

Consumos culturales juveniles y prácticas educativas: los consumos musicales

Mónica Amaré¹ y Elisa Vidal²

Resumen

Entre los diferentes consumos culturales, la música es una importante mediación en la conformación de las subjetividades juveniles. En particular, la adhesión a determinados ritmos y performances, como los del rock nacional y la cumbia, permite delinear identidades anheladas e imaginar instituciones alternativas o mundos utópicos. La música es el bien cultural que más alimenta las narrativas adolescentes, a partir de las cuales inician la comprensión del mundo que los rodea. El rock nacional ha proporcionado desde sus inicios en la Argentina un espacio de resistencia a los poderes hegemónicos y de conservación de un pensamiento nacional y popular, de larga tradición. La cumbia, en sus variantes romántica y villera, proporciona tanto espacios subjetivos de introspección y catarsis -vitales en períodos de crisis económico-sociales- como la posibilidad de reivindicar ciertas construcciones de la masculinidad y la femineidad estigmatizadas por otros sectores

Summary

In terms of cultural consumption, music is an important mediation in the development of subjectivities in the youth. In particular, adherence to certain rhythms and performances, such as national rock and cumbia, allows to outline desired identities and to imagine alternative institutions or utopian worlds. Music is the cultural asset which most feeds adolescent narratives, from which young people initiate their understanding of the world around them. Since its beginnings in Argentina, national rock has provided a space of resistance to the hegemonic powers and preservation of a national and popular thought. Cumbia, in its romantic and *villera* variants, provides both a subjective space of introspection and catharsis - vital in times of economic and social crisis -and the possibility to claim for certain constructions of masculinity and womanhood stigmatized by other social sectors. The issues pointed here are not to be studied in the classroom or transformed into curricular

sociales. Las cuestiones abordadas no son para ser estudiadas en el aula ni para transformarlas en contenido curricular. Se pretende contribuir a la reconstrucción de un puente –quebrado por la violencia y el saqueo a cargo de los poderes dominantes– entre el mundo de nuestros alumnos como sujetos (no como objetos de aprendizaje simplemente) y los docentes, adultos capaces de interpretar ese mundo y ofrecer a la vez un espacio de protección para que ese mundo pueda ser comunicado.

Palabras clave: Identidad - Consumos Culturales - Subjetividad - Cultura Escolar/Culturas Juveniles.

content. The aim is to contribute to the reconstruction of a bridge – broken by violence and looting carried out by the dominant powers – between the world of our students as individuals (not simply as learning objects), and teachers, adults able to interpret the world and, at the same time, offer a space of protection so that that world can be communicated.

Key words: Identity - Cultural Consumptions - Subjectivity - School Culture/Youth Culture.

Fecha de recepción: 10/10/12
Primera Evaluación: 18/11/12
Segunda Evaluación: 13/02/13
Fecha de Aceptación: 13/02/13

Por qué necesitamos los docentes saber de consumos culturales juveniles

En las últimas dos décadas han ido desarrollándose campos disciplinares como los estudios culturales, los de cultura visual, los de cultura mediática, los del campo de la comunicación-educación, cuyas concepciones y metodologías pueden permitirnos abordar y comprender los nuevos problemas que se presentan en la tarea docente. En este mismo período, hemos visto emerger entre nuestros adolescentes nuevos modos de búsquedas de identidad (a través de redes y espacios virtuales o de adhesiones a grupos musicales), nuevas estéticas y nuevos modos de relación con los productos culturales derivados de las recientes posibilidades de apropiación, reproducción y transformación de imágenes y sonidos.

Este recorrido intenta acercarse a estas nuevas realidades haciendo foco en el consumo de música. Está basado en la revisión de autores que se han ocupado del tema desde distintas disciplinas, como la sociología, la antropología, la etnomusicología, y cuyos trabajos teóricos y de investigación etnográfica cualitativa sobre el tema, destacan la función mediadora de este consumo cultural en la conformación de identidades, subjetividades y formas de sociabilidad juveniles.

En el caso de nuestra labor como docentes, nuestra aproximación tiene como objetivo señalar que este conocimiento tiene relación tanto con

la propia función mediadora de la escuela como institución socializante y subjetivante fundamental como con el papel que desempeñan las elecciones curriculares en la representación, afirmación, reconocimiento o exclusión de determinadas formas de ser, saber y poder.

Apunta por lo tanto a un mejor conocimiento de este segmento de la población juvenil que denominamos adolescencia, sus intereses, aspiraciones y necesidades; a la construcción de un enlace entre los sistemas de producción de sentidos que implican a los jóvenes en su vida cotidiana y los sentidos y promesas que la escuela ofrece. Tratamos de acercarnos a esos «lugares», a esos espacios culturales donde los/las adolescentes encuentran hoy muchas de sus referencias para construir su identidad.

Hoy más que nunca la realidad cotidiana de las aulas reclama de los docentes unas competencias que no se restringen a saber la asignatura. Una de estas competencias consiste en reconocer las características y elementos que componen la cultura de clase y de grupo que portan nuestros estudiantes, el modo en que esa cultura se construye dentro y fuera del aula y en qué medida la cultura que promovemos desde nuestros objetivos de aprendizaje puede entrar en conflicto con la cultura o culturas de los jóvenes (Hernández, 1999).

Algunas nociones básicas: cultura, culturas y efectos de identidad

La noción de «cultura» se ubica hoy en una perspectiva amplia, más cercana a la de “forma de vida de las personas”, sin afirmar una noción de cultura como totalidad sino la existencia de múltiples “culturas” (lo cual es ya un punto de tensión para la institución escolar en tanto ella es el instrumento por el cual una sociedad ejecuta un recorte del acervo cultural para su transmisión a las nuevas generaciones). Se considera por lo tanto que la cultura no es un sistema estático, fijo, cerrado sino algo dinámico, en constante renovación.

Varios autores (Huergo, 2001; Tenti, 2000; Orozco Gómez, 1996; Rodríguez, 2002) coinciden en que, en las prácticas educativas dominantes, cultura juvenil/cultura escolar aparecen como universos separados. Dado que los educadores necesitamos diseñar alternativas pedagógicas que promuevan el diálogo con las culturas juveniles, la investigación de los consumos culturales de los jóvenes puede hacer aquí un aporte importante y enriquecerse a su vez en el diálogo con las prácticas educativas, lo cual permitirá revisar y construir herramientas teóricas y metodológicas que “*potencien pedagógicamente*” (Orozco Gómez, 1996) los conflictos culturales.

Como señala Rueda Ortiz (2004), las identidades se construyen no sólo en relación con un espacio social de pertenencia sino también con el universo cultural en que se interactúa cotidianamente. Comprender este

proceso es conocer los referentes de sentido respecto de los cuales los adolescentes construyen sus auto-representaciones, a partir de cuáles espacios de comunicación se conforman como grupo. Se trata de una etapa vital signada por la exploración de “efectos de identidad”, por lo que cada individuo transita alguno de ellos en algún momento de su biografía (y a veces más de uno simultáneamente).

Por qué estudiar la música como consumo cultural

En nuestra propia investigación sobre consumos culturales juveniles realizada en 2007³¹, observamos una muy amplia expansión de los consumos de cultura masiva en la población encuestada y un alto nivel de segmentación en las audiencias. La música es -junto con la TV- una de las industrias culturales más consumida y una de las que más propuestas ofrece a través de variados lenguajes, ritmos, espacios y “rituales”. La música se consume en todo momento y en muchos formatos diferentes, aunque un importante porcentaje la consume a través de los nuevos aparatos portátiles (consumo individualizado). La predilección por los géneros musicales es variada, aunque el mayor atractivo lo concentran los géneros con letras en español. Por supuesto, la música es motivo también de eventos excepcionales o fuera de la rutina, como recitales, salidas o lo que se denomina en general “la noche”.

En síntesis, los jóvenes consumen música más que cualquier otro bien cultural. Las culturas emergentes de estos procesos sin duda buscan un modo de manifestar sus valores y visiones del mundo en la sociedad, al mismo tiempo que, inevitablemente, combinan de manera heterogénea las influencias modernas con las diversas tradiciones familiares y sociales.

Nuestra perspectiva tiene como centro a los jóvenes en tanto producto y también productores de la vida social. Esto significa que -en la comprensión de los procesos de exploración de identidades, constitución de subjetividad y socialización que atraviesan estos sujetos- entendemos sus consumos y producciones como la apropiación e interpretación que ellos, en tanto actores sociales, realizan de las condiciones objetivas de los contextos en los que les toca vivir. Es decir, tanto desde límites histórico-culturales como desde las elecciones que hacen en el transcurso de esta etapa vital, los adolescentes hacen de la cultura un proceso dinámico con sus comportamientos, discursos y construcciones de sentido.

Por esto consideramos importante la indagación sobre los consumos musicales juveniles: no sólo por lo atractivo de sus temáticas y performances sino porque juega un papel fundamental en la construcción de los mundos adolescentes, en las “narrativas” o relatos mediante los cuales ellos intentan dar sentido al cúmulo de objetos, creencias, valores, instituciones y circunstancias de la sociedad en que les toca vivir.

“Narrativas” que, como intentaremos demostrar, no sólo revelan procesos de identificación-afiliación, sino de resistencia e invención.

La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical.

Partiremos del concepto de “relevancia social” (Martí i Pérez, 1995) aplicado a los dos géneros musicales sobre los que más se ha investigado: el rock y la cumbia, en tanto aparecen como espacios privilegiados de subjetivación y socialización. Según el autor, este concepto hace referencia al “grado de incumbencia” de una música para un grupo social determinado. Una música o género musical resulta relevante en un determinado contexto si produce en ese contexto algún efecto. La relevancia depende más que de la música en sí, de su contextualización en un espacio-tiempo concreto. La forma en que una música es percibida por un grupo humano implica que este le atribuirá determinados *significados*, le dará determinados *usos* y cumplirá dentro de ese grupo determinadas *funciones*.

Cuando decimos “significado” de una música, hablamos de las asociaciones que se le otorgan socialmente, es decir, de la relación de identidad entre ella y una categoría cognitiva de orden social (Martí i Pérez, 1995). Por ejemplo, el rock a pesar de haber surgido hace más de cinco décadas y haberse transformado en una poderosa industria, con amplísimos mercados, aún es leído como “signo”, como representación de “lo joven”, “lo contestatario”, “lo antisistema”.

Para comprender mejor la idea de “uso” ligada a la de “relevancia”, nos serviremos en esta breve introducción, del concepto de “evento musical” o la realización de un acto musical concreto. Para un grupo social, una música “existe” cuando es usada. El concepto de evento musical nos es útil porque no hace ningún tipo de distinción valorativa. Un concierto, un recital, son eventos musicales, como lo son también el escuchar música por el teléfono celular, grabar un CD con la música que se “bajó” de la computadora, silbar en la calle o cantar en la cancha alentado a un equipo de fútbol. El concepto es útil también porque nos permite estimar la relevancia social de una música por fuera de criterios estandarizados (como tomar en cuenta solamente conciertos, recitales, récords de venta, difusión radiofónica).

Los usos de una música están determinados por el significado y la finalidad que el grupo le asigna. En el caso de los adolescentes, la música puede tener usos lúdicos, catárticos, estéticos, introspectivos. Es sobre todo la idea de “uso” lo que nos permite afirmar la extendida relevancia social de determinados géneros musicales entre los jóvenes, géneros que se manifiestan efectivamente a través de múltiples eventos musicales como los registrados en las encuestas y observaciones. Y cuando una música posee relevancia social para un grupo, desempeña siempre determinadas funciones de acuerdo con el significado y los usos que el grupo le otorga. De ahí que los investigadores hablen, por ejemplo, de “ritual” o “espacio

de resistencia” o “participación política” al referirse a recitales o performances de bandas de rock. En la búsqueda de identidad y reconocimiento que se lleva a cabo en la adolescencia, la música es “individual y socialmente relevante” porque se la vive como mucho más que preferencia estética o entretenimiento: se cree en ella y en lo que representa, se cree en los espacios que configura demarcando límites entre generaciones o interpelando a los sujetos a partir de valores capaces de regir la vida.

Rock: ritual de transgresión. La construcción de una identidad a partir de la “resistencia”

A menudo se los percibe como “tribu urbana” y se los asocia en el discurso informativo mediático con la violencia, la delincuencia, el descontrol y hasta el satanismo. Sin embargo, el rock –desde hace al menos cuatro décadas– ha venido proporcionando espacios para jóvenes que desean ser reconocidos como productores de valores y de motivaciones de vida, resistiendo o confrontando los procesos masificadores de la globalización. Los recitales son sus espacios de representación más importantes: es el tiempo más valorado porque permite renovar la pertenencia a una identidad y a un grupo. Según Gallegos Pérez (2004), la identidad roquera es percibida por sus adherentes como una identidad de resistencia, que se constituye frecuentemente en un modo de vida, marcando con su impronta las actividades de la vida cotidiana.

El valor supremo del colectivo roquero es la autenticidad, por lo que sus adeptos rechazan frecuentemente las imposiciones de la institución escolar y de la sociedad adulta en general, en la que suponen fingimiento, hipocresía o adopción de roles inauténticos (“*ser careta*”). En sus melodías, ritmos, instrumentaciones, letras y performances, el rock es sumamente crítico del sistema, la corrupción, la autoridad, la masificación y la racionalidad excesiva. En la década de los '90, participando a menudo en recitales a beneficio, estrechó vínculos con movimientos sociales re-significando espacios de socialización y revalorizando lo comunal y lo afectivo. La importancia de los lazos de grupo y comunitarios es muy fuerte y sus seguidores le otorgan importancia fundamental a la solidaridad.

Tal como afirma Garriga Zucal (2008), quienes se ubican en la categoría de roqueros lo hacen, antes que por la música que escuchan, por las valoraciones que hacen de sus prácticas como audiencia. Para su público el rock forma una comunidad moral, construida en torno a un conjunto de valores que la distingue y diferencia de otros colectivos. Dos de esos atributos morales, ser contestatario y descontrolado, indican la pertenencia a esta comunidad que tiene por alteridad a los “chetos” y a los “negros”. Por inestables que sean estas cualidades o borrosos los límites que establecen, sirven para conformar un “nosotros” transgresor y comprometido frente a un “ellos” sumiso, descomprometido, apolítico, obediente a la moral establecida. El “sistema” contra

el cual se rebelan incluye un conjunto heterogéneo de instituciones y discursos: el mercado de la música, la injusticia social, la persecución policial.

Los roqueros aprecian a las bandas de acuerdo con una combinación de indicadores éticos, estéticos y de política comercial: la forma en que promocionan sus discos, si se volvieron “comerciales”, si las letras de las canciones “muestran” los que otros géneros musicales supuestamente ocultan (pobreza, marginación, abuso de poder). Este “compromiso” con la realidad los ubica ideológicamente (e imaginariamente) del lado del “pueblo”, en una especie de politización por fuera de los espacios políticos tradicionales (Garriga Zucal, 2008).

El abuso de alcohol y drogas también funciona como marca de identidad. Estar “dado vuelta”, estar “de la cabeza”, estar “puesto” significa desafiar los límites de la moral dominante y desafiar también los límites del propio cuerpo, como afirmación de masculinidad o como contestación al modelo de cuerpo “de culto” que propala la imaginería mediática. Los roqueros hacen de este abuso un emblema, que es vivido por ellos como una rebelión contra el “sistema”. Sin embargo, surge de las investigaciones, que estos abusos no intentan ni proponen cambio alguno de las relaciones estructurales y que en realidad reproducen para los dominados su lugar en la estructura social, por lo que cabe preguntarse si en verdad conciben la auto-destrucción como una forma de resistencia y cuál sería su sentido (Garriga Zucal, 2008)

Además del consumo (y abuso) de estas sustancias como instrumento de transgresión, esta tomó nuevas configuraciones y significados según nuevos contextos histórico-políticos. Ha sido estudiado por Citro (2008) el caso del grupo *Bersuit*, en que el instrumento de la transgresión fue el cuerpo sexualizado, como vehículo de contestación tanto de la moral y las buenas costumbres cuanto de la política neoliberal de la época. Los recitales se constituyeron, según esta autora, en espacios festivos de ritual que legitimaron estos nuevos sentidos de la transgresión, en los que banda y público apelaron a elementos propios de las culturas populares porteñas (como la mezcla con ritmos del carnaval rioplatense o prácticas y símbolos de las hinchadas de fútbol) para manifestar una oposición explícita al poder político local. Esta reconfiguración actuó como bisagra entre el rock de la década del '80 y el rock de los '90, denominado luego rock "chabón" o rock "barrial".

Seguir a una banda de rock, un equipo de fútbol y pertenecer a un barrio constituye una asociación fuerte entre los adolescentes, quienes, en ese entramado de símbolos, construyen identidades basadas en fuertes lazos afectivos. Todas ellas además actividades que ocupan el tiempo libre, por fuera de los espacios dominados por los adultos, lo que permite evadir el control del hogar o la escuela.

La participación del público adolescente en los recitales adopta distintas modalidades pero implica una intensa comunicación con los artistas. El público canta las canciones

acompañándose con movimientos corporales, evidenciando muchas veces una experiencia de gran intensidad emocional y alta compenetración con la obra. Los varones suelen participar del "pogo": se ubican en ronda próximos al escenario, saltan, corren de un extremo a otro del círculo, chocando los cuerpos en el trayecto. Catalizador de la fuerza, la furia y la energía de la música, muchos lo practican hasta la extenuación. Este contacto directo entre los cuerpos adquiere la dimensión simbólica de pertenecer intensamente a una comunidad y marca una clara oposición al tipo de interacciones corporales que rigen en la vida cotidiana e incluso -según algunos- puede considerarse una práctica contra-hegemónica respecto de las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos (Citro, 2008).

Los comportamientos de público y banda siguen una secuencia, poseen una organización espacial y una distribución de roles que se repite en cada recital. Por esto, los investigadores consideran "rituales" a estos eventos y también porque participar de ellos supone entregarse a ciertos excesos o transgresiones de la cotidianeidad, de las normas del mundo adulto y de los símbolos del poder. En estos híbridos de ritual y espectáculo, la creatividad no se restringe a los artistas: el público crea sus performances con estéticas propias, desdibujando las fronteras tradicionales entre artista y audiencia. El recital es para los adolescentes un espacio de adhesión a valores y formas de ver la vida que involucra, ideas, sentimientos y experiencias corporales.

Aunque, como decíamos antes, los jóvenes no producen cambios en su posición estructural respecto del mundo adulto; aunque la inversión de las posiciones dominador-dominado es imaginaria, transitoria y está acotada al espacio del ritual, puede tener consecuencias existenciales profundas, pues los rituales tienen, entre otras prácticas sociales, la capacidad de ir formando la subjetividad de sus participantes. Los recitales no producen cambios sociales pero sí contribuyen a constituir subjetividades capaces de intentarlos. Como destaca Frith (1996), la música no es un simple “reflejo” de identidades grupales ya constituidas sino que contribuye a formarlas. Sobre todo cuando los significados y funciones que se le atribuyen están altamente ritualizados y cargados de emoción y sentimiento, tienen el poder de inscribirse profundamente en los sujetos. A pesar de manifestarse en su superficie como movimiento de oposición y rebeldía, el rock es más un movimiento de afirmación: lleva en sí la posibilidad de un trabajo de subjetivación (frente a la depredación de subjetividades desatada por la dictadura y las políticas neoliberales) y ofrece un espacio para la liberación a través de la imaginación y los sueños, a pesar de presentar en sus letras una imagen pesimista del mundo.

De estos procesos de apropiación de las producciones musicales emerge una nueva vertiente del rock nacional: el rock barrial, novedad de la década del '90 que se refiere a la participación de los jóvenes de sectores populares en el movimiento

roquero, diferenciándose de los estratos medios, público mayoritario del rock de los '80 (Benedetti, 2008).

En los '80 dos bandas encarnaron dos modos incompatibles de concebir el rock: *Soda Stereo* y *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Asociada a la industria y sus aparatos comerciales, la primera enfatizaba el espectáculo y la diversión, sin aludir a problemáticas sociales. En el extremo opuesto, los Redondos representaron la independencia de la industria musical, la disconformidad frente al sistema y el vínculo con sectores populares. En los '90, surgieron bandas que se consideraron herederas de esta tradición independiente, siendo *La Renga* y *Los Piojos* sus representantes más difundidos. Su posición crítica frente al sistema se expresó no sólo en sus propuestas musicales sino también en su participación en eventos benéficos o de apoyo a movimientos de protesta o de causas sociales. Reivindicaron también su autonomía respecto de la industria musical, aunque sus relaciones con los aparatos comerciales son heterogéneas (Benedetti, 2008).

Desde otras corrientes del género, esta música fue criticada por considerársela “vulgar” y “cuadrada”, es decir, de escasa innovación y bajo nivel artístico. Los recitales se caracterizaron por la intensa participación de sus seguidores con sus propias manifestaciones estéticas, de las que no podía faltar la relación con el fútbol, con sus cantitos y banderas. Los lazos con la banda forman un vínculo inquebrantable y esa fidelidad

se pone en escena durante el evento. La exaltación de las pertenencias barriales o locales se articula con la reivindicación de la identidad nacional (a menudo, el público entona el himno nacional espontáneamente o escribe fragmentos de las letras sobre banderas argentinas o reclama a viva voz la recuperación de la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas) y con la reivindicación de otros emblemas del pensamiento nacional y popular (como la canción *San Jauretche* (Los Piojos) o *Malón mestizo* (Malón)). El rock junto con el fútbol son percibidos como emblemas de lo nacional, en una propuesta de colocar la cultura popular como centro de esta noción de lo nacional y en oposición explícita a otras concepciones promovidas por sectores hegemónicos (Benedetti, 2008). Si aceptamos que el consumo es un sistema de integración donde se definen o reafirman valores comunes e identidades colectivas, vemos que el rock configura un espacio propio, donde la música se vive indisolublemente unida a un conjunto de representaciones y valores, que el sistema hegemónico, al menos en los '90, intentó impugnar o suprimir. En relación con esto, los "seguidores" de la banda sostienen como valor fundamental uno propio de los sectores populares: el "aguante" o valor físico y moral para resistir y desafiar toda imposición y adversidad, valor que confluirá con parte de la axiología sustentada por la cumbia villera.

Por su carga afectiva y sus posturas contestatarias, el rock genera en su público una sensación de libertad donde lo emocional y lo corporal son componentes

clave de la concepción musical y de la interacción con los artistas. El rock es vivido por sus seguidores como algo genuino, auténtico, espontáneo, intenso y lo es verdaderamente desde las emociones y el cuerpo que se ponen en juego. Por ello, el objeto de adhesión y de culto es, más que la obra musical en sí, los artistas mismos que encarnan frente a los consumidores la representatividad de los valores reivindicados (Ochoa, 2002). Así, debemos ver en el trabajo de subjetivación que el rock permite una búsqueda profunda del sentido de la vida, una profunda necesidad de soñar el mundo, aunque mediadas por la tecnología y la industria.

La cumbia: identidades "virtuales". La construcción de identidad sobre la crisis de los roles de género

Acostumbrados tal vez a considerar la música como simple entretenimiento y diversión, le atribuimos una importancia social menor que a otros fenómenos económicos o políticos. Pero –como bien afirmó un pionero de la etnomusicología, John Blacking– la música es una de las principales formas en que hombres y mujeres expresan sus relaciones entre ellos y con el mundo, sus visiones sobre diversas esferas de la vida. Numerosos estudios sobre cumbia se han concentrado en el estudio de las temáticas sociales y de género que aparecen en las letras de las canciones, especialmente cuando hizo su aparición la cumbia villera con sus celebraciones escatológicas y su admiración por el delito.

La cumbia es una música de origen colombiano y su difusión y comercialización por empresas colombianas y mexicanas en el mercado argentino y su asimilación por músicos autóctonos data de la década del '60 y sigue vigente con renovado ímpetu.

Sin embargo, la cumbia actual -en todas sus variantes- es producto de múltiples agenciamientos y punto de encuentro de matrices culturales locales y globales. Una de las más importantes es la llamada cumbia peruana o música *chicha*, término que originalmente sirvió para denominar un híbrido entre la cumbia y el huayno (Bailón, 2004)

Los grupos de chicha, que habían enfrentado en su país un régimen de exclusión de los medios muy severo, sobrevivieron creando canales alternativos de difusión, variando sus recursos musicales, realizando fusiones con otros ritmos de moda como el rap y -lo más importante- migrando a la Argentina a principios de los '90, con lo que dieron nuevo empuje al movimiento tropical autóctono. Los músicos "clonaron" grupos de chicha en nuestro país como *Malagata*, *Maravilla*, *Karicia*. La industria musical argentina exportaría después a Perú sus propios cantantes de chicha pero ya acondicionados a los estándares de calidad y gusto internacionales: cruce y fusión de géneros, nuevas instrumentaciones, vestimentas similares a las difundidas por las cadenas televisivas transnacionales y un elemento imprescindible, el baile; complejas coreografías en las que cantantes y coristas (femeninas por lo

general) se mueven a ritmos frenéticos, destacando sus atributos físicos. Así nace la tecnocumbia, que -a pesar de su origen- penetró en sectores medios y altos y puede considerarse producto de la tecnocultura: un contexto de eclecticismo en todas las producciones culturales y de articulación de todas las instituciones sociales con los medios de comunicación (Bailón, 2004).

Como destaca el autor, la tecnocumbia y sus actores involucrados desarrollaron sin duda un diálogo intercultural, generando un intercambio lúdico y creativo de matrices culturales locales y globales, además de haber demostrado vitalidad y fuerza en la competencia con productos patrocinados por las grandes corporaciones de la música.

Antes de la aparición de la cumbia villera, la temática de este género es mayormente romántica y sus letras refieren por lo general a una imagen idealizada de la mujer o del varón amados o bien a sentimientos pérdida. De acuerdo con criterio estrictamente literario, las letras suelen ser pobres y reiterativas, pero debemos pensar que la canción exige una ponderación específica basada en la conjunción de música y letra, voces y arreglo instrumental, poder de una frase o melodía que la hace fácilmente memorizable. Todo esto hace que el oyente se sumerja en un mundo de ensoñación (Monsiváis, 1984), en la proyección interna de un orden amoroso capaz de transfigurar la realidad. La canción romántica (en todos sus géneros) suplanta el refinamiento que el desarrollo social no logra y produce la ilusión

de un juego amoroso que la mayoría desconoce por falta capital cultural y económico. Para muchos adolescentes, la poesía de la canción romántica es el espacio fundamental de encuentro entre la cultura y la vida cotidiana y -junto con la televisión- un espacio de pedagogía amorosa: enseña al varón a cortejar y a la mujer a sentirse territorio de conquista, en contextos donde aún ocupa un lugar subalterno.

Esta vertiente de la cumbia ha sido mucho menos estudiada e incluso desvalorizada por quienes conciben lo popular solamente como práctica de contenido político o confrontación con la jerarquía de lo culto. Continúa sin embargo en el consumo de muchos adolescentes que usan esta música para expresar sentimientos o motivarse introspección y catarsis: un espacio subjetivo que -lamentablemente- se vuelve vital en épocas de agudas crisis económico-sociales.

Sin embargo, fue en este contexto, a mediados de los '90, que surge en nuestro país la cumbia villera, un género que revela el mundo de los adolescentes y jóvenes de los barrios urbanos más pobres. Pero los personajes que nos hablan desde las letras de estas canciones no se consideran a sí mismos objetos de compasión sino que enuncian positivamente aquello que los estigmatiza desde una mirada dominante. La cualidad de "villero", empleado como insulto para denominar a los habitantes de las villas, es enarbolada con orgullo y reivindicada como señal de identidad. (Martín, 2008)

La cumbia villera confluyó junto con otros ritmos en el espacio físico, musical, cultural y social denominado "bailanta", que puede incluir, además de los tropicales, géneros como el chamamé y el cuarteto cordobés. La mirada dominante caracteriza a intérpretes, público y espacios de la bailanta como grotescos, picarescos, vulgares, chabacanos y poco creativos. Los medios de comunicación en general suelen referirse a la bailanta como rito alcohólico, destacando el consumo de cerveza o cartones de vino y las riñas que suelen iniciarse dentro de los locales y terminan en la calle. (Cragolini, 1998)

La cumbia villera expresa no obstante una disidencia en relación con un modelo de masculinidad: un modelo que ligaba el horizonte masculino de los sectores populares al trabajo y la familia, siempre posteriores al cumplimiento del servicio militar obligatorio. Eliminado este último (que en relación con los modelos de masculinidad vigentes podía incluso ser vivido como "rito de iniciación") y desmanteladas las pequeña y mediana industrias que permitían un relativamente rápido ingreso al mercado de trabajo en talleres, fábricas y oficinas, la cumbia villera expresa también una disidencia contra la exclusión social desde una posición externa al estado, al mercado, a la ley y a los valores hegemónicos (Martín, 2008). Manifiesta en este sentido una ambigüedad entre el deseo de descontrol y la voluntad de inclusión en un mundo que no es el del orden dominante. La cumbia villera no "expresa" ni es simple "reflejo" de la "realidad de los

jóvenes de barrios pobres; más bien modela un mundo de significados que permiten construir narrativas personales a partir de los materiales disponibles en el contexto.

Contexto en el cual, para ese entonces, ya se habían consolidado medios de subsistencia alternativos al empleo a partir de la asistencia del Estado o en una franja entre el mercado y lo ilícito (changas, ofrecimiento de servicios, trueque, mendicación, robo y tráfico de drogas).

Como señala la autora, la cumbia villera no disfracó con poesía los rasgos de la pobreza: hizo de ellos su tema y su ideal estético. En pocos meses se convirtió en un suceso comercial y representó el 25% del mercado discográfico argentino (sin contar las ediciones piratas), además de realizar decenas de presentaciones en bailantas y shows televisivos. En su estilo y sus letras adoptó una estética similar a la del rock chabón: enfrentamientos con la policía, consumo de drogas y alcohol, la “esquina” como espacio de sociabilidad masculina, junto con el uso de una indumentaria “cotidiana” de remeras, zapatillas, conjuntos deportivos de marcas famosas falsificadas. ¿Cuál es entonces el plus de significado que hay en el hecho de que el mismo mensaje sea comunicado a través de cumbia y no de rock?

Apuntamos como hipótesis: el trabajo dejó de ser la actividad “natural” y legítima para la subsistencia y la definición de la masculinidad por un lado; por otro, los nuevos matices de la sexualidad

femenina tematizados en las letras dan cuenta de un cambio en el rol de la mujer y en las relaciones románticas. Ambas circunstancias son narradas por los sectores populares en el tono “festivo” de la cumbia antes que en el tono “cuasi-trágico” del rock.

En la cumbia villera, el trabajo es considerado como fuente de explotación, muy lejos de la representación de fuente de sustento económico u operador en la definición de papeles sociales que sustenta la escuela. Según Martín (2008), tres puntos en particular evidencian un quiebre entre los modelos propuestos por la institución escolar y por el mercado musical: primero, el ocio y el consumo aparecen disociados completamente del trabajo productivo y remunerado, desapareciendo así el criterio de rendimiento como principio ordenador del tiempo, el espacio y la propiedad; segundo, desaparece la condena moral del robo, al que se reivindica como práctica legítima para obtener el sustento, una más entre otras posibles; tercero, se hace una valoración diferente del dinero, no relacionada con el uso del tiempo, ni de las energías o deseos personales, no medido por la cantidad sino por el modo como fue obtenido. La cumbia villera idealiza un tiempo sin reglas, en el que el robo, el consumo y el ocio sustituyen al trabajo, el ahorro y el esfuerzo. El trabajo, sin embargo, no pierde su valoración positiva: sólo ha dejado de ser el eje de la masculinidad.

La falta de trabajo no es lamentada. Al contrario, permite una disponibilidad absoluta del tiempo que transcurre

entre el ocio ininterrumpido y la fiesta continua. No es esto sin embargo, una poetización del desempleo. Esta música da cuenta, desafortunadamente, de que el trabajo ya no es una parte importante y ordenadora de la vida cotidiana ni el soporte que permitía modelar y afirmar una masculinidad. Esta se construirá, junto con el pasaje a la vida adulta, sobre el “aguante”, valor central de este mundo, coincidente con el eje axiológico del rock barrial. Tener “aguante” es tener coraje, resistencia física y moral, no retroceder, no quejarse, soportar el dolor y aquello que lo provoca, aceptar todo desafío o afrenta, sobre todo si se está en inferioridad de condiciones (Martín, 2008). El “aguante” y, en consecuencia, la virilidad serán puestos a prueba en el abuso del alcohol y las drogas, en las peleas en el baile o el barrio, en acciones riesgosas (como robar con armas), en los tatuajes que se extienden ampliamente por la superficie de la piel (como señal de resistencia al dolor). El “aguante” sustituye en el imaginario poético de la cumbia villera el papel que ocupaba el trabajo en la constitución de subjetividades capaces de ocupar roles legítimos y valorados.

La figura heroica masculina de la cumbia villera es un colectivo: los “pibes chorros”; en cambio, las heroínas son individualidades con nombre: Martha (*cuando quieras te vacuno*), Laura (*se te ve la tanga*), Andrea (*qué “astuta” que sos*), Pamela Chu. Estas canciones revelarían un cambio en la sexualidad femenina en sincronía con los cambios en la masculinidad, que nos permite

pensar en una transformación en el rol de la mujer en las relaciones de pareja en los sectores populares.

Aunque en algunas letras la figura de la mujer-madre aparece positivamente valorada, la novedad que trae la cumbia villera es delinear modelos femeninos con un rol activo en las relaciones sexuales. A diferencia de los modelos de la cumbia romántica, la mujer ya no es un territorio a conquistar sino que sale a la búsqueda de distintos compañeros sexuales obedeciendo a su propio deseo. La sexualidad masculina aparece así desdibujada: si en el imaginario poético del tango o la canción romántica sólo había madres-santas, novias-puras y se temía y odiaba a la mujer-fatal por su poder de destruir la masculinidad, en la cumbia villera, aparece la figura de la mujer-fácil que, en lugar de ser menospreciada como en el imaginario anterior, aparece valorada justamente porque su atractivo es una sexualidad activa y amenazante. Tal como señalan en su investigación Vila y Semán (2006), las adolescentes prefieren la cumbia romántica (que es lo que escuchan en sus casas o individualmente) ya que esta variante se acopla mejor con la construcción de una identidad femenina en esta etapa vital. Sin embargo, disfrutaban de la cumbia villera porque es la que, en los bailes, les permite acercarse a los varones, por lo que en el espacio de la bailanta practican transitoriamente una femineidad definida desde esas letras. El “hacer” durante el baile algún acto que puede ser asociado a la identidad de “mujer fácil” (como exponer u ostentar ciertas partes del

cuerpo) no las transforma en “ser” eso que “actúan” lúdicamente durante el baile, experimentando “virtualmente” una identidad.

A diferencia del rock nacional, la cumbia villera no se propone como vehículo de rebeldía. Sus intérpretes y seguidores no admiten intención política. Su única pretensión es divertir: es para bailar y no para canalizar protestas sociales. Quiebra también con una concepción de lucha política: la cumbia villera no denuncia ni reclama justicia social. Sí afirma que el orden que antes protegía de alguna manera a los sectores desfavorecidos ya no existe y sólo les es conocido por los relatos de sus mayores. Sí afirma y celebra otra forma de habitar la temporalidad que rompe con la lógica de la movilidad social ascendente, aunque proclama que el valor de lo que se tiene depende del esfuerzo y el riesgo que se pusieron en juego para obtenerlo, independientemente de cómo fue obtenido (Martín, 2008)

Conclusiones

➤ La narrativa es un esquema cognoscitivo, fundamental en todos los seres humanos, pero clave en la adolescencia porque permite iniciar una comprensión del mundo que los rodea. Si aceptamos que la identidad es resultado de un proceso en el que se han ido articulando diferentes tipos de relaciones, sólo puede ser comprendida por los sujetos a través de una narrativa, un relato íntimo y propio capaz de explicar qué les ha acontecido en sus vidas para ser lo que son.

➤ El placer que producen estas músicas deriva de los significados que les atribuyen sus oyentes, de la relevancia que tienen para ellos y de la función que cumplen en sus vidas. Son placenteras porque los adolescentes sienten (emocional y corporalmente) que se trata de “sus” significados, relacionados con “sus” vidas de una manera práctica y directa, porque les permite delinear identidades anheladas e imaginar instituciones alternativas o mundos utópicos. La música es el bien cultural que más alimenta sus narrativas.

➤ La música popular es “un tipo de artefacto cultural” (Vila y Semán, 1996) capaz de proporcionar elementos aptos para la construcción de identidades individuales y sociales. Las melodías, las letras, las interpretaciones, los múltiples códigos que operan en todo evento musical, proponen maneras de ser a la vez que ofrecen satisfacción emocional y psíquica. Es decir, proveen elementos para una narrativa, proveen posibilidades subjetivación y de socialización por su capacidad de interpelar a esos sujetos en construcción.

➤ No obstante, si aceptamos que ambos son procesos relacionales y que la adolescencia está marcada por la búsqueda y exploración de relaciones diferentes, concluiremos que la identidad es múltiple, parcial, incompleta y formada a través de las relaciones concretas que los vínculos sociales generan a lo largo de la vida.

➤ En relación con la utilidad de estos conocimientos para una práctica pedagógica crítica, capaz de crear entornos dialógicos para la tarea de

transmisión cultural que cabe a los docentes, diremos que un análisis crítico del currículo debe cuestionar lo que incluye pero también lo que excluye del acervo cultural de una sociedad. Es tarea de los docentes establecer vínculos entre el currículo y procesos sociales y culturales más amplios, considerando que no somos -como profesionales de la educación- meros “instrumentos de transmisión”, sino intelectuales públicos y trabajadores de la cultura, capaces (y encargados) de cuestionar críticamente los objetos, las formas de conocimiento, los discursos, las supuestas “verdades únicas” y las pretensiones de construir “identidades uniformadas” (Hernández, 1999). Lo pedagógico excede ampliamente la práctica cotidiana del aula de impartir los conocimientos de una determinada disciplina: lo pedagógico es una práctica

política. Esto significa ante todo estar precavidos ante los proyectos educativos pasados o emergentes que, a través de discursos de neutralidad y objetivismo, excluyen representaciones y campos culturales donde los adolescentes construyen sus identidades y buscan dar sentido a sus vidas.

➤ Las cuestiones que abordamos no son para ser estudiadas en el aula ni para transformarlas en contenido curricular. Pretendemos reconstruir un puente –quebrado por la violencia y el saqueo a cargo de los poderes dominantes– entre el mundo de nuestros alumnos como sujetos (no como objetos de aprendizaje simplemente) y nosotros, adultos capaces de interpretar ese mundo y ofrecer a la vez un espacio de protección para que ese mundo pueda ser comunicado.

Notas

¹ Profesora y Licenciada en Letras (Filosofía y Letras UBA) – Especialista en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM), docente en la Licenciatura en Enseñanza de Artes Audiovisuales (UNSAM). Dirección: Otamendi 21 – Piso 9 – Depto. “C” – C.A.B.A. Contacto: monicabamare@gmail.com

² Profesora en Letras (Universidad del Salvador) –Especialista en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM), docente en instituciones de enseñanza media (Instituto Argentino Excelsior-cooperativa de Trabajo e Instituto Nuestra Señora de Lourdes). Dirección: Yermal 1532 – C.A.B.A. Contacto: elisavidal@fibertel.com.ar

³ Articulación universidad-instituto de formación docente. Los consumos culturales de los chicos de primaria y secundaria del IFD 174”, Subsidio Proyectos A 2006 (SA06/093, bianual), Secretaría de Investigación, UNSAM. Directora: Dra. Mónica Pini.

Bibliografía

- BAILÓN, J. (2004). “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana”, en *Íconos* No. 18, Flacso-Ecuador, Quito, pp. 53-62.
- BENEDETTI, C. (2008). “El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo”, *TRANS Revista Transcultural de Música* #12 (2008). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art02.htm>. Fecha de consulta: 16/04/11
- CITRO, S. (2008). “El rock como un ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, No. 012. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82201203>. Fecha de consulta: 16/04/11
- CRAGNOLINI, A. (1998). “Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la “bailanta” y de su influencia en la creación y recreación de estilos”, *Actas de la IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.* (1994)
- FRITH, S. (1996). *Performing rites: on the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press.
- GALLEGOS PÉREZ, K. (2004). “Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito”, en *Íconos* No. 18, Flacso- Ecuador, Quito, pp. 24-32. Disponible en <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/2203/1/05.%20Dossier.%20Al%20estilo%20de%20vida%20metalero%20resistencia%20cultural...%20Karina%20Gallegos%20P%C3%A9rez.pdf>. Fecha de consulta: 11/04/11
- GARRIGA ZUCAL, J. (2008). “Ni “chetos” ni “negros”: roqueros”, *TRANS Revista Transcultural de Música* #12 (2008). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art04.htm>. Fecha de consulta: 12/04/11
- HERNÁNDEZ, F. (1999). “Estudios culturales y lo emergente en la educación”, *Cuadernos de Pedagogía*, Nº 285, noviembre, Ed. Praxis, OEI. Disponible en <http://www.oei.es/n3435.htm>. Fecha de consulta 15/04/11
- HUERGO, J. (2001). “Conflicto, educación y diferencia cultural”, *Revista Nómadas*, Nº 15, octubre. Disponible en www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/11-15/15.htm. Fecha de consulta: 19/04/11
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1995). “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”, *Transcultural Music Review*, #1 (1995) ISSN: 1697-0101. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> Fecha de consulta: 15/04/11
- MARTÍN, E. (2008). “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”, *TRANS Revista Transcultural de Música* #12 (2008). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art05.htm> Fecha de consulta: 31/03/11

- MONSIVÁIS, C. (1984). "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y Cultura* N° 12, agosto.
- OCHOA, A. M. (2002). "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música", *TRANS Revista Transcultural de Música* #6 (2002). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm> Fecha de consulta: 02/05/11
- OROZCO GÓMEZ, G. (1996). "Educación, medios de difusión y generación de conocimiento: hacia una pedagogía crítica de la representación", en *Revista Nómadas* N° 5 Comunicación-Educación, una relación estratégica, octubre 1996, Universidad Central, Colombia, disponible en http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/1-5/5/revista_numero_5_art02_educacion.pdf Fecha de consulta: 10/04/11
- RODRÍGUEZ, E. (2002). "Cultura juvenil y cultura escolar en la enseñanza media del Uruguay de hoy: un vínculo a construir", en *Revista Última Década*, N° 16, marzo 2002, Centro de investigación y difusión poblacional de Achupallas, Viña del Mar, Chile, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256182> Fecha de consulta: 16/03/11
- RUEDA ORTIZ, R. (2004). "Tecno-cultura y sujeto cyborg: esbozos de una tecno-política educativa", en *Revista Nómadas* N° 21, Medios de comunicación: tecnologías, política y educación, octubre 2004, Universidad Central, Colombia, disponible en <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/21-25/nomadas-21/5-tecnocultura.pdf> Fecha de consulta 10/03/11
- TENTI FANFANI, E. (2000). "Culturas juveniles y cultura escolar", Documento presentado al Seminario "Escola Jovem: un novo olhar sobre o ensino médio", organizado por el Ministerio da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Coordenação-Geral de Ensino Médio. Brasília, del 7 al 9 de junio del 2000, disponible en http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/40-41_04ens.pdf Fecha de consulta: 05/03/11
- VILA, P. y SEMÁN, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Music Review* 2 (1996) ISSN: 1697-0101. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm> Fecha de consulta: 10/04/11