2013, p. 16). Asimismo, hombres y mujeres han transitado hacia el reconocimiento como sujetos eróticos, anteriormente no se reconocía a las mujeres como sujetos libres de expresar sus deseos eróticos y sexuales, ni el

hombre se reconocía como sujeto atractivo por ser deseado. Los medios de comunicación influyeron en este tipo de concepciones. Televisión y cine presentaron formatos de sexualidad y género centrados en el erotismo corporal tajantemente relacionados con el modelo de consumo capitalista actual, como señala Núñez (2013, p. 163):

... los programas de televisión fueron portadores de representaciones novedosas sobre el cuerpo fuertemente vinculado al consumo capitalista, sobre el deseo y placer sexual (desde los cuerpos de mujeres para anunciar papas fritas a los videos “porno”) y sobre la diferencia genérica, a veces para naturalizarlas (las telenovelas tradicionales mexicanas), a veces para subvertirlas de manera parcial o radical. La televisión puso a disposición de esta generación (la de finales del siglo XX) un menú nunca antes visto de formas de ser hombre y entender la masculinidad, algo que fue enfrentado desde la propia socialización de género y desde las propias políticas locales, las cuales incluyen las concepciones, valores y actitudes de las generaciones anteriores.

Las imágenes de los medios de comunicación relacionadas a ideales masculinos de erotismo, se presentan como modelos de performance específicos, que los hombres de las nuevas generaciones tratan de llevar a cabo. Los jóvenes consumen y aprenden estos modelos de performance masculino a través de las películas, los videos musicales, y de la pornografía. En gran medida se reivindica el placer erótico y se valora el buen desempeño sexual en los hombres (Núñez, 2013, p. 207). Los discursos que liberan el erotismo y la sexualidad, coinciden con el proceso de des-traditionalización de la cultura, esto es, transformaciones en concepciones, valores, actitudes y prácticas tradicionales en torno a la sexualidad y al género en la cultura sonorenses. Proceso en el que: 1. Ha habido una creciente aceptación del placer, sin embargo sigue limitada mayormente por un contexto de heteronormatividad, 2. Se ha reconocido a la mujer como agente de su erotismo y sexualidad, sin embargo la decisión final sobre su cuerpo en casos de aborto o anticoncepción siguen limitadas por el estigma social conservador, 3. Las mujeres han avanzado en equidad por el desempeño en el espacio público anteriormente exclusivo del varón, sin embargo siguen limitadas mayormente al espacio doméstico y al cuidado de los hijos, y los hombres no se integran totalmente al cuidado de la casa y la crianza, 4. Los hombres se han reconocido crecientemente como sujetos genéricos, sin embargo, sigue presente en mayoría la heteronormatividad y el sexismo en los medios de comunicación, 5. Las generaciones actuales, crecientemente salen de modelos conservadores que no permiten afectividad, deseo y emoción en los hombres, no obstante,

no se sale del todo (apenas se pone un pie afuera), siguen temiendo perder estatus de hombría y avergonzarse por verse femeninos o “mandilones”(Núñez, 2013, pp. 284-285).

V. 4 Lo que se Busca (Expectativas-Motivos) en la Música

Al considerar a la música como contenedora y vehículo de discursos específicos que influyen en la construcción de identidad; y al considerar las expectativas y/o motivos musicales de los sujetos (motivaciones específicas que observamos también como parte del proceso de construcción de identidad juvenil) emergen numerosas dimensiones por tomar en cuenta. En el primer capítulo (en el apartado de música e identidad) argumentamos sobre estas dimensiones y la complejidad de sus interacciones. Podemos sintetizar los elementos por tener en cuenta en tres dimensiones generales que se conjugan constantemente: 1. Dimensión material y tecnológica: como los diversos instrumentos, maquinas y dispositivos musicales; la tecnología de punta en grabaciones y presentaciones en vivo, la tecnología multimedia para producir videoclips, la tecnología para reproducir música, etcétera, 2. Una dimensión subjetiva: concepciones, significados, e interpretaciones de la realidad contenidos en la música, así como las prácticas socio-culturales musicales relacionadas (reuniones durante el tiempo libre, ceremonias religiosas, rituales, festividades, etcétera), y 3. Una dimensión corporal, sensorial, emocional, cognitiva, que hace posible experimentar (“vivir”) la música de manera compleja. Por ejemplo, las imágenes y luces en un show musical hacen efecto sobre nuestros sentidos, nuestros nervios se alteran. Cuando se presenta un símbolo visual con el que nos relacionamos (ya sea en un show en vivo, o en los videos musicales que vemos cotidianamente en el teléfono móvil) las emociones se despliegan, nos conmovemos con el significado atribuido en el marco de discursos específicos. En la misma dirección, el despliegue emocional es parte del proceso de construcción (o deconstrucción) de identidad, porque las emociones no carecen de sentido; es a través de la semántica emocional, en relación directa a ciertos discursos, que damos sentido a la experiencia musical como construcción de identidad. Echamos a bailar. Nuestro cuerpo “combustiona” al máximo; pero no bailamos sinsentido, se baila a partir de estilos específicos, performance corporal con el que indicamos suscripción a formatos de identidad. Este complejo proceso que experimenta el sujeto frente a la música no es sencillo de digerir (este ejemplo es mínimo, es sólo una pequeña parte) nos encontramos frente a la música como experiencia compleja psicológica-corporal-emocional-social-cultural (Born, 2011; Hennion, 2010).

Los jóvenes se suman a formatos de identidad a través de adoptar y proyectar estilos fundamentados en la música, pero esos formatos no sólo se tratan de ideologías, concepciones,

valores y prácticas en “seco”; cuestiones como complacer el cuerpo y buscar emociones intensas a través de la música, nos llevan a poner atención en el sentido de adoptar ciertos estilos durante el proceso de construcción de identidad. Por ejemplo, agotarse en la pista de baile o “combustionar” bajo la danza, los fines de semana, a altos volúmenes, tomando alcohol, acercando los cuerpos, cubriendo la atmosfera con erotismo y alegría, momento y espacio, cuando y donde, sucede al máximo el despliegue de estilos culturales juveniles;⁷³ son parte de una serie de elementos afectivos o sensibilidades centrales, que constituyen a estilos y géneros musicales como el reggaetón, el corrido alterado, la electrónica, el hip hop, o el punk. Habrá géneros donde no se baile y los cuerpos no se aproximen, pero los sentidos se ponen al máximo, como en el rock progresivo o el jazz de arte; y habrá géneros donde tal vez no sea tan notoria la “combustión corporal” como en la balada ranchera o la música clásica; todos estos géneros musicales son de sentido más “racional”, o más “intelectual”. Cabe señalar que, no es que estas dimensiones corporales-emocionales se encuentran ausentes en la “racional” música clásica o el rock progresivo.⁷⁴ Sin embargo, los géneros o estilos musicales que exponen abiertamente, y sin disimulo, lo corporal-nervioso-emocional, son el hip hop, la electrónica, el reggaetón, y el pop en inglés, géneros musicales de mayor popularidad en la actualidad.

No es casualidad, ni simple deleite por un formato, que la centralidad corporal-emocional de las músicas y bailes de los géneros pop actuales se fundamenten en mayor medida en los ritmos y danzas polirítmicas del África subsahariana, cuyo rasgo central es el sonido basado en tambores y percusiones varias, estructurado en compases sobrepuestos, como pueden ser polimetrías (4/4, 3/4, 2/4, por ejemplo) que se tocan una a una sin llegar a interrumpirse. Estas danzas, además de polirítmicas son policéntricas, porque emanan desde varias partes del cuerpo, siguiendo y correspondiendo a los diversos tipos de percusión utilizados, manteniendo una variedad de patrones. Los significados a los que se refieren estas músicas africanas son batallas, desafíos, celebraciones, escenas de caza, de cosecha, de fertilidad, de mitos fundacionales, sobrevivencia, en general relatos, cultos, experiencias de identidad grupal expresadas poniendo el cuerpo al máximo (el cuerpo es central y se pone al límite, en grupo). Lo que se trata de destacar frente a la descripción de esta complejidad, cuerpo-nervios-emociones, es que los jóvenes participantes prefieren en mayoría géneros musicales pop relacionados directamente con la experiencia corporal-emocional, esto es, la música y el baile como sensibilidad o sensualidad, sentimiento,

⁷³ Esto es claro en la cultura electrónica o rave, donde los festivales duran días sin parar, DJs tocan días enteros, y la gente baila por decenas de horas (ayudados por drogas de diseño y psicodélicas) combustingando al finalizar el festival.

⁷⁴ En el primer capítulo se entabló la discusión histórica de las jerarquías artísticas y musicales, donde se sobrepone lo racional-mental sobre lo emocional-corporal.

goce, placer, alegría, euforia, coraje, desahogo, catarsis, etcétera. El arte mezclado con emoción, lo que Kant llamó “el gusto bárbaro” (Martín-Barbero, 1991, p. 92). No obstante, “Emoción y razón” difícilmente se pueden disociar. No se trata de hacer una distinción emoción/razón, oriente/occidente o Europa/África. Si pensamos en la dimensión racional de la música (la música diseñada, expresada, y con objetivos racionales o estratégicos), por más “racionales” que se consideren, es difícil disociarlos, o pensar que no avivan una parte emocional que influye en la identidad tanto individual como colectiva.

La lógica de baile y música afroamericana, con gran presencia en géneros actualmente de moda: el pop, el reggaetón, la electrónica, la cumbia, etcétera, representan “la intuición, el corazón y la locura”. La música y el baile africano, mezcladas con las lógicas musicales occidentales, no es novedad. Ya el foxtrot y el charleston a principios del siglo XX contenían estéticas de danzas africanas (Moore, 2010). Asimismo, el jazz y el blues de esa misma época hunden también sus raíces en la música africana. Estas músicas y danzas híbridas afro-americanas causaron desaprobación entre las generaciones de adultos y mayores, consideradas salvajes, negras, depravadas, irracionales, etcétera. Posteriormente el rock and roll posterior a la Segunda Guerra mundial fue estigmatizado de manera parecida, inmoral, demente, música de jóvenes delincuentes. Actualmente el rap y el reggaetón son considerados bailes indecentes. Estos son ejemplos de tipos de música y bailes que permiten “volverse loco”, emocionarse al máximo, gritar, sacudir, y frotar los cuerpos. A las mujeres es a las que más se les estigmatiza por perrear, por twerkear, por bailar desenfadada e indecentemente (como si no pudieran controlarse por sí mismas). Frente a los modelos tradicionales de identidad de género, estos comportamientos “indecentes” de la nueva generación, música y bailes sensuales del reggaetón y el hip hop, basados en la erotización explícita del cuerpo, constituyen un indicio de des-tradicionalización.

El interés por la “música corporal” nos habla de una generación interesada y enfocada en abrir su erotismo y sexualidad. Muchos hombres actualmente se consideran objetos de deseo. El sexo pasa de conceptualizarse y enfocarse desde lo reproductivo para enfocarse en el placer y el erotismo. Tanto hombres como mujeres se preocupan y se interesan por experimentar su sexualidad y deseos eróticos. Sin embargo, esta sexualidad y erotismo continúan en mayor grado heteronormativas.

La música global se sintetiza en formatos de identidad juveniles, que para las nuevas generaciones de la región sonoreense se presentan como opciones distintas a los formatos culturales tradicionales de identidad. Las rupturas y/o transformaciones culturales corresponden a rupturas y/o transformaciones entre las generaciones: rupturas en la participación política y ciudadana, en el orden institucional del estado y de la iglesia, en el orden familiar heteronormativo-patriarcal. El

empleo como referente central de masculinidad y de hombría, y la maternidad como referente central de femineidad y ser mujer, son entre otros, referentes tradicionales que se transforman. Michel Maffessoli (1990) plantea, a partir del concepto de tribus juveniles, una reflexión sobre dichas transformaciones sociales, en las que el autor insiste, sucede una emergencia de sensibilidades, respuestas y afecciones colectivas (socialidad-es), concebidas como dinámicas de las masas-tribus, que reaccionan frente al estilo de vida occidental-individual, característico de la modernidad. Con cierta nostalgia por el pasado pre-moderno estas “tribalidades” intentan compensar la fragilidad y el quiebre de la cohesión social que deriva del paradigma de vida individualista-occidental. Bajo el espíritu común, las masas tribales se oponen al sentido empresarial del estado racional moderno, en general a la organización político-económica de la modernidad. Frente a la globalización de las culturas, esto es, el debilitamiento de las identidades geográficamente localizadas, vuelve la tradición de agruparse en manadas o bandas. Así, como en las ciudades pre-industriales, lo de afuera se convierte en un enemigo potencial, la confusión y el miedo, son acobijados por un manto comunitario que da calor y seguridad al interior. Esta adscripción tribal, no es formal-contractual, es afectiva, una tensión pasional, centralizada en compartir experiencias intensas y generar sentido de pertenencia. En este tipo de identidad colectiva los estilos juveniles basados en géneros musicales son elementos centrales para comunicar emociones y sentimientos. Una energía subterránea, emocional y efímera, que se sujeta a dinámicas interactivas entre los estilos, gustos, y preferencias transitorias por las modas juveniles (Pere-Oriol et al., 1996). A partir del concepto de Maffessoli de tribus juveniles urbanas podemos observar la dimensión emocional-afectiva en el proceso de identidad colectiva. Sin embargo, las historias de los integrantes de estas tribus posmodernas, poseen una lógica temporal determinada por los algoritmos de la moda que contradice su posición en contra del “sistema de vida consumista occidental”. Identificarse de manera más individual que colectiva, con modas de consumo cambiantes y variadas, nos habla de la inestabilidad y fluidez en la construcción de identidad colectiva.

Para analizar la información resultante de éste intento por conocer lo que interesa y/o motiva musicalmente a los jóvenes participantes, o lo que “se busca en la música”, se agruparon las respuestas de los participantes en tres categorías:

1. Expectativas-motivos musicales emocionales y/o sentimentales individuales, tales como que la música me sirva de compañía, que la música consiga cambiar mi estado de ánimo, que a través de la música recuerde vivencias y que la letra me diga algo.

2. Expectativas-motivos musicales de socialidad a través de afectividad (sociabilidad colectiva afectiva), aquellos que tienen que ver con poder compartirla con mis amigos, que sea bailable y que sea música de artistas famosos.
3. Expectativas-motivos musicales sobre estéticas específicas, se agruparon aquellas que tienen que ver con que sea música retro o viejitas, que esté cantada en español, que esta cantada en inglés u otro idioma, y que sea instrumental.

Podemos observar en el cuadro 7 que los participantes se inclinan en mayores porcentajes a buscar los tres tipos de expectativas motivos musicales “a veces”. Lo que sugiere que lo que se busca en la música es ocasional y corresponde a circunstancias diversas. Sin embargo, considerando el polo de lo que los y las participantes señalaron buscar “siempre”, podemos observar que el 36% de los y las participantes señaló buscar siempre en la música cuestiones emocionales y/o sentimentales individuales. El 21% de la totalidad de participantes señaló buscar siempre en la música cuestiones estéticas. Y el 11% de los y las participantes señaló buscar siempre cuestiones de sociabilidad o socialidad a través de la música. Lo que pudiera sugerir que los y las jóvenes se inclinan por buscar cuestiones emocionales individuales, como recordar situaciones o vivencias, que sirva de compañía, modificar el estado de ánimo, o que la letra le diga algo al sujeto (letras con sentido para el participante).

Cuadro 7. Expectativas-motivos que los y las participantes señalaron buscar en la música

Expectativa-motivo	Frecuencia de uso					
	Siempre		A veces		Nunca	
	Fr	%	Fr	%	Fr	%
Emoción/sentimiento	116	36	130	41	74	23
Estética	68	21	173	54	79	25
Socializar	36	11	202	63	82	26

Como observamos en el cuadro 8, el análisis por sexo de los tipos de expectativas y motivos en la música, se presentan diferencias estadísticamente significativas en dos categorías: las mujeres muestran tendencia por buscar siempre aspectos emocionales individuales. Asimismo, las mujeres presentan tendencia por buscar siempre aspectos de socialidad. En cuanto a las expectativas-motivos por ciertas estéticas en la música, no se observan diferencias significativas entre hombres y mujeres ($p=.934$).

Cuadro 8. Expectativas-motivos buscados siempre en la música por sexo

Categoría/Variable	Sexo	N	Media	Significancia
Emotivos individuales	Hombre	160	1.99	.003*
	Mujer	160	1.74	
Socialidad (relaciones sociales afectivas)	Hombre	160	2.23	.008*
	Mujer	160	2.06	
Estéticas musicales específicas	Hombre	160	2.04	.934
	Mujer	160	2.03	

$p < 0.05$ es diferencia significativa entre hombres y mujeres

Frente a estos resultados en las diferencias sobre expectativas-motivos en la música por sexo, observamos que en cuestiones emocionales individuales y de socialidad, las mujeres presentan tendencia. Esto nos remite a los estereotipos sexo-género fundamentados en binarismos, en los que las mujeres y lo femenino se encuentran por supuesta “naturaleza” en el lado emocional. Binarismos sexo-genéricos: emocional/racional, corazón/mente, salvaje/civilizado, reproductivo/productivo, entre una larga lista (compleja semióticamente, que se extiende a binarismos como luna/sol, frío/caliente, húmedo/seco, blando/duro, etcétera) que han encasillado a la mujer, del lado del corazón, del lado de las emociones, del lado irracional. Mientras que el hombre, se ha posicionado del lado de la mente, de la racionalidad, y de la civilización. Las mujeres han sido las lunáticas, dionisiacas, y los hombres los solares, los apolíneos. Estos binarismos nos llevan a la diferencia entre occidente y oriente, entre el norte y el sur, entre hombre y animal, donde los civilizados son los hombres blancos, y los incivilizados son “los indios y los negros”.

Como veremos, las mujeres prefieren en mayoría géneros bailables (tropicales), como la cumbia, el reggaetón y la bachata, mientras que los hombres prefieren géneros que se enfocan menos en la posibilidad del baile (a excepción de la música electrónica que se enfoca en el baile y que presentó tendencia en hombres). Por otro lado las mujeres presentan tendencia por géneros en los que el tema del amor es central, como el pop en español y en inglés, la balada romántica y la bachata. Mientras que los hombres presentan tendencia por géneros que se enfocan en la violencia como el metal, el rock, y el hip hop. Como veremos estas “tipologías y generalizaciones” no aplican para todos los jóvenes participantes. Muchos hombres escuchan pop, banda, y reggaetón, que contienen narraciones de amor romántico, además de que son géneros ampliamente bailables. Como también veremos, habrá mujeres que gustan del rock clásico, o el alternativo,

géneros que no se enfoca en el baile ni en el tema del amor romántico. También encontraremos mujeres que gustan de la violencia presente en el corrido alterado, o en el rap.

V. 5 Los Temas Preferidos en la Música

Al considerar los géneros musicales que pueden gustar a los y las participantes, se consideraron temáticas que en mayor o menor medida se encuentra presentes en los géneros juveniles populares actuales. Asimismo, se consideraron temas relacionados directamente con cuestiones de identidad sexual y de género.

La mayoría de los géneros musicales, a excepción de la música clásica y la bachata, se observan a partir de dos tipologías de géneros musicales: los relacionados con música mexicana, y los relacionados con el rock internacional, de tal manera que los relacionados con los géneros regionales mexicanos son la ranchera, el norteño, la banda sinaloense, la cumbia (principalmente cumbia norteña), y el narcocorrido (que regularmente mezcla o utiliza elementos tanto de norteño como banda). Por otro lado, los relacionados con el rock internacional son el metal, el punk, el rock clásico, el pop tanto en español como en inglés, el rock alternativo, el reggae, el electrónico, el rap, el reggaetón, la balada, y el k-pop. La bachata es un género que también se relaciona con el rock, sin embargo los jóvenes hermosillenses lo relacionan más bien con su origen tropical-caribeño, y la música clásica a pesar de encontrarse en las raíces genealógicas de ambas tipologías, los jóvenes no la relacionan ni con los géneros mexicanos ni con los derivados del rock.

Se consideraron como temas presentes, de manera general, en la música consumida por los jóvenes: los temas de fiesta y/o diversión, amor y/o desamor, reflexión y/o crítica de problemas sociales, violencia y/o enfrentamiento, dios y/o espíritu, moda y/o estilo personal, y sexualidad y/erotismo. De la misma manera que todo lo que se preguntó en el cuestionario, estas temáticas se idearon en términos de lenguaje e interés juvenil. De tal manera que lo que se contestó en cada eje temático es a partir de la percepción juvenil, de la violencia, la moda, las fiesta, los problemas sociales, etcétera.

Cabe recordar que en los estilos juveniles la música no es un objeto cultural aislado, es uno de los componentes, según Ramírez (2006) es el componente principal, los otros son la vestimenta, el baile, el argot, el peinado, arreglos, gestos y poses corporales, así como objetos varios (la lista sigue extensamente, dietas, drogas, instrumentos musicales determinados, géneros de cine y literatura específicos, entre otros elementos que constituyen los estilos). En esta dirección los temas que destacan en un género musical no sólo se encuentran en lo que escuchamos, se extienden en homología con todos los componentes del estilo. La violencia del rap o del

narcocorrido, por ejemplo, se presentan simbólicamente en homología con la vestimenta, en los gestos, el argot, los “potentes” automóviles, las armas, las drogas, los sitios de internet, las revistas sobre estos temas, etcétera.

En el cuadro 9 se presentan los géneros musicales y los temas considerados. El símbolo de triángulo (Δ) señala amplia presencia de tal contenido en el género musical, el símbolo del círculo relleno, o punto (\bullet) señala presencia moderada, y el círculo vacío (\circ) señala presencia escasa.

Cuadro 9. Temas en los géneros musicales

Género Musical	Temas						
	Fiesta	Erotismo	Moda	Espiritual	Social	Amor	Violencia
Metal	\circ	\bullet	\circ	Δ	\bullet	\circ	Δ
Punk	\bullet	\circ	\circ	\circ	Δ	\circ	Δ
Rock clásico	Δ	Δ	Δ	\circ	\circ	\bullet	\bullet
Pop	Δ	Δ	Δ	\circ	\circ	Δ	\circ
Ranchera	Δ	\circ	\circ	\bullet	Δ	Δ	\bullet
Norteño	Δ	\bullet	\circ	\bullet	Δ	Δ	Δ
Narcocorrido	Δ	\bullet	Δ	\circ	Δ	\circ	Δ
Banda	Δ	Δ	Δ	\bullet	\bullet	Δ	Δ
Reggae	Δ	Δ	\bullet	Δ	Δ	Δ	Δ
Reggaetón	Δ	Δ	Δ	\circ	\bullet	Δ	\bullet
Electrónico	Δ	Δ	Δ	Δ	\bullet	Δ	\bullet
Rap	Δ	Δ	Δ	\circ	Δ	\circ	Δ
Cumbia	Δ	Δ	\circ	\bullet	Δ	Δ	\circ
Clásica	\circ	\circ	\circ	Δ	\circ	Δ	\circ
K-pop	Δ	Δ	Δ	\circ	\circ	Δ	\circ
Balada	\circ	Δ	\circ	\circ	\circ	Δ	\circ
Bachata	Δ	Δ	Δ	\circ	\circ	Δ	\circ
Alternativo	\bullet	\circ	\bullet	Δ	\circ	\bullet	\bullet

Así, en cada arquetipo de género musical destacan algunos temas. Éstos toman centralidad sobre otros. Desarrollemos brevemente los géneros musicales del cuadro anterior a partir de su imagen arquetípica:

En el metal encontramos que la violencia (la llamada gore, de guerras, de crímenes, de psicópatas, de monstruosidades fantásticas, entre otras) y lo espiritual (politeísta, satanista, atea, o crítica religiosa) son temas centrales. Mientras que el erotismo (estilo violento, bondage o dominación sadomasoquista) y lo social (crítica a la iglesia, al estado, a su moralidad y sus normas) son de importancia secundaria. Y finalmente el amor romántico, la fiesta o diversión, y las modas, son temas con menor presencia.

En el punk la violencia (de conflicto político, cuyo mayor enemigo es la policía y los militares) y la crítica social (atacando a todas instituciones y normas sociales) son temas centrales. Mientras que el tema de la fiesta (donde destaca el alcohol y el consumo de drogas) es un tema importante pero no principal. Y finalmente temas importantes en menor medida son el amor, el erotismo, lo espiritual, y las modas.

En el rock clásico (no rock progresivo o de arte) la fiesta (constituida por el dúo sexista alcohol-conquistar mujeres), el erotismo (heteronormativo, en mayoría sexista y cosificador), y el interés central por la imagen (las de moda, centralmente de las décadas de 1970 y 1980) son temas centrales. El amor es un tema constante, sin embargo no es definitivo, a veces es un amor fluido, otras veces romántico. El rock se constituye de un toque de violencia, como forma de probar estatus de hombría (destaca el estereotipo machista de peleas de bar y callejeras, comúnmente en disputa por una mujer). Y menos importantes son los temas de espiritualidad y de crítica social.

En el rock y el rap se exponen una mayoría de símbolos en el vestuario y arreglo, en las poses corporales y gestos, relacionados con la violencia callejera. A pesar de que el pop del siglo XXI copia el vestuario y otros elementos del rock clásico y del rap, y por lo tanto copia sus símbolos de violencia, el pop sólo copia esta imagen sin comprometerse con el gusto o las prácticas violentas “auténticas” (callejeras). En el pop son primordiales las fiestas y la diversión, las modas y tendencias, también el amor romántico y el erotismo (en mayoría de perfil heteronormativo, a pesar de que muchas veces es clara la postura homoerótica o polierótica del artista). Es casi nula la presencia de temas espirituales y de crítica social; y como mencionamos la violencia se presenta escasamente.

En la ranchera, la fiesta (el lugar por excelencia es la cantina), el amor romántico (en el que se presenta el objetivo del matrimonio católico) y las condiciones y problemas de clase social (originalmente los problemas de la revolución como matriz cultural simbólica mexicana), son temas centrales. Mientras que la violencia (por lo general episodios violentos entre hombres derivados de afrentas bajo códigos de honor) junto con temas de espiritualidad (fundamentados en los valores y/o moralidad del catolicismo) son temas de importancia media-contextual. Y el erotismo y la moda son temas de menor importancia.

En el norteño, la fiesta (en la cantina principalmente)⁷⁵, el amor romántico (de perfil matrimonial católico), y los problemas sociales (principalmente fronterizos: destaca la migración y el contrabando), acompañados generalmente de la amenaza de la violencia, son temas centrales

⁷⁵ Derivado de la ranchera, el norteño comparte la centralidad de este espacio.

(ya sea violencia policiaca, de oficiales de migración, o entre contrabandistas). Mientras que el erotismo y la espiritualidad católica son temas contextuales. La moda es tema de menor presencia.

En el narcocorrido actual, la fiesta (hedonista y ostentosa), las modas, los temas sociales, y la violencia (sangrienta y deshonorable, derivada de conflictos de mafia, en la que destacan las acciones de sicarios) son temas centrales. Mientras que el erotismo, aunque es importante y es parte del clima hedonista constante, no es tan importante como las afrentas entre hombres. El amor y lo espiritual son temas periféricos de menor presencia.

En la banda sinaloense, la fiesta (la playa sinaloense es el lugar ideal), el erotismo (heteronormativo), la moda (cortes de pelo, vestimenta, accesorios, etcétera), la violencia (por el contexto del narcotráfico sinaloense) y el amor romántico, son temas centrales. Mientras que los temas sociales y espirituales son de presencia media o contextual.

En el reggae, la fiesta (playera, con ron y marihuana es lo ideal), el erotismo (heteronormativo y sexista), la espiritualidad (rastafari), los problemas sociales (de clase social), la violencia (contra “babilonia”, trazada históricamente hasta los días de esclavitud afroamericana) y el amor (romántico, judío-cristiano, “por el prójimo”) son temas centrales. Tema secundario es la moda.

En el reggaetón son centrales los temas de fiesta (el antro puertorriqueño en Miami es el lugar ideal), el erotismo (como en el reggae altamente heteronormativo, además de sexista), el amor (de modelo matrimonial basado en la religión cristiana) y la moda. Mientras que la violencia y los problemas sociales son temas secundarios contextuales. Lo espiritual es un tema con menor presencia.

En el electrónico, la fiesta (rave), la espiritualidad (híbrida, múltiple), el amor (fluido), el erotismo y la moda, son temas centrales. Mientras que la violencia es de importancia contextual, porque da sentido a la lucha por la paz y armonía, en contra de la violencia (es el llamado P.L.U.R. de la cultura rave, en inglés Peace, Love, Unity, Respect), y los problemas sociales, también son de importancia contextual, en el sentido de la preocupación entre la relación sociedad-medio ambiente, que la cultura de la música electrónica enfatiza: el respeto y cuidado de la naturaleza.

En el rap la fiesta (hedonista, en antros, o en el table dance), el erotismo (heteronormativo y sexista), la moda (fresh 80s, cool 90s, swag siglo XXI), los problemas sociales (del gueto), y la violencia (entre pandillas) son temas centrales, mientras que espiritualidad y amor son temas contextuales de menor presencia.

En la cumbia, el ambiente de fiesta (presente en todo momento), el erotismo (heteronormativo), el amor (correspondiente al matrimonio católico), y la preocupación por la

situación social, son temas centrales. Mientras que la espiritualidad es un tema de presencia media. La violencia y la moda se presentan en menor medida.

La música clásica instrumental no se enfoca en los temas de: fiesta, erotismo, violencia, problemas sociales, ni modas. Los temas principales son espiritualidad y amor (cristianos). Cabe señalar que la música clásica, como mencionamos, es un género que para los mismos jóvenes denota madurez, conocimiento de códigos estéticos y sofisticación; precisamente funciona otorgando ese estatus de sofisticación, alejándolos de los estilos juveniles no sofisticados (a excepción del rock progresivo que incorpora música sinfónica y clásica). Es un género que difícilmente se puede comparar con los estilos juveniles contemporáneos, debido a la enorme diferencia en los temas contenidos.

En el pop coreano o K-pop, la moda, la fiesta, el amor, y el erotismo son temas centrales, y los temas sociales, la violencia y la espiritualidad son de poca presencia.

En a balada, el amor romántico y el erotismo (heteronormativo) son centrales. Mientras que los problemas sociales, la violencia, la moda, lo espiritual y la fiesta se presentan escasamente.

La bachata, es parecida al pop, sin embargo el ambiente festivo ideal, a diferencia del pop que es de ambiente urbano, se desarrolla en un clima caribeño (el lugar ideal es República Dominicana de donde es originario), la fiesta, el amor (romántico), la moda y el erotismo (heteronormativo), son centrales. Mientras que lo espiritual, lo social y la violencia son temas de menor presencia.

En el rock alternativo, la espiritualidad es central, es un tipo de espiritualidad desencantada, emotiva, con raíces en el punk y en el gótico. Es un sentirse desencajado de la sociedad, alejado de socializar, hasta el extremo de la depresión y los pensamientos suicidas. La violencia es un tema contextual, junto con el amor trágico o gótico. La fiesta y la moda son temas de importancia media. El erotismo y los problemas sociales son temas de presencia menor.

Frente a la escala de respuesta *siempre/a veces/nunca*, los y las participantes señalaron preferir siempre música con temas relacionados con: fiesta y diversión (37%), moda y estilo (25%) y amor y desamor (22%), seguidos de: reflexión y crítica de problemas sociales (15%); y en menores porcentajes señalaron los temas musicales relacionados con: violencia y enfrentamiento (9%), dios y espíritu (5%), y sexualidad y erotismo (5%) (Cuadro 10).

Cuadro 10. Preferencia de los y las participantes por temas contenidos en la música

Preferencia	Frecuencia de uso					
	Siempre		A veces		Nunca	
	Fr	%	Fr	%	Fr	%
Fiesta y diversión	118	37	167	52	35	11
Moda y estilo	79	25	153	48	88	27
Amor y desamor	69	22	214	67	37	11
Reflexión y crítica social	47	15	158	49	115	36
Violencia y enfrentamiento	30	9	114	36	176	55
Dios y espíritu	15	5	124	39	181	56
Sexualidad y erotismo	15	5	91	28	214	67

Al observar el 67% de los y las participantes que señaló nunca preferir temas de sexualidad o erotismo, en comparación al 56% que señaló nunca preferir temas de dios o espirituales, y el 55% que señaló nunca preferir temas de violencia en la música, es de interés observar cómo los temas de sexualidad y de erotismo se posicionan por debajo de los espirituales y los de violencia, siendo los menos preferidos. Los temas que los y las jóvenes señalaron preferir menos son los de sexualidad y erotismo, sin embargo las músicas que hombres y mujeres participantes prefirieron (pop en inglés, norteño-banda, rap, reggaetón) se enfocan en temas de sexualidad y erotismo. Conjuntamente, en las músicas que los y las participantes anotaron como sus preferidas, se presenta la contradicción de que los contenidos se relacionan amplia y directamente con la sexualidad y el erotismo.

El cuadro 11, de temas preferidos en la música por sexo, muestra que en tres categorías de preferencias musicales se observaron diferencias significativas entre hombres y mujeres. Es decir, las mujeres a diferencia de los varones mencionaron mayor tendencia por aquellos temas relacionados con amor y desamor. En cambio los varones reportaron preferir los relacionados con violencia y enfrentamiento. Por otra parte, los temas de fiesta y diversión, moda y estilo, sexualidad y erotismo, y reflexión y crítica de problemas sociales no presentaron diferencias significativas entre hombres y mujeres.

Cuadro 11. Preferencia de temas contenidos en la música por sexo

Categoría/Variable	Sexo	N	Media	Significancia
Fiesta y diversión	Hombre	160	1.72	.543
	Mujer	160	1.76	
Moda y estilo	Hombre	160	1.99	.316
	Mujer	160	2.07	
Amor y desamor	Hombre	160	2.03	.000*
	Mujer	160	1.77	
Reflexión y crítica de problemas sociales	Hombre	160	2.21	1.
	Mujer	160	2.21	
Violencia y enfrentamiento	Hombre	160	2.34	.002*
	Mujer	160	2.57	
Dios y espíritu	Hombre	160	2.61	.007*
	Mujer	160	2.43	
Sexualidad y erotismo	hombre	160	2.57	.098
	Mujer	160	2.68	

p < 0.05

La tendencia por de temas de amor y desamor en las mujeres, coincide con la tendencia por la balada romántica, la banda, el reggaetón, la bachata y el pop, géneros en los que el tema del amor es central. La tendencia de las mujeres por temas religiosos o espirituales no coincide directamente con los temas centrales de los géneros en los que las mujeres muestran tendencia, el contenido espiritual o religioso es secundario, la moral católica o judeocristiana se encuentra presente como guía de valores en todo momento y situación pero de manera contextual, más bien predomina el erotismo, la diversión, y la preocupación por las modas.

La tendencia de los hombres por los temas violentos coincide con la tendencia por el metal, el rap, el punk y el rock clásico, donde el tema de la violencia es cardinal

No se presentaron diferencias significativas entre hombres y mujeres en la preferencia por temas de sexualidad y erotismo. Como señalamos, los temas de sexualidad y erotismo son los temas que, de manera contradictoria frente a sus gustos, hombres y mujeres señalan como los temas menos preferidos. Sin embargo, el pop, el rap, el reggaetón, el norteño-banda, son los géneros preferidos, donde el erotismo es tema principal, y cabe señalar que en general, en toda la música de mayor popularidad, el erotismo se presenta desde el enfoque comercial de los

empresarios musicales como una estrategia o herramienta de ventas que alcanza a la mayoría de la edades e identidades sexuales y de género.

El interés por música que contiene temas de reflexión y crítica de problemas sociales tampoco presenta diferencia significativa entre los y las participantes. Cabe señalar que los géneros musicales que se enfocan en la reflexión y crítica de problemas sociales son los géneros preferidos en minoría por los participantes: el punk, el reggae, el rap callejero (no el rap-pop), y el corrido popular norteño (no el corrido alterado). Asimismo, estos géneros preferidos en minoría, enfocados en reflexión y crítica social, son géneros que escasamente encontramos en las listas de canciones anotadas por los participantes. El rap y el corrido que señalan los y las participantes como preferidos son el rap-pop y el corrido alterado, ambos enfocados en el hedonismo consumista, desinteresados en recordar los problemas sociales de los que provienen, problemas de clase trabajadora o pobreza.

Fiesta y diversión, moda y estilo, y sexualidad y erotismo, son los temas que tanto hombres como mujeres prefieren sin diferencia significativa.

Los temas preferidos por la mayoría de los y las participantes son: diversión, erotismo, moda, violencia y amor. Temas preferidos que coinciden con sus géneros musicales preferidos: pop, rap-pop, reggaetón y norteño-banda.

V. 6 Los Géneros Musicales Preferidos

La música se vuelve objeto de análisis sociológico y antropológico cuando adopta una expresión socio-cultural concreta. La música es una de las expresiones culturales (como pueden ser los deportes, la vestimenta, la arquitectura, o la pintura, entre otras) con mayor dinamismo, potencia y capacidad para comunicar valores, concepciones, normas, e interpretaciones de la realidad social. Mencionamos que por un lado tenemos el gusto constituido por el habitus en el sentido de Bourdieu, y por otro lado tenemos transformaciones socio-culturales estructurales que han reconfigurado el habitus tradicional determinado por comunidad de pertenencia, clase social, nivel educativo, etcétera. El estilo de vida consumista ha moldeado los gustos de una mayoría de jóvenes fuera de referentes tradicionales de identidad, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han posibilitado el acceso global tanto a la “alta” como a la “baja cultura”, tanto a las “bellas artes” como al arte “folclórico”, así como el acceso al arte de los sectores urbanos populares. Una nueva generación “navega” entre los diversos estilos internacionales productos de una extensa historia. Estilos juveniles que se han sedimentado desde los primeros rock and rollers, mods, skinheads, o hippies, de los años posteriores a la Segunda Guerra, hasta los rastas, punks,

darks, o ravers, de las décadas finales del siglo XX. Durante las décadas de 1970 y 1980 la teoría y etnografía subcultural desarrolló un modelo de análisis de corte marxista e interaccionista simbólico, que relacionó grupos de edad (jóvenes), sexo (enfocados en los hombres) y etnicidades, directamente con las condiciones y situaciones políticas, económicas, religiosas, de migración (diásporas), de los años posteriores a la Segunda Guerra. Los estilos juveniles de esas décadas se moldeaban por la pertenencia “estructural” a cierta clase y a sus circunstancias sociales. Para el caso mexicano, tal fue el estilo de los pachucos de clase trabajadora de mediados del siglo XX, de los jipitecas de clase media en la década de 1970, y de los chavos banda, pobres y perpetuos desempleados, producto de la crisis económica mexicana de la década de 1980.

Actualmente encontramos hibridaciones y mezclas de estilos, producto de la sedimentación histórica de las culturas juveniles. Encontramos un listado de géneros musicales derivados de los estilos descritos por las teorías subculturales durante las décadas de 1970 y de 1980, que actualmente los jóvenes mezclan, adaptan y resignifican como parte de un proceso de construcción de identidad en términos generacionales. Los jóvenes actuales no ven sus gustos moldeados o determinados, exclusivamente por su condición de clase, y bajo las fronteras de religión, sexualidad o género heteronormativo; acceden a muchos más géneros musicales (y en general formas de expresión artística) que la mayoría de sus padres y abuelos en el siglo XX. Potencialmente, esta generación accede y gusta de muchas más formas artísticas que las que los empresarios o compañías de servicios de entretenimiento pueden controlar y poner a disposición de los públicos de mercado.

Por otro lado, el orden jerárquico en el mercado musical no es casualidad. Corresponde a tendencias masivas de consumo. Géneros musicales que los empresarios del entretenimiento posicionan estratégicamente en el gusto de las mayorías. La configuración mercantil de géneros musicales por consumir corresponde a una clasificación, o taxonomía, por rasgos socio-culturales, así encontramos, en los propios términos de los jóvenes, música “urbana”, “cultura”, “de rucos”, “de rancho”, “de barrio”, “chola”, “fresona”, “radical”, “psicodélica”, etcétera. Destaca la música que los jóvenes reconocen como “normal” (frente a lo extraño) que en general deriva del estándar comercial que maneja la música pop. La música “normal” en oposición a la “rara” nos habla de que las identidades definidas bajo oposiciones de grupo (fresas/cholos, hippies/reggaetoneros, por ejemplo) toman nuevos formatos. Ahora no se define lo fresa en oposición al rap o al reggaetón, un fresa puede escuchar reggaetón, rap, metal, reggae, pero lo escuchará en la medida en que sea comercializado y logrado como objeto masivo de consumo, en la medida en que los empresarios del entretenimiento o las industrias culturales lo “empaqueten” y lo “adapten”, ampliando el gusto para una mayor cantidad de personas, y también en la medida en que “envasen” el sentido y

significado original de determinado estilo juvenil, de tal manera que la estética “chola” puede llegar a gustar a los “fresas”. La “música rara” será, no de géneros que no puedan llegar a ser consumidos debido a su significado socio-histórico original, exclusivo de cierta clase social, sexo-género, o etnicidad específica. La “música rara” serán aquellos géneros que quedan sin adaptarse al mercado generalizado, o los géneros experimentales que comienzan a emerger (experimentales, radicales y novedosos). El rap comenzó “raro”, y ya ha sido adaptado para los “cultos”, para los “fresas”. Otro ejemplo de hibridación y adaptación son las bandas sinaloenses y artistas de norteño que están incorporando y versionando, canciones rockeras de hippies como Pink Floyd, y de rastas como Bob Marley.⁷⁶

El objetivo de esta sección del cuestionario fue conocer los géneros más gustados de los y las participantes, así como un listado básico de canciones preferidas. Al preguntar por las preferencias musicales fue imposible abarcar la amplitud de géneros disponibles en los medios de comunicación actuales; el blues, el country, el jazz, el funk, el soul, la disco, la ópera, el tango, el flamenco, entre numerosos otros géneros, quedaron fuera de la lista. Sin embargo, muchos de los géneros que quedaron fuera se contienen en la estética de géneros populares; por ejemplo el jazz, el funk y el soul son fundamentales en el rap y en el pop, de hecho el pop incluye una numerosa gama de géneros relacionados con la historia del rock que va desde el country y el rock and roll de mediados de siglo XX hasta el jazz y la música disco. Cabe señalar que un factor estructural encontrado en algunos de los géneros más gustados por los participantes es la tajante presencia e influencia de estéticas musicales afroamericanas. El pop, el rock, la electrónica, o el rap, se constituyen fundamentalmente por estéticas de géneros afroamericanos como el blues, el jazz, el góspel, o el country. Mientras que los géneros y estilos gustados por los y las participantes relacionados con la historia de la música mexicana, como la banda, el norteño y el narcocorrido, no se encuentran directamente (o tan notoriamente) influenciados por elementos de la música afroamericana (aunque sí agreguen estéticas del rock y por ende afroamericanas); a excepción de la cumbia, que es un género latinoamericano (y que cuenta con su respectiva versión norteña mexicana) que procede tanto de la música europea, como la americana, la precolombina, y la africana traída por los esclavos durante los años de la colonización de América.

Frente a los gustos de los y las participantes, observamos una mezcla entre géneros producto de la globalización cultural y los géneros tradicionales de la región norteña. Los primeros de perfil urbano, derivados en mayoría de la historia del rock y las estéticas afroamericanas, y los

⁷⁶ Esto es algo novedoso, La banda El Recodo ahora incluye en su repertorio “Another brick in the wall” de Pink Floyd, y Gerardo Ortiz toca “Is this love” de Bob Marley

segundos de perfil regional norteño, que remiten a los ranchos y al ambiente rural, relacionados con la historia de la música regional mexicana.

La totalidad de los participantes indica gustar mucho (en la escala de respuesta *mucho/regular/nada*) de algunos géneros musicales por encima de otros: pop en inglés (39%), seguido de rap (33%), rock (30%), electrónico (27%), banda (27%), norteño (26%), balada romántica (26%), música clásica (26%), cumbia (25%), y reggaetón (25%). En menor porcentaje señalaron la ranchera (23%), el alternativo (23%), el pop en español (20%), el narco corrido (19%), el reggae (15%), el metal (15%), la bachata (12%), k-pop (10%), y el punk (10%) (Cuadro 12).

Cuadro 12. Géneros musicales preferidos por la totalidad de participantes

Género musical	Preferencia					
	Mucho		Regular		Nada	
	Fr	%	Fr	%	Fr	%
Pop en inglés	125	39	122	38	73	23
Rap	105	33	131	41	84	26
Rock	94	30	108	33	118	37
Electrónico	87	27	126	39	107	34
Banda	86	27	103	32	131	41
Norteño	84	26	121	38	115	36
Balada romántica	84	26	142	44	94	30
Música clásica	84	26	141	44	95	30
Cumbia	82	25	127	40	111	35
Reggaetón	79	25	116	36	125	39
Ranchera	72	23	116	36	132	41
Alternativo	72	23	95	30	153	47
Pop en español	64	20	146	46	110	34
Narco corrido	60	19	75	23	185	58
reggae	50	15	133	42	137	43
Metal	48	15	82	25	190	60
Bachata	40	12	110	35	170	53
K-pop	33	10	65	20	222	70
Punk	31	10	85	27	204	63

Observando estas jerarquías del gusto musical, el pop en inglés es el género con mayor porcentaje entre los señalados como gustados mucho. Como hemos mencionado, el pop es un género que retoma elementos técnicos y estéticos de diversos géneros como el rock, el disco, el blues, el hip hop o rap, el reggae, el electrónico, entre otros. Ésta es una característica moldeada a lo largo de la historia del pop por los empresarios y las industrias musicales. Los primeros artistas masivamente populares (cuyas imágenes comenzaron a aparecer en la televisión en blanco y negro) como Bill Haley, Nat King Cole, o Frank Sinatra⁷⁷ (cuando el jazz y las orquestas tenían amplia popularidad) iniciaron con mayor austeridad, esto es, con la llegada del pop masivo de agrupaciones como The Beatles o The Beach Boys se complejizó la tecnología de grabación y presentaciones en vivo, se introdujeron instrumentos novedosos, inclusive “exóticos”,⁷⁸ se produjo cine y mayor número de videos musicales. Asimismo, los empresarios y la industria musical lograron traspasar barreras de públicos específicos y expandir sus ventas, la música pop comenzó a destinarse a todas las edades, tanto a mujeres como a hombres. Por ejemplo, cuando Elvis finalizó su servicio militar y volvió de la guerra se presentó por televisión junto con Frank Sinatra, uniendo a hijos y padres en gustos (Palacios, 2004, 328). Asimismo, en su afán comercial, el pop ha tenido que ir más allá de identidades de género y sexualidades específicas, de clases sociales, de religiones, y etnicidades. En esta dirección, el pop se ha mantenido “suave” con cierta “neutralidad”, o más bien sin inmiscuirse en imágenes que representen la dura realidad de dichas categorías sociológicas, sin criticar mucho políticamente, sin generar ningún tipo de violencia, porque su objetivo central es llegar al mayor público posible, mediante la fantasía de un “mundo perfecto y sin problemas” al alcance de todos.

El 49% del total de las mujeres participantes y el 29% del total de los hombres participantes señalaron gustar mucho del pop en inglés. En la lista de canciones y artistas preferidos, tanto hombres como mujeres señalaron gustar de artistas como Ariana Grande, Bruno Mars, Justin Bieber, Taylor Swift, Adele, o One Direction.

El rap o hip hop⁷⁹ es un género derivado de la historia del rock, con fuertes bases musicales afroamericanas. El rap chicano y mexicano agrega estéticas de la música regional mexicana (por ejemplo instrumentos musicales, o contenidos varios relacionados en general con la cultura mexicana). En Hermosillo, la escucha de rap comienza a principios de la década de 1990 con la

⁷⁷ Otros artistas masivamente populares de estos primeros años son: Fats Domino, Dean Martin, Paul Anka, Everly Brothers, Elvis Presley, Ray Charles, Perez Prado, Pat Boone, Chuck Berry, o The Platters.

⁷⁸ Como el caso del Sitar Hindú o pakistaní, en el rock-pop inglés (The Beatles, Led Zepelin, The Kinks, The Rolling Stones, etcetera).

⁷⁹ Rap se refiere directamente a la técnica vocal del género, y hip hop es el estilo juvenil que va mas allá de la música, incluyendo el graffiti, el vestir, y el baile

explosión comercial del género. Como mencionamos en el apartado de culturas y subculturas juveniles, el hip hop o rap comienza formalmente en la década de 1980 en manos de afroamericanos como Dj Kool Herc, Run DMC, o Afrika Bambaataa & the Soulsonic Force. Kid Frost es considerado el primer rapero popular chicano. A pesar que debutó con un álbum en 1984 (*Commando Rock*), su popularidad llegó con el éxito del álbum de 1990 (*Hispanic Causing Panic*), después del éxito de Kid Frost raperos como Delinquent Habits, o Cypress Hill abrieron las puertas al rap chicano y mexicano. El rap en México se hace notar con el grupo de Monterrey Nuevo León, Control Machete, quienes a mediados de la década de 1990 lograron masiva popularidad. El rap se originó en los barrios, frente a los problemas de clase trabajadora, y discriminación por etnicidad. Las letras del rap no comercial contienen por un lado crítica social, y por otro lado sueños de hedonismo. El rap que se ha popularizado hasta convertirse en pop (rap-pop) a pesar de que conserva cierta crítica social, más bien se enfoca en el consumismo hedonista (hedonismo parecido al que encontramos en el corrido alterado) y el erotismo y la sexualidad (como mencionamos, heteronormativa). El rap-pop se denomina pop debido a su popularidad masiva, así también encontramos rock-pop, electro-pop, metal-pop, etcétera. El rap callejero o gangsta (contrario al rap-pop es específico en las narraciones de violencia, sexualidad, drogas, etc.) es un género que encontramos en las canciones y artistas anotadas de una minoría tanto de hombres como mujeres. En el rap callejero encontramos también dos tipos generales de violencia, una de historias sobre problemas sociales derivados de la clase social y la etnicidad, y otra que exalta la violencia machista de luchas entre pandillas. El rap que habla de los problemas sociales es de perfil crítico y reflexivo; denuncia públicamente las dificultades de los grupos vulnerables. El otro tipo de violencia es la del gueto (o el barrio), desde el enfoque del crimen como derivado de los problemas cotidianos que viven estos sectores; narraciones violentas a partir del enfoque del narcomenudista en la esquina; del asaltante nocturno que termina disparando o acuchillando a su víctima; de la prostitución a partir de historias de los *pimp* o proxenetes, o de la lucha entre pandillas. Lógicas narrativas parecidas a las del corrido alterado, en donde desde primera persona se narra la venta de drogas, secuestros, venganzas, etcétera. Mientras que el rap-pop se aleja estratégicamente de estos temas. A sabiendas que estos problemas no le interesan al público extenso. El rap-pop se aparta de la violencia cotidiana con el objetivo de llegar a un público mayor en términos comerciales. Un público interesado en escapar u olvidar sus problemas por un momento a través de la música y el baile. Deseos que los raperos complacen con fantasías individualistas-consumistas-hedonistas lejanas a la condición y situación social del barrio.

El rap o hip hop es el género que la totalidad de hombres participantes señalan gustar en mayor medida, 40% del total de hombres señalaron que les gusta mucho. Los hombres prefieren

artistas como Cártel de Santa, Charles-ANS, o Eminem. No obstante, 26.5% del total de mujeres gusta mucho del rap, y de artistas como C-Kan, Canserbero, o Santa Grifa.

El rock clásico (un término sombrilla que principalmente se refiere al rock de la segunda mitad del siglo XX) es uno de los géneros más gustados por los y las participantes, el 30% afirma gustarle mucho. Como hemos señalado el rock surge de géneros afro-americanos como el blues, el country o el góspel. Los jóvenes participantes no escuchan a Little Richard, Chuck Berry, Gene Vincent, o Bill Haley and His Comets, que son algunos de los pioneros del rock (de la década de 1950). Los jóvenes participantes escuchan el rock de bandas que se popularizaron en décadas posteriores (70s y 80s), grupos como The Beatles, Pink Floyd, The Eagles, o AC/DC. El rock en México ha gozado de amplia popularidad desde sus comienzos, durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (como señalamos en el capítulo 2, en el apartado de generaciones de jóvenes, y en el apartado de culturas y subculturas juveniles). Rockers, hippies, rebeldes, son estilos juveniles que corresponden al desarrollo y genealogía de la historia del rock. En México todos estos estilos y géneros musicales cuentan con una extensa historia (Urteaga, 1998). Los rockers, principalmente de la década de 1960, de clase media y alta, en general interesados en la popularidad y hacerse de novias, son la primera generación de rockeros mexicanos. Los jipitecas de la década de 1970, de clase media, interesados en acabar con la guerra de indochina, en el bienestar ecológico, la liberación sexual, y la experimentación con drogas psicodélicas, fueron la versión hippie mexicana. Los rebeldes y los chavos banda, de clase trabajadora, de la década de 1980, violentos, misóginos, vendedores de droga, fueron los primeros en verse directamente relacionados con la delincuencia. Estos son algunos estereotipos de estilos juveniles fundamentados en la música rock, que podemos encontrar ampliamente en el ambiente urbano de las ciudades mexicanas más grandes y con mayor población, como Monterrey, Tijuana, Guadalajara o La Ciudad de México. A partir del siglo XXI estos estilos se hacen notorios en ciudades de población media con alto crecimiento demográfico como Hermosillo.

El 35% de los hombres participantes y el 24% de las mujeres señalan gustar mucho del rock clásico. En la lista de canciones preferidas se anotaron artistas de rock como The Beatles, Aerosmith, Queen o The Eagles.

La música electrónica (como desarrollamos en el capítulo 2, en el apartado de culturas y subculturas juveniles) se refiere a los ambientes tecnológicos-urbanos futuristas. Ciencia ficción, espiritualidad de perfil oriental, y drogas de diseño, se mezclan, bajo pesados ritmos en los que destaca el golpe constante de patada de bombo (kick) y sintetizadores. Los discursos en este género musical son en mayoría pacifistas, de meditación, trance y armonía (de perfil hippie). En sus inicios la música electrónica era exclusiva de la clase alta, por sus altísimos costos. Sin embargo

a finales del siglo XX se comercializan versiones a precios accesibles. Y ahora, en el siglo XXI cualquiera que tenga en sus manos una computadora puede descargar vía internet software gratuito para simular sonidos de sintetizadores y percusiones de cajas de ritmos. El DJ juega un rol central, no canta, no toca instrumentos, sus movimientos se concentran en las maquinas, controladores, o dispositivos con los que se producen dichos sonidos y ritmos. El baile es central, en algunos géneros el baile es individual y alejado de significados sexuales (como en el psy-trance, o el dark-psy), en otros géneros como el techno y el house, el erotismo es lo principal y va de la mano con la música y el tipo de drogas (éxtasis, cocaína, o estimulantes varios). El electrónico proviene de la música disco de los setenta, cumple un papel similar, y la imagen es similar a la de la película disco *Fiebre de Sábado por la Noche*, pistas de baile iluminadas, el esfuerzo por ser el mejor bailando y la cabina del DJ, logran mantener un ambiente divertido y placentero.

El 35% de la totalidad de los hombres señala gustar del electrónico, y de artistas como Skrillex o David Guetta. El 18% de las mujeres señala gustar mucho de este género, y de artistas como Deorro o Daft punk.

La banda es un género regional mexicano con tajante influencia europea, constituido por vals, mazurca, polka, chotis, etcétera (influencia europea que comparte con el norteño). La banda se conforma principalmente de la tambora y la tarola en la percusión, e instrumentos de viento o metales como la tuba, la trompeta y el clarinete. Actualmente, por un lado la banda sinaloense se relaciona con el narcocorrido actual, el alterado de sicarios sangrientos, pero por otro lado, las bandas sinaloenses actuales dedican cantidad de sus canciones al tema del amor romántico. Bandas actuales como Banda MS, Julión Álvarez, o Calibre 50 son artistas que incluyen ambas temáticas en sus repertorios. El llamado género norteño-banda, que mezcla acordeón norteño con tuba sinaloense, es una fusión presente en muchos artistas actuales relacionados con el narcocorrido, o corrido alterado, como El Komander, Banda la Trakalosa, o Javier Rosas.

El 30% de las mujeres, y el 24% de los hombres señalan gustar mucho de la banda. Los y las participantes señalan preferir la música de artistas como Banda la Trakalosa, Gerardo Ortiz, o Banda MS.

Como desarrollamos ampliamente en el capítulo 2, en el apartado de corridos y narcocultura, la música norteña contiene a la canción ranchera, el huapango, la redova, la polka, entre otros géneros europeos-mexicanos. La historia del norteño se encuentra ligada principalmente a la historia del acordeón en el norte de México, y al corrido traído por los españoles. El corrido tradicional mexicano cedió su paso al narcocorrido en el último tercio del siglo XX. Actualmente, la mayoría de los corridos no hablan sobre las proezas y el honor de héroes populares, sino que se concentran en un nuevo tipo de personajes, los “deshonrables”

narcotraficantes y sicarios de los cárteles o mafias mexicanas. Actualmente el norteño se ha fusionado con la banda en el norteño-banda, convirtiéndose en uno de los estilos musicales con mayor presencia entre los jóvenes. Como en la banda, los contenidos que predominan en el norteño son los de amor romántico y de narcotráfico. Asimismo, los contenidos sobre problemáticas fronterizas relacionadas con migración son otro tema constante en estos géneros.

El 26.5% de las mujeres, y el 26% de los hombres señalan gustar mucho de este género. Artistas de norteño que gustan mucho en los y las participantes son Traviezos de la Zierra, y Contacto Norte, entre otros.

La balada romántica, más que género musical específico, es un estilo de origen europeo que se caracteriza por el contenido de amor romántico, a ritmos lentos. Podemos encontrar baladas en el rock, en el pop en español, o en la música norteña, entre otros géneros que contienen baladas en el gusto de los participantes.

El 41% de las mujeres afirman gustar mucho de este estilo musical, sólo por debajo del pop en inglés. Mientras que 10% de los hombres afirman gustar mucho de este género, siendo junto con el punk y la bachata los tres géneros menos gustados entre los hombres participantes.

En esta sección del cuestionario los jóvenes señalaron su gusto frente a tres posibles opciones de respuesta: *mucho/regular/nada*, entre una lista de 19 opciones de géneros musicales. Posteriormente les pedimos que anotaran tres canciones y artistas de su preferencia. De esta manera fue posible evaluar sus preferencias, pesando dos tipos de respuestas. Lo que se hizo fue observar si correspondían los gustos por la lista de 19 géneros frente a las canciones y artistas que ellos mismos anotaron. En este sentido, la mayoría de las canciones preferidas que anotaron sí correspondieron a las preferencias de la lista de 19 géneros; tal fue el caso del rap, pop en inglés, pop en español, electrónica, norteño, banda, reggaetón, metal, alternativo y rock. Pero en el caso de la música clásica las únicas canciones anotadas (de entre las 805 anotadas totalmente) fueron: “Para Elisa” del compositor alemán Ludwig van Beethoven, y los “Nocturnos” del polaco-francés Fryderyk Chopin. Mediante esta forma de comprobación fue que seleccionamos los géneros preferidos y también más consumidos por los participantes. En el caso de la música clásica las canciones anotadas no corresponden, o no reflejan, el gusto señalado en el 34% de las mujeres y el 18% de los hombres por este género.

La cumbia es un género latinoamericano con raíces europeas, americanas precolombinas, y africanas. Como hemos mencionado, en el norte de México, y en el estado de Sonora, la cumbia norteña cuenta con amplia popularidad. La cumbia argentina, venezolana o peruana, por mencionar algunos otros formatos latinoamericanos, son escasamente gustadas por las generaciones actuales. De manera particular, la cumbia colombiana se ha ganado a los jóvenes de

las últimas generaciones debido a que agrupaciones actuales originarias de Monterrey son ampliamente influenciadas bajo el estilo y la escena sonidera de esa ciudad, lo que ha llevado a popularizar en los últimos años el formato colombiano (principalmente en manos de Celso Piña y la agrupación El Gran Silencio). La cumbia es un género de clase trabajadora, fundamentada en el acordeón. Por toda América es símbolo de clase trabajadora. Es un género alegre, fundamentado en el baile, como otros géneros caribeños para bailar: la salsa, el merengue, y el vallenato.

El 32.5% de las mujeres y el 18% de los hombres señalaron gustar mucho de la cumbia. Cabe señalar, que las únicas canciones de cumbia anotadas por los participantes fueron “La Cumbia de los Monjes” de Super Grupo G, “17 Años” de Los Ángeles Azules, y “El Polvorete” de Kecura Norteña. En este sentido, de la misma manera que con la música clásica, no se refleja la preferencia por la cumbia en las canciones anotadas. Es muy posible que la cumbia, y la festividad, alegría y baile que la acompañan, sea un género de interés pasajero, que sólo en los bailes y fiestas se aprecie, o se le tome atención.

Como hemos descrito, el reggaetón deriva del reggae y el dancehall jamaicano. Es originario de Panamá y Puerto Rico. Asimismo, contiene técnicas y estéticas musicales del hip hop. Es un género juvenil, de clase trabajadora. Los temas centrales de este género son el amor, el erotismo, la fiesta, las modas. Los problemas y la violencia producto de las condiciones sociales de las clases bajas en el Caribe. De manera parecida al rap, los artistas más comerciales (de reggaetón-pop) dejan la violencia, y la crítica social de lado, para concentrarse en el deseo del consumismo hedonista ostentoso, constante en los videos musicales (mansiones, autos deportivos, ropa fina, alhajas, champagne, etcétera). En Hermosillo últimamente artistas como J. Balvin y Maluma han realizado conciertos de numerosa asistencia.

El reggaetón gusta mucho en el 36% de las mujeres, y en el 14% de los hombres. Artistas que gustan mucho tanto en hombres como mujeres son Maluma y Ñengo Flow.

La ranchera es un término general que se refiere a la música folclórica mexicana popularizada durante la época de oro del cine mexicano por los cantantes y actores mexicanos como Pedro Infante y Jorge Negrete (posteriormente actrices como Chavela Vargas, Lucha Villa o Lola Beltrán cantarían ranchera, reproduciendo en gran medida la imagen masculina del charro). La ranchera se relaciona comúnmente con el mariachi, no obstante no es exclusiva de este formato. La ranchera también incluye los formatos de conjuntos, bandas, duetos, o sólo el cantante. La ranchera nació en el México posrevolucionario, enfocándose en la realidad campesina, en el trabajo de los ranchos, en las relaciones de género entre aquellos hombres y mujeres. El cine de oro surgió durante los años de urbanización mexicana. Desde sus televisores los mexicanos de los cuarenta y cincuenta se identifican con las imágenes de caballos, tequila, pistolas, mariachis,

charros, haciendas, mujeres cariñosas y abnegadas, hombres nobles y valientes. Este género está profundamente arraigado en la imaginación popular de todo México, es un referente de identidad para todas las generaciones, para hombres y mujeres.

El 24% de las mujeres y el 21% de los hombres señalan gustar mucho de la ranchera. En la lista de canciones preferidas se anotaron artistas como Joan Sebastian y Roció Dúrcal. Cabe señalar que la estética musical de la ranchera se contiene en los géneros regionales mexicanos como la banda y el norteño.

El rock alternativo es, por un lado, un movimiento musical enfocado en independizarse de las disqueras, distribuidoras, compañías y empresarios; y tomar el control de los temas, de las técnicas de interpretación, de las técnicas de grabación, de la mercantilización de sus propias producciones. Por otro lado el alternativo es una mezcla surgida a finales de la década de 1980 que combina punk, electrónica, rap, metal, en general es una combinación de rock británico y estadounidense. Bandas como R.E.M, Oasis, Radiohead, Garbage, Muse o Nirvana son algunas de las más populares (o alternativo-pop). El rock alternativo es urbano. El estilo es propio de clase media, con gran influencia de la imagen hippie también “clasemediera”. El contenido es diverso, desde historias de ciencia ficción hasta narrativas románticas. Rara vez se presentan temas críticos frente a los problemas sociales (más bien la presencia de la crítica no es constante). La imagen de los artistas, y el público alternativo es en gran medida andrógina. Los videos musicales presentan en mayoría esta androginia, y rara vez se presenta contenido sexista. El 22% del total de las mujeres y el 21% del total de los hombres señalaron gustar mucho del alternativo. En la lista de canciones y artistas preferidos, tanto hombres como mujeres señalaron gustar de artistas como Oasis, Pearl Jam, The Cranberries, Arctic Monkeys, Weezer, Muse, Three Days Grace, Café Tacvba, y Zoé.

El pop en español comparte aspectos técnicos y mercantiles con el pop en inglés, que van desde la grabación hasta las giras internacionales de los artistas. Los contenidos se mantienen enfocados en el amor romántico, en las relaciones heterosexuales y heteronormativas entre hombres y mujeres. El pop en español contiene en mayor medida discursos relacionados al matrimonio y a los ideales de pareja cristianos o católicos, Rara vez se expresan discursos críticos frente a los problemas sociales (son escasos y no son constantes). El pop se diseña para divertir en el tiempo de ocio, para distraernos y olvidar los problemas de la vida cotidiana. Como mencionamos, retoma elementos de géneros como el blues, el funk, el disco, el rock, el reggae, ritmos latinos, rap, etcétera. Destacan la numerosa cantidad de baladas románticas, y por otro lado temas enfocados en el baile.

El pop en español gusta mucho al 20% de las mujeres, y al 10% de los hombres. Los hombres señalaron gustar de artistas como Reik, Sin bandera, o Emmanuel. Algunos de los artistas anotados por mujeres son Jeesy y Joy, La Oreja de Van Gogh, Ha-ash, o Alex Ubago, entre otros.

El narcocorrido se define en género o estilo a partir del contenido, de las temáticas de sus canciones, relacionadas centralmente con la mafia y acciones varias de narcotráfico, en las que destaca la violencia. Como desarrollamos en el capítulo 2, en el apartado de corridos y narcocultura, actualmente el corrido llamado alterado se caracteriza por la violencia mortal descrita en sus canciones. A diferencia de los corridos de héroes populares, justicieros sociales, o por lo menos figuras relacionadas afectivamente con el pueblo, en los corridos alterados el personaje central (la mayoría de las veces sicario y/o narcotraficante despiadado) se mantiene en el anonimato, en el egoísmo individualista de un estilo de vida consumista hedonista, y desinteresado por su comunidad de pertenencia.

El 21% del total de los hombres y el 18% del total de las mujeres señalaron gustar mucho del narcocorrido. En la lista de canciones y artistas preferidos tanto hombres como mujeres señalaron gustar de artistas como Gerardo Ortiz, Traviezos de la Sierra, y Ariel Camacho, entre otros.

A pesar de que los participantes escuchan reggae en menor porcentaje que el pop, el rap, o el reggaetón, el reggae se contiene en éstos géneros debido a la tajante influencia en sus estilos, desde bailes, ritmos, armonías, técnicas de grabación y audio, hasta contenidos temáticos. Como señalamos en el capítulo 2, en el apartado de culturas y subculturas juveniles, el reggae es un género desarrollado principalmente en Jamaica y en Inglaterra durante las décadas de 1970 y 1980, derivado de géneros caribeños como el calipso, la conga, y el ska. Sus temas centrales son: el espiritual rastafari y el de la diáspora africana producto de la traída de esclavos a América.

El 16% de los hombres y 14% de las mujeres señalan gustar mucho del reggae. Artistas de reggae que gustan los participantes son Cultura Profética, Bob Marley, y Zona Ganjah.

El metal, o heavy metal, es un género desarrollado a finales de la década de 1960. Es una mezcla entre el blues, el rock experimental o psicodélico, y el rock progresivo. Se caracteriza por forzar al máximo el efecto de distorsión en las guitarras, gritos en las vocales, y el marcado golpe rítmico de bombo, tarola y bajo. El metal es uno de los derivados del rock con mayor número de subgéneros: nu-metal, black-metal, death-metal, trash-metal, metal-core, power-metal, progressive-metal, heavy, industrial, doom, drone, stoner, porno, gore, grind, gótico, e inclusive metal cristiano, entre otras versiones que se definen según la configuración de las velocidades, los tipos de solos de guitarra, el tipo de modulación en la voz, el énfasis en ciertas temáticas, entre las que destacan la violencia, la fantasía, la ciencia ficción (principalmente relacionada con horror),

el ocultismo, el satanismo, el uso de drogas y alucinógenos, la crítica social (política y religiosa), el erotismo (de perfil machista-heteronormativo). Cabe señalar que a partir del siglo XXI, formatos de metal como el kawaii y el metal-core han incluido el estilo emo, un estilo que destaca el lado sensible y romántico del metal, un formato contrapuesto al del estilo metalero duro, machista y violento del siglo XX.

El metal gusta mucho al 18% de los hombres y al 9% de las mujeres. Los participantes gustan de bandas como Linkin Park, Rammstein, Marilyn Manson, o Mago de Oz. Las mujeres señalaron gustar a bandas como Megadeath, Metallica o Iron Maiden.

La bachata es un género de música bailable, de clase trabajadora, original de República Dominicana. Se relaciona directamente con ritmos latinos como, el mambo, la salsa, la rumba, o el merengue, entre otros. Como toda la música afro-caribeña, derivada de ritmos e instrumentación africana, las percusiones son centrales frente al objetivo del baile.

La bachata gusta mucho al 18% de las mujeres, y al 6% de los hombres. Artistas de bachata que gustan en las mujeres participantes son Romeo Santos y Prince Royce. Aunque el 6% de los hombres señalaron que les gustaba mucho la bachata, en las listas de canciones preferidas anotadas por ellos no se encontraron artistas ni canciones de bachata.

Como señalamos en el capítulo 2, en la sección de culturas y subculturas juveniles, los jóvenes punks, tanto de clase trabajadora como de clase media, emergen frente a una etapa de conflictos económicos y políticos en la Inglaterra de Margaret Thatcher. El punk toma elementos del estilo glam rock, pero al mismo tiempo ataca la “imaginación fantástica” del glam desconectada de problemas sociales. La música punk es la antítesis del rock progresivo, de la música disco y otros géneros “elegantes y virtuosos”. El estilo tanto de la imagen, como de la música punk, simboliza autodestrucción, contaminación, y guerra, correspondientes a una época de consumismo, drogas sintéticas, daño al medio ambiente a favor del capitalismo salvaje, y la producción de armas de destrucción masiva.

El punk gusta mucho al 10% de los hombres y al 8% del total de las mujeres. En las listas de canciones preferidas por los participantes sólo se encontraron tres canciones de punk (dos hombres anotaron dos canciones de la banda española Ska-P, y una mujer anotó una canción de la banda estadounidense Green Day). Sin embargo cabe recordar, que géneros como el metal y el rock alternativo, tanto la música como el estilo (vestimenta, atuendo, peinado, argot, etcétera), se derivan de las estéticas del punk. Por lo que el punk se encuentra presente, y contenido ampliamente en tales géneros musicales.

El K-pop o pop coreano, corresponde a una ola de popularidad por la cultura coreana actual, cine series de televisión, música, moda, etcétera, que comienza a globalizarse a finales del

siglo XX. El pop coreano comparte estéticas y temáticas similares a las del pop en inglés y español. Bandas de K-pop populares son: Big Bang, Super Junior, Kara, Girls' Generation, entre otras.

El k-pop gusta mucho al 12% de los hombres y al 8% de las mujeres. No obstante, la única canción de K-pop anotada por los participantes fue "Fight the bad feeling" del grupo T-Max (fue anotada por una mujer)

V. 7 Tipologías de las Preferencias Musicales por Sexo

De la lista de géneros que se presentaron en el cuestionario, agrupamos los géneros según la similitud de sus contenidos y/o estéticas. Construimos cinco tipologías de macro géneros musicales: 1. Los géneros rockeros (metal, punk, rock clásico y alternativo), 2. Los tropicales o caribeños (reggaetón, bachata, cumbia y reggae), 3. Los regionales mexicanos (norteño, banda sinaloense, norteño-banda y narcocorrido), 4. Los pop (pop en inglés, pop en español, electrónico y rap), y 5. Los que agrupamos como tradicionales (balada romántica, música clásica y ranchera).

Antes de desarrollar estas tipologías musicales, en relación a cuestiones de identidad en hombres y mujeres, es necesario aclarar que ninguna de las siguientes caracterizaciones es general, mucho menos universal. Como señalamos anteriormente ningún género señalado como preferido por los participantes es exclusivo de hombres o mujeres. Todo género juvenil en este cuestionario es gustado en mayor o menor medida por ambos sexos. Asimismo, es fundamental recordar que los resultados presentes en esta investigación socio-antropológica sobre gustos musicales, género y juventud, corresponden únicamente a jóvenes estudiantes en edad de preparatoria, la mayoría menores de edad.

A partir de la construcción de estas tipologías, podemos observar en el cuadro 13 las diferencias significativas por sexo en tres tipologías de géneros musicales. Las mujeres gustan más de los géneros tropicales y los tradicionales por encima de los hombres. En los géneros tropicales destaca la cumbia y el reggaetón, y en los tradicionales la balada. El gusto por estos géneros en las mujeres participantes se relaciona con la tendencia por buscar músicaailable y por preferir contenidos de amor. Los varones prefieren géneros rock, tales como el metal y el rock clásico, característicos por su sonido estridente y contenidos agresivos, coincidiendo con la preferencia por temáticas musicales violentas. En la preferencia por géneros regionales, como el norteño y la banda, y en los géneros pop, como el pop en inglés y el pop en español, no se presentaron diferencias significativas entre hombres y mujeres.

Cuadro 13. Tipologías de géneros musicales preferidos por sexo

Categoría/Variable	Sexo	N	Media	Significancia
rockeros	Hombre	160	2.02	.005*
	Mujer	160	2.28	
pop	Hombre	160	2.11	.577
	Mujer	160	2.16	
regionales	Hombre	160	2.11	1.
	Mujer	160	2.11	
tradicionales	Hombre	160	2.29	.002*
	Mujer	160	1.99	
tropicales	Hombre	160	2.30	.003*
	Mujer	160	2.03	

$p < 0.05$

En el cuadro 13 observamos tendencia en hombres por los géneros rockeros. Considerados géneros “duros” y “ruidosos” de estéticas y contenidos “crudos” y “violentos”. Esta tendencia se aleja de los géneros “suaves” y “melodiosos” tradicionales como la música clásica o la balada, y de los géneros “gozosos” o “alegres” tropicales (además de bailables) como la cumbia y el reggaetón, en los que las mujeres presentan tendencia. Las “ásperas” y “crudas” estéticas del rock se contraponen a las “gentiles” y “refinadas” estéticas de la balada romántica, así como a la “jubilosa” música tropical.

Los géneros tropicales o caribeños, como podemos observar en el cuadro 9, se enfocan en la diversión, el goce, y el erotismo, principalmente mediante el baile, apartándose de temas violentos. Cabe señalar que en el cuadro 11 observamos que no hay diferencia significativa entre hombres y mujeres por buscar temas eróticos en la música. No obstante, como señalamos, el 67% de los y las participantes señaló nula preferencia por temas eróticos, siendo el tema menos preferido en la música. En esta dirección, encontramos una contradicción en la jerarquía de preferencias musicales en relación con los temas preferidos: casi tres partes de los participantes afirman nunca preferir erotismo, sin embargo, como observamos en el cuadro 9, el pop, el rap, el electrónico, el norteño-banda y el reggaetón (géneros preferidos en los y las participantes) se enfocan en un erotismo en mayoría heteronormativo.

Las mujeres presentaron tendencia por buscar sociabilidad a través de compartir gustos musicales ($p=.008$), y buscar emociones individuales en la música ($p=.003$) (cuadro 8). En esta

dirección la preferencia por géneros tropicales, bailables y alegres, coincide con lo que las mujeres buscan en la música (bailan, cambiar el estado de ánimo y compartirla).

El 70.6% de las mujeres participantes señaló que nunca prefiere temas eróticos en la música. Posiblemente, esta negación contradictoria sobre temas musicales sexuales y/o eróticos en la mayoría tanto de mujeres como hombres (el 63% de los hombres señaló nunca preferir estos temas) se relacione con la represión del deseo en términos de autocontrol racional frente a las normas socio-culturales, y los lineamientos del *deber ser* (desarrollo del superyó de Freud), así como con la amplia presencia del discurso moralista y conservador de la iglesia sobre la sociedad mexicana, que como señala Seidler (2006), aparta el amor del sexo, concibe el placer corporal como pecado, concibe la emoción y la experiencia sexual como algo sucio, salvaje y animal, relaciona la pureza del alma con la estricta castidad prematrimonial, y el peso de la vergüenza e inmoralidad estigmatiza a las mujeres que pierden la virginidad antes de las nupcias. Seidler señala, que el catolicismo en México concibe el cuerpo como una prisión del alma, una especie de materia descartable, que no se le escucha, no se le pone atención, porque tarde o temprano nuestra alma se liberará de su peso para ser “inmortales”. Así, los y las jóvenes influenciados por el discurso religioso sobre la sexualidad y el cuerpo, encuentran difícil relacionar espiritualidad, intimidad sexual, y amor. Para la iglesia el amor sólo existe cuando se libera de la sexualidad (Seidler, 2006, pp. 73-75).

La tendencia de las mujeres en la preferencia por música tradicional (la balada romántica, la ranchera y la clásica) se relaciona con la tendencia en las mujeres por buscar temas de amor en la música ($p=.000$) (cuadro 11). El amor romántico es central en estos géneros tradicionales. Asimismo, la música clásica y la balada romántica se alejan tajantemente de los temas violentos, a excepción de la ranchera donde la violencia se encuentra presente contextualmente (debido centralmente al escenario original de la revolución mexicana, que pasó a ser matriz simbólica de lo mexicano junto con la ranchera) (cuadro 9). La balada romántica junto con el pop en inglés son los dos géneros musicales que las mujeres señalaron preferir mucho. Esto coincide con el estereotipo de sexo-género, de la mujer enfocada en el amor romántico. Mientras que en los hombres, la balada romántica junto con la bachata y el punk, son los tres géneros que gustan menos. No obstante, los hombres no se encuentran distantes de los temas de amor. En la banda sinaloense y en el norteño encontramos artistas como Julión Álvarez y Ariel Camacho que cuentan con canciones de amor en sus repertorios, y que los hombres gustan.

La tendencia de los hombres en los géneros de rock, coincide con la tendencia en hombres por buscar temas violentos en la música ($p=.002$) (cuadro 11). Los diversos géneros rock, se centralizan en la violencia, no de la misma manera, pero si constantemente. En algunos subgéneros

del metal (como el trash o el black) encontramos violencia “gore” que en gran medida es ficticia. Una mayoría de temas son historias de terror y ciencia ficción, lejanos a la violencia de la vida real. Otros géneros de metal y de punk, utilizan imágenes de violencia cercanas a la realidad, o fotografía y videos reales, como pueden ser imágenes de guerra, de desastres nucleares, o de represión policiaca en manifestaciones ciudadanas, épocas violentas como la de la inquisición, el nazismo, el fascismo italiano, la dictadura española, las dictaduras en Latinoamérica durante el siglo XX, etcétera, (imágenes como las de genocidios en Camboya, del accidente nuclear de Chernóbil, la bomba atómica de Hiroshima, el monje budista Tích Quang Dúc que se inmoló quemándose a *lo bonzo*⁸⁰ en señal de protesta durante la guerra de Vietnam, etcétera). Este tipo de estética violenta en el metal (de imágenes mortales que se refieren a conflictos sociales) toma el sentido de crítica social. Otros géneros de punk hablan de violencia cotidiana, no de matanzas y guerras extremas; es punk que habla de enfrentamientos cotidianos con la policía. Enfrentamientos callejeros entre grupos políticos juveniles (principalmente rojos contra fascistas), punk que narra enfrentamientos entre hooligans del football soccer, derivados de las rivalidades entre los equipos, etcétera. Mientras tanto, el rock clásico utiliza una simbología violenta más “sutil”, más presente en las imágenes de los videos musicales que en la letra de las canciones. La violencia en el rock clásico sólo da contexto, callejones peligrosos, pandillas de motociclistas, policías y ladrones, baile de cuchillos, la estética utiliza estos símbolos para referirse al origen callejero y de clase trabajadora del rock, la violencia del rock clásico no llega a detallar situaciones de violencia extrema como el punk, el metal, el rap callejero, etcétera. La mayoría de la violencia en el heavy metal es sexista, el bondage, el sadomasoquismo y la cosificación sexual de las mujeres se presentan en una cantidad de bandas, videos y letras de canciones. En el metal extremo (black, death, grind, porno, gore, etcétera) las imágenes sexuales violentas llegan a ser extremadamente brutales, se presenta, violación, necrofilia, coprofagia, piromanía, sadismo, tortura, asesinatos, violencia misógina, etcétera. La violencia en los géneros rockeros, coincide con el estereotipo sexista y machista en hombres. Cabe señalar que el metal y el punk, junto con el k-pop, son los tres géneros musicales señalados por las mujeres como menos gustadas, lo que coincide con el estereotipo del binarismo sexo-género masculino/femenino.

No todos los géneros rockeros son sexistas, bandas de punk, de metal, y de alternativo, presentan perfiles anti-sexistas, que apoyan la diversidad sexual, y repudian la violencia sexo-género. Esto se puede observar a través de las diferentes “escenas rockeras”. Círculos sociales territoriales y temporales, que enfatizan ciertos subgéneros y temas en el rock. De esta manera

⁸⁰ Prendiéndose fuego en suicidio.

encontramos por ejemplo la escena canadiense de skinheads gay o la escena estadounidense de punks gay (llamada queercore o homocore), quienes critican el sistema sexo-género y profundizan en sus letras a favor de la libre construcción de identidad de género y sexual.

Por otro lado encontramos escenas con contenidos conservadores o extremistas que se fundamentan en supremacía y discriminación social, como la escena de black metal noruego, quienes hacen énfasis en la misantropía, la discriminación étnica o racial, así como en los sistemas o regímenes sociales totalitaristas, o por ejemplo la escena californiana de straight edge, quienes hacen hincapié en el veganismo, el derecho y respeto por los animales, pero discriminan a quienes no se abstienen del uso de drogas y el alcohol. En Hermosillo los jóvenes rockeros se interesan por esta variedad de ideologías y concepciones, principalmente las minorías de punks y metaleros.

La música que señalamos como regional mexicana (norteña, banda y narcocorrido) no muestra diferencia en el gusto entre hombres y mujeres ($p=1$). Como mencionamos, la banda y el norteño contienen tanto temas románticos como temas de violencia (cuadro 9). Mencionamos que agrupaciones o bandas como calibre 50 o Ariel Camacho, contienen en sus repertorios temas tanto de amor romántico como de violencia sanguinaria relacionada a disputas entre mafias del narcotráfico. En este sentido, estos artistas cubren temas correspondientes a los estereotipos femeninos y masculinos. Las mujeres también gustan de “lo masculino” (en el corrido alterado) y los hombres también gustan de “lo femenino” (presente en las baladas de amor). La violencia y el amor se encuentran ampliamente en la música norteña sonorenses. Los Tigres del Norte, desde principios de la década de 1970, en el corrido “Contrabando y traición”, mezclan amor (aunque no sea muy romántico) con narcotráfico y violencia. Como señalamos en el capítulo 2, en el apartado de corridos, en éste corrido el personaje de Camelia logra pasar droga de contrabando a Estados Unidos junto con un hombre llamado Emilio Varela. En resumen: el hombre anuncia que ya que el trabajo está hecho volverá con su enamorada a la ciudad de San Francisco, a lo que una celosa Camelia responde asesinándolo a balazos y tomando el motín completo para ella. Esta escena es arquetípica en la banda y el norteño, en términos de estereotipos de comportamiento y conducta de la mujer norteña mexicana. Las mujeres pueden llegar a ser tan “recias” como los hombres. Las mujeres pueden llegar a disparar un arma y encargarse del contrabando de drogas. No sólo los hombres gustan del narcocorrido, las mujeres también escuchan corridos violentos que artistas como Julián Álvarez integran en sus repertorios. Jenni Galvin (2014) señala que el corrido sanguinario del nuevo movimiento alterado ha logrado romper con la hegemonía y exclusividad de los hombres como personajes (reales o ficticios) en las narrativas de narcotráfico: sicarios, jefes de mafia, secuestradores, contrabandistas, etcétera. Las mujeres han incorporado rasgos o elementos de masculinidad mafiosa patriarcal: “jefas”, “valientes”, “matonas a sangre

fría”, además de “alteradas”, “enfermas de la mente”, “ondeadas”, “endemoniadas”, etcétera. No obstante, la autora indica que son escasos los corridos de mujeres al mando. Asimismo el binarismo sexual de la mujer virgen/puta sigue presente en los corridos de mujeres alteradas. También, el discurso hipermachista, cuenta con un aplastante mayor número de temas, además de que casi el cien por ciento de artistas de corrido alterado son hombres (así como productores, directores, ingenieros, arreglistas, empresarios, etcétera; prácticamente todos los que dominan este campo musical son hombres). Más aun, en muchos casos los corridos interpretados por mujeres alteradas fueron compuestos por hombres, tal es el caso de los corridos “Las Ladies Mafias”, “Las Cabronas”, y “Las Plebes High Class”, de la banda Los Buitres, donde los personajes son mujeres de aspecto híper-femenino, pero “cabronas”, contrabandistas, “pisteadoras”,⁸¹ asesinas violentas y “pistoleras”. En los corridos en manos de mujeres alteradas como Yesenia Jiménez, Fabiola Deniss o Vanessa García leemos un texto que por un lado es idéntico al discurso de hombría y masculinidad machista en los corridos alterados (se llaman a sí mismas “viejonas buchonas y alteradas”), y por otro lado destaca la híper-femineidad. En el corrido alterado de Vanessa García “La Hembra Moderna” encontramos rasgos de masculinidad violenta como: frialdad para matar, “mentalidad alterada”, uso de armas, conducir automóviles (la “troca” blindada), y por otro lado menciona el interés por lo híper-femenino: la moda, arreglo de uñas, perfume (Chanel), peinados, y bailar con amigas en el club nocturno. De esta manera, las mujeres del corrido alterado norteamericano (“las morritas” o “las plebitas”) por un lado rompen con la exclusividad del personaje hombre machista en el narcocorrido, pero por otro lado continúan acentuando los rasgos híper-femeninos en la mujer (rasgos que cosifican sexualmente a las mujeres “buchonas”).

Para los hombres, el narcocorrido alterado es una forma probar hombría a través de códigos de masculinidad violentos y supremacistas (y una megalomanía generalizada). Sin embargo, al igual que en el repertorio de la banda sinaloense, un lado romántico deja descansar a ratos las escenas violentas, lo que recuerda que no todo es sangre y disputa por probar quien es más hombre; un lado romántico (en mayor o menor medida heteronormativo-patriarcal) expone un perfil sentimental y sensible.

El gusto por la música pop (pop en español y en inglés, electrónica y rap-pop) no presenta diferencia significativa entre hombres y mujeres ($p=.577$) (cuadro 13). Se agruparon los géneros de pop con la electrónica y el rap, porque actualmente son los que caracterizan la mayoría de lo pop. Estos géneros pop, junto con la banda, el norteamericano y el rock son los géneros que resultaron preferidos por la mayoría de los y las participantes. El término pop es un término sombrilla para

⁸¹ Bebedoras constantes de bebidas alcohólicas.

incorporar la variedad musical que se va integrando a las listas de popularidad. Sin embargo, esto no quiere decir que todo tipo de música tenga el potencial de tarde o temprano gozar de popularidad y ser reconocida masivamente. Todo género que se ha integrado a la línea del pop ha tenido que adaptar ciertos rasgos. Por ejemplo, definitivamente el rap no era pop en la década de 1980. Fue a mediados de la década de 1990 que se integró al abanico pop. El rap-pop fue posible gracias a que se eliminaron algunos rasgos del rap callejero y se adaptaron los rasgos centrales del pop, se apaciguaron las letras explícitas que retratan la violencia y problemas del barrio, se hizo hincapié en la dimensión erótica y del placer, asimismo se incorporó la preocupación central por estar a la moda, y la música se tornó digerible, alcanzando a un mayor público.

Se considera que el grupo que sentó las características del pop, durante la década de 1960, fueron The Beatles. Los artistas que representan a las últimas generaciones del siglo XX fueron Michael Jackson y Madonna. ¿Qué artista pop representa a la nueva generación del siglo XXI?: Justin Bieber y The Weeknd son dos de los artistas pop con mayor mención en la lista de canciones preferidas por los participantes, son artistas pop que incluyen ampliamente la estética musical y la imagen del hip hop. El hip hop goza de tremenda popularidad en la actualidad, y artistas pop como Katy Perry han incorporado a raperos de la “época de oro” del hip hop gánster (de la década de 1990), tal es el caso de la participación de Snoop Dogg en la canción de Katy Perry estrenada en el 2010 “California Gurls”, asimismo artistas de rap han incorporado el estilo pop en sus canciones, tal es el caso de la canción “Empire State of Mind”, estrenada el 2009, del rapero Jay-Z acompañado por Alicia Keys.

En el rap-pop, los temas centrales son la diversión, el erotismo y la moda. El escenario ideal es la fiesta ostentosa, similar al escenario ideal de las canciones alteradas del norteño-banda actual: fiestas hedonistas, lujosas, en clubs, mansiones, playas, aviones privados, rodeados de mujeres, escenarios primermundistas inaccesibles para la mayoría. Es tan similar el escenario hedonista entre rap y corrido alterado, que el artista de norteño-banda Gerardo Ortiz y el artista de rap-pop Wiz Khalifa utilizaron la misma mansión ostentosa para grabar sus videos musicales, más tarde se demostró que los dueños de tal mansión eran narcotraficantes y Gerardo Ortiz fue acusado de apología del delito.

Artistas como The Beatles y The Beach Boys, durante la segunda mitad de la década de 1960, moldearon las características centrales de lo que definitivamente, al llegar la década de 1980, se definiría como pop. El comienzo de transmisiones de canales de televisión exclusivos de música, como MTV (1981) o VH1 (1985) (ambos de la empresa mediática Viacom), junto al incremento en las ventas de discos, lograron el reconocimiento global del género. El pop se ha mantenido sencillo y “digerible”. La estructura común verso-estribillo-verso-estribillo se conserva sin

complicaciones con el objetivo de alcanzar al máximo público. Durante las décadas de 1960 y 1970 destacan las mejoras en la calidad de grabaciones, producciones y distribución (destacan productores como George Martin o Phil Spector), así como diversas mejoras en los aspectos técnicos de las presentaciones en vivo, avances que establecieron las características tecnológicas estándar del pop. En términos estéticos, el rock and roll es el género seminal del pop. La dimensión del pop que tiene que ver con la armonía y el ritmo proviene del rock de mediados del siglo XX, y el rock a su vez proviene del jazz, el blues y el country, entre otras músicas y bailes afro-americanos modernos. Durante las décadas de 1970 y 1980 se agrega un componente central para el pop: la música electrónica, sintetizadores, cajas de ritmos, y otros dispositivos tecnológicos, incluyendo las primeras computadoras en la música. Artistas como Commodores, Donna Summer, Bee Gees, Prince, Phil Collins o Depeche Mode introdujeron estos elementos electrónicos al pop.

La conjugación rítmica y sónica en las melodías de géneros como el disco y la electrónica producen *groove*, un concepto para designar la atracción que sentimos por los repetitivos ritmos y armonías presentes también en el funk, el soul, la salsa, el reggae, el rap, entre otros géneros bailables de rasgos afro-americanos. Groove, significa sentir con emoción. Es estimulación sensorial, nerviosa-corporal, transformada en baile. El Groove es “pegajoso”, fundamentado en las frecuencias bajas del ritmo (patada de bombo y bajo) Mientras que los solos de sintetizadores y guitarras eléctricas son introducidos eventualmente en las partes clímax de las canciones. El Groove refiere también a la sensualidad, al movimiento erótico del cuerpo. Esto es algo que surge con el soul y la disco durante las décadas de 1960 y 1970. La sensualidad del baile como parte de un estilo juvenil urbano (que la película *Saturday Night Fever* popularizaría). El disco y las discotecas (discothèque), fueron el origen de la actual cultura de música y baile electrónico (rave). En donde surgieron los primeros DJs del género house. La experimentación con drogas (principalmente el auge de la cocaína en Estados Unidos) se utilizaba al lado de la música con el objetivo de bailar enérgicamente, despertar el lado erótico, y el sexual (también había estimulantes sexuales como los poppers y las pastillas de metacualona o *quaaludes*, abundaban en los clubs nocturnos). Cabe señalar que las discotecas de la década de 1970 fueron un espacio de libre expresión para a comunidad LGBT. El infame Studio 54 es el estereotipo de espacio hedonista donde una comunidad LGBT usuaria de drogas y sexualmente activa asistía para bailar al ritmo de canciones de artistas como The Police o Village People. Las discotecas y la música disco representaron una revolución erótica y sexual. Durante la década de 1980 un movimiento anti-disco internacional violentó y discriminó la disco a partir de una visión homofóbica, tratando de justificar el odio por lo homoerótico frente a los crecientes casos de VIH. El movimiento de la música disco fue importante, porque dentro de los llamados años de revolución sexual se conformó

por un gran número de personas que trataban de liberarse de prejuicios sobre el derecho a experimentar y construir una identidad sexual y de género fuera del modelo heteronormativo. Desde la década de 1920 surgían destellos de una revolución erótica y sexual en el mundo del entretenimiento (cine, música, danza, en teatros, cabarets, y salones varios). El swing y el jazz, fueron estilos musicales que significaban autonomía en la construcción de la sexualidad. El baile charlestone era ampliamente erótico, basado en danzas africanas que ponen el cuerpo al límite. Bailarinas como Josephine Baker, tal vez la bailarina de swing más popular de aquellos años (y la primera mujer afro en actuar un papel central en el cine), salía desnuda al escenario con atuendos africanos ampliamente eróticos (famosa por su cinturón de plátanos que claramente representaban falos). Sin embargo, la mayoría de la sociedad seguía tajantemente el discurso moral de la iglesia y se escandalizaba por esta música y estos bailes. Fue hasta la época de la música disco, en el último tercio del siglo XX, que las imágenes sexuales y eróticas explícitas aparecerían en videos musicales y películas por todo el mundo.

Como señalamos, la música contiene y vehicula discursos sobre sexualidad y género. Podemos encontrar tres tipos de discursos: 1. De significados estereotipados y sexistas, 2. De significados no estereotipados y equitativos, y 3. De significados contradictorios, sexistas y equitativos. Los tipos 2 y 3 indican que los procesos de identidad de género frente a la música pertenecen a un proceso cultural de transformaciones, en el que convenciones tradicionales sobre el género y la sexualidad cambian, una des-tradicionalización. El tipo de discurso estereotipado y sexista indicaría permanencia tradicional de las concepciones de género. Los videos musicales pop sexistas contienen el tipo 1 de discurso. En el pop sexista la diversión se fundamenta en el deseo erótico y sexual de perfil cosificador. Se presentan mujeres y hombres (en menor cantidad hombres) como objetos sexuales. Ariana Grande, Nicki Minaj, Fergie, Kanye West, Rihanna, Drake, Bruno Mars, Pharrell, son de los artistas pop que incluyen imágenes sexistas en sus videos. Como señalamos en el primer capítulo, el discurso sexista y heteronormativo en los videos de música pop se han mantenido debido a lógicas de mercado. Los primeros videos que mostraban mujeres bailando con poca ropa gozaron de tal popularidad y niveles elevados de ventas que se les cedió cada vez mayor tiempo al aire. Los medios de comunicación utilizan este erotismo cosificador como herramienta de mercado, no sólo en los videos musicales, también en shows, series, telenovelas, cine, publicidad de mercado, etcétera.

A partir de la construcción de la hombría heteronormativa desde códigos de masculinidad, conquistar mujeres “apañar morrita” (como señalamos en el tercer capítulo en la sección “apañar”) confiere estatus de hombría. Se trata de ser calificado a partir de la mirada de los compañeros, ser reconocido por los pares. “Apañar”, es parte de un código de masculinidad para comprobar

constantemente hombría (Kimmel, 2008). Como señalamos en el capítulo de género: las generaciones de hombres sonorenses “tradicionales” no expresaban abiertamente su erotismo, y éste se subordinaba a la sexualidad como único propósito reproductivo. Paulatinamente, las generaciones nacidas en la segunda mitad del siglo XX fueron aceptando el placer sexual como elemento central en las relaciones de pareja. La ampliación de contenidos eróticos en los medios de comunicación, la introducción de los anticonceptivos, y la paulatina reconocimiento de la autonomía de las mujeres de decidir sobre su cuerpo, han derivado en una creciente aceptación en las nuevas generaciones por el placer, y nuevos modelos de intimidad fuera de binarismos de sexo-genero tradicionales, formatos de intimidad confluentes o fluidos. Las nuevas generaciones de jóvenes han crecido rodeados de imágenes eróticas, han sido bombardeados desde chicos con imágenes de cuerpos torneados, voluptuosos, despampanantes. La pornografía les ha enseñado gestos, poses, y performance eróticos que las nuevas generaciones han asumido, a partir de la construcción de identidad, como formatos para vivir su sexualidad. Asimismo, las nuevas generaciones se han interesado en la satisfacción sexual y erótica como nunca antes. Los hombres de las nuevas generaciones se han reconocido como sujetos de deseo, han aceptado el interés por el atractivo físico. El placer en pareja se ha colocado como preocupación central en las relaciones de noviazgo, desplazando a la sexualidad con fines únicos reproductivos.

Una cantidad de rasgos de las nuevas generaciones apuntan a un proceso de destradicionalización en las identidades sexuales y de género, y muchos “toleran” a la población gay, lesbiana, homosexual, bisexual, y transexual, sin embargo la concepción socio-cultural dominante sobre la identidad de género y las prácticas sexuales continúa heteronormativa, fundamentada en el binarismo femenino/masculino.

La distribución de gustos musicales entre mujeres y hombres participantes presenta tendencias que coinciden con estereotipos de género, muchos hombres prefieren rock, y contenidos agresivos; y muchas mujeres prefieren músicaailable tropical, así como tradicional de contenidos románticos. Sin embargo, la música regional mexicana, en la que se incluye el corrido alterado, así como la música pop, no muestran diferencias significativas entre hombres y mujeres. Por lo tanto no podemos generalizar y afirmar que los hombres tienden a la música de contenido violento y las mujeres tienden linealmente a lo romántico. La generalidad y las tipificaciones se rompen frente al gusto de las mujeres por el corrido violento y el gusto de los hombres por el pop, los temas de moda y estilo, y las canciones románticas en el norteño y la banda. En general observamos que no se presenta un rechazo lineal de los hombres por los gustos de las mujeres, ni de las mujeres por los gustos de los hombres.

V. 7. 1 Los Estilos Juveniles con los que se Identifican los y las Participantes

Se les preguntó a los y las participantes sobre la relación de los gustos musicales con el carácter o forma de ser, así como con el aspecto físico y la vestimenta.

El 40% de los y las participantes consideró que los gustos musicales se relacionan mucho con el carácter personal o la forma de ser. El 45% considera que los gustos musicales se relacionan de manera regular con el carácter o forma de ser. Mientras que el 15% considera que los gustos musicales tienen nula relación con el carácter. No se encontraron diferencias significativas entre hombres y mujeres en estas respuestas ($p=.113$).

El 23.5% de los y las participantes consideran que los gustos musicales se relacionan mucho con el aspecto físico y/o vestimenta. 52.5% considera que las preferencias musicales se relacionan de manera regular con el aspecto físico. Mientras que 24% considera que los gustos musicales tienen nula relación con el aspecto físico. Las mujeres presentan tendencia ($p=.028$) al considerar que los gustos musicales se relacionan con el aspecto físico y/ o vestimenta.

En general observamos que los participantes no tienden al polo de etiquetar obligatoriamente su carácter personal y su aspecto físico en relación directa a sus preferencias musicales. En general la respuesta de los y las participantes tiende al punto medio, el carácter y el aspecto físico se relaciona *más o menos* con los gustos musicales.

De una lista de 17 estilos juveniles, se le pidió a los participantes que señalaran en qué medida se identificaban con tales estilos (frente a las opciones *mucho/regular/nada*). Las y los participante mencionaron sentirse identificados mucho con los estilos: normal (41%), rockero (19%), rapero (19%), raver (15%), buchón (14%), reggaetonero (14%), alternativo (13%), vaquero (12%). Seguidos de fresa (8%), geek (8%), metalero (8%). Y en menores porcentajes mencionaron identificarse mucho como biker (6%), dark (4%), rasta (4%), punk (4%), hippie (3%), y hipster (3%).

Los y las jóvenes Hermosillenses de la nueva generación se encuentran relacionados con la identidad juvenil mediante la adopción de estilos. Los jóvenes participantes se posicionan en formatos de identidad heterogéneos, les es posible transitar entre varios estilos; cabe aclarar: no de manera contingente. Un joven “normal” por lo general no adopta estilos minoritarios como el rasta o el gótico. “Normal” es seguir la regularidad, guiarte por las convenciones y normas sociales. Las minorías de jóvenes que se identifican rígidamente con los estilos punks, metaleros, rastas, hippies, góticos, en general se identifican en menor medida con el estilo “normal”. Esto no implica que los estilos minoritarios, como el punk, el metal, o el rasta, permanezcan inmutables y en algún momento puedan llegar a convertirse en estilos de vida “normales”.

Cabe señalar que los y las participantes que señalaron identificarse mucho como normales prefieren el pop el inglés, el rap, el reggaetón, la banda, el norteño, la balada romántica y la cumbia, y en menor medida la bachata, el k-pop, punk, el metal, y el alternativo . Asimismo, se identificaron mucho con los estilos, vaquero, fresa, raver, rapero, buchón, rockero y reggaetonero. Señalaron identificarse en menor medida como punks, hippies, góticos, rastas, metaleros, bikers, geeks, hipsters y alternativos. Los hombres que se identifican mucho como normales se identifican mucho como raperos, ravers, rockeros, reggaetoneros, buchones, y vaqueros, y las mujeres que se identifican mucho como normales se identifican mucho como reggaetoneras, raperas, vaqueras, fresas, y buchonas.

Los estilos con mayor porcentaje en la totalidad de los hombres son: normal (36%), rockero (24%), raver (22%), y rapero (22%). Y los estilos con mayor porcentaje en la totalidad de las mujeres son: normal (46%) y reggaetonera (22%).

En el análisis de diferencias por sexo sobre la identificación con estilos juveniles (cuadro 14) las mujeres presentan tendencia sobre los hombres en los estilos normal ($p=.029$), fresa ($p=.000$) y reggaetonera ($p=.001$). Mientras que los hombres presentan tendencia en los estilos raver ($p=.000$), rapero ($p=.019$), biker ($p=.000$), rockero ($p=.009$) y metalero ($p=.001$).

Los estilos punk, buchón, rasta, hippie, hipster, vaquero, geek, alternativo, y gótico, no presentan diferencias significativas entre hombres y mujeres ($p<0.05$).

Cuadro 14. Estilos juveniles que presentan diferencias significativas por sexo

Categoría/Variable	Sexo	N	Media	Significancia
Normal	Hombre	160	1.84	.029
	Mujer	160	1.66	
Fresa	Hombre	160	2.64	.000
	Mujer	160	2.39	
Reggaetonera	Hombre	160	2.61	.001
	Mujer	160	2.34	
Raver	Hombre	160	2.24	.000
	Mujer	160	2.54	
Rapero	Hombre	160	2.27	.019
	Mujer	160	2.48	
Biker	Hombre	160	2.61	.000
	Mujer	160	2.83	
Rockero	Hombre	160	2.28	.009
	Mujer	160	2.51	
Metalero	Hombre	160	2.54	.001
	Mujer	160	2.76	

Frente a las tendencias por estilos juveniles en hombres y mujeres observamos que de manera similar como en las diferencias significativas por sexo frente a los géneros musicales, los hombres tienden a preferir estilos “rudos” y “secos”, más enfocados en lo violento, y las mujeres se posicionan en los estilos “suaves” y “neutrales”, enfocados en el las tendencias musicales del pop. Destaca que, en los estilos rapero y rockero, a pesar de que los hombres muestran tendencia, alrededor del 15% de las mujeres prefieren estos estilos. Y destaca que, a pesar de la tendencia de mujeres por el estilo normal, es el estilo con el que más hombres se identifican (36% del total de los hombres señalaron identificarse mucho como normales).

V. 7. 2 Las Canciones Preferidas de los y las Participantes

Se pidió a los jóvenes que anotaran tres canciones preferidas y los artistas correspondientes. En total se reunieron 805 canciones: 381 anotadas por hombres y 424 anotadas por mujeres. Los porcentajes de los géneros de las canciones anotadas por la totalidad de los participantes son: Pop

en inglés (29%), Norteño (12%), Rap (10%), Banda (9%), Pop en español (7%), reggaetón (6%), metal (6%), Rock (5%), Alternativo (5%), electrónico (5%), y el porcentaje restante (6%) se constituye de géneros en minoría como la bachata, la balada romántica, el punk, el reggae, el k-pop, y la ranchera.

En las mujeres los porcentajes de los géneros de las canciones anotadas son: Pop en inglés (37%), Banda (11%), Reggaetón (10%), Norteño (9%), pop en español (9%), rap (5%), alternativo (5%), y Otros en minorías (14%)

En los hombres los porcentajes de los géneros de las canciones anotadas son: Pop en inglés (20%), Norteño (15.5%), Rap (15%), Metal (8.5%), Electrónico (8%), rock (8%), Banda (7%), alternativo (6%), y Otros en minorías (12%).

Frente al balance de los géneros musicales que los y las participantes señalaron gustar mucho, y estas canciones, géneros y artistas, que ellos escribieron, seleccionamos tres canciones para analizar mediante el método de análisis del discurso. Como veremos a continuación.

VI. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA MÚSICA PREFERIDA POR LOS PARTICIPANTES

VI. 1 Análisis del Discurso de Tres Canciones Desde la perspectiva del Estudio de los Hombres y de las Masculinidades

A partir de los gustos o preferencias resultantes, observamos que los géneros musicales de mayor preferencia en los y las participantes son: pop en inglés, rap y norteño-banda. Estos resultados derivan de la consideración tanto de los géneros musicales señalados favoritos en la lista con 19 opciones, como de las listas de canciones preferidas anotadas por los mismos participantes. De esta manera, frente al balance entre los géneros musicales preferidos y las 805 canciones anotadas, resulta la siguiente muestra por analizar:

- Norteño-banda: Ariel Camacho “El Karma”. Disponible públicamente desde el 2014. Autor, El Diez. Sello discográfico, Del Records. Duración, 3:15.⁸² Narración en el formato de narcocorrido que versa sobre un enfrentamiento a muerte, entre un “jefe” narcotraficante y un grupo de secuestradores que mantienen a sus hijas de rehén.
- Pop en inglés: Justin Bieber “Love Yourself”. Disponible públicamente desde el 2015. Autores Ed Sheeran, Justin Bieber, Benny Blanco. Sello discográfico, Def Jam. Duración 4:32.⁸³ Canción pop de desamor, reproches y despedida, de un dolido y sensible joven que finalmente abandona a su egoísta pareja.
- Pop en inglés: The Weeknd “The Hills”. Disponible públicamente desde el 2015. Autores, The Weeknd, Carlo Montagnese, Ahmad Balshe, Emmanuel Nickerson. Sello

⁸² Al momento de analizar “El Karma”, el video en Youtube contaba con más de 86 millones de reproducciones.

⁸³ Al momento de analizar “Love Yourself”, el video en Youtube contaba con más de 964 millones de reproducciones.

discográfico XO y Republic. Duración 3:54.⁸⁴ Canción pop-rap, que narra la posibilidad de un encuentro sexual y/o erótico entre una mujer infiel y un hombre misógino usuario de drogas.

El objetivo del análisis del discurso fue necesario frente a la cuestión ¿Qué discursos y qué significados de género contiene la música preferida por los y las jóvenes hermosillenses? Al analizar el discurso buscamos una profunda comprensión socio-cultural de los contenidos musicales juveniles. ¿Qué nos dice la letra?, ¿Qué nos dicen las imágenes en el video musical? Al descomponer una larga lista de elementos simbólicos, que constituyen el discurso: como la imagen del intérprete, la voz poética, las figuras literarias o recursos estilísticos, la estructura musical, el registro vocal, los escenarios, los gestos y las acciones de los personajes en los videos musicales, etcétera, nos aproximamos a la dimensión subjetiva de los jóvenes a través de las preferencias musicales, en el marco del proceso de construcción de identidad de género.

VI. 2 El Karma

El intérprete de esta canción es el mexicano José Ariel Camacho Barraza, nacido en Guasave Sinaloa. Camacho falleció en un accidente automovilístico a inicios del 2015, a sus 22 años de edad, poco antes del éxito comercial de la canción. La banda de la que formaba parte se llama “Los plebes del rancho”. El estilo musical de la banda es predominantemente norteño, no obstante incluye elementos de la banda sinaloense, por lo que el estilo o género musical se cataloga en general como Norteño-Banda. La imagen de Ariel Camacho es vaquera-norteña con elementos de la vestimenta estilo buchón (principalmente alhajas como cadenas, pulseras, y relojes de oro). En la mayoría de sus videos musicales Camacho aparece con estilo vaquero, acompañado de mujeres estilizadas de manera híper-femenina, no es el caso en El Karma, que aparta el tema de las relaciones con las mujeres para enfocarse en una situación de secuestro y enfrentamiento mortal entre hombres pertenecientes al mundo del narcotráfico.

La canción El Karma es un vals ranchero a un tiempo alrededor de 65 golpes por minuto. Por su contenido es un corrido de narcotráfico y secuestro. Los instrumentos son guitarras acústicas de 6 y 12 cuerdas, y tuba de pecho (Sousafón). El registro vocal de Camacho es barítono. Una segunda voz armoniza en la mayor parte de la canción.

Ésta es la letra de El Karma:

⁸⁴ Al momento de analizar “The Hills”, el video en Youtube contaba con más de 935 millones de reproducciones.

(Estrofa 1)

Nací en el agua caliente
Después vine a Culiacán
Ahí me metí en el ambiente
Buscando billete para progresar

(Estrofa 2)

Se me empezó a ver dinero
Los Ángeles trafiqué
Pero nunca falta un perro
Que mirando el hueso no quiera morder

(Estrofa 3)

Querían un secuestro exprés
Con mis hijas de rehén
A mi familia el precio
No vendrá un pendejo a quererlo poner

(Estrofa 4)

Deseaba estar yo también
Pa podérmelos comer
Veo que me tenían respeto
Sabían que con pleitos no iban a poder

(Estrofa 5)

No tarde pa' dar con ellos
Y esa deuda fui a cobrar,
Dije de una vez al cuello
Por bravo ese perro lo voy a amarrar

(Estrofa 6)

Llegué tumbando la puerta
El agua clara no está

Ya me tenían respuesta
El cuatro en la mesa me vine a topar

(Estrofa 7)

Mi browning⁸⁵ hice accionar
Pero no me dio pa' más
Me contesto una R15⁸⁶
Esos proyectiles fueron mi final

(Estrofa 8)

El karma viene y se va
También se escucha por ahí
Que ese R15 descansa
Nadie de la parca se puede escapar

Este corrido de secuestradores y narcotráfico, propio de la narcocultura mexicana, expone un drama a partir de una voz poética-lírica-épica. Es una narración desde la experiencia propia de un hombre y padre narcotraficante inmerso en la violencia de la región fronteriza México-Estados Unidos.

En los primeros versos se presenta la condición socio-cultural del personaje central. La voz indica identidad territorial o regional sinaloense: “nacé en el agua caliente” (localidad rural-ranchera perteneciente al municipio de Concordia). Ingresando al mundo del narcotráfico y la delincuencia, el personaje migra a la capital del estado de Sinaloa: “después vine a Culiacán”, “ahí me metí en el ambiente” (eufemismo para referirse al narcotráfico sin mencionarlo directamente); en esta dirección el personaje proviene de una región donde predomina una economía de agricultura y ganadería. Se asume que sale de aquella economía y aquel estilo de vida para ingresar a la narcocultura. Como señalamos en el apartado de corridos y narcocultura, Sánchez Godoy (2009) señala que en Sinaloa, a partir de la década de 1970, la narcocultura como estilo de vida comenzó un proceso de institucionalización, que para la década de 1980 se instituyó por completo. El área rural de Sinaloa es el locus seminal de la narcocultura. Municipios rurales o campiranos como Baridaguato (o Agua Caliente) son lugares que funcionan en el proceso de construcción de identidad como referencia territorial o de pertenecía regional. La cultura rural de estos territorios

⁸⁵ Pistola semiautomática de origen europeo. Objeto principal dentro del estilo de la narcocultura.

⁸⁶ Fusil semiautomático, utilizado originalmente por Estados Unidos en la Guerra de Vietnam.

se constituye en el imaginario colectivo de la narcocultura de forma institucional (valores, normas, y creencias reguladoras de comportamiento y conducta). Instituciones fundamentadas en códigos de honor y vergüenza (valentía, lealtad, venganza, protección, generosidad, honestidad, prestigio, recato, etcétera) (Sánchez, 2009).

El ingreso al narcotráfico se justifica por un complicado afán moderno de masculinidad cercano a la experiencia cotidiana de muchos hombres/padres de familia, y no por una simple ambición por el dinero: “buscando billete para progresar”. En la segunda estrofa, el personaje ya se presenta bajo el estatus de narcotraficante prolifero: “se me empezó a ver dinero”, “Los Ángeles trafiqué”. Seguido se justifica la naturaleza conflictiva en la búsqueda por poder y riqueza dentro de un campo violento dominado por hombres (esta búsqueda por poder desatar la violencia entre hombres): “pero nunca falta un perro”, “que mirando el hueso no quiera morder”. La alegoría de la envidia entre narcos (por riqueza, poder y estatus) se presenta a través de la imagen de “perros rabiosos” que intentan morderse y arrebatarse la riqueza (el hueso). Asumimos que la envidia al “recién narco” lleva a los contrincantes a secuestrar a sus hijas: “querían un secuestro exprés”, “con mis hijas de rehén”. Es aquí donde observamos al personaje principal como padre de familia: “a mi familia el precio”, “no vendrá un pendejo a quererlo poner”. Observamos una contradicción entre los motivos para ingresar al narcotráfico y la naturaleza violenta derivada de las envidias entre narcos: “progresar” o estatus como hombre narcotraficante ¿pero a costa de arriesgar la propia vida y la de la familia? Entre mafias o grupos criminales, dentro del proceso de búsqueda por poder, el precio por la familia de un narcotraficante se valora a partir del estatus de éste, esto es, el mismo narcotraficante arriesga, apuesta y sacrifica a sus seres queridos en el intento por posicionarse dentro de una jerarquía. La agresión a la familia corresponde a una fase reciente de exacerbación de la violencia entre bandas de narcotraficantes que han dejado atrás convenciones de honor y respeto por familiares. Cabe señalar, que la edad de las hijas en el videoclip es difícil de interpretar debido a que sus caras nunca son visibles, aparecen vendadas de la cara por completo, no obstante parecen niñas.

El padre narcotraficante exhibe durante la afrenta un despliegue de fiereza, con el fin de cumplir un valor esperado dentro de los códigos masculinos de la narcocultura, convenciones correspondientes a su identidad genérica como padre de familia-narcotraficante: se convierte en un “animal rabioso”; mediante esta figura metafórica exalta su capacidad masculina para pelear y violentar: “deseaba estar yo también”, “pa’ podérmelos comer”, “veo que me tenían respeto”, “sabían que con pleitos no iban a poder”. De la quinta a la séptima estrofa, la narración se enfoca

en el enfrentamiento violento entre los dos grupos de criminales.⁸⁷ Las aseveraciones de hombría violenta, a través de una masculinidad que exalta el potencial ofensivo, continúan: “no tarde pa’ dar con ellos” (verso en el que se exhibe capacidad para cazar, sagacidad), “y esa deuda fui a cobrar” (capacidad para saldar “cuentas pendientes”, sentido del honor y la venganza, a través de la violencia), “dije de una vez al cuello” (determinación y decisión), “por bravo ese perro lo voy a amarrar” (de nuevo se presenta la alegoría del perro rabioso, esta vez siendo amarrado, sometido, por el cuello), “llegue tumbando la puerta” (potencial ofensivo, capaz de derribar barreras físicas).

El enfrentamiento descrito visualmente en el videoclip, es una acción irracional, empujada por la rabia, por la “la sangre hirviendo”, es una acción sin estrategia, un cliché de personaje temerario propio del cine de acción. El padre narcotraficante se enfrenta sólo al grupo de narcotraficantes (en el video específicamente aparecen un par de secuestradores). El padre entra sólo al recinto donde se encuentran su hijas (su compañero lo espera afuera). Mostrando bravura, se abalanza solitario sobre el par que hace guardia a las secuestradas. Esta serie de imágenes exponen un formato de masculinidad fundamentado en el arquetipo de superhéroe o personaje de acción (un *Rambo*, un *Mario Almada*, que “puede con todos, y nada lo daña”). En este sentido, el personaje narcotraficante no cede frente a las amenazas de enemigos, les hace frente poniendo en peligro la vida de sus hijas y la suya. Este comportamiento se entiende a partir de la construcción de hombría a través de nuevos códigos de honor en la narcocultura actual. Simplemente el hombre perdería todo su estatus e identificación como narcotraficante si cediera a las peticiones de sus enemigos, es evidente que el personaje prefiere poner en peligro a sus hijas, y finalmente, prefiere “inmolarse honorablemente” (en perfil kamikaze, de “héroe suicida”)⁸⁸, ser asesinado antes de perder el honor: “ya me tenían respuesta”, “mi browning hice accionar”, “me contestó una R15”. En una muestra por justificar la irracionalidad de su temeridad, la voz indica: “el cuatro en la mesa me vine a topar”, esto significa que fue engañado, o que le pusieron una trampa (una “mala jugada”, una jugada deshonorables, algo que “contrasta” con el honor del personaje).

La canción inicia indicando el lugar de nacimiento; el desarrollo se constituye a partir de la narrativa de ingreso al narco mundo y del motivo por el que sus hijas fueron secuestradas; y en el enfrentamiento entre el padre y los secuestradores se expone el desenlace, marcado con la muerte del padre narcotraficante: “esos proyectiles fueron mi final”. Entonces es posible percatarse que la voz poética es de ultratumba (se posiciona “más allá de la muerte”). Cantar desde la muerte se relaciona directamente con el título “El Karma”. La voz señala en el último verso: “el

⁸⁷ Dos grupos, porque en el videoclip observamos claramente al grupo de secuestradores, y al rescate de sus hijas el padre narcotraficante va acompañado por uno de sus hombres.

⁸⁸ Kamikaze es cuando alguien arriesga o da su vida mediante una acción temeraria.

karma viene y se va” lo que se interpreta como un acto subjetivo y reflexivo⁸⁹ del padre narcotraficante. En términos espirituales el karma se fundamenta en la capacidad de “agencia emocional” del sujeto en términos morales, hacer bien o mal ateniéndose a sus efectos, y estos efectos son manejados e impuestos desde fuerzas externas, ya sean dioses o naturaleza, según cada religión. En esta dirección, la aseveración “el karma viene y se va” expone que el padre narcotraficante está consciente de que sus “malas acciones” lo han llevado al conflicto y a los problemas. Se encuentra “pagando o saldando cuentas”, en la narcocultura este ajuste de cuentas (pagar con la muerte; la venganza) es un ciclo violento, vicioso, sin desenlace y sin sentido, o al menos no un sentido ligado al control humano, sino “trascendente”. Asimismo la voz señala: “nadie de la parca se puede escapar”, acentuando esos poderes externos impuestos desde una fuerza sobrenatural (en este caso ese poder sobrenatural es el ángel del destino o de la muerte, la parca). El karma nos remite a la reencarnación o renacimiento, por lo que podría considerarse que el padre narcotraficante se despoja de la negatividad de su karma mediante un nuevo ciclo de vida. Estas especulaciones no son muy concretas u objetivas en relación al discurso de la canción, es casi nula la alusión a lo que significa karma en este contexto de narcotráfico y violencia, lo único asegurable es que el padre narcotraficante, acepta mediante el acto reflexivo merecer ser asesinado a causa de sus “acciones negativas”.

Al final de la canción, en el último verso, donde también se mencionan las cuestiones del karma y de la muerte, la voz señala: “también se escucha por ahí”, “que ese R15 descansa”. En esta dirección, entre un discurso reflexivo-espiritual que habla del karma, y de que “a la parca nadie se le escapa”, la voz interrumpe señalando de manera sarcástica “que el enemigo no se salió con la suya”, una especie de “el que ríe al último, ríe mejor”. Esto hace hincapié en el interés central de la canción, que no es reflexionar sobre el karma, sobre “los actos buenos o malos”, o pagar por las “malas acciones” con la muerte, más bien, el tema central de la canción es la bravura, la violencia masculina necesaria para enfrentar a los posibles enemigos como “verdadero hombre”, exponerse y adquirir estatus de hombría honorable en términos de narcocultura. Finalmente aquel que asesinó al padre narcotraficante, también es asesinado en manos del compañero, también es víctima “del karma y de la parca” (“no se salió con la suya” es una “venganza de ultratumba”).

En la dimensión del análisis al videoclip, destaca el contraste entre el “escenario religioso” frente al que toca la banda. De noche, los tres músicos se encuentran vestidos con sus uniformes gruperos, sombreros vaqueros, docerola, guitarra y tuba, frente a una iglesia con la escultura de la

⁸⁹ El karma es un concepto espiritual de las religiones hindús, según el que las acciones, pensamientos, emociones, etcétera de las personas tienen una repercusión (causa y efecto tanto en vida como posterior a la muerte, o en la reencarnación)

virgen maría. Las imágenes del grupo tocando frente a la iglesia católica se alternan con las imágenes violentas de la situación de secuestro. El “papá narco” recibe una llamada de los secuestradores mientras se encuentra tomando con su compañero (personajes actuados por el mismo Camacho y el segundo guitarrista de la banda interpreta al compañero). De inmediato el papa narco y su compañero toman sus armas (una escuadra tipo browning y un fusil respectivamente). Las hijas rehenes aparecen atadas con las caras vendadas al lado de los secuestradores haciéndoles guardias. El papá llega al lugar donde se encuentran sus hijas, y aquí comienza una escena cliché de películas de acción, entran al lugar sin problemas (las puertas se encuentran abiertas sin guardias, ni protección alguna, algo muy poco probable hablando de cárteles de crimen organizado). El papá narco se abalanza disparando con su escuadra tipo sobre los secuestradores: “Ilegue tumbando la puerta”, “mi browning hice accionar”. En este “acto de valentía irracional” fuera de estrategia, finalmente es asesinado. Arriesgar a la familia por no perder estatus o demostrar debilidad, queda claro cuando después de que el padre aparece muerto a balazos y su compañero termina con la vida del secuestrador que lo asesinó, las hijas secuestradas no vuelven a aparecer en escena, son olvidadas, apartadas de la narración visual, no importa lo que haya pasado con ellas, lo que importa es como el padre corresponde y enfrenta el reto de sus enemigos, sin miedo, aunque tenga que morir en el intento, sólo por contestar a una afrenta de honor, aunque con poca estrategia o preocupación por el fin de las hijas.

Debido a que el corrido se canta en primera persona, la voz poética no le canta a un personaje central como en los corridos de héroes y valientes populares, la voz poética canta sobre su experiencia directa (en gran medida ensalzada, amplificada, exaltada); asimismo, debido a que “El Karma”, es una narración detallada de violencia, actividades criminales y secuestro, podemos relacionar esta canción y su contenido con el formato de los corridos alterados (Pineda, 2014).

VI. 3 Love Yourself

El intérprete de esta canción es el artista nacido en Ontario Canadá Justin Drew Bieber. El estilo vocal de Bieber se fundamenta en R&B, soul y blues principalmente. Sus canciones representan el pop en inglés actual (mainstream).⁹⁰ El estilo musical de la mayoría de los temas de Bieber varía entre derivados del electrónico y el hip hop. Cabe señalar que Love Yourself es una de las pocas canciones del artista que salen del formato electrónico. Su imagen actual es urbana-hip hop.

⁹⁰ En el mismo sentido, como Jackson o Madonna representan el pop mainstream de la década de 1980 y 1990, Bieber representa el estándar pop de la década del 2010.

Love Yourself no contiene instrumentos de percusión. Una guitarra acústica marca el ritmo a un tiempo de 100 golpes por minuto, mientras que una guitarra eléctrica armoniza. Una segunda voz armoniza en los estribillos o coros.⁹¹ En la última sección de la canción una trompeta entra brevemente. El género musical de esta canción se nombra acoustic-pop, debido a la utilización exclusiva de instrumentos acústicos. El registro vocal es tenor.

A continuación la letra de Love Yourself, con la traducción al español entre paréntesis:

(Palabras anteriores a la canción)⁹²

Love Isn't do this for me and I'm going to do this for you. That's not what love is. Love is just
I'm gonna do this for you because I wanna do this for you

(Amor no es: haz esto por mí y yo haré esto por ti, el amor no es eso. Amor es simplemente voy a
hacer esto por ti porque yo quiero hacer esto por ti)

(Estrofa 1)

For all the times that you rain on my parade

(Por todas las veces que me molestas)

And all the clubs you get in using my name

(Y todos los clubs a los que entras dando mi nombre)

You think you broke my heart, oh, girl for goodness' sake

(Crees que rompiste mi corazón, oh, niña por el amor de dios)

You think I'm crying on my own, well, I ain't

(Crees que estoy llorando sólo. Pues, no lo estoy)

(Pre estribillo)

And I didn't wanna write a song

(Y no quería escribir una canción)

'Cause I didn't want anyone thinking I still care. I don't

(Porque no quería que nadie pensara que me sigue importando. No me importa)

But you still hit my phone up

(Pero sigues llamándome)

⁹¹ Esta voz es del artista pop Ed Sheeran, quien también es compositor de la canción junto con Bieber y Benny Blanco.

⁹² Ésta voz en off del intérprete se escucha inicialmente, sobre la pantalla en negro.

And, baby, I be movin on
(Y, nena, yo sigo adelante)
And I think you should be somethin', I don't wanna hold back
(Y creo que debes ser algo, que no quiero contener)
Maybe you should know that
(Tal vez deberías saberlo)

(Estribillo)
My mama don't like you and she likes everyone
(No le caes bien a mi mama, y a ella le caen bien todos)
And I never like to admit that I was wrong
(Y nunca me gusta admitir que estaba equivocado)

And I've been so caught up in my job
(Y he estado tan atrapado en mi trabajo)
Didn't see what's going on
(No veía que sucedía)
But now I know
(Pero ahora se)
I'm better sleeping on my own
(Estoy mejor durmiendo sólo)

'Cause if you like the way you look that much
(Porque si te gusta tanto como te ves)
Oh, baby, you should go and love yourself
(Oh, nena, deberías irte y amarte a ti misma)
And if you think that I'm still holdin' on to somethin'
(Y si crees que sigo aferrado a algo)
You should go and love yourself
(Deberías irte y amarte a ti misma)

(Estrofa 2)
And when you told me that you hated my friends
(Y cuando me dijiste que odiabas a mis amigos)

The only problem was with you and not them
(El único problema era contigo y no con ellos)
And every time you told me my opinion was wrong
(Y cada vez que me decías que mi opinión estaba errada)
And tried to make me forget where I came from
(Y trataste de hacerme olvidar de dónde vengo)

(Pre estribillo se repite)

(Estribillo se repite)

(Verso 3)

For all the times that you made me feel small
(Por todas las veces que me hiciste sentir pequeño)
I fell in love. Now I feel nothin' at all
(Me enamore, ahora no siento nada)
And I never felt so low when I was vulnerable
(Y nunca me sentí tan bajo cuando era vulnerable)
Was I a fool to let you brake down my walls?
(¿Habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?)

(Se repite la última parte del estribillo)

La canción presenta un drama de desamor, a través de una voz poética lírica. Es centralmente una despedida (“deberías irte y amarte a ti misma”) a través de reproches (“por todas las veces que me molestas”, “por todas las veces que me hiciste sentir pequeño”) y una declaración de sentimientos amorosos heridos (¿Habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?). El drama es propio de una relación de noviazgo entre adolescentes o jóvenes estudiantes, no obstante ni la canción ni el video nos hablan sobre qué tipos de jóvenes son los que se retratan (siguiendo el supuesto de que los personajes sean jóvenes y no adultos). Un indicio hace posible identificar a los personajes como jóvenes mayores de edad, la voz indica: “y todos los clubs a los que entras dando mi nombre”, esto nos remite a los clubs juveniles para mayores de edad, además exclusivos, en los que es necesario cierto estatus para acceder. La asistencia a clubs indica cierta condición social, cierto estilo de vida, cierto habitus. Asimismo la voz expresa: “y he estado ocupado en mi trabajo”,

“estoy mejor durmiendo sólo”, lo que indica que el personaje central trabaja, además de que posiblemente viva sólo; no obstante la voz señala: “no le caes bien a mi mama, y a ella le caen bien todos”, lo que indica una relación emocional cercana con la madre. Tal vez viva en casa de su madre.

Las palabras iniciales (en voz del intérprete) indican: “Amor no es: haz esto por mí y yo haré esto por ti, el amor no es eso. Amor es simplemente voy a hacer esto por ti porque yo quiero hacer esto por ti”. Así, de entrada queda delimitado un modelo de amor no egoísta, enfocado en dar, sin obligadamente recibir. Esta afirmación funciona como fundamento y justificación sobre el sentido central de la canción: la despedida y reproche a un amor ególatra. Posterior a esta introducción, en la primera estrofa la voz indica: “for all the times that you rain on my parade”, lo que se traduce al español como: “por todas las veces que me molestas” o también puede traducirse: “por todas las veces que arruinas mis planes”. Esto es una entrada general al reproche y despedida. A lo largo de toda la canción él le echa en cara: “dijiste que odiabas a mis amigos”, “decías que mi opinión estaba errada”, “trataste de hacerme olvidar de dónde vengo”, “por todas las veces que me hiciste sentir pequeño”, “nunca me sentí tan bajo cuando era vulnerable”, “porque si te gusta tanto como te ves” “deberías ir y amarte a ti misma” (en inglés “you should go and love yourself”), lo que se interpreta como la falta de respeto o descomedimiento: “you should go and *fuck yourself*” (es también una manera de delimitar fronteras emocionales y marcar distancia psíquica).

Observamos tres dimensiones en la voz lírica, una constituida por la introducción, donde se define lo que es amor, una segunda constituida por los variados reproches que hemos señalado, y una tercera dimensión expone un formato de masculinidad que intenta resistirse a la sensibilidad emocional (intenta sin lograr sofocar tal sensibilidad): “crees que rompiste mi corazón, oh, niña por el amor de dios”, “crees que estoy llorando sólo, pues, no lo estoy”, “no quería escribir una canción” “porque no quería que nadie pensara que me sigue importando, “no me importa”, “estoy mejor durmiendo sólo”; todos los argumentos anteriores indican un perfil sensible, sentimental, y romántico en el personaje del hombre; aunque niega sentirse caído emocionalmente, en realidad expresa dolor y decepción derivados del desengaño. El rasgo común de estas declaraciones sentimentales, es que la voz niega sentirse mal, esto es: niega llorar, no le importa terminar con la relación, seguirá adelante sin ella, no se encuentra con el corazón roto, en general niega sentir: “me enamoré, ahora no siento, nada”. Sin embargo todo esto se contradice en la última estrofa del tercer verso, la voz canta: “¿habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?”, aquí los muros son una metáfora de una expectativa social sobre los hombres y su masculinidad: no abrirse emocionalmente, no “rajarse”, no mostrarse vulnerables en términos ni físicos ni emocionales; “los muros han sido derrumbados”, y bajo la aseveración de “derrumbamiento” sería imposible

“sentir nada”. La barrera emocional (como resguardo o protección) ha caído, por lo tanto emerge la sensibilidad, el dolor y el desengaño. En este sentido, observamos una contradicción al afirmar insensibilidad frente a la experiencia de desamor. La voz señala “no importarle, no sentir nada, y no llorar”, pero el honor y la hombría a través de una masculinidad que no llora por desamor se rebate en la proporción del “derrumbamiento de las murallas” (el hombre llora internamente).

En el videoclip de Love Yourself, el drama se expresa mediante danza contemporánea (estéticas de dinámicas corporales variadas sin formato rígido). Dos bailarines, hombre y mujer, son los únicos personajes a lo largo del video. Una cantidad de movimientos representan el conflicto emocional presentado en la letra de la canción. Los escenarios son todas partes de una casa o departamento de estética sobria y austera: dormitorio, pasillo, cocina, sala, y baño. La pareja va danzando en cada uno de estos espacios.

La secuencia de danza inicia con la pareja en el dormitorio. En una toma aérea en blanco y negro ambos aparecen dormidos. Después, él despierta y el video pasa del formato monocromático al de colores. Ella continúa dormida y cobijada (como si apenas fueran despertando, la iluminación indica que es temprano por la mañana),⁹³ y él la contempla acostado a su lado. Posteriormente él trata de abrazarla a sus espaldas, y ella lo rechaza con un codazo. Seguido, él se recuesta en su costado, es entonces cuando entra el pre-estribillo y los bailarines comienzan a moverse bajo efímeros movimientos sincronizados. Abandonan la cama y pasan al pasillo, la danza se mantiene efímera, la relación con la letra y sus significados es inconsistente. El tercer espacio es la cocina, ella abre el refrigerador buscando algo que comer (desayunar). Toma un contenedor de comida (tipo “comida rápida” o “a domicilio”) y él toma una manzana. Ambos se sientan en la mesa, cuando él se dispone a morder la manzana ella se la arrebató. Despojarlo de la manzana constituye el segundo acto de comunicación claro de ella hacia él, el primero fue el rechazo en la cama. Posteriormente se dirigen a la sala o estancia de la casa, ambos comienzan a danzar sobre las sillas y sillones. Repentinamente, ella levanta su teléfono móvil y teclea algo, vuelve a dejar el teléfono sobre un mueble. La siguiente toma enfoca un par de teléfonos sobre el mueble (un teléfono móvil blanco y uno negro, de ella y de él respectivamente) en los que ellos aparecen bailando (como videos). El siguiente espacio en el que aparecen bailando es frente a los espejos del baño. Ella se viste y se arregla para salir, ahora viste falda y saco, él ahora lleva puesto un sombrero. Posteriormente, en la cocina él enciende la luz (destaca que no lleva el sombrero puesto y que su figura está difusa) e instantáneamente desaparece, entonces ella toma lo que parecen ser las llaves de la casa, después toma su teléfono móvil (como disponiéndose a salir de

⁹³ Puede ser tanto el amanecer como el atardecer, por el tipo de iluminación en el video musical.

casa). Él aparece de nuevo con las manos en sus bolsillos, la ve darse un último retoque en el cabello frente a otro espejo en la sala. Entonces la canción acaba. Finalmente, en silencio y en blanco y negro, ella aparece sola dormida en la cama, se despierta, enciende la luz, se sienta sobre la cama y voltea buscándolo, pero él ya no está, le ha dejado una nota sobre la almohada, en la nota se lee “love yourself”, ella lee la nota y se vuelve a echar sobre la cama.

La danza es una metáfora del conflicto emocional de la pareja. El lugar, la casa y sus espacios, además de servir como metáfora de la “pareja” y del “amor”, nos remiten a un conflicto cotidiano de los jóvenes contemporáneos (su edad, sus vestimentas, sus teléfonos móviles, iPhones marca Apple de nueva generación, así como la decoración de la casa, son entre otros elementos, indicadores de cierta condición social). En el comienzo la transición del blanco y negro al color, y del color al blanco y negro al final, marcan simbólicamente el paso por diferentes etapas en la relación: noviazgo, conflicto y despedida respectivamente (más bien es una despedida unilateral, él la abandona). En el video, el personaje del novio intenta varias veces acercarse a ella, y ella constantemente lo rechaza, esto coincide con la letra de la canción (él se enamora y “deja que ella derrumbe sus murallas”). El mensaje central del video es evidente: cansado de insistirle (él trata constantemente de acercarse a ella) y molesto por el egoísmo y el narcisismo de ella (en un par de ocasiones ella aparece vanidosa frente al espejo) él termina abandonándola, dejándole una nota de despedida (“love yourself”). El agresivo despojo de la manzana simboliza conflicto de género entre las parejas heterosexuales a partir de la historia y simbolismo de Adán y Eva. En la penúltima escena cuando él enciende la luz de la cocina e instantáneamente desaparece, simboliza la autonomía de una acción o decisión (él mismo acaba y apaga con la luz). Finalmente, ella presenta cierta sorpresa al no encontrarlo del lado de su cama, sin embargo al leer la nota de despedida destaca que ella no muestra gesto emocional alguno, pareciera no darle mayor importancia a la ruptura de la relación, lo que habla de una ruptura sin mayores congojas de parte de la mujer.

La canción dramatiza la experiencia de amor de un hombre joven que tiene un concepto de amor basado en la generosidad, que se entrega a este concepto amoroso, al punto de ver derrumbadas sus murallas (temores, límites), con una mujer que tiene un concepto de amor egoísta, vanidosa, narcisista. Finalmente, él se desengaña y decide recuperar el control de la situación y dejarla. La canción dramatiza la paradoja del enamoramiento y los riesgos que implica para un hombre y su identidad de género: enamorarse puede ser doloroso, se pueden derrumben las murallas, puede ser peligroso. Paradójicamente, la recuperación del personaje, que es capaz de marcar distancia y poner límites, expresa también un mensaje de masculinidad “fuerte”, no abyecta; abriendo la puerta para pensar que el amor no necesariamente trae consigo humillación (a pesar de los riesgos)

VI. 4 The Hills

El intérprete de esta canción es el cantante canadiense Abél Makkonen Tesfaye oriundo de Ontario. Bajo el nombre artístico de The Weeknd, su estilo vocal se fundamenta en géneros afroamericanos rhythm and blues, como el soul, el funk, y el jazz. En la mayoría de sus canciones destacan elementos de la música electrónica, como sintetizadores, cajas de ritmos, efectos, arreglos por computadora, etcétera.⁹⁴ En esta dirección, el estilo musical de The Weeknd es vanguardista (en términos de acierto sobre los gustos y las tendencias de moda de una nueva generación) debido a la fusión novedosa del electrónico, trip-hop, trap, con el rhythm and blues clásico de sus vocales. Esta diversidad entre estilos retro y novedosos deriva en una imagen estilo hipster (de clase media, centrada en los estilos de vida alternativos, bohemia, interesada tanto en las modas vintage como en lo novedoso).

La canción The Hills, es un slow jam a tiempo de 113 golpes por minuto, esto es, una balada ambiental a tiempo lento (downtempo) estilo trap (derivado del hip hop), en la que destacan sonidos de percusión de caja de ritmos, bajos profundos, samples, y sintetizadores, elementos pertenecientes a la electrónica. Cabe señalar que destaca un sonido (le da un toque de violencia a la canción) que entra con cada estribillo; es un sonido propio del género electrónico; un sonido similar a un grito de terror de mujer. Este grito marca la entrada al *beat* (el ritmo, compuesto principalmente por patada, tarola y contratiempo). Estas secciones de estribillo y *beat* constituyen la estética central de esta pieza musical, a partir de esta estética podemos categorizar el género de The Hills como pop-hip hop-electrónico. La parte instrumental es estilo trap (un derivado del hip-hop con tendencia a las herramientas técnicas y estéticas del género electrónico).

Esta es la letra de The Hills con la traducción al español entre paréntesis:

(Estrofa 1)

Your man on the road, he doing promo

(Tú hombre está de gira, haciendo promoción)

You said keep our business on the low-low

(Tú dijiste que mantengamos nuestro rollo a escondidas)

⁹⁴ Algunos de sus temas, como “Starboy” (con Daft Punk) o “The Hills”, son temas que bien pueden ser catalogados dentro del género de la electrónica. Como hemos señalado actualmente el pop se fundamenta en mayor medida en el estilo y en las herramientas técnicas de producción musical propias del género electrónico.

I'm just tryna get you out the friend zone
(Sólo intento sacarte de la friend zone)
'Cause you look even better than the photos
(Porque incluso luces mejor que en las fotos)
I can't find your house, send me the info
(No puedo encontrar tu casa, mándame la info)
Driving through the gated residential
(Manejando a través de la residencial cerrada)
Found out I was coming, sent your friends home
(Supiste que venía, mandaste a tus amigos a sus casas)
Keep on tryna hide it but your friends know
(Tratas de esconderlo pero tus amigos saben)

(Estribillo)

I only call you when it's half past five
(Yo sólo te llamo cuando son las cinco y media)
The only time that I'll be by your side
(El único momento que estaré a tu lado)
I only love it when you touch me, not feel me
(Sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes)
When I'm fucked up, that's the real me
(Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo)
When I'm fucked up, that's the real me, yeah
(Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo, sí)

I only fuck you when it's half past five
(Yo sólo te cojo cuando son las cinco y media)
The only time I'd ever call you mine
(El único momento que te digo eres mía)
I only love it when you touch me, not feel me
(Sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes)
When I'm fucked up, that's the real me
(Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo)
When I'm fucked up, that's the real me, babe

(Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo, nena)

(Verso 2)

I'ma let you know and keep it simple

(Te lo haré saber de manera sencilla)

Tryna keep it up, don't seem so simple

(Tratar de mantenerlo, no parece sencillo)

I just fucked two bitches 'fore I saw you

(Sólo me cogí a dos perras, antes de verte)

You gon' have to do it at my tempo

(Vas a tener que hacerlo a mi tempo)

Always tryna send me off to rehab

(Siempre tratando de enviarme a rehabilitación)

Drugs start to feeling like it's decaf

(Las drogas empiezan a sentirse como descafeinadas)

I'm just tryna live life for the momento

(Sólo intento vivir la vida por el momento)

And all these motherfuckers want a real love

(Y todas estas hijas de su puta madre quieren un amor real)

(El estribillo se repite)

(Estrofa 3)

Hills have eyes, the hills have eyes

(Los cerros tienen ojos, los cerros tienen ojos)

Who are you to judge, who are you to judge?

(¿Quién eres tú para juzgar, quién eres tú para juzgar?)

Hide your lies, hide your lies

(Esconde tus mentiras)

Only you to trust, only you

(Sólo confía en ti)

(El estribillo se repite)

(Coro final)

Ewedihalew, yene konjo, ewedihalew
yene fikir fikir fikir, yene fikir fikir fikir⁹⁵

En la canción se expone un drama en dos dimensiones centrales: una situación de infidelidad o adulterio, y una declaración emocional que nos habla de un estilo de vida hedonista-egoísta (entre el uso de drogas y relaciones sexuales que cosifican a las mujeres). Una tercera dimensión aparece disimuladamente al final de la canción; parte de una voz de mujer apenas perceptible cantando en idioma amhárico, que es la lengua etíope originaria del intérprete (también compositor de esta canción). Estas palabras se traducen “te quiero, mi hermosa (o hermoso)... mi amor”. No es que las tres dimensiones señaladas se aparten entre ellas, se relacionan directamente, inclusive podrían ser una sola: un estilo de vida hedonista-individualista-egoísta, sexista-misógino, consciente del narcisismo de su carácter, y del rechazo social que suscitan tales actitudes y comportamientos.

La voz se expresa en primera persona, es poética-lírica. En el primer verso señala: “tú hombre está de gira, haciendo promoción”, “tú dijiste que mantengamos nuestro negocio por abajo” y “sólo intento sacarte de la friend zone”. Esto nos remite al conflicto de la infidelidad. La voz también señala: “supiste que venía, mandaste a tus amigos a sus casas”, “tratas de esconderlo pero tus amigos saben”. Así, la pareja de la mujer se encuentra ausente, lo que hace posible el encuentro. La infidelidad se mantiene clandestina en acuerdo mutuo. Ella ha mandado a sus amigos a sus casas en un acto repentino de encubrimiento (aunque en vano, pues: “...tus amigos saben”). La llamada *friend zone* es la situación de pasar de amigos a una relación amorosa, erótica o sexual. La característica de esta situación, es que una de las partes se muestra reacia a acceder. En esta canción, se asume que el Yo expuesto por la voz poética se refiere a un hombre de masculinidad misógina y de orientación heterosexual; en sus versos se dirige a una mujer también heterosexual. Cabe señalar, que se interpreta inexactamente el género y la sexualidad de los personajes centrales, porque las especificaciones de género son precarias; además la voz del intérprete, quien también es el personaje central en el videoclip, no refleja en su registro vocal el estereotipo masculino, predomina un registro de voz tenor andrógino (muy parecido al de Michael Jackson o Prince) que no coincide con el estereotipo de macho (de registro vocal grave). En esta dirección interpretamos que entre el hombre y la mujer, él es la parte que insiste en términos de la

⁹⁵Palabras en idioma amhárico, que es el idioma de los padres de The Weeknd. Es hijo de una pareja de inmigrantes etíopes. Traducción al inglés de estas palabras en amhárico: I love you, my beauty, I love you/ my love love love, my love love love. Traducción por Hanna Giorgis en la revista en línea pitchfork: <http://pitchfork.com/thepitch/793-the-weeknds-east-african-roots/>

friend zone, y ella es la parte que se muestra reacia a acceder. En este sentido, él se encuentra insistiendo por tener relaciones sexuales con ella, y ella accede a que él la visite.

Otra cosa tampoco está clara: ¿a quién pertenece la única otra voz de registro femenino soprano que canta al final en el último coro?, que en inglés se traduce: “I love you, my beauty, I love you/ my love love love, my love love love”, probablemente sea una voz de amor materno, o bien podría ser la voz que asumimos como la mujer infiel. Es una voz de mujer, que definitivamente refleja calma y consuelo frente a las diversas problemáticas y contradicciones psicológicas-emocionales expuestas por el personaje masculino.

El drama se enfoca en convencer a la mujer para que ceda al acto erótico y/o sexual; aunque no por primera vez, porque la voz indica: “sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes”, y también señala: “porque incluso luces mejor que en las fotos”, por lo que el encuentro entre hombre y mujer ya ha ocurrido (ya lo ha tocado, y ya la ha visto). Se conocen previamente, pero no podemos asumir obligadamente que ha sucedido coito o copula sexual. La “relación infiel” pudiera estar ocurriendo de manera reciente, apenas se van conociendo. Por medio de comunicarse anticipadamente vía nuevas tecnologías de la información, es ampliamente probable que la voz se refiera, extratextualmente, a redes sociales como Facebook o Instagram, en las que él, recientemente pasó de sólo ver sus fotos a conocerla personalmente (“...incluso luces mejor que en las fotos”). Y él tiene una dirección de su casa, pero no es precisa, le solicita que envíe la información exacta para dar con su casa. La voz indica: “no puedo encontrar tu casa, mándame la info”, “manejando a través de la residencial cerrada”. Así, se hace presente el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación, en este caso como herramienta comunicativa, además hace posible el encuentro entre los personajes. Se hace referencia a una serie de elementos y experiencias culturales (las nuevas tecnologías) totalmente actuales, contemporáneas, que facilitan la identificación del oyente con la trama de la canción.

En el primer verso, encontramos la dimensión de un posible encuentro infiel (aunque a lo largo de los versos de la canción el encuentro nunca culmina, la situación se queda varada en la narración de “buscar el domicilio de la mujer”).

En total el coro entra en tres ocasiones, después de cada estrofa. La primera parte del coro canta: “yo sólo te llamo cuando son las cinco y media”, “el único momento que estaré a tu lado”, “sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes”, “cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo”. El coro o estribillo deja por un momento el contexto del encuentro infiel, y se enfoca en el placer hedonista. Las cinco y media es la hora del “after”, de las horas posteriores a las fiestas (*after hours*); en la cultura urbana estas horas *ante merídiem* (a.m.) son para los jóvenes el momento cumbre de “combustión” corporal y emocional. Es en esas horas finales de hedonismo

(horas de alcohol, música, sexualidad y erotismo) cuando el objetivo de “apañar” o conquistar sexualmente se alcanzará o no. Es también cuando se prueba quien es el que “aguanta más la fiesta” hasta andar “bien locos”, “bien pedos”. Se sigue consumiendo alcohol y drogas por lo general hasta el mediodía. El alcohol funciona como un lubricante y energético para que los y las jóvenes se desinhiban y puedan “culpar a la borrachera” de la mala experiencia, evitando remordimientos (Kimmel, 2008).

La segunda parte del coro continúa: “yo sólo te cojo cuando son las cinco y media”, “el único momento que te digo eres mía”. Y repite: “sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes” y “cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo, nena”. Las cinco y media se afirman como las *after hours* de la fiesta, en las que posiblemente ocurra el encuentro sexual. Además es el único momento (ya tarde y borracho) en que el hombre da una mínima muestra de amor romántico: “el único momento que estaré a tu lado”, “el único momento que te digo eres mía”. A continuación se afirma tajantemente el perfil narcisista o egoísta de este tipo de relación, lejana al modelo de amor romántico: “sólo me gusta cuando me tocas, no me sientes”, rechazando cualquier sentir “amoroso” sólo se quiere ser “tocado superficialmente”, sin que medie un vínculo afectivo-emocional. Agregando “cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo”, haciendo ahínco en que bajo una fuerte dosis de drogas y alcohol (“when i’m fucked up”) se presenta el verdadero Yo, el “hombre bebedor que se transforma y saca su verdadero Yo”. Nos refiere pues, a una dinámica psíquica de desdoblamiento emocional entre un Yo que se revela a las normas y el control en la cotidianidad de “lo normal”, y un Yo que se revela en la medida en que las drogas producen un estado alterado de conciencia, bajando el sentido de las normas y expectativas sociales. Estar “hasta atrás” es reconocer el placer de estar intoxicado, comúnmente bajo un coctel de drogas: sedativas, estimulantes, depresoras, relajantes, psicodélicas, etcétera. También es reconocer el riesgo a la salud que deriva de la intoxicación extrema al cuerpo. Entre hombres, se es más macho si se bebe en grandes cantidades, y en general si uno se arriesga más estando ebrio (peleando, manejando el automóvil, teniendo sexo sin protección, etcétera).

La voz señala: “supiste que venía, mandaste a tus amigos a sus casas”, de esto se deduce que la mujer también se encontraba de fiesta y probablemente tomando y/o drogándose antes de mandar a sus amigos a casa. “Andar hasta atrás” y el posible uso de drogas tanto en el hombre y la mujer funciona aquí como elemento que hace posible sacar el “verdadero yo”, inhibir mortificaciones. El uso de drogas también funciona como una excusa frente diferentes preocupaciones y responsabilidades cotidianas: cuidado de la salud, cuestiones de honor, de moralidad, recato frente a la mirada de los otros, compromisos varios, etcétera.

En el verso dos la voz señala: “sólo me cogí a dos perras, antes de verte”, lo que destaca una actitud sexista, superficial, de hedonismo-egoísta, una sexualidad además que se aprovecha del uso del otro cuerpo, desvinculada del afecto, llámese amor o amistad. Se trata de una sexualidad de conquista, depredadora, profundamente misógina, pues la compañera sexual es semantizada con palabras vulgares que se asocian a la prostitución. Se trata de una expresión que refleja una ideología sexual misógina. Por otra parte, el “andar hasta atrás” al momento de tener sexo, “una vez más” porque “acaba de coger”, no parece tener como propósito expandir el placer durante el coito mediante el uso de ciertos estimulantes (uso común recreativo de las drogas en el acto sexual); el uso de drogas es en este caso, más bien, es una actitud que involucra cosificación sexual en las mujeres, tratarlas sin sensibilidad alguna, con narcisismo, bajo el efecto de los tóxicos: (“when i’m fucked up”)

En el segundo verso, después de señalar que: “sólo se cogió a dos perras antes de verla”, reconoce un conflicto individual con las drogas: “las drogas empiezan a sentirse como el descafeinado”, “siempre tratando de enviarme a rehabilitación”. En este sentido, él pide que ella lo atienda, lo siga a su manera, frente a este conflicto: “vas a tener que hacerlo a mi tiempo”. Posteriormente justifica su estilo de vida: “sólo intento vivir la vida por el momento”. Y al final del verso se queja del amor romántico: “y todas estas hijas de su chingada madre quieren un amor real”. En este verso se expone un conflicto con el estilo de vida como usuario de drogas, las drogas ya no surten efecto “son como el descafeinado”; y no se sabe ciertamente quién trata de enviarlo constantemente a rehabilitación, podrían ser sus padres o la mujer. El conflicto es también sobre su vida e identidad sexual, “se vive el momento” y se desprecia el “amor romántico”, pues como ya se mencionó, sólo se busca una relación sexual efímera, instantánea, intoxicante.

En el verso tercero, la voz señala, en actitud defensiva: “los cerros tienen ojos”, esta metáfora (similar a “las paredes oyen”) indica que alguien o algunos (la sociedad) lo observan desde la clandestinidad, o bien que los secretos difícilmente se mantienen guardados. Posteriormente la voz expresa: “quien eres tú para juzgar”, en esta estrofa no está claro a quien se refiere, podrían ser los padres, la mujer, o cualquier miembro de la sociedad. Finalmente la voz señala: “esconde tus mentiras”, “sólo confía en ti”. De nuevo destaca una actitud egoísta. Se interpreta como resguardarse de las críticas u opiniones de los demás o de la sociedad, es mejor “esconder tus mentiras” y “sólo confiar en ti”. En todo caso, estos versos expresan más bien una situación de contradicción: culpa, y resistencia a la culpa, así como una especie de fatalismo y nihilismo.

Como señalamos, la canción finaliza con una voz de mujer apenas perceptible, femenina, suave, tranquila, que canta en idioma amhárico: Ewedihalew, yene konjo, ewedihalew/ yene fikir

fikir, yene fikir fikir fikir (te quiero, mi hermosa (o hermoso) mi amor”. Este canto brinda calma o tranquilidad después de todo el conflicto psicológico-emocional.

En lo que respecta al videoclip, “The Hills” es surrealista, abstracto en relación a la letra (se relaciona muy escasamente, y en general no es objetiva en corresponder con los temas, el argumento, ni con la narración de eventos contenidos en la letra), corresponde a estéticas visuales, uso de simbologías y recursos propios del cine de arte y del cine independiente. “The Hills” se desarrolla en un mismo escenario (una calle de un vecindario de clase media alta o alta), es una secuencia extendida sin temática ni sentido obvio, prácticamente prescinde de todos los significados de la letra, solamente analizable en términos metafóricos, extratextuales a los versos líricos.

Describiendo brevemente el videoclip, éste comienza con un accidente de carro sobre una calle vacía (por la iluminación bien puede estar amaneciendo o atardeciendo). Del carro sale gateando The Weeknd, con una pierna lastimada y la cara ensangrentada se pone difícilmente de pie. Camina del otro lado del carro, abre la puerta y salen a gatas dos mujeres jóvenes vestidas con ropa de fiesta (atuendos “de noche”, al igual que The Weeknd van de color negro). Una de las mujeres se pone de pie y comienza a empujar violentamente a The Weeknd por la espalda, retirándose sin lograr llamar su atención. The Weeknd continúa caminando, cojeando, y cantando a lo largo de la calle. Pasa al lado de dos mujeres y les dirige la mirada (cuyas figuras y caras no se distinguen, se ven desenfocadas). Después la mujer que lo empujó inicialmente vuelve a aparecer y comienza de nuevo a empujarlo, en ese momento el carro explota (explosión típica de cine de acción), la mujer que lo empujaba se sorprende de la explosión, pero The Weeknd sigue caminando sin inmutarse ni voltear a ver (nunca voltea sobre su hombro, la única ocasión cuando voltea durante toda la caminata es para ver a las dos mujeres desenfocadas que aparecen a su izquierda). Posterior a la explosión del automóvil, The Weeknd se aproxima a una casa (se nota que la casa es ostentosa por la decoración y el candelabro en la entrada), la casa se encuentra iluminada tenuemente. The Weeknd sube las escaleras e ingresa a un cuarto que se encuentra a oscuras, hay lámparas que proporcionan cierta iluminación, se encienden y se apagan como si se encontraran fallando. La iluminación del cuarto al que se ingresa cambia repentinamente a un completo rojo, en la cama se encuentran dos mujeres, y un hombre mayor se encuentra sentado al lado sosteniendo una manzana con la mano derecha, estos tres personajes se quedan viendo fijamente a The Weeknd; el video acaba. Cabe señalar que este personaje del hombre mayor, aparece también en otros dos videos de The Weeknd (“Can’t feel my face” y “Tell your friends”). La serie de tres videos en las que aparece este personaje mayor (quien es el popular e infame músico californiano Rick Wilder de la banda de punk Mau Mau’s) posiblemente pertenezcan a

una especie de trilogía. Los otros dos videos son tan enigmáticos y extravagantes como lo es The Hills.

El accidente de automóvil (volteado) y su explosión, en el inicio del videoclip, son referencias directas a imágenes del cine de acción, funcionan como recursos melodramáticos que semantizan la experiencia masculina: el accidente y la explosión como metáfora de una vida llena de riesgos, peligros, tragedias, “la vida loca”, etcétera.

La atmosfera surrealista es cercana al mundo onírico, se relaciona directamente con la experiencia de las drogas, esto es, una experiencia donde el principio de realidad se rechaza. La atmosfera surrealista semantiza el desasosiego, la confusión y la angustia existencial.

The Hills, es un melodrama machista que no alcanza a darse cuenta que son sus propias ideologías, prácticas hedonistas y misóginas, así como su propia huida del afecto y del compromiso, lo que provoca su sufrimiento. Al final de la canción, la voz femenina que habla de amor se presenta como un anhelo infantil, un amor incondicional materno. En todo caso, se trata del melodrama de un hombre con una construcción subjetiva desde parámetros machistas, pero incluso, profundamente analfabeta emocional, por lo mismo sufriente y trágico.

VI. 5 Masculinidad en las Canciones Analizadas

El tipo de masculinidad que se presenta en la canción “El Karma” es violenta e irracional, sin embargo, correspondiente a los códigos de honor narcoculturales. Es masculinidad violenta porque se enfoca en el dominio por la fuerza del campo del narcotráfico (tanto los cárteles como a los sujetos que conforman tal campo); es Irracional porque al momento de intentar rescatar a sus hijas, el acto de valentía y temeridad es guiado por la furia insensata de un hombre que pone en riesgo a su familia, por no perder estatus conforme a los códigos de honor masculino narcocultural. En lugar de ceder, y pagar el rescate, prefiere atacar a sus enemigos para no mostrar debilidad. Esto nos remite a los corridos de sicarios del movimiento alterado, donde las matanzas son deshonorables y victimizan a inocentes.

El código de honor de la narcocultura actual es un código de masculinidad egoísta además de hedonista. El deseo intenso por placer, las fiestas, las drogas y las mujeres cosificadas, junto con el deseo por ser evaluado y reconocido entre el grupo homosocial (sociabilidad entre personas del mismo sexo) son lo que motiva el comportamiento entre hombres. En este sentido, una dimensión de deseo y de afectividad grupal es el motor que guía las acciones violentas; acciones paralelas a la búsqueda por poder dentro de los organigramas de las mafias narcotraficantes. No es que dejemos por un lado la situación económica de la pobreza, las escasas oportunidades para

acceder al estudio o al empleo, que también son motivos estructurales por los que muchos jóvenes en situación vulnerable deciden ingresar a la delincuencia y/o sicariato. Sin embargo, es fundamental tomar en cuenta la dimensión de las emociones, los deseos, la afectividad grupal y las satisfacciones por ser reconocido frente al grupo: ser identificado como “jefe” o “viejón” por los integrantes del campo del narcotráfico.

La representación de masculinidad en “El Karma” corresponde a un formato estereotipado, expone una hombría que se basa en el arquetipo del héroe o del valiente que enfrenta con su propia mano a los enemigos, como si fuera un superhéroe. No obstante, este “héroe de acción”, de violencia irracional, es sofocado rápidamente, es asesinado en el intento. Esto nos remite a uno de los estereotipos más tradicionales de conducta machista, aceptar un reto aunque se tenga que arriesgar la vida en el enfrentamiento. Pero los códigos actuales de masculinidad, de la narcocultura violenta de hoy (gore: basada en imágenes y estéticas explícitas de cabezas cortadas y cuerpos desmembrados) no corresponden a los códigos tradicionales de valentía y machismo; esto no es ser héroe, ni valiente, ni macho en el formato tradicional, propio de los arquetipos del corrido popular. Estos códigos actuales corresponden a una reconfiguración, a una resignificación de los valores, de los objetos, de las prácticas, de las instituciones fundamentales como la familia, la comunidad de pertenencia, la religión, etcétera. La masculinidad en la narcocultura actual es deshonorable, al narcotraficante no le importa arrastrar a inocentes en su paso al poder (Valenzuela, 2003).

Como señalamos en el apartado de género, bajo los formatos jerárquicos de binarismos sexo-género (binarismos derivados de macho/hembra como: producción/reproducción o activo/pasiva, e impuestos discursivamente a través de sistemas simbólicos), la “racionalidad” masculina sobre la “emocionalidad” femenina suponen la capacidad y la potencialidad, “por naturaleza biológica” del mundo público en manos de los hombres: la economía, la política, el derecho, las ingenierías, entre otras dimensiones de la esfera pública; y la capacidad y el potencial “por naturaleza biológica” del mundo privado en manos de las mujeres: la maternidad, la crianza, la alimentación, el cuidado de la salud familiar, la limpieza y la administración del hogar (Scott, 2003; Kaufman 1989). Lo que nos muestra el narcocorrido alterado y la canción “El Karma”, es que los hombres no sólo han poseído la exclusividad racional propia de la esfera pública, sino que los hombres han poseído el derecho exclusivo a la irracionalidad violenta (principalmente en términos de códigos de honor), el derecho por volverse “locos de furia”. Los hombres han poseído la exclusividad irracional del mundo de las mafias, de la delincuencia organizada, del tráfico de drogas, los secuestros, la extorsión, los asesinatos, etcétera.

Es ilógico argumentar que el hombre es en general racional, la imagen del hombre ideal (racional) rara vez se cumple. Kaufman (1989) señala que en las relaciones entre hombres (homosocialidad), cara a cara entre compañeros del mismo sexo, el hombre reconoce a los otros como contrapartes en competencia; tanto en los deportes, los negocios o la guerra. El dominio de las mujeres, de otros hombres y de él mismo, desata una triada de violencia masculina (contra las mujeres, contra otros hombres y contra sí mismo).

Con las pistas que nos da el videoclip, las hijas pudieron haber sido asesinadas por los secuestradores o ser rescatadas por el compañero del padre, pues aparece en el video como el “último hombre en pie” (el último o único que queda vivo al final de una batalla o enfrentamiento). No obstante, tanto la canción como el video nos dan las pistas necesarias para observar como las hijas no son valoradas desde el formato tradicional de padre de familia, si hubieran sido valoradas, el padre se habría entregado a sus enemigos o habría pagado el rescate.

El estilo de vida hedonista de la narcocultura (buchón), es para los jóvenes mexicanos un camino que parece fácil, una puerta de salida inmediata frente a las problemáticas económicas, frente al desempleo y el difícil acceso a la educación. El empleo no es, en términos de la situación crítica económica mexicana del siglo XXI (tal vez haya empleo, pero los salarios y condiciones laborales son indignos), un posible elemento generalizado de masculinidad que otorgue estatus de hombría. Además las transformaciones actuales de la cultura indican que muchos jóvenes no desean matrimoniarse bajo el formato católico y de amor romántico, por lo que no se cumple el modelo masculino de padre-proveedor. El narcotráfico, el poder, la violencia, y los placeres de tal estilo de vida, constituyen otro código de masculinidad, posibilitan acceder a otro estatus, un nuevo tipo de hombría, fundamentada en la contradicción del arquetipo del buen salvaje en versión urbana, esto es, el estilo de vida “ranchero-serrano” tradicional⁹⁶ en contradicción con el estilo del narcotraficante urbano-consumista (“alterado-arremangado”).⁹⁷ Para los jóvenes norteros hermosillenses el narcomundo es una experiencia cercana. La afectividad entre los jóvenes norteros, fundamentada en narrativas de acción, violencia, sexo y hedonismo, aparece como motor de sociabilidad varonil y se vuelve motivación principal para ingresar o celebrar la narcocultura.

Como señalamos, en el apartado de corridos y narcocultura, las narraciones en los videos y en las canciones narcoculturales funcionan como dispositivos estructurantes de identidad de

⁹⁶ El paisaje serrano y las actividades rancheras son referente central de la cultura regionalista sonorensis. En contraste al estilo alterado-arremangado buchón, el estilo de vida tradicional ranchero-serreño, es en general de conducta y comportamiento: sereno, respetuoso, y tranquilo.

⁹⁷ Como señalamos en el apartado de corrido y narcocultura, “alterado” hace referencia al efecto estimulante al utilizar cocaína, relacionándose directamente con el comportamiento violento masculino característico de la narcocultura. Y “arremangado” se refiere a la constante actitud festiva, hedonista y ostentosa propia del estilo buchón.

género. La narcocultura expuesta en el narcocorrido actual se articula en proyectos ideológicos sexo-género. La masculinidad “narco” corresponde a imágenes de poder, autoridad, riqueza, supremacía, consumo de drogas, cosificación sexual de la mujer y violencia. Para Núñez y Espinoza (2017) la narcocultura propia del narcotráfico funciona como dispositivo de poder foucaultiano;⁹⁸ a nivel subjetivo, a través de objetos y discursos, mediante relaciones de poder, delimita la identidad y las acciones de los sujetos genéricos. En la narcocultura, así como en la delincuencia organizada, se ha tomado por sentado que la violencia física o simbólica que los hombres despliegan son acciones “naturalmente de hombres”, no se cuestiona la identidad en el sentido de deseos y subjetividades construidas socialmente. En este sentido, no es sólo el factor económico (expectativas de riqueza) lo que atrae a las filas del narcotráfico y a la narcocultura. El gusto por las armas, el uso de drogas, la cosificación de las mujeres y la experiencia violenta, no son gustos “naturales” de los hombres, son una construcción socio-cultural patriarcal fundamentada en el deseo por poder. Estos gustos y deseos son motivos para inscribirse a la identidad sexo-género narcocultural. La narcocultura es un complejo dispositivo de género en nuestra sociedad.

La hombría se demuestra no sintiendo miedo alguno, o por lo menos fingiendo no temer. Y convertirse en un demonio irracional, incontrolable, que pasa a la acción sin importarle consecuencias (Valenzuela, 2003, p. 183). “Muchos huevos” aunados a la connotación fálica de la pistola, son recursos simbólicos para manifestar hombría de manera contundente, si es necesario arrancándole la vida al adversario, o muriendo en el intento (Valenzuela, 2003, p. 178).

Las mujeres en el narcocorrido aparecen generalmente en dos formatos de identidad sexo-género, uno es el tradicional femenino, aquí podemos encontrar a la mujer sufrida, a la mujer objeto de confrontaciones entre hombres, o a la mujer cosificada como trofeo, este formato legitima la masculinidad del actor o personaje principal. El otro formato central es la mujer violenta, que puede llegar a convertirse en jefe de mafia. Este formato de identidad de género es el de una mujer que no obstante expone gestos, orientación heterosexual, o luce hiperfemenina, realiza acciones violentas de perfil masculino.

En la década de 1970 la mujer aparece por primera vez en el papel activo del narcotráfico. Narcocorridos como “Contrabando y Traición” o “Margarita la de Tijuana”, presentan mujeres violentas, tan recias como los hombres, en el contexto y situación del narcotráfico fronterizo (Valenzuela, 2003, pp. 62-63). Sin embargo, en estos corridos la mujer violenta es presentada desde la perspectiva androcéntrica como una mujer que mata bajo el motivo irracional de los celos

⁹⁸ Para Foucault, el dispositivo de poder funciona a través de discursos y objetos a nivel subjetivo, delimitando la identidad y las acciones del sujeto envuelto en relaciones de poder.

y se deja llevar por emociones cegadoras. En el narcocorrido actual la mujer ha adquirido rasgos anteriormente exclusivos masculinos como barbarie, frialdad y cálculo. Las mujeres han llegado a ser jefas de mafia, y competir en crueldad contra los varones. Este perfil transgrede dimensiones de género tradicionales. Capacidad para matar, mantener el control, desplegar gestos y golpes violentos, actuar bajo presión y peligro inminente, han sido exclusividades de los hombres (Valenzuela, 2003, pp. 172-173). A pesar de que el corrido alterado actual presenta nuevos formatos de mujeres violentas y cabecillas de mafia, en términos generales la mujer participa sólo como telón de fondo, o marco referencial, para amplificar las virtudes masculinas en los hombres (Valenzuela, 2003, p. 164). El papel de la mujer en el corrido ha sido contextual, ha funcionado como pretexto para que los hombres desplieguen cualidades masculinas. Por ejemplo, en el corrido “El tahúr”, el esposo dispone de su mujer para pagar por una mano de póker que perdió, respetando los códigos de honorabilidad; el último recurso de honor es, antes de perderla, disponer de la vida de la mujer antes de entregarla (Valenzuela, 2003, pp. 58-59).

En “Love Yourself” de Justin Bieber, encontramos un formato de masculinidad no estereotipado, con rasgos sensibles. Observamos a un hombre dolido que se siente traicionado por su pareja. El amor aquí se define como un ideal romántico que debe corresponder en pareja. Lo que el personaje varón señala es que su pareja no correspondió al amor que él le ofreció. La mujer es retratada como una egoísta y una narcisista. Ella lo ha utilizado, lo ha herido, sólo se enfocaba en ella. Si nos guiáramos por estereotipos de género, la letra de esta canción bien pudiera estar dirigida de mujer a hombre, de hecho, es un formato tradicional estereotipado de tema musical de desamor. Por lo general, en el estereotipo de canciones de desamor la mujer es la que abandona al hombre, en este caso es el hombre, el que cansado del maltrato se despide sin previo aviso. Ana Amuchástegui (2001) señala los problemas de hablar de estereotipos de hombría derivados de modelos dominantes. La autora indica que al hablar de tipos de hombres, constituidos por ciertos códigos, valores, normas, prácticas, estéticas, etcétera, los identificamos porque ya “tenemos” a priori un formato categórico de masculinidad, lo que nos atrapa en un círculo vicioso de estereotipos. ¿Cómo reconocer la masculinidad de los hombres que estudiamos? si no “tenemos” cierta concepción de masculinidad apropiada (fuera de estereotipos). Amuchástegui señala el problema de este “círculo vicioso”, es un problema que se extiende a cualquier investigación que trate sobre tipos y formatos de concepciones, prácticas, sentidos, conductas, comportamiento, psico-sociales. “Love Yourself” apunta en tal dirección; para enfrentar el problema de los estereotipos socio-culturales es necesario dar un paso fuera de éstos y ser capaces de observar lo que no se ve fácilmente, los signos del tiempo actual que no se han decodificado. La tarea es comprender nuevos significados, conocer nuevos tejidos de redes simbólicas.

La masculinidad de generaciones anteriores cumple con formatos consolidados entre los años posteriores a la revolución mexicana y los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando las convenciones de “valiente o bravío“ y de “hombre trabajador y familiar” se constituyeron como máximas del hombre mexicano (Gutmann, 2000). En “Love Yourself” observamos un formato de masculinidad de principios del siglo XXI, de hombre “sensible que permite expresar sus emociones”, que permite aceptar que los “muros emocionales” de la rígida masculinidad tradicional se han “derrumbado”. No es el formato estereotipado de macho, mujeriego, obsceno, incapaz de expresarse emocionalmente debido a sus temores, es un hombre que tiene una definición de amor fundamentado en la gentileza y se entrega a ésta. Acepta la posibilidad de enamorarse. Sin embargo la mujer lo hiera, debido al egoísmo con el que no corresponde a su amor.

Cabe señalar, que a diferencia de “El Karma” y “The Hills”, en “Love Yourself” el estilo musical es “suave”, es “relajado”, es “delicado”, el solo del saxofón es “alegre”; a diferencia del “pesado” ritmo marcado por la “grave” tuba en “El Karma”. “El Karma” es de una estética musical norteña “áspera”, “bulliciosa”, “agresiva”; además el estilo vocal “tosco” y “ebrio” de Camacho (influenciado por Chalino Sánchez) es el polo extremo al estilo “armónico”, “sobrio” y “terso”⁹⁹ de Bieber. Por su parte “The Hills” con su estilo “trap” de bajos “profundos” y “severos”, cajas de ritmos y sintetizadores “raperos”, “callejeros”, se distancia de la estética de la canción de Bieber.

“The Hills” de The Weeknd es un tercer polo en comparación con “Love Yourself” y con “El Karma”. La estética del hip hop callejero afroamericano se hace presente a través del estilo “trap” de la pista. En los versos la estética vocal predominante es rap (agresiva), y en los estribillos el rhythm and blues se hace notar mediante el estilo vocal fundamentado en constantes falsetes agudos. De esta manera, “The Hills” logra mezclar el estilo hip hop pandillero de barrio mediante la estética de las pistas (DJ) y los versos (rap), junto con las estéticas pop fáciles de escuchar rhythm and blues de los estribillos. En este sentido “The Hills” es un estilo pop-hip hop.

La “dulce” y “agradable” voz de “The Weeknd” contrasta con el mensaje descortés, agresivo y misógino en la letra de “The Hills”. La masculinidad expuesta en “The Hills” es sexista, de estereotipo machista. A partir de la mirada de un hombre misógino y egoísta, “The Hills”, nos habla de un estilo de vida urbano, consumista-individualista-hedonista. Un estilo de vida entre el uso de drogas y relaciones sexuales egoístas, cosificadoras de las mujeres.

Una relación emocional, erótica o sexual fluida, se caracteriza por que los individuos involucrados (sean dos, o más) son agentes libres de finalizar, transformar, reunir, o reiniciar dicha

⁹⁹ Bieber canta con un estilo vocal “susurrante”, *breathy*, “no ronco” como el estilo vocal “norteño”

relación. En este sentido, a partir de los análisis de las relaciones de género y las relaciones de poder, el modelo de relaciones fluidas se instituye reconociendo a los involucrados como individuos independientes entre sí (fuera de jerarquías patriarcales). En “The Hills” no observamos un modelo de relación romántico, tampoco uno estrictamente fluido, porque la mujer se encuentra en una relación tradicional de pareja instituida por la monogamia y la fidelidad que implica. De tal manera que la mujer tiene que ocultarse para cometer la infidelidad, por esto, no se considera que la relación fluya y la capacidad de agencia entre las partes tenga libertad para decidir por sus acciones. La relación entre el hombre misógino y la mujer infiel en “The Hills” es más bien una relación efímera, egoísta, y guiada por la experimentación emocional, nerviosa, y corporal, derivada del efecto de las drogas. El hombre sólo se enfoca en satisfacerse individualmente, y sólo después de sentirse lo suficientemente drogado es capaz de expresarse.

En “The Hills” destaca la centralidad de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, como un medio que hace posible los encuentros sexuales y/o eróticos de manera inmediata. Las nuevas tecnologías de comunicación estructuran la sociabilidad entre los jóvenes de una nueva generación. En el caso de “The Hills”, las redes sociales estructuran la posibilidad de la relación sexual y/o erótica. La inmediatez de los encuentros nos habla de lo fugacidad y transitoriedad en las dinámicas eróticas y sexuales en la actualidad. *Tinder* es un software gratuito que permite conocer y posteriormente entablar encuentros entre usuarios (coordinar encuentros “casuales”) en base a “perfiles personales” (datos como edad, sexo, amigos en común, residencia, gustos y actividades varias). Mediante “likes” es posible fijar “parejas”, esto es, mediante observar los perfiles de otros, es posible “discriminar” o “seleccionar” (a las personas que sean de “tu complacencia”). A partir de entablar conversaciones por medio de la función de *chat*, el objetivo es acordar una “cita a ciegas”. Para los hombres y las mujeres de una nueva generación este tipo de redes sociales no funcionan como aplicaciones o software “para hacer amigos”, sin lugar a dudas se trata de conquistar sexualmente, sin los compromisos y responsabilidades de pareja instituidas en el amor romántico.

En el 2015 la estrella pop Hilary Duff lanzó el sencillo “sparks”, este videoclip expone como la artista utiliza la aplicación *Tinder*. En el video, en una entrevista de radio, el conductor pregunta a Duff: “¿qué estás haciendo?” (Refiriéndose a que Duff ha abierto una cuenta en *Tinder*) y entre sonrisas nerviosas contesta: “lo que todo mundo está haciendo en *Tinder*”. Posteriormente en el video se observa como la artista arregla y acude a una cita a ciegas, en la que la situación se desarrolla como en una “película romántica de y para adolescentes”, y nunca se expone imagen alguna relacionada con sexo o erotismo. El video de Hilary Duff permite observar la popularidad y la regularidad con que las nuevas tecnologías son utilizadas. En el video de “Sparks” la situación

está bajo control (estas citas a ciegas involucran riesgos derivados del anonimato de los participantes), nunca se llega a contacto erótico o sexual alguno (esto es ampliamente contradictorio porque el objetivo central de este tipo de encuentros se deja de lado). En “The Hills” la narración es diferente, un hombre se encuentra en medio de una clara conquista sexual en la que las aplicaciones o redes sociales son catalizadoras de tal conquista. Tanto hombres como mujeres jóvenes están utilizando este tipo de aplicaciones para relacionarse sexual y eróticamente.

“The Hills” acierta en una cantidad de jóvenes de la nueva generación sonoreense que se sienten identificados con las relaciones eróticas lejanas al modelo de amor romántico. Además, es una generación más cercana que las anteriores a la experimentación con drogas. La marihuana aparece constantemente en las películas, series de televisión, y videos musicales juveniles, la nueva generación ha ido tolerando y permitiendo su consumo. Drogas sintéticas como la metanfetamina o la dietilamida de ácido lisérgico son recientes en Hermosillo y su consumo se ha incrementado desde el nuevo milenio. Asimismo, la nueva generación es cercana a los estilos juveniles fundamentados en el constante tiempo libre o de ocio, donde las fiestas y festivales musicales de 24 o 36 horas seguidas son deseo común. Estos gustos y prácticas son producto de la instauración global de la cultura consumista fundamentada en actividades de ocio hedonistas: el placer de comprar desmesuradamente, contratar servicios exclusivos, ser turista varias veces al año, asistir constantemente a festivales o conciertos de música pop, consumir la tecnología más reciente sólo por ocio o recreación. Estilo de vida “del mínimo esfuerzo”, que considera el estilo de vida de la clase trabajadora como un estilo de vida deshonorables (donde lo que se obtiene se gana con esfuerzo físico, “ensuciando el uniforme” con “el sudor de la frente”). Una generación fronteriza mexicana que ha internalizado ampliamente los valores individualistas, enfocados en el sueño egoísta de enriquecerse y lograr destacar, sin importar llevarse de paso a otros, o a costa de otros.

Para Michael Kimmel (2008) el estilo de vida sexista, homofóbico, de pornografía, uso de drogas, alcoholismo, en jóvenes estudiantes, es nombrado Guyland. Kimmel se refiere específicamente a jóvenes estudiantes de clase media que se sienten ansiosos por no contar con referencias para corresponder al formato de masculinidad tradicional fundamentado en el modelo de padre-proveedor. Para Kimmel la juventud se ha prolongado (hasta pasados los 30 años) y se ha disociado de la transición biográfica: educación-trabajo-matrimonio-paternidad. El empleo es cuestión central dentro de esta problemática, los cambios en el modelo de familia, en el modelo de matrimonio, en el modelo cultural binario atender/mantener, han sido afectados directamente por los cambios socio-culturales. En Guyland, el alcohol, las drogas, y el tipo de pornografía sexista, son la forma en que los jóvenes estudiantes de clase media desencadenan sus ansias en la

construcción de identidad. Sin guías, ni referencias de cómo ser adultos, los jóvenes de Guyland han creado un estilo de vida violento y sexista bajo sus propios códigos y normas masculinas. Guyland corresponde al formato presentado por “The Hills”, de uso de drogas y cosificación sexual, que huye de la afectividad y del amor. Es un Yo que se revela de la “normalidad”, de las convenciones o modelos sociales, del control, de las normas. Es un Yo que se revela en la medida en que las drogas y el alcohol producen un estado alterado de conciencia. Es una dinámica psíquica de desdoblamiento emocional que trata de disminuir el sentido de las normas y expectativas sociales.

En la masculinidad sexista de “The Hills” el tener muchas mujeres (novias, amantes, conquistas efímeras, o prostitutas), y específicamente en los jóvenes, conquistas y complacencias sexuales, funcionan como código de masculinidad sexista y machista (Medina, 2002, p. 400). Se prueba la masculinidad; se trata de ser reconocido por los otros; se alcanza una imagen concebida de lo que es “ser chingón”, “apañar morritas”, “coger”, “culear” son expresiones cotidianas sexistas. “Apañar”¹⁰⁰ es una expresión coloquial en la jerga norteña, es en general conseguir hacerte de un compañero o compañera sexual. Apañar constituye un tipo de relación superficial y cosificadora (generalmente de connotación sexista) se tiene sexo sin esperar establecer una relación emocional. Para Kimmel “buscar novia” (o esposa dentro del modelo de matrimonio y amor romántico) es visto por los jóvenes de la nueva generación como un “sacrificio inútil” o “perdida de energía”, las citas quitan tiempo para el desarrollo de proyectos individuales, se sobreponen los trabajos, los estudios, el ocio, la recreación personal, y otros proyectos (Kimmel, 2008, P. 202).

Los jóvenes que pasan por la pubertad y adolescencia temprana no cuentan con experiencia sexual. La pornografía ha funcionado como fuente de información sobre sexualidad. Las escuelas y la iglesia han sido conservadoras y siguen reduciendo sus cursos de educación sexual a la abstinencia, en lugar de informar a los jóvenes sobre el uso de anticonceptivos. La pornografía ha tomado un lugar principal como fuente de información (llena de fantasías, muchas veces alejada de la realidad) sobre sexualidad y erotismo.

La nueva generación ha crecido con imágenes eróticas desde pequeños, imágenes por doquier que bombardean los sentidos mucho antes de pensar por primera vez en placer y sexo. Actualmente hay imágenes eróticas y/o sexuales tanto de hombres como mujeres, los hombres son un objeto del deseo tanto como las mujeres. Estas imágenes muestran en su mayoría parejas

¹⁰⁰ Según la Real Academia Española, algunas acepciones de *apañar* son: *acicalar, aderezar, remendar, recoger, tomar algo con la mano, tomar algo con engaño, resolver un asunto con disimulo, abrigar, encubrir, darse maña, arreglárselas*

heterosexuales expresando placer, los niños rápidamente aprenden (y sienten) que tienen el derecho y el poder sobre el cuerpo de las mujeres (Kimmel, 2008). Los videos musicales, el cine, la publicidad, las revistas, etcétera, llenan de imágenes sexistas que los jóvenes interiorizan. Los medios de comunicación presentan la ilusión de un mundo donde las personas están siempre disponibles y pensando en sexo, los medios muestran un modelo de sexo ansioso e imparable. En la pornografía sexista la mujer se presenta como una fantasía ideal, siempre lista, queriendo “más”, orgásmica. La fantasía pornográfica muestra que cualquiera en la calle, en el supermercado, en la fila del banco, es un objetivo sexual, prácticamente todas las mujeres son “putas” y todos los hombres dispuestos a “cogérselas” (Kimmel, 2008, p. 177). Esta pornografía es humillante y reafirma los estereotipos machistas en los hombres.

VII. CONCLUYENDO

Frente a la pregunta central de investigación: ¿Qué significados de género vehicula la música preferida por las y los jóvenes estudiantes hermosillenses?, y el objetivo central: interpretar los significados de género contenidos en los discursos de la música preferida en relación al proceso de construcción de identidad masculina en jóvenes estudiantes de Hermosillo Sonora, es que presentamos la siguiente síntesis de resultados de la investigación.

Los y las jóvenes estudiantes hermosillenses de las escuelas públicas de educación superior participantes son de gustos musicales heterogéneos. En la actualidad es posible gustar de una cantidad de géneros musicales que anteriormente oponían sus estéticas y ahora se conjugan o fusionan. No obstante, aunque esta fusión de géneros comienza a establecer nuevos estándares pop, la división de los gustos de los y las participantes (en polos estéticos) nos indica que la oposición continúa en gran medida, en este sentido es posible agrupar a los jóvenes según tipos musicales. Por ejemplo, los y las participantes que gustan de géneros rockeros como el metal y el punk, se sitúan en mayoría en oposición lineal al norteño, la banda o el reggaetón (sólo una minoría combina en preferencia estos géneros musicales). Pero, frente al pop en inglés o el rap las barreras se hacen más débiles y estrechas. En este sentido, encontramos preferencias musicales que se oponen tanto en estética como en estilo tajantemente (como por ejemplo el metal y los metaleros en oposición al reggaetón y a los reggaetoneros), no obstante encontramos preferencias que fusionan tipos de música y disminuyen el sentido de las oposiciones (como el reggae y el pop en inglés), esto se refleja en la heterogeneidad de gustos de los y las participantes. Esto se debe en gran medida, a una cultura global de consumo, en la que las empresas del entretenimiento promocionan y venden un catálogo cada vez más extenso de géneros musicales y estilos juveniles. Las empresas del entretenimiento o industrias culturales moldean los gustos de una nueva generación de consumidores, enfocándose en los estilos juveniles desarrollados desde la Segunda Guerra Mundial, fundamentados en el tiempo libre o de ocio, el entretenimiento y la recreación individual.

Cabe señalar que hablamos sobre las preferencias musicales de algunos jóvenes estudiantes de la ciudad de Hermosillo. Hablamos principalmente de los hombres y las

masculinidades. En esta investigación, los diversos constructos sobre las identidades juveniles masculinas funcionan como recursos heurísticos (Mugleton, 2002), esto es, funcionan como constructos temporales, esquemas flexibles que el investigador propone frente a los intereses particulares de la investigación. Ninguna de las siguientes “generalizaciones” es totalizadora ni inmutable, corresponden a una fotografía de los gustos de estudiantes de dos preparatorias durante la temporada inicial del 2016 en Hermosillo Sonora.

Tanto la música popular juvenil, como los jóvenes, son construcciones socio-culturales históricas delimitadas generacionalmente (Feixa 1998; Urteaga 1998). En este sentido hablamos de una generación actual de jóvenes hermosillenses. Los describimos como una imagen dinámica en el tiempo.

Los y las jóvenes hermosillenses de principios del siglo XXI se caracterizan por encontrarse frente a transformaciones culturales, políticas, y económicas. Transformaciones o cambios que impactan en la continuidad de modelos culturales y estilos de vida regionales tradicionales.

La diversidad de gustos musicales corresponde a las preferencias por diferentes discursos que cada tipo de música contiene. Cada género musical se caracteriza por su forma de ver o interpretar la realidad social. Cada género musical tiene sus propias formas de darle sentido y significado a la cotidianidad. Recordemos que cada género musical se ha configurado históricamente (a lo largo de varios siglos, sin embargo en esta investigación partimos de la descripción histórica desde la mitad del siglo XX, cuando surge la cultura pop masiva).

El género y la sexualidad son construcciones históricas socio-culturales estructuradas mediante órdenes simbólicos (Scott, 2003), que podemos encontrar discursivamente en la música juvenil. En este sentido, cada género musical contiene y vehicula significados específicos sobre la identidad de género y la identidad sexual (Reguillo, 2000).

Los diversos discursos contenidos en las preferencias musicales exponen temáticas que interesan a los y las jóvenes participantes: violencia, amor, espiritualidad, erotismo, diversión, arreglo personal, uso de drogas, formas de entender, disfrutar, criticar, y afrontar, los problemas que condicionan su cotidianidad.

Por medio del cuestionario sobre preferencias musicales, y el análisis del discurso de tres canciones preferidas, consumamos el objetivo central de esta investigación: identificar e interpretar los significados de género contenidos en los formatos musicales preferidos por jóvenes estudiantes en el marco del proceso de construcción de identidad masculina.

VII. 1 Preferencias Musicales

Por medio del análisis estadístico de los cuestionarios sobre preferencias musicales logramos los siguientes objetivos específicos: 1. identificar los tipos de música preferida por los y las participantes, y 2. identificar las diferencias sexo-genéricas presentes en las preferencias musicales de hombres y mujeres. Asimismo, logramos responder las siguientes preguntas de investigación: 1. ¿Qué tipo de música es la que los y las jóvenes prefieren?, y 2. ¿Qué diferencias sexo-genéricas se presentan frente a las preferencias musicales de hombres y mujeres?

Los y las jóvenes participantes señalaron estar interesados ampliamente en la música. La mayoría de los hombres y de las mujeres señalaron mucho interés, sólo el 2% de las mujeres y el 3% de los hombres reportó poco o nulo interés. En la misma dirección, de interés e importancia de la música, el promedio de días semanales de escucha de la totalidad de participantes fue de 6.5. Mientras que el promedio de horas diarias fue de 4.5. Podemos observar que la música forma parte central en la vida diaria de los y las jóvenes participantes. La música es un objeto cultural material e inmaterial mediante el cual se construye identidad cotidianamente (Frith 1980, Hebdige, 2004).

Por una parte, la música puede llegar a ser un dispositivo moldeador de identidades, que incorpora concepciones, normas, y prácticas culturales, basadas en modelos o convenciones sexo-género. La música pop actual es un campo especializado artístico-musical delimitado por cierto habitus, constituido por un capital común que se disputa constantemente por los agentes “destacados” (con estatus de poder) que conforman dicho campo (Bourdieu, 2010). Así, los discursos en el pop en inglés conciernen a los intereses de un campo especializado que impone concepciones, normas y prácticas culturales.

En el caso del pop mexicano, el complejo empresarial de medios de comunicación Televisa ha llevado la música (junto con otras expresiones pop como las telenovelas, las series, el teatro, el cine, etcétera) a funcionar como dispositivos estructurantes de identidad, imponiendo ciertos modelos culturales con fines políticos, religiosos, económicos, de mercado, etcétera.¹⁰¹ Así, la cultura no es una dimensión neutral, ni una superficie llana y nivelada, es un paisaje discontinuo y fracturado, es un terreno en forcejeo, en el que versiones en competencia pelean por la legitimidad de sus redes de significados, en este sentido, en esta investigación el estudio de la música juvenil se desplazó de un análisis puramente musicológico, a las coordenadas socio-culturales que toman en cuenta las relaciones de poder. Por otra parte, la música puede llegar a ser

¹⁰¹ Basta mencionar un ejemplo que está a la mirada pública de toda y todo mexicano: la actual primera dama Angélica Rivera Hurtado, antes actriz y cantante parte de la compañía Televisa, es una figura pop que funciona como dispositivo estructurante de identidad nacional

un objeto por medio del cual los jóvenes negocian o critican dichas convenciones (la música como objeto cultural relacionado a la capacidad de agencia individual dentro de los marcos del proceso de construcción de identidad), y los jóvenes presentan sus propias normas, concepciones y prácticas socio-culturales (Urteaga, 1998; Bennett, 2015). Tal es el caso de discursos musicales de géneros como el punk, el rap callejero, o el reggae, en los que los jóvenes no se identifican como receptores pasivos de la cultura para las masas.

Observamos cambios culturales generacionales en los jóvenes participantes, a través de: 1) la ruptura con los gustos musicales de las generaciones anteriores, y 2) la predilección por discursos musicales que se contraponen a los discursos musicales de la música de generaciones anteriores.

Frente a la continuidad o la ruptura generacional, a través de compartir los gustos musicales de los padres, observamos que los y las jóvenes se encuentran divididos, alrededor de la mitad de los hombres y la tercera parte de las mujeres, señaló no estar influenciado por los gustos musicales de sus padres. En estas respuestas observamos tanto ruptura como continuidad generacional.

La ruptura o continuidad cultural también se refleja en las dos dimensiones o tipos musicales que la totalidad de participantes prefieren en mayoría: 1) géneros regionales (norteño y banda principalmente), y 2) géneros internacionales (pop en inglés, rap-pop, y reggaetón principalmente). Los géneros regionales apuntarían a cierta continuidad cultural regional.

A pesar de que los discursos de los corridos de narcotráfico actuales (los alterados y/o arremangados) difieren en mayor medida de los corridos tradicionales (de héroes justicieros populares) muchos otros discursos y estéticas del corrido actual continúan apegados a los códigos del corrido tradicional. En este sentido la cultura regional se reconfigura, conserva algunos elementos tradicionales, pero otros son incorporados novedosamente. Reconfiguración que corresponde a los cambios socio-culturales contemporáneos. Por su parte, los géneros internacionales como el pop en inglés, el rap-pop, o el reggaetón, presentan discursos enfocados en el estilo de vida consumista actual. Los discursos de estos géneros masivamente populares se concentran en un mundo individualista de ocio, de consumo, de modas y de arreglo corporal hipererotizado. Este tipo de discursos son relativamente novedosos en la región, y se contraponen a los discursos tradicionales sonorenses (sin embargo continúan en mayoría enmarcados en un modelo heteronormativo): se comienza a aceptar la exploración erótica en las mujeres, alejándose de la moralidad fundamentada en la “pureza” o virginidad prematrimonial; el hombre se reconoce y se expone como objeto a ser deseado eróticamente; se acepta sensualidad en el vestir y en el arreglo

personal de los hombres; se comienza a permitir que la mujer tome alcohol y consuma drogas; se comienza a permitir la sensibilidad y la expresividad emocional en los hombres.

Una característica novedosa en la nueva generación es la centralidad del internet y los dispositivos tecnológicos multimedia como objetos culturales de interacción social. Los medios de comunicación y navegar por internet son la mayor influencia musical en los y las jóvenes participantes. Como nativos de una “cultura digital”, la nueva generación ha crecido a la mano del internet y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Los jóvenes pueden acceder a un sinnúmero de multimedia en internet. Bajamos música en formatos como MP3, escuchamos música vía streaming en aplicaciones como Spotify, compartimos música en redes sociales como Facebook. Las redes sociales posibilitan sociabilidad (o socialidad) por medio de la adscripción individual a ciertas identidades fundamentadas en estilos juveniles. Las nuevas tecnologías digitales y el internet son aspectos cotidianos en los jóvenes. Corresponden a emergentes necesidades de identidad, expresión, emoción, y comunicación; necesidades que se satisfacen por medio del consumo y uso de tales tecnologías (principalmente los teléfonos móviles o inteligentes). Portar, utilizar, o ignorar la tecnología basada en el internet nos habla de estilos de vida urbanos. En la actualidad, pensar en los jóvenes urbanos fuera de los contextos tecnológicos y del internet es inconcebible.

A través de escuchar, expresarnos, emocionarnos o divertirnos a través de la música, satisfacemos diversas expectativas. Lo que se busca, o lo que se espera encontrar a través de la música, lo sintetizamos en tres dimensiones: 1) Expectativas o motivos musicales que influyen directamente en las emociones, esto es, la música como compañera, como modificadora del estado de ánimo, o como vehículo de expresión emocional, 2) expectativas o motivos musicales que sirven para socializar, esto es, compartir preferencias musicales con los amigos, buscar música popular, o buscar música con el objetivo de bailarla, y 3) expectativas o motivos musicales sobre códigos estéticos específicos, esto es, buscar música de cierta época, en cierto idioma, o con ciertas características instrumentales. En la búsqueda musical por cuestiones emocionales y por cuestiones relacionadas a la socialidad, las mujeres presentaron tendencia sobre los hombres. Estas diferencias entre hombres y mujeres frente a lo que se busca en la música, coincide con que las mujeres presentaron tendencia por preferir música alegre yailable (tropical o caribeña) como la cumbia norteña, la bachata, o el reggaetón; y coincide con que las mujeres presentaron tendencia por preferir temas de amor romántico. En oposición lineal a esta músicaailable y alegre, y a estos temas de amor, encontramos la tendencia en los hombres por preferir géneros rockeros y noailables (como el metal y el rock clásico); así como la tendencia en los hombres por preferir temas violentos.

Hemos observado los temas que los y las participantes señalaron como más gustados, y los comparamos con los temas contenidos en las canciones que los participantes anotaron como sus preferidas.¹⁰² Así, podemos señalar que los temas preferidos en la música tanto de hombres como mujeres participantes son los de fiesta y diversión, moda y estilo, amor y desamor, sexualidad y erotismo, y violencia y enfrentamiento. Y temas que se prefieren en menor medida son los espirituales o religiosos, y los de crítica o reflexión de problemas sociales.

Las mujeres presentan tendencia sobre los hombres en la preferencia por temas de amor y desamor. Por su parte, los hombres presentan tendencia en la preferencia por temas de violencia o enfrentamiento. La preferencia por temas de fiesta y diversión, moda y estilo, crítica o reflexión de problemas sociales, y sexualidad y erotismo, no presentan diferencias significativas por sexo. La preferencia de hombres por temas violentos, y la preferencia por temas de amor en las mujeres, coincide con los estereotipos sexo-género de hombre-macho y mujer-romántica. Sin embargo, la preferencia sin diferencias significativas entre hombres y mujeres por temas de diversión, crítica de problemas sociales, moda, y erotismo, indica perfiles de identidad de género no estereotipados, como el de hombre preocupado por la moda, por su imagen personal y por reconocerse como objeto o figura erótica, y el de mujer preocupada por temas sociales y por explorar su erotismo sin restrictivos.

Los géneros musicales preferidos en mayoría son el pop en inglés, el rap-pop, el reggaetón, la banda, y el norteño. Seguidos de la electrónica, el rock alternativo, el pop en español, el metal, la cumbia, y el reggae. Y en minoría encontramos la preferencia por el punk, el k-pop, y la bachata.

Las mujeres presentan tendencia en la preferencia por los géneros musicales que llamamos “tropicales” (incluyen el reggaetón, la bachata, el reggae, y la cumbia), y por géneros que llamamos “tradicionales” (incluyen la balada romántica, a música clásica y la ranchera). Por su parte, los hombres presentan tendencia en la preferencia por los géneros que llamamos “rockeros” (incluyen el alternativo, el punk, el rock clásico, y el metal). Frente a la preferencia por los géneros que agrupamos y nombramos “pop” (incluyen pop en inglés y en español, la electrónica, y el rap-pop), y frente a los géneros “regionales mexicanos” (incluyen norteño, banda y narcocorrido) no se presentaron diferencias significativas por sexo.

Al preguntarle a los participantes si es que consideraban que los gustos musicales influían en la imagen y el arreglo físico, así como en el carácter y la forma de ser, su respuesta general fue que la música se relaciona de manera regular, o más o menos, con la imagen y el carácter personal. Así, los y las participantes no tienden al polo de etiquetar tajantemente su imagen y su carácter en

¹⁰² Comparamos, o más bien, balanceamos los temas que se señalaron como preferidos con los temas contenidos en las 805 canciones anotadas.

relación a sus preferencias musicales. En este sentido, podemos señalar que las preferencias musicales de los y las participantes no corresponden determinadamente a modelos de identidad fundamentados en los estilos juveniles (descritos en los estudios de las culturas, subculturas y contraculturas).

Los principales estilos juveniles con los que la totalidad de participantes señalaron identificarse mucho son: normal, rockero, raper, raver, buchón, reggaetonero, alternativo, y vaquero. “Normal” no es un estilo juvenil basado en las subculturas juveniles, es un estilo fundamentado en los formatos culturales dominantes, en la cultura mainstream. Se tomó la decisión de incluir la opción “normal” para dar una opción de respuesta alternativa, una “disyuntiva” a la de las otras 16 opciones de estilos; porque los estilos juveniles son estereotipos, son tipologías de la imagen y de la subjetividad, y muchos jóvenes rechazan ser etiquetados o estereotipados. Sin embargo, “normal” nos habla de corresponder a la regularidad, nos habla de guiarse por las convenciones, sumarse a modelos culturales dominantes, a estilos juveniles no alternativos. Los y las participantes que se identificaron como “normales”, prefieren pop en inglés, rap-pop, reggaetón, banda, y norteño. Los hombres que señalaron identificarse mucho como “normales” también señalaron identificarse mucho como raperos, ravers, rockeros, reggaetoneros, buchones, y vaqueros. Y las mujeres que señalaron identificarse mucho como “normales” se identificaron también mucho como reggaetoneras, raperas, vaqueras, fresas y buchonas. Estas identificaciones nos indican cuales son los estilos juveniles “normales” o “regulares” entre la sociedad.

Los estilos preferidos que se presentaron en menor medida fueron: dark, rasta, punk, hippie y hipster. Estos corresponden con los géneros musicales que se presentaron también preferidos en menor medida, como el punk, el metal, el rap-callejero y el reggae. Todos estos estilos y músicas son de perfil cultural-alternativo, esto es, a diferencia del pop en inglés, del rap-pop y del norteño-banda, son estilos y géneros musicales que se enfocan en discursos de crítica y reflexión de problemas sociales. Estos géneros musicales y estilos juveniles se fundamentan en estilos de vida, concepciones, ideologías y simbologías relacionadas con las contraculturas y subculturas del siglo XX.

Los hombres participantes presentan tendencia al identificarse con los estilos raver, raper, biker, rockero, y metalero. Mientras que las mujeres presentan tendencia al identificarse con los estilos normal, fresa, y reggaetonera. Estos estilos corresponden a estereotipos de lo femenino y lo masculino, como el hombre “rudo”, el “violento”, la mujer “sensible”, o la “sexí”.

Por un lado, las tendencias de las mujeres por temas de amor y desamor, por géneros musicales tropicales y tradicionales, por buscar en la música cuestiones emocionales y de

socialidad, por continuar con los gustos musicales de sus padres, e identificarse en mayor medida con el estilo “normal”, indican continuidad cultural con los modelos sexo-género convencionales. Estereotipos sobre los “roles” de género fundamentados en el supuesto binarismo “natural” macho/hembra. En esta misma dirección algunas tendencias en los hombres los sitúan en el estereotipo linealmente opuesto, presentando tendencia por temas violentos, por géneros musicales rockeros, y tendencia por identificarse con estilos juveniles “toscos o rudos” como rapero o rockero.

Por otro lado, no podemos generalizar sobre estos estereotipos de género, pues muchos jóvenes no se sitúan en tales coordenadas de identidad. Algunos hombres prefieren música donde el amor y la moda son temas centrales, temas que tradicionalmente han correspondido a las mujeres, que han sido considerados exclusivamente femeninos. Algunos hombres prefieren música “tropical” bailable, así como baladas románticas, géneros en los que las mujeres presentaron tendencia. Asimismo, algunos hombres se identificaron como reggaetoneros y fresas, estilos en los que las mujeres presentaron tendencia.

Algunas mujeres prefieren temas de violencia en la música, lo que las aparta del estereotipo femenino de mujer “frágil”. El género musical del narcocorrido, característico por su violencia, no presenta diferencias por sexo, en este sentido, tanto hombres como mujeres prefieren de los temas del narcotráfico. Algunas mujeres gustan del metal, del punk y del rock, que son géneros “rudos” en los que los hombres presentaron tendencia. Algunas mujeres se identifican como rockeras, metaleras y raperas, estilos rockeros en los que los hombres presentaron tendencia. Asimismo, no se presentaron diferencias significativas al identificarse con el estilo buchón propio de la narcocultura, tanto hombres como mujeres se identifican como buchones, que es en general un estilo juvenil fundamentado en la violencia y el hedonismo de la narcocultura.

De esta manera, por un lado encontramos formatos de género estereotipados, por otro lado encontramos preferencias musicales que no concuerdan con los estereotipos. La preferencia por temas de moda y estilo, fiesta y diversión, y sexualidad y erotismo no presentaron diferencias significativas entre hombres y mujeres, lo que nos muestra que los hombres prefieren temas que tradicionalmente se han considerados “femeninos”. Asimismo, la preferencia por los géneros pop, y los regionales, no presentaron diferencias significativas por sexo, en esta dirección tanto hombres como mujeres gustan de estas músicas, de sus temas, intereses y motivaciones.

Las canciones que los y las participantes escribieron como sus favoritas coinciden con los géneros señalados como preferidos. Pop en Inglés, rap-pop (no rap callejero) y norteño-banda (la fusión actual de norteño y banda), fueron los géneros preferidos con mayor presencia entre las 805 canciones anotadas.

Cabe señalar que canciones de cumbia, punk, k-pop, bachata, y música clásica, fueron escasamente anotadas. Música clásica y cumbia fueron señaladas como géneros mayormente preferidos, sin embargo frente al pequeño número de canciones anotadas de estos géneros podemos señalar que la preferencia por cumbia y clásica no se refleja en la lista de canciones anotadas.

Las mujeres anotaron en mayoría canciones de pop en inglés, banda, reggaetón, norteño y pop en español. Mientras que los hombres anotaron en mayoría pop en inglés, norteño, rap, metal, electrónico, y rock.

VII. 2 Significados de Género en los Discursos Musicales

Por medio de analizar los discursos de tres canciones representativas de las preferencias de los y las participantes, logramos el objetivo de identificar e interpretar los significados de género. Respondimos las preguntas de investigación: ¿qué discursos contiene la música preferida por los y las jóvenes? y ¿qué significados de género contienen tales discursos?

Frente a los géneros musicales que los y las participantes señalaron preferir en mayoría, y las canciones y los artistas con mayor presencia en las listas que ellos y ellas mismas anotaron, seleccionamos una muestra de tres canciones que cumplen con el perfil de la música preferida en mayoría: 1. “El Karma” de Ariel Camacho, una canción norteño-banda, 2. “Love Yourself” de Justin Bieber, una canción pop en inglés, y 3. “The Hills” de The Weeknd, una canción rap-pop (o pop-rap). A través de los discursos de estas canciones es que logramos identificar los significados de género contenidos.

La canción de norteño-banda “El Karma” constituye un discurso sobre la narcocultura y el narcotráfico fronterizo mexicano con significados de identidad de género estereotipados, masculinidad “osada”, “intrépida”, “de macho”. Se trata de la narración en primera persona de la historia de un padre-narco. Un padre de familia que por conservar su posición jerárquica en el narcotráfico arriesga su vida y la de sus hijas.

En “El Karma” los enemigos llaman a enfrentamiento al narcotraficante, y por corresponder a un modelo de masculinidad narcocultural, el padre-narcotraficante exhibe “coraje” frente al llamado, y sus respectivas posibilidades de muerte. Este violento enfrentamiento entre narcos, arriesgando a las hijas de por medio, expone el perfil individualista-egoísta del narcotraficante. Estas agresiones familiares, corresponden a una fase actual en el que a violencia se ha agravado, una violencia que deja atrás los códigos de honor de la mafia tradicional, en los que la familia se respetaba. El narco-padre actúa irracionalmente, como héroe de cine de acción,

pero muy diferente al héroe justiciero del corrido tradicional popular. Los héroes justicieros daban su vida por la comunidad, no eran individualistas. En cambio estos héroes “de acción” actuales, matan y se vengan en términos individualistas y egoístas, como es el caso de “El Karma”.

El código de masculinidad narcocultural en el que se fundamenta el personaje central de “El Karma” es el arquetipo del hombre-héroe. Exhibe coraje frente a la muerte, su narración es encuadrada en el contexto de la aventura, responde sin titubear al llamado de enfrentamiento de sus enemigos, y finalmente muere al tenor de la batalla. En este sentido la masculinidad de este corrido continúa fundamentándose en un “viejo arquetipo”, en un antiguo y mítico estereotipo de masculinidad.

En la narración, el narcotraficante señala que antes era pobre, que pasó del estilo de vida rural (agricultor-ganadero) al estilo de vida urbano (venta de drogas en la urbe). El ingreso a la narcocultura a través del tráfico de drogas y de la violencia del sicariato, corresponde a un afán de la modernidad actual, no sólo por tener grandes sumas de dinero y salir de la pobreza, sino por alcanzar un estilo de vida hedonista-consumista-urbano, y por el placer de ser reconocido como “jefe”, por sustentar el poder propio de los jefes narcotraficantes.

En Sinaloa, la narcocultura se instituyó informalmente como estilo de vida durante el último tercio del siglo XX (Sánchez, 2009). A principios del siglo XXI la narcocultura se ha institucionalizado informalmente a lo largo de Estados Unidos, México y Latinoamérica. La música, los videos musicales, la vestimenta, y el cine de narcotráfico alterado funcionan a nivel subjetivo como dispositivos moldeadores de identidad de género. La narcocultura se estructura bajo relaciones de poder, y los sujetos que luchan por el poder del narco lo hacen desde una serie de códigos de conducta y comportamiento masculino. El gusto por las armas, por la violencia, por las drogas y el sexismo, no son gustos “naturales” en todos los hombres, estos gustos corresponden a una construcción socio-cultural basada en el deseo por el poder. Los jóvenes se inscriben a la identidad masculina narcocultural motivados por tal deseo.

La canción “Love Yourself” de Justin Bieber constituye un discurso de amor sentimental, con significados de identidad de género no estereotipados, una masculinidad emocionalmente “sensible”. “Love Yourself” es una narración en primera persona de un drama de relación de pareja. Un hombre dolido, que se siente traicionado por el egoísmo y narcisismo de su pareja, y decide despedirse de ella.

En “Love Yourself” los significados de género exponen una masculinidad “sensible”, que permite expresarse emocionalmente, que acepta que las fronteras emocionales (los muros emocionales de la masculinidad tradicional) se pueden derrumbar. “Los muros derrumbados” son una metáfora de la ruptura del escudo emocional en los hombres. En este sentido el hombre en

“Love Yourself” se ha abierto emocionalmente, y se expone vulnerable en términos emocionales. Para recuperarse emocionalmente el hombre despidió a su pareja y le dice “deberías irte y amarte a ti misma”, esto expone un perfil emocional que se resiste a ser humillado, el hombre finiquita la relación “decididamente”.

“Love Yourself” nos habla de un tipo de identidad masculina que se aleja del estereotipo de “macho mexicano”. “Love Yourself” nos habla de un tipo de masculinidad, emocionalmente sensible, expresiva, que desmorona sus “fríos y rígidos muros”.

Por el contrario a la masculinidad emocional y sensible de “Love Yourself”, la masculinidad de “The Hills” es “fría”, “arrogante”, de “muros emocionales rígidos”. La canción pop-rap “The Hills” constituye un discurso de significados de identidad de género masculino estereotipados, “sexistas”, “egoístas”, “hedonistas”. Una narración en primera persona que versa sobre un posible encuentro erótico y/o sexual. “The Hills” expone el drama emocional de hombre misógino adicto a las drogas.

El hombre de “The Hills” busca un encuentro erótico y/o sexual “efímero y superficial”. Señala que quiere ser “tocado” pero no quiere abrirse emocionalmente. Señala que sólo mediante el efecto de las drogas es capaz de liberar su “verdadero Yo”. El hombre de “The Hills” sólo se enfoca en la satisfacción del placer individual, no alcanza a darse cuenta que su conducta y comportamiento egoísta, sexista, y cerrado emocionalmente, es lo que lo llevará irremediablemente al sufrimiento.

La masculinidad de “The Hills” es una que exalta el valor machista de las conquistas sexuales. En la canción el hombre le canta a la mujer: “acabo de cogerme dos perras”, en este sentido el número de conquistas equivale al potencial sexual. Mientras más conquistas se es “más hombre”.

Asimismo, “The Hills” se hace referencia a las redes sociales y a las nuevas tecnologías. Se presentan las redes sociales como un medio para interactuar y socializar. En el caso de “The Hills”, las nuevas tecnologías posibilitan el encuentro sexual y/o erótico (aunque el encuentro nunca llega a consumarse).

“The Hills” presenta un estereotipo de masculinidad sexista y egoísta que hace referencia al excesivo uso de drogas y a la ilusión de potencia y “abundancia” sexual. Por su parte el video musical hace referencia a un mundo fantástico relacionado directamente con el estado alterado de la mente bajo el efecto de las drogas. Lo que nos habla del rechazo por la realidad, la huida de la realidad, y en términos generales angustia existencial. Este tipo de masculinidad se refleja en una nueva generación que se encuentra más cerca que ninguna otra generación anterior a las imágenes eróticas y pornográficas sexistas, al uso de drogas y al estilo de vida “festivo” de 24 o 48 horas

sin reposo. Asimismo, una nueva generación que paulatinamente se aleja del modelo de amor romántico, y del modelo heteronormativo católico o cristiano fundamentado en el matrimonio y la familia.

Frente a la hipótesis de investigación: los discursos musicales que consumen los jóvenes varones de entre 15 y 20 años en Hermosillo son diversos en sus significados de género, y contienen (y vehiculan) tres tipos de significados de género: 1. estereotipados y sexistas, 2. no estereotipados y equitativos, o 3. contradictorios, sexistas y equitativos, y que los tipos 2 y 3 indican que los procesos de identidad son propios de un proceso cultural de des-tradicionalización. Podemos observar en los discursos de las canciones analizadas, los tipos de significados estereotipados y sexistas en las canciones de “El Karma” y “The Hills”, y el tipo no estereotipado y equitativo en la canción “Love Yourself”. Esta última canción apunta a nuevos códigos en la masculinidad de una nueva generación de hombres que poco a poco se muestran más expresivos emocionalmente, y se reconocen como sujetos emocionalmente sensibles. Mientras que la violencia y el sexismo de las otras canciones apuntan a reafirmar estereotipos de machismo e insensibilidad en los hombres.

VII. 3 Preferencias Musicales e Identidad de Género

Las preferencias musicales juveniles corresponden tanto al gusto por la estética del sonido musical como a la inclinación por ciertos temas, ciertos puntos de vista o formas de interpretar la realidad. En este sentido, hemos visto como los géneros musicales contienen determinados discursos, y en cada tipo de discurso (violencia, amor, narcotráfico, etcétera) encontramos determinados significados de identidad de género e identidad sexual. La pregunta es ¿Cómo se le da significado a lo femenino y lo masculino, y a “lo de los hombres” y “lo de las mujeres”, en la música que los y las jóvenes prefieren? Al responder esta pregunta, primero fue necesario identificar la música preferida, y posteriormente analizar las canciones preferidas en términos de significados de género y de sexualidad. Al observar que la música preferida es en mayoría pop, fue relevante, desde una perspectiva socio-antropológica de la historia de los jóvenes y de su música, conocer las raíces de la compleja configuración histórica de los géneros musicales, principalmente la historia de la música pop juvenil, que inició en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Así, los géneros musicales y los discursos musicales de la cultura urbana occidental contemporánea se han constituido en relación a contextos históricos.

Para el caso de los jóvenes de la cultura urbana hermosillense, además del amplio gusto por los géneros musicales del pop internacional, la cultura vaquera y/o ranchera ha permanecido

como referente cultural; y a partir de finales del siglo XX se ha configurado un modelo híbrido cultural entre lo rural y lo urbano. Hibridación que podemos ver reflejada en la heterogeneidad de preferencias musicales. En este mismo sentido, han permanecido modelos tradicionales de identidad sexo-género, pero también asistimos a cambios y transformaciones de tales modelos. Lentamente toman cabida identidades de género que no se fundamentan en el modelo heteronormativo y patriarcal atender/mantener, de la madre enfocada a la crianza de hijos y cuidado del hogar, y del padre enfocado en el trabajo y en proveer el sustento económico.

De manera sintetizada presentamos a continuación los resultados principales de la investigación:

- Conforme a la música preferida por los participantes de la investigación, podemos hablar de 2 tipos de gustos generales: “pop” y “regional”. En el “pop” agruparíamos géneros como el pop en inglés, el rap-pop, el rock-pop, el reggaetón, y el electrónico. En el “regional” agruparíamos al norteño, la banda, y a la fusión norteño-banda.
- Conforme a las preferencias musicales podemos jerarquizar los gustos principales de la totalidad de participantes: 1. Pop en inglés, 2. Rap-pop, 3. Norteño-banda, y 4. Reggaetón.
- Las mujeres presentan tendencia en la preferencia por géneros musicales “tropicales” como el reggaetón y la bachata, así como por géneros “tradicionales” como la balada romántica y la ranchera, mientras que los hombres presentan tendencia en la preferencia de géneros musicales “rockeros” como el rock clásico y el metal.
- La preferencia por géneros musicales “pop”, como el pop en inglés y el rap-pop, así como los “regionales” como el norteño y la banda, no presentaron diferencias significativas entre hombres y mujeres.
- Los géneros rockeros preferidos en minoría, como el reggae, el punk o el metal, a diferencia de los géneros musicales más gustados, contienen temas de crítica y reflexión socio-cultural. Temas de perfil comunitario o colectivo.
- Los géneros preferidos en mayoría (“pop” y “regional”) se enfocan principalmente en los temas de: diversión, amor romántico, erotismo, moda, y violencia.
- Los géneros pop actuales se orientan en general al “arreglo”, “imagen” y “estilización” del cuerpo, y a bailes “enérgicos-corporales” enfocados en la “erotización del cuerpo”.
- Los géneros regionales presentan la contradicción amor/violencia, esto es, en el norteño y la banda, los artistas presentan en sus repertorios tanto temas de amor romántico como temas violentos de narcotráfico.

- Las mujeres presentan tendencia en la preferencia por temas de amor, y los hombres presentan tendencia en la preferencia por temas de violencia. lo que apunta a estereotipos de “mujer-romántica” y “hombre-violento”.
- No se encontraron diferencias entre hombres y mujeres frente a la preferencia por temas de diversión, moda, erotismo, crítica social, y espiritualidad. Lo que apunta a un proceso de des-tradicionalización de los estereotipos sexo-género.
- Las mujeres presentaron tendencia por buscar cuestiones emocionales y de sociabilidad en la música. Lo que coincide con el estereotipo “emocional” de las mujeres.
- Los hombres se encuentran divididos frente a la continuidad de los gustos musicales de sus padres, mientras que las mujeres presentan tendencia por continuar con los gustos parentales. Lo que coincide con el estereotipo de desapego o distanciamiento emocional en los hombres.
- La totalidad de los participantes se encuentra en mayoría influenciados musicalmente por los medios de comunicación y el internet. Los medios de comunicación basados en las nuevas tecnologías son el medio principal para conseguir y compartir música y videos.
- Los estilos con los que se identifica en mayoría la totalidad de participantes son el estilo “normal”, el “rockero” y el “rapero”. Los hombres presentan tendencia en los estilos “rockeros” como “metalero” y “rockero”, mientras que las mujeres presentan tendencia en los estilos “normal” y “reggaetonera”. Cabe señalar que en los estilos “buchón” y “vaquero” no se presentaron diferencias entre hombres y mujeres.
- Por un lado, algunos resultados tienden a los estereotipos sexo-género, sin embargo, algunas mujeres y hombres rompen con los estereotipos. En este sentido, no es posible generalizar sobre los tipos de identidad de los y las participantes.
- Las tres canciones analizadas en sus discursos: “The Hills”, “El Karma”, y “Love Yourself” exponen tres formatos de identidad masculina. “Love Yourself” de Justin Bieber y “The Hills” de The Weeknd son pop en inglés (ambos artistas son oriundos de Ontario Canadá), en estas canciones encontramos dos polos masculinos emocionales: “Love Yourself” expone una masculinidad no estereotipada, emocionalmente sensible (abierta, gentil y frágil), mientras que “The Weeknd” expone una masculinidad estereotipada, insensible y sexista (emocionalmente cerrado, misógino, analfabeta emocional). En el caso de “El Karma” de Ariel Camacho (Oriundo de Sinaloa México) el tipo de masculinidad es estereotipada, de violencia entre hombres (en este caso la violencia se extiende a los familiares), la conducta y comportamientos de masculinidad violenta en éste caso corresponden a una serie de códigos masculinos narcoculturales.

En conclusión, los jóvenes estudiantes hermosillenses que participaron en esta investigación son heterogéneos en sus gustos musicales. No obstante, podemos observar que grupos de jóvenes se caracterizan por preferir ciertos tipos de música por encima de otros. En este sentido podemos identificar una mayoría que prefiere los géneros pop y los regionales, y una minoría que prefiere géneros rockeros.

Los géneros pop y los regionales son los más gustados. En estos géneros encontramos varios significados de identidad de género y sexual. Por un lado encontramos masculinidad no estereotipada, como en el caso de “Love Yourself”, no obstante como en el caso de “The Hills” encontramos un estereotipo reforzado de sexismo, y en “El Karma” encontramos un estereotipo reforzado de masculinidad violenta narcocultural.

Al observar los cientos de videos musicales correspondientes a las canciones anotadas por los jóvenes participantes se encontraron canciones que hablaban de identidades de género no estereotipadas, lo que apunta a un proceso de des-tradicionalización, no obstante, la mayoría de las canciones se encuentran delimitadas por modelos heteronormativos sexistas, principalmente en los géneros musicales de mayor presencia como el pop en inglés, el norteño, la banda, el reggaetón, el pop en español, y el rap. Estos son géneros en los que fue posible darnos cuenta que en mayoría tienden a reforzar los estereotipos. Los géneros donde podemos encontrar formatos no estereotipados (pero que no por eso están totalmente libres de estereotipos) son la electrónica, el rock alternativo, y el punk. Algunos resultados rompen con estereotipos, algunas mujeres gustan de la violencia masculina narcocultural (en el narcocorrido), sin embargo esta ruptura de estereotipo no apuntaría a un proceso de des-tradicionalización, y tal vez refuerce la centralidad o importancia que tiene la violencia en el narcomundo. No se presentaron diferencias entre hombres y mujeres en la preferencia por temas de erotismo y moda, esto definitivamente si apunta a un proceso de des-tradicionalización, de la identidad masculina que no permite que el hombre se reconozca como eróticamente deseado y preocupado por la moda y el estilo personal. Asimismo, el interés de las mujeres por lo erótico (ampliamente presente en el reggaetón y en el pop en inglés, que se fundamenta en los bailes erotizados como el twerking o perréo) apunta a que las mujeres rompen con los códigos tradicionales de “vergüenza sexual”, buscando experimentar eróticamente.

VII. 4 La Música Popular Juvenil y el Desarrollo Regional

En esta última sección puntualizaremos algunas recomendaciones en relación al desarrollo regional:

- Reincorporar completamente la asignatura de educación artística a las escuelas públicas de educación media superior, poniendo atención en la música. Tal asignatura debe dejar de considerar el arte como “absoluto” fuera de contextos socio-culturales históricos. En este sentido, al considerar el arte y la música como construcciones y expresiones históricas socio-culturales, sería posible relacionar ampliamente información y conocimientos sociológicos. De tal manera que educación artística sería una asignatura tanto artística como de ciencias sociales, enfocada en el desarrollo humano y social.
- Realizar campañas y acciones para la música popular juvenil libre de violencia, discriminación y sexismo, este esfuerzo deberá incluir tanto a los empresarios de los campos musicales y a los músicos (del norteño, del pop, del rap), como a los diversos institutos, ministerios, y organizaciones interesadas, y que trabajan directamente con los jóvenes hermosillenses (desde las escuelas, ONG, hasta los institutos de cultura y de juventud). Dentro de estas acciones uno de los objetivos sería democratizar los campos musicales pop (los que se encuentran dominados por hombres y por discursos estereotipados de masculinidad), promover la inclusión de identidades de género y sexuales diversas: mujeres, lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgénero, queer, e intersexuales.
- La propuesta de prohibición del narcocorrido ha sido un paso hacia la regulación de contenidos que incitan o promueven la violencia y el crimen. Lo que es fundamental, y no se ha discutido en términos de política pública, es reconocer que la violencia del narcotráfico descansa en una estructura cultural mayor que la del campo musical popular y los medios de comunicación masivos; la violencia del narcotráfico (y también la del rap pandillero) corresponde a una construcción socio-cultural de identidad de género masculina. Los jóvenes desean identificarse como narcotraficantes o sicarios debido a que desean ese estilo de vida hedonista-consumista, lleno de “riesgos y aventuras mortales”. En este sentido, es fundamental realizar políticas públicas, campañas, y acciones varias

que alerten sobre los problemas que derivan del estilo de vida y los códigos de masculinidad de los hombres narcotraficantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alpizar, Lydia y Bernal, Marina. 2003. La construcción social de las juventudes. Última Década. (19):1-20.
- Althusser, Louis. 1989. La filosofía como arma de la revolución. Siglo XXI. México.
- Amuchástegui, Ana. 2001. La navaja de dos filos: una reflexión acerca de la investigación y el trabajo sobre hombres y masculinidades en México. La Ventana. (14):102-125.
- Astorga, Luis. 2005. Notas críticas, corridos de traficantes y censura. Región y Sociedad. XVII (32):145-165.
- Badinter, Elizabeth. 1995. X Y, on masculine Identity. Columbia University Press. New York.
- Barceló, Raquel. 2004. El muro del silencio, los jóvenes de la burguesía porfiriana. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). Historias de los Jóvenes en México, su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 16. México. 114-150 p.
- Barragán, Antonio de Jesús. 2015. Por el recorrido de la vida y la muerte: identidad y aprendizaje social de jóvenes sicarios en Sonora. Tesis de maestría. El Colegio de Sonora. México.
- Bennett, Andy. 2007. As young as you feel, youth as a discursive construct. En: Hodkinson, Paul y Deicke, Wolfgang (editores). Youth cultures, scenes subcultures and tribes. Routledge. New York. 23-36 p.
- Bennett, Andy. 2015. Identity: Music, community, and self. En: Shepherd, John, y Devine, Kyle (editores). The routledge reader on the sociology of music. Taylor and Francis. USA. 143-152 p.
- Berger, Peter y Luckman, Thomas. 2003. La construcción social de la realidad. Amorrortu. Buenos Aires.
- Born, Georgina. 2011. Music and the materialization of identities. Journal of material culture-Sage. 16(4):376-388.

- Bourdieu, Pierre. 1990. La juventud no es más que una palabra. En: Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo. México.
- Bourdieu, Pierre. 1987. Los tres estados del capital cultural. Sociológica. UAM. Año 2(5):11-17.
- Bourdieu, Pierre. 2010. El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura. Siglo Veintiuno Editores. Argentina.
- Brake, Michael. 1990. Comparative youth culture, the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada. Routledge. New York.
- Brill, Dunja. 2007. Gender, status and subcultural capital in the goth scene. En: Hodkinson, Paul y Deicke, Wolfgang (editores). Youth cultures, scenes subcultures and tribes. Routledge. New York. 111-125 p.
- Brito, Roberto. 1998. Hacia una sociología de la juventud, algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de juventud. Última Década. 9:0.
- Brito, Roberto. 2004. Cambio Generacional, y participación juvenil durante el cardenismo. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). Historias de los Jóvenes en México, su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 16. México. 233-280 p.
- Bueno, Gustavo. 1996. El mito de la cultura, ensayo de una filosofía materialista de la cultura, Prensa Ibérica. España.
- Busquet, Jordi. 2004. Las culturas juveniles, jóvenes y adolescentes en búsqueda de la identidad. En: Reguillo, Rossana, Pérez, José, y Feixa, Carles (coord.). Tiempo de híbridos, entresiglos Jóvenes México-Cataluña. Instituto Mexicano de la Juventud, Colección Jóvenes. 14. México. 178-184 p.
- Butler, Judith. 2007. El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad. Paidós. España.
- Castells, Manuel. 2000. La era de la información, el poder de la identidad. Siglo Veintiuno Editores. España.
- Clarke, John. 2005. Style. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain. Routledge. London. 175-191 p.
- Clarke, John. 2005. The skinheads & the magical recovery of community. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain. Routledge. London. 99-102 p.
- Conell, R.W. 1995. Masculinities. University of California Press. USA.

- Cova, Bernard, Kozinets, Robert y Shankar, Avi (editores). 2007. *Consumer Tribes*. Elsevier. Gran Bretaña.
- Dávila, Oscar. 2004. Adolescencia y Juventud: de las nociones a los abordajes. *Última Década*. (21):83-104
- De Keijzer, Benno. 1997. El varón como factor de riesgo: masculinidad, salud mental y salud reproductiva. En: Tuñón, Esperanza (coord.). *Género y salud en el sureste de México*. ECOSUR y UJAD. Villahermosa.
- Donas, Solum, (comp.). 2001. *Adolescencia y juventud en América Latina*. Libro Universitario Regional. Costa Rica.
- Durkheim Emile. 1981. *Las reglas del método sociológico*. La Red de Jonás. México.
- Encinas, José. 1994. *Bandas juveniles perspectivas teóricas*. Trillas. México.
- Feixa, Carles. 1998. *De Jóvenes Bandas y Tribus*. Ariel. Barcelona.
- Feixa, Carles. 2014. *De la generación @ a la generación #, la juventud en la era digital*. Nuevos Emprendimientos Editoriales. Barcelona.
- Foster, David. 2007. El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980. En: Cassigoli R. y Millán, M. (coord.) *Cuadernos para la docencia, número 2, ejercicios de transdisciplina*, UNAM. México. 175-192 p.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI. Argentina.
- Frith, Simon. 1980. *Sociología del rock*. Júcar. España.
- Frith, Simon. 2011. *Música e identidad*. En: Hall, Stuart, y Du Gay, Paul (compiladores). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu. Argentina. 181-213 p.
- Galvin, Jennie. 2014. El movimiento alterado: Perpetuando las relaciones hegemónicas de género por la comercialización de una moda juvenil. En: Valenzuela, José (coordinador). *Tropeles juveniles, culturas e identidades (trans) fronterizas*. Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Nuevo León. México. 197-231 p.
- García, Néstor. 1990. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

- García, Néstor. 1990 (b). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Grijalbo. México. 9-50 p.
- Geertz, Clifford. 2001. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. España.
- Giménez, Gilberto. 2005. *Teoría y análisis de la cultura*, volúmenes 1 y 2. Instituto Coahuilense de Cultura. México.
- Gruppi, Luciano. 1988. *El concepto de hegemonía en Gramsci*. Ediciones de Cultura Popular. México.
- Gutiérrez, Alicia. 2010. A modo de introducción, los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores. Argentina. 9-18 p.
- Gutiérrez, Saúl. 1998. *Masculinidad y salud reproductiva*. Tesis de doctorado en sociología política. Instituto Dr. José María Luis Mora. México.
- Gutmann, Matthew. 2000. *Ser hombre de verdad en la ciudad de México, ni macho ni mandilón*. El Colegio de México. México.
- Hall, Stuart, y Jefferson, Tony (editores). 2005. *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. London.
- Hall, Stuart, y Du Gay, Paul (compiladores). 2011. *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Argentina.
- Harris, Marvin. 2000. *Antropología cultural*. Alianza Editorial. España.
- Heau, Catherine, y Giménez, Gilberto. 2004. La representación social de la violencia en la trova popular mexicana. *Revista mexicana de sociología*. Año 66 (4):627-659.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura, el significado del estilo*. Paidós Ibérica. Barcelona
- Hebdige, Dick. 2005. The meaning of mod. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. London. 87-96 p.
- Hebdige, Dick. 2005. Reggae, rastas and ruddies. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. London. 135-155 p.

- Hennion, Antoine. 2010. Loving music, from a sociology of mediation to a pragmatics of taste. *Comunicar, scientific journal of media education*. 27(34):25-33.
- Hodkinson, Paul y Wolfgang Deicke (editores). 2007. *Youth cultures, scenes subcultures and tribes*. Routledge, London.
- Jameson, Fredric. 1981. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press. Ithaca.
- Jefferson, Tony. 1994. Theorising masculine subjectivity. En: Newburn, Tim y Stanko, Elizabeth (editors). *Just boys doing business? men masculinities and crime*. Routledge, London. 10-31 p.
- Jefferson, Tony. 2005. Cultural responses of the teds. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*. Routledge, London. 81-86 p.
- Karam, Tanius. 2005. Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. *Global Media Journal*. 2(3):0.
- Kaufman, Michael. 1989. *Hombres, placer, poder y cambio*. Editora Taller. República Dominicana.
- Kehily, Mary (editora). 2007. *Understanding Youth: perspectives, identities and practices*. Sage. Gran Bretaña.
- Kimmel, Michael. 2008. *Guyland*. Harper Collins. USA.
- Kuschick, Murillo. 1987. Nota sobre la sociología de Pierre Bourdieu. *Sociológica UAM*. año 2(5).
- Lamas, Marta (Comp.). 2003. *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. Miguel Ángel Porrúa. México.
- Leonard, Marion. 2015. Gender and sexuality. En: Shepherd, John, y Devine, Kyle (editores). *The routledge reader on the sociology of music*. Taylor and Francis. Gran Bretaña. 181-189 p.
- Lira-Hernández, Alberto. 2013. El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario. *Contribuciones Desde Coatepec*. (24):29-43.
- Machillot, Didier. 2013. El estudio de los estereotipos masculinos mexicanos en las ciencias humanas y sociales: un recorrido crítico – histórico. En: Ramírez, Carlos y José Cervantes, Carlos (Coord.). *Los hombres en México: veredas recorridas y por andar, una mirada a los estudios de género de los hombres, las masculinidades*. Universidad de Guadalajara, CUCEA, AMEGH, A.C. México. 17-35 p.

- Maffesoli, Michel, 1990. El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas. Icaria. Barcelona.
- Malinowski, Bronislaw. 1970. Una teoría científica de la cultura. EDHASA. Barcelona.
- Mannheim Karl. 1993. El problema de las generaciones. REIS. (62):193-242
- Marcial, Rogelio. 2006. Andamos como andamos, porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara. El colegio de Jalisco. México.
- Margulis, Mario. 2001. Juventud: una aproximación conceptual. En: Donas, Solum, (comp.). Adolescencia y juventud en América Latina. Libro Universitario Regional. Costa Rica. 41-56 p.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. 2000. La juventud es más que una palabra. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Martin-Barbero, Jesús. 1991. De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía. G. Gili, México.
- McClary, Susan. 2002. Feminine endings, music, gender and sexuality. University of Minnesota Press. USA.
- McRobbie, Angela y Garber, Jenny. 2005. Girls and subcultures. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain. Routledge. London. 209-222 p.
- Mead, Margaret. 1980. Cultura y compromiso, el mensaje de la nueva generación. Gedisa. Barcelona.
- Medina, Gabriel. 2002. Fracturas de la heterosexualidad masculina: horizontes transmodernos. En: Nateras, Alfredo (coord.). Jóvenes, culturas e identidades urbanas, UAM. México.
- Medina, Gabriel. 2000. La vida se vive en todos lados, la apropiación juvenil de los espacios institucionales. En: Medina, Gabriel (comp.). Aproximaciones a la diversidad juvenil. El Colegio de México. México. 79-115 p.
- Medina, Gabriel. 2000. Aproximaciones a la diversidad juvenil. El Colegio de México. México.
- Meersohn, Cynthia. 2005. Introduccion a Teun Van Dijk: análisis de discurso. Cinta de Moebio. (24):0

- Moore, Alex. 2010. Cross-cultural perspectives on the creation of American dance, 1619-1950. Tesis de senior Global Studies. Hofstra University. Estados Unidos de América.
- Muggleton, David. 2002. Inside subculture, the postmodern meaning of style. Berg. Inglaterra.
- Muñíz, Elsa. 2004. Jóvenes elegidos, México en la década de los veinte. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). Historias de los Jóvenes en México, su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jovenes. 16. México. 151-172 p.
- Nateras, Alfredo. 2000. De instituciones, drogas y jóvenes. En: Medina, Gabriel (comp.). Aproximaciones a la diversidad juvenil. El Colegio de México. México. 119-142 p.
- Newburn, Tim y Stanko, Elizabeth (editores). 1995. Just boys doing bussines? men, masculinities and crime. Routledge. Gran Bretaña.
- Núñez, Guillermo. 2004. Los “hombres” y el conocimiento, reflexiones epistemológicas para el estudio de “los hombres” como sujetos genéricos. *Desacatos*. (16):13-32.
- Núñez, Guillermo. 2007. Los estudios queer. En: Cassigoli R. y Millán, M. (coord.) Cuadernos para la docencia, número 2, ejercicios de transdisciplina. UNAM. México. 167-174 p.
- Núñez, Guillermo. 2011. ¿Qué es la diversidad sexual?, reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano. Abya Yala. Ecuador.
- Núñez, Guillermo. 2013. Hombres sonorenses, un estudio de género de tres generaciones. Pearson Educación. México.
- Núñez, Guillermo. 2016. Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Culturales*, UABC. IV (1):9-31.
- Núñez Noriega, G. y Espinoza Cid, C. E. 2017. El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría queer. *Estudios de género de El Colegio de México*. 3(5).
- Olvera, José, Torres, Benito y López, Raúl. 2014. El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de monterrey y elementos de interacción. En: Valenzuela, José (coordinador). *Tropeles juveniles, culturas e identidades (trans) fronteras*. Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Nuevo León. México. 155-192 p.
- Ortner, Sherry. 2005. Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. *Etnografías Contemporáneas*, Universidad Nacional de San Martín. (1):25-54.
- Palacios, Julia. 2004. Yo no soy un rebelde sin causa... o de cómo el rock & roll llegó a México. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). *Historias de los Jóvenes en México*,

su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 16. México. 321-348 p.

- Pardo, Neyla. 2012. Análisis crítico del discurso: Conceptualización y desarrollo. Cuadernos de lingüística Hispánica. (19):41-62
- Paredes, Américo. 1995. A Texas-mexican cancionero, folksongs of the lower border. University of Texas Press, Estados Unidos de América.
- Paredes, Américo. 1963. The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions. The Journal of American Folklore, American Folklore Society. 76(301):231-235.
- Peña, Manuel. 1985. The Texas-mexican conjunto: history of a working-class music. University of Texas Press, Estados Unidos de América.
- Peña, Manuel. 1995. Foreword. En: Paredes, Américo. A Texas-mexican cancionero, folksongs of the lower border. University of Texas Press. Estados Unidos. xxv-xxxi p.
- Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.), 2004. Historias de los Jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX, Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes no. 16. México.
- Pérez, José. 2000. Visiones y versiones, los jóvenes y las políticas de juventud. En: Medina, Gabriel (comp.). Aproximaciones a la diversidad juvenil, El Colegio de México. México. 311-341 p.
- Pérez, José, Feixa, Carles, y Reguillo, Rossana (coord.). 2004. Tiempo de híbridos, entresiglos Jóvenes México-Cataluña. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 14. México.
- Pérez, Juan. 2003. La variable de masculinidad en los procesos para el desarrollo sustentable, experiencia y marco teórico. La Ventana. (17):250-302.
- Pérez, José Manuel, Pere-Oriol, Costa, y Tropea, Fabio. 1996. Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia, Paidós Ibérica, Barcelona.
- Peristiany, J.G. 1968. El concepto de honor en la sociedad mediterránea. Labor. España.
- Peterson, Richard. 1992. Understanding audience segmentation from elite and mass to omnivore and univore. Poetics. 21(4):243-258.
- Piaget, Jean. 1975. Seis estudios de psicología. Seix Barral. México.

- Pineda, Gustavo. 2014. El baile de la violencia: representaciones en torno al movimiento alterado en Tijuana y Los Ángeles. Tesis de maestría. El Colegio de la Frontera Norte, México.
- Pitt-Rivers, Julian. 1968. Honor y categoría social. En: Peristiany, J.G. El concepto de honor en la sociedad mediterránea. Labor. España. 21-75 p.
- Ragland, Cathy. 2009. Música norteña: mexican migrants creating a nation between nations. Temple University Press. Estados Unidos de América.
- Ramírez, Juan. 2006. Música y sociedad, la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60):243-270.
- Reguillo, Rossana. 2000. Las culturas juveniles: Un campo de estudio, breve agenda para la discusión. En: Medina, Gabriel (comp.). Aproximaciones a la diversidad juvenil. El Colegio de México. México. 19-43 p.
- Revilla, Castro. 2001. La construcción discursiva de la juventud: de lo general y lo particular. Universidad Complutense de Madrid, departamento de Psicología Social (papers). Madrid.
- Rodríguez, Diana. 2014. Guerrera beats: hip hop chicana en los Ángeles. En: Valenzuela, José (coordinador). Tropes juveniles, culturas e identidades (trans) fronterizas. Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Nuevo León. México. 121-154 p.
- Rubin, Gayle. 1986. El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología*. VIII (30):95-145.
- Runeborg, Anna. 2008. Sexuality: a missing dimension in development. Swedish International Development Cooperation Agency (SIDA), department of democracy and social development, concept papers. Sweden.
- Sáez, Christina. 2013. El cine como herramienta didáctica para la Historia de Alemania: a propósito del programa de eugenesia en el nacionalsocialismo. *Revista ASRI*, Universidad de Sevilla. (4).
- Salguero, María. 2013. Masculinidad como configuración dinámica de identidades. En: Ramírez, Carlos y José Cervantes, Carlos (Coord.). Los hombres en México: veredas recorridas y por andar, una mirada a los estudios de género de los hombres, las masculinidades. Universidad de Guadalajara, CUCEA, AMEGH, A.C. México.
- Sánchez, Jorge. 2009. Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa. *Revista Frontera Norte*. 21(41):77-103.
- Saussure, Ferdinand. 1986. Curso de lingüística general. Alianza Editorial. Madrid.

- Scott, Joan. 2003. El género: una categoría útil para el análisis histórico. En: Lamas, Marta (Comp.). El género, la construcción cultural de la diferencia sexual. Miguel Ángel Porrúa. México. 265-302 p.
- Seidler, Victor. 2000. La sinrazón masculina, masculinidad y teoría social. Paidós, México.
- Seidler, Victor. 2006. Young men and masculinities. Zed Books. Reino Unido.
- Shepherd, John, y Devine, Kyle (editores). 2015. The routledge reader on the sociology of music. Taylor and Francis. USA.
- Thomson, Rachel. 2007. A biographical perspective. En: Kehily, Mary (editora). Understanding Youth: perspectives, identities and practices. Sage. Gran Bretaña. 73-106 p.
- Tong, Rosemarie. 1989. Feminist thought a comprehensive introduction. Westview Press, USA.
- Torres, Maria. 2004. Propuesta para un nuevo mapa histórico de la generación sesentera. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). Historias de los Jóvenes en México, su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 16. México. 349-360 p.
- Urteaga, Maritza. 1998. Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 3. México.
- Urteaga, Maritza. 2004. Imágenes juveniles del México moderno. En: Pérez, José y Urteaga, Maritza (coord.). Historias de los Jóvenes en México, su presencia en el siglo XX. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 16. México. 33-89 p.
- Urteaga, Maritza. 2004. Identidades en disputa: Fresas, wannabes, pandros, alternos y nacos. En: Reguillo, Rossana, Pérez, José, y Feixa, Carles (coord.). Tiempo de híbridos, entresiglos Jóvenes México-Cataluña. Instituto Mexicano de la Juventud, colección Jóvenes. 14. México. 114-132 p.
- Valencia, Sayak. 2014. Capitalismo gore. En: Valenzuela, José (coordinador). Tropes juveniles, culturas e identidades (trans) fronterizas. Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Nuevo León. México. 417-445 p.
- Valenzuela, José. 1988. ¡A la brava ese! El Colegio de la Frontera Norte. México.
- Valenzuela, José. 2003. Jefe de Jefes, corridos y narcocultura en México. El Colegio de la Frontera Norte. México.

- Valenzuela, José. 2004. Culturas identitarias juveniles. En: Reguillo, Rossana, Pérez, José, y Feixa, Carles (coord.). *Tiempo de híbridos, entresiglos Jóvenes México-Cataluña*. Instituto Mexicano de la Juventud, colección *Jóvenes*. 14. México. 133-142 p.
- Valenzuela, José (coordinador). 2014. *Tropeles juveniles, culturas e identidades (trans) fronterizas*. El Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Nuevo León. México.
- Vega, Héctor. 2010. La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music. *Revista Historia Actual Online*. (23):154-168.
- Vendrell, Joan. 2002. Masculinidades juveniles. En: Nateras, Alfredo (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. UAM. México.
- Weitzer, Ronald y Kubrin, Charis. 2009. Misogyny in rap music. *The George Washington University: Men and masculinities*, SAGE publications. 2(1):3-29.
- Willis, Paul. 1978. *Profane Culture*. Routledge, Inglaterra.
- Willis, Paul, The cultural meaning of drug use. En: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (editores). *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. London. 106-118 p.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. EGALES. España.