

EL LUGAR DESDE LOS MÁRGENES. MÚSICAS E IDENTIDADES JUVENILES

Rossana Reguillo*

*Son escasas las vías expropiatorias de las claves de la vida moderna: la relación personal con la tecnología, el cine y la televisión (el acceso masivo, nunca personalizado); la música (el registro más inmediato y extendido de la sensibilidad contemporánea), y la literatura, el territorio clásico...
Carlos Monsiváis (2000)*

A medida que se diversifica el menú de la mezcla, se intensifica su frecuencia, se singularizan sus contenidos y se hacen más recurrentes: ¿No crece también la ilusión de la auto-recreación a la vuelta de la esquina, sincronía fugaz de la mezcla entre dos voluntades que se descubren en una reunión esotérica o en el monitor de la computadora, intensidades grupales acuñadas en el instante, compenetraciones periféricas que no pueden ser conmensuradas desde ningún lugar central, permeabilidades provisorias de las que nadie regresa incólume a su casa, en fin, voluntad de autoproducirse en otra inflexión del eterno retorno, allí donde los gustos son más cambiantes, las perspectivas más caprichosas, los dioses más mortales?

Martín Hopenhayn (2000)

*The expropriatory ways of the keys of modern life are scarce: the personal relationship with technology, cinema, and television (the massive access which is never personalized), music (the most immediate and widespread register of contemporary sensibility), and literature, the classic territory...
Carlos Monsiváis (2000)*

As the menu of the mixture becomes more diverse, its frequency is intensified, its contents singularized and more recurrent: doesn't the illusion of self-recreation grow just around the corner, a fleeting synchrony of the mixture of two wills that find each other in an esoteric meeting or on a computer monitor, group intensities wedged into an instant, peripheral rapport that cannot be measured proportionately from any one central place, provisory permeability from which no one gets home safe, in short, the will to self-produce in another inflection of the eternal return, where tastes are more changing, perspectives more capricious, and gods more mortal?

Martín Hopenhayn (2000)



* Profesora-investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO.

La música, el habla, la apariencia estética y las relaciones con la tecnología, son ejes claves para entender los procesos de constitución del «yo» en la modernidad tardía. Se trata de “lugares” en el sentido dado a este concepto por Michel de Certeau (1996), de alta densidad, tanto simbólica como estructural, que se han constituido en modos, muy importantes, de identificación y de diferenciación en sociedades que asisten tanto al quiebre histórico o reconfiguración de los dispositivos principales de socialización (la familia y la escuela, principalmente) como al debilitamiento de los espacios de acuerpamiento e interacción social.

En tanto prácticas, la música y el habla, la estética y las relaciones con la tecnología operan hoy como marcadores culturales de las identidades, especialmente aunque no de manera exclusiva, en el ámbito de las culturas juveniles.

En el territorio de estas prácticas, en la frecuentación y acceso a sus códigos, reglas y a sus diversidades simbólicas implicadas, se tejen vínculos fundamentales entre el yo y el nosotros. Ahí el mundo como experiencia subjetiva, adquiere su sentido social por la (co)presencia de un (os) otro(s) que “iguales” y “diferentes” simbolizan los ritos de apertura y clausura que dinamizan a las identidades socia-

les y garantizan, al tiempo que imposibilitan, paradojas de la identidad, la existencia del “yo”.

En estas páginas me propongo reflexionar, a partir de la investigación empírica, en torno al vínculo significativo entre las identidades juveniles y



“Marcella”. Foto Walter Siebert

la música, en el contexto de una globalización que de manera inexorable ha venido operando una “transversalización” de los espacios en los que se construyen, conviven y se expresan las identidades sociales. Lo que intento apuntar con esta última idea es que hoy las prácticas culturales se mueven y se alimentan, simultánea-

mente, en múltiples planos que van de lo local a lo global, desafiando las nociones tradicionales de espacio, vinculadas a la idea de un lugar geográficamente delimitado.

En otras palabras, a partir del seguimiento de las identidades juveniles en sus arraigos empíricos y de su problematización conceptual, propongo pensar la música como un “lugar”, mientras que a los emplazamientos propongo pensarlos como “prácticas”¹. No es en este sentido, la práctica espacializada (por ejemplo jóvenes mexicanos en su relación con la música argentina, norteamericana o jamaicana), lo que interesa analizar aquí, sino el modo en que las músicas juveniles han venido a dar forma a lo que de manera metafórica podemos llamar “naciones juveniles”, siguiendo el ya clásico aporte de Anderson en torno a las comunidades imaginarias (Anderson, 1983), lo que implica tratar de acer-

carse a los procesos que agrupan y dan sentido a las identidades culturales, desbordando la idea de pertenencias territoriales y/o nacionales.

El territorio por su parte, operaría cada vez menos como espacio, en el sentido “goffmaniano” de escenario y más como “práctica”; es decir, el lugar adquiriría su sentido en tanto se le experimenta como lugar practicado (De Cer-

teau, 1996). La hipótesis planteada es entonces que en la relación músicas/culturas juveniles, el espacio (el cuerpo, la casa, la calle, la ciudad, el mundo, las autopistas de información) importa en tanto se le practica de maneras diferenciadas, cuya diversidad “practicada” estriba en el conjunto de representaciones, símbolos, valores que provienen de ámbitos que no pueden contenerse en la idea de “localización”. Así por ejemplo, el cuerpo que canta y al que se le canta, significa menos por su inscripción geográfica que por su adscripción a un universo de sentido que no puede fijarse en un emplazamiento determinado; la calle que se describe y que se habita con música de fondo puede ser el espacio del amor, del individualismo o de una violencia que no admite coordenadas geográficas, es decir, no se trata de las calles de Caracas, de Bogotá o de la ciudad de México, aunque de ellas se hable, sino de “las calles” de una ciudad que se vive amorosa o violentamente. Y más allá, la música es el lugar y la ciudad es la práctica: la ciudad del bolero es una muy diferente a la ciudad del reggae o del hip hop y sus practicantes se reconocen en ella (la ciudad hostil del reggae, la excluyente del hip hop, la nostálgica del bolero), desde marcos mucho más complejos que los del imperativo territorial.

Las categorías de “repertorio” (doméstico, regional, anglo), acuñadas desde la economía política de las industrias culturales (Yúdice, 1999), si bien permiten una lectura fascinante desde la lógica de la industria cultural, resultan insuficientes para entender que más allá de la relación “oferta-demanda”, “géneros-gustos”, las culturas juveniles han tejido una trama de relaciones complejas que no se dejan contar más que a través de los modos en que las músicas han abierto nuevos modos de (auto y hetero) reconocimiento, ayudadas en esta tarea por los circuitos informales y los nómadas que desafían la geopolítica, como Manu Chao.



“The Rolling Stones”, 1963. Londres

Bajo esta perspectiva qué significa que mientras Colombia “consume” el 30% de su repertorio doméstico frente a un 45% del repertorio regional, en México se venda un 20% del repertorio regional frente a un 47% de los domésticos y que el país con más altas ventas (38%) de repertorio anglo, sea la Argentina (Yúdice, 1999;197). Si bien es cierto que hoy día es imposible prescindir de este tipo de análisis y que, estratégicamente, no puede soslayarse el hecho de que el mercado está operando, por la vía de los hechos, como un organizador de la identificación y diferenciación cultural, no es menos cierto que hay un conjunto de procesos

que escapan a la lógica aceptada del mercado, o bien que precisamente es a partir del mercado que se generan movimientos que los sismógrafos mercantiles no detectan. Más allá de la firma disquera es Manu Chao, ¿español?, ¿francés?; o ¿es Bob Marley para los jóvenes “raztecas” mexicanos o los “rastainos” puertorriqueños (Reguillo, 2000), producto del “repertorio anglo”? La respuesta es compleja.

Nosotros...que nos queremos tanto²

Todos estaban citados para las diez de la mañana y cada uno de ellos había sido se-

leccionado por su adscripción a una matriz identitaria claramente definida y pertinente de acuerdo a lo que nos proponíamos discutir: la relación de ciertas identidades juveniles con la música. En el grupo de discusión estaba representado el movimiento punk, el movimiento gótico, el tecno (o electrónico), el mundo del reggae y la escena gruper. Expresiones identitarias con las que había tenido una experiencia previa y largos períodos de trabajo etnográfico, lo que permitía un cierto manejo de los códigos “nativos” de cada uno de los jóvenes que esa mañana coincidirían en un espacio cerrado de la universidad, al que generosamente habían aceptado asistir.

Resultaba difícil decidir qué tipo de detonante³ utilizar para instaurar el grupo de discusión: ¿una poesía?, ¿una fotografía? Era evidente que el tema ameritaba la utilización de música. Pero cómo hacer una selección sin afectar los “gustos” tan diferenciados de los participantes, o en otras palabras, cómo no “ofender” las sensibilidades de aquellos que habían demostrado que la música era para ellos algo más que un estado de ánimo o un pasatiempo. Después de una evaluación y una ponderación cuidadosa, la decisión fue utilizar un bolero, lo suficientemente conocido y al mismo tiempo, lo suficientemente “lejano” de los territorios identitarios de esos jóvenes. Esa apuesta tenía dos ventajas, permitiría generar las condiciones para colocar al grupo en

situación discursiva y al mismo tiempo introducía, de entrada, el problema de la educación sentimental. *Nosotros*, del compositor Pedro Junco Jr., convertido en éxito en la interpretación de Eydie Gorme y Los Panchos, fue la canción seleccionada. La apuesta resultó.

Cuando los acordes del famoso bolero sonaron, las sonrisas de estupor y al mismo tiempo cómplices, no se hicieron esperar. Los seis hombres y la única mujer del grupo, dieron evidentes muestras de reconocer la canción. La discusión comenzó.

Tres fueron las formas fundamenta-

les de colocarse ante el bolero: desde la familia, desde la tradición y lo popular y desde los estados anímicos.

En la discusión quedó claro que para los participantes, más allá de las diferencias entre matrices de identidad, el bolero era un tipo de música que los colocaba con sus experiencias primarias en relación con la música. El bolero era la música de los padres, pero era también la música de México y Latinoamérica, música de un tiempo ido y de inocencias perdidas. Registro fundamental de la soledad contrariada. Para ellos, estos jóvenes, el bolero no era la música del amor, sino del desamor, del desencuentro. Imposible, dijeron y coincidieron, que el amor se dejara hoy contar (y sentir) a través del bolero.

La música es una experiencia



cultural cuyos primeros acordes están directamente vinculados al grupo familiar. Sin embargo, la autoridad parental en la definición de los consumos va a sufrir un serio descalabro al introducirse paulatinamente la micro tecnología de reproducción. La “consola” entronizada en el centro del hogar (y más tarde desplazada por la televisión) compite en situación desventajosa con las pequeñas grabadoras, mini componentes y walk mans que vienen a individualizar el consumo y a facilitar la exploración de intérpretes, géneros, ritmos y visiones del mundo. La música representa entonces el primer “territorio liberado” con respecto a la tutela de los adultos y un lugar clave para la autonomía de los jóvenes.

Un proceso fundamental va a operarse a partir de este contacto “libre” con la música: la búsqueda de repertorios que “enganchen” con la sensibilidad propia, que armonicen con las tonalidades de una identidad en proceso de configuración. Esto sucede de dos formas básicas. De un lado, los repertorios proporcionados por una industria musical en expansión, cuyos circuitos de distribución son principalmente la radio y la televisión. Para muchos jóvenes la búsqueda se agota en este movimiento y es el llamado circuito comercial el que define su relación con las músicas. Pero, de otro lado, las redes de pares y la situación social van a jugar

un papel fundamental en la configuración de los “gustos”. De características fuertemente gregarias, las identidades juveniles van a buscar y a encontrar en los “otros”, la posibilidad de reconocerse en un “nosotros” que afirme la identidad individual y al mismo tiempo opere como el núcleo de las certezas compartidas.

El discurso de los jóvenes a este respecto es contundente. La música representa más que una tonada de fondo; se trata de un tejido complejo al que vinculan sus percepciones políticas, amorosas, sexuales, sociales. Debe, en este sentido, responder a la experiencia subjetiva del mundo, desde el lugar social:

En ese tiempo, a mí me tenía asqueado la música comercial, para nada me sentía

identificado, entre rosas, flores, bendiciones, cuando en realidad a mi alrededor era una situación totalmente contraria ¿no? Si uno se ponía a ver televisión, lo que te mostraban era una vida que no existe, te mostraban las cosas bonitas. Pero era algo que no se daba a tu alrededor. Yo por ejemplo, yo soy de un barrio... bajo...pues sales a la calle y como no estás vestido bien porque no tienes ropa, entonces la policía te para, te roba el dinero, en la escuela te tratan mal...Entonces cuando de repente llega a mí lo que son las letras del movimiento punk... era una música sincera, era una música que tenía espíritu, era una música que cantaba lo que yo estaba viviendo... (Benjamín, cantante del grupo hard core punk “Sedición”).

Que la música “cante lo que uno está viviendo” significa, para estos jóvenes, la posibilidad de desmarcarse con respecto a ciertos circuitos comerciales que producen lo que podríamos denominar “música-chatarra” y que a partir de la década de los ochenta ha demostrado ser un negocio redondo al apostar a una receta simple: la conjunción de ciertos prototipos de belleza juvenil, un espectáculo coreográfico fácil de imitar, tonadas sobresimplificadas y unas letras que no se destacan



por su elaboración. Representantes de esta corriente “chatarra” serían por ejemplo los grupos *Menudo*, como grupalidad masculina; *Flans*, como grupalidad femenina y *Timbiriche*, un grupo mixto.

Pero, qué puede decirles a una inmensa mayoría de jóvenes latinoamericanos que viven en condiciones de pobreza, que experimentan cotidianamente la exclusión y enormes dificultades de incorporación social, las músicas que reducen a los jóvenes a una suma de hormonas y feliz inconsciencia. Quizá por ello, el mercado de estas exitosas formas de “creación cultural” se ha desplazado de los públicos jóvenes, a los de adolescentes y niños.

De la autonomización al insularismo

Una de las discusiones más complejas y polémicas entre los participantes del grupo de discusión fue si la música era una experiencia individual o colectiva. Si en el consumo musical se establecen los primeros procesos de autonomización del sujeto juvenil con respecto al mundo adulto (y en muchos casos con respecto de los circuitos comerciales), es precisamente en su relación con la música donde el sujeto individual encuentra los vínculos con una comunidad tanto presencial como simbólica, capaz de



incorporar, matizar y cohesionar las diferencias individuales.

Al trazar su biografía musical, los participantes dejan muy claro que en todos los casos hay una situación detonante que otorga la certeza de haber arribado, a través de una búsqueda personal, a un territorio que es común y colectivo. Puede tratarse de un hermano o pariente mayor, de un grupo de amigos, de un concierto, del acceso “accidental” a un disco, las situaciones que colocan a los jóvenes en un universo musical que operará, a partir de ese momento, como un marcador de identidad y un nicho de pertenencia.

Y al operar de esta manera, es difícil que los jóvenes abandonen o siquiera crucen, desprejuicia-

damente, los territorios musicales. Las fronteras que separan estos mundos no pueden ser cabalmente comprendidas sólo desde los ritmos o los géneros, en

tanto estas diferenciaciones tienen mucho más que ver con fuentes nutricias para la construcción de representaciones sobre el mundo y la acción, que con dimensiones esteticistas. Es por ello que (el y) lo colectivo resultan fundamentales en la conformación de los circuitos de consumo cultural.

Yo trataba de encontrar una expresión que fuera más urbana, más cotidiana y que reflejara lo que estábamos viviendo y sobre todo esas ganas que yo tenía de ver la vida de una manera diferente. De repente me empecé a clavar⁴, a tratar de conocer gente...Y me cayó un disco de una banda...ellos tenían un programa en Radio Universidad, que no era nada más poner música, sino abordar temas sociales, o sea estar realizando evaluaciones, hablar con la gente... (Israel, miembro del movimiento gótico, y de una banda musical).

La música es el territorio en el que las tensiones, el conflicto, la angustia que se deriva del complejo proceso de incorporación social, se aminoran y dan paso a las primeras experiencias solidarias.

...vas creciendo y tu mente como que se va abriendo a nuevas experiencias... cuando estábamos en campamentos poníamos reggae, siempre entre nosotros, era así como que... había una armonía chida⁵ entre los que estábamos ahí, nos llevábamos bien...era un momento así como de más unión, de relax. Pero sobre todo como de la armonía que tiene el reggae, me vibraba chido y me llenaba de paz. (Eugenio, estudiante universitario).

La música es el lenguaje que vehicula los emergentes sentidos de lo social-identitario para los jóvenes, la posibilidad de romper el encierro de su propia piel. Es el lenguaje que permite explorar el mundo y al mismo tiempo expresar las propias valoraciones sobre ese mundo. La música es entonces el lugar de interacción entre lo interior y lo exterior, y para algunas identidades juveniles se convierte en el lugar privilegiado para conciliar el espacio tópico (el lugar concreto y preciso que habita el cuerpo) con el espacio teletópico (el lugar lejano, lo social).

Pro-choice⁶

Por una maternidad libre y voluntaria
Por una maternidad consciente y solidaria

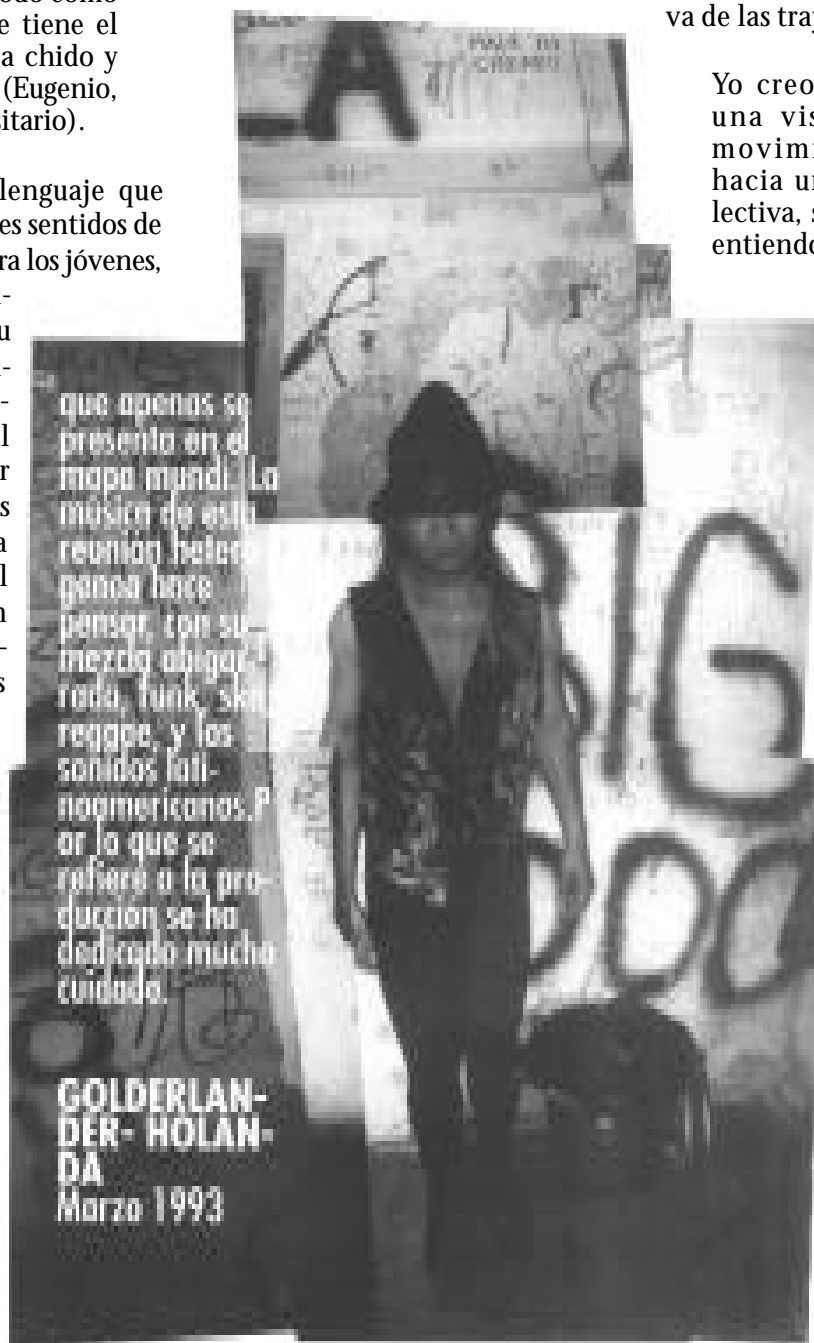
Prohibiendo el aborto
condenas a muerte a
miles de mujeres
a miles de inocentes.

Coros:
Pro-choice
Es tu cuerpo
Pro-choice
Es tu vida
Pro-choice
Tu decisión

(Fragmento de
"Pro-choice", letra y
música de la banda punk
Sedición).

Es esta convergencia de planos la que otorga a las músicas vinculadas a los procesos de identidad su fuerza expresiva y su centralidad en las culturas juveniles, en tanto opera como organización colectiva de las trayectorias individuales.

Yo creo que más allá de una visión musical, el movimiento reggae va hacia una superación colectiva, social. Cosa que yo entiendo que el punk va también: un desahogo y una superación colectiva para que todos estemos mejor ¿no?, que no todos estamos de acuerdo con el sistema o lo que en el reggae se llama "sistema babilónico"... pero si a fin de cuentas tu escuchas dos cassettes, no se llevan, no se llevan musicalmente. El punk es más violento, más expresivo, más fuerte y el reggae es más propositivo, más soñador, a lo mejor más irreal pues... pero al final de cuentas se busca lo mismo, entonces eso remite a una colectividad... (Jan, integrante de una banda de reggae).



George Simmel dijo que “la música tiene algo insular... se está completamente en ella o fuera de ella” (1986; 215). Y, desde cierta óptica, se trata de uno de los aforismos que mejor describen en este momento la relación

de algunos movimientos juveniles con la música. Desde este “estar completamente en ella”, la separación tajante entre movimientos juveniles deviene “insularismo musical” o viceversa. Pese a la bien intencionada formulación de Jan, transcrita líneas arriba, los integrantes del grupo de discusión abordaron apasionadamente uno de los mayores obstáculos para la convergencia de movimientos juveniles, la enorme dificultad de otorgar reconocimiento a “otras” expresiones musicales. Asunto que coloca los consumos culturales en una relación directa con la dimensión política de los proyectos juveniles.

Así como una teoría de poner una comparación, como si fuera la música, los diferentes tipos de música como las razas ¿no? Entonces a lo mejor va a haber más de alguna que tenga la misma raíz, pero es como en las razas y como en todo va a haber racistas, va a haber quiénes digan, no pues yo no convivo con el punk o yo los raperos no los soporto... (Eugenio, estudiante universitario).

Tanto la observación etnográfica en los territorios juveniles como el discurso de los jóvenes re-



velan que en el rechazo a cierto tipo de músicas y por extensión a sus fieles, lo que va en juego es una valoración y una postura ante el mundo. Diluida la capacidad de convocatoria de las instituciones políticas, los partidos principalmente, la música operaría como lugar de alta condensación de sentidos políticos, en tanto “modelos de” (representación) y “modelos para” (la acción). En su discusión sobre las letras, los estilos, la propuesta musical se debate como proyecto social. De tal forma, el consumo en tanto relación densa con un universo de sentidos no es una cuestión inocente o de puro gozo hedonista.

Es el joven anarco-punk el que ofrece una síntesis (consensuada por el grupo), sobre estos elementos:

Tal vez puede existir esta... animadversión contra cierto tipo de música o contra

cierto tipo de gente... Por ejemplo nosotros, no oímos cierto tipo de música por las letras que tienen. A nosotros nos caen muy gordos⁷ algunos grupos de hip hop que han salido, por-

que son homofóbicos, porque son machistas, porque son unos idiotas que nada más buscan dinero...no es con lo que nosotros colindamos, con respecto a la estética o la postura con el arte... (Benjamín, cantante del grupo hard core punk “Sedición”).

La descalificación de cierto tipo de expresiones musicales se hace, siempre, desde la afirmación de la propia práctica. Los movimientos musicales “inventan” sus públicos. Como lo han señalado los propios jóvenes, uno se queda en un movimiento musical por la compatibilidad con las propias vivencias y en la medida en que se acrecienta el “insularismo musical”, se agudizan las contradicciones entre los movimientos juveniles, tal vez de manera inevitable.

Registros múltiples

Diversos autores (Bourdieu, 1988; Douglas e Isherwood, 1990; García Canclini, 1991) han señalado que el consumo fragmenta en tanto está directamente vinculado a la estructuración social del gusto. Indudablemente, en los consumos musicales de las culturas juveniles se juegan procesos de

estructuración social vinculados a pertenencias de clase. Sin embargo, la complejidad y espesor de la relación jóvenes/músicas y otros dispositivos culturales, desbordan este marco comprensivo y no es la clase social como esquema conceptual el que posibilita un mejor acercamiento a esta relación.

El asunto es complicado, porque si bien es fundamental no perder, en los análisis, las dimensiones de los anclajes objetivos como la situación socioeconómica, resulta clave no reducir la relación de los jóvenes con las músicas a un componente de clase, si se quiere evitar la caricaturización de los movimientos.

La tentación de elevar a rango explicativo lo que resulta aprehensible al “sentido común”, es muy fuerte. Por ejemplo, puede observarse que ciertos géneros musicales (ya híbridos), con sus ritmos y sonidos «duros», con una propuesta más combativa, **tienden** a convocar a su alrededor a jóvenes de sectores populares. Pero hay que enfatizar la palabra «tienden», ya que no hay una relación automática de causa-efecto entre la oferta de sentido (en su acepción amplia) y los movimientos. Cuando se trasciende la dimensión etnográfica y la investigación se coloca en el ámbito de las representaciones, pocas veces la hipótesis de clase resiste el análisis.

Otro factor que complica estas explicaciones causales es la enorme dificultad de dónde colocar, analíticamente hablando, la condición de clase ¿como un factor aislable desencadenante del “gusto”? o por el contrario, ¿como parte del entra-

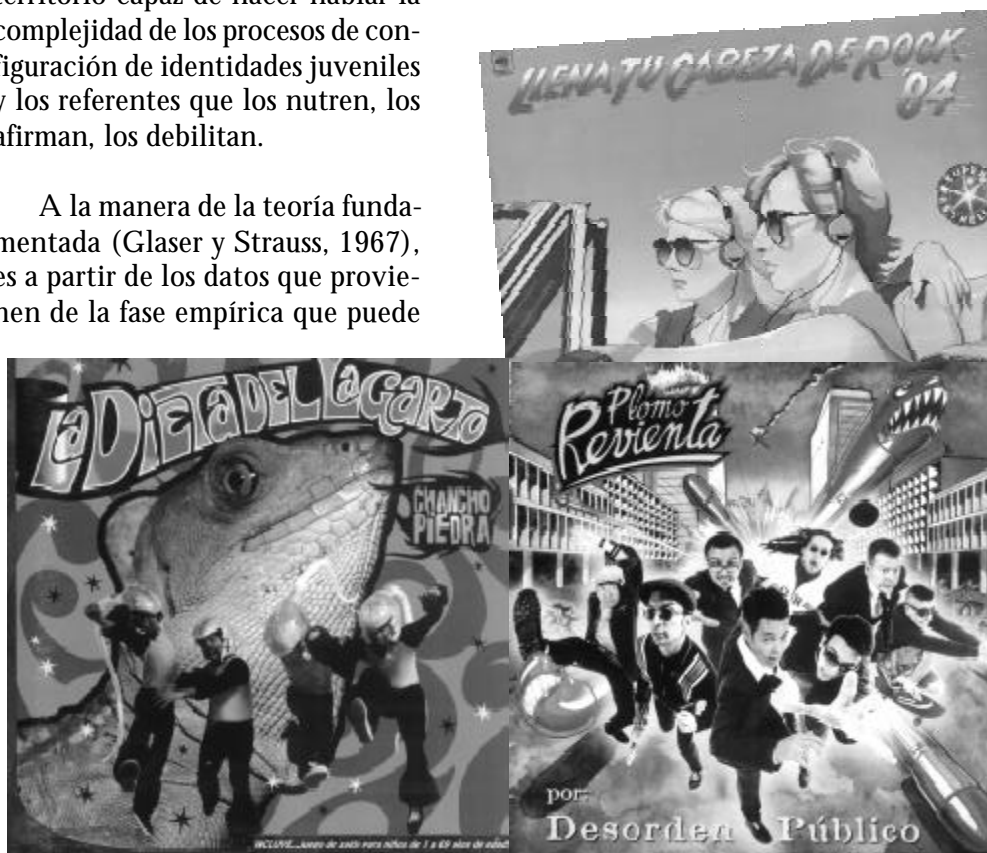
mado complejo, contradictorio, multidimensional que articula tanto las dimensiones objetivas (situación de clase, escolaridad, capital cultural, nivel socioeconómico, condiciones de vida) como las subjetivas (género, edad, pertenencias diversas, creencias, trayectorias, etcétera.)? Hay ciertos movimientos musicales que generan de entrada mayor exclusión, tanto por el capital cultural que se requiere para participar de sus sentidos, como por los circuitos por donde estos transitan. Estoy refiriéndome en concreto al movimiento «tecno» o electrónico, que ha convocado tanto en América Latina como en Europa a un sector altamente escolarizado con acceso a las nuevas tecnologías de información.

Por ello la música, en tanto analizador cultural, se convierte en el territorio capaz de hacer hablar la complejidad de los procesos de configuración de identidades juveniles y los referentes que los nutren, los afirman, los debilitan.

A la manera de la teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967), es a partir de los datos que provienen de la fase empírica que puede

reelaborarse el dispositivo teórico-metodológico para volver sobre el terreno. Bajo este supuesto, una propuesta para el análisis de las identidades juveniles desde el ámbito de la producción, gestión y consumos culturales debería contemplar seis ámbitos básicos de análisis y sus entrecruzamientos:

1. Movimiento (identidades socioculturales).
2. Músicas asociadas (sonidos, letras, circuitos de circulación).
3. Socioestética (consumos culturales y dramatización de la identidad).
4. Visiones del mundo y propuestas de acción (proyecto).
5. Droga(s) asociadas al movimiento.
6. Sector social predominantemente convocado.



Cada uno de estos ámbitos o niveles analíticos tiene a su vez un subconjunto de temas que lo configuran⁸. Pero aquí se trata de hacer énfasis en el tema de las músicas. En esta matriz de seis entradas⁹, queda claro que ninguno de los elementos que la componen puede ser pensado o analizado al margen de los otros. Tomemos como ejemplo el caso de las drogas. Estamos acostumbrados al discurso simplificador de los medios y al alarmista de las instituciones, que señalan el (creciente) consumo de drogas por parte de los jóvenes, pero (en general) sin aludir a las diferencias entre drogas que guarda vinculación con los movimientos en los que los jóvenes par-

ticipan y por supuesto, con sus visiones del mundo, el tema se reduce a una perspectiva epidemiológica.

La música, bajo esta perspectiva, tampoco puede abstraerse de los demás elementos en la configuración de colectivos juveniles que devienen movimiento y acción.

La relación que guarda el “éxtasis”¹⁰ con el movimiento electrónico no es casual, ni producto tampoco del azar que las drogas que frecuentan los jóvenes raztecas o adscritos al movimiento reggae, sean las de origen natural como la marihuana (por la que guardan especial respeto), el peyote o los hongos, que sólo consumen de acuerdo a los ciclos de la naturaleza. Que los anarco-punks en su

vertiente *no-straight*¹¹, recurran a la muy frecuente mezcla a partes iguales de marihuana y cocaína, no puede entenderse haciendo abstracción de sus visiones del mundo y de lo que entienden por propuestas de acción. El dinamismo, el constante llamado a la acción y la exigencia de mantenerse alerta, es una constante del movimiento anarco-punk. Acordes a esto, sus músicas y las drogas que frecuentan acrecientan tanto el nivel de conciencia como la actividad.

Mientras que en el caso de los ravers, su movimiento tiene una especial fascinación por la tecnología y sus músicas detonan procesos corporales y mentales que suprimen la palabra y acrecientan la percepción del propio cuerpo en relación con lo exterior. Las drogas sintéticas también llamadas “hiperreales”, agudizan la percepción sin provocar (demasiados) trastornos de psicomotricidad y generan mayor resistencia al desgaste físico al que estos “saltarines” se ven sometidos durante sus rituales colectivos.

Los raztecas por su parte, cuyas músicas son, en lo general, un festejo a la vida, al amor colectivo y un señalamiento crítico a la decadencia de este mundo que ha olvidado los saberes primigenios, se envuelven en rituales colectivos que demandan, paradójicamente, profunda introspección. Las drogas naturales, vinculadas a tradiciones ancestrales y a rituales místicos, re-



sultan un vehículo ideal que ayuda a la exploración de los mundos interiores y sus efectos de aletargamiento psicomotor y de abstracción de la realidad, no están reñidas ni con la poca disposición de estos jóvenes a la acción, ni con sus músicas.

Como trato de mostrar aquí, para el análisis sociocultural, no es la música por sí misma la que explica el modo de representación y de acción en las culturas juveniles.

Señales y metáforas

Hay evidencias empíricas de sobra para impugnar las “explicaciones” que eluden la reflexión sobre la situación histórica que atravesamos y prefieren culpar a la música de lo que se percibe como deterioro y comportamientos antisociales de los jóvenes. En un artículo con pretensiones científicas y con un título elocuente “Diagnosing the cultural virus”, Thomas L. Jipping desarrolla los más arriesgados argumentos, cobijados por un conjunto de datos descontextualizados, y afirma por ejemplo, que “los temas negativos o destructivos son hoy la regla más que la excepción”; concluye que la música juvenil “contribuye a la cultura de la agresión”, y apunta una serie de recomendaciones para los adultos preocupados (Jipping, 1999). Lo que el autor no hace es un análisis del mundo contemporáneo, y no se pregunta nunca el por qué los “temas negativos” son hoy la regla en numerosos géneros musicales juveniles y mucho menos, al establecer una relación música/violencia juvenil, se pre-

gunta por el armamentismo creciente e impune de la sociedad norteamericana (desde la cual reflexiona) y las duras condiciones estructurales que enfrentan los jóvenes. Para cierto tipo de pensamiento, la mejor coartada es confortarse con la idea de que al cesar estas músicas cesarán los problemas que enfrentan y generan los jóvenes.

En (alto) contraste, existen pensadores que se esfuerzan por desentrañar los complejos mundos de la música en sus vinculaciones con la dinámica social. Ángel Quintero, investigador y profesor puertorriqueño, al comparar los movimientos emergentes del rock y de la salsa señala:

Para los jóvenes –varones y hembras- hijos de burgueses, pequeño burgueses y proletarios- su rebeldía identitaria y su música se conformaba en oposición al mundo dominante adulto; su impugnación hedonista al futurismo se manifestaba como un rompimiento entre generaciones.

¿Por qué, entre los migrantes del “subdesarro-



llo” en las barriadas deterioradas de las grandes ciudades norteamericanas, la rebeldía juvenil tomó caracteres radicalmente diferentes? ¿Por qué su “nueva manera de hacer música”, contestataria, impugnadora también del futurismo fordista, jamás se planteó como un rompimiento generacional? ¿Por qué mientras los rockeros se referían a su territorio suburbano como un “boring paradise”, los soneeros cococolos idealizaban su territorialidad perdida en la migración como un “paraíso de dulzura” (Quintero, 1998).

La ciencia no se basa en la acumulación inductiva de pruebas, sino en el principio metodológico de la duda (Giddens, 1995). En las preguntas que Quintero se formula con respecto al rock y a la salsa, en sus momentos emergentes, hay dos cuestiones que considero claves para el análisis cultural de las músicas en su relación con las culturas juveniles. De un lado, las músicas como lugar de expresión de los sentidos profundos desde los que se habita el mundo, que no puede generalizarse en tanto esta expresión está específicamente vinculada a los portadores de una identidad. Si la “revolución cultural” de los 50-60, como la ha llamado Hobsbawm (1995), puede caracterizarse por el rompimiento de los valores y formas centrales de una sociedad autoritaria, el análisis de Quintero permite pensar en la especificidad de estas rupturas. Mientras unos configuraban en el territorio cultural de las músicas los procesos centrales de impugnación a los órdenes dominantes por la

vía de la ruptura y el distanciamiento con “la música de los padres”; otros planteaban esa misma impugnación por la vía de la recuperación de un patrimonio que hundía sus raíces en tradiciones subalternas. Un movimiento proyectado al futuro; el otro al pasado, que se encontraban en un presente en crisis y en revisión crítica de sus valores.

Pero en el fondo, musicalmente, tanto el rock como la salsa, desde sus vocaciones distintas, se encontraban en la mezcla iconoclasta de ritmos, géneros, lenguajes que el canon de la modernidad había mantenido en compartimentos separados. Quizá y a manera de hipótesis arriesgada, lo fundamental de estas músicas “juveniles”, no

estribaba tanto en sus ritmos o etiquetas sino en la metáfora que anticipaba por un lado el multiculturalismo y por otro, la crisis de saberes. Para unos, la posibilidad pasaba por desmarcarse con respecto del pasado, para otros, la misma posibilidad se construía precisamente vinculada a la memoria y a la exploración de un pasado constantemente negado.

Una segunda cuestión tiene que ver con la música en tanto crónica del tiempo vivido. Si como dice Monsiváis, la música es uno de los registros fundamentales de la sensibilidad contemporánea (2000), el análisis de Quintero lo confirma y abre la pregunta por el modo en que las músicas juveniles narran el espacio/tiempo del mundo experi-

mentado. El alarmismo ante los contenidos de las letras o ante los sonidos llamados estridentes o duros, procede como si las músicas estuvieran afuera de lo social. No es que las músicas sean un reflejo transparente y automático de la realidad, es más bien que las músicas se constituyen en crónicas de lo contemporáneo. Si en sus orí-



Eric Clapton, Mitch Mitchel, Keith Richards y John Lennon

genes el rock contaba lo que la sociedad había mantenido en los sótanos de la cultura, dándole un estatuto de visibilidad, y la salsa, para mantener las preguntas de Quintero, se esforzaba en dotar de un lenguaje expresivo a los procesos de una dolorosa y difícil migración, los géneros actuales narran aquellos aspectos que resultan vitales para los jóvenes, aunque terminen por hacerse cómplices de lo narrado o no exista, en muchos casos, impugnación al orden social. Las letras, los ritmos, las melodías, las mezclas a las que acuden, son el testimonio del modo cómo se apropian del mundo y sus significados.

Las músicas del mundo (*The world music*) ampliamente promovidas por figuras de la escena

musical como Peter Gabriel, Bryan Eno, David Byrne entre otros, que representan hoy un importante movimiento cultural que transita tanto por circuitos comerciales como por redes alternas, constituye quizá el encuentro entre las dos cuestiones que he tratado de apuntar: la significación y los modos de contar.

La *world music* representaría el intento por traer “el mundo” al territorio propio y poner en condiciones de diálogo horizontal a tradiciones, culturas, instrumentos, lenguajes diversos, en continuidad con lo que ya el rock había iniciado, el multiculturalismo. Si en sus inicios el rock tenía un idioma “oficial”, lo que contaba, su fuerza expresiva, su creciente poder de

convocatoria, no puede entenderse desde el “imperialismo cultural” de un lado, o de la “disolución de las identidades nacionales” de otro lado. Los movimientos, principalmente en Argentina y México, de “rock en tu idioma”, se inscribieron en una corriente que erosionaba las nociones de frontera, geopolíticas, musicales, temáticas y hacía visible que las especificidades regionales se encontraban en un nuevo territorio, la música, en tanto el mundo aparecía como lugar practicado.

El trabajo de Gabriel a propósito de las músicas africanas principalmente; el de Byrne en torno a la recuperación de los ritmos “tropicales” o afroantillanos y de manera más reciente el de integración de Manu Chao, quien se autodefine como “periodista musical”, han

ampliado los registros musicales y consolidado un movimiento de interesantes y fecundos intercambios. ¿Por qué entonces muchos de los movimientos juveniles a partir de sus adscripciones identitarias, rechazan y descalifican expresiones musicales distintas a la propia?

Los dilemas del yo

Quizá no haya otra manera de comprender estos asuntos más que a través de las tensiones de la globalización. Si de un lado es clara e innegable la consolidación de la mundialización de la cultura, de otro son visibles las fragmentaciones operadas por esa globalización y el exacerbamiento de lo local. Ayuda a destrabar esta enorme complejidad el no confundir globalización con homogeneización y el no homologar desigualdad con diferencia.

La música en su vínculo con las identidades, no es sólo una manera de decir el mundo, sino y principalmente, una manera de enfrentar la incertidumbre y los “dilemas del yo”, que a decir de Giddens (1995;254), se caracterizan hoy por:

- a) la unificación frente a la fragmentación,
- b) la impotencia frente a la apropiación,
- c) la autoridad frente a la incertidumbre,
- d) la experiencia personalizada frente a la mercantilización.

Al afirmarse el consumo por la vía de los mercados se vuelve inevitable que, pese al “triumfo moderno del “individuo sobre la sociedad” (Hobsbawn, 1995), el yo se vea sometido a influencias tipificadas. Re-

sulta una consecuencia “natural” que los actores sociales, en este caso, las culturas juveniles, se esfuercen por dotar al consumo de originalidad y unicidad que borre la impotencia que se experimenta ante un mundo en el que escasean las posibilidades de apropiación.

En la autoafirmación, en la autodefensa de las propias concepciones del mundo, hay mucho más de temor por la disolución del «yo» que de rechazo a lo otro. La “confianza” en lo propio aminora la fragilidad, disminuye la sensación de indefensión. Por precarias y vulnerables que puedan resultar estas formas de encarar la incertidumbre, al afirmar “yo soy punk”, “yo soy rasta”, yo soy “tecno”, se construye el territorio de la identificación y se avanza hacia un sentido de pertenencia. Nadie abandona el territorio en el que se siente seguro.

Pero, por otro lado, el discurso reflexivo de muchos jóvenes apunta a una problematización creciente de la fragmentación que, aparentemente vinculada con los gustos musicales, ha ocasionado un enfrentamiento estéril entre sus movimientos que plantean, desde lógicas y vivencias distintas, una impugnación al orden dominante. Quizá lo que los agrupa es mucho más que lo que los divide.

Citas

1 Un primer esbozo de esta idea, lo formulé al presentar el libro *Oye cómo va. Recuento del rock Tijuanaense*, coordinado por José Manuel Valenzuela y Gloria González. Fue la lectura de los capítulos de este libro, escritos por diferentes autores con muy diversas biografías y largas conversaciones con Ángel Quintero (Chuco), autor de *Salsa, sabor y control*, lo que acabó por convencerme de

que el rock, en este caso, se dejaba pensar mucho más como un *lugar*, si bien móvil, inestable y muchas veces efímero, que operaba como anclaje para los actores involucrados (productores, circuladores, consumidores) y generaba solidaridades, sentido de pertenencia, símbolos, que trascendían o desbordaban los marcos delimitables de una localización espacializada.

- 2 En este apartado se presenta un análisis parcial de un grupo de discusión, dispositivo metodológico que explora representaciones a partir del proceso discursivo de un grupo.
- 3 En el grupo de discusión se utiliza con frecuencia un texto cultural (una fotografía, una poesía, un sonido, etc.) que actúa como detonante. Sirve para colocar a los participantes en un mismo registro de arranque y facilitar así el inicio de la discusión. Para más detalles, ver R. Reguillo (1998b).
- 4 *clavar-clavarse*, es una palabra fundamental en el sociolecto de muchos jóvenes mexicanos; significa: prestar mucha atención a algo. Significa también enamorarse.
- 5 *chido-chida*, significa: bien, bueno, bonito, agradable. También se utiliza como una forma que expresa acuerdo.
- 6 En un *perfecto spanglish*, muy común entre las tribus juveniles mexicanas, el título de esta canción, significa «por el derecho a decidir».
- 7 La expresión *caer gordo* no es privativa de los grupos juveniles, su uso se extiende por diferentes espacios y sectores en la sociedad mexicana. Significa que algo o alguien resulta sumamente molesto, insostenible, es un sinónimo de *caer mal*.
- 8 Para este efecto, ver por ejemplo R. Reguillo, *La estrategia del camaleón* (en prensa).
- 9 Al final del artículo se presenta un cuadro que recoge, a manera de ejemplo, estos elementos.
- 10 También conocida como *tacha* por la X de éxtasis, se trata de ácido anfetamínico derivado de la mezcalina.
- 11 Una corriente importante en el movimiento punk es la llamada *straight edge* (lado recto), en la que están insertos jóvenes que no consumen ningún tipo de drogas, alcohol, carne y alimentos chatarra.
- 12 En tanto este es uno de los niveles más complejos y para evitar la sobresimplificación de estos elementos, que por razones de espacio no pueden presentarse aquí, remito al lector interesado a “...” viviendo a toda”

Anexo

Movimiento (identidades socioculturales)	Músicas asociadas	Socioestética Dramatización ¹	Visión del mundo y propuesta de acción	Droga asociada	Sector social predominante
Anarco-punk	Hard-core punk Sonido duro, estridente, letras de contenido sociopolítico		Hay una visión Impugnadora, de crítica al sistema; contra el principio de autoridad. Confrontación, participación informada (reposa en el grupo)	Marihuana, en menor medida cocaína o una mezcla de ambas/ hay una corriente del movimiento que se mantiene al margen del consumo de drogas	Popular escolarizado
Rave electrónico	Tecno (acid, trance, tribal, house y varios subgéneros más): Supresión de la palabra, mezcla de sonidos		Negociadora, distancia crítica del sistema y cierto uso pragmático de sus ventajas. Participación en la creación cultural (reposa en el individuo)	Éxtasis (tachas), ácido (micros), drogas de laboratorio	Medio, alto, escolarizado
Razteca Rasta/reggae	Reggae Ska en menor medida Exploración de ritmos africanos, indígenas, búsqueda de música de raíz Sonido suave		Regreso a los orígenes, rescate de saberes y tradiciones ancestrales. Hay una cierta forma de "huida" en sus posiciones. Balance entre el individuo y el grupo.	Marihuana (ganja), drogas naturales (peyote, hongos) cuyo consumo respeta el ciclo de la naturaleza	Medio

1 En tanto éste es uno de los niveles más complejos y para evitar la sobresimplificación de estos elementos, que por razones de espacio no pueden presentarse aquí, remito al lector interesado al libro *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, editado por el Departamento de Investigaciones de la Universidad Central y Siglo del Hombre Editores en 1998.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflection on the origin and spread of nationalism*. Verso Editions, Londres, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Taurus, Madrid, 1988.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*. Universidad Iberoamericana/ITESO, México, 1996.

DOUGLAS, Mary y Baron ISHERWOOD. *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. Colección Los Noveventa. CNCA/Grijalbo, México, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.). *El consumo cultural en México*. CNCA/Grijalbo, México, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Península/ideas, Barcelona, 1995.

GLASER, Barney y Anselm STRAUSS. *The discovery of grounded theory*. Weidenfeld, London, 1967.

HOPPENHAYN, Martín. "Transculturalidad y diferencia. (El lugar preciso es un lugar movedido)", en *La cinta de moebio. Revista electrónica de epistemología y ciencias sociales* No. 7, marzo. Universidad de Chile, 2000.

HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Crítica/Grijalbo/Mondadori. Barcelona, 1995.

JIPPING, Thomas L. "Diagnosing the cultural virus", en *World an I*, V.14, julio. Expanded Academic ASAP Int'Ed, 1999.

Le BRETON, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, Barcelona, 2000.

QUINTERO, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI, México, 1998.

REGUILLO, Rossana. (reseña Oye cómo va), 2000.

_____. b. *La invención del territorio. Procesos globales, identidades locales*, en *Umbralles*. Corporación Región, Medellín, 2000.

_____. *La estrategia del camaleón. Culturas juveniles: socioestéticas del desencanto*. Norma, Buenos Aires, en prensa.

_____. *El año 2000, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles*. En Humberto Cubides, María Cristina Laverde y Carlos Eduardo Valderrama (eds.) *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Universidad Central y Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 1998.

_____. b. *La pasión metodológica o de la paradójica (im)posibilidad de la investigación*. En Rebeca Mejía y Sergio Sandoval (coords). *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Acercamientos desde las prácticas*. ITESO, Guadalajara, 1998.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, Barcelona, 1986.

VALENZUELA, José Manuel y Gloria González (coords.). *Oye cómo va. Recuento del rock Tijuanaense*. CONACULTA/CECUT/SÉP/IMJ, México, 1999.

YUDICE, George. *La industria de la música en la integración América Latina- Estados Unidos*. En Néstor GARCÍA CANCLINI y Carlos Juan MONETA (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Grijalbo/UNESCO/SELA, México, 1999.