

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

***Reggaetoneros/as en la Zona Metropolitana de Valle
de México: radiografía de una cultura juvenil.***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTA:

Enrique Ehecatl Omaña Mendoza

ASESORA:

Dra. María del Rocío Guadarrama Olivera

ÍNDICE

Introducción..... 4

Capítulo 1. (Sub/Post-sub) Culturas Juveniles, la disputa en torno al prefijo..... 9

- Las culturas juveniles como cuestiones de identidad..... 11
- Subculturas juveniles..... 16
- Post-subculturas juveniles..... 28
- Culturas juveniles (sin prefijo)..... 38
- Consumo cultural, interculturalidad y configuraciones culturales..... 47

Capítulo 2. Coordinadas para localizar a la Cultura Juvenil Reggaetonera..... 55

- Estudios sobre identidades juveniles en México..... 57
- Los estudios sobre el reggaetón en América Latina..... 76

Capítulo 3. Apuntes Metodológicos..... 85

- Descripción de la metodología..... 95

- Estrategia descriptiva 98
- Métodos recopilación de datos..... 100
- Estrategia de análisis 111
- Categorías de análisis..... 117

Algunas notas sobre los resultados de ésta investigación..... 125

Capítulo 4. Estilo masificado..... 130

- Los discursos sociales inscritos en el reggaetón.....134
- Las prácticas sociales como mecanismos de apropiación de los discursos del reggaetón..... 157
- Espacios de escenificación en la ZMVM..... 163

Capítulo 5. La escena musical reggaetonera..... 179

- Origen e iniciación..... 181
- Consolidación y centralidad 188
- Declive y desplazamiento..... 199
- Proyección y estrategias de reposicionamiento..... 208

Capítulo 6. Los combos reggaetoneros..... 217

- Estilo local: afirmaciones de la identidad reggaetonera...219
- Multiterritorialidad..... 240
- Estigma: negaciones de la identidad reggaetonera..... 248

Conclusiones.

*Para Zuan, Enrique y Teo,
porque aunque todo cambie, ustedes siempre van conmigo.*

Quiero expresar el profundo agradecimiento que tengo con algunas personas que contribuyeron -de distintos modos- durante el proceso de elaboración de la tesis que aquí presento, empezando por la doctora Rocío Guadarrama cuya orientación teórica y metodológica fue indispensable en todo momento para trazar los objetivos, definir las estrategias analíticas y valorar los alcances de ésta investigación. Igualmente extendiendo ese reconocimiento a las doctoras Claudia Arroyo y Dulce Martínez, y al doctor André Dorcé, porque a través de sus numerosas observaciones he podido reflexionar críticamente sobre el planteamiento de mi trabajo.

También están aquellos que me compartieron su experiencia desde adentro y desde afuera del mundo del reggaetón en ésta ciudad: Diego, Marisol, Dj Tona, Dj General y Bernado Loyola. Estoy en deuda especialmente con los últimos tres porque sus testimonios, sin duda, fueron una vuelta de timón a lo que me había planteado hacer originalmente en ésta tesis. Espero que al final todos ellos puedan verse reflejados en estas cuartillas.

Por último quiero dar gracias a quienes acompañaron de cerca la redacción de éste trabajo. Al doctor Mario Barbosa porque su apoyo y su confianza han sido invaluable para mi en los últimos dos años; a Elizabeth, Gerly y Yuri porque de compañeras de maestría se convirtieron en amigas indispensables; y, finalmente, a Claudia por toda la paciencia y el amor que me tuviste en los momentos más complicados de éste proceso.

INTRODUCCIÓN

La investigación que aquí presento tiene un objetivo central, el cual quisiera enunciar antes que cualquier otra cosa: lo que pretendo es *explicar cómo un fenómeno de consumo cultural ha sido capaz de producir un conjunto nuevo de significaciones de juventud en la Zona Metropolitana del Valle de México*¹ y cuáles son algunas de sus manifestaciones socioculturales más importantes. El producto que ha hecho posible esto, claro está, es el *reggaetón*; mientras que aquello que ha emergido con su consumo son una serie de *discursos, prácticas, escenarios e identidades juveniles* que conforman un fenómeno cultural al que –según propongo– es posible denominar “cultura juvenil”.

La premisa de la que parto es que el consumo de reggaetón ha podido propiciar un proceso más de diferenciación social en ésta mega urbe (en la que se funden la Ciudad de México y varios municipios del Estado de México) que ya de por sí es el escenario de incontables fenómenos culturales; ciudad tan diversa, tan fragmentada, tan frenética, tan ruidosa, tan alucinante, tan reconfortante, en la que los jóvenes reggaetoneros van dejando sus pasos marcados como antes lo hicieron, en esas mismas calles, cantidad de jóvenes urbanos (tipologías que van y vienen reconstruyendo los espacios).

Cuando digo que el reggaetón produce nuevas diferencias sociales me refiero a que, al apropiárselo, sus consumidores construyen una serie de significados que los distinguen de otros jóvenes urbanos. Los significados, entonces, hacen posible la existencia, hacen de ésta ciudad muchas ciudades y por eso son sumamente relevantes, toda vez que permiten definir algo tan esencial para la vida en sociedad

¹ Abreviada en adelante como ZMVM.

como las culturas y las identidades. Y es que, significar la diferencia en tiempos de la globalización neoliberal, del predominio de las relaciones de mercado y del desarrollo de tecnologías de la información, se ha convertido, como alguna vez dijo Manuel Castells, en un refugio –al menos temporal- para el heterorreconocimiento.

Así, como lo que me interesa conocer son aquellas significaciones que hacen diferentes a los reggaetoneros de otros jóvenes en la ZMVM, lo que me he propuesto hacer en esta investigación es diseñar un *instrumento teórico-metodológico* que permita caracterizar esas diferencias. En ello estarán concentrados todos mis esfuerzos, en consumir dicho instrumento como una estrategia de acercamiento -descriptiva y analítica- a los márgenes simbólicos del fenómeno cultural que desató el consumo de reggaetón en esta ciudad. Y aunque en el transcurso de esta tesis (especialmente en el capítulo 3) habrá tiempo de explicar con detalle las particularidades del acercamiento que propongo, quisiera aclarar rápidamente un par de cosas que sirvan de anticipo sobre lo que es posible esperar de él.

En primer lugar que, dada la poca investigación que hay en México sobre el consumo de reggaetón, lo que me he propuesto elaborar, más que un estudio enfocado únicamente en las identidades de un puñado de jóvenes, es un estudio exploratorio sobre el amplio espectro de factores que intervienen en el proceso de diferenciación cultural de los reggaetoneros y en las maneras que han encontrado para expresar esas diferencias. Eso implica trasladar la caracterización de este fenómeno cultural de la observación etnográfica de estos jóvenes (la familia, la escuela, el trabajo, el ocio, los amigos, etc.) a la observación etnográfica de las distintas fuentes de producción de los discursos, las prácticas, los escenarios y las identidades que los hacen diferentes, y que no solamente refieren a su forma de apropiarse el reggaetón sino también de relacionarse con otros agentes sociales como las industrias culturales, los intermediarios o las alteridades.

Esa es la razón por la que he decidido calificar a esta investigación como una “radiografía”, porque considero que mirando primero en las articulaciones simbólicas de las culturas juveniles, más que en los estilos de vida de los consumidores, es posible descifrar una parte de su complejidad y relevancia social. Justo ahí es a donde quiero

llegar con todo esto, a entender el proceso de construcción de estas significaciones de juventud y por qué son importantes para el mantenimiento de un orden simbólico, lo cual hace pertinente una segunda aclaración que tiene que ver con las relaciones de poder.

Al hablar de cómo se han construido las diferencias de los reggaetoneros, es inevitable reparar en su condición “subalterna” o “popular”, lo que pone en el centro del análisis la importancia del poder en la definición de esta forma de ser joven. Y es que, la clase de significaciones de juventud a las que me refiero no se caracterizan por “autodeterminarse” sino por estar a disposición de ser validadas o anuladas por la hegemonía cultural que, al mismo tiempo que las incluye en una posición privilegiada dentro del mercado de bienes simbólicos (controlado por las industrias y las instituciones culturales), las excluye de la obtención de reconocimiento social una vez que se proyectan sobre las identidades algunos jóvenes urbanos. Atender la importancia del poder en los procesos de diferenciación social es, entonces, vital para comprender –sin victimizar ni satanizar- cómo es que el consumo de reggaetón ha sido convertido en “signo” de inferioridad cultural a pesar de tratarse de uno de los géneros musicales que mayor apoyo económico y publicitario reciba a nivel continental.

Ahora, para cumplir con los objetivos planteados he dividido esta tesis en 6 capítulos. Los primeros tres capítulos concentran la bases teóricas y metodológicas para el análisis de la cultura juvenil que ha emergido con el consumo de reggaetón en la ZMVM, mientras que los últimos tres capítulos corresponden a los resultados arrojados por esa estrategia analítica. Esa es una primera distinción que, aunque superficial, es necesaria para entender cómo está estructurado este trabajo, sin embargo, hace falta explicar resumidamente qué es lo que contiene cada capítulo.

El capítulo 1, al que he titulado *(Sub/Post-sub) Culturas Juveniles, la disputa en torno al prefijo*, es una revisión crítica del concepto “cultura juvenil” que utilizaré como eje de rotación teórica de esta investigación. Mi interés está en justificar la denominación de este fenómeno cultural como Cultura Juvenil Reggaetonera, para lo cuál tendré que señalar las virtudes y lidiar con los inconvenientes de esa decisión, es decir, tratar de ajustar el concepto a la necesidades del objeto de estudio.

El capítulo 2, llamado *Coordenadas para localizar a la Cultura Juvenil Reggaetonera*, es también una revisión teórica pero ahora enfocada en los estudios sobre identidades juveniles en México y sobre el reggaetón en América Latina que permitan ubicar a esta cultura juvenil al menos en dos planos históricos. Primero entre los distintos tipos de significaciones de juventud que han aparecido en este país y en esta ciudad desde mediados del siglo XX y, segundo, entre las consecuencias socioculturales de la difusión masiva de un producto cultural como el reggaetón que comenzó a popularizarse en Panamá y Puerto Rico hacia mediados de la década de los noventa.

El capítulo 3 o los *Apuntes metodológicos*, contiene las bases propiamente dichas para el análisis de la Cultura Juvenil Reggaetonera, o sea, la estrategia metodológica, las herramientas de recopilación de información y las categorías descriptivas que he utilizado para caracterizar a este fenómeno cultural. Y es que, una vez justificada mi posición teórica y ubicados los antecedentes históricos de este fenómeno cultural, el siguiente paso tendrá que ser exponer el tipo de acercamiento que me he propuesto hacer para entender los resultados que de ahí he obtenido.

Los capítulos 4, 5 y 6 exploran distintos aspectos de la Cultura Juvenil Reggaetonera, yendo de sus manifestaciones más abstractas a las más concretas o de las representaciones sociales inscritas en el reggaetón hacia las prácticas sociales y las configuraciones culturales que propicia su consumo. En el capítulo 4, al que he llamado *Representaciones, prácticas y escenarios*, comenzaré por describir cuáles son los discursos y prácticas que caracterizan al reggaetón difundido por las industrias culturales y cómo impactan en las significaciones de juventud que tienen un conjunto de jóvenes urbano-populares de esta ciudad.

El capítulo 5, *La escena musical reggaetonera*, se desprende de la reflexión sobre esos impactos locales del consumo de reggaetón, refiriendo a la que considero una de sus dos manifestaciones principales en la ZMVM. Me refiero a la emergencia de una escena musical, cuyo análisis estará centrado en el papel que han desempeñado los dj's de reggaetón como intermediarios entre las industrias culturales y los consumidores.

Finalmente, el capítulo 6 titulado *Los combos reggaetoneros*, abordará la segunda de esas manifestaciones socioculturales del consumo de reggaetón en la ciudad que, desde mi punto de vista, es la expresión identitaria más sólida y compleja de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Se trata de grupos de consumidores de reggaetón llamados “combos” que, a manera de pandillas, se reúnen en determinadas zonas de la ciudad para realizar una serie de actividades “características de los reggaetoneros” y sobre los que, de paso, pesan una serie de estereotipos estigmatizantes que dejan ver la importancia de la alteridad en la significación de las diferencias.

Espero que estas palabras introductorias sirvan para hacerse una idea general sobre el contenido de las siguientes páginas que, sin más dilaciones, me dispondré a desarrollar para, una vez concluido lo cual, todavía dar espacio a algunas reflexiones finales acerca de las posibles contribuciones de esta investigación al conocimiento de fenómenos culturales de este tipo. Porque en realidad esa es la importancia de escribir estas líneas, aportar elementos que permitan interpretar cómo se transforman o modifican los procesos de diferenciación social con el avance de las sociedades globalizadas, neoliberales, tecnológicas e interculturales.

CAPÍTULO 1.

(SUB/POST-SUB) CULTURAS JUVENILES.

LA DISPUTA EN TORNO AL PREFIJO.

El encuadre teórico de esta investigación es fácil de enunciar: para encontrar las significaciones que hacen a los jóvenes reggaetoneros cualitativamente diferentes de otras formas de ser joven (pretéritas o contemporáneas) usaré el concepto “Culturas Juveniles” porque –considero- sirve para ubicarlas dentro de una lógica de reproducción social de las diferencias culturales marcada por el avance del capitalismo neoliberal y la globalización que (a través de la economía de mercado, la transnacionalización de las industrias culturales y el desarrollo de Internet) ha multiplicado las formas de “ser joven” al diversificar los objetos de consumo cultural y las audiencias vinculadas a ellos.

Sin embargo, el marco teórico que postulo para la interpretación del fenómeno cultural que ha emergido con el consumo de reggaetón en la ZMVM dista mucho de ser una simple enumeración apriorística de argumentos a favor de la utilidad de dicho concepto, sino una revisión crítica que permita pensar la teoría desde el objeto de estudio y no al revés. Por lo tanto, para usar el término “culturas juveniles” necesito problematizarlo en dos sentidos complementarios: primero, rastreando su procedencia, es decir, la trayectoria teórica de la que es resultado y, segundo, poniéndolo a prueba frente a los rasgos generacionales del fenómeno cultural en cuestión. Lo que pretendo con todo ello, más que demostrar la efectividad de una fórmula (preconcebida) para resolver la ecuación de los jóvenes reggaetoneros, es abrir un espacio de discusión teórica para reflexionar sobre cómo se han producido los márgenes simbólicos que (en un contexto urbano como éste) resguardan a unos jóvenes como aquellos.

Atendiendo a ese propósito, la estructura de éste capítulo esta compuesta de tres etapas sucesivas y complementarias. La primera consistirá en abordar la lectura

subcultural de las identidades juveniles, planteada por autores como Stuart Hall, John Clarke, Tony Jefferson, Brian Robert y Dick Hebdige que (en Birmingham, Inglaterra) conformaron aquella tradición de pensamiento conocida como “estudios culturales” que se caracterizó por girar el análisis marxista de la cultura (centrado en la noción de “clase social”) hacia el *consumo cultural* y hacia investigaciones interdisciplinarias que combinaran teoría literaria, teoría social, filosofía, comunicación y etnografía, entre otras; con lo cual modificaron la forma en que venían interpretándose los comportamientos juveniles como “desviados”, “anómicos” e “inmaduros”.

Un segundo momento del capítulo corresponde a la exposición de las flaquezas del enfoque subcultural, enfatizados por la segunda ola de estudios subculturales (también llamados “post-subculturales”) que, en los albores del siglo XXI, surgieron (tanto en Inglaterra como en otros países de Europa y en Australia) con autores como David Muggleton o Andy Bennett. Se trata de un enfoque (notablemente emparentado con el neotribalismo posmodernista de Michel Maffesoli) que privilegia –frente a la posición marxista de la Escuela de Birmingham- la reflexividad de los jóvenes para construir a placer sus propios estilos e identidades. En ese sentido ven a las subculturas como espacios de conformación flexibles y maleables de las identidades juveniles, a diferencia de la primera ola de estudios subculturales que veían espacios para el relanzamiento de la lucha de clases.

La tercera y última etapa de este capítulo consistirá en postular el concepto “culturas juveniles” desde dos posiciones alternativas, primero como superación de las disputas en torno a los prefijos “sub” y “post-sub” (expuestos en las dos etapas anteriores) que en el fondo son disputas entre la preponderancia de la *clase social* y la *reflexividad individual* y, segundo, como encuadre teórico abierto para la reflexión de las identidades juveniles como procesos de diferenciación siempre re-configurables. Para lo cual me basaré, por un lado, en la obra de Carles Feixa (investigador de origen catalán) que –en mi opinión- ha logrado conciliar las diferencias entre la primera y la segunda ola de estudios subculturales. Y, por el otro, en las propuestas de Nestor García Canclini, Jesús Martín Barbero y Alejandro Grimson que desde México, Colombia y Argentina (respectivamente) han mostrado que la diversificación y los intercambios

culturales son condiciones indispensables en la definición simbólica de las identidades sociales contemporáneas. Con todo eso trataré de justificar un uso del concepto “culturas juveniles” ajustado a las necesidades de mi objeto de estudio.

Ahora, para introducir la primera etapa de este capítulo, es decir, la trayectoria teórica de las “culturas juveniles”, necesito poder ubicarlas en un campo de estudios determinado o en un nivel macro-teórico de discusión. Me refiero al estudio de las *identidades sociales*. Porque, para enunciarlo de forma sencilla, lo primero que hay que entender es que preguntarse por las culturas no es lo mismo que, pero sí necesita considerarse dentro de los procesos de construcción de identidades. Por eso, para mantenerme alineado con ese gran espectro de estudios filosóficos, sociológicos, antropológicos y psicológicos interesados en las cuestiones identitarias, tomaré rápidamente postura en favor de una interpretación general de las identidades que me permita avanzar hacia el debate que ésta ha suscitado al tomar como objeto de estudio a los jóvenes.²

Las culturas juveniles como cuestiones de identidad.

En la identidad, según explica Claude Dubar (1998), se han volcado las condiciones de existencia simbólica de las sociedades modernas, haciéndola responsable de ejecutar aquellos procesos de socialización que dan sentido al “estar juntos” en sociedad y que generan diferencias entre los miembros de la sociedad (fincadas en la personalidad individual o colectiva). En pocas palabras, las identidades sociales han sido tema central de la teoría social (en obras como las de Max Weber, G. H. Mead, Peter L. Berger, Thomas Luckman, Jürgen Habermas, Anthony Giddens, entre otras) porque en ellas ocurre el artificio de articulación entre *cohesión* y *diferenciación* social; entre interiorización de una *realidad social objetivada* y exteriorización de las

² No estoy interesado en abundar en la complejidad de las teorías de la identidad, asunto que podría llevarme por infinidad de caminos y tomar, quizá, decisiones erróneas. Prefiero, en vez de eso, retomar algunos enunciados emparentados más con una *perspectiva sociológica* de las identidades, que sirvan de marco general para la discusión en torno a las identidades juveniles.

subjetividades; o entre el cambio y la permanencia. Las identidades, en concreto, inauguraron la modernidad como eso, como un artificio o una forma de crear-modificar, y no sólo de reproducir, la sociedad.

Pero no siempre fue así, el término identidad -según señala Stuart Hall (2003)- surgió primero como sinónimo de mismidad (de reproducción de lo mismo) y fue usado por el paradigma filosófico de la consciencia-de-sí (que comprende de René Descartes a Immanuel Kant) para referirse al “cultivo de la interioridad” (una interioridad autoconsciente y solitaria de individuos que se mueven en el mundo a través de operaciones puramente racionales). Sin embargo, con el avance de las sociedades modernas pronto se tuvo que girar hacia la consideración de la otredad (alteridad) como constitutiva de la mismidad.³ En ese sentido, el modo en el que hoy entendemos las identidades tiene que ver con dejar de suponerlas como el proceso de construcción de lo *uno* (el individuo en solitario) para empezar a tomarlas como proceso de construcción de lo *uno a través de lo múltiple y lo diverso* (el individuo atravesado).

Ahora sabemos que tener una identidad no significa tener una esencia, no es lo “propio” de cada individuo ni la capacidad de autodefinición de los atributos de la personalidad sobre los cuales fincar un yo indivisible, estable y permanente. Por el contrario, lo que somos o lo que decimos ser (la percepción que tenemos de nosotros y nosotras mismas) fluctúa (está atravesada y determinada) por la presencia de los otros (y no solamente en el sentido normativo de lo que “debemos ser”, sino incluso en aquel otro, más “íntimo” y más profundo, de lo que “deseamos ser”).⁴ Eso significa que las identidades impulsan la complejización de las sociedades porque al mismo tiempo que

³ Sólo porque el “afuera” penetra en el “adentro”, porque la relación con las y los otros y otras ensambla la relación con nosotros mismos, es que la sintonía entre individuo y colectividad es posible. Es aquello a lo que Stuart Hall, siguiendo a Derrida, Laclau y Butler, denomina el “afuera constitutivo” y que señala la necesidad de rebasar la lógica de la unidad monolítica, de la personalidad autoconstruidas, para notar que “toda identidad tiene como <<margen>> un exceso, algo más.” (Hall, 2003; 19).

⁴ Valdría la pena, para entender en qué consiste dicho replanteamiento de la identidad, ponerlo en los términos en los que Stuart Hall (siguiendo a Michel Foucault) se explica a propósito de este asunto: más que preocuparse por el “sujeto cognoscente” hace falta examinar (“reconceptualizar”) cómo ocurre la sujeción o articulación de dicho sujeto con ciertas “prácticas discursivas”. Por ello es que, según el mismo Hall, a veces se ha preferido usar el término de *identificación* en lugar del de identidad, porque hace referencia al carácter abierto y procesual de la construcción de identidad, a los mecanismos de adscripción a los discursos más que a los mecanismos de la conciencia para marcar sus propios límites. (Hall, 2003).

nos incluyen como sujetos en un “universo simbólico” para compartir con otros el “mundo vivido”, nos asignan lugares separados en virtud de los roles o saberes que adquirimos y desde los cuáles somos capaces de transformar ese mundo. Porque, en el fondo, la identidad lejos de ser un proceso cerrado sobre sí mismo que produzca individuos completos o socializaciones terminadas (Dubar, 1998), es –digámoslo así– una clausura artificial y temporal de los atributos de nuestras personalidades.⁵

Si asumimos como legítima esta conceptualización de las identidades, concebidas como adaptaciones al “principio de realidad” y como tomas de postura frente a él, tendremos que asumir también que se trata de mecanismos de socialización *relacionales y posicionales*. Relacionales porque, de nuevo, sólo pueden producirse en la interacción, en relación con ese *otro* que nos impele desde “adentro” y desde “afuera”. Y posicionales porque permiten la construcción de un “lugar” (material, simbólico, individual y colectivo) en el que *somos*, desde el que *hablamos*, y en el que se nos *reconoce*. Pensar las identificaciones como “lugares”, como posicionamientos relacionales, permite, en última instancia, ver en las interacciones sociales búsquedas-luchas por el reconocimiento entre los individuos, los grupos y las colectividades. *Querer* ser reconocido es señal, por lo tanto, de la correspondencia entre las cualidades sociales “objetivas” (conductas, imágenes, discursos, etc.) y la existencia individual o “subjetiva” de los sujetos, por la que, en resumidas cuentas, nos es posible compartir intersubjetivamente la interpretación de la realidad.

Quisiera detenerme en ese último aspecto (relativo al reconocimiento que brinda la identidad) porque –pienso– puede ser una buena forma de aproximarse a la discusión sobre las identidades juveniles que compete a este capítulo. Según explica Giménez (2004), desde Hegel ha quedado asentado que poseer una identidad es, en lo fundamental, buscar el reconocimiento social o adquirir una posición con fines de

⁵ Ese artificio del cierre es lo que Stuart Hall trata de capturar al emplear la metáfora de la “sutura” para explicar la identidad como aquello a lo que siempre es posible adherir algo, que es susceptible de modificación y de recorte, es decir, para lograr explicar cómo es que “lo mismo cambia”. O, para ponerlo en sus propias palabras: “La identificación es en definitiva condicional y se afianza en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad, una fantasía de incorporación”. (Hall, 2003; 15). En un sentido parecido es que, en México, Gilberto Giménez ha propuesto pensar la identidad más como un destino que como un dato. (Giménez, 2004)

distinguibilidad porque, las personas, a diferencia de los objetos –dice- no sólo se diferencian por sus cualidades objetivas sino que necesitan también del reconocimiento de su diferencia por parte de los “otros” para “existir socialmente”; por lo que la identidad (como principio de distinción) solamente puede producirse en “contextos de interacción y de comunicación”. El reconocimiento es, entonces, aquello que nos impulsa a ser “iguales a alguien”, a ser “auténticos” y a ser “diferentes”, por eso es indispensable considerarlo como la dimensión de las identidades que conecta directamente con las significaciones juveniles.

En primer lugar habría que entender que las identidades no producen diferencias “vacías” sino diferencias cargadas de sentidos de pertenencia, es decir, mecanismos de inclusión de los sujetos en el cuerpo social que son posibles “mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión” (Giménez, 2004; 52).⁶ En otras palabras, a través de la identidad se faculta la “entrada” a un grupo en tanto se comparte con él el “núcleo de representaciones sociales” que lo distingue cualitativamente de *otras formas de estar juntos*.⁷ La identidad es, en esos términos, social, pero no necesariamente dada (primaria) sino también construida (secundaria).⁸

En segundo lugar la identidad es “persistencia en el tiempo” o garantía de “coincidencia consigo mismo” (Giménez, 2004). Ello apunta, siguiendo a G. H. Mead, hacia la producción de un “self” (de un “yo” que está en consonancia con “el otro

⁶ Sin ser todavía este el espacio para describir lo que hace cualitativamente diferentes a los jóvenes reggaetoneros, puedo adelantar que, puesto en estos términos, mi investigación tiene como primer propósito determinar el *marco de sentido* (el “complejo simbólico-cultural” en términos de Giménez) que da contorno a la Cultura Juvenil reggaetonera. Por lo que significa para ellos y ellas ser joven (escuchar “cierta” música, juntarse con “ciertas” personas, ir a “ciertos” lugares, hablar de “tal” modo, mostrarse de “tal” manera), lo cual está vinculado necesariamente a lo que significa para ellos pertenecer a la clase popular, comportarse como hombre o como mujer, y vivir en determinado barrio o colonia de esta ciudad, es decir, por las “ideas” compartidas por ellos entorno a todo eso, es que, en parte, pretendo justificar su especificidad como grupo.

⁷ Las *representaciones sociales*, explica Giménez apoyándose en Jodelet, no son otra cosa que “marcos de comprensión e interpretación de la realidad”. O en palabras de la propia Jodelet: “forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientada a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social” (citado por Giménez, 2004; 54).

⁸ En este caso las identidades juveniles han representado fuente inagotable de ejemplos de socialización secundaria.

generalizado”), es decir, hacia una identidad individual objetivada que sea sustento de la autopercepción de los sujetos. Sólo a partir de eso, señala Giménez, es posible que los individuos puedan encontrar continuidad y coherencia en su experiencia (y sostener parcialmente los sentidos de su acción).⁹ La identidad, entonces, también es individual.

Finalmente, los “rasgos de personalidad” y la “narrativa biográfica” (en los que se reúnen la identidad individual y colectiva) son aquellos refugios de diferenciación en los que los sujetos (a partir de eventos contingentes o del distanciamiento parcial de sus fuentes de socialización) construyen su propia “historia de vida”, su relato o posicionamiento frente al orden simbólico (Giménez, 2004). La identidad, por último, es propensión a la diferencia.

Si miramos las identidades de los jóvenes podremos encontrar que –en general– cumplen con esos tres rasgos del reconocimiento social: están hechas para incluirlos dentro del cuerpo social, para dar coherencia individual al entorno cultural y para producir diferencias. Sin embargo, eso no quiere decir que para todos los jóvenes signifique lo mismo ser reconocido sino que esas significaciones varían en función de las posiciones que ocupan. El caso de los reggaetoneros (que trataré de caracterizar en esta investigación) puede ser ilustrativo al respecto porque se trata de jóvenes (en contextos urbanos y populares) que por su condición social y generacional se incluyen en colectividades, sintonizan con su entorno social y se diferencian (de otros y entre sí) a través de actos de consumo cultural. El consumo se ha vuelto, entonces, un mecanismo de socialización tan poderoso que es capaz de regular las interacciones juveniles “a la distancia” entre los pares y las alteridades.

Justamente ese es el propósito de avanzar hacia la lectura subcultural de las identidades juveniles, a saber: encontrar cuáles son las fuentes de diferenciación cultural de los jóvenes que, al mismo tiempo los distinguen, les sirven para acceder al reconocimiento social e individual de sus diferencias. Se trata de ubicar a los

⁹ Con ello Giménez, en concordancia con el postestructuralismo de Pierre Bourdieu, nos recuerda que la reconceptualización de la identidad no puede arriesgarse a cometer el mismo error que el cometido por el paradigma de la consciencia (aunque en un sentido inverso), es decir, no puede suprimir la mismidad en aras de la diferencia. Lo cual implica reconocer que la identidad tampoco está mutando permanentemente, que precisa ser unidad tanto como diversidad.

reggaetoneros como una forma de ser joven que ha sido construida procesual, relacional y posicionalmente; como un margen simbólico (susceptible de ser modificado) que dota de sentido el sentir, pensar y actuar de ciertos jóvenes que recurren a él para definir su “yo”, su “nosotros” y su “ellos”. Teniendo todos estos elementos en cuenta, como marco general para el debate en torno a la categoría “Culturas Juveniles”, procederé a revisar las propuestas de la primera ola de estudios subculturales.

Subculturas juveniles

Los jóvenes, como objeto de estudio, comenzaron a llamar la atención hacia la década de los treinta del siglo XX, cuando la Escuela de Chicago calificó a las bandas o pandillas juveniles (resultado tanto de las migraciones internas en Estados Unidos como de las provenientes de países europeos empobrecidos como Italia, Polonia o Irlanda) de síntomas de anomia social y moral que se apropiaban violentamente de las ciudades (re-zonificándolas). Para ellos las conductas de los jóvenes, permanentemente desviadas, anunciaban las catastróficas consecuencias de la lógica expansiva del capital que dominaba (cual telón ideológico de la abundancia) el imaginario del ciudadano norteamericano “promedio”.

Mucho se ha dicho sobre los jóvenes desde entonces, sin embargo, aunque es importante tener como referencia aquel momento histórico (y otros posteriores), quisiera aclarar que lejos de hacer una revisión histórica del fenómeno de la juventud en occidente o una genealogía de su conceptualización (ambas de origen reciente),¹⁰ lo que me interesa es concentrarme en la proliferación de estilos de vida juveniles como soporte para explicar la emergencia de sus múltiples identificaciones. Por esa razón tomaré como punto de partida teórico para esta investigación a los Estudios Culturales desarrollados en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, durante la década de los setenta, los cuales (centrados en el concepto *Subcultura Juvenil*) ofrecen una primera

¹⁰ Esos esfuerzos ya se han realizado en diferentes momentos y replicarlos aquí sería una pérdida de tiempo. Véase: Valenzuela Arce (2009), Reguillo (2000), Feixa (1994).

estrategia de acercamiento para dar cuenta ya no sólo de la aparición de los jóvenes como actores sociales sino del proceso de su diversificación; miembros de infinidad de grupos y colectividades con estilos de vida y micro-universos de significado específicos. Es esa diversidad de expresiones de lo juvenil y de formas de hacer grupo, lo que interesa captar conceptualmente para tratar de entender qué lugar le corresponde a los jóvenes reggaetoneros de esta ciudad.¹¹

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial -coyuntura histórica que influyó poderosamente los planteamientos de la Escuela de Birmingham- la multiplicación de “formas de ser joven” y de colocarse en la “escala de poder” ha propiciado un par de efectos paradójicos: refutar toda tentativa de homologación de las identidades juveniles pero a costa de oscilar de tal manera las manifestaciones de juventud que pareciera hacerlas conceptualmente inaprensibles. Digo “efectos paradójicos” porque el mismo movimiento que ha desestigmatizado a los jóvenes como sujetos sociales y como objetos de estudio de las ciencias sociales, los ha vuelto escurridizos y difícilmente clasificables.¹² Sin embargo, antes de llegar hasta ese asunto problemático (abordado tanto por Bennett y Muggleton como por Feixa, Canclini, Barbero y Grimson), quiero detenerme en los Estudios Culturales porque –sin resolverlo por completo- han permitido desplazar la interpretación de las identidades juveniles del desviacionismo y la

¹¹ De nuevo, es por la creciente diferenciación social (mecanismos de socialización secundaria) que la categoría “joven” (así como la discusión teórica amplia sobre identidad-identificaciones) ha estado sometida a rectificación constante y, por eso mismo, permanentemente expuesta a tornarse ambigua al designar realidades cualitativamente distintas. ¿Cómo agrupar bajo el mismo título a un/a joven campesino/a, a uno/a en situación de calle, a un/a estudiante y a un/a migrante? ¿Cómo puede una categoría sortear las diferencias entre el nivel educativo, el empleo, el género, la posición de clase, el lugar de residencia, los gustos musicales, las preferencias sexuales, etc.?

¹² Esa condición oscilante, esa variedad de formas de ser joven, impone a esta investigación la necesidad de un diseño teórico-metodológico capaz de dar cuenta, si bien no de todas, si de *algunas dimensiones determinantes y constitutivas de una juventud en específico en un contexto histórico, geográfico, mediático y biográfico particular*, la de los jóvenes reggaetoneros en el entorno urbano de la ZMVM. La Cultura Juvenil Reggaetonera, según sostengo, requiere del reconocimiento de cierta especificidad conceptual, no puede ser tratada de igual manera que la rockera, la punketa, la darketa, la emo, la chola, la hipster, etc., pero dimensionar aquello que hace cualitativamente distinto/a a un/a joven reggaetonero/a en el mosaico de identidades juveniles de una megaciudad como ésta implica, en paralelo, poder inscribir esas peculiaridades en un marco de relaciones interculturales más amplio que incluye no sólo a otras formas de ser joven, sino, como señalan los Estudios Culturales, a las culturas parentales, a las culturas hegemónicas y a las industrias culturales.

manipulación ideológica¹³ hacia el consumo y el mercado de bienes simbólicos como fuentes de producción de una amplia variedad de “respuestas subculturales” fundadas en la experiencia de clase (Feixa, 1994).

La clave para entender el concepto de subcultura juvenil es, sin duda alguna, el estilo, en el cual está proyectada la distancia que Hall y compañía guardan respecto del desviacionismo (criminalización) y del ideologismo (enajenación), porque lo asumen como el lugar de *gestación creativa* de los diversos “tipos” de jóvenes urbanos. En la era del consumo el estilo es, para acabar pronto, lo que –en términos de Giménez- hace valer cualitativamente las diferencias de los jóvenes, lo que da sentido y contenido a sus identidades. Sin embargo, ese sentido no es producido en completa libertad sino que depende de las procedencias sociales de estos jóvenes (de la “socialización primaria” para Berger y Luckman, o de las “representaciones sociales” para Jodelet) y del reconocimiento que obtienen con ello por parte de “otros” (pares o alteridades).

Por esa razón, para entender cómo se producen las identidades juveniles (que los Estudios Culturales calificaron como “subculturas juveniles”), hace falta identificar que sus estilos son esencialmente formas de posicionarse frente a dos grandes estructuras de significación social (que pueden, o no, estar alineadas): la *cultura parental* y la *hegemonía cultural*. Desde ahí habré de comenzar a desarrollar la lectura de la primera ola de estudios subculturales.

Cultura parental y hegemonía cultural

Lo primero que hay que entender al abordar el enfoque subcultural es que se trata de una interpretación de corte marxista de las identidades juveniles que pone a la

¹³ Valdría la pena hacer notar que la Escuela de Birmingham también se separó de la interpretación de la juventud que los llamados “pesimistas culturales” (Escuela de Frankfurt) trataron de conducir por el camino de la enajenación de las masas de consumidores. Para Max Horkheimer y Theodor Adorno, precursores de esta tradición de pensamiento, las industrias culturales aseguraban el cumplimiento de los intereses de clase burgueses por medio del engaño, provocando que las masas se aferraran poderosamente a la ideología que las tenía sometidas, dominación que sucedía por medio del consentimiento de los dominados, más que por la fuerza. Porque, a final de cuentas, “divertirse es estar de acuerdo” decían los frankfurtianos y los jóvenes no hacían más que eso, idolatrar a James Dean y a Elvis Presley. (Adorno, Horkheimer; 2006).

“clase social” en el centro de todas las explicaciones. Así, cuando los subculturalistas hablan de que la comprensión de un estilo exige mirar de dónde procede y qué grado de reconocimiento recibe, lo que están queriendo decir es que necesitamos ubicar a qué “cultura de clase” o a qué “grupo fundamental” pertenece y qué papel juega en la lucha de clases. Así, pues, la clase social aparece simultáneamente en dos momentos analíticos distintos, como si se tratase del ensamblaje de dos piezas que proporcionan especificidad histórica a cada “respuesta subcultural”:

- 1) La clase como lugar de procedencia, como manifestación cualitativa y generacionalmente diferenciada de un mismo “acervo de conocimientos” y/o conjunto de experiencias.
- 2) La clase como lucha, resistencia, negociación y consenso entre los opuestos.

Si examinamos las implicaciones del prefijo “sub” encontraremos que alude justamente a esas dos formas de interpretar los posicionamientos juveniles, primero, como “derivaciones” del gran conglomerado que son las clases sociales (especialmente la clase trabajadora: hijos e hijas de subalternos/as que se enfrentan -aunque de manera distinta- a las mismas contradicciones de clase). Y segundo, como “confrontaciones-asimilaciones” del poder, de los *valores culturales* que ostentan la hegemonía. En ambos casos la lectura subcultural otorga a los estilos juveniles (principalmente a aquellos que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial) la capacidad –al menos potencial- de generar distanciamientos generacionales, es decir, de ir contra los valores de los padres o contra el orden establecido socialmente. Eso quiere decir que, para la Escuela de Birmingham, la clase social ya no aparece como destino inmutable, como relaciones de dominación y sometimiento rígidas y estáticas, sino móviles y negociables, o, para usar la expresión que Dick Hebdige retoma de Phil

Cohen, “imaginariamente” revertibles.¹⁴ Lo cual claramente tiene que ver con su filiación al marxismo de corte gramsciano.¹⁵

El meollo de los estilos juveniles es saber, entonces, qué tanto confrontan a los jóvenes con las generaciones precedentes y con las normas de comportamiento establecidas por la clase en el poder o qué tanto las reproducen, asumiendo con ello que se trata de posiciones “derivadas” pero que pueden subvertir simbólicamente su condicionamiento (parental o hegemónico) de formas cualitativamente distintas a las de los adultos y a las de otros jóvenes. Eso permite hacer una reflexión compleja de las relaciones de poder como cuestiones de “consentimiento” y preocuparse por lo que los jóvenes hacen con su *subordinación* en vez de por la subordinación *en sí misma*.¹⁶ Ahí es donde la primera ola de estudios subculturales conecta con los conceptos “hegemonía-subalternidad” de Antonio Gramsci.

Para Clarke, Hall, Jefferson y Roberts (2008), la hegemonía (que opera a nivel superestructural) construye y define realidad, no determina el contenido específico de las ideas sino los límites en los que “ideas y conflictos se mueven y se resuelven”. En otras palabras, funciona insertando a las clases dominadas en estructuras e instituciones que reproducen el orden dominante (escuelas, empleos, justicia, usos del tiempo libre, etc.). Sin embargo, ante esa condición de subalternidad, los jóvenes a veces encuentran alternativas “creativas” (producidas en interacción con su entorno

¹⁴ En otras palabras, los estudios culturales británicos buscaron, valga la expresión, mirar hacia adentro y hacia afuera de la clase, usando la figura de la –llamémosle así– “total-posicionalidad” para dar cuenta de una dinámica *sui generis* de continuidad y cambio social, de pertenencia y de “autonomía relativa”.

¹⁵ Es común encontrar en los trabajos de la Escuela de Birmingham alusión al concepto de Hegemonía de Antonio Gramsci, asunto que no es para nada menor, pues, en buena medida lo atractivo de su alternativa al desviacionismo y al ideologismo emana directamente de ese hecho. A diferencia de otras teorías de inspiración marxista (como la de Althusser o la de Frankfurt) para Gramsci las relaciones de poder no son simple y pura imposición sino, sobre todo, cuestión de consentimiento, de una suerte de consenso entre las partes. Las tensiones entre las clases sociales producen, entonces, no la instauración de un orden inalterable sino un “equilibrio móvil” de fuerzas. Se trata, pues, de un consenso que, en palabras de Hebdige, “puede romperse, o ser cuestionado o anulado, y la resistencia a los grupos dominantes no tiene porque ser siempre descartada sin más o automáticamente incorporada”. (Hebdige, 2004; 32).

¹⁶ A propósito de esto, la Escuela de Birmingham dice: “La hegemonía no es sólo ‘un régimen de clase’. Requiere de cierto ‘consentimiento’ de la clase subordinada, que tiene, a su vez que ser ganada y asegurada, así, es una ascendencia de la autoridad social, no sólo del Estado, sino también de la sociedad civil, en la cultura y en la ideología. La hegemonía se impone cuando la clase gobernante no sólo rige o ‘dirige’, sino guía” (Hall y otros, 2008; 305-306).

social y con lo que consumen) para vivir, refrendar y apropiarse de un “lugar” social. Al hacerlo (al ocupar un lugar en el mosaico de identidades) cada subcultura juvenil está expuesta a una ambivalencia inevitable: alinearse o marginarse de la cultura parental, por un lado, y de la cultura dominante, por el otro.

El resultado no se da sino se hace. La clase subordinada genera en este `teatro de lucha´ un repertorio de estrategias y respuestas: maneras de copiar así como de resistir. Cada estrategia del repertorio moviliza determinado material real y elementos sociales: construye los soportes para los diferentes caminos en que la clase vive y resiste su continua subordinación. (Hall y otros, 2008).

En el fondo, lo que ocurre con la hegemonía (como interpretación de las relaciones de poder) aplicada a la emergencia de las subculturas juveniles tras el periodo de pretendida prosperidad inglesa,¹⁷ es que devela aquello que habría de permanecer *oculto* a los ojos de quienes la experimentan (y de quienes la observan con pretensiones analíticas, incluso), a saber: su vulnerabilidad. Ese equilibrio móvil de fuerzas, ese consenso entre los actores que produce el establecimiento de un orden social, puede romperse. Muestra de ello, nos dicen Hall y compañía, la irrupción de los estilos subculturales (sobre todo aquellos de carácter “espectacular”) que en el periodo de la posguerra aparecieron como nuevas formas de desobediencia civil, o como explica Feixa, “mientras las culturas populares se han distinguido históricamente por su `rebeldía en defensa de la tradición´, las culturas juveniles han aparecido como `rebeldes en defensa de la innovación´, y han permeado las creación de nuevas formas culturales que responden de diversas maneras a las condiciones cambiantes de la vida urbana” (Feixa, 1994; 150).

¹⁷ Después de un periodo de poco menos de diez años de aparente prosperidad social (inmediatamente posterior al fin del conflicto armado que instauró un nuevo orden mundial) en el que, según explican Hall y compañía (Hall y otros, 2008), en Inglaterra imperaba la sensación de que la clase trabajadora empezaba a desaparecer para convertirse en clase media, los jóvenes ingleses (mods y tedy boys en primera instancia, skin heads y punks en segunda) mostraron hacia los años setenta, en la conformación de sus estilos, que las desigualdades de clase persistían como factor “estructural” y no “accidental” del capitalismo. Los jóvenes, miembros de las clases trabajadoras, resintieron material e ideológicamente los cambios de esta falsa prosperidad y la reaparición de la marginalidad como escenario y dimensión constitutiva de su pensar y actuar, fue esa coyuntura histórica la que, según explican los estudios culturales británicos, hizo emerger el supuesto carácter subversivo de la juventud tanto en los estratos bajos (en la forma de subculturas) como en los medios (en la forma de contraculturas).

Sin embargo, aunque lo que quisieron mostrar los subculturalistas con el estilo es la toma de posicionamiento de los jóvenes frente a su condicionamiento social, pronto se apresuraron a advertir que no todas las posiciones son igualmente contrahegemónicas o que las subculturas no necesariamente resuelven las contradicciones de clase en las que están inmersos sino que, incluso, pueden terminar reproduciéndolas. Por eso las “respuestas subculturales”, nos dicen estos autores, son “soluciones imaginarias” que sirven a los jóvenes para ganar “espacios simbólicos” y para apropiarse parcialmente de territorios, pero que no anulan los signos de subordinación filtrados desde las culturas parentales e impuestos por la clase en el poder.

Esa aclaración puede ser entendida de dos modos: primero, si la resolución de las contradicciones de clase solo es “imaginaria” eso vacunaría a la lectura subcultural de la romantización de la resistencia, aceptando que los jóvenes en parte “replican” y “aceptan” el discurso hegemónico, “resolviendo problemas que en realidad quedan sin resolver” (Hall y otros, 2008). Pero, segundo, ese gesto analítico podría ser tomado también como “reproductivista” porque sugiere que, al final, lo único que es posible encontrar en las identidades juveniles es pertenencia de clase y que aunque los jóvenes “giren la tuerca” con sus estilos en realidad no pueden romper sus condicionamientos. Justo ese asunto fue el que desató la discordia entre la primera y la segunda ola de estudios culturales (que desarrollaré más adelante) pero antes de pasar a eso me gustaría inspeccionar con más detalle el concepto de “estilo” propuesto por la escuela de Birmingham porque –independientemente de su potencial subversivo– considero que es un elemento indispensable para comprender cómo es que los jóvenes han encontrado formas de “realizarse en la cultura”.¹⁸

El estilo subcultural

¹⁸ Además me interesa abundar en el estilo como dimensión de las identidades juveniles porque esa revisión será de especial utilidad en el capítulo 6 en el que analizaré el caso de los “combos reggaetoneros” como una sólida manifestación identitaria del consumo de reggaetón en la ZMVM.

Es justamente en el estilo, según propone la Escuela de Birmingham, donde es posible la sincronía entre la clase social y la generación, donde culturas parentales y subculturas juveniles se encuentran y desencuentran. Se trata, y en ello reside su importancia, del objeto mismo de todo estudio subcultural. Como mencioné antes, es en el estilo donde Hall y compañía se alejan tanto de la criminalización como de la enajenación, pues, para ellos, las subculturas juveniles no son receptoras pasivas de los mensajes masivamente distribuidos por las industrias culturales, sino que por medio de su apropiación y resignificación son capaces de subvertirlos. Es ese acto de subversión de los signos lo que coloca a las “respuestas subculturales” como estrategias de contención de la dominación.

El estilo, explica Dick Hebdige en su largo recorrido por algunas de las subculturas juveniles más reconocidas en la Inglaterra de la posguerra, no es otra cosa más que el “préstamo cruzado de signos”.¹⁹ Eso quiere decir que la “materia” de la que se nutre nunca es “pura”, siempre implica, como para la identidad, un “otro” que es constitutivo. Lo que ocurre con los estilos es que recuperan, alteran o intensifican los signos de los que disponen, contraviniendo toda tentativa de implementación “natural”, “universal” o “necesaria” de los significados.

Contra toda visión mecanicista, la Escuela de Birmingham defendió que los estilos no se agotan en los objetos ofrecidos por las industrias culturales, sino que sólo adquieren sentido por la “organización activa” de “actividades y valores producidas por el grupo”, lo cual en el fondo significa que las industrias culturales no pueden cubrir por completo el proceso de construcción de una identidad e, incluso, que la aparición de los “signos distintivos”, de los criterios de clasificación de las culturas juveniles, sólo es posible por la “subversión” o “transformación” de dichos objetos en el discurrir de las prácticas de los jóvenes que se los apropian (Feixa, 1994). Las subculturas, entonces, vulneran a través de su “sistema de signos” la “normalización de la cultura” llevada a

¹⁹ En la primera parte de su libro Hebdige intenta demostrar esta hipótesis del estilo como “préstamo cruzado de signos” develando, contra todo pronóstico, cómo el punk y las subculturas negras (rastafaris) entraron en un intenso proceso de comunicación estructural durante la década de los setenta que les sirvió para definir algunos de sus principales rasgos estilísticos (Hebdige, 2004).

cabo por la cultura dominante, aparecen como una “diferencia significativa” (constructora de identidad) que reclama legibilidad propia (Hebdige, 2004).

Ahora, el sincretismo que ocurre en el estilo gracias a la posicionalidad de la experiencia de clase que refrenda cada subcultura juvenil y los productos de la industria cultural de los que se sirve, sólo es susceptible de ser comprendido, según explica la Escuela de Birmingham, por un par de procedimientos semióticos que desarrollaré brevemente, a saber: el bricolaje y la homología.

Bricolaje es el concepto que permitió a los estudios culturales británicos explicar la estructuración de los estilos subculturales como resignificación de los objetos en un “conjunto simbólico” diferente al que originalmente les asignó valor.²⁰ O, en otras palabras, es el procedimiento mediante el cual los estilos subculturales incorporan y hacen cuerpo la serie de objetos intercambiados con la cultura parental, la cultura dominante y otras subculturas juveniles. Mientras que la homología expresa esa sensación producida de correspondencia “necesaria” entre esos objetos y la significación que hace de ellos el grupo. Es decir, naturaliza la relación entre un determinado tipo de objetos y un determinado tipo de sujetos.²¹ Así, producir un estilo implica el *intercambio* de objetos y significados que, por acción directa de los jóvenes, *condensan* un marco de significación relativamente estable sobre el que las identidades están volviendo constantemente para autoafirmarse. Lo cual sólo es posible si un (sub) conjunto de sujetos son capaces de verse reflejados en esos objetos, si los toman como signos suyos, de su pertenencia a un grupo, a un barrio, a una comunidad, si se los arrancan a las industrias culturales para intervenirlos y ponerlos a circular en sus espacios simbólicos.²²

²⁰ Podríamos mencionar muchos ejemplos de la “resignificación de los objetos” llevada a cabo por los estilos, solo basta pensar cuantos de ellos han usado la mezclilla, el cuero, los estoperoles, las cadenas, los jerseys, las gorras, los lentes oscuros, e infinidad de objetos que (adaptados a la subcultura en turno) hacen parte de su significación del mundo. Eso también aplica para generos musicales como el rock que, en sus diversas manifestaciones, han estado vinculados a variedad de “escenas musicales”.

²¹ También en este caso lo ejemplos abundan, podría mencionar: 1) el maquillaje y la música oscura para los dark, 2) Las camisas de franela, los paliacates y el rap para los cholos, 3) Las patinetas y el ska para los skatos, 4) Las cejas depiladas y el casquete corto para los reggaetoneros.

²² En el fondo, según propone la Escuela de Birmingham, lo que ocurre con las “respuestas subculturales” es que consagran el “triumfo del significante sobre el significado”, hacen del proceso de significación proceso significancia que se mueve a contrapelo del texto, impidiéndole clausurarse. O en palabras de

La interpretación subcultural que, como he mostrado arriba, trata de evitar el aislamiento de las identidades juveniles (vistas como definiciones cerradas y autoproducidas de grupalidad) resultado de contraponer radicalmente a jóvenes y adultos, encuentra en las “síntesis estilísticas” la posibilidad localizar esa tensión permanente entre parentalidad y hegemonía, por un lado, e industrias culturales y agencia de los jóvenes, por el otro. Por eso es importante saber, como dice Dick Hebdige, *qué comunican los estilos y cómo lo hacen*, pues, de ese modo, sabremos también cómo está posicionada cada subcultura juvenil frente a los medios de comunicación, frente a la comunidad (cultura parental), frente a los objetos, si es confrontativa o integrada, heterogénea u homogénea, convencional o radical.²³ El hecho es que hay un amplio espectro de posibilidades de posicionarse que encuentran salida en la conformación de un estilo.²⁴

Hebdige: la reconstrucción heterogénea de significados que las subculturas juveniles llevan a cabo en la confección de sus estilos “invita al lector a deslizarse en la ‘significancia’ para perder el sentido de la dirección, la dirección del sentido”. (Hebdige, 2004; 173).

²³ A propósito de este posicionamiento diferencial de las subculturas juveniles, la Escuela de Birmingham propuso distinguir entre mecanismos “ascendentes” y mecanismos “descendentes” de construcción de estilo, los cuales, según explica Feixa, responden, por un lado, a formas de discurso refinadas (piénsese en los hippies, vegans, straight edge o hipsters por ejemplo) y, por el otro, a formas pauperizadas (piénsese en los cholos, maras o reggaetoneros, por ejemplo). En cierta medida esa distinción persiste (al menos en la forma en la que son estudiadas las sub-culturas juveniles) y problematizar las categorías que se han usado para dar cuenta de las identidades juveniles (empezando por la teoría subcultural) es, en cierta medida, evaluar si ambos “mecanismos” requieren de un cuerpo teórico-metodológico distinto.

²⁴ Para hacer notar este “amplio espectro” Hebdige hace referencia a los teds y los punks. Unos alineados, los otros insurrectos. Un estilo ruptural y el otro asimilado. Por un lado los teds (o la segunda generación de ellos aparecida en la década de los setenta) eran jóvenes reproductores de toda una serie de convencionalismos raciales, ideológicos, políticos y de género que, aunque gozaban de cierta legitimidad inspirada en una especie de nostalgia puritana que persistía en la clase trabajadora inglesa como idealización de un pasado “simple y estable”, de personas “normales”, no aspiraban a transformar nada. Mientras que los punks aparecieron como teatralización del “declive” de una sociedad inglesa rígida, costumbrista y recatada, como “ruptura antinatural”, “ruido” que irrumpe en la lógica formal del “sonido”. En los jóvenes punks es dónde parecía más latente ese triunfo del significante sobre el significado (significancia), del proceso de significación sobre el objeto, que hacía del estilo una intensa forma de comunicación de una “diferencia significante”.

En palabras de Hebdige, la conclusión que se desprende al comparar este par de estilos subculturales, estas dos “fórmulas”, es que: “una (la de los *punks*) es cinética, transitiva y se centra en el *acto de transformación* realizado sobre el objeto: la otra (la de los *teds*) es estática, expresiva y se centra en *los objetos en sí*” (Hebdige, 2004; 171). Lo que sirve, más allá de los casos específicos de los teds y los punks en la Inglaterra de los setenta, para dimensionar la variedad de posicionamientos que refrendan unas y otras subculturas, dependiendo del peculiar tratamiento que dan a los objetos, de las diferentes formas de significar la juventud que subyacen a la relación dialéctica entre *producción* y *apropiación* de signos. En todo caso, más que señalar dos únicas alternativas subculturales, dos formulas homogéneas de posicionamiento, una ruptural y la otra asimilada, mi propia hipótesis es que, al menos en el caso de

Ya que he desarrollado la noción de estilo de los subculturalistas (como expresión del condicionamiento social de los jóvenes y de su puesta en perspectiva), conviene hacer un alto en este punto para cerrar con este asunto y poder transitar hacia el concepto de “culturas juveniles” desarrollado por Carles Feixa, vía la segunda ola de estudios subculturales. Para ello, y a manera de resumen, quiero poner en claro *qué* es lo que recupero de la Escuela de Birmingham con miras a desarrollar *tres claves para una interpretación subcultural de los reggaetoneros en la ZMVM*.

1. Que, a pesar de que no siempre sea evidente, los posicionamientos juveniles están estructuralmente comunicados con “algo más”, ya sea con un orden social construido por la parentalidad o la hegemonía que se expresa en términos de “aceptación” o “negación” de sus diferencias, o con otros procesos de significación equivalentes (otras subculturas). Eso, sin duda, me permite generar dos preguntas de investigación sumamente valiosas para guiar el análisis de este fenómeno cultural, a saber: ¿de dónde provienen los condicionamientos de los reggaetoneros? y ¿qué comunicaciones estructurales se establecen en su estilo?

2. Que colocar el debate de las identidades juveniles en la noción de “estilo” es, al mismo tiempo, prestar atención a la capacidad que tienen los actos de consumo para generar diferencias culturales. En ese sentido los reggaetoneros son un claro ejemplo de consumidores que fincan sus significaciones del mundo en los objetos, representaciones y prácticas sociales que se han apropiado del mercado de bienes simbólicos. Lo cual conduce a preguntarse sobre ¿qué papel juegan las industrias culturales en la definición de los sentidos de esta (sub)cultura juvenil?

3. Que posicionarse (ya sea por los condicionamientos o por el consumo) es también confrontar o asimilar situaciones de subordinación históricamente construidas, sobre las que todavía queda un margen de acción posible. En atención a que los reggaetoneros son, fundamentalmente, jóvenes subalternos o que pertenecen a las

los jóvenes reggaetoneros, parece ser posible encontrarlas mezcladas. Pero eso es algo que plantearé en la segunda parte de esta investigación (los resultados).

clases populares, serviría preguntarse ¿cómo reproducen y cómo subvierten los signos de su dominación?

Traducir esas claves en preguntas de investigación es una forma de ir dando dirección a las subsecuentes facetas de análisis de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM, más que resoluciones apriorísticas serán pistas útiles para describir y analizar los datos que permitan ubicar a los reggaetoneros en un entramado de relaciones entre lo heredado, lo hegemónico y lo construido. De otra manera, si no es a través del estilo, cómo podríamos explicar que el reggaetón (catalogado como marginal, violento, primitivo y misógino pero impulsado fuertemente por las industrias culturales) encuentre lugar entre los históricamente catalogados como marginales, violentos, primitivos y misóginos. Es decir, cómo explicamos –si no es por homología- que un producto cultural confeccionado por la industria discográfica, de videos musicales y del vestido, que enaltece una masculinidad hegemónica, la vida del barrio, la lealtad a un grupo, la defensa de un territorio, encuentre respuesta entre los jóvenes de las clases populares; hijos, sobrinos, primos, nietos o conocidos de aquellos que antes fueron “chavos banda”, punketos, cholos, cumbiancheros, salseros o sonideros.²⁵ La lectura subcultural permite, entonces, entender qué es lo que hace cualitativamente diferentes a los reggaetoneros a partir de sus conexiones simbólicas, de sus recursos simbólicos y de su sometimiento también simbólico.

Sin embargo, si bien esta interpretación sirve para contextualizar y situar el fenómeno que pretendo estudiar, sus limitantes también son claras y convergen en un solo punto: lo que nos permite decir sobre los jóvenes reggaetoneros se restringe a su condición de clase. La conclusión de nuestro estudio podría ser, en ese sentido, peligrosamente reduccionista al terminar diciendo que el estilo que construyen estos

²⁵ Para el segundo capítulo de esta tesis y en un esfuerzo por indagar en toda esa tradición de (sub)culturas juveniles que han antecedido a los reggaetoneros en la Ciudad de México y en su zona metropolitana, trataré de reconstruir brevemente (a partir de la literatura especializada en el tema) la historia de las identidades juveniles en México.

jóvenes tiene su origen y su finalidad en la desposesión, como si nada más que su condición de subalternos importara.

En el fondo no hay nada más que ver en las subculturas que reproductivismo, lo cual en este caso podría resultar hasta cómodo en términos analíticos, sería fácil sólo tomar las “evidencias” y decir: en efecto, los reggaetoneros son marginales, hijos de marginales que al enfrentar esa condición (en situaciones y con herramientas generacionalmente distintas) la reproducen. Ni siquiera habría necesidad de hacer un estudio entonces, la deducción simple daría para explicar el surgimiento de esta subcultura juvenil y de las que –parecidas a ella- vengan en el futuro. Por esa razón no puedo contentarme con llegar hasta aquí, necesito tomar lo que me sirve (y ya lo he señalado) e ir a buscar explicaciones que contemplen otras maneras de reflexionar este fenómeno de consumo.

Post-subculturas juveniles

Pero, en concreto, ¿por qué el enfoque subcultural es limitativo para la comprensión las nuevas identidades juveniles? Quizá sea necesario aclarar un poco esto antes de pasar a la propuesta de la segunda oleada de estudios subculturales. La explicación, en mi opinión, es que el planteamiento de las subculturas juveniles tal como fue desarrollado por la Escuela de Birmingham no contempló, y no podía hacerlo, la vorágine de cambios que a partir de la década de los ochenta sufrirían los medios de comunicación, los productos culturales (mensajes), los dispositivos tecnológicos (aparatos) y las audiencias (consumidores), por ello, y por su empeñada tentativa de colocar a la clase social en el centro de todas la explicaciones, no nos sirve para ubicar a los jóvenes en el contexto de las repercusiones culturales de la globalización neoliberal.

Muchas interpretaciones hay sobre la globalización, sin embargo, la que podría ayudarnos a entender mejor el entorno de producción de las nuevas identidades juveniles es aquella que las relaciona con el giro hacia el paradigma informático que desde hace poco más de tres décadas ha trastocado todas las definiciones de sociedad

y de cultura, en el que la información no solamente se ha convertido en un valor intercambiable, sino que es en sí misma el objeto (la razón de ser) de los intercambios, es lo que hace posible las interconexiones, las translocalizaciones. A esto es a lo que Manuel Castells ha llamado “informacionalismo” que, según expresa en su célebre libro *La era de la información*, ha permitido al capitalismo reeditarse (tras el agotamiento del keynesianismo y de la amplia cobertura del Estado-Nación), convirtiéndose en una realidad expandida mundialmente. En pocas palabras, a lo que refiere esto es a que sin el régimen de la información que experimentamos hoy día la globalización no sería posible.²⁶

Sin duda vale la pena, para comenzar a repensar las subculturas, considerar que, como propone Castells, las tecnologías de la información han transformado la cultura en cuatro sentidos específicos: 1) Permitiendo el desarrollo de los medios de comunicación que se han constituido como el “entorno audiovisual” en el que sucede la experiencia de los sujetos, como expresiones culturales de una cultura que los usa para expresarse (en ese sentido la célebre frase “el medio es el mensaje” de McLuhan). 2) Diversificando los medios de comunicación y los contenidos que transmiten a través del incremento de temáticas que ofrece la televisión, la radio, las revistas, los periódicos y los filmes. 3) Desarrollando y comercializando nuevos dispositivos tecnológicos personalizados (walkmans, discmans, mp3, reproductores de video, computadoras, teléfonos móviles, etc.). 4) Fragmentando las audiencias que, ante a esa transformación del medio, del dispositivo y del mensaje (que hace del acto de consumir un asunto “personal”), se tornan interactivas (ya no pasivas) frente a los contenidos provenientes de las industrias culturales, los cuales organizan según sus propios “códigos culturales”.

Todo ello en su conjunto obliga a pensar que (en los tiempos de los intercambios e interconexiones globales) la homogenización y la heterogenización cultural son dos caras de una misma moneda: las audiencias, claro, son masivas (en sentido numérico),

²⁶ Sin embargo, Castells también aclara que informacionalismo no se traduce literalmente en colonización de lo social, es decir, que no todos los “contenidos” de las interacciones están dados por una matriz única de conocimiento que construya una *sociedad informacional global*. Separándose con ello del mundo de simulaciones y espejismos que otros autores como Jean Baudrillard suelen ver en ello.

pero segmentadas y compartimentalizadas; los consumidores, por su parte, eligen y se posicionan frente a las informaciones que reciben.

Aunque los medios de comunicación están interconectados a escala global y los programas y mensajes circulan en la red global, no estamos viviendo en una aldea global, sino en chalecitos individuales, producidos a escala global y distribuidos localmente. (Castells, 1999; 374).

Más aún, con el desarrollo de Internet (durante la década de los noventa y hasta la fecha)²⁷ se ha hecho cada vez más notable que las sociedades de la información se organizan más tomando la forma de *redes* que en torno a un *centro*.²⁸ Internet y las sociedades de la información en las que los territorios, las ideas, los capitales y las personas están interconectadas producen nuevas nociones de *individuo* y de *comunidad*, nuevos escenarios de socialización en los que el medio, el mensaje, los dispositivos y las audiencias se funden, que son al mismo tiempo “lugares” de consumo y “lugares” de proyección y performativización de las identidades.

Las identidades juveniles son, de hecho, especialmente susceptibles a esa reformulación y por esa razón necesitan ser pensadas desde ahí. En ese sentido la clase social ya no es un criterio suficiente para definir los posicionamientos de los jóvenes en la globalización porque invisibiliza la diversidad de “fuentes de información” (de recursos y de materiales) de las que se nutren, el carácter heterogéneo e interactivo de las adscripciones identitarias, su translocalización y yuxtaposición.²⁹

²⁷ Como un “multimedio” de comunicación que transforma la lógica unidireccional del mensaje, que lo convierte en un espacio de interacción social, en un “supertexto”, en un “sistema cognitivo común” que, como ninguna modalidad de la comunicación precedente, integra, por un lado, contenidos orales, escritos y audiovisuales y, por otro, la gran diversidad de “expresiones culturales”, de lenguajes muchas veces contrapuestos (audiovisuales/impresos, alta cultura/cultura popular, entretenimiento/educación, etc.). (Castells, 1999).

²⁸ A diferencia del modelo McLuhaniano en el que la televisión aparecía como el “epicentro cultural” de las sociedades globalizadas y para el cual la comunicación era sobre todo un asunto relativo a la transmisión-recepción de mensajes, el desarrollo de la tecnología digital y su capacidad tanto de conectar millones de redes informáticas como de compactar sonido, imagen y datos, convierte a Internet en un “medio sin centro” que promueve una comunicación “horizontal” y “global” (sin que ello en realidad ocurra tal cual). Es decir que, con la “super carretera de la información” las audiencias no sólo se diversifican sino que se vuelven interactivas, adquieren voz propia.

²⁹ Esto, claro, no quiere decir que la definición del *sí mismo* sea libre, fruto de un cálculo hedonista, de una “elección a la carta”, tal como algunos autores posmodernos insisten en señalar (Gilles Lipovetsky, 2007; Michel Mafessoli, 2004), todo lo contrario, la construcción de las identidades en la era de la información, de la globalización neoliberal y de Internet ha resemantizado la desigualdad social o, como

En este contexto social y epistemológico es en el que, de la mano de Andy Bennett y David Muggleton, aparece la segunda ola de estudios subculturales como un llamado a pensar las identidades y los estilos subculturales desde la “reflexividad” de los jóvenes. Se trata ésta de una propuesta íntimamente vinculada al pensamiento posmoderno (fundamentalmente al neotribalismo de Michel Maffesoli) que, por lo demás, suele volcarse sobre los mismos extremismos, exaltando las “capacidades” de los actores para elegir de entre el mercado de bienes simbólicos aquellos signos de su identidad que les sean más gratificantes, haciendo grupo por elección, transitando de un estilo en otro, auto-modelándose.

Sin embargo, más que engancharme en la discusión entre las dos formas de teoría subcultural que presento, intentando con ello superponer una sobre la otra, mi intención es apoyarme en aquellos elementos de ambas que me permitan construir explicaciones sobre el entorno y la naturaleza de las adscripciones identitarias de unos jóvenes como los reggaetoneros en la ZMVM. Por eso, en vez de desgastarme en acreditar o desacreditar en bloque el enfoque post-subcultural, lo tomaré como una forma de problematizar dos asuntos cruciales para esta investigación: 1) conservar la clase social como criterio central para el análisis de la formación de identidades en torno al reggaetón, y, 2) el empleo del prefijo <<sub>>.

El estilo post-subcultural

Las subculturas, tal como fueron planteadas por los estudios culturales británicos durante la década de los setenta, ya no existen. O al menos eso han dicho aquellos autores que encuentran en las nuevas tecnologías de la información, en la creciente diversificación de los estilos, en la “impermanencia” de los patrones estéticos, en la configuración de nuevas identidades y nuevos sujetos, la evidencia contundente de que

Castells explica, la exclusión reaparece en “un mundo donde disminuye el espacio para los analfabetas informáticos, para los grupos que no consumen y para los territorios infracomunicados”. (Castells, 1999; 51).

el estilo subcultural (centrado en la clase) es inapropiado para estudiar la fragmentación y dispersión de los posicionamientos juveniles posmodernos. El error de Hall y compañía, explica Muggleton quien ha sido considerado pionero del enfoque post-subcultural, fue haber querido definir la juventud en términos de homogeneidad cultural, suponiendo que cada subcultura era un todo coherente que se enfrentaba y asimilaba dos fuentes de determinismo “externo”: el parental y el hegemónico. (Muggleton, 2000). Hay varios problemas que emanan de esa primera interpretación subcultural los cuales han quedado convertidos, al mismo tiempo, en punto de partida de una segunda interpretación. Me concentraré en ellos.

El primer aspecto problemático identificado por Muggleton es la cuestión del estilo, incluidas las operaciones semióticas que se utilizaron para definirlo (bricolage y homología). La Escuela de Birmingham quiso encontrar ahí, en los usos que hacían los jóvenes de los objetos provenientes de las industrias culturales, de su cultura parental y de la hegemonía cultural, la base de la “respuesta subcultural” (entendida como resistencia). Para ello tuvo que adjuntar a las capacidades bricoladoras de los jóvenes (que el enfoque post-subcultural conserva) un potencial “homologador”, es decir, homogeneizador. Los teds, los mods, los skin heads, los punks, aparecieron así como unidades perfectamente definidas, modelos de comportamiento estables o, mejor dicho, como identidades sólidas en las que no había lugar para la ambigüedad ni para la autocontradicción. En otras palabras, para refrendar los posicionamientos de los jóvenes como cualitativamente distintos ante una forma de poder centralizada, Hall y compañía tuvieron que suprimir las diferencias internas, los posicionamientos individuales y subjetivos. El error, en concreto, consistió en suponer, primero, que las contradicciones de clase son las que determinan por completo las preferencias y los comportamientos de los jóvenes y, segundo, que frente a ellas la única forma de responder de los jóvenes fuese contraponiendo “su unidad” a la unidad que les es impuesta.

Otro aspecto del estilo que Muggleton considera obsoleto es que frecuentemente fue relacionado con la autenticidad y con la originalidad, como si cada subcultura implicara un único sistema de signos al que correspondiera una lectura exclusiva. Si

bien, como expliqué arriba, para Hebdige los estilos no son puros sino están hechos a base de “prestamos”, lo que reclama Muggleton es que de todas formas hay una asunción de pureza al querer asentar tan rígidamente sus fronteras y presentarlos como unidades de sentido.³⁰ Para los post-subculturalistas (en el contexto de la globalización) ya no se trata únicamente del estilo como “comunicación estructural” entre unas y otras subculturas, ni como “préstamo cruzado de signos”, sino, supuestamente, de un menú de ofertas subculturales que los jóvenes van combinando y ampliando (reemplazando unas diferencias significantes por otras). En ese sentido queda distendido el carácter homologador del estilo, permitiendo una cantidad impredecible de cruces estéticos y adscripciones identitarias.³¹

Los postsubculturalistas apuestan por la diversificación como un factor estructurante y no meramente contingente en la construcción de estilos, como diferenciación de los sujetos y las subjetividades y no sólo de “subconjuntos”. Diferentes estilos producen diferentes sujetos (diferentes apropiaciones de los objetos), en eso coincidirían la primera y la segunda ola de estudios subculturales, sólo que los post-subculturales añadirían: la proliferación de las diferencias estilísticas implica desplazamientos de los sujetos frente a las subculturas, o en palabras de Muggleton, un “énfasis en la diversidad individual (...) la promoción de un estilo hecho por uno mismo, donde el diseño posmoderno de la apariencia puede ser comparado con la técnica formal del collage”. (Muggleton, 2000; 41).³²

³⁰ Como si supiéramos a ciencia cierta que un punk escogido al azar refrendaría sus “diferencias significantes” como un sistema de signos perfectamente distinto al de un joven rastafari escogido también al azar, o como si un joven reggaetonero no pudiera ser al mismo tiempo norteño o popero.

³¹ Así, desde el enfoque post-subcultural, lo que prima en la confección de estilos, es una especie de “eclecticismo posmoderno” en el que los objetos y los sujetos pueden ser varias cosas al mismo tiempo. Para ejemplificar esto sirva decir que en el mercado musical hoy día es posible encontrar norteño electrónico (tribal) o viceversa (nortec), varios tipos de reggaetón (cumbiatón, cubiatón, callejero o romántico), soneros rapeando, etc., por un lado, y, electropunks, reggaetoneros cristianos o rockeros indígenas, por el lado de los consumidores.

³² Muggleton de alguna forma está refraseando esa idea de Castells acerca del fin de la “audiencia de masas”, pero dirigiéndola por la vía de un individualismo que ha sobrepasado a la colectividad, por la desustancialización de lo que une al sujeto con la colectividad (la identidad). (Bennett, 2011). Esto, en pocas palabras, podría traducirse en que nada en la identidad es estrictamente “necesario”, todo puede mudarse y, con ello, tanto el determinismo histórico como el potencial contrahegemónico que la Escuela de Birmingham atribuyó a los estilos está neutralizado porque el mundo está repleto de “diferencias

Para el enfoque post-subcultural incluso el término subcultura resulta problemático porque el prefijo <<sub>> que, como mostré antes, alude a derivación y subordinación, cada vez es más difícil de sostener. Es decir, por un lado no podemos afirmar que todos los jóvenes que participan de una subcultura tienen la misma procedencia, que su parentalidad sea necesariamente la misma, aunque tengan algunas cosas en común.³³ Al contrario, las procedencias sociales son cada vez más variadas y asignar a los jóvenes un mismo origen (como explicación inequívoca de su posicionamiento) puede hacernos sobresimplificar sus identidades (nulificando así sus diferencias significantes).

Del mismo modo tampoco parece haber una cultura plenamente dominante, un enemigo común, contra el cual la subcultura resista, no hay un “código de comportamiento” (como el puritanismo inglés de los setenta para los punks) que se imponga con todo rigor, al que las subculturas se enfrenten sistemáticamente. En ese sentido, tampoco la relación con el poder es exactamente la misma para todas las subculturas, primero, y para todos los miembros de una subcultura juvenil, después; las consecuencias de la ruptura del consenso son incluso más profundas de lo que habían previsto Hall y compañía porque, como argumenta Muggleton, los posicionamientos subculturales son más una cuestión de perspectivas que de realidades totalitarias u homogéneas, es decir que, en cierta medida, también las subculturas están rotas porque el consenso en ellas es igualmente vulnerable.

En pocas palabras, lo que Andy Bennett ha llamado el “giro post-subcultural” refiere a la necesidad de revisar los argumentos de la Escuela de Birmingham desde una perspectiva no reproductivista de la cultura ni de las identidades juveniles, colocando más la atención en las cualidades bricoladoras que en las homologadoras de los estilos. En el mismo sentido que lo apuntado arriba como propósito de esta revisión

significantes”. En ese contexto la diversidad, dice Muggleton apoyándose en Connor, aparece más como un “requerimiento del mercado que como un modo de liberación” (Muggleton, 2000; 48).

³³ Que, por ejemplo, en el caso de la cultura juvenil reggaetonera, se trate de hijos de la “clase trabajadora” no agota la información ni da entera cuenta de los condicionamientos de esos y esas jóvenes.

teórica, lo que pretenden los post-subculturalistas, dice Bennett, es dialogar críticamente con la propuesta subcultural, no deshacerse de ella sino tratar de comprender (separándose de toda tentativa centralista, universalista y causalista de análisis sociocultural) las formas de socialización juvenil que desde los años ochenta del siglo XX se han volcado sobre la individualidad, fragmentación, flexibilidad y fluidez de los estilos, resultado del flujo siempre creciente de ofertas culturales producidas y distribuidas por las industrias culturales (Bennett, 2011).

Para los post-subculturalistas la formación de estilos e identidades sigue siendo una cuestión de apropiación de objetos, de creación de significados, de producción de diferencias significantes, sin embargo, a diferencia de la explicación todavía ordenada, coherente y lineal de los estudios culturales británicos que buscaron siempre la correspondencia mecánica de los jóvenes con el “estado de cosas en el mundo”, estos nuevos teóricos prefieren el énfasis sobre el carácter “antinatural”, sobre la volatilidad e imprevisibilidad de las apropiaciones individuales de los jóvenes quienes hoy día (en los tiempos de la globalización neoliberal, del multiculturalismo y del hiperconsumo cultural) están a cargo de la construcción de sus propias identidades. En ese sentido recurrir al neotribalismo de Maffesoli, tal como explica Bennett, ha permitido ubicar las afiliaciones grupales como productos de la afectividad y reflexibilidad, en vez de cómo consecuencias de una cierta reiteración estructural de la clase social.³⁴

En síntesis, lo que el giro post-subcultural ha pretendido es ubicarse en el contexto de la evidente proliferación/exacerbación de formas de ser joven, desplazándose de los “metadiscursos” habilitadores de grupalidad (por utilizar una expresión propiamente posmodernista) a los sujetos que (fortalecidos en su individualidad y en atención a sus condicionantes, gustos y necesidades particulares) eligen, suprimen y/o alternan sus pertenencias; de un modelo unificado a otro yuxtapuesto de producción de estilos e identidades juveniles.³⁵

³⁴ Resulta interesante que, como señala Bennett, en la descripción arriba mencionada que hace Hebdige del punk en términos de “significancia” y ya no sólo de “significación”, los post-subculturalistas hayan encontrado uno de los primeros indicios para una interpretación posmoderna del estilo.

³⁵ Post-subculturas que como los punks para Hebdige escapan al principio de identidad, a la simple y llana dialéctica entre reproducción y contención de la subordinación, al conflicto recurrente entre unas totalidades culturales y otras. A cambio de ello, propone Bennett, hay que tomar con seriedad las

A pesar de las críticas de las que ha sido objeto (centradas en su inclinación hacia el pensamiento posmoderno)³⁶, la combinación de la primera y la segunda ola de estudios subculturales permite, según explica Bennett, generar “un mapeo más efectivo del territorio cultural de la juventud contemporánea en el que las identidades juveniles se construyen como una mezcla cada vez más compleja de influencias culturales locales y globales” (Bennett, 2011; 502). Las subculturas aparecen, entonces, como “zonas de fusión” en las que los posicionamientos de los jóvenes se construyen más como “apropiaciones creativas de los recursos culturales disponibles” que como filtración mecánica de la parentalidad y la hegemonía.

What this means in essence is the development of an analytical framework that allows for the fact that contemporary youth identities are organised around a reflexive interplay of local experience -home, school, work, friendship, peer group, language, dialect and so on- together with cultural resources drawn from a trans-local sphere of youth cultural practice music, clothing, literature, TV, cinema, Internet, dance, sport and physical exercise, etc. (Bennett, 2011; 502).

Ahora, tal como he procedido antes con el enfoque subcultural, quisiera señalar puntualmente los elementos del giro post-subcultural que pueden ser de utilidad para esta investigación en tanto aportan nuevas pistas para el análisis de las identidades producidas por el consumo de reggaetón, fenómeno que durante los últimos diez años

implicaciones de la diversidad cultural (leída como mosaico de subjetividades y no sólo de grupalidades) que anulan tanto las pretensiones de atribuir a cada miembro de la subcultura una única procedencia social (una sola fuente) como un único propósito (un único destino social).

³⁶ Andy Bennett reconoce en ello el foco de los ataques y lo desglosa en tres tipos de argumentos: 1) suele acusarse a los post-subculturalistas de celebrar un tanto simplista e irresponsablemente el rol de las industrias culturales en la construcción de identidades y estilos de vida juveniles, omitiendo el trasfondo mercantilista que antepone el interés del capital al de los jóvenes. 2) Al deshacerse de la clase social como criterio de análisis de las subculturas juveniles la segunda ola de estudios subculturales tiende a omitir las “desigualdades estructurales” que están en la base de los posicionamientos que los jóvenes refrendan a través de los estilos y los grupos a los que se adscriben. 3) Al colocar la “reflexividad” como el motor de la conformación de los estilos, es decir, al desplazar el foco de atención de la colectividad a la individualidad, los post-subculturalistas han sido acusados de “despolitizar”, tribalizar y subestimar el potencial cohesivo y subversivo de las respuestas subculturales (Bennett, 2011). En pocas palabras, la crítica podría sintetizarse en que para este enfoque teórico “todo es posible” en tanto que las identidades, estilos y subculturas (las sociedades en su conjunto, de hecho) han abandonado el paradigma económico-político (característico de la modernidad) para adherirse al paradigma estético (propio de la posmodernidad).

ha tomado gran fuerza entre algunos jóvenes residentes de la Ciudad de México y su zona metropolitana. El propósito de esto es ir construyendo enunciados teóricos concretos que, hacia el final del capítulo, me permitan ubicar los criterios tentativos de definición de la cultura juvenil reggaetonera.

Las claves para, ahora, una *interpretación post-subcultural de los jóvenes reggaetoneros* se mueven justamente en las grietas que han dejado Hall y compañía, en la imposibilidad de aplicar a las adscripciones identitarias de los jóvenes (desde la década de los ochenta hasta la fecha) la misma fórmula parentalidad/hegemonía y resistencia/reproducción. Así, pues, de la segunda oleada de estudios subculturales conservo:

1. La crítica a la centralidad de la clase social como criterio universal de explicación de los posicionamientos subculturales. Es decir, el vuelco sobre la diversidad cultural, sobre la yuxtaposición de los estilos juveniles y no sobre su uniformidad o sobre su “correspondencia lógica” con los grandes elementos estructurados de la acción social. Ser reggaetonero, en ese contexto (en el contexto de su aparición en México y América Latina), no debería ser resultado de una deducción simple (al menos eso nos dice la teoría); no es la marginalidad la que explicaría, por homología, el “gusto” por lo “vulgar”, aparecido aquí más como una consecuencia inevitable (de vivir en un entorno social pauperizado) que como una elección. Lo que nos enseñan los post-subculturalistas, a propósito de esto, es a preservar el carácter abierto y proactivo de los estilos juveniles (caracterizado en términos semióticos por Hebdige como “significancia”), o, por plantearlo en términos de preguntas, nos conducen a reflexionar no sólo ¿cómo hacen los reggaetoneros para arreglárselas en el mundo? sino ¿cómo hacen para crear su propio mundo (o pequeños mundos)?

2. Otro aporte de la teoría post-subcultural ha sido inclinar la discusión sobre la conformación de estilos juveniles hacia el consumo más que hacia los condicionamientos sociales. Aunque esto no está plenamente asentado, es decir, no

hay un seguimiento formal de esta pista sino sólo algunas alusiones a ella, me parece que es posible deducir que tanto Muggleton como Bennet prefieren mirar las subculturas como “elecciones” de los consumidores que como conexiones ancestrales con el “lugar” de procedencia simbólico. Eso, aunque corre el riesgo de trivializar la construcción de un estilo, permite pensarlo el como constructo particular y negociable de significados que cada joven (o conjunto de jóvenes) define –temporalmente- para caracterizarse a sí mismo. De ese modo, según creo, es posible ver a los reggaetneros como una forma de ser joven que no es homogénea sino que, como marco de producción de diferencias, está también poblado de heterogeneidad, que es – por usar una metáfora- como una matrioska (una muñeca dentro de otra o un estilo en el que hay otros estilos). La pregunta que surge de ello es: ¿qué tan heterogénea es la Cultura Juvenil Reggaetnera?

3. Si la premisa principal de la segunda oleada de estudios subculturales apunta hacia la *normalización de la diferencia* (leída desde la creciente proliferación de estilos juveniles suscitada por la globalización neoliberal), la consecuencia necesaria de ello es la inestabilidad/impermanencia de las identidades juveniles. Este argumento es interesante porque sugiere que la contingencia posee un carácter estructurador de las diferencias sociales, sobretodo entre los jóvenes que pueden transitar efímeramente entre una cantidad indeterminada (que no infinita ni azarosa) de formas de ser joven. Al no poder hacer conjeturas totalizadoras sobre el posicionamiento de los reggaetneros surge la duda de ¿cuándo caducan sus identidades? o ¿qué tipo de estilos preceden, coexisten o suceden a éste?

Culturas Juveniles (sin prefijo).

Llegado este punto, considero, están puestas las condiciones para perfilar una herramienta conceptual que ayude a problematizar y analizar el fenómeno cultural e identitario que ha desatado el consumo de reggaetón en la ZMVM. Este es el momento de tomar una postura teórica (con base en lo dicho hasta ahora y a algunas acotaciones de “contexto sociocultural”) que permita cerrar el capítulo con una serie de reflexiones

finales acerca del tipo de interpretación que sugiero hacer de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

El camino que he seguido hasta aquí, caracterizado por la disputa en torno al prefijo que antecede a “culturas” (sub/post-sub), es ya una buena parte de la justificación de por qué usar la categoría Culturas Juveniles (sin prefijo). Sin embargo, no es suficientemente claro aún lo que expresa, hace falta mostrarle, además de como una síntesis reflexiva de la extensa bibliografía disponible sobre los estilos juveniles, como un espacio abierto para la discusión. En ese sentido, según propongo, las Culturas Juveniles *no son el punto de llegada sino el de partida, el marco de una discusión todavía inicial acerca de lo que significa ser reggaetonero en la ZMVM*. Eso, en pocas palabras, implica no sólo hacer una revisión teórica de este tema sino sobretodo- contrastar lo dicho con los datos que he obtenido durante esta investigación (relativo a los capítulos 4, 5 y 6). Pero, por lo que corresponde a ésta última etapa del encuadre teórico, resta plantear (de la mano de Carles Feixa) una salida a la disputa entre los subculturalistas y apuntalarla con una serie de consideraciones teóricas complementarias (recuperadas de los conceptos “consumo cultural”, “interculturalidad” y “configuraciones culturales”).

La metáfora del reloj de arena

En un texto publicado en el año 1998, Carles Feixa, inspirado notablemente en los trabajos de la Escuela de Birmingham pero también tomando distancia crítica de ellos, propone retirar el prefijo “sub” para resolver las aporías que, por su lado, también Muggleton y Bennett habían encontrado al uso (más o menos consensuado hasta los años ochenta) de la teoría de las subculturas juveniles. El prefijo, explica, sólo ha servido para perpetuar la visión desviacionista o determinista de los estilos y las identidades juveniles por lo que resulta imprescindible detenerse a inspeccionarlo con cuidado y , tomada cuenta de ello, suprimirlo.

Como para los post-subculturalistas, para Feixa es el carácter heterogéneo de los posicionamientos juveniles lo que ha hecho estallar toda pretensión de homogeneizar, a través del concepto de “clase social”, los diferentes estilos de vida de los jóvenes, los cuales, dicho sea de paso, se hallan apostados en los usos distintivos del tiempo libre y en los “espacios intersticiales de la vida institucional”.

Este cambio terminológico implica también un cambio en la “manera de mirar” el problema, que transfiere el énfasis de la marginación a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, de las imágenes a los actores (Feixa, 1998; 60).

La categoría de Culturas Juveniles (en plural para resaltar la yuxtaposición entre unos y otros jóvenes), es, en buena medida, una síntesis de la propuesta subcultural y de las críticas que han hecho sobre ella los post-subculturalistas. Por eso fue necesario el recorrido propuesto en esta revisión teórica, porque permite visibilizar el tipo de herramientas teóricas disponibles para analizar a los reggaetoneros y lo que sus particularidades sociales, culturales e históricas exigen de ellas.

Pero ¿en qué consiste la salida que propone Feixa con el concepto Culturas Juveniles? Se trata, básicamente, de asumir que –igual que para la segunda ola de estudios subculturales- las identidades juveniles no son unidades/totalidades cerradas, “homogéneas ni estáticas”. Los jóvenes, desde unas décadas atrás, no están en busca de un posicionamiento puro, absoluto, exclusivo ni permanente, sino de cruces e intercambios siempre posibles. En ese sentido lo que aparece como única condición permanente es que los posicionamientos, siendo lo que son, pronto dejan de serlo. Aunque esto tampoco quiere decir que las identidades y estilos (materia prima de las culturas juveniles), sometidas al desarraigo y el destierro, fuercen a los jóvenes a elegir “sin sentido” su estilo de vida, ni que cualquier “combinación” sea posible. Y ahí es donde Feixa vuelve al enfoque subcultural de una forma en que los post-subculturalistas no lograron hacerlo, por vía de la parentalidad que es siempre un rasgo presente (aunque no omnicompreensivo) de las elecciones que hacen los jóvenes sobre sus estilos, sus personalidades y pertenencias.

El punto medio sería entonces: las culturas juveniles son, en efecto, múltiples y efímeras y los jóvenes toman de ellas lo que “necesitan”, lo que les “satisface”, construyendo sus estilos a base de prestamos e intercambios, pero, están también condicionadas por la procedencia y los “grupos primarios” con los que el joven interactúa. No todo es posible y, no sólo eso, tampoco es como si las opciones de vida estuvieran ya ahí, dispuestas para que cada adolescente y/o joven las tome y haga (indiscriminadamente) su propia mezcla.

Para sortear esa paradoja entre determinación e indeterminación que acecha toda construcción de una cultura juvenil, Feixa propone articular dos cosas que podrían disolver el pensamiento dicotómico: las *condiciones sociales* y las *imágenes culturales*. Las primeras hacen referencia a la serie de condicionantes estructurales que modelan los posicionamientos juveniles, provenientes principalmente del contexto social en el que se gestan y de las filiaciones/aprendizajes de sus miembros en torno a la generación, el género, la clase, la etnia, la raza y el territorio. Las segundas corresponden al “conjunto de atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes”, es decir, a los estilos que se nutren de “materiales heterogéneos, provenientes de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales” (Feixa, 1998; 62).

En pocas palabras, las culturas juveniles son resultado de las procedencias sociales de los jóvenes que en ellas participan, de las coyunturas históricas en las que tienen lugar, de los objetos culturales puestos en circulación por las industrias culturales y de las formas en las que son apropiados y resignificados (de donde surgen los estilos). De ese modo, identificando lo que los jóvenes reciben del mundo en el que viven y lo que ellos mismos producen (asistidos por el mercado de bienes simbólicos) para hacerse de un “lugar” cualitativamente distinto dentro de ese mundo, es que podemos no sólo acercarnos a una explicación más convincente de sus posicionamientos, sino entender un poco más del modo en el se vive ser joven en el siglo XXI. Proceder así nos ayuda a entender las particularidades de cada cultura juvenil tanto como la forma en la que esa variedad de estilos de vida se insertan en un consenso social más amplio.

La proliferación de estilos/identidades juveniles no debe hacernos olvidar ni las estructuras que condicionan la acción de los sujetos en virtud de una serie de códigos compartidos sobre la clase, la raza, la generación, la etnia, el género y el territorio, ni que en la globalización no sólo persiste la fragmentación sino un cierto tipo de orden social a gran escala (alineado también con esos elementos estructurantes). Por eso es interesante la articulación que propone Feixa entre *condiciones sociales e imágenes culturales* porque en vez de incrementar la brecha entre subculturas y post-subculturas, reúne los elementos de ambas que puedan servir para generar interpretaciones ajustadas a la actualidad de los jóvenes. Se trata, además, de una estrategia de caracterización de las diferencias juveniles que resulta especialmente útil para describir y analizar a los reggaetoneros por lo que la pondré parcialmente en práctica en el diseño metodológico de esta investigación (capítulo 3).

Veamos entonces cuáles son los elementos de esa caracterización. En primer lugar desglosaré aquellos que tienen que ver con el replanteamiento de los “condicionamientos” que ya no se restringen a la clase social sino que incluyen también a la generación, el territorio, la etnicidad-raza y el género. Para después abordar aquellos que tienen que ver con el “posicionamiento”, o sea, el lenguaje, la música, la estética, las producciones culturales y las actividades focales. En ese orden las iré describiendo.

La *generación*, dice Feixa, estructura a las Culturas Juveniles porque garantiza que las significaciones, movilizadas por éstas, sean percibidas en simultaneidad temporal por unos y otros jóvenes, es decir, porque produce la sensación de contemporaneidad entre una serie de actores socializados en “un mismo periodo histórico”. La convivencia generacional es, pues, condición básica para que los principios de identidad se erijan sobre la sensación de “estar viviendo una misma realidad social” o un mismo estado de cosas en el mundo (Feixa, 1998). Se trata, por decirlo en otras palabras, de la dimensión de orden temporal de las culturas juveniles.

El *territorio*, por su parte, es la dimensión de orden espacial que constituye a toda cultura juvenil. Es el lugar en el que los jóvenes escenifican y significan sus identidades, donde las hacen reconocibles, donde, como dice Feixa apoyándose en Cohen, “las

fronteras ambientales son usadas para significar fronteras de grupo” (Feixa, 1998; 68). Desde los estudios de la Escuela de Birmingham –continúa- ha quedado asentado que la juventud, en cada una de sus manifestaciones, es, ante todo, una forma de resignificar la ciudad espacial y temporalmente. Pero la espacialidad no es necesariamente materialidad, no es forzosamente un espacio definido (una calle, una esquina, un barrio, una discoteque, etc.), es, sobre todo lugar simbólico para la puesta en escena de las identidades (lo que expande la territorialidad hacia los medios de comunicación interactivos, por ejemplo).

Sobre las dimensiones temporal y espacial en las cuales se despliegan los significados de ser joven, aparecen otras tres determinantes de tipo estructural de las culturas juveniles. La primera de ellas, la *clase social*. Aquí es donde Feixa recupera del enfoque subcultural la conexión innegable entre los jóvenes y sus culturas parentales la cual, dice, no está restringida al vínculo directo entre padres e hijos sino a “un amplio conjunto de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes en el seno de la familia, del barrio, la escuela, la red amplia de parentesco, la sociabilidad local, etc.” (Feixa, 1998; 65). A pesar de todas las formas de socialización secundaria que hoy son posibles (exponenciadas por la cantidad y variedad de alternativas brindadas por los nuevos medios de comunicación), no hay manera de explicar los posicionamientos juveniles sin pasar en algún momento por los “aspectos fundamentales” que unen a las culturas juveniles con la clase social de la que proceden. Sin que, claro está, esa procedencia quede convertida en destino ineludible o en predicción fácil.

Además de la clase, la *etnicidad-raza* ha sido otro elemento fundador de los estilos/identidades juveniles, sobre todo en aquellos contextos (como el de la segunda generación de migrantes a Estados Unidos o los “guettos” de afroamericanos) en los que los jóvenes, desanclados de sus orígenes culturales y excluidos por la hegemonía cultural, necesitan restituir algún tipo de lazo solidario, alguna noción de comunidad. Frecuentemente, dice Feixa, ya sea entre los cholos, los pachuchos, los rastafari o los hip-hoperos, la agregación a una cultura juvenil impulsada por las características étnicas y raciales ha tenido un tono reivindicativo.

Finalmente el *género* también ha sido un elemento determinante en la conformación de las culturas juveniles en virtud de la subordinación a la que sistemáticamente han estado sometidas las mujeres dentro de ellas. Son los hombres los que se reúnen, los que dirigen, los que son considerados como miembros en primer grado y, además, suelen ser los atributos de lo masculino (la virilidad, la violencia, el orgullo) los que envisten de prestigio, los que hacen resaltar a los jóvenes dentro del grupo y al grupo frente a otros grupos. El género estructura, como la clase y la etnia-raza, un orden social que subyace y trasciende los distintos posicionamientos juveniles; esa quizá sea, en el fondo, la discusión en torno a las “condiciones sociales” de las culturas juveniles, que conectan a los estilos y las identidades de estos jóvenes con realidades socioculturales hegemónicas y heredadas.

Ahora, como han intentado mostrar –cada uno a su manera- los subculturalistas, los post-subculturalistas y ahora los “culturalistas”, los estilos y las identidades juveniles no son manifestaciones literales o directas de esas “condiciones sociales”, son, primero que nada, subversión de signos, apropiación y producción de estilos de vida. O como prefiere verlos Feixa, filtros que establecen una “combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales)” a través de los cuales se “expresa la identidad de un grupo” (Feixa, 1998; 70). Retomando los recursos semióticos utilizados por los subculturalistas para explicar la conformación de los estilos (el bricolage y la homología que ya hemos explicado con anterioridad) Feixa identifica cinco de esos detonantes de diferenciaciones que hacen distintiva a cada cultura juvenil por el tratamiento que le da a los objetos, a los significados y a las prácticas.

En primer lugar, el *lenguaje*, es decir, el léxico, el caló, las frases, la entonación y demás recursos que hacen de las formas de “expresión oral” un mecanismo de integración-exclusión. Segundo, la *música* que, como elemento casi imprescindible de las culturas juveniles, ayuda a delimitar las fronteras del grupo, a definir el “imaginario juvenil” que opera como emblema de su posicionamiento, como “símbolo exclusivo” de su pertenencia. El tercero, la *estética* o el atuendo que es otro aspecto fundamental para el mutuo reconocimiento entre las culturas juveniles en relación con las culturas parentales y la hegemonía cultural. Aunque, como explica Feixa, ser reconocido como

miembro de una cultura juvenil no significa ser portador de un “uniforme estandarizado” sino de un “repertorio amplio” de artefactos que son seleccionados por cada individuo, la combinación que todos esos elementos son casi siempre indicativos del “lugar” que ocupan los jóvenes a partir de lo que les interesa proyectar de sí mismos. Cuarto, las *producciones culturales* que refieren al potencial creativo y no solo bricolador de las culturas juveniles, es decir, a la capacidad de los jóvenes de “hacer ellos mismos” sus atuendos, sus músicas, sus estandartes y significarlos como se les dé la gana; ser artífices y no sólo receptores del estilo. Y, finalmente, las *actividades focales* o los rituales que cada cultura juvenil identifica como distintivos de su estilo. Se refiere a los que hacen los jóvenes cuando están juntos (ir a fiestas, partidos de futbol, rayar muros, cantar, reunirse en una esquina, beber, consumir drogas, etc.) (Feixa, 1998).

Los estilos, por lo hasta ahora dicho, siguen siendo para Feixa el lugar en el que la alteridad se encuentra con la identidad, donde las posibilidades de “ser diferente” se enfrentan con las de “ser el mismo”, donde las condicionantes sociales (lo que ancla a los jóvenes a su lugar, a su tiempo y a su gente) someramente descritas arriba, se intersectan con el abanico de formas de ser joven (otros lugares, otros tiempos, otra gente). El resultado de ese cruce nunca es predecible. Para sintetizar todo esto es que Feixa utiliza la metáfora del “reloj de arena” que replicaré textualmente porque no encuentro mejores palabras que las suyas para describirla.

El marco conceptual trazado puede sintetizarse mediante una imagen gráfica que revela una metáfora: las culturas juveniles pueden representarse como un reloj de arena. En el plano superior se sitúan la cultura hegemónica y las culturas parentales, con sus respectivos espacios de expresión (escuela, trabajo, medios de comunicación, familia y vecindario). En el plano inferior se sitúan las culturas y las microculturas juveniles, con sus respectivos espacios de expresión (tiempo libre, grupo de iguales). Los materiales de base (la arena inicial) la constituyen las condiciones sociales de generación, género, clase, etnia y territorio. En la parte central, el estilo filtra esos materiales mediante las técnicas de la homología y el *bricolage*. Las imágenes culturales resultantes (la arena filtrada) se traducen en lenguaje, estética, música, producciones culturales y actividades focales. La metáfora del reloj de arena sirve para ilustrar el carácter histórico (temporal) de las culturas juveniles. Y también pone de manifiesto que las relaciones no son unidireccionales: cuando la arena ha acabado de verse, se da vuelta al reloj, de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica y en las culturas parentales. (Feixa, 1998; 73).

Si recuperamos ésta metáfora como una forma de sacar partido a las desavenencias entre los subculturalistas, usando el concepto de “culturas juveniles” como un esquema de análisis siempre ajustable, quizá encontremos la “formula” indicada para analizar a cada cultura juvenil y no a todas al parejo. Esa es, en mi opinión, la virtud del planteamiento de Carles Feixa, que permite acomodar la teoría a los componentes del fenómeno en cuestión y no al revés. Dicho eso, y para no extenderme más, quisiera exponer cuáles son los “condicionamientos” y los “posicionamientos” que destacaré diferencialmente en mi caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera porque (aunque quisiera) no podría profundizar en todos sino sólo en aquellos que –por lo que he podido investigar- parecen definitorios.

En vez de claves para una lectura *shintetizada* (sub y post-sub) de los reggaetoneros que se traduzca en preguntas de investigación, prefiero mirar el concepto de “culturas juveniles” más como una guía metodológica que ayude a orientar el análisis que propondré en el capítulo 3 y que desarrollaré en los capítulos 4, 5 y 6. Por eso pediré tener esto en cuenta en el momento en que sean presentados los ejes temáticos y las categorías de análisis de la Cultura Juvenil reggaetonera. Para no demorarme demasiado, solamente agruparé los “condicionamientos”, por un lado, y los “posicionamientos”, por el otro.

1. La generación y el territorio son los primeros elementos para entender el condicionamiento al que están sujetos los reggaetoneros, básicamente porque sus identidades y estilos dependen del consumo de un producto que “está de moda” o es “actual” y ocurre fundamentalmente en las ciudades (al grado de que a éste género musical se le conoce como “urbano”). No se podrían entender estas significaciones de juventud sin anclarlas a jóvenes que perciben al reggaetón como contemporáneo de ellos y que pertenecen a colonias marginadas de la ZMVM. Pero tampoco sería posible hacerlo sin vincularlas a representaciones sociales sobre la clase social, la etnia-raza y el género, porque en ellas predominan una serie de “ideas” sobre la marginalidad, los usos del cuerpo y la masculinidad que los reggaetoneros reciben tanto de la cultura parental como de la hegemonía cultural. En ese sentido, se trata de jóvenes

fuertemente condicionados por su entorno sociocultural que reproducen objetiva y discursivamente esa procedencia en cada acto de consumo.

2. En cuanto a los posicionamientos (o “imágenes culturales” para Feixa) está claro que la primer fuente de producción del estilo de los reggaetoneros está en la música de la que se apropian para distinguirse. Todo en ésta cultura juvenil (igual que muchas otras ancladas a otros géneros musicales) se moviliza –al menos circunstancialmente- por esa base rítmica, armónica, melódica y lírica que, además, está acompañada de una forma de hablar, de vestirse, de arreglarse y de bailar. Cada uno de esos rasgos estilísticos sirven para simbolizar el “lugar” desde el que estos jóvenes miran y se miran dentro del mundo; posiciones que aparecen antes como “elecciones” que como “necesidades”.

Consumo cultural, interculturalidad y configuraciones culturales

No quisiera dar por concluido este capítulo sin hacer algunas anotaciones teóricas que sirvan para mantener una vigilancia activa sobre los problemas implícitos en esta conceptualización de las identidades juveniles que, filtrados desde las dos olas de estudios subculturales, fácilmente pueden suscitar lecturas reproductivistas o triviales de las culturas juveniles. Para eso colocaré –al margen- los conceptos de “consumo cultural”, “interculturalidad” y “configuraciones culturales” que Jesús Martín Barbero, Nestor García Canclini y Alejandro Grimson han utilizado para hacer análisis macro-teóricos de la cultura en tiempos de globalización, hibridación e informacionalismo.

Lo que intento señalar es que la caracterización de cada cultura juvenil es más compleja que sólo la relación articulada entre “condicionamientos” y posicionamientos” porque está rodeada de un entorno de reproducción sociocultural que genera una cantidad inusitada de diferencias pero también de desigualdades. Los conceptos de “cultura juvenil”, “interculturalidad” y “configuraciones culturales” me permitirán reflexionar brevemente sobre las identidades juveniles en términos de resignificación, conectividad e incompletitud (respectivamente). Es decir, sobre la capacidad de agencia

que hay en los actos de consumo, el atravesamiento de las culturas e identidades y su resistencia a la uniformidad.

En primer lugar hablaré sobre el “consumo cultural” porque se trata de una variable que ha estado presente en toda ésta revisión pero que necesita ser ligeramente puntualizada para entender el papel constructivista y no sólo reproductivista que juegan los jóvenes frente a propios posicionamientos. Mi intención, en ese sentido, no es ser reiterativo sino explicar, en unos cuantos enunciados, por qué el consumo puede activar procesos de “significancia” a partir de los cuales los jóvenes modelan e intervienen sus propios estilos de vida.

Me refiero a un campo de estudios (desarrollado en América Latina por autores como Guillermo Sunkel, Jesús Martín Barbero y Nestor García Canclini) que renuncia a una “definición conductista del consumo” para la cual las “diferencias” siempre quedan convertidas en “faltas” y las “alteridades” en “defectos” (Canclini, 2004). Es decir que cuestiona aquellos planteamientos generalmente marxistas-modernistas (desde la Escuela de Frankfurt hasta Pierre Bourdieu, pasando por la Escuela de Birmingham) que ven el consumo, y ya no el trabajo, como mecanismo de reiteración de las desigualdades que además de ser materiales son simbólicas; como lo que estabiliza la división de la sociedad en clases sociales mediante los “gustos” que desarrollan los de “abajo”, los de “en medio” y los de “arriba”; como si lo que consumiéramos (música, literatura, cine, alimentos, programas televisivos o radiales, servicios de entretenimiento, etc.) nos devolviera al lugar del que somos.

En cambio, dice Barbero, lo que necesitamos es romper con toda aquella tentativa de simplificar la cultura (y sus productos) volviéndola una mera extensión del campo político, es decir, “señalar la imposibilidad de referir todos los conflictos a una sola contradicción y analizarlos desde una sola lógica: la lógica de la lucha de clases” (Barbero, 2010: 20). Se trata de dejar de infantilizar a los consumidores, viéndolos como si fueran depósitos estáticos que se dejan llenar pasivamente, para verlos como agentes capaces de significar, acomodar y modificar sus espacios de vida a través de los productos que consumen. Eso apunta a que la industrialización de la cultura, que en la producción masiva de reggaetón y otros géneros musicales podemos encontrar

fácilmente, no simplifica sino complejiza la conformación de identidades juveniles que no se agotan en la recepción de unos “mensajes” sino que también deben considerar cómo se los apropian y para qué los usan quienes los reciben.

En suma, vincular las identidades juveniles al consumo cultural es asumir –como no quiso hacerlo por completo la primera ola de estudios subculturales- que los jóvenes, condicionados como están, son capaces de producir sus propias significaciones en interacción con las industrias culturales, y que esas significaciones no necesariamente los colocan en el “lugar” en el que estaban sino en nuevos “lugares” (quizá no completamente distintos). O, en palabras de Barbero, que hace falta ver lo que los consumidores “hacen con lo que hacen de ellos” porque las industrias culturales y los medios de comunicación “no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida”. (Citado por Sunkel, 2006; 26-27).

En los resultados de esta investigación, a través de las prácticas (capítulo 4), los escenarios (capítulos 4 y 5) y las identidades de los reggaetoneros (capítulo 6), trataré de analizar justamente eso: qué propiedades tiene el reggaetón como producto cultural y cómo son usadas, adaptadas, mezcladas e incluso inter-cambiadas por ciertos jóvenes urbano-populares de la ZMVM. Y, justamente por lo que he encontrado ahí, me parece que no es suficiente reconocer la capacidad de agencia de los reggaetoneros para caracterizarlos, sino que también hace falta ver que –incluso contra los propios intereses de ésta investigación- el concepto de “cultura juvenil” es sumamente vulnerable por toda la serie de intercambios y heterogeneidades que lo componen.

Pensar en términos “interculturales” es la primera manera de identificar la falibilidad de ésta y casi cualquier interpretación de las identidades juveniles porque, como dice Canclini, estamos en un tiempo en el que los paisajes culturales rápidamente se desdibujan por acción de los intercambios entre las diferencias culturales. Ya no es posible imaginar, como hace poco tiempo lo hacíamos, en diferencias “autocontenidas” que interactúan sin modificarse demasiado unas a otras (manteniendo sus fronteras)

sino (por efecto de la globalización, de la migración, de la tecnología y la economía de mercado) en diferencias “desbordadas” que se intervienen mutuamente.

De un modo *multicultural* –yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación– pasamos a otro *intercultural* globalizado. Bajo concepciones multiculturales se admite la *diversidad* de culturas, subrayando sus diferencias y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, la interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios (...) los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos” (Canclini, 2004: 14).

Ya habrá tiempo para mostrar que las significaciones de juventud que proyectan los reggaetoneros sobre sus estilos, prácticas e identidades sociales son justamente eso, préstamos e intercambios que establecen (a través del consumo cultural y de sus interacciones cotidianas) con el producto cultural reggaetón, otras culturas juveniles (como la hip-hopera), con otras escenas musicales (como la “electro”, la “tribal”, los “sonideros” o la “banda”) y con otras formas de hacer grupo (como las barras de fútbol o los porros universitarios). Sin embargo, por ahora sólo me preocupa remarcar la dificultad de plantear fenómenos culturales como éste desde una pretendida “completitud”, como si se tratase de una comunidad estable y más o menos homogénea de consumidores cuyos márgenes simbólicos no se quebraran ni se re-configuraran. En vez de una esencia o un sustantivo, dice Canclini siguiendo a Arjun Appadurai, lo que debemos hacer es mirar la cultura (o las culturas) como si fueran “recursos heurísticos” para hablar de las diferencias, como un adjetivo o un “subconjunto” de diferencias seleccionadas que sin dejar de establecer límites producen un choque de significados (Canclini, 2004: 39).

Pero, dejar de objetualizar a las culturas no implica tampoco –como pretendían los –post-subculturalistas– que las diferencias se fragmenten por completo, sin modelar nada más que “destierros, vagabundeos, migraciones, tribalismos urbanos y navegaciones en Internet, olvidando su sentido social” (Canclini, 2004: 24) sino que, a pesar de las dinámicas de intercambio, siguen produciéndose nuevos ordenes simbólicos basados en aquello que Luc Boltanski y Éve Chiapello, ubicados en el paradigma epistemológico del *actor-red*, llamaron “conectividad”. Es decir, en las

“condiciones desiguales de arraigo y movilidad” que permiten –a unos más que a otros– desplazarse entre espacios geográficos y simbólicos. Las desigualdades, entonces, tienen que ver ahora con la capacidad de establecer variadas conexiones con el mundo globalizado en las que quedarse asilado o desconectado son signos ineludibles de subordinación. Pero no se trata del simple hecho de estar “bien” conectados lo que establece la desigualdad entre los diferentes sino el grado en que esa “conectividad” verdaderamente permite desplazarse simbólica y territorialmente porque, como mostraré en el capítulo 6, aunque una cultura juvenil como la reggaetonea esté anclada a un producto de moda y sus consumidores tengan una gran actividad en las redes sociales (es decir que estén perfectamente integrados en la red de intercambios globales), difícilmente puede abandonar un cierto margen de significación o de territorialidad.

Ahora, para cerrar éste capítulo y en atención a ese panorama de consumo e interculturalidad, lo que sugiero (de la mano de Alejandro Grimson) es definir a las culturas juveniles como “configuraciones culturales” o como “articulaciones complejas de heterogeneidades” (más que como totalidades completas) y distinguirlas de las identidades. Eso quiere decir que tendríamos que dejar de imaginarnos las fronteras o los márgenes simbólicos como aquello que separa a un conjunto sumatorio de significados y de personas, sino como el proceso de “sedimentación”, “erosión” y “corrosión” de una combinación específica de significados que puede poner en-relación a un conjunto también diverso de personas (Grimson, 2011).

Las configuraciones culturales, explica Grimson, pueden ser entendidas como “campos de posibilidad” compuestos de representaciones, prácticas e instituciones que varían sus escalas y ámbitos sociales de incumbencia, así, una configuración podría estar referida a una calle o un barrio (pensemos en el barrio de Tepito, por ejemplo) a una diáspora racial, étnica o religiosa (ghettos de afroamericanos, vecindades de indígenas o sinagogas de judíos), a una comunidad imaginada (los reggaetoneros, los hinchas de fútbol o los “beliebers”) o incluso a una región geográfica (norteños, costeños, chilangos, paisas, porteños o rolos). Eso implica que, independientemente de qué tan extensas o reducidas sean, las configuraciones son sobretodo diferencias

culturales ordenadas e interrelacionadas bajo “regímenes de sentido” que pueden asentarse-sedimentarse fuertemente pero que también se disuelven-erosionan por el paso del tiempo o por la acción directa-corrosiva de distintos “agenciamientos sociales”, generando nuevas combinaciones y acomodados. Las diferencias culturales, entonces, son sobre todo contingentes pero capaces de modelar realidades intersubjetivas, sobrepuestas, heterogeneas, más o menos duraderas.

En ese sentido, y la aclaración es sumamente pertinente, las configuraciones culturales son distintas a las identificaciones porque refieren al estado provisional de los márgenes simbólicos más que de los sentimientos de pertenencia o a la búsqueda de reconocimiento. En los distintos tipos de interpretaciones de la “cultura de los jóvenes”, con o sin prefijos, que he presentado aquí parece darse un tratamiento indiscriminado a la identidad y a la cultura, como si fueran sinónimos. Yo mismo he introducido este campo de estudios de ese modo porque sin duda es un antecedente para la complejización de las conceptualizaciones de cultura. Sin embargo, Grimson insiste en que los significados, prácticas y creencias sociales que delimitan a una configuración cultural no tienen una correspondencia necesaria sino contingente con las identidades, es decir, que a un grupo social no puede asignársele –coextensivamente- un solo marco de significación sino que los miembros de esos grupos pueden incluirse en diferentes marcos y que, a su vez, ellos pueden incluir posicionamientos heterogéneos (e incluso opuestos) en torno a un conjunto de significados.

Configuración cultural e identificación son términos necesarios para comprender los mundos contemporáneos. Sin embargo, actualmente es difícil saber qué se pretende decir con cultura e identidad. Parte de esa confusión deriva de que ambos términos han sido superpuestos, mencionados a veces como sinónimos intercambiables, lo cual quizás dificulte la enunciación de uno de los interrogantes clave de cualquier proceso social y simbólico: ¿cuáles son y por donde se desplazan las fronteras culturales y las fronteras identitarias? ¿cuándo coinciden, cuándo se solapan, cuándo se encastran? (Grimson, 2011: 137).

Justamente por eso, cuando en la introducción mencioné el objetivo de esta investigación, quise mantenerme en los terrenos de las “significaciones” más que de las “pertenencias” de los reggaetoneros (a grupos, instituciones, territorios o clases

sociales) y he incluido a los estereotipos estigmatizantes (más que a algún tipo de actor antagónico) como parte de esa heterogeneidad que modela dichos “márgenes simbólicos”, porque considero que para caracterizar a la Cultura Juvenil Reggaetonera en términos “interculturales” y “configuracionales” no necesito fijarla firmemente a un grupo empíricamente observable sino a las “articulaciones complejas de significados heterogéneos”. Por eso hablé de un acercamiento teórico-metodológico que permita caracterizar a los reggaetoneros como “distintas fuentes de producción de discursos, prácticas, escenarios e identidades” y no como un conjunto limitado de sujetos. Lo cual no quiere decir que no contemple incluir esto último sino que lo analizaré separadamente y solamente en un caso en el que –considero- la cultura y la identidad reggaetonera sí se tocan: lo combos reggaetoneros.

La forma en que está estructurada ésta tesis es consecuencia de esa decisión, por eso mis categorías y resultados serán desarrollados en tres apartados o capítulos diferentes. Uno (el capítulo 4) en el que analizaré los discursos, prácticas y escenificaciones que modela ésta cultura-configuración juvenil, es decir, la forma en que están organizadas las diferencias culturales de los reggaetoneros. Otro (el capítulo 5) que corresponde a la emergencia de esas diferencias simbólicas como apropiaciones localizadas espacial e temporalmente, es decir, a la trayectoria histórica de una escena musical. Y finalmente (el capítulo 6) será momento de exponer el caso en el que las fronteras identitarias y las fronteras culturales sí se corresponden, es decir, en la conformación de grupos integrados específicamente por consumidores de reggaetón.

Con todas éstas anotaciones al margen de la categoría Cultura Juvenil que terminan de dar forma al encuadre teórico de ésta investigación, quisiera avanzar hacia el segundo capítulo en el que –para tener un panorama histórico general- revisaré cómo se han estudiado las identidades juveniles en México y cómo se ha estudiado el reggaetón en América Latina. Mi interés solamente es contextualizar el objeto de estudio (y no generar cortocircuitos teóricos por volver a la teoría de las identidades) para, con un marco teórico historizado, poder pasar a la “bisagra” de ésta tesis o el capítulo metodológico.

CAPÍTULO 2. COORDENADAS PARA LOCALIZAR A LA CULTURA JUVENIL REGGAETONERA.

Si bien lo que he hecho hasta ahora ha sido tomar postura en favor de una versión revisada del concepto Culturas Juveniles, ello corresponde –digamos- sólo al planteamiento formal del encuadre teórico de ésta investigación que pretende ser la primera herramienta para la construcción de categorías descriptivas de éste fenómeno cultural. Sin embargo, por sí misma ésta revisión no agota lo que significa ser un/a joven reggaetonero/a en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, hace falta dar un contexto histórico a ese régimen de sentido.

Sin contexto toda pretensión de analizar o explicar cosa alguna está vacía, no sirve de nada, sobre todo si se trata -como aquí- de un estudio que trata de dar cuenta de una “configuración cultural” específica, una que sólo tiene lugar en el espacio/tiempo urbano de la ZMVM (conectado a su vez con otros espacios urbanos y otras realidades juveniles locales, regionales y mundiales). Ahora, para que quede claro, lo que entiendo por contexto histórico son dos cosas: 1) El sitio que ocupan los reggaetoneros en la larga lista de significaciones e identificaciones juveniles que han aparecido en México desde mediados del siglo XX y 2) El sitio que ocupan los reggaetoneros como resultado

de la masificación del reggaetón en América Latina que ha venido ocurriendo desde la primera década del siglo XXI. En ello consiste éste segundo capítulo, *en localizar las coordenadas de la cultura juvenil reggaetonera a través del cruce, por un lado, de los estudios sobre identidades juveniles en México y, por el otro, de los estudios sobre el producto cultural reggaetón en América Latina*³⁷. El propósito que persigo con esto es proporcionar un acercamiento al entorno local y al entorno global que ha hecho posible la emergencia del fenómeno cultural referido en ésta investigación para (en los siguientes capítulos) proponer un modo de describirlo y analizarlo.

Entiendo que se trata de una labor compleja en tanto implica considerar una amplia gama de literatura disponible sobre estos temas que invita a reflexionar en aspectos cualitativa y cuantitativamente diferentes de lo que ha significado ser joven entre los mexicanos y reggaetonero entre los latinoamericanos.³⁸ Lo cual obliga a trazar un camino propio o seleccionar solamente aquellos antecedentes teóricos e históricos necesarios para comprender el espacio-tiempo en el que ha aparecido la Cultura Juvenil Reggaetonera. La forma en que está estructurado éste capítulo da sobrada cuenta de ello, no necesito más que trazar algunas líneas generales de lectura que permitan esquematizar lo que a continuación presento.

Comenzaré por hacer un par de “apuntes teóricos” que ayuden a reconocer la línea de base o el consenso sobre el que se ha asentado todo un campo de trabajo

³⁷ Las preguntas que estoy planteando, como trasfondo de ésta segunda revisión teórica, son: ¿quiénes estuvieron antes que lo reggaetoneros en México y en la ZMVM? ¿cómo se articulaban sus culturas e identidades? ¿con qué otras formas de ser joven comparten/disputan la ciudad los reggaetoneros? ¿de dónde proviene el producto cultural reggaetón? ¿cómo se ha producido y distribuido en América latina? y ¿a qué tipo de consumidores está dirigido?

³⁸ De entrada podría anunciar que, dentro de la literatura sobre juventud producida en México, estoy interesado en rescatar únicamente aquella que refiere al análisis de las identidades y culturas juveniles por sobre quella dedicada a analizar las “problemáticas generales de los jóvenes” (Mendoza Enríquez, 2011) como el desempleo, la migración, la salud, la educación, las prácticas sexuales, el consumo de sustancias, etc., que serán tomadas en cuenta (como datos o líneas de análisis) solo cuando retribuyan a modelar mi objeto de investigación y no como como temáticas en sí mismas. Por otro lado, a falta de un campo de estudios sobre los fenómenos culturales que ha desatado el consumo de reggaeton en América Latina, un segundo recorte bibliográfico se impone más como condición que como elección: tomaré aquellos contados estudios que indagan en el contexto de producción del objeto cultural reggaetón y aquellos (más reducidos aún) que puntualizan algunos aspectos clave de su consumo (las industrias culturales, el estilo, el baile, la raza, los usos del cuerpo, la relación entre lo masculino y lo femenino, entre otros).

académico relativo al estudio de las identidades juveniles en México. Una vez definidas aquellas “facciones” que nos permitan ubicar las convergencias teóricas que priman entre los “juvenólogos”³⁹, trataré de posicionar –como primera “coordenada”- un tipo de identidades (y estudios identitarios) que anteceden directamente a la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM, a saber: las bandas o pandillas juveniles fronterizas y capitalinas.

Mientras que, la segunda “coordenada”, consistirá -grosso modo- proporcionar algunos indicios sobre aquello que caracteriza al reggaetón como género musical, es decir, el contexto nacional y transnacional de su producción, los discursos, la estética y las prácticas sociales que moviliza entre un amplio sector de jóvenes consumidores ubicados a lo largo y ancho del continente americano. Elementos que pueden servir en la caracterización de las significaciones que, confeccionadas por las industrias culturales, configuran globalmente a la Cultura Juvenil Reggaetonera

Coordenada 1: Estudios sobre identidades juveniles en México.

Aunque parezca reiterativo decirlo es necesario remarcar que también los estudios sobre identidades juveniles en México como, a su modo, las exploraciones subculturalistas, post-subculturalistas y culturalistas, han tomado la *diversidad* de manifestaciones de lo juvenil como premisa central de sus interpretaciones, asumiendo con ello que los significados atribuidos a la edad y a la generación en absoluto son naturales, universales ni estáticos, sino que se trata, ante todo, de características construidas por el entorno sociocultural de ciertos sujetos que son susceptibles de ser reconfiguradas. Así, pues, este campo de estudio se ha abierto en México bajo la consideración primaria de que, desde su aparición en los espacios urbanos, los actores juveniles nunca han sido un sector homogéneo de población, es decir, que *ser joven* no siempre ha significado lo mismo ni hay tampoco consensos generacionales totales sobre esos significados.

³⁹ Forma en la que comúnmente son llamados aquellos investigadores e investigadoras que han dedicado su vida académica al estudio de las identidades juveniles en México.

A razón de ello resulta comprensible que algunos de los trabajos pioneros que han expuesto esta dispersión terminológica y que, dicho sea de paso, han inaugurado el campo de estudio sobre la juventud en México (o, mejor dicho, sobre las identidades y culturas juveniles), hayan tomado como primer frente de batalla la crítica contra el uso simplista que se había dado en la academia y en otras instituciones sociales al concepto “joven”, reducido a “fase intermedia” en el proceso de “maduración” de los individuos o a transición (más o menos dolorosa pero, eso sí, siempre necesaria) por la que todos/as debemos pasar antes de lograr insertarnos plena y funcionalmente en la sociedad. En todo caso, dicen los llamados “juvenólogos”, el primer paso para asumir la complejidad implícita en la definición de juventud es abstenerse de reducirla al dato biológico, como si se tratase únicamente de una modificación morfológica de nuestros cuerpos o del estadio “natural” (capullo) del que habremos de salir convertidos en adultos.

La juventud es –claramente– una característica que un sujeto adquiere en relación con su edad pero que en absoluto se agota en ella. Ser joven, es más, antes que un hecho biológico es un hecho cultural, una edad o una temporalidad social que, lejos de ser homogénea o absoluta, depende de las significaciones que los sujetos (jóvenes y no-jóvenes) hacen de ella (Valenzuela, 2009). Para decirlo de una manera más contundente, ser joven es una invención que, como observa Rossana Reguillo (2000), desde el fin de la segunda guerra mundial se reinventa en múltiples formas; jóvenes no son los que reúnen un conjunto sumatorio de atributos (tener entre 15 y 29 años, ir a la escuela, juntarse cotidianamente con los amigos, ir de fiesta los fines de semana, vestir informalmente, hablar con groserías, drogarse), por lo tanto no podemos usar esos criterios para identificarlos.

Los jóvenes no constituyen una categoría homogénea, no comparten los modos de inserción en la estructura social, lo que implica una cuestión de fondo: sus esquemas de representación configuran campos de acción diferenciados y desiguales. (Reguillo, 2000; 30).

El primer “apunte teórico” sería, entonces, asumir que *los jóvenes son actores sociales heterogéneos que construyen posicionamientos (culturales e identitarios) múltiples y variables*, lo cual implica que, además de no ser homogéneos entre unos y otros, tampoco son homogéneos consigo mismos. Es decir que sus adscripciones además de ser diversas también son efímeras. A diferencia de las “identidades perdurables” (raza, género, nación, etc.) se trata de *atributos de personalidad, estilos y vínculos sociales* que llevan inscrita una fecha de caducidad, de “identidades transitorias” que son “productos perecederos” cuyo propósito es servir a los jóvenes para construir (en el aquí y el ahora) el sentido de su acción (Valenzuela, 2009). Así, el carácter *relacional y posicional* de toda identidad (Giménez, 2004) se acentúa en las identidades juveniles porque éstas “sólo adquieren sentido dentro de contextos sociales específicos, por lo que no pueden definirse como formaciones ónticas sino contextuales” (Valenzuela, 2009; 16).

La heterogeneidad que los estudios sobre identidades juveniles en México han querido captar puede sintetizarse en aquello que Roberto Brito (2002) ha llamado “praxis divergente” la cual, me parece, expresa de buena manera el “espíritu” de las indagaciones de las y los juvenólogos. En un sentido parecido a lo que desde la primera ola de estudios subculturales he venido caracterizando como la proliferación de “estilos de vida juveniles”, la praxis divergente hace referencia esa incapacidad de pensar a los jóvenes de un solo modo, reducidos a una sola clasificación o a clasificaciones dicotómicas como, por ejemplo, *chicos/as de la calle* y *chicos/as de colegio* (Feixa, 1994).

La diversidad de formas de ser joven que han tenido lugar sobre todo en los espacios urbanos (propiciada por la orientación hacia el consumo que impera desde hace más de medio siglo en nuestras sociedades capitalistas) no sólo ha exhibido el conservadurismo de quienes se empeñan en ver el desarrollo humano como “proceso de fermentación” sino también la torpeza y miopía de la división tajante entre la conducta desviada y la conducta convencional en el estudio de las identidades

juveniles.⁴⁰ El llamado, en concreto, es a no antagonizar la calle y la institución (Reguillo, 2000), a no simplificar la juventud ni por el dato biológico ni por la supuesta vocación “desviacionista” de las juventudes populares o “alineada” de las juventudes clasemedieras, o viceversa.⁴¹

De ese modo llegamos al segundo “apunte teórico” importante para comprender el campo de estudio de las identidades y culturas juveniles en México: que los jóvenes sean diferentes entre sí (y diferentes consigo mismos a lo largo del tiempo) es sólo la puerta de entrada al análisis de sus posicionamientos; no basta con deshacerse de las interpretaciones biologicistas, dicotómicas o de los lugares comunes que han sido asignados a los jóvenes (estudiantes, delincuentes, clase media, clase popular, rebeldes, dependientes); tampoco podemos –digámoslo así- dejarnos consentir por la diferencia, aplaudiendo el sin fin de cualidades que tiene un mundo “abierto” en el que cada quien elige a placer quien quiere *ser* y con quien quiere *estar*, pues, también en ello hay miopía. A lo que, en diferentes grados, han apuntado dichos estudios es a *problematizar la divergencia, a buscar, por un lado, los materiales de los que se nutre y que la hacen posible y a señalar, por el otro, las desigualdades que se reproducen en su seno (el disciplinamiento, control y exclusión que, de maneras también diferentes, viven día a día los jóvenes).*

Esto que he llamado “los materiales de los que se nutre la divergencia” se refiere a la idea, muy asentada entre los juvenólogos (no sólo en México), de que el crecimiento exponencial de formas de ser joven tiene una relación directa y necesaria con el desarrollo de las industrias culturales, las tecnologías de la información y el

⁴⁰ Miopía que, por ejemplo, según explica Feixa en su ya célebre reconstrucción de los estudios sobre juventud, llevó tanto a la Escuela de Chicago (preocupada por las bandas juveniles) como al Estructural Funcionalismo de Talcott Parsons (preocupado por los college-boys) a ignorar aquellas manifestaciones juveniles que no se apegaban rigurosamente al estereotipo que les correspondía, y a encasillar a los jóvenes ya fuera en valores “particularistas y solidarios” (bandas) o en “universalistas y normativos” (college-boys). (Feixa, 1994).

⁴¹ A propósito de esto Reguillo defiende la necesidad de impulsar un enfoque interpretativo, constructivista y relacional en el estudio de las identidades juveniles, que trascienda la tendencia a la dicotomización del “enfoque descriptivo” que, en sus propias palabras, se ha convertido en un “forcejeo inútil de fuerzas” porque “donde unos ven ‘anómia’ y ‘desviaciones’, otros ven ‘cohesión’ y ‘propuestas’” (Reguillo, 2000: 34).

predominio de la dinámica de consumo cultural.⁴² Porque, como señalan autores como Alfredo Nateras, Rossana Reguillo y Manuel Valenzuela, los espacios institucionales (la escuela, la familia, el trabajo, la ley) tienden cada vez más a reducir el “espectro de posibilidades de la categoría joven” (sancionando, disciplinando y criminalizando sus conductas) mientras que es en el terreno de las industrias culturales y del consumo cultural donde esos significados se han abierto; es, pues, en la cultura, en la construcción de espacios simbólicos, donde los posicionamientos juveniles son en realidad efectivos, donde son ciertamente divergentes.⁴³ A ese respecto (e inspirado en los trabajos de Pierre Bourdieu, Marie Douglas, Nestor García Canclini, Jesus Martín Barbero, Carles Feixa, entre otros), el consenso que hasta la fecha impera entre los investigadores de las identidades juveniles en México es que el consumo cultural se ha constituido como el lugar de proyección de las diferencias entre unos y otros tipos de jóvenes.

⁴² El consumo cultural, tal como recuerda Maritza Urteaga (utilizando la categorización de García Canclini) en un texto por demás ilustrativo del campo de estudio mencionado (Urteaga, 1998), ha ocupado una posición central en la definición de las identidades juveniles por varias razones. Primero, porque se ha convertido en el lugar en el que se proyecta la relación entre hegemonía y subalternidad, es decir, donde se postulan, rivalizan y legitiman los significados que orientan la experiencia que los actores juveniles tienen del mundo. Segundo, porque de ahí provienen buena parte de los materiales que los jóvenes utilizan para comunicar sus diferencias sociales y distinguirse simbólicamente de otros jóvenes y de los adultos. Tercero, porque los productos que consumen estos jóvenes les sirven como mecanismos de “integración y comunicación” con su grupo de pares o, en otras palabras, porque los objetos culturales los socializan, les permite objetivar simbólicamente la figura del “nosotros” (identidad) frente a la del “ellos” (alteridad). Cuarto, y último, porque como parte del proceso de socialización juvenil que es posible, cada vez más, por el consumo de objetos culturales (música, modas, series de televisión, películas), los actores juveniles instituyen toda una serie de rituales que fijan y regulan los significados, valores y conductas deseadas o esperadas por el grupo y que, además, los conecta con otros grupos de consumidores con los que no interactúan presencialmente. O, por usar el término de Valenzuela, porque permite que la heterogeneidad sea a la vez “diacrónica” y “sincrónica” (Valenzuela, 2009).

⁴³ Conforme más se alejan de los espacios institucionalizados, las identidades juveniles se tornan “gregarias”, guiadas por las industrias culturales y los medios de comunicación que imponen (aunque no unidireccionalmente) ritmos y estilos de vida a los jóvenes. Sin embargo, como señala Valenzuela (siguiendo el camino trazado en el capítulo anterior que destacaba la capacidad de agencia de los jóvenes en los actos de consumo), ello no quiere decir que se ejerza sobre ellas una dominación completa, es decir, que las identidades juveniles sean resultado de un cálculo y diseño implementado a la perfección por las industrias, es más, incluso, como parece ser el caso del reggaetón en América latina, las identidades juveniles gregarias también pueden tornarse “amenazantes para la sociedad global que les estigmatiza y les lleva a asumir posiciones de grupo como recurso defensivo” (Valenzuela, 2009; 41).

Por otro lado, un aspecto más de la problematización de la “praxis divergente” (o de la heterogeneidad de formas de ser joven) que quiero señalar entre los estudios de identidades juveniles en México (además de su vínculo con el consumo cultural) es el énfasis que han puesto estos investigadores en las desigualdades, conflictos o exclusiones sociales que operan en paralelo a la proliferación de estilos de vida juveniles.

Si bien los jóvenes han tenido a los adultos como primer referente de otredad y antagonismo, es decir, si la contraposición con el mundo construido por los “mayores” es elemento constitutivo de la identidad de los “menores” (Nateras, 2002), ello, como hemos visto, no quiere decir que todos los jóvenes hagan parte de un mismo grupo. Cada subconjunto de jóvenes busca exponer y defender (frente a los adultos, las instituciones sociales, otros jóvenes y otros sectores de la población) lo que considera “propio de sí”, sin embargo, el heterorreconocimiento no es un bien del que todos/as gocen en la misma medida; prevalece, en ese sentido, una distinción entre identidades juveniles *hegemónicas* e identidades juveniles *subalternas*.

Así como en el caso de la contraposición entre la “conducta desviada” y la “conducta convencional”, la condición hegemónica o subalterna, dicho sea de paso, no expresa un conjunto de características que puedan ser atribuidas -por completo- a un solo tipo de jóvenes, no es, de nuevo, una división tajante entre “integrados” y “marginales” lo que nos ayudará a comprender los posicionamientos juveniles. Eso quiere decir que, contra el tratamiento dicotómico y superficial que priva en la opinión pública (en buena medida generada por algunos medios de comunicación y por “expertos” en el tema), los estudios sobre identidades juveniles en México (en su desplazamiento hacia el concepto de Culturas Juveniles) han venido resaltando las diferentes dimensiones de la desigualdad (étnicas, raciales, sexuales, de clase, de movilidad, de conectividad, etc.) y sus combinaciones específicas en cada subconjunto juvenil, que más que asignar un lado de la cancha a los “exitosos” y otro a los “fracasados” en el juego de su interacción, busca identificar las amalgamas específicas de poder (sometimiento, dominación y resistencia) que produce cada posicionamiento.

Por ejemplo, para abordar esta cuestión relativa a la divergencia-heterogeneidad, leída desde la escala de poder, Reguillo (2000) y Valenzuela (2009), proponen utilizar la noción de “biopolítica” desarrollada ampliamente por autores como Michel Foucault y Giorgio Agamben para captar los dispositivos de control y disciplinamiento del cuerpo a los que son sometidos, en específico, los jóvenes. Los apuntes de este par de autores son valiosos porque, partiendo del supuesto de que la condición juvenil es en general una condición de subordinación, nos permiten señalar algunas de las dimensiones en las que se expresa esa subalternidad (con respecto a los valores hegemónicos movilizados tanto por adultos como por jóvenes entre sí)⁴⁴ y, al mismo tiempo, representan un llamado a no olvidar que la condición juvenil es también condición de “biorresistencia”.⁴⁵

A manera de síntesis de estos primeros apuntes teóricos podríamos decir que las preocupaciones de los juvenólogos se han centrado principalmente en la complejización de la heterogeneidad de las realidades juveniles que, sobrepasando los determinismos de tipo biológico, dicotómico o estructuralista, han convertido a los jóvenes en un foro abierto de discusión sobre el que convergen algunas de las preocupaciones

⁴⁴ Reguillo identifica cuatro tipos de biopolítica especialmente relevantes para la definición de la condición subalterna de los jóvenes: 1) “Racial y pobreza” que hace referencia a la “supremacía” no extinta de una serie de atributos sociales “anclad(os) en la diferencia racial” y al disciplinamiento de los “cuerpos pobres de los jóvenes” que suelen ser medidos por su disposición a la violencia, lo que los convierte en sujetos “peligrosos”, “ingobernables”, sobre los que se aplican otras formas de violencia “preventiva” (exclusión, represión, reclusión, criminalización, discriminación). 2) “El consumo”, lugar en el que no solo se expresan las diferencias sino también las distancias simbólicas, fuente vigente de “clasificación disciplinaria de los cuerpos juveniles a través del acceso y frecuentación de ciertos bienes materiales y simbólicos” (Reguillo, 2000: 86). 3) “Moral pública”, es decir, la estigmatización de la que son objeto variedad de conductas, actividades y artefactos juveniles que, vigiladas y perseguidas, hacen de ellas un cáncer para el “futuro” de la sociedad/cultura/nación en cuestión. 4) “Género” o la invisibilización de las mujeres y de lo femenino tanto en la “participación, representación y expresión” de las identidades juveniles como en su estudio, el cual ha omitido sistemáticamente la diferencia de género como un factor determinante de la exclusión de la que trata de dar cuenta.

⁴⁵ Valenzuela prefiere utilizar el término “biocultura” para hacer referencia a las relaciones de poder que moldean la identidad de los jóvenes porque, en su opinión, permite mirar la forma en la que los jóvenes (también desde el cuerpo y sus disposiciones) resisten y no sólo como son docilizados. La biocultura, explica, “refiere a la semantización del cuerpo y la disputa por su control, pero también su participación como elemento de resistencia cultural o como expresión artística” (Valenzuela, 2009; 24). Ello implica asumir que, en efecto, las significaciones del cuerpo de los jóvenes están condicionadas por una serie de disposiciones que, desde lo que se ha constituido como hegemonía cultural, “expulsan” unos cuerpos y “domesticar” otros, pero que al mismo tiempo les permiten expresarse contrahegemónicamente (a través de la sexualidad, del baile, del estilo o de modificaciones corporales como, por ejemplo, las perforaciones, tatuajes, expansiones, implantes, etc.).

socioculturales contemporáneas más importantes (interculturalidad, posmodernidad, hegemonía, subalternidad, consumo cultural, industrias culturales, globalización, neoliberalismo, género, raza, clase social, etc.). Sin embargo, los acuerdos o tendencias analíticas no han sido gratuitos ni abstractamente concertados entre los investigadores de este campo, sino resultado de toda una nueva serie de formas de ser joven que imponen la necesidad de generar nuevas reflexiones sobre ellas.

En ese sentido, para entender el paradigma en el que estamos colocados actualmente hace falta entender cómo ha sido producido éste a través del tiempo (resultado de qué evidencias empíricas de desplazamiento) o ubicar lo que yo llamo la “primera coordenada” para referir a la trayectoria que conecta retrospectivamente a las “culturas juveniles” del presente con las “bandas juveniles” del pasado que, más que una especificación ociosa, representa la oportunidad de construir pistas teórico-metodológicas para el análisis de la Cultura Juvenil Reggaetonera a partir de cómo han sido estudiados fenómenos culturales e identitarios semejantes a éste.

Las bandas juveniles

Antes que avanzar hacia la revisión de los estudios de bandas juveniles quisiera aclarar que lo que pretendo con ello en absoluto es plantearlos como un paradigma teórico superado sino como un antecedente histórico y teórico necesario para entender a los reggaetoneros de hoy en día. Si propongo el contraste es porque creo, y lo digo a manera de hipótesis, que estos jóvenes –siendo parte de una cultura juvenil- también tienen algo de bandas o de pandillas. Dicho lo anterior, la revisión de las bandas juveniles que propongo básicamente apunta en dos direcciones complementarias: 1) Hacia las pandillas que, a lo largo del siglo XX, han aparecido tanto en la frontera norte de nuestro país (Tijuana, Mexicali, Ciudad Juárez, etc.) como en algunas ciudades norteamericanas (Nueva York, Los ángeles o El paso), resultado de intensos procesos migratorios y, 2) Hacia las bandas que, desde los años setenta, ganaron espacio entre variedad de colonias populares de la Ciudad de México y su Zona Metropolitana. Se trata, por un lado, de *pachucos*, *cholos* y *mareros*, y, por el otro, de *chavos banda*.

Lo que propongo, más que hacer un recuento integral de la gran cantidad de datos (generalmente etnográficos) que han arrojado estos estudios, es ubicar aquellos “nodos analíticos” que, en particular, nos sirvan para poner en contexto, relación y contraste a una cultura juvenil como la reggaetonera. Específicamente me concentraré en postular las nociones de *territorio*, *violencia*, *corporalidad*, *poder* y *estigma*, a las que, además de una lectura teórica, daré un tratamiento metodológico (el cual expongo en el tercer capítulo de ésta investigación).⁴⁶

Quizá sea Manuel Valenzuela Arce el referente obligado (aunque, claro, no el único) sobre el estudio de las primeras bandas⁴⁷, las bandas fronterizas, aquellas que desde los años treinta del siglo XX hasta lo que llevamos del siglo XXI han emergido y transformado potentemente los significados atribuidos a las juventudes mexicanas, chicanas y centroamericanas al norte y al sur del Río Bravo. Me refiero a la profunda conexión, señalada por Valenzuela y otros, entre pachucos, cholos y maras (o a lo que este autor, en extraordinario recurso de conjugación, ha llamado *panchoma*). Se trata, a todas luces, de posicionamientos juveniles vinculados a procesos migratorios que (en íntima correspondencia con el creciente desarrollo económico estadounidense) han provocado que un gran número de mexicanos, guatemaltecos, hondureños, salvadoreños y costarricenses se desplacen hacia el “norte”, con toda las implicaciones sociales que acompañan su asentamiento en aquel país (segregación, exclusión, racismo, criminalización, guettización, etc.).

Los pachucos, aparecidos en las ciudades estadounidenses hacia los años treinta del siglo XX, fueron los primeros en la escena de las “identidades juveniles transfronterizas” que hicieron patente su “praxis divergente” durante cerca de dos décadas, a través de la reivindicación simbólica de lo “mexicano” (en un contexto cultural ajeno, hostil y discriminatorio, basado en la supremacía racial del hombre americano caucásico, buen trabajador y buen consumidor) como “recurso de resistencia

⁴⁶ Lo que quiero, en el fondo, es obtener algunas pistas teóricas para construir, con ayuda del concepto “culturas juveniles”, los *ejes temáticos* y *categorías* que me permitan ordenar, describir y analizar la información recabada sobre los tan mencionados jóvenes reggaetoneros. En ese sentido, y me gustaría ser claro al respecto, ésta “coordenada” además de tener un propósito contextual también tiene un propósito metodológico.

⁴⁷ Para un aproximación a estos estudios véase Valenzuela (1997, 2007, 2009).

social, política y cultural (...) a la subordinación social y desacreditación cultural” (Valenzuela, 2007: 37) de la que eran objeto tanto mexicanos y chicanos como afroamericanos.

Resultado de la colindancia simbólica y geográfica con la cultura *gang* encarnada, en primera instancia, por los jóvenes negros (y visibilizada por los medios de comunicación y la academia en esos mismos años), el pachuco surge principalmente como *imagen cultural* distintiva de la primera generación de migrantes mexicanos, y antecedente necesario del campo de estudio de las identidades juveniles en México, porque, como dice Valenzuela, “danzando al ritmo del swing, del boogie y del mambo (...) lució el tacuche y las garras, planchó la lima y los tramos, pulió las calcas, imprimió lealtades en su galería epidérmica personal, defendió el barrio, alimentó el espanglish, disputó el poder en las cárceles, interiorizó códigos de lealtad, de mafia y de muerte, disputó los territorios barriales, cultivó las pandillas, sufrió acoso, violencia policiaca, racismo social y fue declarado *natural born killer*” (Valenzuela, 2007; 13).⁴⁸

Treinta años después, hacia los años sesenta del siglo XX, el pachuco deviene cholo, atrincherado también en los barrios (conocidos como homies), joven (hombre y mujer) reticente a la asimilación tanto norteamericana como mexicana⁴⁹ que llevó su *imagen cultural*⁵⁰ a un nuevo nivel de masificación, expandiéndose de a poco por todo

⁴⁸ Ya en ellos (los pachucos) es posible encontrar, si seguimos a Valenzuela Arce, esas cuatro nociones (territorio, violencia, corporalidad, poder y estigma) que persigo como pistas de lo que, supongo, es la particular reivindicación reggaetonera de la cultura barrial, pero que no desarrollaré sino más adelante.

⁴⁹ Siendo ambos estilo, en parte mexicano y en parte “gringo”, siempre confrontado con lo uno y con lo otro. Como muestra de esa tensión, es interesante que inclusive el origen de la denominación *cholo* está en disputa etimológica entre el término prehispánico “Xolo” (criado, mozo) y el término en inglés “Slow” (lento, lento al hablar y lento al moverse) (Marcial, 1997).

⁵⁰ En cuanto al aspecto (o facha), los cholos, dice Valenzuela, ejercitaron su imagen como “apropiación descontextualizada de símbolos cotidianos y laborales”, tomaron mano de “zapatos de tela, sin suela” (cómodos para el trabajo en la industria que exige permanecer horas en pie), “pantalones levis o dickies” (también usados en la industria), “camisas de franela” (preferidas por los trabajadores inmigrantes en los tiempos de frío), “paliacates en la cabeza” (con el que se limpiaban el sudor los trabajadores de la construcción), “mallas” (que detenían el cabello e higienizaban a los trabajadores del sector servicios) y “camisetas sin mangas” (ropa interior en temporada de frío y exterior en temporada de calor) (Valenzuela, 2007; 43-44).

Otros elementos de la identidad chola, señalados por Alfredo Nateras, además del vestido, fueron: la música (rap, corridos, norteñas, salsa), la gestualidad, las señas (placazos), las modificaciones corporales, el muralismo (graffiti), los automóviles (low-riders) y la “vida loca” (disposición a la violencia, a la aventura, al riesgo, a los placeres y, ante todo, a la muerte) (Nateras en Medina, 2009). Todos ellos

el centro y sur de México.⁵¹ Fenómeno que apuntó, sin lugar a dudas, a la creciente transnacionalización de las organizaciones juveniles de tipo “pandilleril”, la cual, entre otros factores de carácter “local” hicieron posible el florecimiento, en las colonias populares de la Ciudad de México y de municipios mexiquenses como Nezahualcóyotl o Ecatepec, de la escena “cholilla” (emparentada más con el consumo de rock y punk).⁵²

La última pieza del *panchoma* son las maras (Mara Salvatrucha y Barrio 18), pandillas juveniles compuestas originalmente por migrantes centroamericanos (predominantemente salvadoreños) que, expulsados de sus países por los conflictos armados y la violencia social, se establecen en ciudades como Los Ángeles hacia mediados de los ochenta y pronto logran ganar espacio entre los “ámbitos de socialización” de mexicanos y chicanos, constituyendo así sus propias “clicas” y disputándose entre sí no sólo el control de la hegemonía territorial/simbólica sino (en el caso de las organizaciones de tipo delincencial) del tráfico de drogas, armas y personas (Valenzuela, 2007).⁵³ Las maras son, en pocas palabras, el último eslabón de las identidades juveniles compuestas por migrantes latinoamericanos en Estados Unidos que refrendan aquello que Valenzuela ha llamado “la colectividad amalgamada de un frente latino” y, dicho sea de paso, que representan una parte del encuadre teórico historizado en el que pretendo ubicar a la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM.

conectados estructuralmente, por un lado, con el ascenso de la cultura Hip-hop en los barrios marginales (habitados por jóvenes negros) y con la tradición nortea y caribeña de los inmigrantes latinoamericanos, por el otro.

⁵¹ Expansión que fue consolidándose entre las décadas de los setenta y ochenta (llegando a variedad de contextos urbanos, rurales e indígenas) hasta alcanzar un número de 20,000 miembros activos (sólo entre chicanos y mexicanos) a principio de los noventa (dato proporcionado por Valenzuela, 2007;14).

⁵² Asunto que, como veremos adelante, da pie al segundo tipo de bandas juveniles mencionadas antes: los chavos banda.

⁵³ Parece indispensable, para no caer en ni en error analítico de homogeneizar a las maras ni en el moral de estigmatizarlas como “destructivas”, señalar, junto con Nateras (en Medina, 2009), que hay distintos tipos de mareros (escolares, callejeros y delincuenciales) que multiplican sus diferencias no sólo por la clica a la que pertenecen (MS-13 o B-18), sino por los “espacios” desde los que refrendan su pertenencia (El Paso, L. A., Juárez, Tijuana, San Salvador, etc.). A esto hay que sumar un dato contundente: como nunca antes, el barrio se ha convertido en un espacio de socialización transfronterizo (globalizado), replicado a gran escala tanto en Estados Unidos (20, 000 integrantes) como en Centroamérica (100, 000 integrantes) (según datos citados por Valenzuela, 2007; 18).

Ahora, antes de traducir dicho encuadre en pistas metodológicas a desarrollar durante el siguiente capítulo, quisiera dar seguimiento a aquellos procesos de transmisión cultural que convirtieron esas formas de organización, adscripción y significación “fronterizas” en realidades extendidas al resto del país, especialmente visibles en la Ciudad de México y sus alrededores. Y es que, no es difícil inferir (por lo que he dicho hasta ahora) que el fenómeno de las “bandas juveniles” en la capital del país está íntimamente relacionado con la “transnacionalización del barrio” emprendida por pachucos, cholos y maras en diferentes momentos históricos, sin embargo, lo que ocurrió en la Ciudad de México y su Zona Metropolitana no puede entenderse únicamente como transportación de aquellas significaciones e identificaciones juveniles; hace falta una lectura atenta a las especificidades contextuales para entender lo que, a partir de la década de los setentas, empezó a emerger entre los sectores populares urbanos como la figura del “chavo banda”.

A grandes rasgos, “chavos banda” fue como se llamó a aquellos jóvenes que, en diferentes colonias marginadas de la Ciudad de México y del municipio de Nezahualcóyotl⁵⁴, herederos del pachuco y del jipiteca⁵⁵, tomaron la calle vistiendo de mezclilla y cuero, rockeros de corazón, dedicados algunos a la droga (mariguana y chemo), a los atracos (de diversa índole) y a las “tocadas”, para mostrarle a la “sociedad chilanga” (si es que algo como eso existió o existe) que la segregación, el desinterés en el incremento de la desigualdad y la falta de oportunidades de educación, empleo y vivienda, tienen un alto “precio” social. Sistemáticamente señalados por el gobierno como foco de violencia en la metrópoli, satanizados por los medios de comunicación y perseguidos por la policía (“tira”), las bandas se convirtieron no sólo en

⁵⁴ Este municipio del Estado de México, que colinda con la zona oriente de la Ciudad de México, (específicamente con las delegaciones Iztacalco, Iztapalapa y Venustiano Carranza) ha resultado clave en el estudio de los “chavos banda” en tanto se convirtió en foco de las migraciones hacia la capital del país durante la segunda mitad del siglo XX y en una de las zonas periféricas (frecuentemente llamadas ciudades dormitorio) más nutridas, donde la juventud se vivió (además de cómo todas las fuentes de biopolítica señaladas con anterioridad en una nota al pie) como demarcación político/administrativa de marginalidad urbana.

⁵⁵ Jipitecas o “chavos de la onda” fueron aquellos que, con la internacionalización del rock y resguardados en los “hoyos fonquis”, comenzaron el movimiento contracultural en México que consistió no sólo en la emergencia de una escena musical rockera mexicana sino en toda una serie de manifestaciones literarias y sonoras de protesta, ligadas al movimiento Hippie en todo el mundo. Véase: Aguilar, de Garay, Hernández (1993), Agustín (1996), Urteaga (1998) y Sánchez (2001).

espacios de socialización (alternativos y antagónicos a la familia, escuela o trabajo) sino también en restitutivas de comunidad, solidaridad, respeto y prestigio.

Se trata, claro está, de un fenómeno complejo, pues, como señalan los juvenólogos, durante los años setenta y ochenta parecía haber una banda en cada colonia popular, resaltando quizá aquellas que contaban con un mayor número de miembros, eran más “violentas” o convocaban a varias bandas en una sola (los panchitos o los buik en el poniente de la ciudad⁵⁶, por ejemplo, o los mierdas punks en Neza⁵⁷), sin embargo, para mediados de los años ochenta (cuando muchas de estas bandas experimentaron quizá su época de apogeo) la heterogeneidad del fenómeno (reducido a simple nota roja por los medios de comunicación) era ya un asunto palpable y los juvenólogos, tal como señalan Urteaga y Feixa, dedicaron sus esfuerzos a explorar en esa diversidad y a atestiguar los procesos de transformación que experimentaban estas formas de organización juvenil.⁵⁸

Ahora, sin tratar de abundar más en la amplitud, variedad y profundidad de los estudios hasta aquí someramente referidos, me concentraré en aquellos aspectos ya señalados que –adelante- permitan hablar sobre las peculiaridades de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM. Pachucos, cholos, maras y chavos banda me sirven, pues, como medio de contraste para introducir aquellas “nociones” de *territorio*, *violencia*, *corporalidad*, *poder* y *estigma* que no sólo sirven para descifrar las representaciones, prácticas, escenarios e identidades de los reggaetoneros, sino, además, para situarlos en relación con un contexto histórico definido. Lo que he querido hacer al traer a

⁵⁶ Un buen estudio sobre las bandas juveniles rockeras de los años ochenta (entre las que habríamos de destacar a los “panchitos” y a los “buik”) que da sobrada cuenta de la vida cotidiana, los problemas, los acuerdos, los placeres, las rivalidades y el prestigio dentro del barrio y entre barrios es el libro *¿Qué transa con las bandas?* de García Robles (2002) en el que son los propios jóvenes quienes narran sus experiencias de vida dentro y fuera de las bandas.

⁵⁷ A propósito de las bandas relacionadas con el consumo de punk, y emergidas principalmente en los municipios de Ecatepec y Nezahualcóyotl véase el ya mencionado libro de Urteaga (1998).

⁵⁸ Uno de los aspectos quizá más relevantes del seguimiento que hace Urteaga (1998) de las bandas juveniles en la ZMVM es justamente el énfasis que pone su transformación paulatina; centradas en un primer momento en el consumo de rock (década de los setenta en la que se desarrollo la escena del rock urbano) y desplazadas luego hacia el consumo de punk. El estudio de Urteaga muestra que más que acuerdos amplios o perdurables dentro de las bandas o entre ellas, lo que ocurría era siempre un equilibrio de fuerzas entre los líderes y los seguidores, entre los veteranos y los principiantes, entre las bandas amigas y las enemigas, a través del cual las bandas estaban sometidas constantemente a cambios y/o disoluciones.

colación todo esto -y por ello empleo la metáfora de *coordenada*- es dar un sentido histórico a la aparición de los jóvenes reggaetoneros y no dejar al azar (o a las poderosas fuerzas del mercado) la entera “responsabilidad” de este hecho.

Territorialidad

Quiero empezar por la dimensión territorial de las bandas porque, me parece, ahí es donde se manifestó parte de su efectividad simbólica para ordenar el estado de cosas en el mundo, para sedimentar realidades socioculturales a través de significaciones y apropiaciones del espacio. En ese sentido, y en atención a la distinción que sugiere Grimson entre identidad y cultura, el territorio puede ser visto como condición de posibilidad (no estrictamente necesaria sino contingente) para que las fronteras de sentido y las fronteras de pertenencia se toquen, se distancien o choquen.

Tal como se ha puesto de manifiesto desde los primeros estudios de la Escuela de Chicago⁵⁹, el territorio –como parte del acervo semiológico movilizado por las bandas- refiere a una forma de significar el espacio que es capaz de construir sentimientos de arraigo en torno a los lugares de procedencia o de interacción social de los jóvenes -generalmente marginados- que suelen referirse a ellos como “barrios”. El barrio apareció, entonces, como el “hábitat construido”, no sólo como el espacio físico sino también como el espacio significado, que dio lugar al encuentro entre los grupos de pares, en el que (ante el fracaso de las instituciones familiares, educativas y laborales) los jóvenes recomponían y refrendaban su acepciones locales y globales de “comunidad” (entendidas como búsquedas de entendimiento, reconocimiento y solidaridad).

En palabras de Valenzuela, que me sirven para expresarlo de mejor modo, “el barrio es una relación social aglutinante y funciona como referente de identificación

⁵⁹ Quienes fueron los primeros en analizar cómo las formas de socialización adolescente simbolizaban los espacios sociales, convirtiéndolos en territorios, y en asignar un término específico a eso: “street corner boy” (Feixa, 1994).

colectiva” que configura un “espacio límite y limitante de experiencias comunes” (Valenzuela, 2007: 53). En ese sentido, lo primero que asemeja a pachucos, cholos, maras, chavos banda y reggaetoneros, es la construcción de un espacio alternativo de socialización en el que se despliegan tanto los *signos de pertenencia* (tatuajes, placazos, saludos, emblemas e imágenes) como las *disputas* con quienes también quieren imponer ahí sus códigos de representación. De ese modo, en el barrio ocurre esa peculiar amalgama entre lo “físico” y lo “simbólico” que objetiva los contornos de un “nosotros” dentro del cual es posible incluirse pero a costa de una vivencia de la alteridad siempre amenazante, en ese sentido se trata de una pertenencia simultáneamente confortable y vulnerable.⁶⁰

Pero ahora, como mostraré en los resultados de ésta investigación, el sentido atribuido al “barrio” no es necesariamente el mismo para las bandas juveniles del pasado que para las culturas juveniles contemporáneas porque en éstas últimas predomina una tendencia hacia la tranzacionalización o globalización de la cultura barrial (puesta de manifiesto por Valenzuela en relación con las maras salvadoreñas). El barrio, entonces, ya no solo refiere al territorio urbano que actualmente ocupan jóvenes como los reggaetoneros sino a un “margen simbólico” que también es susceptible de ser consumido y reproducido en solitario. En el capítulo 4 (acerca de las representaciones, prácticas y escenificaciones de la Cultura Juvenil Reggaeaetonea) hablaré justamente de eso, de cómo las industrias culturales han reconfigurado el barrio como un bien de consumo (proyectado sobre ciertas significaciones de “prestigio y poder”) que ya no requiere estar ligado a una experiencia directa del territorio, es decir, que los consumidores de reggaetón pueden reproducir la “idea” de apropiarse y defender sus espacios sin vincularlos a los barrios de los que proceden.⁶¹

⁶⁰ La cultura barrial refleja, un poco en el sentido atribuido por la Escuela de Birmingham a las “resoluciones imaginarias” de las respuestas subculturales, esa doble cara de la confraternidad dentro de las identidades juveniles: por un lado mecanismo de defensa y reagrupamiento contra la hostilidad de un mundo adulto “mercantil” e “institucional” que los excluye sistemáticamente de su condición de “ciudadanos” y de “consumidores” y, por el otro, reproducción estructural del sometimiento que ocurre por su atrincheramiento en la solidaridad; jóvenes inmóviles que no pueden escapar a su pacto, a la banda que al tiempo que es refugio también es prisión.

⁶¹ Sobre esto véase la página 147 dentro del apartado subtítulo “poder-prestigio, fuerza y dinero” (capítulo 4 de ésta tesis).

Por otro lado, en el capítulo 6 (relativo a los combos reggaetoneros) donde analizaré un fenómeno identitario en el que las significaciones del territorio sí se practican, señalaré que éstas tampoco necesitan estar ancladas físicamente a los barrios porque (en el contexto intercultural, mediatizado y globalizado en el que vivimos) los grupos pueden estar compuestos de jóvenes que no provienen de una misma localización geográfica y que tampoco permanecen estáticos sino que constantemente se desplazan de un punto de la ciudad a otro. Todo gracias a que sus canales de comunicación han dejado de restringirse a las interacciones cara a cara para expandirse al uso de las redes sociales en Internet.⁶²

Violencia

Justamente porque la vivencia del barrio fue siempre una experiencia limítrofe entre estar “adentro” o “afuera” de la banda, la violencia aparecía (se hacía visible) como requisito de entrada, de permanencia y de obtención de prestigio pero, también, como fuente de alimentación directa de su estigmatización. Y es que, la interpretación que la “opinión pública” solía darle al fenómeno de las bandas circulaba en torno a la idea de jóvenes –predominantemente varones- organizados con el único propósito de delinquir, de hacer valer por la fuerza sus deseos, de invadir territorios, de burlarse de la autoridad y de abusar de su ventaja numérica para atracar negocios o para “talonear” peatones.

Según muestran autores como Nateras (2009) o Cerbino (2006), la violencia atravesaba al fenómeno de bandas (y a la juventud en general) de complejas maneras por lo que no podía ser reducida a la supuesta vocación delincuencia de éstas. Al contrario, en vez de poner a las bandas como “causantes” o “responsables” de la violencia en la ciudad⁶³, hacía falta comprender que, como dice Nateras (apoyándose

⁶² Sobre esto véase la página 240 correspondiente al apartado subtulado “territorialidad” dentro del capítulo 6 de ésta tesis.

⁶³ Argumento que, como muestra Maritza Urteaga (1998) a partir de su estudio sobre los Mierdas Punks de Neza -sólo por mencionar un ejemplo- fue reiterativo en la criminalización de este sector de la población juvenil (emprendida por el gobierno y los medios de comunicación).

en Feixa y Ferrándiz), la violencia se adjetiva y se fragmenta constantemente, que no hay un solo tipo de violencia⁶⁴ y que las bandas fueron al mismo tiempo productoras, receptoras y efectos de la violencia social. Y es que la conflictividad que ha estado tendenciosamente focalizada en las pandillas, dice Cerbino por su parte, no puede ser vista como algo “fáctico” o “gratuito”, sino como resultado de profundas problemáticas sociales que encontraron en las bandas sólo algunas de sus manifestaciones.

En los márgenes de la Cultura Juvenil Reggaetonera, de nuevo habré de destacar -como con las significaciones de territorio- que la violencia también es un bien de consumo movilizado por las industrias culturales que básicamente opera sobre las representaciones de género que instruyen dos tipos de conductas violentas entre los consumidores de reggaetón: una sexual (ejercida sobre las mujeres) y otra física (ejercida sobre los hombres).⁶⁵ Pero que, así como persiste ésta dimensión de “violencia cotidiana”, también están aquellas “violencias estructurales” y “violencias simbólicas” que, ejercidas en contra de los reggaetoneros, se hacen patentes en sus condicionamientos sociales (precariedad económica, educativa o laboral) y en sus estigmatizaciones (nacos, delincuentes, primitivos, etc.).⁶⁶

Corporalidad

⁶⁴ Retomando la categorización de Philippe Bourgois, Nateras propone distinguir al menos “cuatro dimensiones” de la violencia que ayuden a comprender los diversos cruces de conflictividad que intervienen diferencialmente en la conformación de los distintos estilos de vida juvenil: en primer lugar está la “violencia política” la cual es “administrada” por las instituciones del Estado en “respuesta” al descontrol juvenil, la segunda es la “violencia estructural” relacionada con la clase social, el género, la raza y la etnia que da contenido a las conductas “violentas” de los jóvenes, en tercer lugar la “violencia simbólica”, es decir, las representaciones sociales que orientan y legitiman unos usos de la fuerza y no otros, finalmente, la “violencia cotidiana” que se ejerce entre los jóvenes a nivel micro social. A lo que apunta todo ello, agrega Nateras, es a trasladarse del enfoque dicotómico y criminalizador de las “culturas de la violencia” al análisis de las “violencias de la cultura”. Poniendo con ello, de nuevo, a la “violencia juvenil” (sufrida y ejercida por las bandas) como resultado de complejos procesos sociales que la hacen erupcionar y no como el “cáncer social” que se ha querido ver en ella. (Nateras en Medina, 2009).

⁶⁵ Véanse los apartados (correspondientes al cuarto capítulo de ésta tesis) subtitulados “género y sexualidad” y “prestigio-poder, fuerza y dinero” (páginas 138 y 145).

⁶⁶ Sobre esto véase la página 249 del apartado subtulado “prestigio-poder, fuerza y dinero” (capítulo 4).

El cuerpo, dicen Nateras, Valenzuela y Reguillo (entre otros), se ha convertido en el lugar de afirmación de las identidades juveniles en tanto representa un espacio para la delimitación y disputa del territorio. Las modificaciones que los jóvenes hacen a sus cuerpos (tatuajes, perforaciones, escaras) además de la forma en la que “disponen” de ellos para “afirmar la presencia” y defender el barrio, muestran que los significados más profundos del territorio (en tanto mecanismo de inclusión/exclusión) están principalmente inscritos en lo único que los jóvenes poseen verdaderamente: sus propios cuerpos.

La iconografía que denotaba la pertenencia a un barrio (ya sea para los cholos, mareros, rockeros o punketos) y que comunicaba su “diferencia significativa”, fue trasladada de los muros a la epidermis en donde quedaron marcadas las trayectorias de vida de los jóvenes, como una suerte de mapa de las autorepresentaciones que compartían los miembros de la banda. En cierta medida “llevar el barrio a todos lados”, dicen los juvenólogos, es posible porque el cuerpo hace parte constitutiva del territorio. Pero no sólo eso, además, explica Nateras, ubicarse en el cuerpo abre la posibilidad de comprender cómo es que operan las “violencias sociales”, “ya que es el lugar o el territorio para dar cabida a las iconografías, las subjetividades, las diferencias asimétricas de género, los usos corporales, las decisiones de sí, la experiencia del dolor social y las condiciones socioculturales de la existencia de las violencias” (Nateras en Medina, 2009; 139).

También diré algo en los resultados de ésta investigación sobre las concepciones y usos del cuerpo de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Primero porque se trata –como para las bandas- de un espacio simbólico que sirve a los reggaetoneros para expresar los signos de pertenencia que los distinguen de otros jóvenes, pero que, a diferencia de maras, cholos o chavos banda, no suelen estar tan concentrados sino que mantienen cierto grado de dispersión. Eso quiere decir que, dada la heterogeneidad que permiten las culturas juveniles y su desanclaje de los barrios, los arreglos corporales son más un repertorio de posibilidades que uniformes estandarizados.⁶⁷ Aunque, como veremos en

⁶⁷ Véase el apartado subtítulo “perrear, el verbo” ubicado en la página 158 correspondiente al capítulo 4 de ésta tesis.

el capítulo 4, en aquellos casos en los que las pertenencias grupales sí importan –como para los combos reggaetoneros- esos repertorios tienden a ser más compartidos entre los reggaetoneros.⁶⁸ Y segundo porque, siguiendo a Nateras, los cuerpos de los reggaetoneros también son el lugar donde opera y se reproduce la violencia social, donde se despliegan las agresiones sexuales (en el caso de las mujeres) y las agresiones físicas (en el caso de los hombres) o donde se instauran ciertos tipos de violencia socialmente permitida.⁶⁹

El poder

Las identidades juveniles dentro del barrio, reducidas a la interacción con los grupos de pares, retraídas (locales), marginales (al margen de las instituciones), produjeron lo que César Moreno (2008) llamó “estrategias de micropoder”, es decir, el ejercicio de un “poder sin poder”, de un “reflujo de poder”, de un poder que se ejercita “de abajo hacia arriba”, que no es búsqueda de cambio ni movilidad social (al que “le vale madres la sociedad”) sino de sobrevivencia hedónica. Utilizando el concepto de *Latencia* de Deleuze y Guattari, Moreno muestra que las bandas juveniles urbanas hicieron uso de un “código descodificante” o de un “contrapoder desocializante” que convertía a la cultura barrial en signo o síntoma de debilidad.⁷⁰ Se trataba de un poder que operaba desde la desposesión y que, como también observaron Nateras y Valenzuela, evidenciaba que la construcción de identidades dentro de las bandas juveniles estaba sujeta a procesos de “exclusión” y “desigualdad social”.⁷¹

⁶⁸ Véase el apartado subtítulo “estilo: afirmaciones de la identidad reggaetonera” en el capítulo 6 de ésta tesis (página 219).

⁶⁹ Véase de nuevo el apartado subtítulo “perrear, el verbo” (página 158).

⁷⁰ O como Zygmunt Bauman ha dicho, en las sociedades (pos)modernas y capitalistas el “comunitarismo” aparece como la “filosofía de los débiles”, de “aquellos individuos de jure que no son capaces de practicar la individualidad de facto” (Bauman, 2008; 53).

⁷¹ O como señala Valenzuela a propósito del cholo: “El cholo rifa a través de la imagen estoica, el desplante valiente o la seguridad que le proporciona su adscripción al barrio, pero carece de poder social, de capacidad económica de defensa frente a la extorsión policiaca y las redadas. Su expresión es bajita como su estatus, el lenguaje empobrecido y gestual (pocas palabras y mucho contexto)” (Valenzuela, 2007; 43).

La pandilla, entonces, como “maquina territorial” aporta quizá la única alternativa que se ofrece a los jóvenes urbanos marginados: el recurso de juntarse. El barrio es el lugar (físico y simbólico) donde la exclusión es posible por la inclusión, donde “el sobre código de la exclusión (...) encierra al pobre en su pobreza y al hacerlo le brinda la posibilidad del territorio, del lugar propio, de la posibilidad de ejercer el poder. La marginación es, así mismo, aislamiento” (Moreno, 2008; 76).

Éstas “estrategias de micropoder”, más que en los márgenes de la Cultura Juvenil Reggaetonera, aparecen en sus manifestaciones identitarias concretas (combos), cuando los consumidores de reggaetón han logrado hacer grupo y emular – ya sin el barrio tras de sí y aunque sea por los breves momentos- ese “código descodificante”. Su estrategia, como mostraré, ya no es territorial sino *multiterritorial* porque aunque apuesta por un ejercicio del poder –desde abajo- que sigue siendo posible porque los reggaetoneros “se juntan”, ese “estar juntos” dejó de anclarse a un “lugar” y “tiempo” fijo. Por lo tanto, a diferencia de los cholos, maras o chavos banda, los reggaetoneros están forzados a movilizarse y no a encerrarse para ejercer su poder, lo cual no quiere decir que éste sea válido en cualquier espacio urbano sino que ahora, en vez de un espacio restringido, tienen un circuito de espacios restringidos.⁷²

Estigma.

La noción de estigma podría articular los cuatro “nodos” antes mencionados porque sintetiza aquello que las nociones de territorio, violencia, corporalidad y poder de las bandas juveniles produjeron socialmente, a saber, una imagen social que los etiquetó como “cáncer” o “amenaza” al orden instituido, cuyo efecto más grave y contundente fue proscribir a las identidades juveniles. La proscripción de las identidades funcionó, así, como punto de equilibrio de las desigualdades sociales que lejos de transformarse con la transgresión de las bandas juveniles se perpetuaron (colocándolas más cerca de las “respuestas subculturales” que de las “contraculturas”). No resulta extraño,

⁷² Sobre esto véase la página 240 correspondiente al apartado subtítulo “territorialidad” dentro del capítulo 6 de ésta tesis.

entonces, que los juvenólogos hayan respondido enérgicamente a la estereotipación de las conductas juveniles, tratando de contraponer una lectura “interpretativa” de las identidades que fuese capaz de atender la complejidad de sus posicionamientos simbólicos y no de contribuir a la esencialización impuesta por los medios de comunicación y el Estado.

La última parte de ésta tesis estará destinada justamente a inspeccionar en ello, en cómo los márgenes simbólicos de la Cultura Juvenil Reggaetonera también han sido configurados por los estereotipos que estigmatizan a los jóvenes reggaetoneros calificándolos al menos de 4 cosas, de *primitivos, criminales, imbéciles y vulgares*. O en cómo la forma en que son percibidas sus diferencias simbólicas e identitarias expresan aquellas profundas contradicciones estructurales que hacen posible mantener el equilibrio desigual de fuerzas entre unas diferencias culturales proscritas y otras legítimas.⁷³

Ahora, habiendo desarrollado éstas pistas que nos permiten, por un lado, contextualizar históricamente a los jóvenes reggaetoneros relacionándolos con la cultura barrial mexicana y, por el otro, transformar el encuadre teórico de ésta investigación en cinco pautas metodológicas para el análisis de la Cultura Juvenil Reggaetonera (que desarrollaré en el tercer capítulo), quisiera pasar a la revisión de los estudios sobre el reggaetón (como género musical) porque –sin duda- es otra pieza indispensable para entender el contexto de aparición de mi objeto de estudio.

Coordenada 2: estudios sobre el reggaetón en América Latina.

Ésta segunda revisión histórico-teórica tiene como propósito describir tres dimensiones de la producción del reggaetón como un género musical transfronterizo: su ascenso como fenómeno social y comercial, sus principales propiedades estilísticas y su carácter de documento de nuestra actualidad intercultural. Para, con todo ello, poder

⁷³ Sobre esto véase la página 250 correspondiente al apartado titulado “Estigma: negaciones de la identidad reggaetonera” dentro del capítulo 6 de ésta tesis.

trasladarme a los ámbitos de consumo de éste producto que proporcionen una última serie de pistas metodológicas (ahora en forma de “ejes temáticos”) útiles en el análisis de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Sin más que decir, me dispondré a desarrollar esto.

El ascenso del reggaetón como fenómeno social y comercial

El reggaetón, según relatan Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera en un artículo escrito en tono notablemente entusiasta y reivindicativo, publicado en la revista Nueva Sociedad en el año 2003, surge como género musical y como cultura juvenil en los barrios pobres de Puerto Rico durante la segunda mitad de la década de los noventa, resultado de la mezcla entre el *rap en español* y el *reggae en español* (herederos del hip-hop norteamericano y del dance hall jamaicano, respectivamente).⁷⁴ Estética predominantemente juvenil, urbana y marginal, acotada (en sus orígenes) al contexto caribeño-puertorriqueño, que atravesó en aquellos primeros años -según explican estas autoras- tres etapas de desarrollo importantes para entender en lo que se ha convertido: desde lo underground (objeto de desprecio por parte de las “malhumoradas” clases medias y de persecución estatal)⁷⁵, pasando por su

⁷⁴ Trazar una especie de genealogía del reggaetón es complicado en tanto implica tener en consideración una cantidad muy grande de subdivisiones de los géneros musicales que lo componen, lo cual necesitaría de una descripción densa de sonidos, discursos, vestimentas, accesorios, identificaciones y contextos de producción. Para los limitados propósitos de esta investigación valga la pena resaltar solamente las dos matrices socioculturales y estéticas mencionadas: el hip-hop y el dance hall. El primero es un estilo musical norteamericano, cuyo auge comercial ocurrió en la década de los ochenta y los noventa, y que se caracteriza por “declamaciones rítmicas” hechas sobre pistas pregrabadas (*Beats*); referido casi por concepto a la población afroamericana, a las bandas callejeras (*street-gangs*) y asociado directamente, como el reggaetón, con el crimen, la dispersión moral, el desenfreno sexual y la drogadicción. El segundo es una derivación del reggae jamaicano (*roots reggae*), de estética “dub”, “minimalismo rítmico”, en el que de igual manera predomina el “estilo vocal”, lo que le ha hecho tener una relación casi “simbiótica” con el hip-hop. En palabras de Rivera, Marshall y Pacini: “Las conexiones del reggaetón con el hip-hop y el reggae son particularmente importantes, pues ponen en evidencia una política cultural basada más en enlaces transnacionales, raciales y de clase que en identidades nacionales o pan-latinas (...) En última instancia queremos dejar en claro que el reggaetón no es ni hip-hop, ni dance-hall, ni latino, ni tropical (en el sentido convencional de estos términos); sino que parte de éstos (y crea conexiones imaginadas con ellos) a la vez que proyecta un sonido resonante y distintivo”. (*Rivera, Marshall y Pacini, 2009; 11*)

⁷⁵ En el artículo de Negrón-Muntaner y Rivera (2003) se narra que en el año 1995 el Escuadrón de Control del Vicio (dependiente de la policía puertorriqueña) confiscó y prohibió la venta de discos de

reivindicación nacionalista, hasta convertirse finalmente en producto de exportación de la isla.

Lo que nos deja ver esto, más allá de los detalles históricos, es que el reggaetón transitó a emblema de lo boricua en poco menos de 10 años, de ser pública e institucionalmente atacado, no sólo por su “mediocridad” estilística, sino también por promover entre los “muchachos” una cultura en cuyo interior no cabían más que lo delictivo, misógino, depravado y apático como adjetivos; música de y para primitivos cuyo peculiar “sonsonete embrutecedor y agresivo” sólo era capaz de transmitir “formas elementales de la emoción”.⁷⁶

La explicación de Negrón-Muntaner y Rivera a este “desplazamiento” apunta en dos direcciones. Primero, a que los persistentes intentos del Estado, de los medios de comunicación, de los sectores religiosos y de las clases medias por impedir la difusión de esta música, paradójicamente, no lograron más que hacerle ganar fama entre los jóvenes como el “nuevo idioma de la rebeldía”. Y segundo, a que ante ese inesperado hecho, las industrias culturales vieron pronto la oportunidad de capitalizar grandes ganancias promoviendo a los artistas del nuevo género. Pero, cabe aclarar que -como explica el mencionado artículo-, la transcripción no fue literal (del barrio a la nación) sino filtrada a través de la *industria discográfica* que “saneo” el discurso para que los jóvenes de las clases medias demandaran también el producto. Pronto el reggaetón se volvió un fenómeno de masas en la Isla⁷⁷, primero, y en América Latina y E.U.A, poco después.

Si lo vemos en una línea de tiempo, el año 2005 -casi por consenso- fue clave para el ascenso del reggaetón como fenómeno comercial pues aparece en la radio y en los canales de videos musicales el sencillo “Gasolina” de Daddy Yankee, primer ícono juvenil trasnacional y portavoz de la estética reggaetonera que logró enganchar con gran cantidad de jóvenes en infinidad de ciudades latinoamericanas. Mientras que, en

reggaetón alegando que incitaban la depravación moral y a la delincuencia juvenil. Paralelamente el Ministerio de educación de la isla proscribió el uso de la “ropa holgada” tratando con ello de eliminar la “plaga de la cultura hip-pop” de las escuelas.

⁷⁶ Expresiones tomadas de un artículo periodístico citado por las autoras.

⁷⁷ Entre 50,000 y 100,000 unidades al mes en los años 2002 y 2003, lo que provocó que género ocupara un tercio del mercado musical puertorriqueño (de entre lo más vendido), según datos proporcionados por Negrón-Muntaner y Rivera (2003: 34).

Estados Unidos (país crucial para la internacionalización de éste y muchos otros géneros musicales) el factor que explica su ascenso de popularidad se encuentra, sin duda, en la composición demográfica de aquel país; la presencia de los inmigrantes latinoamericanos en las ciudades norteamericanas hizo emerger un nuevo capítulo del “Latin Boom” que bajo el formato “urban” (hispano-urbano), y en un año en el que las compañías disqueras reportaban pérdidas del ocho por ciento, hicieron crecer significativamente las “producciones latinas” (18%) (Rivera, Marshall, Pacini; 2009).

Tres propiedades estilísticas del reggaetón

De entre todas las peculiaridades estilísticas de éste género musical a mi sólo me interesa resaltar tres para caracterizarlo porque –me parece- en ellas está contenida la efectividad simbólica que ha demostrado poseer para comunicarse con quienes lo consumen. Me refiero al *lenguaje* que se usa, al *atuendo* que se porta y al *baile* que se practica en el reggaetón. Y es que, en ellos –como quizá en ningún otro lugar- es posible identificar la injerencia que tienen las industrias culturales y los medios de comunicación en la transnacionalización de un estilo juvenil como éste; patrones estéticos que (confeccionados por sellos discográficos, empresas de ropa o calzado pero distribuidos por estaciones de radio, canales de televisión y sitios de Internet) van permeando amplios sectores de la juventud Latinoamérica (donde quiera que ésta se encuentre).

Dado que en el capítulo 4 ya habrá tiempo para desarrollar categorías específicas sobre éstas tres propiedades del reggaetón, por ahora solo quisiera dejar establecido un punto respecto a ellas que facilite su lectura histórica, a saber: el grado de “comunicación estructural” que –por usar terminología subculturalista- guarda éste producto cultural, primero con la lírica del rap y del dance hall, segundo con la “facha” del hip-hop y, tercero, con las disposiciones afrocaribeñas del cuerpo.

Sobre el lenguaje como primer medio de comunicación estructural del reggaetón con su entorno sociocultural quisiera ubicar, siguiendo a Luis Calzadilla Waldman (2007), aquel momento ocurrido en Panamá y Puerto Rico -hacia mediados de los

ochenta- en el que la letra improvisada sobre pistas musicales dejó de hacerse solo en inglés para comenzar a hacerse en idioma español, pues, fue ahí donde géneros musicales como el rap⁷⁸ y el dance-hall pudieron empezar a contar las “historias cotidianas del barrio”. El reggaetón es heredero, por lo tanto, de ese traslado hacia el vocabulario y las preocupaciones de los jóvenes urbanos y marginados que ya habían explorado la cultura hip-hop y reggae en el Caribe.

Para Calzadilla lo que ha ocurrido con el reggaetón –guardadas las diferencias de contenido- es equivalente a lo que también ocurrió en los setenta con la Salsa, es decir, se trata de una “crónica social” o de una especie de “documento sociológico” sobre las clases populares latinoamericanas y sobre los lugares de su reproducción. Aunque esa aseveración pueda ser un tanto arriesgada –por romántica y generalista- lo que me interesa rescatar es la idea de que, a través del reggaetón, se haya podido construir un “relato del mundo” susceptible de ser consumido por un amplio sector de jóvenes hispanohablantes en condiciones de marginalidad urbana.

En cuanto al atuendo, vuelve a aparecer la importancia del hip-hop en el panorama del reggaetón pero ahora trasladada a la apropiación de la apariencia “callejera” modelada para los jóvenes negros (principalmente varones) en Estados Unidos que usaban ropa holgada o deportiva, gorras, anteojos oscuros y joyería exuberante para diferenciarse. Podemos recuperar la descripción genérica de los cantantes de reggaetón que proporciona Calzadilla para corroborar esto:

Sobre todo entre los productores (cantantes), es común ver hombres que visten franelas deportivas, gorras, viseras, lentes oscuros, zapatos deportivos con suela alta, medias *panty* en la cabeza y chaquetas deportivas. Por su parte las mujeres, generalmente en rol de consumidor, suelen llevar faldas muy cortas, *hot pants*, y pantalones largos ceñidos al cuerpo (...) Mención a parte debe hacerse sobre la cultura de la ostentación que rodea a los cantantes de reggaetón. Es común observar que entre los accesorios utilizados existe un amplio predominio de joyas y objetos de valor. Esto tiene una estrecha relación con el llamado blin-blin o bling-bling, frase recurrente en muchísimas canciones (Calzadilla, 2007: 28).

⁷⁸ El uso de la palabra rap y hip-hop suele ser indistinto, sin embargo, según señalan Calzadilla como Rivera, Marshall y Pacini, rap designa la música (melodía, armonía, ritmo y lírica) mientras que hip-hop la cultura juvenil en general.

Finalmente, en cuanto al baile, es posible notar un tercer tipo de “comunicación”, ya no con lo “afroamericano” -como en el primero y segundo- sino con lo “afrocaribeño”. Se trata de un tipo de danza –ejecutada en pareja- conocida como *perreo*, semejante a la “lambada” brasileña o al “mapalé” colombiano, que enarbola el carácter proxémico de los cuerpos negros (dispuestos a representar encuentros sexuales de “naturaleza pública y colectiva”). Con el perreo, dice Calzadilla, “los cuerpos de los jóvenes se apropian del espacio, erotizándolo, simulando actos sexuales de forma explícita a través de movimientos y gestos concentrados en los genitales y otros puntos erógenos” (2007: 27).

Si bien esto apenas nos dice algo superficial sobre las propiedades del reggaetón como un género musical cercano a las problemáticas marginales de los jóvenes en América Latina (expresadas por el lenguaje), a sus apariencias (expresadas por el atuendo) y a sus prácticas sociales (expresadas por el baile), no debemos dejar de mencionarlo, primero, porque ahí han quedado delimitados los “márgenes simbólicos” de la Cultura Juvenil Reggaetonera que pretendo describir y analizar más adelante y, segundo, porque con la aparición de éste nuevo estilo juvenil en el mapa de bienes simbólicos ofrecidos a los “latinos” ha resurgido la dinámica de interconexiones globales entre diferencias culturales que se influyen y modifican mutuamente.

El reggaetón como documento de nuestra actualidad intercultural

Justamente pensando en el reggaetón como un género musical transfronterizo que se ha producido por la “dinámica de interconexiones globales” de la cultura, considero valioso recuperar lo que han dicho Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernández (2009) en uno de los pocos e integrales esfuerzos realizados en esa dirección. Ellos hablan de la dificultad de ubicar geográficamente a ésta música porque, aunque sus orígenes locales estén en Caribe, más que resultado de una circunscripción fronteriza es resultado de la *intersección cultural* de dos grandes “circuitos musicales” que no han visto inauguradas sino resemantizadas sus relaciones a raíz del reggaetón. Se refieren al Caribe y a Estados Unidos.

El reggaetón –dicen- es un tipo de música causada por las relaciones interculturales establecidas entre países como Panamá, Puerto Rico, Cuba o Colombia y ciudades como Nueva York, Los Ángeles o Miami, del mismo modo que antes lo fueron el Mambo, la Salsa⁷⁹, el Latin Jazz y el Hip-Hop. Lo cual confirma que los intercambios musicales se han vuelto norma entre estas dos “regiones” y que no sólo encuentran espacios de articulación global –mediante el mercado musical transnacional- ni se localizan únicamente en Caribe y Estados Unidos, sino que se han extendido a incontables ciudades latinoamericanas que han desarrollado ámbitos de apropiación específicos. Muestra de ello lo que investigo en ésta tesis: lo que ocurre en la ZMVM con el consumo de un producto que no ha sido elaborado aquí ni tiene por emblema lo “mexicano” y mucho menos lo “chilango”.

La interculturalidad globalizada se manifiesta, entonces, como la capacidad de producir *nuevas realidades globales interconectadas localmente* y, viceversa, *nuevas realidades locales interconectadas globalmente*. Pero no sólo eso, como también dicen Marshall, Rivera y Pacini, además se manifiesta como la capacidad de producir “nuevos lugares culturales” para la proyección de regímenes hegemónicos de sentido tensionados por viejas y nuevas nociones de raza, clase social, sexualidad, moralidad y violencia. Eso quiere decir que, tanto en la producción global como en el consumo local de reggaetón, podemos encontrar un “trasfondo de significaciones” que reformula los mecanismos de instauración de un orden simbólico-discursivo por medio de la inclusión de lo “marginal” dentro de lo “mainstream”. En ese sentido, lo dicho por esos autores permite reflexionar sobre un asunto fundamental para los propósitos de ésta tesis que será abordado cuando se revisen los *discursos sociales* de los que está cargado el producto cultural reggaetón (capítulo 4), a saber: qué nuevo lugar y qué régimen de sentido se produce con su consumo en la ZMVM.

De los ámbitos de producción a los ámbitos de consumo del reggaetón

⁷⁹ Sobre este fenómeno en la Salsa en específico, ver: Quintero Rivera (1998).

Lo que el estudio de Marshall, Rivera y Pacini muestra es que, para entender cómo se produce la hegemonía cultural (en contextos globalizados, neoliberales e interculturales como los que vivimos actualmente) necesitamos dejar de plantear esas relaciones entre lo “mainstream” y lo “marginal” como relaciones entre centro y periferia o que necesitamos dejar de pensar la articulación entre las industrias culturales globalizadas y las identidades-culturas juveniles localizadas en términos de “entidades separadas” que solo estimulan o que solo son estimuladas (respectivamente). En cambio, deberíamos verlas como partes de una misma “configuración cultural” que se produce en simultaneo por lo que los consumidores toman de los productos y lo que los productos toman del contexto sociocultural en el que viven los consumidores.

En consecuencia, la Cultura Juvenil Reggaetonera no se reduce a la recepción directa de unos mensajes emitidos desde un “centro cultural de operaciones” sino que también debe contemplar (como decía Barbero) aquello que sus receptores hacen con esos mensajes. Eso permitirá notar que el reggaetón, como “un símbolo potente, y también prominente, para formular nociones de comunidad” (Rivera, Marshall, Pacini; 2009), ha propiciado la aparición de al menos dos fenómenos sociales (uno por intermediación cultural y el otro por apropiación identitaria) que aunque están fuertemente vinculadas a las industrias culturales no las agotan. Me refiero a la conformación de una escena musical (descrita en el quinto capítulo de ésta tesis) y de unos grupos itinerantes de jóvenes reggaetoneros (descritos en el sexto capítulo de ésta tesis).

Pero, que el reggaetón sea capaz de configurar fenómenos culturales o identitarios en ámbitos de consumo locales tampoco debe hacer nos caer en el error (que seguido cometen los estudios que sólo miran los ámbitos de producción) de suponer que todos los reggaetoneros está igualmente vinculados a un mismo proceso de intermediación cultural o a un mismo de proceso de apropiación. Por el contrario, si los menciono no es porque me interese agotar ni objetivar el mosaico de intermediaciones o apropiaciones locales del reggaetón, sino por destacar su importancia -siguiendo la definición de “configuraciones culturales”- dentro del *campo*

de posibilidades o –siguiendo la definición de “interculturalidad”- dentro del *espacio de intercambios* de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

La forma en la que está planteado el objetivo de mi investigación justamente apunta en ese sentido, a no trasladar directamente el ámbito de producción del reggaetón al ámbito de consumo para evitar simplificar la complejidad inscrita en el contexto local de apropiaciones, como si desde las industrias culturales se determinara todo lo que pasa con los consumidores de reggaetón en ésta ciudad. Porque, dicho sea de paso, esa es justamente la estrategia de la estigmatización (analizada al final del sexto capítulo) que reduce las diferencias culturales a asociaciones causales sumamente simples pero socialmente potentes del tipo: “si el reggaetón es un producto cultural nefasto todos quienes lo consumen también deben ser nefastos” que proceden de otras más eufemizadas pero igual de peligrosas “todos los consumidores de reggaetón son iguales”.

Así, teniendo en cuenta que la Cultura Juvenil Reggaetonera es –sobre todo- un fenómeno de consumo cultural o una configuración cultural especialmente compleja, propongo que -para pasar al capítulo metodológico de ésta tesis- vayamos de las delimitaciones más generales de esa complejidad a las más particulares para entender qué tipo de “análisis” quiero hacer sobre el objeto de estudio de ésta investigación. Tres enunciados cortos podrían ayudar a señalar ese espectro amplio de preocupaciones analíticas.

- 1) La Cultura Juvenil Reggaetonera como un conjunto heterogéneo de significados.
- 2) La Cultura Juvenil Reggaetonera como un conjunto heterogéneo prácticas.
- 3) La Cultura Juvenil Reggaetonera como un conjunto heterogéneo de conflictos representacionales.

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA.

Si comenzamos a delimitar desde la perspectiva más amplia posible el objetivo de ésta investigación podríamos decir que se trata de desarrollar una propuesta de caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la Zona Metropolitana del Valle de México fincada en sus *significados* (provenientes de las industrias culturales y los medios de comunicación), en sus *prácticas* (aquello que hacen los consumidores de reggaetón cuando están juntos en los escenarios urbanos dispuestos para su encuentro), y en sus *representaciones sociales* (la percepción que predomina en el imaginario colectivo sobre este fenómeno juvenil).

En pocas palabras, lo que me interesa caracterizar es el conjunto de “formas de pensar” y “formas de actuar” de delimitan los “márgenes simbólicos” de esta cultura juvenil en relación dialéctica con la cadena de “reacciones” generadas por ello en el entorno social. Ya que, según propongo, dada la estigmatización que atraviesa a este fenómeno juvenil, lo característico de él también debemos buscarlo en las representaciones sociales que *otros* tienen sobre el reggaetón y sus consumidores.

Ahora, si, como se presume, de lo que se trata todo esto es de rastrear lo específico de esta cultura juvenil a través de los significados, las prácticas y las representaciones sociales movilizadas por ella, lo que sigue, después de haber situado eso teórica e históricamente (capítulos 1 y 2), es diseñar la metodología que permita acceder a dicha información y analizarla. En ello consistirá este tercer capítulo, en trabajar directamente con los datos desarrollando herramientas para su recopilación y análisis.

Tiempo atrás, cuando apenas comenzaba definir un problema y un objetivo de investigación, la primer noción metodológica que cruzó por mi cabeza fue que para acceder al mundo de los reggaetoneros tendría que moverme en el terreno de los

estudios *cualitativos* necesariamente. Pero, tan pronto hallé resuelta esa obviedad, descubrí que la verdadera dificultad radicaba en definir qué tipo de aproximación cualitativa podría resultar la más adecuada para caracterizar a esta cultura juvenil, tarea que no ha sido fácil de resolver y que me ha obligado a ajustar y rectificar constantemente la estrategia en favor de un modelo hecho a la medida de mi objeto de estudio.

En retrospectiva (y si hubiera que abstraer lo más posible el proceso) diría que, como resultado, lo que he obtenido es *una etnografía sobre la Cultura Juvenil Reggaetonea nutrida de tres herramientas de recopilación de datos (observación, entrevista y revisión de documentos) y volcada sobre el objetivo de producir inductivamente (a partir de lo que en investigación cualitativa se conoce como la “teoría fundamentada”) los conceptos y categorías que postulan una caracterización del fenómeno*. En las siguientes cuartillas haré algunas especificaciones sobre esta descripción general de la metodología para, en la segunda parte del capítulo, concentrarme en mostrar cómo la he puesto en práctica.

Primero hace falta indicar que aunque, en efecto, concibo esto como una etnografía, eso no significa que lo que esté buscando sea describir densamente a un solo grupo (“los reggaetoneos”) sino analizar su presencia como fenómeno social a través de las diferentes manifestaciones simbólicas y socioespaciales que les son propias (producto de interacciones locales y globales entre distintos actores⁸⁰ en distintos escenarios⁸¹).

Por eso, dado que mi intención es retratar la compleja red de relaciones e intercambios inscritos en esta cultura juvenil, he tenido que evitar reducir esto a un estudio de gueto para poder identificar (a partir del uso complementario de distintos recursos cualitativos y fuentes de información) cuáles son las articulaciones entre los diferentes actores, discursos, prácticas, escenarios y representaciones sociales que han

⁸⁰ Las industrias culturales, los medios de comunicación, los intermediarios del producto, los consumidores y las alteridades.

⁸¹ Discoteques, conciertos, fiestas privadas, estaciones de metro, redes sociales y otras plataformas virtuales.

dado forma al fenómeno.⁸² Lo que, en pocas palabras, hace de ésta una metodología mixta en cuanto a la estrategia que he seguido para recolectar los datos.

Es importante resaltar esa característica de la metodología porque, a partir de ella, podré cumplir con el primer objetivo de esta investigación, a saber: generar descripciones sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera que sean capaces de penetrar, desde distintos flancos, en su compleja composición. Pero, no sólo eso, apoyado en aquellas descripciones espero poder determinar inductivamente cuáles son algunos de rasgos distintivos de este fenómeno. Lo cual sugiere que la segunda característica de esta metodología reside en que los conceptos y categorías que, producto del análisis de los datos, emerjan, estarán directamente relacionadas con los testimonios, las prácticas y los documentos de los actores tal como fueron observadas durante la investigación.

Ir desde los datos hacia los conceptos y categorías implica tejer desde abajo un conocimiento capaz de describir (en vez de derivar) lo que está pasando socialmente con el reggaetón en la ZMVM. Se trata, pues, de una forma de proceder basada en lo dicho por los involucrados y en lo observado durante el trabajo de campo que “permitirá hablar” a este fenómeno desde sí y desde cómo lo percibido sobre él le es devuelto en la forma de códigos lingüísticos (estigmatizaciones) capaces de incidir notablemente en su caracterización.

Así, lo que quiero desarrollar durante este capítulo son dos estrategias metodológicas complementarias: una descriptiva que permita dimensionar la complejidad de este fenómeno y contrastarla con la visión construida socialmente sobre él y otra analítica que, en función de lo descrito, contribuya en la elaboración de enunciados explicativos sobre la presencia de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM.

⁸² Utilizo el mismo argumento para descartar que éste no es un estudio de “consumo cultural” (a secas) porque, puesto el foco de atención en las diversas manifestaciones simbólicas, socioespaciales y en la red de relaciones entre actores que alberga este fenómeno cultural, he tenido que ir más allá de las distintas formas de apropiación del producto para observar también asuntos que tienen que ver con su producción (las industrias culturales y los discursos sociales que promueven), con su intermediación (los mecanismos de comunicación entre industrias culturales y consumidores) y con su estigmatización (las relaciones con la alteridad).

Ahora, antes de avanzar en la descripción de los detalles de esta metodología me gustaría detenerme en tres asuntos que, adjuntos al enfoque etnográfico mixto y a la forma de proceder inductivamente, sirvan para apuntalarla. Se trata también de aclaraciones sobre la manera en la que pretendo delimitar la complejidad de la Cultura Juvenil Reggaetonera pero a las que, por su importancia, he decidido dedicar un lugar a parte. Me refiero a las *dimensiones*, los *principios* y los *alcances* de esta lectura metodológica.

Las dimensiones de esta interpretación

Si existe alguna forma de hacer notar la complejidad inscrita en la Cultura Juvenil Reggaetonera esa, sin lugar a dudas, estriba en señalar el amplio espectro de manifestaciones simbólicas y socioespaciales desatadas por el reggaetón (en ésta y otras ciudades latinoamericanas) que refutan cualquier tentativa de homogeneización de los significados, las prácticas y las representaciones sociales que ahí operan. La complejidad, entonces, deviene de la gran cantidad y heterogeneidad de sucesos vinculados al reggaetón en esta ciudad y de las distintas formas de “posicionarse” individual y colectivamente que ello ha hecho posible para los miembros de esta cultura juvenil.

Ya habrá tiempo en los capítulos 4, 5 y 6 de pormenorizar esa diversidad de asuntos vinculados a la Cultura Juvenil Reggaetonera (generalmente insospechada), sin embargo, lo importante por ahora es adelantar que, según propongo en esta metodología, para lograr captar –sin especular- la complejidad de este fenómeno es indispensable delimitarla pronto a 4 de sus dimensiones constitutivas.

- 1) Los *discursos sociales* de los que está cargada la amplia gama de productos culturales confeccionados a escala global por las industrias culturales y que, con la etiqueta de “reggaetón” puesta, inciden directamente sobre las prácticas de un segmento de la juventud urbana.

2) Las múltiples interacciones entre los intermediarios locales del producto que han hecho emerger algunos de los *espacios de escenificación* más representativos de esta cultura juvenil.

3) Las *identidades juveniles* que, ancladas al consumo de reggaetón, han aparecido en la ZMVM .

4) Los *estereotipos estigmatizantes* que circulan en torno a este producto, estos escenarios y estas identidades.

Dimensiones todas ellas sobre las que profundizaré durante esta investigación.

Así, pues, lejos de lo que comúnmente se piensa, resulta que el producto cultural reggaetón (diseñado y distribuido a gran escala) es bastante diverso en sí, habitado por distintos subgéneros cada cual con un peculiar modelo narrativo, atuendo y moda.⁸³ Estéticas que por un lado conectan con un universo particular de relaciones entre aquellos actores encargados de trasladar esta diversidad de sonidos a los escenarios locales de interacción (promotores de eventos, dueños de discoteques y dj's). Y por el otro, con un amplio rango de consumidores⁸⁴ entre los que no es posible encontrar una apabullante regularidad estadística sino apropiaciones diversas del producto.

A lo anterior habría que sumar que la composición heterogénea de la Cultura Juvenil Reggaetonera, además de referirse a los significados del producto, a los mecanismos de intermediación y a las prácticas de los consumidores, sugiere una lectura no determinista de las condiciones sociales de las que es resultado y que reproduce. Es decir que, contrario a la suposición ampliamente difundida de que en el reggaetón lo único que podemos encontrar es subordinación (por género o clase social), resulta que no para todos los miembros de esta cultura juvenil la dominación

⁸³ Existe, por ejemplo, reggaetón romántico, reggaetón callejero, las tiraeras, el electro flow, el cumbiatón, el salsatón y el cubatón, entre otros.

⁸⁴ Hombres-mujeres, adolescentes-jóvenes, trabajadores-estudiantes-desocupados, consumidores ocasionales-consumidores regulares, miembros de pequeños-medianos-grandes grupos, etc.

opera de la misma manera, que no es absoluta sino dialéctica, tensión permanente entre hegemonía (representaciones sociales) y subalternidad (agencia de los actores).⁸⁵

Eso significa que estos jóvenes, etiquetados y estigmatizados como están, encuentran diferencialmente maneras de negociar su “subordinación” a través de la elaboración de estilos, del uso de Internet y de las redes sociales, que les permiten posicionarse frente a los discursos de las industrias culturales y de la otredad que los estereotipa. De donde se desprende que, por si fuera poco, también hay diversas formas de asumir la serie de discursos sociales de las que está cargada esta cultura juvenil y la proscripción de la que es objeto.

En resumen, aunque estemos acostumbrados a juzgar estandarizadamente todo lo que tenga que ver con el reggaetón (significados, prácticas y representaciones sociales), lo cierto es que este fenómeno cultural además de poseer un alcance social incuestionable contiene variaciones simbólicas importantes (impresas en el producto y visibles sólo para quienes están cerca de él), mecanismos dinámicos de adaptación al contexto (no exclusivos de un grupo sino resultado de articulaciones entre distintos agentes sociales locales y globales), distribuciones espaciotemporales irregulares (no siempre compactas sino también muchas veces dispersas), exhaustivas búsquedas por el reconocimiento (identidades juveniles fluctuantes) y, finalmente, estrategias variadas de contención de la dominación.

Hago hincapié en todo esto por romper con el supuesto de que el reggaetón es un producto cultural uniforme, distribuido unidireccionalmente desde las industrias culturales y los medios de comunicación hacía un grupo homogéneo de consumidores que interactúa mecánicamente en los mismos escenarios y sin resistir de forma alguna a la dominación ejercida sobre ellos. No ocurre así, y en ello habré de ser enfático. De ahí la necesidad de señalar los principios (ético-epistemológicos, teóricos y metodológicos) que impedirán reproducir una interpretación simplista de esta cultura juvenil.

⁸⁵ Apegado a una definición genérica de las relaciones de poder en Gramsci es posible hablar de una especie de complicidad entre los dominantes y los dominados, de distintos “grados” de consentimiento entre unos y otros, y no de la imposición unilateral de voluntades (Gramsci, 2000).

Los principios de esta interpretación

Estos *principios ético-epistemológicos, teóricos y metodológicos* serán, en pocas palabras, la guía para el abordaje de la heterogeneidad de la Cultura Juvenil Reggaetonera, delimitada ya a cuatro dimensiones constitutivas (los discursos, las intermediaciones, las identidades y el estigma). Se trata de niveles de interpretación de la complejidad importantes como recordatorios del camino que he decidido seguir durante esta investigación.

Comienzo por el nivel *ético-epistemológico* porque representa la valiosa oportunidad de separarse tempranamente de la tendencia estereotípica que, fuertemente asentada en el imaginario colectivo, se ha conformado con mirar homogénea y prejuiciosamente al reggaetón y a sus consumidores. A cambio de ello, lo que propongo es apostar por un acercamiento cognitivo/valorativo capaz de someter a revisión crítica aquellas ideas estereotipadas (tomadas aquí como fuentes de información y no como premisas) a las que han sido reducidas los posicionamientos simbólicos de los miembros de esta cultura juvenil.

Asumir con seriedad que la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM es compleja y heterogénea significa, pues, cuestionar la correlación tendenciosa entre sus discursos, sus prácticas, la clase social y nivel educativo de sus miembros, para, por esa vía, trascender la animadversión que normalmente suscitan los reggaetoneros y disponerse a inspeccionar todo lo que su presencia pone en juego. Pero no sólo eso, liberarse de los estereotipos conlleva, además, la responsabilidad de evitar caer en el extremo opuesto: victimizar a estos jóvenes llamando a darle un valor positivo al estigma que pesa sobre ellos.

Hace falta, entonces, que el abordaje ético y epistemológico de la complejidad de este fenómeno opere en dos direcciones, primero, en favor de una interpretación no estereotipada y, segundo, una vez apartados de ahí, en contra de cualquier pretensión de convertir lo negativo en positivo. Ya que, como he insistido, el objetivo de esta investigación no es satanizar ni reivindicar a la Cultura Juvenil Reggaetonera sino

caracterizarla, teniendo en mente que se trata de una tarea susceptible de volverse fanatista sino se pone la suficiente atención en ello.

En cuanto a los *principios teóricos* debo recordar que durante esta investigación he decidido usar el concepto “culturas juveniles” propuesto por Carles Feixa dado que, como expliqué en el capítulo 1, proporciona un andamiaje terminológico suficientemente sólido para empezar a reflexionar sobre este fenómeno desde el paradigma de la interculturalidad (caracterizado por producir posicionamientos juveniles diversos, efímeros e intercambiables) y por el paradigma configuracional (caracterizado por señalar la incompletitud de la cultura),

Sin embargo, el objetivo principal de esta investigación no es ratificar la efectividad de este término para analizar fenómenos de este tipo, lo utilizo para tener una forma de nombrar y agrupar todo lo que el reggaetón ha producido socialmente en esta ciudad pero bajo la sospecha de tender hacia la homogeneidad que autores como Alejandro Grimson me han permitido a considerar. Y en vista de que mi intención no es agotar el término sino apropiarme estratégicamente de él para alcanzar un objetivo distinto (caracterizar los significados, prácticas y representaciones sociales vinculados al reggaetón), eso me ha permitido colocar el principio o la guía para la construcción de enunciados analíticos en otro lugar, en el procedimiento inductivo que he decidido seguir durante esta metodología.

Se trata, en apego a la Teoría Fundamentada que después detallaré, de dejar que los conceptos y categorías -que formalicen una caracterización de este fenómeno- emerjan del microanálisis de los datos obtenidos durante el trabajo de campo y no de las deducciones a las que conduzca cualquier cuerpo de categorías preconstruidas. Lo que me ayudará a resolver la complejidad de la Cultura Juvenil Reggaetonera a través de unas abstracciones conceptuales que, aunque concientes de sus ascendencias macro y meso teóricas, sean capaces de abrirse un camino propio.

Finalmente los *principios metodológicos* hacen referencia a que, adjunto a lo que ya había dicho, la etnografía que me he propuesto desarrollar debe limitarse a ubicar analíticamente solo algunos aspectos clave para la comprensión de este fenómeno que, como veremos, involucra varias realidades socioculturales, escenarios, agentes

sociales, flujos de información y comunicación que se entrecruzan a escala *local* y *global* y que, dicho sea de paso, yo ya he comenzado por restringir a cuatro dimensiones constitutivas.

Acotar metodológicamente la complejidad de este fenómeno social implica reconocer, entonces, que es imposible agotar todos los asuntos relacionados con el reggaetón en esta ciudad, tarea que debería ser emprendida por varias investigaciones e investigadores(as), y que, en cambio, lo que hace falta desarrollar es una primera descripción y análisis de los “márgenes simbólicos” que sirven para tipificar a esta cultura juvenil como característica de una forma de ser joven-urbano-popular distinta de otras (precedentes, contemporáneas, afines o antagónicas).

En otras palabras, en lo que consiste este recorte metodológico es en *rastrear las principales fuerzas clasificatorias que operan sobre esta cultura juvenil y que definen tanto los posicionamientos subjetivos, individuales y grupales de sus miembros como su ubicación social (estratificación social)*, criterios bajo los cuales deben ser puestos a discusión los recursos metodológicos empleados y las categorías que de ahí emanen.

Los alcances de esta interpretación

Ahora, otra forma de sortear la complejidad inscrita en la producción, distribución, consumo y apropiación del reggaetón en la ZMVM es acotar las descripciones y explicaciones obtenidas sobre esta cultura juvenil al estado inevitablemente exploratorio de este estudio para, de paso, evitar generar falsas expectativas al respecto. O lo que es lo mismo, hay que aclarar cuáles son los alcances de esta interpretación de la Cultura Juvenil Reggaetonera tomando en consideración su punto de partida y su punto de llegada.

Como establecí antes (capítulo 2), aunque es cierto que existen variedad de pistas susceptibles de ser tomadas de la literatura sobre las culturas e identidades juveniles en México e inclusive de las investigaciones pioneras sobre la producción del reggaetón en América Latina, el punto de partida impuesto a esta investigación ha sido la ausencia de referentes teóricos y metodológicos directos para el estudio de los

reggaetoneros en términos de cultura juvenil que, al no brindarme un respaldo sólido para entender lo que pasa con este fenómeno cultural, se ha convertido en mi principal ocupación.⁸⁶

Pero no sólo eso, a la falta de antecedentes bibliográficos directos habría que sumar la naturaleza misma de los datos que he recabado durante mis indagaciones en campo, marcados inicialmente por la lejanía del mundo de los reggaetoneros de esta ciudad y por las complicaciones para acceder a él en calidad de “extraño”. Y es que entrar en ese mundo no es asunto sencillo, más que por oculto o por hostil porque se trata de una cultura juvenil sumamente diversa y escurridiza que moviliza constantemente los escenarios e interacciones entre sus miembros y porque exige, una vez hecho el contacto, del establecimiento de un vínculo de confianza con los informantes que permita seguirlos a donde ellos se desplazan. Vínculo que aunque existió con algunos de los entrevistados, hasta ahora no he terminado de consolidar porque necesitaba concentrarme en el diseño de una metodología de estudio capaz de funcionar como la carta de navegación que indicase el camino a seguir.

Lo que ocurrió fue que pronto me di cuenta de lo sencillo que resultaría perderme en la complejidad de este fenómeno social por lo que, antes de recoleccionar compulsivamente información sobre él, he preferido consolidar una estrategia metodológica centrada en probar distintas alternativas de acceso y de evaluación de los datos que permitiera sortear el déficit de descripciones y análisis sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera (aunque ello terminase por darle a los alcances de ésta investigación el carácter de *intermedios* dentro de un proyecto académico de más largo alcance).

En concreto, cuando hablo de los “alcances” trato de evidenciar que dada la falta de antecedentes teóricos, metodológicos y prácticos, las descripciones y categorías de análisis que darán forma a esta propuesta de marco teórico-metodológico para el estudio de la Cultura Juvenil Reggaetonera no están en condiciones de ser presentadas

⁸⁶ Y aunque dicha ausencia de antecedentes bibliográficos directos puede tomarse como un obstáculo importante para el desarrollo de esta investigación también debe ser vista y valorada, sin duda, como la oportunidad de dotar de valor los hallazgos que de aquí surjan.

como conclusivas (en términos de la meticulosa corroboración de un conocimiento) sino que se contentan con generar, por ahora, una serie de hallazgos estratégicos que en el futuro permitan producir interpretaciones más amplias y más precisas sobre esta cultura juvenil.

Pero ¿qué objeto tiene desarrollar ese conocimiento si no podemos dar explicaciones contundentes sobre lo que ocurre con la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM? Vale la pena hacerlo porque, en términos procesales, representa la oportunidad de avanzar un paso en el desarrollo y ajuste de los parámetros que (en un momento posterior) permitan recopilar y analizar una cantidad más grande de datos, es decir, seleccionar con precisión una muestra teórica, establecer contrastes y comparaciones entre distintas manifestaciones del mismo fenómeno y/o con otros fenómenos sociales (juveniles o no), definir exhaustivamente las relaciones entre unas categorías de análisis y otras y, finalmente, como resultado de todo eso, robustecer la teoría sobre el tipo de contextos sociales y paisajes culturales que han hecho emerger (a escala global, regional y local) esta forma de ser joven.

Descripción de la metodología.

Lo que he dicho hasta el momento sobre esta metodología es que se trata de una *etnografía* que hará uso de *tres instrumentos cualitativos* de recolección de datos (observación, entrevista y revisión de documentos) para delimitar la complejidad de la Cultura Juvenil Reggaetonera y de la *inducción* (teoría fundamentada) para organizar esa información en función de una serie de conceptos y categorías. Además, he propuesto que esta lectura del fenómeno sea acotada a *cuatro de sus dimensiones constitutivas* (los discursos, los intermediarios, las identidades y el estigma), guiada por *tres principios de interpretación* (ético-epistemológico, teórico, metodológico) y al margen de ciertas expectativas o *alcances* (el carácter exploratorio de este estudio).

Todo lo anterior con la intención de producir una caracterización de este fenómeno basada en los *significados*, las *prácticas* y las *representaciones sociales* que

ella moviliza o en la relación dialéctica entre las particularidades de esta cultura juvenil y la estigmatización que pesa sobre ella (identidad/alteridad).⁸⁷

Ahora, ya que conocemos el esquema general de esta metodología y su correspondencia directa con el objetivo de investigación, lo que resta es desmenuzar aún más los procedimientos que he seguido para describir y analizar este fenómeno a partir de la vinculación entre lo que John W. Creswell (2009) llama la “estrategia de investigación”, los “métodos de recolección de datos” y los “métodos de análisis e interpretación de los datos” o, en otras palabras, entre las orientaciones conceptuales (estrategia de investigación) y los recursos técnicos de esta metodología (para la recopilación y análisis).⁸⁸ Lo que, como ya había anticipado, llevará a distinguir dos estrategias (no sucesivas sino simultáneas y complementarias) de esta investigación cualitativa: por un lado el *enfoque etnográfico* como estrategia descriptiva y, por el otro, la *teoría fundamentada* como estrategia analítica.

Digo que se trata de dos estrategias simultáneas para mostrar que la categorización de este fenómeno cultural ha sido resultado de procedimientos metodológicos continuamente ajustados (abiertos en vez de terminados) lo que en pocas palabras quiere decir que, como explican Hernández, Fernández y Baptista (2010), en una investigación cualitativa como ésta, la relación entre la literatura, los datos y el análisis de los datos “no es lineal sino iterativa y recurrente”.⁸⁹

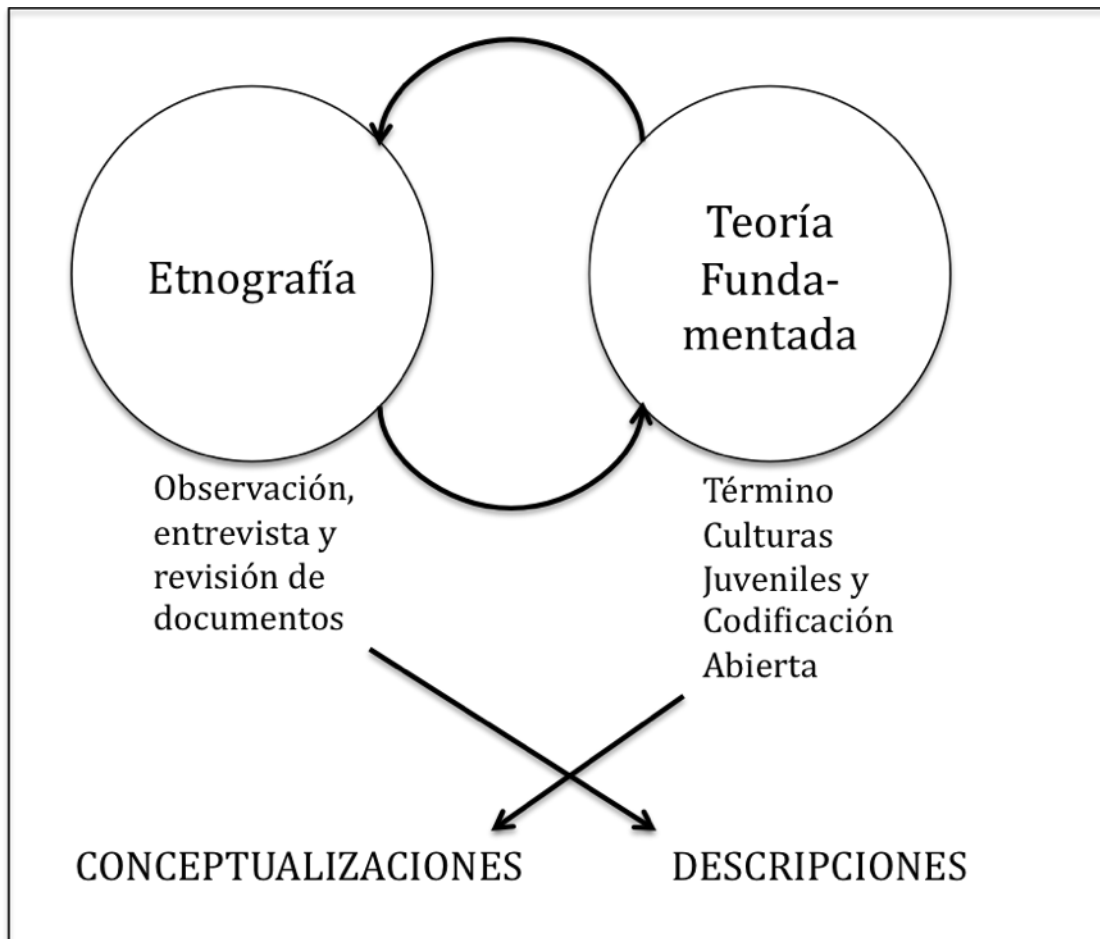
En la figura 1.1 muestro cómo han debido interactuar estas dos estrategias metodológicas y qué compone a cada una de ellas.

⁸⁷ Insisto en el enfoque dialéctico porque, además de los significados y las prácticas, me interesa incluir dentro de lo característico de la Cultura Juvenil Reggaetonera las principales razones por las que ha quedado asignada a un estatus social bajo, popular y marginal.

⁸⁸ En los Anexos de esta investigación adjunto una tabla (anexo 1) que permite visualizar tanto las diferencias entre la “estrategia de investigación”, los métodos de recolección y los “métodos de análisis” (Creswell, 2009) como su correspondencia con mi planteamiento del problema. La coloqué en la sección de Anexos porque ha sido, más que un producto, un instrumento que me ha ayudado a diferenciar mentalmente entre las distintas partes del proceso de investigación por las que he ido transitando.

⁸⁹ A lo que me refiero es a que aunque la literatura sobre culturas juveniles fue la primera en arrojar consideraciones metodológicas, éstas han tenido que replantearse por los datos obtenidos y por las interpretaciones que les he dado, los datos a su vez no son entes objetivos que puedan ser sometidos a una sola interpretación sino que las orientaciones conceptuales y el análisis han hecho surgir de ellos distintas formas de mirarlos.

Figura 1. Esquema general de las estrategias metodológicas



Poco a poco iré abordando cada aspecto representado en la figura 1.1, pero por lo pronto me interesa que se entienda que si he seleccionado el método etnográfico y la teoría fundamentada es porque confío en que (en tanto encuadres conceptuales y técnicos) me conducirán a proponer una clasificación (nutrida de teoría y datos) que se consolide como primer recorte frente a las diversas, dispersas y heterogéneas manifestaciones de este fenómeno cultural; que descubra, ordene y analice los significados, prácticas y representaciones sociales movilizadas por la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM.

Estrategia descriptiva

El enfoque etnográfico

El enfoque etnográfico, aunque sujeto a aplicaciones diversas,⁹⁰ es una metodología que permite a las investigaciones cualitativas describir contextualmente a determinada cultura, subcultura o grupo en función de las ideas, creencias o conocimientos que le caracterizan. Se trata de una forma de proceder cualitativamente que busca comprender los símbolos o “expresiones condensadas de significados” que orientan la acción de determinadas personas (Fetterman, 2008) así como sus variaciones posicionales y/o situacionales (Marvasti, 2014) para poder darles un tratamiento textualizado que revele el estado de determinada realidad cultural o “corpus significativo” (L,_)

Describir a la Cultura Juvenil Reggaetonera de la ZMVM requiere, en ese sentido, de poder situarla contextualmente en el lugar y momento de su aparición para (a partir de los significados, prácticas y representaciones sociales inscritos en ella) trasladarnos del nivel puramente morfológico o superficial de las percepciones estereotipadas sobre estos jóvenes y sus respectivas formas de ser, hacia la carga de sentido y valor que ellos (y otros que nos son ellos) les dan. O en apego a lo que Clifford Geertz (1973) ha llamado la “descripción densa”, el objetivo del enfoque etnográfico (al que me adscribo) es dar cuenta de la “jerarquía estratificada de estructuras significativas” a la que solamente se tiene acceso a través, y no al margen, de la experiencia de los sujetos.⁹¹

⁹⁰ Autor desconocido (sobre la autoridad etnográfica) identifica al menos 4 planteamientos diferentes del enfoque etnográfico (experiencial, interpretativo, dialógico y polifónico) que, dentro de los límites disciplinarios de la antropología, atribuyen distintos énfasis al valor científico y político de las descripciones culturales así producidas. Se trata, en pocas palabras, de un desplazamiento en la posición del etnógrafo que va desde las pretensiones más objetivantes de producción de conocimiento sobre los “otros” (colonialistas), pasando por las más contextualizadas (interpretativas) y hasta llegar a las más heterogéneas (posmodernas).

⁹¹ En ese sentido la etnografía no apunta, como explica Geertz (en la misma línea que la filosofía pragmatista norteamericana) a una Teoría General de la Cultura con aspiraciones predictivas, pues, se basa en un modelo siempre incompleto y debatible de explicación de la conducta en el que las generalizaciones son primero contextualizaciones y nunca abstracciones de largo alcance, para el que la

En suma, si bien casi nunca empezamos desde cero a estudiar algún fenómeno social pues generalmente contamos con algún tipo de conocimiento previo sobre él (más o menos sesgado), la etnografía nos sitúa nuevamente en ese punto de “desconocimiento” para permitir que sean las acciones y testimonios de los protagonistas de este fenómeno social los que hagan emerger su interpretación; nos obliga a recorrer el camino inductivamente, es decir, desde los discursos sociales hacia su organización, porque, como el propio Geertz decía (en el marco de su Antropología Simbólica) “es en el fluir de la conducta –o, más precisamente, de la acción social– donde las formas sociales encuentran articulación” (Geertz, 1997, 30).

Ahora, ya antes he dicho que el uso que haré del enfoque etnográfico no será convencional en el sentido de que no estoy en búsqueda de descripciones sobre la forma de ser de ciertos “nativos” o de un grupo relativamente cerrado, sino tratando de rastrear los complejos mecanismos de articulación (global y local) de un fenómeno social que involucra a actores y escenarios de distintos tipos por lo que desarrollar una etnografía sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera implica trascender (sin nulificar) los estudios de guetos que, en este campo de estudio en específico, han tomado la forma de investigaciones sobre bandas juveniles (revisadas en el capítulo 2).

De tal modo que, retomando a Creswell (2009), la estrategia utilizada para seleccionar las fuentes de información y los métodos para su recolección debe ser aquella que permita entender el problema y resolver las preguntas de investigación o, en este caso, aquella que sirva para retratar desde distintos ángulos esta realidad cultural que ya no se parece a la de los chavos banda reunidos en las esquinas de los barrios sino que emerge por las intersecciones –relativamente efímeras– entre *actores* (industrias culturales, intermediarios, grupos de pares y alteridades), *escenarios* (discoteques, fiestas privadas, estaciones de metro y redes sociales) y *procesos* (consumo cultural, escena musical, identificación y estigmatización).

meta consiste en producir “grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de textura muy densa” (Geertz, 1967, 38).

Métodos de recopilación de datos

Luego de explicar que la interpretación de la Cultura Juvenil Reggaetonera obtenida como resultado de esta investigación dependerá, en primera instancia, de las descripciones contextualizadas que podamos hacer sobre ella, necesito detenerme a detallar la naturaleza mixta de los materiales que estaré manipulando para, de esa manera, orientar el sentido de esta caracterización hacia aquellas expresiones relevantes de la pujante realidad juvenil de los reggaetoneros.

Los métodos de recopilación de datos que a continuación presento no constituyen, como he dicho, una etapa clausurada de esta metodología sino agentes activos (en fase de prueba) diseñados para identificar los componentes centrales de la Cultura Juvenil Reggaetonera (que hasta ahora he denominado “dimensiones constitutivas”). Serán la *observación*, las *entrevistas abiertas-semiestructuradas* y la *revisión de documentos* las encargadas de arrojar los datos que, en su lectura intercalada, contribuyan a rastrear las interacciones específicas entre actores, escenarios y procesos (en torno a cierta clase de significados, prácticas y representaciones sociales) que habiliten un análisis vinculante del fenómeno (según la relación entre sus partes).

Y es que ha sido justamente por acudir como observador a las discoteques de reggaetón, por entrevistar a distintos actores clave (consumidores, miembros de grupos, dj's y a un documentalista interesado en el tema) y por prestar atención a los documentos que dan cuenta de las diferentes manifestaciones textuales de este fenómeno juvenil (canciones, videos, blogs, videoblogs, redes sociales, notas periodísticas, reportajes y documentales) que he podido hallar al menos cuatro grandes subdivisiones temáticas en este fenómeno cultural (los discursos-prácticas, las intermediaciones, las identidades y los estigmas); materia prima de las abstracciones conceptuales que desarrollaré con ayuda de la segunda estrategia metodológica (la Teoría Fundamentada).

Observación

DIMENSIONES	FUENTES DE INFORMACIÓN
1. DISCURSOS 2. INTERMEDIACIONES 3. IDENTIDADES JUVENILES	<ul style="list-style-type: none"> Asistencia a 3 Fiestas de reggaetón: 2 en la discoteca <i>El castillo del abuelo</i> (Los reyes la paz, Estado de México) y 1 en <i>Kaoos</i> (Ecatepec, Estado de México).
1. DISCURSOS	<ul style="list-style-type: none"> Asistencia al Concierto del cantante Ñengo Flow en la discoteca <i>El paraíso del abuelo</i> (Los reyes la paz, Estado de México).
4. ESTIGMATIZACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> Asistencia a la Proyección de los documentales “Combos reggaetoneros” y “Pablito mix y los súper ídolos del cumbiatón” en el <i>Cine Tonalá</i> (Colonia Roma, Distrito Federal).

Hernández, Fernández y Baptista (2010) mencionan que hay diferentes grados de participación del investigador que observa. Las observaciones participantes más activas requieren ser visto como un miembro más de la comunidad (portador del atuendo, conocedor del género musical y practicante del baile) lo que, de entrada, no ha sido una opción para mi por las limitantes temporales de este proyecto de investigación y por la serie de atributos no compartidos con estos jóvenes (edad, apariencia, espacios de socialización, formas de expresión, etc.).

Mi interés a ese respecto no ha sido, entonces, comportarme como ellos y ellas ni apostar por el camuflaje para poder observar (desde dentro) lo que hacen, sino ubicar (a la distancia) algunos rasgos distintivos de esta cultura juvenil en relación con tres “unidades de observación”: las características de los *escenarios* en los que tiene lugar, las características de los *actores* que participan en ella y las características de las *prácticas* que ratifican la pertenencia. Todo lo cual ha representado, en sentido estrictamente cronológico, el inicio de mi acercamiento –plagado de dudas e inseguridades- a la Cultura Juvenil Reggaetonera, a lo que todos estos jóvenes se transmiten entre sí y a lo que transmiten hacia “afuera”.⁹²

⁹² En la observación reconozco, pues, el primer momento en el que de verdad he podido estar en presencia de la Cultura Juvenil Reggaetonera, tratando de luchar contra mi extrañeza e impericia, para esforzarme por entender todos los significados que movilizan estos jóvenes con sus prácticas sociales.

Por esa razón he decidido no definir como “participante” esta observación para evidenciar que, en mi papel de observador, estuve presente pero no interactué.⁹³ Estrategia que, a pesar de la aparente limitación, me hizo “quitarme el miedo” y comenzar a distanciarme de los estereotipos sobre la manera de ser de los reggaetoneros, sobre sus puntos de reunión y sobre sus prácticas, pudiendo así percibir (todavía superficialmente) qué es lo que los tiene ahí, juntos.

En concreto, durante el año 2013, he acudido a tres discotecas (ubicadas en dos diferentes municipios del Estado de México) que por su alto grado de popularidad entre los jóvenes de la ZMVM se han constituido como bastiones importantes de esta cultura juvenil en tanto funcionan como los espacios que (aunque no los únicos) hacen posible el encuentro entre reggaetoneros. Y he estado ahí en presencia de dos tipos de eventos distintos: la fiesta y el concierto.⁹⁴

Ya hablaré en el capítulo 4 sobre esas experiencias, por ahora me limitaré a decir que a partir de ellas y, sobre todo, de su cruce con algunos fragmentos de las entrevistas y los documentos, han comenzado a tomar forma la primera y segunda dimensión constitutiva de este fenómeno (los significados inscritos tanto en el producto como en las prácticas de los reggaetoneros y la función de los intermediarios en las fiestas). Estando ahí he sentido mis oídos llenarse de reggaetón (ritmo que una vez puesto un pie en la disco no da tregua, dominador absoluto de la situación), he visto cómo lucen los reggaetoneros (esmerados en que los tenis, los pantalones, las playeras, las camisas, las cejas depiladas y los peinados digan algo sobre ellos), he notado la centralidad del “perreo” (ritual que gobierna el curso de todas las acciones y a

Tarea que, incluso ahora, pasado el tiempo, considero inacabada pero a la que al menos he podido tomar medida de sus dimensiones.

⁹³ En la escala de participación del observador, esta investigación exploratoria se encuentra más próxima a lo que Hernández, Fernández y Baptista (2010) identifican como “participación pasiva” (no hay interacción) que a la “participación moderada” (intervención en algunas actividades) o a la “participación activa” (plena intervención), dado que por el momento la considero suficiente para los objetivos planteados.

⁹⁴ Aunque de naturaleza similar, la diferencia entre las fiestas a las que acudí y el concierto consiste en que, en el segundo (además del atuendo y las prácticas) me fue mostrado el fuerte vínculo que hay entre los consumidores de reggaetón y las industrias culturales (a través de los discursos), ya que la atención se concentra en la presencia “extraordinaria” de uno de los cantantes de reggaetón más famosos de América Latina.

todos los que en esos cuatro muros van entrando) y, finalmente, he percibido la importante labor de dj's, animadores y edecanes (capaces de mantener de pie lo más esencial pero inmaterial de una fiesta: el ambiente).

En las discotecas, pues, está concentrado todo lo que tiene que ver con ser reggaetonero/a: la música, la estética, las prácticas y los actores. Ahí es donde la diferencia que reclama la Cultura Juvenil Reggaetonera se hace presente, donde los discursos sociales aparecen convertidos en prácticas sociales y donde, además, los que no hemos estado cerca de ellas constatamos que (independientemente de los prejuicios construidos) los reggaetoneros tienen en efecto una forma peculiar de significar el mundo a la que no cualquiera tiene acceso.

He de mencionar un par de cosas más para terminar con esto. Primero, que la observación también me ha permitido acercarme, aunque en menor grado, al fenómeno de los grupos de pares (mejor conocidos como combos) en donde he encontrado más claramente definidos los rasgos de una identidad juvenil, ya que estos grupos frecuentemente asisten a las discotecas (previa cita en alguna estación de metro) y es ahí donde me los he encontrado por primera vez. Lo que significa que, aunque tangencialmente, la tercera dimensión constitutiva (identidad juvenil) también será alimentada por los datos que he obtenido al coincidir con algunos combos en los escenarios de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

El segundo asunto refiere a la parte sombreada de la tabla que encabeza este primer método de recolección de datos. Aparece así porque, igual que como haré con las entrevistas y con la revisión de documentos, me interesa reservar un lugar a parte para lo percibido de la Cultura Juvenil Reggaetonera o para la relación dialéctica con la alteridad. Esa observación en concreto refiere a un evento al que acudí, también durante 2013, en el que se proyectaron un par de documentales realizados en el Distrito Federal por la revista *Vice* sobre un célebre dj de reggaetón y sobre el fenómeno de los combos. Más que los documentales en sí (a los que hago referencia en la revisión de documentos) lo que me interesa recuperar de ahí es el debate suscitado por ellos entre los asistentes (mediante foro abierto) porque, en mi opinión, refleja el peso de los estereotipos estigmatizantes en la constitución de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

Tampoco quiero abundar mucho sobre esto porque ya habrá tiempo de mencionarlo después, pero, sí me interesa dejar asentado que también la cuarta dimensión constitutiva (estigma) ha comenzado a cobrar forma a partir la observación.

Entrevistas abiertas-semiestructuradas

DIMENSIONES	FUENTES DE INFORMACIÓN
1. DISCURSOS 3. IDENTIDADES JUVENILES	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas abiertas con dos jóvenes consumidores de reggaetón y, en algún momento, miembros de un combo: un hombre y una mujer.
2. INTERMEDIACIONES	<ul style="list-style-type: none"> Entrevista semiestructurada con dos jóvenes dj's de reggaetón: dos hombres.
3. IDENTIDADES JUVENILES 4. ESTIGMATIZACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> Entrevista semiestructurada con el Director General de Vice México y realizador de los documentales "Pablito Mix y los súper ídolos del cumbiatón" y "Combos reggaetoneros".

Parece haber una especie de consenso (Hernández, Fernández y Baptista, 2010; Creswell, 2009; Kvale, 2011; Hammersley, Atkinson, 1994) en relación con que las entrevistas (en sus distintos grados de profundidad) son herramientas que permiten acercarse al fenómeno investigado por medio de las narraciones de quienes lo viven, lo que permite obtener información de primera mano (basada en "experiencias subjetivas" y "conocimiento de una situación social") con la cual acceder a los discursos, las prácticas y las representaciones sociales que modelan la conducta de determinados actores sociales en determinados contextos de interacción.

El consenso consiste, entonces, en procurar que los informantes hablen "en sus propias palabras" de los asuntos que interesan al investigador. En ese sentido las entrevistas aspiran a ser abiertas, aunque en realidad no puedan serlo plenamente porque no se trata de una charla entre viejos amigos en la cual los temas son libres y los implicados puedan profundizar a placer en cualquier asunto o cambiar abruptamente

de dirección. De ello resulta que, en etnografía, las entrevistas sean generalmente semiestructuradas, lo cual significa que el investigador diseña una estrategia de obtención de la información y la pone en juego cada vez que realiza una entrevista a alguno de sus informantes, buscando la forma de acceder lo más “naturalmente” a los discursos que le interesan.

La semi-estructuración de las entrevistas radica, entonces, en la construcción de un Guión de Entrevista, el cual sirve para obtener distintos tipos de descripciones sobre el fenómeno a partir de las “formas de preguntar” utilizadas (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). Por ejemplo, en el caso específico de las entrevistas realizadas a jóvenes consumidores de reggaetón, las preguntas centrales de mi guión han sido “preguntas disparadoras” (¿Qué es para ti el reggaetón?, ¿Qué es para ti la fiesta?, ¿Qué es para ti el perreo?, ¿Qué es para ti el combo?, etc.) que son de carácter más abierto, atendiendo a lo –supuestamente- más deseable a la hora de realizar entrevistas. Sin embargo, también he utilizado “preguntas estructuradas” y “preguntas ejemplificadoras” para obtener detalles sobre el estilo, sobre los “escenarios”, o sobre el producto cultural (¿Cómo se viste un reggaetonero?, ¿Dónde y cómo son la fiestas?, ¿Qué cantantes/canciones de reggaetón te gustan?, ¿Qué es el ambiente de las fiestas?) o “preguntas de contraste” para saber cómo se perciben los reggaetoneros dentro del grupo o en relación con otros actores sociales (¿Hay diferentes tipos de reggaetoneros? ¿Te juntas con jóvenes que no son reggaetoneros? ¿Qué opinas de los que ofenden al reggaetón?). En fin, si bien es deseable que el informante hable de su experiencia en sus “propias palabras”, hace falta que el investigador le pida puntualizar en diferentes asuntos.⁹⁵

Ahora, en esta investigación las entrevistas (todavía reducidas en número) han pasado paulatinamente de ser relativamente abiertas (realizadas a partir de un guión muy general) a semiestructuradas (conforme fui organizándolas en función de los temas relevantes), pero no puedo decir que se trate de *entrevistas a profundidad* obtenidas a través de repetidos encuentros con los informantes dadas las limitantes temporales y el

⁹⁵ En los anexos de esta investigación (anexo 2, anexo 3 y anexo 4) colocaré los guiones de los tres tipos de entrevista realizadas: a consumidores, a dj’s y a documentalista.

carácter exploratorio de esta metodología. Sin embargo, en vez de mirarles con desdén me parece que los datos arrojados por ellas merecen ser valorados porque han funcionado como una especie de brújula capaz de indicar por dónde proseguir cuando el camino se ha tornado nebuloso. En esta segunda metodología de recolección he encontrado muchas de las articulaciones que parecían irrelevantes o confusas en la observación o en la revisión de documentos.

Así, los relatos de los entrevistados (dos jóvenes reggaetoneros, dos dj's de reggaetón y un documentalista interesado en esta cultura juvenil) son valiosos porque contienen sino la totalidad de los discursos sociales rastreados sí al menos las pistas para descifrarlos, para saber dónde y cómo encontrarlos. Y es que, a final de cuentas cada una de las dimensiones constitutivas de esta cultura juvenil refiere a significados, prácticas y representaciones sociales “vivas”, animadas por la experiencia directa o indirecta de las personas entrevistadas, de lo que, en primera instancia, sólo toca dar cuenta a ellos a través de sus relatos.

Sin las articulaciones discursivas brindadas por los informantes todo parecería ser un gran sin sentido, pura y simple manipulación de masas, comportamiento mecánico, por eso ha sido importante tomar como punto de referencia y contraste las cosas dichas por los entrevistados, aunque, claro está, también cuidándose de no hacer pasar esas descripciones contextualizadas por abstracciones conceptuales. Esas sólo han podido obtenerse de una estrategia analítica, tarea que le corresponde directamente al que investiga.

También aquí, e incluso más marcadamente que para la observación, las conexiones entre los datos y las dimensiones constitutivas de este fenómeno son variadas. Sobre todo en el caso de los cuatro primeros informantes (consumidores, miembros de combos y dj's, que además son quienes han estado directamente relacionados con la Cultura Juvenil Reggaetonera) la información que me han proporcionado está relacionada tanto con los significados, las intermediaciones, las identidades y el estigma. Razón por la que sus testimonios serán constantemente referidos durante los siguientes tres capítulos de “resultados”, tratando de apoyar esta propuesta de caracterización en las reflexiones a las que me han conducido sus dichos.

Sin embargo, a pesar de la transversalidad de estos datos no puedo dejar de mencionar que de cada entrevista recupero el énfasis sobre al menos una de las dimensiones de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Siendo así, los consumidores y miembros de combos me han aportado mayormente en lo relativo a los significados (inscritos en el producto, en el estilo y en las prácticas sociales) y a la identidad juvenil (grupos de pares), mientras que de la entrevista con los dj's destaco la posibilidad de haber desarrollado toda una temática en torno a ella (las intermediaciones) que antes no había siquiera considerado. Y, por último, de la entrevista con el realizador de los documentales (marcada también en gris en referencia al orden de lo percibido) recupero su particular interpretación del reconocimiento que buscan los reggaetoneros con sus identidades y del estigma que pesa sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera.

Revisión de documentos

DIMENSIONES	FUENTES DE INFORMACIÓN
1. DISCURSOS	<ul style="list-style-type: none"> • Cuatro videos de reggaetón populares entre los jóvenes reggaetoneros y con un gran número de reproducciones en el portal de Internet www.youtube.com durante 2013 y 2014.
1. DISCURSOS	<ul style="list-style-type: none"> • 2 Reportajes televisivos y 3 videoblogs realizados por distintos medios de comunicación sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera.
2. INTERMEDIACIONES	<ul style="list-style-type: none"> • El documental “Pablito mix y los súper ídolos del cumbiatón” realizado por la revista vice.
3. IDENTIDADES JUVENILES	<ul style="list-style-type: none"> • El documental “combos reggaetoneros” realizado por la revista Vice.
2. INTERMEDIACIONES 3. IDENTIDADES JUVENILES	<ul style="list-style-type: none"> • Seguimiento de páginas, grupos y perfiles administrados por dj's o miembros de combos en la red social “Facebook”.
	<ul style="list-style-type: none"> • Seguimiento de páginas, grupos y perfiles administrados por usuarios de distintos tipos en la red social “Facebook” que se proclaman abiertamente en contra de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

4. ESTIGMATIZACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • 3 Notas periodísticas en prensa escrita o digital sobre el estilo, la escena musical o la identidad juvenil característica de la Cultura Juvenil Reggaetonera en México y Latinoamérica.
	<ul style="list-style-type: none"> • Dramatizaciones caricaturizadas sobre las “propiedades” de la Cultura Juvenil Reggaetonera vertidas en 2 videoblogs disponibles en el portal de Internet “youtube”.

Finalmente, los documentos deben ser considerados (sin excepción alguna) fuentes de información igual de importantes que los relatos de los informantes y lo observado en los escenarios de la Cultura Juvenil Reggaetonera, pues, como explican Hammersley y Atkinson (1994) aunque se trata de datos que (como los otros) guardan un determinado grado de parcialidad o sesgo, aportan conocimiento valioso en sí mismo sobre lo que interesa a esta investigación.

Este tipo de datos (que abundan en Internet en el caso de esta cultura juvenil) nos hablan de la “perspectiva” y de los “presupuestos” de quienes los elaboran, así como de las personas a las que van dirigidas, nos dan pistas sobre la forma en la que sus autores y receptores “organizan sus experiencias, su imaginario y el <<vocabulario local>> (...) literatura (que) no tiene por qué ser necesariamente leída en su valor de verdad, como representaciones ajustadas a la realidad social, (pues) su valor estriba en los temas, imágenes y metáforas que portan” (Hammersley, Atkinson, 1994, 146-147).

Para indagar en los documentos Hammersley y Atkinson sugieren que, al tenerles en frente, nos preguntemos: “¿cómo se escriben los documentos? ¿cómo se leen? ¿quién los lee? ¿con qué propósitos? ¿en qué ocasiones? (...) ¿qué se omite? ¿qué se da por sentado? ¿qué es lo que el escritor parece tomar por sentado de los lectores? ¿qué es lo que los lectores necesitan saber para que el relato tenga sentido para ellos?” (Hammersley y Atkinson, 1994 PÁGINA). En pocas palabras, todas estas interrogantes están dirigidas a develar las circunstancias de producción y de recepción de esos documentos, lo cual podría ser una labor titánica si no seleccionamos solamente

aquellos que por su representatividad, popularidad, radicalidad o singularidad sirvan como reflejo del lugar social que ocupa la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM.

En los documentos emanados de Internet es donde quizá, como en ningún otro sitio, uno puede encontrar la variedad y cantidad de interacciones entre las industrias culturales que producen el reggaetón a nivel global, los intermediarios que ayudan a sostener la escena musical reggaetonera, los consumidores del producto reunidos en torno a un estilo, los grupos de pares habidos de reconocimiento y los agentes “externos” (hostiles observadores que colocan todo lo que tenga la etiqueta de “reggaetón” abajo y lejos). Actores cuya función principal es movilizar, de un lado al otro, los significados, prácticas y representaciones sociales de los que está cargada la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM y que, de no ser por dicha plataforma virtual, no contarían con un “lugar” para ser proyectados a la escala actualmente que lo hacen. Razón por la cual éste tercer y último método para la recolección de datos no puede ser un asunto secundario sino fundamental para esta investigación.

Es más, incluso me arriesgaré a decir que, basado los documentos revisados, es preciso reconocer en la web la emergencia de espacios de escenificación adjuntos a los que exigen la presencia física de los miembros de esta cultura juvenil sin los cuales sería imposible entender cómo se apropian los reggaetoneros de los significados, cómo se producen las intermediaciones, cómo se anclan las identidades y, finalmente, qué influencia tiene el estigma este fenómeno cultural. O, por expresarlo categóricamente, eso implica que sin Internet no hay Cultura Juvenil Reggaetonera.

Ahora, cabe aclarar que aunque todos los documentos utilizados proceden de Internet y guardan entre sí cierto carácter efímero,⁹⁶ es posible agruparlos en 3 en función de los actores sociales que los producen y de la relación que guardan con respecto al fenómeno. En primer lugar tenemos aquellos documentos que han sido directamente producidos por las industrias culturales (videos de reggaetón disponible en Youtube) y que contienen el núcleo de significados y prácticas sociales sobre las que se

⁹⁶ En tanto se trata de expresiones textualizadas de los significados, las prácticas y las representaciones sociales de la Cultura Juvenil Reggaetonera que tarde o temprano dejan de ser representativas de ella porque constantemente está renovando sus productos, sus actores y sus escenarios.

edifica la Cultura Juvenil Reggaetonera. En segundo lugar están los documentos que construyen los distintos miembros de esta cultura juvenil a través de las redes sociales (páginas, grupos o perfiles de usuarios) con fines promocionales (dj's), logísticos (combos) y recreativos (consumidores), a los cuales podemos tomar como expresiones de la apropiación de aquellos significados y prácticas. En tercer y último lugar tenemos aquellos documentos que han sido construidos como "perspectivas" de la Cultura Juvenil Reggaetonera (reportajes, videoblogs, grupos de Facebook, notas periodísticas y documentales) que guardan con ella distintos grados de aceptación o rechazo.

Finalmente, resta decir que nuevamente los criterios para seleccionar los documentos (así como a las unidades de observación y a los entrevistados) radican en su correspondencia con cada una de las dimensiones constitutivas de esta cultura juvenil. En ese sentido sugiero la siguiente distribución: para abonar en los significados de los que está cargado el producto cultural reggaetón he utilizado 4 videos representativos del género sugeridos tanto por los jóvenes reggaetoneros durante las entrevistas como por su alto nivel de popularidad en Internet. También tomaré en consideración dos reportajes periodísticos y 3 videoblogs por la forma en que aparecen mostrados los atuendos y los rituales de la Cultura Juvenil Reggaetonera.

En cuanto a la segunda y tercera dimensión (intermediaciones e identidad juvenil) han sido dos las fuentes de información que conjuntamente les han dado contenido. Por un lado las páginas, grupos y perfiles administrados tanto por dj's para hacerse promoción (intermediaciones) como por los combos para "citarse" en algún metro e invitar a otros jóvenes a sumarse a ellos (identidad juvenil) y, por el otro, los documentales de Vice (multimedia de información transnacional con dos sedes en México) que retratan directamente tanto la función intermediadora de los dj's ("Pablito mix y los super ídolos del cumbiatón", 2013) como las adscripciones identitarias ("Combos reggaetoneros", 2013).⁹⁷

⁹⁷ Materiales, además, únicos en su especie por la notable diferencia respecto de otros que han aparecido en la televisión e Internet sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera (que más bien los ubico como re-productores de estereotipos estigmatizantes).

Sobre lo percibido de la Cultura Juvenil Reggaetonera (también sombreado) ocurre un asunto semejante a lo que antes he mencionado a propósito de la correspondencia casi exclusiva entre unas fuentes de información y una dimensión constitutiva (el vínculo arriba señalado entre las intermediaciones y la entrevista con un par de dj's de reggaetón). También aquí el estigma ha sido anclado a un tipo de datos, aquellos que, a manera de ataques a los significados y prácticas de la cultura juvenil prevalecen en las redes sociales, en los reportajes, notas periodísticas y videoblogs disponibles en Internet y que muestran, de distintas formas, el grado de menosprecio sentido por esta cultura juvenil.

Estrategia de análisis

La Teoría Fundamentada

Una vez que he explicado de dónde han emergido las descripciones contextualizadas sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera y las cuatro dimensiones identificadas en ella, es momento de hacer un impasse en esta metodología para diferenciar entre los datos y su análisis, pues, si no tenemos claro que una cosa son las descripciones y otras las abstracciones conceptuales correríamos el riesgo de tomar unas por otras, contentándonos así con caracterizar este fenómeno sólo a partir de la organización temática de la información. Por eso es necesario introducir aquí algunas consideraciones conceptuales y técnicas sobre la segunda estrategia metodológica referida para convertir las dimensiones constitutivas de este fenómeno social (resultado de la recolección de los datos) en categorías compuestas por propiedades y dimensiones.

La Teoría Fundamentada es una metodología para el análisis de datos cualitativos (diseñada originalmente por los sociólogos norteamericanos Barney Glaser y Anselm Strauss durante la década de los sesenta) que se basa en tres procedimientos de codificación (abierta, selectiva y teórica) capaces de inducir progresivamente, a partir de los datos, una teoría que sirva para explicar el

comportamiento de determinada cultura, subcultura, grupo o comunidad. Inducción que, a diferencia del enfoque etnográfico, nos obliga pensar más en términos de conceptos que de las experiencias de quienes se hallan involucrados en el fenómeno estudiado (Breckenridge, 2014).

Ésta es una forma de construir conocimiento que va desde las particularidades a las generalidades en la que los datos no deben ser forzados a encajar en una explicación teórica sino que el investigador está obligado a dejarlos hablar, a tratarlos en su especificidad o a prestar atención a lo que dicen y cómo lo dicen. Y es que para esta estrategia de análisis son los datos en su concreitud de los que emergen las abstracciones conceptuales que, una vez alcanzadas, reviran sobre ellos para darles una interpretación teórica, lo que en el fondo obliga al investigador a “aproximarse a la investigación de manera más flexible, sin tanto planificarla ni controlarla” (Strauss; Corbin, 2002; 65), luchando por abstenerse de ratificar su comprensión apriorística del fenómeno.

Ahora, vale la pena advertir que, como explica Jenna Breckenridge (2014), esta forma de construir teoría desde los datos es significativamente laboriosa porque depende de poder explorar en la mayor cantidad de interpretaciones posibles sobre ellos para agruparlos en función de sus similitudes y diferencias, asignándoles una clasificación específica (etiqueta) e incrementando su grado de abstracción hasta llegar a un nivel de síntesis tal que pueda englobar una gran cantidad de información (conceptos dentro de categorías analíticas).

Ya que hemos sintetizado los datos (a lo que se conoce como “codificación abierta”) sigue la tarea de jerarquizar las categorías analíticas por su nivel de importancia o de proceder mediante “codificación selectiva”, lo que debería ayudarnos a encontrar una categoría central que pueda ser diseccionada en sus diferentes subcategorías hasta llegar al punto de saturarla (lo que sucede cuando se agotan los hallazgos sobre ella).

Finalmente, la “codificación teórica” implica detener el examen de los datos (que en las codificaciones abierta y selectiva siguen siendo coleccionados) para buscar las relaciones entre unas categorías y otras, integrando así una serie de enunciados y

proposiciones que (como resultado final del análisis) sean capaces de explicar y predecir el comportamiento de un determinado grupo de personas en un contexto social específico.

En el caso concreto de esta investigación tengo que aclarar que, nuevamente por su carácter exploratorio, no ha sido posible completar los tres procesos de codificación que sugiere esta metodología de análisis sino que –para expresarlo sencillamente- he tenido que concentrarme únicamente en desarrollar categorías sin jerarquizarlas, saturarlas ni integrarlas. Lo cual hace de esta propuesta de caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera un subproducto de la “codificación abierta” y todavía un momento intermedio entre la descripción y el análisis del fenómeno.

Codificación abierta

La codificación abierta es una forma de interpretación de los datos que conmina a “abrir el texto y exponer los pensamientos, ideas y significados contenidos en él” (Strauss; Corbin, 2002; 111), es decir, a “descubrir” los conceptos resguardados en los “acontecimientos, sucesos, objetos y acciones o interacciones” que comparten entre sí algún tipo de similitud o que pueden ser agrupados bajo una misma “etiqueta” o “representación abstracta”. En pocas palabras, este procedimiento posibilita el tratamiento disectivo de los datos que, descompuestos “en partes discretas” dispuestas para su análisis y comparación, sea capaz de generar y sustentar una clasificación del fenómeno estudiado (Strauss; Corbin, 2002).

Ahora, según advierten Strauss y Corbin, la diferencia entre los conceptos y las categorías es que éstas últimas son los conceptos más abstractos y sintéticos que pueden surgir de los datos, por eso hace falta atribuirles una capacidad explicativa más depurada y esforzarse por acceder a ellas.

Agrupar los conceptos en categorías es importante porque le permite al analista reducir el número de unidades con las que trabaja. Además, las categorías tienen poder analítico porque poseen el potencial de explicar o predecir (...) Una vez se define una categoría, se vuelve más fácil recordarla, pensar en ella y (lo que es más importante) desarrollarla en términos de sus propiedades y dimensiones y diferenciarla mejor al descomponerla en sus *subcategorías*, o sea, explicando los cuándo, dónde, por qué, y cómo que posiblemente existan en una categoría (Strauss; Corbin, 2002; 124-125).

Las categorías, entonces, resultan ser compilaciones de información que no existen objetivamente en la realidad sino que el investigador confecciona en virtud de las similitudes y diferencias que encuentra en los datos recopilados, de tal suerte que puede obtener de ellas un cierto número de particularidades (propiedades) y variaciones (rangos) de la realidad cultural que observa.

Las propiedades y dimensiones son fundamentales porque en ellas radican, según explican Strauss y Corbin, tanto las “características generales o específicas o los atributos de una categoría” como su “localización (...) durante un continuo o rango” (Strauss; Corbin, 2002; 128). Elementos clave que, confío, ayudarán a dar un paso más en la caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera para tratar de convertir las descripciones construidas etnográficamente en síntesis conceptuales que ya no sólo descubran sino que también examinen los datos.

Lo que quiero decir con esto es que si bien los discursos, intermediaciones, identidades juveniles y estigmas nos han permitido brindar a esta cultura juvenil una subclasificación temática, esa disección ahora tiene que ser trasladada a tres síntesis conceptuales que, sin ser todavía conclusivas sino experimentales, serán las que verdaderamente den forma a esta propuesta de caracterización del fenómeno y a los subsecuentes capítulos. Me refiero al *estilo masificado* (capítulo 4), a la *escena musical* (capítulo 5) y a las *identidades proscritas* (capítulo 6), cada una de ellas compuesta de sus respectivas propiedades y dimensiones.

Para ilustrar esas categorías, propiedades y dimensiones que he obtenido como resultado de la codificación abierta de los datos utilizaré lo que en investigación cualitativa se conoce como “mapa mental” (Wheeldon; Ahlberg, 2012) que me permitirá representar visualmente el esquema general en el que han quedado organizados los datos.

Figura 2. Categorías, propiedades y dimensiones.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Ahora que finalmente he enunciado e ilustrado cuales son los productos finales de esta metodología, en la última parte de este capítulo me concentraré en explicar por qué el Estilo masificado, la Escena musical y las Identidades proscritas servirán como indicios para desarrollar una propuesta de caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera que nos posicione frente a ella de diferentes maneras, atendiendo a niveles de análisis distintos. Primero como *colectividad* de consumidores de un producto, segundo como *escenarios* de interacción social articulados en función de un género musical y tercero como conformación de grupos de pares sujetos a la

estigmatización producida por la alteridad (percepciones de sí y percepción de los “otros”).

Cabe aclarar que tanto las categorías como sus distintas propiedades y dimensiones son incluyentes entre sí, es decir, que están interconectadas, apareciendo las unas en las otras, de manera que aunque con fines de claridad explicativa las presento en forma separada, no dejan de ser una mezcla, un conjunto, partes de un todo. Así pues, al momento de presentar los resultados de esta investigación, espero poder sostener que tanto las propiedades como las dimensiones de cada categoría son también parte fundamental de las otras y que, por lo tanto, la Cultura Juvenil Reggaetonera existe tal cual la conocemos por la peculiar relación que guardan el Estilo masificado, la Escena musical y las Identidades proscritas.

Antes de ello quisiera presentar otra figura que, adjunta a la anterior, permita visibilizar las relaciones entre la *estrategia descriptiva* y la *estrategia analítica* o entre los métodos de recopilación, las fuentes de información y las categorías que a continuación desarrollaré. Lo hago con el objetivo de cerrar la pinza entre los dos componentes de ésta metodología y para mostrar que, aunque las he presentado de forma separada, en realidad están profundamente implicadas.

Figura 3. Estrategia descriptiva y analítica

Categoría	Propiedades	Fuentes de información*
Estilo Masificado	Discursos sociales	Revisión de 4 videos de reggaetón; Entrevista a dj's; Entrevistas a consumidores; Observación en concierto.
	Practicas sociales	Observación en fiestas; Observación en concierto; Entrevistas a consumidores; Entrevista a dj's; Revisión de reportajes, videoblogs y documentales.
	Escenificaciones	Observación en fiestas; Observación en concierto; Entrevistas a consumidores; Revisión de reportajes, videoblogs y documentales.
	Origen	Entrevista a dj's; Observación en fiestas; Observación en conciertos; Revisión del documental

Escena Musical	Consolidación	"Pablito mix y los súper ídolos del cumbiatón" (Vice, 2013); Reportajes.
	Declive	
	Reposicionamiento	
Identidades proscritas	Estilo local	Entrevistas a consumidores; Revisión del documental "Combos reggaetoneros" (Vice, 2013); Revisión de reportajes.
	Territorialidad	Revisión del documental "Combos reggaetoneros" (Vice, 2013); Revisión de redes sociales; Entrevistas a consumidores.
	Estigma	Revisión de reportajes y videoblogs; Revisión de redes sociales; Entrevista al director del documental "Combos reggaetoneros" (Vice, 2013); Observación en la proyección y foro de discusión de los documentales de Vice.

Categorías de análisis

Estilo masificado (capítulo 4)

Quizá uno de los desacuerdos importantes entre Strauss y Glaser (los creadores de la Teoría Fundamentada) que los llevó a desarrollar dos propuestas distintas de análisis de los datos,⁹⁸ sea acerca del rol activo o inactivo de las prenociones teóricas durante el proceso de codificación (Hoffman-Miller, 2014). Así, mientras para Glaser, lo ideal era apearse a la naturaleza inductiva de esta metodología dejando que todas las abstracciones conceptuales surgieran solamente de los datos, Strauss consideraba legítimo recuperar el conocimiento que no venía propiamente de la información recopilada dado que podría ayudar al investigador a "ampliar el desarrollo de conceptos

⁹⁸ La diferencia básicamente consiste en que, mientras que a la propuesta de Glaser suele llamársele "clásica" por apearse a los procedimientos inductivos originales (Breckenridge, 2014), a la que Strauss desarrolló en colaboración con Juliet Corbin se le reconoce como una aproximación más flexible a los datos, no radicalmente inductiva, que permite "formular preguntas y evidencia desde la literatura" (Hoffman-Miller, 2014) y que, además, asigna mayor peso a los procedimientos de codificación y verificación (Harlim, 2014).

que pueden ya ser importantes en su disciplina o profesión” (Strauss; Corbin, 2012; 126).

En ese sentido considero que esta investigación está más cercana a la propuesta de Strauss y Corbin porque aquí la literatura sobre las culturas juveniles, la interculturalidad y las configuraciones culturales ha jugado un papel sumamente importante en todo el proceso de delimitación metodológica, primero durante la implementación del enfoque etnográfico (permitiéndome orientar la búsqueda de información) y, después, durante la codificación abierta (reutilizando nociones conceptuales preexistentes para agrupar datos).

Basta echar un vistazo rápido a la primera categoría (estilo masificado) para distinguir en ella la influencia de la tradición subculturalista (Escuela de Birmingham) filtrada a través de la metáfora del reloj de arena (Carles Feixa) mediante la cual he podido acceder al núcleo de significaciones y prácticas relacionadas directamente con la Cultura Juvenil Reggaetonera y, además, a sus vínculos con la cultura dominante y con la cultura parental.⁹⁹

Ubico, entonces, en el estilo masificado el epicentro de esta cultura juvenil porque en él ocurren las interacciones entre las industrias culturales y los consumidores que dan cuerpo (antes que nada) a esta realidad sociocultural urbana y juvenil, y cuyas manifestaciones más concretas las he encontrado en tres propiedades profundamente interconectadas: en los *discursos* del producto (canciones y videos musicales), en las prácticas de los consumidores (el baile) y en las *escenificaciones* (las fiestas de reggaetón).¹⁰⁰ Propiedades todas ellas cuyo rango de variación (dimensión), según he

⁹⁹ Ha sido, pues, la distinción entre lo que Feixa llama las “condiciones sociales” (discursos, prácticas y representaciones sociales contextuales) y las “imágenes culturales” (formas de hacer, sentir, pensar y comportarse de los jóvenes) en el estilo lo que me ha brindado los primeros indicios sobre lo que podría distinguir a un fenómeno como este (incluso antes de realizar el trabajo de campo).

¹⁰⁰ Si revisamos con detenimiento el esquema de Carles Feixa veremos que al estilo (o a las “imágenes culturales”) también están adscritos el “lenguaje” y las “producciones culturales”, es decir, la forma particular de hablar o de expresarse de los reggaetoneros y los productos que ellos mismos confeccionan (Feixa, 1998). En el primer caso lo que ha ocurrido es que no figuran las expresiones orales de los reggaetoneros, en tanto elemento del estilo, porque no cuento con suficiente información como para darle un tratamiento aparte. Con las producciones culturales ocurre lo contrario, los datos obtenidos me han permitido centrar en ello toda una categoría relativa a la gestación de la escena musical reggaetonera en la ZMVM, la cual ha sido posible gracias al papel de intermediadores (entre las industrias culturales y los consumidores) que cumplen los dj’s del género, los productores, promotores, animadores y dueños de

observado, está dado por las distintas *modas* que han atravesado al estilo durante el tiempo que ha estado activa esta cultura juvenil en la ZMVM.

Ya será momento (durante el cuarto capítulo) de profundizar en ésta y cada una de las categorías, sin embargo quisiera adelantar que lo que me interesa plasmar en el estilo masificado es, por usar la terminología subculturalista, la forma en la que los jóvenes reggaetoneros (en interacción con las industrias culturales) producen sus *diferencias culturales*. Es decir, todo aquello que les permite mostrarse y concebirse distintos respecto de otros tipos de jóvenes. Asunto complicado (de nuevo, por la heterogeneidad de la que está cargada este fenómeno) al que daré una respuesta no total ni completa sino estratégica: apegado a la figura del reggaetonero como consumidor de un producto cultural lo que busco es poder dar una primera caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera en términos de una *comunidad imaginada* cuyos miembros reproducen unos significados y prácticas sociales que no sólo los distinguen sino que también los vinculan (a pesar de la dispersión espacio-temporal que hay entre ellos). En ese sentido lo que sintetiza esta categoría es justamente una serie de “expresiones condensadas de significados” y sus manifestaciones contextualizadas en el comportamiento de determinado segmento de la población juvenil.

Escena musical (capítulo 5)

Si bien el punto de partida de esta caracterización lo he encontrado en la literatura sobre culturas juveniles, pronto los datos que he obtenido durante el trabajo de campo (en concreto el testimonio de un par de dj's de reggaetón y la observación durante las fiestas) me han puesto en la posición de caracterizar también a la Cultura Juvenil Reggaetonera, además de por el amasijo de significados y prácticas inscritas en ella, por su correspondencia con una escena musical y destacar en ello la función

las discoteques, a quienes se debe la emergencia de los escenarios en los que las actividades focales de esta cultura juvenil (perreos) acontecen.

distributiva y creativa de aquellos actores locales que sirven de intermediarios entre las industrias culturales y los consumidores de reggaetón.

La Cultura Juvenil Reggaetonera, entonces, no sólo es una “comunidad imaginaria” de consumidores sino también *espacios para la escenificación* de estilos e identidades que son posibles gracias al cúmulo de relaciones entre distintos actores que (a través de sus esfuerzos individuales y colectivos) han hecho emerger los escenarios para su puesta en práctica. Sin los dj’s, como protagonistas de esa intermediación, no sería posible entender el tránsito de la confección a gran escala del reggaetón (objeto de consumo de un amplio segmento de jóvenes latinoamericanos) a su encarnación microsocial (en este país, en esta ciudad, en estas colonias, en estos barrios, donde el reggaetón se ha ganado a pulso su lugar).

En ese sentido la propiedad principal de esta categoría son esas *intermediaciones* que, con distintos grados de variación, hacen referencia a las habilidades que algunos actores han desarrollado para hacer emerger los escenarios en los que los miembros de la Cultura Juvenil Reggaetonera proyectan su estilo e interactúan entre sí a través del baile (perreo). Y aunque aún no cuento con suficientes datos como para localizar todas las dimensiones de esas intermediaciones (para lo que tendría que acercarme a los distintos actores que intervienen en ellas), el testimonio de los dj’s entrevistados me ha abierto una ventana para mirar el estado de esas interacciones y para definir, al menos, el rango de *transformaciones* (trayectoria) que ha sufrido la escena musical reggaetonera en la ZMVM a lo largo del tiempo.¹⁰¹

En suma, abordar la escena musical desde las intermediaciones que la hacen posible y sus diferentes transformaciones permite trasladar el foco de observación de la escala macrosocial a una de las dos manifestaciones locales de este fenómeno. La segunda de ellas relativa a la siguiente categoría: la identidad.

¹⁰¹ Para los objetivos de esta investigación (cuya continuación vislumbro a corto plazo) considero suficiente ese primer vistazo a la escena musical reggaetonera, sin embargo, en el futuro espero poder abundar en ella a partir de una etnografía más densa y nutrida por la experiencia del resto de los intermediarios.

Identidad proscrita (capítulo 6)

Como he mostrado al inicio del capítulo 1 de esta investigación, las identidades han sido largamente discutidas en las ciencias sociales, objeto de extensas consideraciones teóricas y metodológicas aplicadas (entre muchos otros asuntos) al estudio de juventudes de distinto tipo que, en un contexto de creciente diferenciación social e intercambios culturales, permite conocer los complejos mecanismos de socialización mediante los cuales los jóvenes han podido construir diversos lugares simbólicos distinguibles y compartidos.

Pero, independientemente de todas las implicaciones de las que está cargado el concepto identidad por sí mismo y de sus múltiples aplicaciones sobre el concepto juventud, en lo que quiero concentrarme durante esta categoría es sólo en un tipo de manifestaciones identitarias de la Cultura Juvenil Reggaetonera, no por otra cosa sino porque considero que en ellas es donde la cuestión de ser “reggaetonero(a)” se juega más encarnizadamente. Me refiero al asunto de la aparición de los Combos Reggaetoneros en la ZMVM.¹⁰²

Si la etiqueta “jóvenes reggaetoneros” (que tantas veces hemos oído mencionar) tiene un referente empírico concreto dentro de la Cultura Juvenil Reggaetonera ese, sin duda, lo podemos encontrar en la gran cantidad de combos que se han constituido en las zonas marginadas (centrales o periféricas) de esta ciudad. Se trata de grupos conformados por hombres y mujeres (jóvenes en efecto) que, inscritos tanto en el Estilo masificado como en la Escena Musical asociada al producto cultural reggaetón, tienen la intención manifiesta de construirse un espacio aparte, en su atributos estéticos

¹⁰² De nuevo trato de justificar la necesidad de recortar de alguna forma la composición heterogénea de la Cultura Juvenil Reggaetonera pues resulta imposible, para los alcances de esta investigación, abarcar todos los asuntos vinculados a la identidad de quienes participan (de una u otra forma) en este fenómeno social. Me limito, entonces, a hablar de los combos porque en ellos encuentro la posibilidad de distinguir con relativa claridad la diferencia entre “identidades” y “culturas” (no siempre fácil de notar) y de mostrar que aunque se implican mutuamente hay un grado de separación entre ellas. Lo que trato de decir es que en un cierto punto (y eso para mí son los combos) las culturas juveniles como fenómenos sociales a gran escala decantan en procesos locales de identificación (paralelos –pero no iguales- a la conformación de la escena musical reggaetonera) en los que las relaciones entre pares (y no las interacciones con las industrias culturales) quedan al frente de los procesos de socialización.

(jerseys, peinados, tatuajes), en sus emblemas (logos, banderas, saludos, cantos), en sus espacios de reunión (las estaciones de metro), en su eventos (fiestas y fiestas de aniversario), en su agresividad (posicionamiento frente a otros grupos) y en su número (la capacidad de incorporar miembros).

Lo que intentaré hacer aquí será brindar un panorama general (y todavía superficial) sobre las características de estos grupos a partir de la descripción de las actividades que realizan y de sus formas de organización interna para entender qué implica *pertenecer* a uno de ellos y qué tipo de *reconocimiento* se busca al hacerlo. Porque, según propongo, es ahí donde “ser parte de” y “distinguirse de” se convierte en un asunto crucial para la vida de algunos jóvenes reggaetoneros y ya no simplemente accesorio (estilístico). Además, en cuanto a las dimensiones de esta categoría, llamaré la atención sobre los procesos de *anclaje* y *desanclaje* que hacen de estas identificaciones perecederas, efímeras e intercambiables.

IncurSIONAR en los combos significa, así, descender un nivel más en las manifestaciones locales de la Cultura Juvenil Reggaetonera, ya no se trata de pasar de la escala macrosocial de los consumidores de reggaetón (comunidad imaginada) a la mesosocial de los escenarios de su puesta en práctica (escena musical), sino de volver a ajustar el lente para radiografiar otro tipo de interacciones: aquellas que se dan entre pares. Comunidades no imaginadas sino táctiles que necesitan, además de que los jóvenes se relacionen con el estilo y los escenarios, de su participación dentro de un grupo en el que conviven con otros y otras jóvenes en específico; ya no reggaetoneros a secas sino de cierto tipo y de cierto lugar.

Ahora, digo que se trata de “identidades proscritas” por eso que mencionado largamente a lo largo de las páginas anteriores, porque también las representaciones sociales que existen sobre el reggaetón y sus consumidores importa en la definición de las identidades. Cuando hablo de “representaciones sociales” me refiero a la serie de discursos sociales (ya no provenientes de la Cultura Juvenil Reggaetonera sino de lo que se piensa de ella) que estigmatizan a los reggaetoneros e inciden profundamente en el grado de *exclusión* al que están sometidos.

Hablar de proscripción, entonces, implica captar otra peculiaridad más de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM: la hostilidad, incomodidad, burla y desprecio que suscita en amplios sectores de la población, es decir, el valor social “bajo” que se le ha asignado al reggaetón, sus consumidores, sus escenarios y sus identidades, que, según propongo, sugiere que las representaciones sociales producidas por esta cultura juvenil vuelven a ella en forma de una fuerza clasificatoria tan poderosa como la que los jóvenes reggaetoneros usan para distinguirse.

A manera de conclusión de este capítulo quiero volver a enfatizar que la caracterización que propongo de la Cultura Juvenil Reggaetonera, centrada en el desarrollo de tres categorías de análisis, es todavía exploratoria de su complejidad. Lo cual quiere decir que las abstracciones conceptuales que he presentado y que guiarán la redacción de los resultados (capítulos 4, 5 y 6) aún están en etapas de desarrollo tempranas o que deben ser evaluadas como puntos intermedios entre la descripción y el análisis del fenómeno.

Es importante aclarar eso porque, de otro modo, podría llegar a suponerse que este estudio está terminado y que el Estilo masificado, la Escena musical y la Identidad proscrita son las síntesis analíticas más depuradas que se pueden obtener de los datos. No es así, pues, en el futuro lo que seguiría sería volver al campo pero con una orientación metodológica definida, es decir, sabiendo qué es lo que hace falta describir densamente para (entonces sí) poder transitar hacia los siguientes procesos de codificación (selectiva y teórica) de la Teoría Fundamentada que permitan elevar el nivel de abstracción de los conceptos.

Estas categorías son, entonces, más bien proto-categorías que me han ayudado a dar una organización tentativa a los significados, prácticas y representaciones sociales movilizadas por la Cultura Juvenil Reggaetonera con las cuales espero poder elaborar un relato articulado de lo que el reggaetón ha desatado socialmente en la ZMVM que sirva como antesala de una segunda fase de este proceso de investigación.

**TRAS LAS PISTAS DE LA CULTURA JUVENIL
REGGAETONERA EN LA ZMVM
(RESULTADOS)**

Algunas notas sobre los resultados de ésta investigación.

Antes que otra cosa quisiera hacer una breve recopilación del camino que he seguido para llegar hasta este punto en la investigación que –desde el punto de vista de mi experiencia personal- sirva como parámetro para evaluar el tipo de resultados que presento en los siguientes capítulos. Para hacer eso tengo que remontarme unos años atrás. Entre 2009 y 2010, cuando estaba por concluir mi formación en nivel licenciatura y teniendo claro que era el campo de los estudios sociales sobre la música lo que me atraía genuinamente, tuve la idea de indagar (durante mi trabajo de tesis) en los gustos musicales de algunos jóvenes universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México para determinar si, a partir de ellos, era posible hablar de una especie de paradigma cultural posmoderno visible –al menos- en este segmento de población.¹⁰³

La premisa era simple: estos jóvenes, por su alto nivel de instrucción y su fluido contacto con la heterogeneidad (fácil de palpar en un contexto como el universitario), parecían ser buena muestra de aquella norma de consumo cultural contemporánea que exige abandonar la filiación a un solo género musical para transitar libremente entre los distintos tipos de música disponibles en el mercado, teniendo implícita, además, la consigna de “aceptar” las preferencias musicales ajenas. Mi propósito, en el fondo, era relacionar la versatilidad casi ecléctica con la que algunos jóvenes universitarios consumen música (y construyen identidades) con lo que los teóricos de la posmodernidad habían llamado el “paradigma estético” (Mafessoli, _) o el imperio de lo efímero (Lipovetski, _).

Independientemente de lo acertado de esas suposiciones teóricas y de los procedimientos metodológicos empleados para sostenerlas, recupero esta anécdota porque fue justamente durante las entrevistas con aquellos jóvenes universitarios que

¹⁰³ Dicha investigación (Omaña, 2010) consistía en vislumbrar algunas implicaciones “culturales” concretas de la posmodernidad o de la crisis de la modernidad, perspectiva filosófico-sociológica que en aquel momento adopté con entusiasmo y que hoy, lejos de percibirla como errática, valoro como parte de mi proceso de aprendizaje.

comencé a interesarme por el estudio del reggaetón como fenómeno cultural, pues, una y otra vez apareció referido ese como el género musical que *nunca escucharían ni les gustaría*. Sin que representase regularidad estadística alguna, lo que ocurrió fue que en las entrevistas realizadas a estos jóvenes universitarios encontré reiteradamente celebrada la existencia de una amplia gama de géneros musicales aunada a cierto rango de tolerancia respecto de los rasgos de personalidad (ligados a una música) que consideraban más distantes. Pero, con reggaetón, las cosas parecían ser distintas, las manifestaciones de rechazo eran contundentes por tratarse de una música calificada de repugnante que no merecía ningún tipo de consideración (sic). Y si bien en aquel momento no estaba en condiciones de dar seguimiento a aquel consenso que reduce a un “accidente curioso”, poco a poco la curiosidad se tornó seria hasta convertirse en una investigación que aquí finalmente arroja sus primeros resultados.

Tras haber sido aceptado en 2012 en el programa de maestría en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM Cuajimalpa y tomada la decisión de que haría un estudio sobre el reggaetón en México (sin saber bien a bien qué quería decir eso), no tardé demasiado en confirmar –por distintas vías- el interés que (por morbo) este tema podía provocar, latente en todo lo que se dice al respecto en Internet, en las numerosas conversaciones informales que sostuve con amigos y en los diversos espacios académicos en los que tuve que dar cuenta de esta investigación. Reacciones emocionales, morales y racionales a favor o en contra del reggaetón que –en mi opinión- revisten a este asunto de cierta importancia cultural y a las que me he aferrado para seguir adelante pese a las dificultades teórico, metodológicas y prácticas que he encontrado en el camino.

Viéndola en retrospectiva, quizá mi posición subjetiva frente a este fenómeno cultural no haya fluctuado durante este tiempo, pues, para estudiarlo no me he tenido que convertir en reggaetonero (por más invitaciones –en tono de broma- que haya recibido de intentarlo por parte de profesores y compañeros de la maestría), lo que sí cambió vertiginosamente fue la forma de aproximarme a lo que implica social y culturalmente el reggaetón en esta ciudad, pues, con cada nuevo dato o perspectiva teórico-metodológica he tenido que rectificar los objetivos planteados y las

interpretaciones sugeridas. Uno a uno de los capítulos de esta tesis son muestra de esa necesidad de ajuste permanente en la que, por más confusiones y frustraciones que me haya provocado, tengo puestas mis expectativas de validez del conocimiento que de aquí surja.

De entrada, los dos primeros capítulos de esta investigación pueden ser leídos como la búsqueda de un asidero terminológico e histórico para el objeto de estudio seleccionado. En el primero de ellos (marco teórico) me he esmerado en decidir cómo nombrar el fenómeno cultural aparejado al consumo de reggaetón en la ZMVM. En mi mente rebotaron las denominaciones “identidad juvenil”, “subcultura”, “postsubcultura”, “tribu urbana”, hasta que finalmente decidí apropiarme del término “cultura juvenil” con todo y sus aspectos problemáticos (a los cuáles he hecho frente usando los conceptos de “interculturalidad” de Nestor García Canclini y de “configuraciones culturales” de Alejandro Grimson). Mientras que en el segundo (contexto histórico) he tratado de localizar a esta cultura juvenil dentro del mosaico de formas de identificación juvenil que en México viene formándose desde la segunda mitad del siglo XX, indispensable para entender la procedencia social y generacional de esta manifestación de juventud.

Y aunque esos primeros esfuerzos –de tipo más bien bibliográfico- fueron indispensables para la definición del objeto de estudio (la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM), su problematización en realidad vino con las cuestiones de orden práctico que después se tradujeron en encrucijadas metodológicas a resolver como objetivo principal de esta investigación (capítulo 3). Me explico. Además de darle un nombre y una localización histórica al mundo del reggaetón en esta megaciudad necesité encontrar una manera de entrar en él; primero quise hacerlo frontalmente, yendo a buscar a estos jóvenes en su espacios de reunión, pero pronto me di cuenta de que sin haber sido invitado seguirían cerrándome la puerta en la nariz (como repetidamente ocurrió). Entonces probé con diferentes “llaves”, preguntando entre conocidos y conocidos de conocidos para ver si alguien podía ponerme en contacto pero, aunque algunas puertas se abrieron, no pude más que asomar la cabeza y tomar apunte desde lejos sobre lo que ahí acontecía.

Viendo frustrados mis propósitos porque no podía caracterizar detalladamente al reggaetonero de esta ciudad aparecieron sorpresivamente dos fuentes de información que cambiaron por completo mi perspectiva del problema porque desplazaron el foco de atención del *grupo-colectividad de consumidores* a las *condiciones de posibilidad* del fenómeno cultural. Una de esas fuentes fue el documental de Vice llamado “combos reggaetoneros” y la subsecuente entrevista con Bernardo Loyola (realizador del documental) que me permitió pensar el fenómeno desde lo que inicialmente me había interesado de él (sus manifestaciones en el terreno de lo local y las reacciones que suscita en la alteridad). Y la otra, la respuesta de Dj Tona (vía Facebook) accediendo a darme una entrevista para hablar sobre la escena musical de la que él participa con notable éxito y que yo ni siquiera tenía considerada como “ámbito de incumbencia” de esta investigación.¹⁰⁴

Sólo entonces, después de releer las transcripciones de esas entrevistas y de revisar algunos documentos a los que accedí por ellas, entendí que podía ver a la Cultura Juvenil Reggaetonera (además de que como una comunidad –real o imaginaria- de consumidores de un producto, estructurada en torno a una serie de discursos sociales provenientes de las industrias culturales) como espacios localmente decantados para la aparición de ésta forma de ser joven: uno resultado de las intermediaciones culturales de los dj’s y otros actores (la escena musical) y otro resultado de las apropiaciones identitarias de algunos consumidores de reggaetón (los combos).¹⁰⁵

¹⁰⁴ En las metodologías de recopilación de información el video de VICE referido corresponde al apartado de “revisión de documentos”, mientras que los testimonios de Bernardo Loyola y Dj Tona hacen parte de las “entrevistas abiertas-semiestructuradas”; materiales descritos en el apartado metodológico de esta investigación.

¹⁰⁵ En el capítulo 1, y en apego a la propuesta de Carles Feixa, definí a las culturas juveniles como mezcla entre las procedencias sociales de los jóvenes (condiciones sociales) y las apropiaciones o resignificaciones (imágenes culturales) que éstos confeccionan a través del “estilo” para hacerse de un lugar (una identidad) dentro del entorno social, y en ese sentido como un fenómeno cultural vinculado principalmente al consumo. Sin embargo, conforme la complejidad de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM se ha puesto de manifiesto, la necesidad de vincularla también a la producción, distribución y percepción del reggaetón parece inevitable. Sin deshacerme del concepto, lo que propongo en esta investigación es tener en cuenta que, en contextos socioculturales definidos, las culturas e identidades juveniles son resultado de la intervención directa tanto de las industrias culturales y los consumidores, como de los intermediarios y los detractores.

Pronto recuperé el ánimo porque comprendí que no estaba obligado a desarrollar una etnografía “clásica” para describir a la Cultura Juvenil Reggaetonera (basada en el estudio de ciertos “nativos”) sino que podría redondear estratégicamente el fenómeno, es decir, tratar de retratar las articulaciones entre los discursos de las industrias culturales, las prácticas de los consumidores, las funciones de los intermediarios, los mecanismos de socialización grupales y las percepciones de la alteridad, para tratar de captar así sus rasgos generales (trabajo que no se ha hecho en México). Con lo cual el objeto de esta investigación tomó un talante abiertamente metodológico, volcado sobre el diseño exploratorio de una estrategia de acercamiento cuyos resultados apuntan más a dimensionar la complejidad de este asunto que a brindar explicaciones de largo alcance al respecto.

Así fue como finalmente quedaron definidos los cimientos de mi caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM que si bien me dejan satisfecho con los resultados obtenidos, también obligan a reiterar su carácter provisional y a señalar la necesidad de seguir investigando en profundidad sobre esto en el futuro. Dicho lo cual procederé a proporcionar la largamente prometida lectura inicial de este fenómeno cultural a partir de las tres categorías analítico-descriptivas que he desarrollado en el capítulo anterior (estilo masivo, escena musical e identidad proscrita), utilizando –con tales propósitos- fragmentos intercalados de las observaciones, entrevistas y documentos.

CAPÍTULO 4. ESTILO MASIFICADO

En el apartado metodológico de este trabajo ya había dicho que el punto de partida para la caracterización de la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM tendría que ser la noción de “estilo” que recupero del término “culturas juveniles” desarrollado por Carles Feixa en apego al paradigma subculturalista. Sin embargo, los componentes o propiedades específicas de esa categoría sobre los que me centraré se separan parcialmente del esquema analítico de dicho autor por condiciones de acceso a los datos que ya mencioné antes (Nota al pie 100).

Para el caso de este fenómeno cultural postulo que el estilo juvenil adscrito al consumo de reggaetón en la ZMVM necesaria –aunque no únicamente- tiene que ver con la articulación de tres propiedades distintas: 1) Los discursos sociales (de clase y de género) impresos en el producto cultural reggaetón y confeccionados por las industrias culturales. 2) Las prácticas sociales de los jóvenes que consumen ese producto, concretamente el baile conocido como “perreo”. 3) Las escenificaciones en las que tanto los discursos como las prácticas sociales son susceptibles de ser observadas. En dicha terna radican –por usar la expresión de Gilberto Giménez- las “diferencias significantes” que hacen del reggaetón una forma de ser joven cualitativamente distinta de otras (precedentes o contemporáneas).

Como una suerte de introducción a la primera de las propiedades mencionadas considero pertinente hacer algunos apuntes sobre el lugar de procedencia de aquello que indiscutiblemente detona el fenómeno cultural que trato de analizar. Me refiero al proceso de elaboración del género musical reggaetón a cargo de las industrias culturales especializadas en ello. Empezar por ahí podría facilitar un ajuste gradual del rango de visión que, partiendo del nivel más panorámico o global (el producto), vaya dando paso a las manifestaciones concretas del consumo de reggaetón en ésta ciudad (a las prácticas y escenificaciones).

Los hilos “ocultos” de la industria cultural

Aunque el reggaetón sea comúnmente considerado un género musical “marginal” o empobrecido, lo cierto es que en términos de producción cultural está lejos de serlo. Es más, actualmente quizá se trate de uno de los géneros musicales que mayor inversión económica y proyección en medios de comunicación reciba en América Latina. Ya había mencionado algo de esto al principio de la investigación cuando (a manera de contextualización histórica) quise enfatizar el ascenso del reggaetón como fenómeno comercial extraído de los barrios puertorriqueños y panameños, sin embargo, ahora voy a concentrarme en lo que implica que este género esté mucho más cerca de lo mainstream que de lo contracultural para, de ese modo, ir preparando el camino hacia la presentación de los discursos, prácticas y escenificaciones que lo constituyen. En pocas palabras, lo que intento señalar es la correspondencia de este fenómeno cultural con el universo de objetos movilizados por las industrias culturales a nivel continental (con todo su poderío económico) pero, a su vez, diseñado para ser consumido por sectores populares urbanos.

Está claro que éste no es el primer género musical en ser confeccionado por la industria para ser consumido por los “pobres” en las ciudades (sean jóvenes o no), pues, hay una larga lista de antecedentes al respecto. Si pensamos en México podríamos mencionar cantidad de exponentes que van desde la canción ranchera, la cumbia o la música de banda, pasando por los corridos o narco-corridos, hasta incluso el pop o el rock-pop. Todos ellos ejemplos de la próspera relación económica que han establecido sellos discográficos, casas productoras y medios de comunicación al educar el gusto de los “marginados”, quienes están permanentemente enganchados a esos productos porque, sin tregua alguna, se les aparecen en todos lados (en los camiones, en las calles, en las fiestas, en sus casas, etc.); mecanismos de socialización tan presentes en la cotidianidad como la familia, los grupos de pares o las instituciones educativas. Y aunque en cada caso se haya seguido un proceso de industrialización diferente dado que las procedencias sociales y estéticas de estos géneros son muy distintas (rurales o urbanas, edulcoradas o violentas), lo cierto es que la naturaleza de

estos objetos culturales se han visto fuertemente condicionadas por esa lógica de producción.

Pero, en concreto, ¿qué implica que la confección de reggaetón esté a cargo de las industrias culturales? La respuesta quizá sea muy obvia pero de todas maneras hay que decirla. Lo que ocurre es que éste género musical, al estar volcado hacia la producción a gran escala, no puede ser reducido a un ritmo, unas letras o unos cantantes, sino que refiere, además, a toda una gama de subespecialidades técnicas y creativas que trascienden las cualidades sonoras del género. Además de un ritmo y una letra¹⁰⁶ hace falta todo un equipo de trabajo encargado de completar las distintas etapas de comercialización y distribución de un material discográfico que ha quedado claramente convertido en un *objeto* de consumo del cual deben desprenderse sencillos, videoclips, presentaciones en vivo, patrocinios, etc.

A dicho equipo de trabajo (que no es otra cosa más que una industria) lo que le preocupa es ser capaz de vender la música y la imagen de determinado artista, para lo cual necesita –además de modelar un sonido- diseñar una estrategia de mercadeo que posicione su producto en los medios de comunicación y que genere una comunidad cautiva de consumidores (quienes finalmente compran el disco, lo piden en las estaciones de radio, reproducen los videos en Internet o acuden a los conciertos). El reggaetón, entonces, no sólo es una propuesta rítmica, melódica, armónica y lírica sino también es un *objeto producido* sobre el que intervienen productores, promotores, distribuidores y representantes (entre otros) que han hecho ascender a los cantantes del género al estrato de “celebridades” e ídolos de millones de jóvenes en América Latina.

El éxito de cantantes como Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel, Nicky Yam, Arcangel, Farruko, D La Guetto, Ñengo Flow, J Álvarez, Coscullela, Hector the

¹⁰⁶ Sonoramente el reggaetón es sobre todo un ritmo llamado “dembow” que se ha desprendido del dance hall y que está compuesto por compases de 4/4 subdivididos en combinaciones de 3-3-2 tresillos y acentuados (por bombo y tarola alternados) en el tiempo 1 de cada tresillo. Sobre esa base rítmica se monta la lírica que, cercana a la cultura hip-hop, comunmente corresponde a resitaciones entonadas por una voz distorsionada electrónicamente.

Father, J Balvin, etc.¹⁰⁷ no se explicaría sin todas aquellas empresas que básicamente manejan la industria del reggaetón (Pina Records, Cartel Records, WY Records, Machete Music, Luny Tunes, entre las más conocidas). Salvo contadas excepciones¹⁰⁸ es en estas empresas (disqueras, productoras, promotoras y distribuidoras) donde se marcan las tendencias o modas en el producto, donde se definen los contenidos de las letras y de los videos y, por si fuera poco, es ahí también donde se han establecido las relaciones comerciales con las grandes compañías trasnacionales de la música como Universal, BMG, EMI o Sony music que son la puerta de entrada al mercado internacional de consumo musical.¹⁰⁹

En suma, es por todas estas formas de organización comercial en torno al genero musical reggaetón que desde hace diez años no para de sonar en las calles, en las fiestas, en las discotecas, en los conciertos, en la radio, en los canales de videos y en los reproductores mp3. Ahí está la clave para entender por qué el reggaetón se ha afianzado como producto de consumo a nivel continental, elevando sistemáticamente su record de ventas, generando cientos de millones de descargas y reproducciones en Internet, vendiendo incontables fechas para eventos y conciertos en toda Latinoamérica, figurando desde entonces en las listas Billboard o en las premiaciones de la industria (MTV latino, Premios juventud, Premios lo nuestro, Grammys Latinos, etc.) y posicionando a sus cantantes entre los artistas más famosos del continente –al grado de alternar con personajes de la industria como Enrique Iglesias, Paulina Rubio, Belinda, Jeniffer López, Carlos Vives, Pit Bull, etc.¹¹⁰

Soy consciente de que, al presentarlo así, estoy sobre simplificando todos los aspectos vinculados a la producción del reggaetón; y es que, en realidad, no me

¹⁰⁷ Para tener un panorama más amplio de los cantantes de reggaetón véase <http://breafrank.com/web/lista-de-los-mejores-pagados-del-reggaeton/>

¹⁰⁸ Por ejemplo Jamsha “El putipuerko”, un cantante de origen puertorriqueño que es famoso en el ambiente del reggaetón por no haber sucumbido al poder de las disqueras y dedicarse a producir sus propias canciones y videos.

¹⁰⁹ Es común incluso que la presencia de estas empresas se haga valer en las letras de las canciones, pues, los cantantes suelen mencionar en ellas a qué disquera pertenecen.

¹¹⁰ Además de estar palpable al encender la televisión, el radio o la computadora, toda esta información sobre la expansión de la industria musical reggaetonera está disponible en la páginas fuleteo.com, blinblineo.com, elcorillod.com, ipauta.com, el género.com, hotflow.net y en casi cualquier búsqueda en Internet que incluya los filtros “noticias” y “reggaetón”.

interesa profundizar más en ello sino dejar asentado que, detrás de dicho proceso, existe una robusta maquinaria cultural preocupada por garantizar la supervivencia del género en tanto negocio (para lo cual necesita que los consumidores confeccionen sus propios estilos e identidades juveniles). Dicho andamiaje lejos de ser solamente un “vehículo de transmisión” es la cabeza misma en la que estos objetos han sido diseñados, por eso, aunque las preocupaciones de esta investigación no pasan por desentrañar el funcionamiento de la industria cultural, sí considero necesario reconocer ese peso específico para entender de dónde vienen los discursos sociales sobre los que ahora fijaré la atención como primer componente del estilo.

Los discursos sociales inscritos en el reggaetón

Si bien es cierto que contemplar la función de las industrias culturales y los medios de comunicación en la elaboración y distribución del reggaetón es fundamental para entender por qué tantos jóvenes en Argentina, Colombia, Perú, Ecuador, Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, Honduras, Nicaragua, Cuba y México lo consumen habitualmente, en realidad mi interés (una vez tomada esa consideración) consiste en dar un tratamiento disectivo a los contenidos del género musical reggaetón para determinar qué discursos sociales están plasmados ahí. Tarea que en absoluto estimo sencilla pues, cómo dije antes, se trata de un producto que ha crecido exponencialmente y que hoy en día cuenta con gran cantidad de representantes (cada cual con su propia tendencia estilística). Mi propósito no es reducir todo ese espectro de objetos culturales a una sola interpretación sino analizarlos solamente en función de aquellos discursos que, en mi opinión, están directamente relacionados con las manifestaciones locales del fenómeno entre algunos jóvenes urbano-populares de la ZMVM.

Dicho lo anterior y para no darle más vueltas al asunto, sugiero que la principal fuente de generación de sentido o el epicentro discursivo del reggaetón lo podemos encontrar en aquello que autores como Robert W. Connell, David Gilmore o Lucero Jiménez (en el marco de la teoría de género) han llamado la “masculinidad

hegemónica” que refiere al predominio de *una forma de ser hombre* presente en casi cualquier aspecto de la vida cotidiana y a la que el reggaetón –como producto- no solamente se adscribe sino que también catapulta (a razón de los inusitados alcances sociológicos de su difusión masiva).

Lo que el reggaetón contiene, entonces, son una serie de discursos sobre el género en sí mismo o sobre la “construcción social de la diferencia sexual” que mediante la “oposición binaria” entre hombres y mujeres contribuye (a su manera) a que el dato biológico quede persistentemente convertido en desigualdad social; ejercicio de dominación que, más que por el uso de la fuerza, ocurre por la reiteración de los atributos que supuestamente corresponden tanto a lo femenino como a lo masculino y que lejos de ser inofensivos sirven para reproducir un cierto tipo de orden social, aquel administrado por la relación entre los géneros (Scott, 1996). En otras palabras, el “orden de género” –al que la “masculinidad hegemónica” retribuye- es ese mecanismo de estructuración social que, basado en las diferencias sexuales, “naturaliza” las asimetrías entre hombres y mujeres justificándolas por su pertenencia al “orden de las cosas”, donde lo masculino aparece siempre como lo *uno* de lo que lo femenino es lo *otro*, excluido o derivado (en el mejor de los casos) (Bourdieu, 2000).

Que el reggaetón celebre sin empacho ese estado de cosas en el mundo, contrario a lo que comúnmente se piensa, refleja su confluencia con la hegemonía cultural (hetero-normativa y patriarcal) consolidada a lo largo de siglos de historia mundial y, por lo tanto, que su estigmatización no deviene por lejanía sino por cercanía con los “valores” o “principios” dominantes, los cuales están presentes (de una u otra manera) en casi todos los estratos sociales y grupos de edad a escala planetaria,¹¹¹ pero que en este producto cultural han llegado a tal punto de exaltación (o hipersexualización) que rayan en los límites de una violencia que ya no necesita de eufemismos para ser proclamada.

¹¹¹ En el sexto capítulo abordaré esa paradoja entre la correspondencia del reggaetón con el orden socialmente producido y la valoración negativa que hay de él en la opinión pública que (a manera de hipótesis) parece indicar un desajuste de legitimidad entre la hegemonía cultural y sus apropiaciones “desde abajo”.

Ahora, recorro al estudio de las masculinidades porque (tal como explica Robert W. Connell) a partir de ello es posible desentrañar el sistema de representaciones sociales normativas que definen *cómo ser hombre* y que, por esa vía, modelan las conductas no sólo de los hombres sino de las mujeres también; esquema analítico que no sugiere la anulación de lo femenino sino su orbitación sobre lo masculino y que, en esa medida, es capaz de señalar la profunda complicidad entre los géneros –no pactada sino impuesta- para el sostenimiento del estado asimétrico de sus relaciones.

La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de esas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura. (Connell, 1995; 6).

A pesar de que, según reconocen estos autores, los atributos de lo masculino y lo femenino no son sustanciales ni absolutos sino múltiples en tanto corresponden a contextos culturales, condiciones sociales y subjetividades divergentes (Connell, 1995), lo cierto es que hay un prototipo de masculinidad que se ha logrado imponer sobre el resto como una “configuración primaria de poder” (Jiménez, 2007) y que en ese sentido está facultado para exigir a los hombres que validen públicamente su identidad de género como legítima (Gilmore, 1994). Y es justamente a través de conjuntos de significados (o discursos sociales) como los que residen en el reggaetón y en muchos otros productos culturales (géneros musicales, géneros literarios, géneros televisivos, géneros cinematográficos, etc.) que se actualiza esa forma “aceptable” de ser hombre (de la que, dicho sea de paso, se desprende la forma “aceptable” de ser mujer) en la que cotidianamente se asienta el orden social.

En suma, la masculinidad hegemónica es el “sistema de símbolos interconectados” que otorga o niega el acceso, tanto a hombres como a mujeres, al reconocimiento social y subjetivo de su identidad de género; conducta aceptada, legitimada y sancionada que asegura que el “equilibrio móvil de fuerzas” (en atención a la definición de hegemonía de Antonio Gramsci) conserve su forma preponderante: la dominación masculina. Es decir que, la masculinidad hegemónica opera como orden de género en la medida que logra “naturalizar” la supremacía de lo masculino sobre lo

femenino, brindándole a los hombres los medios necesarios para ejercer violencia sobre las mujeres y permitiéndoles tomar control sobre sus cuerpos (en diferentes grados).

A esa definición habría que agregar que, como apuntan Scott y Connell, el predominio de unos atributos masculinos (que en el caso del reggaetón han encontrado un nuevo lugar para ser enunciados) no significa que la dominación se ejerza en una sola dirección o que el modelo hegemónico autorice a todos los hombres para imponerse sobre todas las mujeres en cada situación social que lo requiera, sino que, dependiendo el caso, la masculinidad hegemónica puede facultar la imposición de hombres sobre mujeres, de mujeres sobre hombres, de mujeres sobre otras mujeres y de hombres sobre otros hombres. Lo que supone que, como explica Bourdieu, la dominación masculina no es reductible a los “poderosos” sino que requiere además de que los dominados (hombres y mujeres) reproduzcan los signos de su dominación (Bourdieu, 2000). Por esa razón no podemos limitar el análisis de la masculinidad hegemónica solamente al sometimiento de las mujeres porque dentro de esa ecuación también están incluidos también los hombres como receptores de ciertos tipos de violencia; consideración que tendré presente al analizar los discursos sociales inscritos en el reggaetón.

Lo que me propongo hacer ahora es explicar cómo operan en el reggaetón esos mecanismos de construcción de un orden de género –centrados en la masculinidad- a través del análisis de dos conjuntos compuestos de discursos (o subcategorías del Estilo masivo) que identificaré utilizando algunos fragmentos de canciones y de la narrativa visual representativa de éste género musical que he seleccionado por recomendación directa de los entrevistados o por su alto nivel de popularidad en Internet.¹¹² Se trata de una forma de organizar los discursos que me permitirá abordar las manifestaciones de la masculinidad hegemónica primero desde el *género y la sexualidad* y, después, desde el *prestigio-poder, fuerza y dinero*, es decir, desde la relación entre hombres-mujeres y desde la relación hombres-hombres.

¹¹² Esas dos subcategorías se desprenden de la estratégica analítica (teoría fundamentada) expuesta en el apartado metodológico de esta investigación, mientras que las canciones y videos de reggaetón que he revisado corresponden a las metodologías de recopilación de la información (p. 101).

Género y sexualidad.

Normalmente cuando uno piensa en reggaetón lo primero que viene a la mente son las relaciones entre hombres y mujeres mediadas a través de sus prácticas sexuales, y, quizá sea así, además de por evidencia empírica, por inercia, porque justamente eso es lo que ha logrado cristalizarse en la opinión pública convirtiéndose en el lugar común de la descalificación con la que suele ser tratado este tipo de música (a la que ya tendré tiempo de referirme más adelante). Sin embargo, aunque dicha asociación es inevitable pues el reggaetón se ha ganado a pulso la fama de “hipersexualizado”, lo que yo quiero mostrar (más allá de sumarme a la satanización el producto) es que esas relaciones de género estereotipadas están directamente conectadas a un orden social echado a andar mucho tiempo antes de que se popularizara esta música y que, incluso hoy, sigue ostentándose como legítimo al inscribirse con naturalidad (a cualquier escala social) en los pequeños actos de todos los días.

No hace falta ser muy perspicaz para percatarse de que la insignia que lleva este producto cultural por delante es la relación heteronomatizada entre los géneros, sujeta a ciertos criterios de vinculación erótico-afectiva entre ellos. Pero ¿qué tipo de relación es esta? No es una relación equitativa, eso está claro. Es un género (el masculino) el que lleva la voz cantante, el que se vuelca sobre el otro (el femenino); son los hombres los que hablan sobre las mujeres, los que las buscan, las necesitan y las desean, estableciendo mediante sus dichos los parámetros de interacción entre ambos géneros.

Nada de especial tiene eso, podría pensarse con justa razón. Y en efecto, no es sí la relación entre los géneros lo que dota de contenido al reggaetón sino los atributos asignados a ambos en función de un talante sexual que solapa el uso de la violencia como táctica de cortejo aceptada. *La primera característica discursiva de este producto cultural consiste, entonces, en anclar los estereotipos de género –de uso común– a unas representaciones sociales dominantes sobre la sexualidad que facultan a los hombres para ejercer públicamente su poder sobre las mujeres.*

Para sostener ese argumento he seleccionado tres materiales audiovisuales que, en grado ascendente, pueden resultar ilustrativos del engranaje discursivo entre el género y la sexualidad que postulo como la primera –de dos- subcategorías compuestas para el análisis del reggaetón como producto. Las presento así, de forma ascendente, para retratar el rango de violencia sexual que puede ir desde la alusión eufemística o “romántica” hasta la descripción explícita de los encuentros sexuales.¹¹³

Veamos primero tanto la canción como el video titulado “Hola Beba” del cantante puertorriqueño Farruko (Siente Music, 2012)¹¹⁴ que resulta ser un buen ejemplo de cómo se producen los acercamientos entre hombres y mujeres en el mundo del reggaetón. En la primera escena del video (aún sin pista de audio) aparece el cantante Farruko recibiendo una llamada telefónica desde el balcón de un lujoso departamento en la ciudad de Medellín, Colombia. Aparentemente quien le llama es un narcotraficante colombiano que (abrazado de una mujer en bikini que no deja de acariciarlo) le pide acudir de inmediato a la “finca” a razón de “una campaña muy buena que le puede traer muy buen beneficio”.¹¹⁵

La siguiente escena muestra a Farruko llegando a la “finca”, saludando de mano al sujeto que le llamaba por teléfono y conducido por un par de chicas (también en bikini) hacia el interior del inmueble. La pista de audio finalmente arranca cuando Farruko, atraído por una de las exuberantes mujeres que se encuentran en aquel lugar,

¹¹³ A propósito de esa oscilación entre eufemismo y explicitación de la violencia sexual, Marisol (una joven consumidora de reggaetón y alguna vez integrante de un combo), me decía: “Antes era reggaetón romántico y reggaetón de ese tipo (...) las canciones hablaban de cuando los chavos se enamoraban, de cuando tenían problemas y eran, en ocasiones, canciones reflexivas. Pero pues ahorita... puras ofensas sexuales prácticamente”. Testimonio que aunque volcado sobre la percepción de decadencia del reggaetón sirve para identificar una tendencia hacia la hipersexualización no sólo del género musical sino también de la escena musical en la que –según lo dicho por los dj’s entrevistados- lo que predomina desde hace algunos años es el “perreo” (como baile que simula el coito).

¹¹⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=p-AFzTanuvs>

¹¹⁵ Esta presencia de la figura del narcotraficante en las canciones y videos del reggaetón, aunque sea ocasional, permite sugerir como hipótesis (a trabajar en la siguiente subcategoría compuesta) que, a nivel discursivo, la violencia sexual ejercida sobre las mujeres está fuertemente relacionada con la violencia física ejercida sobre otros hombres que aparecen convertidos en adversarios a los que hay que derrotar en la búsqueda del reconocimiento social (como los narcotraficantes combaten entre sí). Y que, en ese sentido, los vínculos con algunas vertientes de la música regional mexicana (como los narco-corridos o el movimiento alterado) parecen inevitables al tratarse de objetos culturales que recurren sistemáticamente a distintas variaciones de violencia como recurso discursivo y que, además, están dirigidos a un mismo público: jóvenes de los sectores populares.

decide cortejarla interceptándola en uno de los pasillos de la casa. Un primer fragmento de la canción dice:

Hola beba ¿cómo tú te llamas... te llamas?

Con ese traje corto yo no me comporto
Es que tú tienes algo mami que a mi me gusta

¿Qué será?
No sé que es, lo único que importa es que
No pierdas más el tiempo y aprovéchalo
Vámonos ya de aquí que quiero hacerlo

Lo primero que salta a la vista es el tipo de acercamiento entre hombres y mujeres que propone la canción en situaciones de cortejo definidas pues, tras un breve saludo e interrogación, coloca de inmediato al hombre en el papel del seductor empeñado en halagar la apariencia de la mujer (el “traje corto” y ese “algo” encantador que tiene ella) para luego lanzarse abiertamente sobre su propósito: conseguir una relación sexual (“vámonos de aquí que quiero hacerlo”). A lo que se suma:

Me tienes curioso, mami hace rato
Detrás de ti ahí es que voy (x2)

No te quite´mami, tu sabe´quien yo soy
Y arriba, me encanta cuando te pones difícil y agresiva

Pa´que no digas que yo me quité
Ahora sí que yo me le activé

Sabes que te ves muy bien
Quiero saber si quieres bailar conmigo junto a la pared
Me le pegué, eh eh. (x2)

Mirados sincrónicamente, letra, sonido e imagen funcionan como una poderosa síntesis simbólica de los discursos sociales orientados por la masculinidad hegemónica hacia el orden de género y sexual que están presentes en el reggaetón en distintos grados. En el video Farruko (el hombre) no desiste de insinuarse sexualmente a la modelo en bikini (la mujer) que parece evasiva pero interesada en lo que él le dice, escenificando el “estira y afloje” como forma estereotipada de interacción entre los sexos. Es el hombre el que debe hacerle saber a la mujer que le interesa (“me tienes curioso”), que será persistente (“detrás de ti ahí es que voy”) y que su rechazo no lo

detendrá (“me encanta cuando te pones difícil y agresiva”, “junto a la pared me le pegué, eh eh”).

En síntesis, este primer ejemplo de producto deja ver aquello que el reggaetón le dice a los jóvenes: que los varones deberían ser arrojados y desinhibidos cuando están sexualmente interesado en una mujer, y, a su vez, que las mujeres deberían permanecer esquivas y silenciosas pero provocativas, dejando que los hombres “hagan lo suyo” (las seduzcan). Fórmula que se repite una y otra vez en la narrativa de canciones y videos, y que las industrias culturales de este género musical explotan hasta el cansancio.

Ahora, incluso en los casos en que el rol de la mujer parece ser sexualmente activo y propositivo en realidad resulta ser una construcción masculina de lo femenino, en ese sentido quiero proponer la revisión de la canción “Candy” (Pina Records, 2014) del famoso dúo puertorriqueño Plan B que puede servir de ejemplo de esto.¹¹⁶ Un primer fragmento de la letra dice:

“Candy, candy, candy”
A ella le gusta vacilar todos los weekends y actbook¹¹⁷
Ella es loquita pero es dulce como Candy

Su´ pai¹¹⁸ la quieren ver casada que ella termine la escuela,
Pero ella cambia más de novio que de panty (x2)

(...)
Y no tiene amigas, deja que todas la envidien
Dice: “maldita la mujer que en otra mujer confía”
Por eso se rodea de amiguitos todos los días.

Esa nena que tu ves ya no es una chamaquita
Aunque la veas con carita de nenita.
Ya medio barrio la ha probado dicen que el novio esta trancado
En la calle por eso es que anda bien loquita.

La “candy” es una mujer que cuadra perfectamente en el estereotipo de lo femenino socialmente producido por el orden de género y retomado por el reggaetón para centrarse en su principal “virtud”: está dispuesta a tener sexo con todos los

¹¹⁶ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=9FWgcBfs5A0>

¹¹⁷ En algunos países latinoamericanos “janguear” significa salir de fiesta o con amigos.

¹¹⁸ Significa “papás” en portugués.

hombres (“cambia más de novio que de panty”). Justo en eso reside el tipo de reconocimiento social al que –se deduce- una mujer puede acceder (los varones la desean por que saben que es sexualmente activa), lo cual resulta inversamente proporcional con las mujeres (quienes la envidian y por eso no se puede confiar en ellas). El coro de la canción y una estrofa redondean esos atributos dándole claramente un tono agresivo:

Le gusta lo Kirking notty¹¹⁹ aunque sea fancy
Se pone cranky si lo hago romantic.
Le gusta el sexo en exceso
Y en el proceso me pide un beso. (x2)
(...)
Pide que la empuje, que el pelo le desordene
Que la encadene, que a la cama la condene.
El comentario se ha regado que ella gana por knock out
Al parecer ella invicta se mantiene.

Está claro que la mujer a la que hace referencia la canción está siendo “valorada” por su disposición hacia el sexo o por promiscua y que, en ese sentido, no es ella sino ellos (los cantantes, los hombres) los que la colocan en una posición sexualmente activa en la que, además, la violencia es permitida. Sin embargo, además del carácter evidentemente misógino de la letra, quisiera subrayar (como otra hipótesis) que la concepción hipersexualizada de la mujer construida por la masculinidad hegemónica no sólo alude a lo que un hombre deber ser-hacer (o a la subjetividad masculina) sino que, como expectativa, se espera que también el género femenino este preparado para relacionarse de ese modo. Es decir, para que la fórmula del reggaetón funcione se necesita que tanto hombres como mujeres sean capaces de jugar el papel de significantes, es decir, que se apropien simultáneamente de los estereotipos de género que hay en este producto musical.

Finalmente, el tercer y último ejemplo que quiero utilizar para redondear esta primer subcategoría compuesta por las representaciones sociales dominantes sobre el

¹¹⁹ Resulta difícil entender el significado de “kirking notty”, es probable que también sea “kirking naughty”, sin embargo, en cualquiera de los dos casos una traducción tentativa del verso completo podría ser: le gusta lo loco y sucio aunque sea glamurosa, se pone furiosa si lo hago romantico.

género y la sexualidad es la letra de la canción “Mi rincón” (Roof Records, 2008) del también puertorriqueño Ñengo Flow.¹²⁰ La refiero porque en ella quizá está más claro que en las dos canciones anteriores el carácter abiertamente agresivo de la sexualidad a la que apunta el reggaetón.

Dicho material que Ñengo Flow grabó en colaboración con Yaviah y Chencho relata un día de fiesta en el ambiente reggaetón, el cual tiene que ver con “buscar un par de gatas”¹²¹, fumar mariguana (“quemar hasta que muera la trilla”, “humo en la cabeza hasta que se vuelen los gatos”), distinguir entre mujeres “finas” y mujeres “calentonas”, ver a hombres “cazando” y a mujeres alborotando (“las mujeres sueltas nos tienen descontrolados”). Todo ello presente, de alguna manera, en los ejemplos anteriores. Pero donde aparecen elementos nuevos es en coro de la canción que dice:

Y la llevo al rincón, donde me paso
Donde la llevo cada vez que yo la cazo
Mi rincón, lugar oculto, donde la cojo y le hago cosas de adultos. (x2)

Los rincones son espacios representativos¹²² justamente por “ocultos” o por simbólicamente resguardados, en donde los hombres pueden *apartar* a las mujeres y concretar el acto sexual tan persistentemente buscado y de tan complicado acceso porque, como dice otro fragmento de la letra, está condicionado por el juego de la indecisión femenina que es usado para al estimular al macho quien no descansa hasta lograr su cometido.

Le tiró la labia y más o menos le ganó
Par de cosas él le dijo y ella contestó.
Le dijo que sí, sí pero que no
No pero que sí, pero que no, pero que sí.

¹²⁰ Véase https://www.youtube.com/watch?v=V_G037tvzuQ

¹²¹ “Gatas” y “gatos” es una de las formas más utilizadas en el reggaetón para referirse tanto a mujeres como a hombres.

¹²² No sólo en el producto sino también en los escenarios (discotecas) y en prácticas sociales de los jóvenes reggaetoneros, según mostraré adelante.

Finalmente, el día acaba con el ansiado encuentro sexual que resulta ser el clímax de las relaciones entre hombres y mujeres en el reggaetón pero que, como he repetido en todo este apartado, tiene un tono explícitamente agresivo o violento que autoriza a los hombres a tomar por la fuerza el cuerpo de las mujeres.¹²³

Mami son las dos y tengo la mente dañá'
Loco por meterte la caña a tu pussy baña'.

Mis cinco y tres que tengo nos acompaña
Y te insulto, que te trate como en las movies de adultos.

Baila punto, mami te tumbo en un dos por tres
Te voy a llevar y te voy a dar el mejor sex.

Ya tú sabes la hora que es
La hora de demostrar y ahora es que es.

Y a na'le temo
Menos a ese culo tuyo que me junto a un demo
Échate pa'acá pa darte un demo.

En resumen, en cuanto a las relaciones de género promovidas por el reggaetón es posible inducir que están compulsivamente orientadas hacia prácticas sexuales en las que la mujer aparece como depositaria de las ansias de cópula del hombre (“loco por meterte la caña a tu pussy baña’”) y colocada en situaciones sociales donde la violencia –lejos de ser denunciada- es celebrada (“Y te insulto, que te trate como en las movies de adulto”, “Baila punto, mami te tumbo en un dos por tres”). Pero que además –y eso me permitirá brincar hacia la segunda de las subcategorías compuestas-compromete a los hombres con la incesante labor de certificar su masculinidad (“Ya tú sabes la hora qué es. Es la hora de demostrar y ahora es que es”, “Y a na’ le temo, menos a ese culo tuyo que me junto a un demo”).

¹²³ Ejemplo que de nuevo (como en los narco-corridos o en la musica de banda) refleja el grado de violencia sexual ejercido sobre las mujeres, presente en tantas regiones de nuestro país en las que tomar sus cuerpos (y sus vidas) se ha convertido en una costumbre tristemente común. Basta recordar la cantidad mujeres asesinadas en Ciudad Juárez o en el Estado de México (por mencionar los casos más conocidos) que obedecen a la naturalización de esa violencia feminicida que la masculinidad hegemónica promueve.

Prestigio-poder, fuerza y dinero.

Hasta aquí me he concentrado en aquella característica quizá más visible de los discursos sociales inscritos en el reggaetón (el género y la sexualidad) que básicamente apela a un modelo de interacción entre hombres y mujeres que promueve –en distintos grados- la imposición violenta de lo masculino sobre lo femenino, incluso en aquellos casos en los que ellas parecieran dotadas de cierta capacidad de agencia (decidir con quién se acuestan y en qué momento) que sólo es concedida mientras no contravenga a la regla principal del juego (erotizarlos a ellos). Sin embargo, tan peculiar de este producto es el binomio hombre-mujer como la relación de *los hombres entre sí*, lo que en el fondo significa que la construcción de la masculinidad hegemónica en el reggaetón también somete a los varones al imponerles una sola forma de obtener reconocimiento social y poder: a través del uso de la fuerza y el dinero.

Para mostrar eso volveré a apoyarme en la narrativa del producto mediante el análisis de otros tres materiales audiovisuales (canciones y videos) que he seleccionado por la claridad con la que enuncian los discursos sociales que regulan los parámetros del reconocimiento masculino y que (como en la subcategoría anterior) no sólo predominan en el terreno de las ideas –o ideologías- sino que tienen manifestaciones concretas en las prácticas de los consumidores (asunto que abordaré con detenimiento inmediatamente después de este apartado).

Lo primero que quisiera decir a propósito de la masculinidad afirmada por las canciones y videos de reggaetón es que, en virtud de su procedencia estética popular y su apropiación “desde abajo”, opera con efectividad sólo en un contexto social definido: el barrio. Son las calles de los barrios populares (como escenarios históricamente construidos) en donde ser determinado tipo de hombres se vuelve un asunto vital para la sobrevivencia, la cuál –de facto- está sometida a diferentes expresiones de la marginalidad urbana (vivienda, alimentación, educación, empleo, etc.), y en las que este producto cultural se ha posicionado como una importante fuente de producción significados para su re-actualización simbólico-discursiva.

Para poder hablar del modelo de masculinidad impuesto a los hombres en el reggaetón necesito, entonces, señalar aquellos espacios socialmente significados por la situación de clase (lo barrios o “caceríos” como se les conoce en Puerto Rico) en los que se construye la figura prototípica de aquel varón que, para destacar en situaciones de adversa marginalidad, necesita refrendar cotidianamente su poder en las calles; mostrándose lo suficientemente macho, fuerte y violento para imponerse sobre los demás.

Un ejemplo contundente del barrio como escenario del reggaetón es la canción “Somos de calle” de Daddy Yankee (El cartel Records, 2008)¹²⁴ cuyo video me interesa describir en detalle porque contiene valiosas pistas sobre la alusión a la fuerza y el dinero como medios para acceder al prestigio y poder atribuido a lo masculino. En él inicialmente aparece un adolescente personificando al celebre cantante Daddy Yankee antes de volverse rico y famoso (en la década de los noventa); se le ve contando billetes en lo que se entiende son ganancias por negocios ilegales mientras una voz en off dice “eran tiempos difíciles y uno tenía que buscársela como uno pudiera”. La escena retrata un día en la vida de jóvenes latinos de estilo rapero (en boga por aquellos años) que, mientras están reunidos en el barrio, saludándose y platicando, son advertidos de estar en peligro por alguien que corriendo hacia ellos grita “agua”, lo que les obliga a huir inmediatamente del lugar. El adolescente que personifica a Daddy Yankee se esconde en lo que parece ser el departamento que habitaba en aquel entonces; acto seguido la pantalla se oscurece en señal de cierre de una etapa en la vida del cantante.

El audio de la canción comienza cuando, años después (2005), Daddy Yankee – ya como él mismo- sale de aquel departamento hacia la calle, vestido de pies a cabeza en color negro, con paliacate en el cuello, gorra al revés, lentes oscuros y aretes de diamante. Se congela su imagen y figura la frase “The big boss” (como se le conoce en el ambiente del reggaetón). La letra de la canción habla, en pocas palabras, del

¹²⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=nxKtovhnrqc>

ascenso social, de cómo Daddy Yankee se convirtió en líder dentro del barrio a pesar de todas las dificultades del pasado. El coro dice:

Tú sabes que somos de la calle
Hay cría y corazón
Siente el fuego, **las reglas las pongo yo.** (x2)

Tanto la canción como el video son interesantes porque refuerzan esa idea de que el campo preferente de acción para desplegar los atributos masculinos es la calle, asunto por demás importante que permite considerar al reggaetón (como en su momento fueron el rock, el punk o el hip-hop) como uno de los referentes disponibles para la construcción simbólica de la juventud urbano-popular que gravita –discursivamente- sobre estereotipos de género de larga data. Eso significa que, para destacar como hombre, además de poseer el cuerpo de las mujeres, hace falta un conocimiento amplio de “las leyes de la calle” (obtenido por haber tenido una vida llena de carencias) que –como dice la canción de Daddy Yankee- enseñan a los jóvenes a sobrevivir a partir de los recursos existentes en ellas: el “fuego” (las armas), la habilidad para adquirir dinero como sea (“dinero, dinero, dinero, es lo que to’ el mundo quiere”) y la solidaridad con los pares (“Pase lo que pase a nadie le doy la espalda ni traiciono a un hermano-socio por una falda”).

El barrio es –como en muchos otros fenómenos de la cultura- el escenario, la locación o el contexto en el que los discursos de género intersectan con la condición de clase baja y que, en ese movimiento sincrónico, sirven para definir los márgenes de un cierto tipo de *empoderamiento juvenil* restringido al uso de la violencia física (entre hombres) y el dinero. El reggaetón, entonces, a la vez que es expresión estética de lo popular es también validación de unos mecanismos para su contención que, lejos cuestionar los fundamentos del orden social, sirven para refrendarlos al reducir el reconocimiento social (prestigio) a la destreza con los puños y la exhibición de una riqueza aparente.

Siguiendo con la descripción del video para fundamentar esto, es interesante que Daddy Yankee –en su calidad de “el gran jefe”- sea todo el tiempo el centro de atención

visual porque justamente eso hace recaer sobre él aquel par de atributos asignados a los hombres en el contexto de clase del reggaetón. *La rudeza o violencia física* es el primero de ellos. Ser de la calle significa, así, querer gobernar en ella deshaciéndose de todo adversario que también aspire a ocupar ese lugar; y es que, cuando se muestra a los hombres en el video (sin sus satélites: las mujeres), estos aparecen peleando entre sí, portando armas o ejerciendo con soberbia su derecho de propiedad sobre el barrio.

En ese sentido la masculinidad hegemónica incita a que los varones (ya sea en solitario o en compañía de sus “socios-hermanos”, como los llama Daddy Yankee) disputen el territorio entre ellos para –en caso de salir victoriosos- ser vistos con admiración por los habitantes del barrio. Se trata, pues, sin temor a equivocarme, de discursos sociales que modelan la concepción de lo masculino en torno a la figura del “bandolero” que por sus hazañas violentas ha ascendido al estatus de héroe popular.¹²⁵

Pero el poder y el prestigio no sólo se adquieren por intimidación sino también por la exhibición presuntuosa de *dinero* y de objetos materiales altamente valuados, signos de riqueza con los que el reggaetón ha adornado a sus cantantes y que (de nuevo) re-significan la pertenencia al universo de lo urbano-popular como mecanismo de apropiación “desde abajo” de los discursos dominantes. Posar afanosamente junto a automóviles de lujo, yates, mansiones o penthouses, portar ropa de marca, smokings, accesorios de oro o de diamante; todo eso que los artistas de reggaetón utilizan para visibilizar su éxito como exponentes del género musical (obtenido por la venta de discos y boletos de concierto, por su popularidad en Internet y por el patrocinio de marcas); en realidad funciona como una especie de reiteración simbólica de la condición de clase por la vía de su aparente superación, pues, tener dinero sólo opera como signo de estatus siempre y cuando siga apareciendo dentro del contexto del barrio.

¹²⁵ Otra vez encontramos la confluencia de géneros musicales como el reggaetón con la narcocultura en México (y su expresión estética: el narco-corrido), en la que los hombres –aspirantes a sicarios- también son valorados por su disposición hacia la extrema violencia; donde matar sin compasión al adversario es la más alta certificación de aquella masculinidad dominante que “merece” ser premiada con dinero y con mujeres. Conforme avanzamos pareciera que esa correlación discursiva se hace más fuerte y más lamentable.

También en este caso la narrativa visual del producto es ilustrativa. La escena final del video referido proporciona una valiosa pista porque se ve al cantante –ya consolidado como el “big boss”- abriendo la puerta de su Lamborghini que está estacionado en una de las calles del barrio mientras, a lo lejos, nuevamente se escucha a alguien que grita “agua”. Él cierra la puerta del automóvil, cruza los brazos, no huye, espera, señal de que ya no tiene miedo porque ahora es él quien manda, su dinero lo hace mandar. La toma se concentra en sus facciones y ademanes que le hacen proyectar seguridad, firmeza y valentía frente a los riesgos de los que está poblada la calle. Se trata de un poder –siempre en disputa- que, una vez ganado, enviste de prestigio a quien lo detenta, colocándolo en un lugar-a-parte (privilegiado e inmune) al que sólo él tiene acceso.

En suma, cuando digo que la exaltación de la fuerza física y el dinero refuerzan el orden de género me refiero a que *ser hombre* implica haberse formado en las calles, venir de abajo (de la pobreza), ser inmisericorde con los adversarios, no dejarse de nadie, “superar” la condición de clase y, por todas esas razones, ganarse el respeto de los demás en el barrio (amigos y enemigos, propios y extraños). O, en pocas palabras, que no sólo es cuestión de ser un hombre de este tipo sino de hacerse valer cotidianamente como tal y sobresalir del resto al exhibir una mejor capacidad de cumplir con los estereotipos de género asignados.¹²⁶

Ahora, como una variante de esta subcategoría para el análisis del reggaetón (centrada en las interacciones entre los hombres) quisiera proponer la revisión de otro par de canciones que considero relevantes porque, además de abonar al uso discursivo de la fuerza física y el dinero para la obtención de prestigio y poder, permiten rastrear la

¹²⁶ Hace falta advertir que esta correlación entre prestigio, poder, fuerza y dinero no es resultado solamente de mi interpretación sino que tiene una manifestación concreta en el producto, pues, han sido las industrias culturales que controlan la producción a gran escala del reggaetón las encargadas de posicionar el enfrentamiento entre hombres como tendencia estilística a partir de dos recursos complementarios. Por un lado, mediante la confección de un subgénero del producto al que se conoce como “tiraeras” que se caracteriza por poner en relación de rivalidad a dos cantantes de reggaetón que, a través de la lírica de sus canciones, buscan demostrar quien está mejor calificado en el terreno de la masculinidad. Y por el otro, a través de la conformación de grupos o colectivos de cantantes que se han popularizado bajo el nombre de “combos” donde los hombres unen sus fuerzas para medirse con otros hombres en función de su calidad de conquistadores de mujeres, acumuladores de riquezas, hábiles para los golpes y recíprocos con los pares (de lo que hablaré a continuación en el cuerpo del texto).

relación sincrónica que guarda eso con el género y la sexualidad (relativo al binomio hombre-mujer), por un lado, y, por el otro, porque trasladan todo ese amasijo de significaciones hacia la configuración simbólica de un prototipo de grupalidad varonil: los combos. *Por eso las he dejado hasta el final, porque a partir de ellas podré sostener que los distintos discursos sociales inscritos en el reggaetón (producidos en torno a un léxico común al que he denominado “masculinidad hegemónica”) terminan por interpelarse mutuamente y, además, que aluden a atributos de lo masculino y femenino que cobran cuerpo social no sólo a nivel individual sino también grupal.*

Se trata, en concreto, de dos canciones grabadas en colaboración por algunos de los cantantes de reggaetón más famosos en Latinoamérica que, más allá de ser una participación especial en el álbum de alguno de ellos (a lo que comúnmente refiere el post-fijo *fait*), delatan la intención manifiesta de estos artistas de concebirse como especies de “pandillas” que disputan el prestigio con otros colectivos de cantantes aludiendo a su superioridad como hombres (centrada en todo lo que he dicho hasta ahora sobre ella).

El primer ejemplo es la canción “Nuestro Combo (remix)” grabada por Randy, Guelo Star, Arcangel y D La Guetto (Austin Santos, 2011),¹²⁷ ilustrativa de las confrontaciones como formas estereotipadas de relación entre los hombres jóvenes de las clases populares. Y es que en ella (ya no sólo como atributo individual sino sobre todo grupal) se proyecta la exigencia explícita de que los hombres validen su masculinidad –además de con la abierta disposición hacia el sexo- con la abierta disposición hacia la violencia, es decir, que sean capaces de hacerse valer como hombres en el contexto del barrio en el que, al menos estereotípicamente, la fuerza física es la primer fuente de reconocimiento para un varón. Veamos algunos fragmentos de esta canción que sirvan de muestra.

Se dieron cuenta que mi combo está fuerte
Y que no andamos con rodeos
Les pasamos por encima si los veo.

Nuestro combo está en las calles

¹²⁷ Véase <http://www.youtube.com/watch?v=dLPwwe4H7dl>

Hoy en día pocos sobreviven ahí.
Ven como de una los desaparecen
Y nadie responde, se esconden.

Vale la pena resaltar, de entrada, la reiteración del “nosotros” como modo de conjugación que traslada el ámbito de incumbencia de la masculinidad del terreno de las atribuciones individuales o personales al terreno de las identificaciones grupales que –como antes dije- también están fincadas en la búsqueda de un reconocimiento social que se gana a través de la demostración de violencia (“No andamos con rodeos, les pasamos por encima si los veo”). Reconocimiento que, para ser prolífico, debe ser compartido con los pares dentro grupos que (como explica César Moreno para el caso de las bandas en México) aparecen como la única “estrategia de micropoder” asignada a los jóvenes urbanos en contextos populares o como la única manera de “sobrevivir” en aquellos barrios en los que cualquiera puede ser vulnerado (“Hoy en día pocos sobreviven ahí. Ven como de una los desaparecen, y nade responde, se esconden”).

Sin embargo, lo característico de dicha “estrategia de micropoder” fundada en la reciprocidad y la solidaridad con los pares es que ésta no sólo viene de “abajo”, de las interacciones cotidianas de los jóvenes dentro de los barrios sino también de “arriba”, de las industrias culturales que las retoman como insumo para el diseño de un producto con el que ciertos jóvenes consumidores puedan identificarse. La imposición violenta, entonces, es un atributo de la masculinidad que se construye (sí en la vida dentro de los barrios pero además) gracias a las significaciones que las industrias culturales y los medios de comunicación movilizan generacionalmente, dando lugar a fenómenos de adscripción identitaria como los “combos” (sobre el que después exploraré con detalle).

Pero, para seguir con la letra de esta canción, no sólo es posible encontrar en ella que la obtención de prestigio y poder sea una tarea compartida entre los miembros del combo sino que, además, requiere de la demostración simultánea de todos los atributos de la masculinidad socialmente instituidos (en torno al género, sexualidad, fuerza y dinero). Es decir que, para ser aceptada como legítima, la masculinidad necesita validarse igualmente frente a los hombres (siendo hiper-agresivos) que frente a mujeres (siendo hiper-sexualizados). El coro puede ayudar a notar algo de esto:

Nuestro combo está fuerte, demasiado duro
No frontees, sabemos lo tuyo.
Sin mucho corte te rajamos el culo
Y al que se resbale sé que está apesta´o en el muro. (x2)

Y créeme, te va mal si con nosotros te topas
Ya que estamos en todos lados y te salimos hasta en la sopa
No jodan
Llegó el que a ti te incomoda.

A manera de hipótesis me interesa sostener que la relación entre hombres-mujeres y entre hombres-hombres en el reggaetón (normada por la masculinidad hegemónica) se asienta en la construcción simbólica de dos tipos –mutuamente incluyentes- de violencia de género, una sexual y la otra física, una dada por el dato biológico y la otra obtenida por la fuerza y el dinero, una ejercida con las mujeres y la otra con los hombres. A tal punto que, incluso, aquel varón que fracasa en la demostración de su masculinidad dentro del grupo también habrá de fracasar con las mujeres (“Y al que se resbale sé que está apesta´o en el muro”).¹²⁸

Y es que, aunque con fines analíticos he presentado de forma separada estos dos conjuntos de significados que predominan en el producto, éste dato nos ayuda a identificar la comunión con la que operan como discurso social. De donde se deduce que *hacerse valer como hombre* en el reggaetón (como en muchos otros aspectos de la vida cotidiana) es una labor complicada en tanto exige de un compromiso imperecedero que, además, siempre está sujeto a prueba. Eso significa, en pocas palabras, que no se puede ser hombre sin pelear ni cortejar y que, en cada oportunidad manifiesta, habrá que mostrarse dispuesto para una u otra cosa. Y que, del lado opuesto, tampoco se puede ser mujer sin privilegiar –antes que cualquier otra cosa- el deseo sexual masculino.

Dicha reflexión facilita el tránsito hacia un segundo ejemplo, aún más clarificador, sobre la sincronía de los discursos de la masculinidad hegemónica en el reggaetón que decantan en procesos de identificación tanto individuales como grupales, referentes

¹²⁸ La expresión “apesta´o en el muro” refiere, en este caso, a la imposibilidad de llevar a una mujer a un rincón para perrear con ella.

para la construcción de un “yo” y un “nosotros” que interpelan a un amplio sector de la juventud urbano-popular. Me refiero a la canción y al video de la canción “Llegamos a la disco” incluida en el exitoso disco *Prestige* (Cartel Records, 2012)¹²⁹ de Daddy Yankee y grabada en colaboración con D La Ghetto, Ñengo Flow, Arcangel, Farruko, Baby Rasta, Gringo, Alex Kiza y Kendo Kaponi que –como material audiovisual- quizá sea uno de los más representativos del fenómeno de los combos.

Hablaré primero del video. En él aparecen algunos de los cantantes de reggaetón más famosos en América Latina reunidos en torno al liderazgo (comercial y estilístico) de Daddy Yankee que se muestra como la cabeza no sólo del combo sino del género musical en su conjunto.¹³⁰ Durante la primera escena, todavía sin música, se ve a Daddy Yankee descender de un DeLorean¹³¹ colocado en una escenografía compuesta únicamente por un fondo blanco y una grabadora en la que el cantante introduce un cassette de cinta magnética que echa a andar la canción del video. Una vez que la atención visual y auditiva se halla colocada sobre Daddy Yankee, junto a él desfilan el resto de los cantantes, otros autos lujosos, tres mujeres en bikini (con la bandera de Puerto Rico estampada en el talle) y billetes, muchos billetes.

La dinámica es sencilla, Daddy Yankee presenta a todos los cantantes y luego cada uno va hablando en rima acerca de la superioridad del combo que todos constituyen, cuyo poder consiste, justamente, en el pleno reconocimiento de los atributos de su masculinidad. Lo valioso de este ejemplo es que, conforme alternan los cantantes, uno a uno van siendo enunciados los discursos sociales que he tratado de caracterizar hasta ahora y que –quizá con mayor contundencia que en los ejemplos anteriores- esos discursos van dando forma (además de a identificaciones de género estereotipadas) a procesos de socialización juvenil en contextos urbano-populares (igualmente estereotipados) en los que los hombres se juegan las expectativas de ser valorados positivamente por sus contemporáneos.

¹²⁹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=x6UODIa2hqE>

¹³⁰ Imagen que con esmero ha tratado de sostener este cantante durante cerca de diez años desde que apareció su sencillo “Gasolina” (El Cartel Records, 2005) el cual abrió la puerta al fenómeno de consumo cultural que es hoy en día el reggaetón en el continente.

¹³¹ Marca de automóviles que popularizara la célebre trilogía de películas “Back to the future” entre la década de los ochenta y los noventa.

Leídos como *pautas para la interacción entre los pares* las virtudes hiper-masculinas proyectadas sobre los combos aparecen como una suerte de *venganza imaginaria de los de abajo* o como el único recurso disponible para el empoderamiento de los jóvenes en los barrios populares a los que –nulificados como están- sólo les queda reunirse unos con otros para ganar algún tipo de reconocimiento o visibilidad social. La celebración de la violencia sexual, la violencia física y el dinero funciona, entonces, igual que en otros géneros musicales (como el hip-hop, la música de banda o los narco-corridos), como un poderoso mensaje dirigido hacia el amplio espectro de jóvenes urbano-populares que convierte a la masculinidad hegemónica (asentada con naturalidad en la vida cotidiana) en una aspiración fuertemente buscada, en una “fórmula de éxito”.

En la canción y video de Daddy Yankee los ingredientes de esa fórmula pueden ser identificados con facilidad, primero (y para apuntalar lo dicho sobre canción anterior) en torno a las confrontaciones entre hombres que, lejos de ser rehuídas, deben ser afrontadas con determinación pues prometen investir de respeto a los miembros del combo a partir del temor que sean capaces de generar en los otros.

El que no ande con nosotros está jodido
Le doy dos cruzados y lo remato en el piso.
Chico, ustedes son hijos míos.

Luego respecto a la cacería de mujeres emprendida colectivamente que, como bonificación por aparecer en público junto al combo, permite asegurar que el deseo sexual masculino será plenamente satisfecho porque –antes de encontrarse con las mujeres- los hombres ya se han encargado de certificarse como tales entre sí:

Hay luna llena y salimos a cazar
Actívense solteras que vamos todos pa´allá.
Entra todo el combo a la disco y ya todo el mundo sabe quién llegó.
Rápido las gatas vienen y se pegan porque saben quienes son.

Y finalmente, en torno al dinero y las posesiones materiales que, en apariencia, colocan a los integrantes del combo en un lugar-a-parte respecto de la condición de

pobreza compartida con otros hombres y que, particularmente en la narrativa visual de este video, apela a una especie de “actitud natural de despilfarro” que redondea la figura de aquel varón que –empeñado en despejar las dudas sobre su virilidad- fanfarronea sobre lo sobradamente hombre que es a partir de los objetos que es capaz de poseer:

Llegamos a romper luciendo bien elegantes
La disco resplandece cuando brillan los diamantes
(...)
Ya no me cabe ni un sello más en el pasaporte
Tratar de hacer dinero para mi es un deporte.
(...)
¿Qué estoy mal?
Socio usted está mal informado
Tú no sabes la ostia en que yo ando (mientras hace el ademán de conducir un auto)
Tú no ves la pendeja que me estoy desplazando
Tu te lo imaginas pero no sabe´ lo que estamos facturando.

En suma, lo que el reggaetón le dice a los jóvenes de las clases populares es que la única forma de sobresalir es siguiendo la ecuación que conecta a la violencia sexual con la violencia física y con la exhibición de riqueza, de donde –se deduce- un hombre o un conjunto de hombres deberían resultar “victoriosos” (respetados, admirados y deseables), mientras que una mujer –valorada únicamente por qué tan sensual sea- debería sentirse alagada por ser pretendida por especímenes de ese tipo. Los ejemplos audiovisuales que he utilizado para sostener esto son tan sólo una pequeña muestra del tipo de mensajes que las industrias culturales (encargadas de producir el reggaetón) han tratado de posicionar como andamiaje de significados para la actualización discursiva de *lo popular-patriarcal* en contextos urbanos y latinoamericanos.

A manera de cierre de este apartado sobre los discursos sociales inscritos en el reggaetón me gustaría insistir en que, para visibilizar a los jóvenes de los barrios populares, este producto cultural busca cristalizar en el estereotipo de masculinidad (infringido tanto sobre las subjetividades como sobre las sociabilidades juveniles) una única forma de reconocimiento que (reducido en sus márgenes) termina por operar en complicidad con dos grandes estructuras de poder: la dominación masculina y la

desigualdad de clase. Se trata de discursos sociales que –con incuestionable efectividad- han hecho confluír, dentro de la masculinidad hegemónica, la relación entre los géneros y la relación entre los miembros de las clases populares, al grado de colocarse en el núcleo de representaciones sociales que movilizan las autopercepciones y las interacciones de algunos hombres y mujeres jóvenes pertenecientes a los sectores marginados de cantidad de ciudades latinoamericanas contemporáneas.

La efectividad con la que se logra esto reside –en mi opinión- en el *potencial legitimador de un orden social legitimado* que alinea a este producto cultural (sin poseer la patente sobre la violencia sexual, violencia física o la desigualdad de clase) con formas de significación que han sido históricamente privilegiadas y que prometen brindar aquello que, como individuos, quizá hemos sido más instruidos de anhelar: *ser reconocidos por los iguales*. No resulta extraño, entonces, que el reggaetón sea hoy un fenómeno de consumo cultural tan ampliamente difundido en nuestro continente porque el caldo de cultivo sobre el que se ha cocinado es una fórmula suficientemente probada a escala planetaria y suficientemente respaldada por las industrias culturales como para mantenerse por largo tiempo en el gusto de los consumidores.

Llegado este punto, hacia dónde quiero dirigirme ahora es a la relación que guardan los discursos sociales de los que está compuesto el reggaetón con las prácticas sociales que los jóvenes consumidores del mismo (y residentes de la ZMVM) ejecutan cuando se reúnen para, mediante eso, avanzar en la caracterización del fenómeno cultural que he designado como “cultura juvenil reggaetonera”. Dichas prácticas están referidas a un tipo de baile correlativo a los discursos de género y sexualidad y a un tipo de grupalidad (que no analizaré aquí sino en el sexto capítulo) correlativo a los discursos de prestigio-poder, fuerza física y dinero

Las prácticas sociales como mecanismos de apropiación de los discursos del reggaetón

Si me limitara sólo al análisis de los discursos inscritos en el reggaetón con justa razón podría criticárseme por asumir –de facto- que a quienes consumen éste producto no les queda de otra que reproducir íntegramente aquel cúmulo de representaciones sociales dominantes sobre la masculinidad hegemónica que he señalado hasta aquí. En dado caso tendría que aceptar, como investigador, las consecuencias de haber hecho pasar al *producto cultural* y al *fenómeno cultural* como una y la misma cosa y, por lo tanto, conformarme con una lectura simplista de la Cultura Juvenil Reggaetonera” tomada como réplica exacta de los discursos sociales promovidos desde las industrias culturales. No quiero eso. Por eso necesito hablar ahora de cómo influye lo que el reggaetón “dice” en lo que algunos jóvenes urbano-populares de la ZMVM “hacen”.

He comenzado por los discursos sociales inscritos en el reggaetón porque en realidad –analíticamente- no había mejor opción que esa, nada de lo que pudiera decir sobre la Cultura Juvenil Reggaetonera tendría sentido si no estuviera anclado a este producto cultural, pues, al tratarse de un fenómeno directamente relacionado con el consumo, reparar en lo que desde ahí se transmite parece inevitable. Pero, repito, el análisis no sólo puede hacerse del lado de las industrias culturales porque para entender la verdadera complejidad de lo que está socialmente en juego con el reggaetón es necesario contemplar también lo que (local y contextualmente) ha desatado este producto entre ciertos jóvenes.

Dicho lo anterior, lo que entiendo como “prácticas sociales” vinculadas al consumo de reggaetón en la ZMVM (en una etapa aún exploratoria de los mecanismos de apropiación de este producto) son aquellas acciones que llevan a cabo los jóvenes reggaetoneros cuando están juntos y que los distinguen de otras formas de ser joven (precedentes o contemporáneas). En específico me refiero al baile conocido como “perreo” que está directamente relacionado con los discursos de género y sexualidad transmitidos por el producto cultural (aunque en el sexto capítulo hablaré también de cómo han influido los discursos sobre prestigio-poder, fuerza física y dinero en la

conformación de los combos reggaetoneros). Un aspecto que, mirado como articulación practico-discursiva, es indispensables para entender la emergencia del fenómeno cultural e identitario que ha surgido en la Ciudad de México y su zona metropolitana a raíz del consumo de reggaetón.

En las siguientes páginas intentaré presentar las descripciones del perreo (en tanto prácticas sociales centrales de este fenómeno cultural) como *síntesis analítica* compuesta de los discursos sociales ya expuestos y de los datos de campo que he obtenido durante los años 2013 y 2014 a través de las visitas a los escenarios en los que se reúnen estos jóvenes, de las entrevistas con consumidores del producto y de la revisión de algunos documentos disponibles en Internet que retratan las particularidades de éste baile..

Perrear, el verbo.

Aunque no se esté familiarizado con el término, enterarse de qué es el perreo podría resultar bastante sencillo tras una búsqueda rápida en Internet o en otros medios de comunicación en los que abundan ejemplos al respecto. Pero, para poner una definición básica diré que perrear (en tanto práctica) es simplemente bailar, es uno de tantos bailes que –siempre en un ambiente festivo- tienen por principio las interacciones heterosexuales entre hombres y mujeres.¹³² Sin embargo, como hemos visto en el producto, la particularidad de esas interacciones de género es que están fuertemente orientadas hacia la fabricación de encuentros sexuales que pronto devienen agresivos porque autorizan a los varones a tomar por detrás los cuerpos de las mujeres y, a la vista de todos, simular que las penetran.

Así, el sentido de la palabra “perreo” no debería ser insospechado pues alude claramente a un tipo de baile que, como los perros al fornicar, consiste en que los órganos genitales masculinos y femeninos nunca se separen mientras el reggaetón esté sonando. Se trata, pues, de una práctica social hiper-sexualizada que en efecto expresa

¹³² En América Latina esto aplicaría para infinidad de géneros musicales populares que nos son verdaderamente cercanos como: la cumbia, la salsa, el tango, la lambada, la bachata, champeta, etc.

la animalidad¹³³ con la que es significada la interacción sexual entre hombres y mujeres pero que, si no nos contentamos con una interpretación de suyo alarmista, también da lugar a disposiciones del cuerpo calificadas como “proxémicas” por autores como Santillán Cornejo (2006) que ven en ellas la prevalencia de concepciones afro-caribeñas de sociabilidad juvenil ampliamente difundidas en el continente por productos culturales como el reggaetón.

Según apunta Santillán Cornejo en su trabajo de maestría titulado *Jóvenes negro/as. Cuerpo, etnicidad y poder* (Flacso-Ecuador, 2006) las prácticas sociales vinculadas al consumo de reggaetón y otros géneros musicales como la “bomba” ecuatoriana o la “champeta” colombiana, exacerbaban el contacto físico entre hombres y mujeres como una forma de resistencia frente a las representaciones dominantes occidentales-modernas de “recato” y “pudor” que a través de siglos de colonialismo han disciplinado los cuerpos instruyéndoles a evitar discretamente el contacto. A cambio de eso, los jóvenes negros (y los jóvenes urbano-populares en América Latina de distintas procedencias raciales o étnicas conectados diferencialmente a esas concepciones masificadas de “negritud”) colocan sus propios cuerpos como espacio de disputa cultural en los que se juegan sus posibilidades de auto-afirmación juvenil a través de un determinado tipo de sociabilidad que “implica estar dispuesto/a a tocar el cuerpo de los otros y también ser tocado/a, muchas veces en zonas del cuerpo ‘sexualizadas’, si cabe el término” (Santillán, 2006).

El perreo encarna, entonces, la promesa razonable de consumir una relación sexual que está directamente relacionada con el *ritual de cortejo* que los asistentes a una fiesta de reggaetón echan a andar mediante el baile, y que, como me decía Diego (uno de los jóvenes entrevistados), además de ser la principal razón por la cuál asistir a uno de estos eventos, requiere de una estrategia de acercamiento bien planeada.

Sí, de hecho sí, yo cuando veía decía “ah no, pues sí se ve chido”, más que nada por las viejas ¿no? que están bien buenas (...) No, o sea, voy yo solo. Y allá tú conoces a las

¹³³ Sólo para brindar un ejemplo contundente respecto de la concepción animalizante de la sexualidad sugiero revisar el coro de la ya célebre canción “Ginza” (2015) del cantante colombiano J Balvin que dice: “Si te gusta el reggaetón, dale. Sigue bailando mami, no pares. Acercate a mi pantalón, dale. Vamo’ a pegarnos como animales”.

chavas ¿no? y “qué transa ¿vamos a bailar? Por lo regular nunca te dicen que no, pero pues hay chavas que sí te dicen “no, gracias”. Luego vienen acompañadas y así, ahí empiezas a hacer tus amistades (...) Ya luego adentro me llevo a encontrar a unos que otros chavos pero yo en mi rollo. Si conozco a una chava y ya se queda a bailar conmigo pues ya me quedo con ella ¿no?, en mi rollo, cada quien anda ahí en su rollo (...) Primero llegas y te fijas ¿no?, o sea, en mi caso yo primero llevo y me quedo ahí como unos 20 minutos sólo ahí actbook ¿no?, a ver qué, porque luego hay chavas que están ahí solitas y de repente llega su chavo ¿no?, sobre todo más que nada evitar igual problemas ¿no?. Ya checas quién está sola y llegas ahí entre medio bailando y le dices “hola ¿cómo estás?”, “no, pues bien”, “¿vamos a bailar?”, y ya te dicen “sí”. Y ya, ora sí que como quien dice, vamos ahí a una esquinita o a la pared, o ahí en medio, como sea. Pues ya, de ahí si le caes bien, dependiendo ¿no?, si le caes bien pues ya se queda contigo. Y si no pues “sale, gracias”, y se va, y tú ahí sigues. Y ya te vuelves a parar otra vez a observar qué rollo.

Estos fragmentos de la entrevista realizada a Diego, un joven de 16 años asiduo asistente a las fiestas de reggaetón, permiten hacer notar varias cosas. Primero que el principal motivo por el que los jóvenes acuden a estas fiestas en las que se va a bailar perreo es para generar encuentros con el sexo opuesto; y es que el sentido de estar ahí y pasársela “chido” tiene que ver directamente con la presencia de mujeres calificadas de “bien buenas” y con la posibilidad de acercarse a ellas. Segundo, que –como vimos en el apartado de los discursos- son los hombres quienes están obligados a generar dichos encuentros con las mujeres, pues, aunque también se trata de espacios de socialización entre amigos o conocidos, en el momento decisivo del cortejo “cada quien anda en su rollo”, es decir, cada hombre tiene que hacerse responsable de sus propios intereses sexuales. Tercero, que para producir un acercamiento exitoso los hombres deben contar con un plan de acción definido que les permita establecer una breve conversación con las mujeres e invitarlas a bailar con ellos, lo cual implica ser precavido y procurar no intervenir en los intereses sexuales de otros hombres (“evitar problemas”). Y, finalmente, que los resultados previsibles de una estrategia de cortejo emprendida por el hombre son que la mujer “se quede contigo” y ambos sigan con el juego de erotizarse mutuamente, o bien que la mujer se retire y el hombre tenga que empezar de nuevo a “observar qué rollo”.

En esencia, los hombres en las fiestas de reggaetón (en apego al modelo de masculinidad hegemónica presente en el producto) son persistentes buscadores de mujeres, agentes sexuales “activos” –no sólo en el discurso sino también en la práctica- que aspiran a poseer los cuerpos de la mujeres a través del baile mientras que ellas

(como la “Candy”, p. 135) parecen contentarse con cumplir la función de erotizarlos. Me atrevo a hacer esa afirmación no sólo en referencia al testimonio de Diego sino también a lo que he podido observar al acudir a los eventos (mejor conocidos como “perreos”, en clara alusión al baile que ahí se despliega) que se organizan en distintas zonas marginadas de la ciudad. Una situación que vi repetirse en varias de éstas fiestas puede servir de ejemplo al respecto, para lo cual utilizaré la transcripción de una nota de campo que ayude a sintetizarla:

Al estar parado en un punto fijo (y asumiendo el sesgo de percepción implícito en ello) a los que comúnmente veía pasar era a los varones que –en grupo o en solitario- buscaban un lugar desde donde mirar. Las mujeres, no en menor cantidad pero sí menor movilidad, también era posible verlas en grupo o con sus parejas, sin embargo, a diferencia de los varones, no parecía haber mujeres que estuvieran “solas”.

Mientras observaba hacia el escenario desde la pista de baile, frente a mí se colocaron cuatro mujeres (presumiblemente amigas), bailaban juntas (mirando todas hacia el frente), usaban mallones o pantalones de mezclilla, zapatos bajos, blusas pegadas al cuerpo o guangas, parecían “niñas frescas” perdidas en una fiesta de reggaetón. No platicaban entre ellas, cada una bailaba y cantaba en solitario aunque sin despegarse de las otras tres, lo cual no parecía tener nada de peculiar pues –aunque el volumen de la música no permitía entablar conversación- estar juntas parecía darles seguridad y, como después noté, también cierto tipo de poder.

Lo verdaderamente “propio” de estos eventos ocurrió cuando los varones se percataban de su presencia y de que ningún otro varón las acompañaba. Primero sólo las miraban bailar, como eligiendo a cuál y cómo acercarse. Finalmente, decididos a arriesgarse, les tomaban el hombro o la cintura y les decían algo al oído (seguramente “¿Quieres bailar?”). Ellas a penas volteaban, los miraban de reojo y se rehusaban cortésmente. Un joven tras otro hacía su intento, al ser rechazados se mantenían tras de ellas esperando una nueva oportunidad con alguna de las otras tres chicas. Nada parecía funcionar. Incluso los más persistentes probaban un par de veces con la misma chica, obteniendo idénticos resultados. La verdad me pareció raro pues creí que ellas en verdad no querían ser molestadas, sin embargo, sólo unos minutos después me percaté de que se trataba más bien de un asunto de “selección”.

Los jóvenes que habían probado suerte hasta entonces eran hombres más o menos cercanos a lo que es conocido como el estilo “chaca” (estética urbano-popular e incluso racial): de estatura baja y morenos, depilados de las cejas, casquete corto, vestidos con camisas de franela a cuadros o con playeras sin mangas, usando gorras deportivas o mochilas diminutas sobre sus hombros. De pronto, detrás de mí apareció un joven también moreno y con playera sin mangas pero de complexión delgada y bastante alto (lo que parecía darle una ventaja comparativa) que se acerca a una de las chicas (la más asediada de todas); ella lo mira un instante y accede a bailar con él. Mientras bailan casi no se ven ni cruzan palabra, él la sujeta por la cintura y fricciona su pene contra las nalgas de ella. Bailan durante varios minutos, hasta que él le dice algo al oído y desaparecen.

Los rechazados no podían más que mirar incrédulos, aceptando el fracaso que implica no ser elegido tras un rápido escaneo de sus “atributos físicos”. Un par de ellos resistieron estoicamente el desprecio e intentaban no despegarse de las otras tres chicas, siendo sistemáticamente eludidos por dos de ellas hasta que, finalmente, la tercera acepta bailar con uno de ellos y la historia se repite. Bailan pero no se miran, el cuerpo de ella dirigido hacia el escenario, el de él hacia el de ella, ensayan variedad posiciones sin despegar pelvis

y glúteos, al poco tiempo también desaparecen. El par de amigas restantes continúan bailando un tanto extrañadas por la partida de sus amigas, se dicen cosas al oído, no pasa mucho tiempo antes de que también decidan moverse.

La escena retratada puede servir para agregar al testimonio de Diego que las estrategias de acercamiento de los hombres, estandarizadas como están, no son garantía de consumación de un encuentro sexual, pues, aunque el modelo de masculinidad que el reggaetón promueve sea claro y poderoso también está irremediabilmente sujeto a situaciones sociales contingentes que, en el terreno de las interacciones y ya no sólo de las representaciones, condicionan su replicabilidad; que los hombres deban competir entre sí para retener a una mujer o que ésta tenga que mostrarse recíprocamente atraída hacia ellos son indicios de que –en la práctica- la dominación masculina también es incierta porque (como explicaba antes) no habilita a todos los hombres a imponer íntegramente sus voluntades sino que sólo proporciona los parámetros para la disputa de un reconocimiento social al que se accede diferencialmente.

Lo que intento decir es que los cortejos (a los que bailar perreo apuntan) son “situaciones ideales” construidas desde los discursos sociales inscritos en el reggaetón que, sin menospreciar su relevancia, lejos están de aparecer como condiciones dadas en las prácticas sino que deben ser conseguidas a riesgo de no lograrlo. En ese sentido los usos próxemicos del cuerpo (que a diferencia de Santillán Cornejo yo no me atrevo a calificar de contra-hegemónicos) generan brechas importantes entre la concepción estereotipada de las interacciones entre hombres y mujeres y su puesta en marcha dentro de los escenarios dispuestos para ello, porque lo que ocurre ahí ya no está sometido al control de las industrias culturales.

Ahora, para apuntalar ese argumento sobre la diferencia entre el producto cultural y el fenómeno cultural es necesario colocar al perreo (como práctica social) dentro de su contexto socio-espacial, o sea, dentro de sus escenarios, porque sería ingenuo pensar que ocurre como un hecho aislado. Todo lo contrario, sucede en tiempos y en lugares determinados que han sido diseñados para albergar los encuentros de algunos jóvenes urbano-populares de la ZMVM que –al reunirse-

instituyen formas de estar-juntos que no se agotan en los discursos sociales del reggaetón.

Espacios de escenificación en la ZMVM

Cuando hablo de los escenarios en los que ocurre el perreo me refiero, en concreto, a las discotecas pseudo-clandestinas y ubicadas en la periferia de la ciudad que proporcionan la infraestructura y el ambiente propicio para alojar a gran cantidad de jóvenes (todavía en edad adolescente) que en sus tiempos libres acuden a bailar reggaetón solos o en compañía. Específicamente hablaré de lo observado durante las visitas realizadas entre 2013 y 2014 a tres de estos concurridos recintos: El castillo del abuelo (Los reyes la paz, Estado de México), El paraíso del abuelo (Los reyes la paz, Estado de México) y Kaoos (Ecatepec, Estado de México). Y aunque estoy plenamente consciente de que estos lugares no agotan el cúmulo de fenómenos sociales vinculados al consumo de reggaetón, los presento como espacios de observación fértiles para los objetivos de este estudio en tanto sintetizan lo que implica ser joven, escuchar reggaetón y bailar perreo; asideros territoriales de la Cultura Juvenil Reggaetonera en los que la música (el objeto), la ciudad (el territorio) y ésta generación de jóvenes de las clases populares (los actores), se reúnen.

Y es que, si uno sale de la comodidad de su sofá y se introduce en una fiesta de reggaetón pronto es posible percatarse de que la Cultura Juvenil Reggaetonera no sólo refiere a una comunidad en abstracto (unida a través de los discursos consumidos) sino también a una comunidad presencial que ha desarrollado sus propios lugares de encuentro para la ejecución de aquellas prácticas antes descritas que, básicamente, son posibles gracias a la *infraestructura* de las discotecas y al *ambiente* (o espectáculo) que ahí se ofrece. Dos características de los escenarios que utilizaré para describirlos.

La infraestructura de las discotecas

En principio he caracterizado al *Castillo del abuelo*, al *Paraíso del abuelo* y a *Kaoos* como discotecas pseudo-clandestinas y periféricas porque en las visitas que hice a ellas esas fueron las peculiaridades que he encontrado. Sin embargo, antes de abundar en ello quisiera evitar que dichos adjetivos fueran leídos en tono alarmista, como si se tratase de espacios de depravación en los que no hubiese lugar más que para la miseria cultural. No es esa la perspectiva que quiero adoptar sino simplemente la de acotar las manifestaciones de la Cultura Juvenil Reggaetonera a unos territorios marcados por su pertenencia al universo de lo urbano-popular. Tomada esa consideración procederé a describir estos lugares.

Decidido a salir del sofá me encontré con que acudir a una fiesta de reggaetón en una discoteca no es una experiencia común si, como en mi caso, no se está familiarizado con lo que ahí ocurre: con las zonas de la ciudad en las que tienen lugar, las características de los inmuebles, las edades y atuendos de los asistentes, la música y el baile. Para empezar hay que disponerse a trasladar largas distancias (tomando como punto de referencia el centro de la ciudad), cruzar los límites del Distrito Federal y adentrarse en los municipios del Estado de México, lugares donde (siendo la misma) la ciudad se transforma. Así ocurre en Los reyes la paz y Ecatepec, al oriente y al noreste de la ZMVM respectivamente. Describiría ese fenómeno de manera muy visual y al mismo tiempo personal, pues, aunque no resultasen sitios ni trayectos completamente desconocidos para mi, estar ahí, preocupado por observar, hizo del rutinario ejercicio de mirar a través de las ventanas del metro en movimiento una acción cargada de sensaciones distintas a las ordinarias.

Cada vez que hice el viaje hasta alguna de las discotecas mencionadas, decidido a ver con mis propios ojos el mundo del reggaetón de ésta ciudad, tuve la sensación de que la pertenencia de este género musical al universo de lo “popular” estaba dada en primer lugar por el espacio, por el territorio, por la manera en la que están fragmentados y segregados cantidad de paisajes urbanos centrales o periféricos. En la primera visita al Castillo del abuelo registré algo a propósito de esto:

Conforme se avanza la sensación de estar abandonando la ciudad va haciéndose cada vez más grande, y no porque ésta se acabe en realidad sino porque lo que se observa por la ventanilla (la Av. Zaragoza) es un paisaje urbano progresivamente deteriorado, un color gris que de a poco puebla los ojos, bodegas y salones de fiesta abandonados, unidades habitacionales notablemente descuidadas, de pronto un gran tianguis (el de la calle 7, famoso por la cantidad y variedad de carne que ahí se vende), largos pasajes desérticos (casi inhabitados) alternando con algún hospital o centro comercial (...) Pareciera que en ese lugar, tras la larga agonía, la ciudad finalmente anunciara su despedida; frontera, periferia, "Zona Metropolitana", o lo que sea, tuve la sensación de extravío, de algo que "deberían" tener las ciudades que ahí no está. No sé bien cómo explicarlo. No se trata de fealdad o peligrosidad, sensación con la que parecieran cumplir muchos otros espacios urbanos, sino del hecho de que (parado en aquel sitio) la ciudad resultase marchita, condenada a desaparecer.

Y aunque hacia Ecatepec, donde se encuentra la discoteca *Kaoos*, la sensación dada por la vista no resultase la misma porque la infraestructura urbana se halla bastante menos deteriorada, de cualquier modo la distancia recorrida lleva a pensar también en la complejidad de habitar esta ciudad compuesta de tantas diferencias físicas y simbólicas e irreductible a uno sólo de sus fragmentos. También ahí está presente la cuestión de los límites del territorio, del perreo como un evento-práctica social que ocurre en las "orillas", hasta donde uno tiene que llegar para ser testigo de ello y que, si no es por la vía de ese traslado, permanecería inexistente para la gran mayoría de los que vivimos en esta megaciudad.¹³⁴ Por eso, en primer lugar definiría el conjunto de prácticas, escenarios y eventos que engloba el término "perreo" como un asunto periférico pero sólo por cuanto a su ubicación geográfica se refiere.

Respecto a la infraestructura de las discotecas puedo decir que ahí es donde está fincado el segundo adjetivo ("pseudo-clandestino") que asigné arriba a estos espacios, pues, aunque en los tres casos el acceso no es especialmente complicado ni se percibe un ambiente demasiado tenso (por violento o peligroso), el hecho es que son lugares en los que buena parte de los asistentes son menores de edad que saliendo de la escuela (secundaria o preparatoria) acuden a estos eventos ampliamente conocidos como "tardeadas" en los que la entrada tiene un costo promedio de treinta pesos.

¹³⁴ Cabe aclarar que los perreos, así como no son exclusivos de las discotecas, tampoco son exclusivos de la periferia, pues, también es posible encontrarlos en infinidad de colonias marginadas de esta ciudad. Sin embargo, según el testimonio de Dj Tona y Dj Gral, fue en las zonas periféricas de la ciudad donde estos establecimientos se asentaron como bastiones de la Escena Musical Reggaetona.

La clandestinidad está dada por transgresión a la ley o porque los propietarios y administradores de estos inmuebles generan ganancias a partir de un negocio “ilegal”¹³⁵ más que por lo que ocurre al interior de ellos. Como muchos otros “antros” de este y otros tipos ubicados en los municipios del Estado de México colindantes con el Distrito Federal, es posible percatarse de que se trata de recintos con cierto grado de control, que cuentan con un punto de revisión en la entrada para que no se introduzcan armas ni sustancias prohibidas pero en los que priva la desregulación y siempre está latente la posibilidad de que ocurra algún altercado o incidente.¹³⁶

Ahora, además de periféricas y pseudo-clandestinas otra característica de las discotecas visitadas que quisiera resaltar es que comparten grandes similitudes en términos arquitectónicos. Son sitios que cuentan con superficies muy amplias, con entre dos y tres pisos, densamente oscuros pero con un sistema de sonido e iluminación poderoso, pistas de baile y escenarios en los que alternan dj’s, cantantes, animadores, botargas y edecanes. Se trata, pues, de inmuebles construidos para albergar la “fiesta” y a los que acuden con regularidad gran cantidad de jóvenes los días viernes, sábado y domingo por la tarde. Sólo la fachada del *Castillo del abuelo* destaca de las otras dos por tratarse, efectivamente, de la emulación de un castillo (con grandes ventanales, dos torres en los extremos y un muro de piedra en forma de ladrillo que domina todo el frente de la construcción), pero en el interior básicamente es posible encontrar los mismos elementos y una disposición del espacio similar.

¹³⁵ La “ilegalidad” radica en permitir que menores de edad ingresen en un establecimiento comercial que ofrece el servicio de “venta de bebidas alcohólicas”. Hecho que es posible gracias al alto grado de desregulación que priva en el Estado de México donde parece haber poco control estatal al respecto a diferencia del Distrito Federal, entidad en la que a raíz de accidentes como el ocurrido en la discoteca “Lobohombo” en el año 2000 (donde murieron gran cantidad de jóvenes producto de esa desregulación), existe una ley de establecimientos mercantiles (2002) que supuestamente controla el funcionamiento de estas discotecas o antros.

¹³⁶ Aunque algunos de los entrevistados me contaron que el ambiente en las discotecas se puede tornar pesado por el consumo de sustancias de diversos tipos (alcohólicas, solventes o marihuana principalmente), durante las visitas realizadas a estas tres discoteques (en el transcurso de la tarde, todas ellas) no fui testigo de ningún incidente grave al interior salvo una pelea fugaz entre un par de jóvenes en el *Paraíso del Abuelo* y un suceso que me hizo reparar en el verdadero origen de la “clandestinidad” de estos lugares: en alguna ocasión, mientras intentaba establecer contacto con los asistentes al *Castillo del abuelo* para entrevistarles, fui invitado a retirarme del lugar por personal de seguridad que consideró inadecuada mi labor (quizá confundida con periodística). Tras la advertencia de “aquí no puedes hacer eso” y “mejor ya vete” supuse que la incomodidad generada por mi presencia tenía más que ver con la corta edad de los asistentes que rondan entre los 13 y los 20 años, aproximadamente.

Al poner un pie en estos lugares, con el reggaetón a todo volumen, uno cae en cuenta de que no es causal que estén acondicionados de forma parecida. Para dejar un poco más claro esto quisiera mencionar cinco de esas similitudes arquitectónicas importantes para el desarrollo de las fiestas. En primer lugar, al tratarse de lugares a los que se va a bailar, están la *pista de baile* y el *escenario* (en la planta baja) que es donde está persistentemente posada la atención de todos los asistentes y suceden las interacciones más visibles entre quienes bailan y quienes brindan el espectáculo. Después, al alzar la vista, resultan notables los *barandales* que protegen la caída desde los pisos superiores interesantes porque en ellos los jóvenes pueden apoyarse para ejecutar mejor el baile, ya sea que los hombres se recarguen en ellos mientras reciben la “embestida” de las mujeres o, viceversa, que las mujeres se sujeten de ahí con las manos para empujarse con fuerza hacia los hombres. En tercer lugar se encuentran las *jaulas de acero* que sobresalen de los pisos superiores, codiciados por ser espacios privilegiados para exhibir las aptitudes al bailar (en solitario, en pareja o en grupo). También son importantes las *maquinas de espuma* que en los momentos álgidos de las fiestas derraman grandes cantidades de esa sustancia sobre la pista de baile, empapando a todo el que se encuentre en ella. Y, finalmente se encuentran toda la variedad de “rincones” que (pegados a los muros, columnas o esquinas de la discoteca) los jóvenes reservan como un lugar “privado” para el cortejo, donde el baile entre hombres y mujeres tiene oportunidad de tornarse progresivamente en “faje”.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Imagen 1. Fotografía del Castillo del Abuelo. Tomada de la página de
Facebook: El castillo del abuelo.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Imagen 2. Fotografía de una “fiesta de espuma” en Kaoos.
Tomada de la página de Facebook: Kaoos Discoteque.

Todas esas propiedades de las discotecas hacen que éstas dejen de ser simples inmuebles y queden convertidas en escenarios propicios para que los jóvenes interactúen a través de la fiesta, dotando así de significados específicos aquellos espacios y situaciones (o apropiándose las). Pero, el estatus de “escenario” asignado a estos establecimientos comerciales no puede ser reducido a sus propiedades arquitectónicas; no son los barandales, la pista de baile o las jaulas de acero lo verdaderamente constitutivo del “perreo” (aunque sin su existencia éste no sería lo mismo), hace falta agregar una segunda propiedad a la que he denominado “ambiente” para entender en qué radica su verdadera fuerza de atracción.

Dicho ambiente hace referencia a un estado de ánimo colectivo que por instantes puede rayar en la euforia o el frenetismo pero que, al mismo tiempo, es siempre momentáneo y artificialmente construido. Diría, entonces, que el “ambiente” en una fiesta de reggaetón (y quizá en otros tipos de fiesta también) es sobre todo una cuestión rítmica, pero no hablo de ritmo al moverse sino del ritmo que tienen esos eventos en sí, de los distintos estadios por los que atraviesan y las diferentes estrategias puestas en marcha para conservar esa suerte de encantamiento. Describir la producción de esa momentaneidad será la labor de este segundo apartado sobre los escenarios del perreo.

El ambiente de las discotecas

El ambiente de una fiesta o un “perreo” es sobre todo una situación idealizada que, como tal, es permanentemente buscada pero temporalmente acotada, son los breves momentos en los que el ánimo de todos los presentes parece entrar en sincronía y ascender en excitación o, en pocas palabras, es la razón de estar ahí en ese momento preciso, de que los jóvenes se desplacen semana con semana hasta esos lugares. Lo cual no ocurriría sin la intervención de una serie de actores que trabajan (en sentido incluso de recibir una remuneración económica por ello) para que las discotecas resulten ser lugares divertidos, me refiero en concreto a los dj’s, animadores, botargas y edecanes que son ofrecidos por los propietarios de las discotecas como “espectáculo” y

garantía de un buen evento. Describir qué función cumple cada uno de estos actores para conservar el ambiente del perreo será el propósito de las siguientes páginas, para lo cual haré uso (de nuevo) de los datos que he obtenido a partir de las visitas a las discotecas y de la información que me han brindado Dj Tona y Dj Gral al respecto (valiosa por representar una mirada “desde adentro” de la escena musical).¹³⁷

Si partimos del supuesto de que acudir a una discoteca cualquiera implica ya un cierto tipo de experiencia condicionada por lo que nuestros sentidos nos dicen de ella, entenderemos que el modo en el que nos vemos “afectados” por un espacio así es contundente. Quizá lo primero en ser tocado sea la vista, pues, entrar en un espacio cerrado y oscuro pero artificialmente iluminado es sin duda el primer aviso de haber cruzado el límite hacia una realidad extraordinaria. Luego viene el golpe de los bafles que, vibrando a toda su capacidad, cimbra el cuerpo y lo prepara para entrar en el juego (obligándolo a moverse). Finalmente interviene el tacto y la inigualable sensación de estar rodeado de gran cantidad de personas, roces que no permiten olvidar la naturaleza compartida y co-creada de aquella situación. Esa bien podría ser una referencia común a muchas discotecas del país o del mundo, inclusive, sin embargo, cuando lo que hay dentro es una fiesta de reggaetón o un “perreo” hay algunos otros elementos que considerar que tienen que ver con el tipo de espectáculo que se ofrece.

Cuando hablo de que los perreos también son espectáculos me refiero a que se trata de eventos cuyo desarrollo tiene que ver directamente con “números” o “estrategias” montadas para brindar entretenimiento a los asistentes. En primer lugar la música, lo que proporciona el rasgo distintivo a un perreo, que está a cargo de los distintos dj’s que van ocupando la tornamesa durante la fiesta. Usualmente, entre los datos principales que se colocan en los carteles que promocionan una tardeada, es posible encontrar los nombres artísticos de los dj’s responsables de mezclar la música;

¹³⁷ Aunque ya habrá tiempo para poner mucha más atención en ello (pues he construido toda una categoría en torno a los datos que me han brindado estos actores) quiero comenzar a perfilar la importancia de los dj’s dentro de las fiestas de reggaetón porque me parece son los primeros responsables del ambiente de los perreos. Sin embargo, las reflexiones más desarrolladas al respecto vendrán unas páginas adelante.

evidencia de su centralidad dentro de la escena musical y de la importancia de la que reviste a un perreo contar con un buen “line up”.

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor.

Imagen 3. Cartel de tardeada en el Castillo del Abuelo. Octubre de 2014.
Tomado de la página de Facebook de Dj Bulbo.

En pocas palabras, lo que hace el dj es poner la música para que los jóvenes puedan bailar, divertirse y sentir que se encuentran, efectivamente, en un perreo. Sin música y sin quienes saben cómo administrarla (en función de la situación específica) nada de lo que ahí ocurre sería posible. Es más, las fiestas de reggaetón no existirían como tal porque resultaría absurdo desplazarse hasta una discoteca y pagar la entrada para estar todos reunidos en torno a una grabadora o una rocola; es la presencia del dj lo que en primera instancia convierte una fiesta cualquiera en un evento organizado y además coloca como estandarte a un determinado tipo de música. Acerca de esto Dj Tona me decía:

Porque es muy difícil controlar y tener tranquila, y tener divertida a la gente, porque como dicen, con uno que chifle o que no le guste, con ese, y si no pones la música que les gusta a la mayoría de la gente no los vas a callar. Entonces, sí tienes que saber muy bien tocar y saber desplazarte en el escenario y en las tornamesas porque si no pierdes y al otro evento que hagan ya no te meten (...) saben que nosotros funcionamos, somos funcionales al

evento como tal, o sea, saben que cualquier situación que se presente la resolvemos sin problemas.

Por ahora me quedaré con esa definición un tanto simplista sobre el rol de los dj's porque resulta suficiente para introducir la cuestión del ambiente en una fiesta de reggaetón. Considero que lo relevante de este fragmento de la entrevista realizada a Dj Tona es que nos deja ver dos cosas: primero que el ánimo, el ambiente o la emotividad colectiva que ahí acontece es sumamente volátil y caprichosa, que los asistentes están ahí para divertirse pero que al mismo tiempo exigen que esa sensación sea provista como un servicio por el establecimiento al que están en todo derecho de reclamar por incumplimiento. Y, segundo, que ante esa encrucijada los dj's tienen que poder responder adecuadamente echando mano de su experiencia y conocimiento para satisfacer las demandas tanto del público (que no te chiflen) como del patrón (ser funcionales). El ambiente de un perreo aparece, entonces, como un equilibrio misterioso al que toca hacer frente (en primera instancia) a los dj's con un conocimiento casi alquímico.

Pero los dj's no son todo el espectáculo que puede ofrecer un perreo, ni siquiera el suficiente, ya que la música no basta para tener en alto los ánimos, y los siguientes en la lista de convocados para llevar un evento son los animadores. Sin ser tan prestigiada, la función de un animador es básicamente la de interpelar a los asistentes, la de hacer uso del micrófono para dirigirse abiertamente hacia los jóvenes. Eso que podría parecer simple en realidad requiere también de gran tacto para saber qué palabras y qué entonación incide directamente sobre la emoción de los asistentes y sobre el ambiente de la fiesta (en consecuencia). Si bien es cierto que la presencia del dj sirve para personificar la música, dándole una presencia humana a la reproducción un tanto mecánica del sonido, son los animadores los que verdaderamente le hacen sentir a uno que el ambiente es un ente viviente porque en ellos es donde la preocupación por su muerte está más latente.

Las cosas que un animador puede hacer con un micrófono en la mano pueden ir desde pedir a los asistentes responder al título de "los más desmadrosos", hacer el mayor escándalo posible o competir entre ellos (divididos entre hombres y mujeres)

para ver quien es capaz de gritar más fuerte. También pueden pronunciar discursos celebratorios de la promiscuidad (“a ver cabrones, si no traen vieja agarren parejo”) o de la desocupación (“nos vale madres si mañana van a la escuela, a ver levanten la mano quienes ni siquiera van a la escuela”), casi siempre esperando obtener en retribución la exaltación del público. Inclusive, es común que entre las atribuciones de estos actores encontremos la organización de “concursos” de baile o de “playeras mojadas” en las que se invita a mujeres a subir a escenario para mostrar sus cuerpos y recibir a cambio de ello algún premio (alcohol, regularmente).

Animar la fiesta quiere decir inyectarla de energía cada vez que sea necesario y hacer saber a los asistentes que el evento está diseñado específicamente para satisfacerlos. Sin embargo no siempre la cosa va bien y tanto dj’s como animadores tienen que poder hacer frente a esas posibles complicaciones. En alguna de las visitas a Kaoos esto se hizo patente:

Después de la “fiesta de espuma” parecía que el animador (y todo el espectáculo montado para entretener a los jóvenes) tenía algunos problemas para conservar el ánimo de los asistentes en lo más alto. Los gritos y chillidos de inconformidad comenzaron a aparecer. Ya habían pasado alrededor de 90 minutos desde mi llegada y lo único que había visto era el despliegue de producción del establecimiento para el cual no se había mezclado más que música electrónica.¹³⁸ Cuando se hizo más evidente éste aletargamiento llegó el anuncio del animador de que en unos minutos cambiaría el dj y empezaría el perreo. La reacción de los jóvenes fue instantánea, de nuevo celebraban el discurso del animador y lo seguían en las dinámicas (hombres vs mujeres) que proponía, aunque sólo fuera por un momento.

Esta nota de campo sirve para subrayar que en los eventos de reggaetón (como en otras escenas musicales) el ambiente o la emotividad colectiva es fluctuante, a veces ascendente o a veces descendente, pero, también es algo sobre lo que se puede incidir premeditadamente. A eso, en concreto, se dedican los actores que ofrecen el espectáculo en los perreos, a controlar la situación. Pero ni dj’s ni animadores trabajan

¹³⁸ Sirva esta oportunidad para aclarar que aunque la escena musical se componga principalmente por reggaetón, no es éste el único género musical ofrecido durante las fiestas. A veces puede sonar música electrónica o música de banda ya sea como estrategia para sacudir la fiesta o incluso como preparativo para la llegada del perreo (como en el caso de esta observación).

en solitario, necesitan uno del otro para conseguirlo. Una anécdota de Dj Tona sirva para ilustrarlo.

Entonces, yo estaba así como que –“¿Qué vamos a hacer güey?” (refiriéndose al animador), –“Ahorita, tú relájate”, –“¿Qué vamos a hacer?”, –“Lo que salga”. O sea, fue algo sin planear, o sea, era así como que –“Vamos a meter más o menos éstas canciones”, –“Va”. Pero haz de cuenta que yo la quitaba y va, va, va, y me hacía una seña y “ahí te va la otra” y ¡pum! jah!

Haz de cuenta que termina de tocar Pablo¹³⁹ y así como que... es difícil, o sea, yo sabía que me enfrentaba a algo difícil. Entonces dije “no, yo no puedo entrar con reggaetón”, le digo a él (el animador) –“¿Qué hacemos?”, –“No, pues, banda”. – “Va. Banda, relajo, desmadre, tribal, electro, ¡pum!, ¡pum!”. –“Va, échale, échale, échale, va”. Se va hacia el escenario y ¡pum! ¡pum! ¡pum!

No, o sea, ese video yo lo veo y digo “¡no mames!”. En ese momento no lo sientes, o sea, tú haz de cuenta que en el momento en el que tú tocas tú estás aquí (ensimismado), volteas a ver pero... nomás volteas a ver, o sea, tú, tu relación es la música y el escenario y tus audífonos y la conexión con el animador, porque si no tienes conexión con tu animador no haces nada. Porque él puede estar hablando y diciendo mil cosas pero si tú no funcionas no te va a servir de nada.

Y gracias a dios lo ves y dices “no manches, o sea, no tocó Pablito antes de ti”, o sea, tú fuiste así como la sensación, cuando antes ya había reventado, o sea... ya se había hecho en el evento lo que se tenía que hacer, y es muy difícil hacerlo dos veces. Más sin en cambio esa vez hice algo que nadie se esperaba, o sea, poner canciones que nadie se esperaba fue lo que dio la pauta a que sobresaliera esa vez, y de ahí cada evento que hacían de reggaetón era –“Tona, necesito que vengas a tocar”, –“Tona, ¿cuánto?”, –“No, pues, tanto”, –“Va”. Pero ¿por qué? Porque vio también el del lugar que funcioné.

Sobre las características más puntuales de la escena, dentro de las que sobresale la lucha por el reconocimiento entre los dj’s que se alcanza a asomar en las palabras de Dj Tona, hablaré más adelante, sin embargo, lo que quiero destacar ahora es el tipo de relación que se establece entre dj’s y animadores. Se trata, sin duda, de una sólida mancuerna en la que está depositada la responsabilidad más grande dentro del ambiente de los perreos y que necesita de una comunicación fluida entre ellos, de actuar siempre coordinadamente. En eso, básicamente, consiste la estrategia que puede intervenir directamente en el ánimo de los asistentes, en que el dj sepa colocar la música correcta en el momento correcto y que el animador sepa hacer lo mismo pero

¹³⁹ El evento al que se refiere Dj Tona es la fiesta de aniversario de Dj Pablito Mix a quien incluso él, con cierta reserva, reconoce como el Dj de reggaetón más importante de toda la Zona Metropolitana del Valle de México, no sólo por su popularidad dentro de la escena sino también por haber llevado el género a otros niveles. En 2014 éste dj formó parte del cartel del festival “Vive Latino” producido por grandes empresas del espectáculo en México y dirigido a una escena musical totalmente alejada del reggaetón: el rock.

con las palabras. Sólo así se puede “reventar” una fiesta o “hacer lo que se tiene que hacer” en un evento, incluso cuando alguien ya lo hubiera hecho (lo cual lo hace aún más meritorio). De donde se deduce que la diversión (que pareciera ser un estado anímico espontáneamente producido) en realidad es inducida y depende de muchos “factores externos”, de variedad de aptitudes escénicas y de la definición de una estrategia.

La escena musical también es, pues, un producto, pero un producto que es resultado de interacciones entre actores locales que tienen lugar en escenarios definidos; situaciones que –de nuevo- aunque están directamente vinculadas a la industria cultural en absoluto se reducen a ella. Efectivamente, el reggaetón es el rey de los perreos pero todo lo que sucede en ellos en realidad depende de personas que cumplen funciones específicas, dj’s y animadores los primeros de ellos en grado de importancia, mientras que edecanes, botargas e incluso cantantes ocupan funciones auxiliares o secundarias.

Por un lado, edecanes y botargas se limitan a estar al frente del escenario para cuando se les solicita ejecutar su “número”. Usualmente los edecanes son hombres y mujeres con cuerpos bien torneados en diminutas prendas que bailan sobre la tarima, al ritmo de la música, para deleite de los asistentes. No se les pide hacer nada más que eso, son sus cuerpos los que importan y sólo eso; fácilmente se pierden en el escenario una vez que pasa su momento. Mientras que las botargas son personas disfrazadas de distintos personajes de ficción (ironman, robocop o la pajara actb, entre los que pude ver) que son más bien un atractivo visual ligado a la pirotecnia o incluso a la comedia. En el caso de los superhéroes llaman la atención los movimientos mecanizados (como si de robots se tratara) y la luminaria que los adorna, mientras que de personajes como el de aquel célebre programa de televisión (la Carabina de Ambrosio) se espera obtener algunas risas porque cada tanto sube algunos hombres al escenario para llenarlos de besos, abrazos y arrumacos. Sin embargo, como dije, se trata de funciones accesorias a las que realizan dj’s y animadores durante los perreos.

Por otro lado, el caso de los cantantes es interesante porque apunta a una de las características centrales de esta escena musical sobre la que abundaré más adelante, a

saber: que está sostenida por los intermediarios del producto y no por sus creadores. Es decir, que en los eventos la mancuerna que “funciona” (por recuperar la expresión de Dj Tona) es la de dj/animador, mientras que los cantantes (los artistas del género musical) tienen solamente una presencia intermitente. Esto se explica porque en México la producción de cantantes de reggaetón es prácticamente nula (salvo quizá por un par de exponentes),¹⁴⁰ lo que se traduce en que, al no existir una industria del reggaetón desarrollada en México, el producto consumido sea mayormente importado y que los actores que hacen valer su presencia sean aquellos que fungen como intermediarios entre las industrias culturales y los jóvenes consumidores .

En ese sentido, la diferencia fundamental entre las “tardeadas” y los “conciertos” de reggaetón es que las primeras aparecen como el sustrato básico de esta escena musical, como los eventos que la mantienen viva a fuerza de constancia. Mientras que los conciertos sólo ocurren cuando un promotor logra contratar a alguno de los cantantes internacionales de reggaetón (colombianos, puertorriqueños o panameños en su mayoría) e incluirlo dentro del cartel de algún evento.¹⁴¹ Hecho que puede tener lugar tanto en alguna de las discotecas de la ZMVM como en espacios más amplios en los que albergar una cantidad mayor de asistentes.¹⁴²

A propósito de esto mi experiencia durante el concierto de Ñengo Flow (cantante de origen puertorriqueño) al que pude acudir a principios de 2014 en la discoteca el Paraíso del abuelo (Los reyes la paz, Estado de México), que contribuyó al reforzamiento de esta premisa. Estando ahí no había duda de que todos íbamos a ver a Ñengo Flow, los asistentes pedían se presentara después de una larga espera y cuando por fin lo hizo el lugar quedó desbordado por la euforia. Sin embargo, tras las experiencias previas en las tardeadas y viendo ahí a dj’s, animadores y compañía

¹⁴⁰ Me refiero a Ugo Angelito y Big Metra (residentes del Distrito Federal) que, durante las entrevistas y búsquedas en Internet, fueron los únicos cantantes mexicanos que aparecieron mencionados.

¹⁴¹ A pesar de tratarse de “espectáculos” de mayor nivel que las tardeadas, el costo de los boletos también es accesible (alrededor de cien pesos) dado que los asistentes siguen siendo jóvenes de las clases populares, en edad adolescente muchos de ellos, que no podrían pagar un boleto más costoso.

¹⁴² Los eventos masivos de reggaetón van desde la visita de algún “peso pesado” del género como Daddy Yankee, Wisin & Yandel o Plan B, hasta festivales como el “Reggaetón Live” que desde 2012 se realizan anualmente en la Plaza de Toros México, reuniendo a varios exponentes consagrados del género (que alternan con dj’s mexicanos).

esforzándose por “prender el ambiente” antes de que apareciera aquel puertorriqueño tatuado hasta los codos y famoso por lo agresivo de sus letras, me di cuenta de que los cantantes (dentro de la escena) siguen siendo más *personajes* que *actores* en la medida en que aparecen sólo ocasionalmente, mientras que los mencionados arriba son quienes efectivamente movilizan a nivel local este fenómeno cultural, los que dan dirección a las fiestas de reggaetón a través de sus intervenciones directas sobre el escenario; por eso, es ahí donde he concentrado lo que llamo el “ambiente” de los perreos.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 4. Cartel del concierto de Ñengo Flow. Tomada de la página de Facebook de Dj Tona.

Esta breve reseña de lo que ocurre en las discotecas de reggaetón centrada en su localización geográfica, sus características arquitectónicas y los espectáculos que ahí se ofrecen puede ayudar a entender en qué contexto tiene lugar el baile-cortejo que hace peculiar a la Cultura Juvenil Reggaetonera, convirtiéndolo en un pujante fenómeno cultural de corte juvenil, urbano y popular. Para finalizar con ello y poder pasar a un segundo tipo de prácticas sociales (la formación de combos) quisiera proporcionar

ahora una definición tentativa de la categoría “escena musical reggaetonea” que permita vislumbrar cómo ha ido evolucionando a través del tiempo el desarrollo de este tipo de eventos; asunto fundamental para sostener una interpretación cargada también de historia y no sólo de la observación del estado actual de cosas. Oportunidad que, como ya he dicho en el capítulo metodológico de esta investigación, debo directamente al testimonio de Dj Tona y Dj Gral que –como actores fuertemente involucrados en el tema- ha abierto todo un campo de reflexión insospechado para mi al momento de emprender este estudio.

CAPÍTULO 5. LA ESCENA MUSICAL REGGAETONERA.

Hasta ahora he utilizado la descripción de las discotecas con la finalidad de ubicar los escenarios en los que tiene lugar el baile o la práctica social que caracteriza a la Cultura Juvenil Reggaetonera de la ZMVM, sin embargo, me parece que dicho esfuerzo de delimitación espacial de este fenómeno cultural sólo puede aspirar a completarse cuando a la arquitectura y al ambiente de aquellos inmuebles agreguemos cierta noción de *temporalidad* que, por obvio que parezca, exige reconocer que el entorno construido para albergar los encuentros de los jóvenes consumidores de reggaetón no ha surgido por arte de magia sino que es resultado del proceso de desarrollo de lo que llamaré la “escena musical reggaetonera”.¹⁴³

Para expresarlo de la forma más sencilla posible, lo que me propongo hacer aquí es retratar las distintas transformaciones que han sufrido los “perreos” desde que se popularizaron en la ciudad, leídas desde la función de intermediarios que desempeñan los dj’s en ello (en colaboración con otros actores como los promotores de eventos o los dueños de discotecas).¹⁴⁴ Lo cual, de entrada, debería advertir que la perspectiva adoptada frente al desarrollo temporal de este fenómeno cultural guarda cierto grado de parcialidad en tanto corresponde al testimonio de un par de actores (Dj Tona y Dj Gral)

¹⁴³ Como había mostrado en el marco teórico de esta investigación (Capítulo 1) el surgimiento del concepto “escena musical” está vinculado al abandono del enfoque subculturalista que buscaba asignar cierta estabilidad y homogeneidad a las comunidades musicales compuestas principalmente por jóvenes pertenecientes a las mismas clases sociales. A cambio de ello investigadores como Benett, Anderson y Cohen apostaron por un giro terminológico que fuera capaz de retratar el carácter fluído e intercambiable de las identidades musicales. En ese sentido, el concepto “escena musical” hace referencia a un estado de relaciones fluctuantes entre determinados sujetos que comparten el gusto por determinado género o subgénero musical (músicos, productores o consumidores), que interactúan en espacios establecidos, que forman redes de intercambio y que generan toda una infraestructura en torno a ellos (estudios de grabación, tiendas de discos, discotecas, conciertos y/o festivales) (Val Ripollés, 2014).

¹⁴⁴ Aunque no intentaré elaborar perfiles de estos otros dos tipos de actores porque en este momento los datos no me lo permiten, sí creo que hace falta brindar una somera definición de lo que hacen ellos dentro de la escena. Sus funciones refieren principalmente a los aspectos logísticos y mercantiles de la organización de fiestas, pues, mientras los promotores son los encargados conseguir un lugar para el evento, contratar al personal encargado del mismo y hacer la difusión correspondiente, los dueños de las discotecas (que usualmente también suelen ser promotores o contratar a uno de ellos) se encargan de gestionar los inmuebles en los que los perreos ocurren.

que juegan un rol específico y que velan por sus propios intereses en las fiestas de reggaetón.

A pesar del sesgo inscrito en ello, mirar la evolución de la escena musical desde el punto de vista de los dj's me ha permitido entender, por un lado, que los escenarios en los que se expresa este fenómeno juvenil no han aparecido por comunicación exclusiva entre los discursos sociales del reggaetón y las prácticas de sus consumidores sino que, en ciertos momentos, han necesitado de la intervención de ciertos *traductores culturales* capaces de establecer los *parámetros de interacción* entre las industrias culturales transnacionales y los consumidores locales y, por el otro, que esos parámetros de interacción no son inmutables ni estáticos sino modificables porque dependen del tipo de relaciones cotidianas que guardan entre sí los actores que han estado involucrados en la escena a lo largo del tiempo (para captar lo cual utilizaré la "Teoría de Campos" del sociólogo francés Pierre Bourdieu).

Si me apoyo en las valoraciones subjetivas de estos intermediarios obtenidas por la posición que ocupan dentro de la escena musical (o el campo) no es porque espere que sean tomadas como incontrovertibles sino porque a través de ellas me interesa proporcionar una primera aproximación a la historicidad inscrita en el consumo de reggaetón de esta ciudad. Historicidad que, condicionada por los datos a los que he tenido acceso, servirá para leer cronológicamente a la escena musical reggaetonera con base en otra serie de 4 subcategorías compuestas, a saber: 1) el *origen* de la escena vinculada a la *iniciación* de los dj's en ella, 2) la *consolidación* de la escena vinculada a la *centralidad* de los dj's, 3) el *declive* de la escena vinculada a la *pérdida de centralidad* de los dj's y 4) la *proyección* futura de la escena vinculada a las *estrategias* ideadas por los dj's para re-posicionarse.

Esta forma de organizar los datos sugiere que el fenómeno cultural emergido por el consumo de reggaetón en la ZMVM puede ser leído en términos de una periodicidad compuesta por ciertas nociones de *pasado*, *presente* y *futuro* que, sin tratarse de segmentos de tiempo monolíticos, pueden dar algún tipo de orientación para entender cómo se ha desarrollado la escena musical reggaetonera a lo largo del tiempo sin tratar de aludir a una sucesión lineal de "hechos objetivos" sino a una forma particular de

significar los acontecimientos construida subjetiva e intersubjetivamente por los dj's como sujetos activos en ese proceso.

Origen e iniciación

Para empezar habría que decir que las fiestas de reggaetón (mejor conocidas como “perreos”) no siempre han ocurrido dentro de los escenarios descritos con anterioridad ni los actores involucrados en ellas han sido siempre los mismos, sino que para encontrarlas en su estado de desarrollo actual (tal cual he podido observarlo durante mis visitas a las discotecas referidas) han tenido que suceder buena cantidad de hechos que forman parte ya de una suerte de *trayectoria* de la escena musical reggaetonera en esta ciudad. El punto inicial de esa trayectoria, según me han explicado Dj Tona y Dj Gral, tiene que ver principalmente con 3 características fundacionales de la escena: la *itinerancia de los escenarios*, la *primera generación de consumidores* y la *aparición de los intermediarios*. Aspectos todos que refieren a cómo los dj's perciben el origen de este fenómeno sociomusical cuyo nivel de popularidad comenzó a crecer en la ZMVM hacia la segunda mitad de la primera década de este siglo (2006 en adelante).

Pero ¿qué ocurría en aquellos primeros años en los que comenzaban a tomar fuerza las fiestas de reggaetón? Lo primero que quisiera mencionar es que –según me han explicado los dj's- si bien el género musical ya contaba con sus primeros exponentes trasnacionales y con una comunidad cautiva de consumidores, en la ZMVM no había propiamente unos escenarios fijos diseñados para albergar los encuentros de los jóvenes (que se hallaban dispersos en el territorio) sino *escenarios itinerantes* a los que Dj Tona y Dj Gral recuerdan con el nombre de “Discomóviles” (muy parecidos en términos de organización a los “sonideros”).¹⁴⁵ Se trataba de eventos “informales” emprendidos por actores individuales que (sin consolidarse aún como “promotores”)

¹⁴⁵ Los cuales tienen largo tiempo atrayendo la escena salsa y cumbianchera de la ciudad y que consisten, básicamente, en montar un poderoso equipo de sonido en las calles de los barrios marginados de esta ciudad para convertirlas en escenarios de fiestas masivas abiertas al público.

tenían lugar en las calles, en propiedades privadas o en salones de baile ubicados en el oriente de la ciudad (Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa según fuera el caso).¹⁴⁶ Eran escenarios menos controlados comparados con las discotecas que hoy existen, donde la infraestructura y el ambiente de la fiesta se montaban y desmontaban en un mismo día para ceder su lugar a los usos cotidianos que primaban en aquellos espacios.¹⁴⁷

Independientemente de las especificidades de estos proto-escenarios de los que solamente he tenido noticia por el testimonio de los dj's entrevistados, su breve mención sirve para reforzar la idea de que la escena musical ha emergido gradualmente y se ha desarrollado en función de factores más bien contingentes que preestablecidos, comenzando en espacios públicos o privados que convocaban esporádicamente a grandes cantidades de jóvenes urbano-populares y que, por sus altos niveles de asistencia, poco a poco fueron capitalizando inmuebles (discotecas) que después quedarían convertidas en referentes territoriales de la escena musical tal y como hoy la conocemos (sin que las calles o las fiestas privadas desaparecieran como escenarios). La itinerancia refiere, entonces, a un primer momento de la escena musical reggaetonera marcado por la *adopción temprana del producto* y por la *movilidad y dispersión* de sus escenarios.

Un segundo aspecto relacionado con el origen de la escena musical reggaetonera tiene que ver justamente con la adopción temprana del producto que, mirada a la distancia por los dj's, indica que ha habido un *relevo generacional* en el que aquellos jóvenes urbano-populares que empezaron a acudir a las fiestas de reggaetón parecen haber sido desplazados por una nueva ola de consumidores del producto. Los

¹⁴⁶ Aunque Dj Tona y Dj Gral me hayan dicho que "Iztapalapa y Ciudad Neza fue así como que el puntito donde se originó (la escena), de ahí se despuntó a... no sé, Cuautitlán Izcalli, Chalco, Tlalnepantla, Puebla, Oceanía, lo que es Aragón", no he podido ratificar con otras fuentes de información que la cuna de la escena musical reggaetonera se encuentre al oriente de la ciudad porque, además, no es la única zona en la que se organizan fiestas de reggaetón (las cuales hoy en día pueden ocurrir en cualquier coordenada de la ZMVM). Sin embargo, lo que sí podría sostener es que -en términos territoriales- se trata de un fenómeno cultural unido simbióticamente a la marginalidad urbana, donde quiera que ésta tenga lugar.

¹⁴⁷ Sobre este tipo de eventos Dj Tona decía: "Haz de cuenta que hacían una fiesta en tu casa y ya ¿no?, dejaban tu casa y buscaban otro terreno (...) tú decías, no pues "fiestas Enrique" y ya así se quedaba el nombre, y metías dj's".

reggaetoneros de “antes” (aquellos que eran adolescentes-jóvenes en los primeros 10 años del siglo XXI) obedecían a una moda “más rapera” (según la califican Dj Tona y Dj Gral) en la que predominaban las marcas asociadas a éste estilo juvenil como “Adidas” o “Fila”, formas distintas de arreglarse (con “trenzas” en el cabello los varones y “shortsitos” las mujeres, por ejemplo) y medios de comunicación (redes sociales) que hoy están en desuso como los grupos de “Hi5”. En el fondo, lo que esto sugiere es que (independientemente de las diferencias estéticas o los recursos tecnológicos disponibles) los jóvenes que inauguraron la escena musical reggaetonera terminaron por abandonarla porque inevitablemente se convirtieron en adultos (se casaron y trabajan), porque cambiaron de “ambiente” (migraron de escena)¹⁴⁸ e incluso terminaron en la cárcel o muertos.¹⁴⁹

Ser parte de la escena musical reggaetonera, entonces, tiene que ver con una “etapa” de la vida que se acaba, con adscripciones identitarias evanescentes y con

¹⁴⁸ A propósito de esto quisiera relatar brevemente mi experiencia de acercamiento con un joven llamado Martin al cual pude conocer a través de una amiga mía que trabaja dando clases en el Colegio de Bachilleres #10 (Delegación Venustiano Carranza, CDMX) y que amablemente me invitó a dicho plantel para explorar la posibilidad de contactar informantes para mi investigación. Martin era un muchacho, alumno del Bacho (como popularmente se le conoce), que al principio se mostró hostil cuando varios de sus compañeros lo señalaron como “reggaetonero” o “chaka” pero que al poco tiempo me permitió conversar con él y me platicó que, en efecto, él formaba parte de un combo llamado “Uvas Kangri” (famosos en el oriente de la ciudad) y que acudía con regularidad a los perreos. Esa fue la única vez que lo vi porque aunque habíamos acordado vernos para entrevistarlo, no llegó ni volvió a responder mis mensajes. Sin embargo, conserve su contacto en Facebook y gracias a eso (a sus publicaciones y fotografías) pude darme cuenta de que, con el tiempo, cada vez menos refrendaba su pertenencia a la Cultura Juvenil Reggaetonera y en cambio parecía haberse mudado a la escena de la música de Banda y los narcocorridos.

Sin que esa apreciación mía sea determinante sobre el caso de Martin, al ver que publicaba carteles de eventos de banda, narcocorridos de cantantes famosos como el Komander o Gerardo Ortiz, que aparecía en sus fotos con sombrero, camisas fajadas, cinturones con hebilla prominente, pantalones ajustados, botas vaqueras e incluso armas de fuego, me vino a la mente que la posibilidad de mudar de escena era factible pero no aleatoria. Migrar hacia la música de banda y los narcocorridos no resulta tan extraño porque, como vimos en el apartado de los discursos sociales, se trata de escenas musicales cercanas a la reggaetonera que comparten el sustrato de significaciones sobre la marginalidad urbana, la violencia y el machismo. No pude explorar nada más al respecto pero conservo esa pista para oportunidades futuras.

¹⁴⁹ Textualmente Dj Tona me decía: “No, ya no, la mayoría está casada o ya trabaja, está en otros ambientes o en la cárcel o muertos”. Lo cual indica tangencialmente dos cosas: 1) que la adscripción a la cultura juvenil reggaetonera y a su escena musical es efímera porque corresponde a una “etapa” de la vida (adolescencia o juventud temprana), y 2) que, independientemente del abandono, los actores pasados de este fenómeno cultural no dejaron de pertenecer a las clases urbano-populares en las que (dado el contexto de violencia) terminar en la cárcel o muerto es un destino previsible (estereotípico).

generaciones de jóvenes urbano-populares que se suceden unas a otras. Por eso la perspectiva de los dj's entrevistados es interesante porque (dada la función que desempeñan) han visto pasar las distintas transformaciones del producto, de los escenarios y de los actores que ahí interactúan. Sirva de muestra los siguientes extractos de entrevista:

Dj Tona: Casi nadie, más que los que estamos en el género desde antes, sabemos qué historias tienen esas canciones y qué valor le podemos dar (...) Somos muy pocos, yo te puedo decir, de esa etapa, porque se puede manejar como una etapa, yo soy de los que alcanzó a vivir un poco de esa etapa porque más atrás ya era raggamuffin, ya era "El gato volador", cosas de ese tipo (...) Yo iba y estaba bien chavo y no tomaba y no fumaba y todo era tranquilo y la gente era diferente (...) Eran los grupos de hi5, cuando estaba el hi5, o sea, haz de cuenta que te decían 'el metro Balderas' y todos los sábados te veías a las doce de la tarde en metro Balderas y de ahí no faltaba quien pusiera su casa o equis cosa. O sea, el pretexto eran las fiestas pero (lo que importaba era la) convivencia entre gente que no conocías y conocías a nueva gente.

Finalmente el tercer factor fundacional de la escena musical reggaetonera tiene que ver propiamente con la *aparición de los intermediarios* y específicamente con la emergencia de la figura del "Dj" quien –en opinión de ellos mismos- ha cumplido la importante tarea de hacer llegar el producto proveniente de las industrias culturales a sus consumidores de a pie. También aquí se asoma en el testimonio de los dj's la referencia a un "antes" en la escena musical, unos años atrás, cuando el acceso a Internet no estaba tan ampliamente difundido entre los jóvenes urbano-populares y sus plataformas (como Youtube o Facebook) no habían alcanzado el grado de desarrollo con el que cuentan en el presente. Si el acceso al producto no era directo (porque tampoco los medios de comunicación convencionales, como la radio o la televisión, lo habían adoptado como ahora) entonces la forma de llegar a él necesitaba de un recurso de orden físico antes que virtual: los discos pirata.

Quienes compilaban la música para colocarla en cd's que distribuían masivamente en el mercado informal de consumo cultural hicieron emerger la primera forma de intermediación que pronto evolucionó hacia la función de propiciar el ambiente dentro de una fiesta de reggaetón que hoy cumplen los dj's. A éste respecto Dj Tona recuerda el caso emblemático de Dj Boss.

Yo conozco a Dj Boss que vendía discos, se empieza a hacer dj, pero porque la gente lo pide como dj, o sea, haz de cuenta, tú vendes discos, pero tú recopilas la música y vendes la música, pero tú no eres dj, tú lo haces por tu negocio, por tu trabajo, entonces la gente lo empieza a escuchar mucho ¿por qué? Porque era Dj Boss, Dj Boss. Entonces haz de cuenta que los que hacían fiestas en las calles, era de que le decían `trae a Dj Boss, trae a Dj Boss, trae a Dj Boss´, y pues llega el momento que el promotor llega con el Boss y le dice - `¿Sabes qué? Necesito... ¿Cuánto me cobras por venir a tocar a mi evento?´, - `Pero yo no toco´. - `No hay problema, na´ más con que estés ahí y te pares, tú, en lo que metes una canción yo hablo por el micrófono y ya, con eso´. - `¿Sí, Seguro?´, - `No hay pedo´. Anuncian al Dj Boss, y no pues fue así como... un madrasísimo.

La intermediación consiste en principio –y ello lo presento como otra hipótesis– en las capacidades adquiridas por determinados sujetos para funcionar como una especie de *recopiladores*, *seleccionadores*, *clasificadores* e incluso *administradores* del reggaetón como género musical, sobre las que se alzó la escena musical reggaetonera en su conjunto. Mirados de ese modo, los dj´s (antes que responsables del ambiente de los perrees) son aquellos actores que conducen el flujo de información entre la escala global y la escala local de este fenómeno cultural, entre lo producido y lo consumido, entre los discursos sociales y las prácticas sociales; y en ese sentido aparecen como antecedentes fundamentales para entender la magnitud de lo que –hoy por hoy– representa este género musical en la ZMVM.

Son las intervenciones directas de los dj´s sobre la distribución del producto, en conjunto con la itinerancia de los escenarios y con los relevos generacionales de los consumidores, las que sugieren que –desde su origen– la escena musical reggaetonera es algo producido y transformado durante el proceso de apropiación local del reggaetón y no algo asignado *per se* o decantado desde las industrias culturales. Y, en concreto, lo que se produce es un *espacio social* o “campo” específico en el que las posiciones que los diferentes actores ocupan se fijan por la disputa en torno a un determinado tipo de capital cultural que permite a quien lo detenta producir efectos ahí o, en otras palabras, obtener algún tipo de reconocimiento (Bourdieu, 1990). Por eso es interesante recuperar la experiencia de iniciación de los dj´s en las fiestas de reggaetón, porque aprender a ser dj exige instruirse en ciertas “reglas del juego” que expresan el conjunto

de atributos o propiedades valoradas positivamente por quienes participan en la escena musical.

Tanto Dj Tona como Dj Gral reconocen que su acercamiento al reggaetón antes de iniciarse como dj's, cuando aún eran adolescentes, tuvo que ver no sólo con desarrollar cierto gusto por esa música sino además con ser activos buscadores de sus distintos exponentes en el mercado, aptitud que en determinado momento los puso en posibilidad de comercializar con ese conocimiento (ya fuera vendiendo sus discos en la piratería u organizando pequeños eventos).

Dj Gral: O sea que, me gustaba este cantante y compraba todos sus discos o por actbook, en ese tiempo se usaba mucho el Ares, ahí empezaba a descargar toda la música... Y así, me empecé a hacerme de mi carpeta (...) empecé a recopilar, igual, los discos y también mi abuelo tiene sonido y empezamos a hacer actbook as de reggaetón pero nunca pegaron.

Dj Tona: Yo ya sacaba discos con un señor que vendía discos, yo ya hacía mis discos y ya se los daba, entonces, el señor ya vendía la recopilación de la música que yo hacía ¿sí me entiendes? Entonces la gente me empezó a conocer en esa colonia como, no sé, como Dj Tona, los discos del... del dj, pero ¿por qué?, porque esa música yo la conseguía de varios lados y juntaba todo en un disco.

Lo que nos muestra este extracto de entrevista es que, como requisito fundamental para configurarse como intermediarios del producto, los dj's tienen que estar plenamente informados sobre lo que ocurre con él en términos de su confección (sobre los cantantes, tendencias y modas que ahí prevalecen), porque sino no hay manera de generar un contacto efectivo con la escena musical reggaetonera (esa es la primera propiedad de su capital); pero ser buscador, compilador y distribuidor de reggaetón no basta para ingresar en la escena, hace falta aspirar también a tomar el papel de dj dentro de los perreos, involucrarse con quienes ya lo son y ser evaluado por ellos, adquirir experiencia, para, finalmente, debutar en un horario estelar recibiendo una retribución económica por ello. Todo lo cual compone el *proceso de iniciación* de un dj dentro del campo que –como mostraré a continuación- está claramente delineado en la narración de Dj Tona.

Enganchar con la figura de Dj e involucrarse con ellos:

Entonces, yo tenía ¿qué? catorce, quince años, a mi no me dejaban salir, entonces, en una de esas, en la salida de tercero (secundaria) fuimos a un lugar que se llama “Casa reggae”, fuimos todos los de la escuela y el dj era así como que `no inventes´, lo veías y era así como que imposible ¿no? Yo estaba chavo entonces para mí, lo veía y decía `¿desde ahí cómo se ha de ver la gente?´, me empezó a llamar eso la atención. De que yo iba a las fiestas y el dj era el que tocaba, el principal, el que le daban su espacio y yo decía `no pues yo quiero ser dj´ y ya (...) Empiezo a ir a ese lugar más, me presentan al dj, un amigo me presenta al dj del lugar y le empiezo a hablar, le empiezo a hablar, le empiezo a hablar y empezamos a llevar buena relación, después ya empecé a entrar al lugar gratis, ya me daba cortesías y ya era así como una relación más estrecha con él.

Ser evaluado, adquirir experiencia y debutar:

`¿Quién quieres que te califique? ¿Yo o Yeerc?´ (es otro que hasta la fecha llevo mucho contacto con él, era dj de hip hop y se hizo de reggaetón y bueno, hasta la fecha él lleva como... como quince años de dj yo creo, ya lleva más). Y empiezo sin gente... y luego ya me dejaron tocar con diez personas, con veinte personas, con treinta personas, o sea, el tiempo fue pasando, pasando, pasando, pasando. (...) No estuvo él (el dj principal), en ese tiempo no estuvo y toqué yo y, pues, fue así como que el debut ¿Sí me entiendes? Así como que `tocó en una hora padre´ y pues ya toda la gente `no, pues, me gustó y te rifaste, dame un disco´, entonces en ese tiempo, la cuestión eran puros discos.

Compensación económica:

-`¿Dj Tona?´, -`Sí, ¿quién habla?´, -`Oye, pues, hago eventos, acá en Santa Cruz, he oído mucho de ti, quisiera que vinieras a tocar, ¿cuánto me cobras?´. Y yo me quedé así, yo nunca cobraba, yo nunca cobré en “Casa Reggae”... o sea donde yo tocaba nunca me quisieron pagar. -`No pues te cobro trescientos pesos´, -`¡Ah no, perfecto! Te espero a tal hora, ten la dirección hermano, actbo, shalalá´ (...) Pues imagínate, yo tocaba con trescientas, doscientas personas a lo mucho en el antro, llegar y tocar con cuatrocientas sí fue así como que, no manches, o sea y de ahí, se hizo así como una gota ¡pum!

Cuando Dj tona recordaba la primera vez que vio a un dj en acción y los sucesivos esfuerzos por convertirse en uno, parecía satisfecho por el trabajo realizado, por haber empezado desde abajo y con el tiempo convertirse en uno de los dj´s más importantes de la escena musical. Porque –y así me gustaría terminar con esta primera subcategoría- el sentido que atribuyen estos jóvenes a volverse dj´s básicamente tiene que ver con obtener un tipo de reconocimiento al que muy pocos acceden: el que reciben de los asistentes a las fiestas de reggaetón, de los organizadores y de otros dj´s que –en conjunto- han hecho emerger un tipo particular de relaciones entre sí a lo que es posible llamar “campo social”.

En pocas palabras, para hacerse de un nombre o ser popular dentro de la escena (vista como un campo) hay que seguir un “proceso”, hay que ser iniciado por alguien, hay que conocer las reglas del juego, aceptarlas y aspirar a ascender en la escala a través de recursos propios y de las concesiones que van adquiriendo por quienes están mejor posicionados ahí.

Dj Tona: Yo tuve mi proceso ¿sabes?, yo lo llamo “servicio social” porque un año estuve tocando cada 8 días gratis, sin que me dieran un peso. Pero gracias a eso... me sirvió, o sea, como en todo trabajo, es como si sales de la universidad y ¿qué haces?, no entras de gerente, aunque tengas los conocimientos no entras ¿por qué? porque hay muchas cosas que no te las dicen en la escuela, las tienes que aprender, es lo mismo la música. Ya ahorita yo te puedo organizar un evento, te puedo estar bien seguro de qué zona, cómo se hace, cómo se trabaja un evento, qué se necesita, qué poner ¿si me entiendes?. Yo puedo llegar a cualquier fiesta y te hago una fiesta buena, a cualquier fiesta, así sea a unos quince años.

Pero ingresar en la escena es apenas el principio de esta historia que me ha sido contada por los dj’s, la siguiente etapa (o subcategoría) tiene que ver con cómo conciben estos actores el proceso de maduración o consolidación de los perreos a partir de la centralidad de sus funciones dentro de ellos; hacia allá habré de dirigirme ahora.

Consolidación y centralidad

Como he dicho antes, no me interesa presentar la consolidación de la escena musical reggaetonera (ni tampoco su declive) como un “hecho objetivo” porque sé que inevitablemente está anclada a la interpretación subjetiva de los dj’s entrevistados; lo que para ellos fue el auge de los perreos podría no serlo para cualquier otro de los actores que ahí se encuentran (otros dj’s, promotores, dueños o los distintos tipos de asistentes que han pasado por ahí). Es más, incluso mi interpretación del asunto no coincide plenamente con la opinión de Dj Tona y Dj Gral, porque donde ellos ven el declive de la escena yo encuentro un acomodo que no necesariamente se traduce en decadencia (ya explicaré esto más adelante). Sin embargo, considero que a partir de su visión sobre el ascenso de los perreos en la ciudad (donde ellos se ubican como protagonistas) es posible identificar algunos de los factores que confluyeron para que

eso ocurriera. Lo que no debería impedir que –una vez presentados- esos supuestos sean sometidos a análisis.

En concreto, lo que entiendo por “consolidación de la escena” tiene que ver con dos cosas, uno, con el momento en el que las fiestas de reggaetón fueron ganando territorio y popularidad dentro de la ZMVM (organizadas periódicamente en lugares establecidos) y, dos, con la delimitación clara de las funciones de los intermediarios (inicialmente percibida por los dj’s como la conquista del “centro”) que se tradujo en el asentamiento de los roles que los actores desempeñan dentro del campo y de los criterios para la disputa de cierto tipo de reconocimiento.

Para empezar habría que decir que la descripción de las discotecas que he presentado atrás contiene ya una buena parte del proceso de consolidación de la escena al que me refiero porque se trata de establecimientos comerciales específicamente acondicionados para albergar los encuentros semanales de los jóvenes consumidores de reggaetón y para que los intermediarios desempeñen sus distintas funciones, los cuales giran en torno a lo que he llamado la *infraestructura* y el *ambiente* de los perreos.

Al constituirse como espacios reconocibles por estos actores, las discotecas se han convertido –según la expresión utilizada por Dj Tona- en “bastiones” de la escena musical reggaetonera o en lugares en los que todo (la música y el espectáculo) está dispuesto para bailar perreo; condiciones que, como mostré arriba, no estaban dadas desde el principio. Y aunque en la ZMVM existen gran cantidad de discotecas en las que esto es posible, desde el punto de vista de los dj’s sólo 3 establecimientos se han ganado el calificativo de “bastiones” a base de regularidad y capacidad de convocatoria, ubicados todos ellos en los límites entre la Ciudad de México y el Estado de México: El castillo del abuelo (Los reyes la paz), Kaoos (Ecatepec) y Stratus (Ciudad Nezahualcoyotl)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Durante el trabajo de campo de esta investigación no pude visitar la discoteca Stratus ubicada en la avenida Chimalhuacan dentro del municipio de Nezahualcoyotl, pero por las imágenes que pude observar en internet y el testimonio de los entrevistados sé que comparte muchas similitudes arquitectónicas con las otras dos discotecas descritas. La única diferencia estriba en que, según me explicaba Dj Gral, los asistentes son de edades más cortas y bailan de otra manera: “En Stratus hay puro chamaquito, hay puro niño como de trece a diecisiete años que bailan diferente, o sea, no, nosotros la última vez que

Pero no sólo el asentamiento territorial de la escena musical reggaetonera en las discotecas es evidencia de su consolidación, también habría que considerar el hecho de que cada vez más exponentes transnacionales del género como Daddy Yankee, Plan B, Farruko, Ñengo Flow, Jansha, Nicky Jam, Galante Emperador, Tito el Bambino, Arcangel, Baby Rasta y Gringo, Wisin y Yandel, J Balvin o J Álvarez, acuden a brindar conciertos en algunos de los foros más codiciados de la ciudad como el Auditorio Nacional, el Foro Sol o la Plaza de Toros México. Y quizá la cúspide de esa presencia de las industrias culturales en la ZMVM sea la emergencia del festival “Reggaetón Live México” organizado durante 3 años consecutivos (2013, 2014 y 2015) en la Plaza de Toros que reúne a buen número de estos cantantes y que –en alternancia con los dj’s locales- convoca a miles de jóvenes procedentes de distintas zonas de la ciudad (y del país inclusive).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Imagen 5. Cartel del evento “Reggaetón Live México (2014).

La consolidación tiene que ver, entonces, con la existencia correlativa de escenarios fijos y conciertos masivos puesto que eso le ha dado continuidad y visibilidad a la escena musical para poder destacar en el mosaico de culturas juveniles

fuiamos nos les quedabamos viendo a la gente así como que... `cómo bailan, así como que muy... no sé, diferente”. No puedo decir mucho más al respecto porque no cuento con información para hacerlo, sin embargo, a mi favor, tampoco es objeto de esta investigación profundizar sobre las diferencias entre las discotecas.

de la ZMVM o para hacer sentir su presencia entre todos los fenómenos sociomusicales que habitan ésta ciudad. Y en ambos tipos de eventos vale la pena resaltar la función de los dj's porque, como había dicho antes en la breve descripción del concierto de Ñengo Flow en la discoteca el Paraíso del abuelo (p._), son ellos quienes simultáneamente sostienen los perreos a nivel local y quienes se encargan de preparar todo para la entrada triunfal de los cantantes extranjeros en los grandes conciertos; son ellos quienes ponen en comunicación no sólo a las industrias culturales y a los consumidores (a través de la distribución del producto) sino también a la escena musical y a las industrias culturales (a través de la alternancia con los cantantes internacionales), lo cual representa la doble fuente de su centralidad y reconocimiento. A propósito de esto Dj tona decía:

Traen a los artistas aquí a México (y) empiezan a meter a los dj's a los eventos de los artistas ¿sí me entiendes? Como que era la pauta, o sea, ya después de tiempo te conviertes en pauta... te conviertes en pauta para el evento, `si no va tal dj pues a lo mejor no está tan chido', va el dj y lo anuncia el dj (en sus redes sociales) y `¡Ah! pues sí, vamos, pues va a tocar el dj' ¿no? independientemente del artista (...) Sí, haz de cuenta que empieza al evento a las diez y el cantante llega a las doce y tú tocas de once a doce, entonces, pues pones música ¿no?

Yo toqué como una hora. Yo le abrí a Farruko (y) dices `no manches, yo estoy controlando a toda la gente'... ¿por qué crees que en eventos grandes de artistas meten casi siempre a los mismos dj's? ¿por qué? Porque no te puedes arriesgar a meter a un dj que no va a saber qué hacer ¿por qué? Porque para mí tocar por ejemplo con Farruko (las veces que toqué con Farruko), para mí se me hizo difícil, para mí que ya tenía experiencia y que ya sabía y todo. ¿Por qué? porque es muy difícil controlar y tener tranquila y tener divertida a tanta gente porque como dicen, con uno que chifle o que no le guste, con ese, y si no pones la música que les gusta a la mayoría de la gente no lo vas a callar.

Sobre lo que nos habla este fragmento de entrevista es que aunque la escena musical reggaetonera de la ZMVM se sostenga gracias al papel que desempeñan los intermediarios en ella, para legitimarse como campo hace falta establecer una conexión mutua y efectiva con las industrias culturales que producen el reggaetón fuera de México. Que los dj's locales alternen en los carteles con los artistas internacionales y preparen el ambiente para la aparición de algún cantante puertorriqueño, colombiano o panameño es sintomático de una estrategia de validación que opera en varios sentidos: sirve a las industrias culturales para enganchar con quienes movilizan a nivel local el fenómeno cultural, sirve a la escena musical para impregnarse del aura de grandeza

que proyectan los cantantes foráneos, sirve a los promotores de conciertos o dueños de establecimientos para garantizar el éxito comercial de dichos eventos y sirve a los dj's para hacerse de un tipo de reconocimiento que los coloca en la cima del campo.¹⁵¹

Ahora, el fortalecimiento de la escena musical reggaetonera ocurrida por esa articulación entre eventos locales (perreos) y eventos masivos (conciertos) que es posible gracias a quienes actúan de intermediarios entre las industrias culturales y los consumidores, puede ser leído también como la consagración de un campo en el que las intervenciones de los agentes van dirigidas a posicionarse dentro de una escala de reconocimiento, donde los dj's —a falta de producción local de cantantes de reggaetón— ocuparon las posiciones más altas desde el principio.

Un dj que ha llegado a la cumbre del reconocimiento, al centro de la escena musical o a una buena posición dentro del campo, es aquel que —apoyado en sus habilidades escénicas— se ha convertido en una figura representativa del género musical a nivel local que le permite alternar ocasionalmente con las grandes estrellas del reggaetón; labor que al ser convertida en “valor” se traduce, por un lado, en compensación económica innegociable o, como lo expresa Dj Tona en sus propias palabras: “Ahora si no me pagas yo no toco, así haya mil personas, si no me pagas, no toco”. Y por el otro, en atenciones o tratos especiales que convierten a los dj's en una especie de celebridades: “Yo sí te puedo decir que a lo mejor sí fui artista porque sí era de que llegabas y pedías seguridad, llegabas y se tomaban fotos, hacían colas para

¹⁵¹ A propósito de cómo opera esta estrategia de reconocimiento para el caso de los dj's (que es el único punto de referencia que tengo) Dj Tona me decía que una buena manera de dar peso a su función de intermediario es incorporar en sus remixes lo que comúnmente se conoce como “saludos” o “pautas” que son mensajes grabados para él por alguno de los artistas foráneos de reggaetón y que, de nuevo, muestran que la centralidad de los dj's no solamente está referida a las funciones que desempeñan sobre el escenario sino al contacto privilegiado que tienen con quienes confeccionan el género musical a gran escala. Sirva de muestra un fragmento de la entrevista: “Yo tengo pauta, saludos de Farruko, de Maicol y Manuel, ¿de quién?... es que tengo saludos de muchos, de... recientemente de Carlitos Rossy, Galante el Emperador, no sé, tengo saludos de muchos. Pero para que tú tuvieras un saludo tenías que ser conocido y tener algo que al artista le interesara mandarte el saludo (...) Haz de cuenta que... en audio, este, no sé, `Soy Farruko, aquí mandado un saludo a Dj Tona, ya tu sabe, equis cosa`, entonces la gente se queda así como que... `¡ay Farruko...` (...) Y como llegabas y el dj era el que tenía acceso con el artista porque conocías al del evento, el que traía al artista y te daba chance... - `Vente, una foto con el dj`, - `¡Ah! sí, sí, sí, sí, este ¿Quién eres?`, - `¡Ah! no, pues Dj Tona`, `Oye, necesito un saludo`, - `¡Claro, claro, claro!`, - `No pues, un saludo para Dj Tona`. Lo grababas y lo metías en una canción tuya, en un remix tuyo, entonces lo sacabas en internet y era así como que ¡ay!” (Dj Tona).

que se tomaran fotos (...) yo me llegué a sorprender en muchas ocasiones, de hecho puedes ver los videos, de que dices `¡no inventes!´. (Dj Tona).

La centralidad entraña sobre todo reconocimiento, y esa cualidad tiene que ser disputada –entre otros- por los dj’s dentro del campo y mantenida a fuerza de constancia porque, como habría de esperarse, resulta que no todos los dj’s son igualmente reconocidos. Hay una verdadera batalla entre ellos para lograr ascender dentro de la escena musical mediante el cumplimiento de su principal objetivo que es “prender a la gente”, ahí es donde –en palabras de Dj Tona- “se mide” quien es el chingón” y donde cualquier dj (aunque no sea de los mejores) está en oportunidad de ganarse el respeto de los demás al “llevarse la fiesta”, y eso, “aunque sea yo más chingón, hay que aceptarlo”.¹⁵²

Esta breve reflexión sobre la lucha entre los intermediarios por escalar en el campo me permitirá mencionar algo importante sobre la entrevista realizada a los dj’s que hasta ahora no había dicho. Aunque vía actbook había acordado reunirme solamente con Dj Tona, con él acudió también Dj Gral quien –además de compartir la experiencia como dj de reggaetón- se presentó como amigo de Dj Tona. El asunto es que, durante nuestro encuentro, cada vez se hizo más presente la diferencia que había entre ellos en cuestión de reconocimiento, pues, mientras Dj Tona parecía ser un caso *de éxito* dentro de la escena, cuando éste se refería a Dj Gral solía presentarlo como su *contraejemplo*, como un dj que no logró consolidarse.

Como dj soy de los... de las cabezas del reggaetón, no sé, a lo mejor a nivel nacional, del reggaetón soy de los más chamacos ¿sí me entiendes? O sea, como de los que nadie creía, pero de repente cuando se dieron cuenta, ¡no manches!, ya estás a nivel del que lleva diez años ¿sí me entiendes? (...) (Dicen) `toca bien, se rifa, tiene a la gente, la gente lo apoya, jala gente´. Haz de cuenta, mientras trabajas, como en todo, trabajas, tienes resultados, no trabajas, lo que le pasó a él (refiriéndose a Dj Gral) (...) Yo no puedo agarrar y decirle `vamos a sacar una canción´ (refiriéndose a Dj Gral) porque yo sé que... como amigos somos amigos, pero como dj’s tenemos nuestro nivel cada quien, y él sabe a qué es capaz y yo sé a qué soy capaz.

¹⁵² Además de Dj Tona, entre los dj’s de reggaetón más famosos de la ZMVM (no sólo por lo que me han dicho los dj’s durante la entrevista sino por los carteles de eventos importantes que he podido ver) están Dj Bulbo, Dj Antena, Dj Pedro Fuentes, Dj Palero, Dj Beckman, entre otros. En esa lista también está Dj Pablito Mix, pero, como veremos en la última subcategoría sobre la proyección de la escena, él es un caso a parte.

El caso de Dj Gral es interesante porque se trata de un joven dj que tuvo la oportunidad de posicionarse dentro de la escena y la dejó pasar, su fracaso está necesariamente vinculado a la falta de constancia una vez que había podido alzarse con un logro que lo hubiera podido catapultar –como Dj Tona- a los eventos más importantes de reggaetón en la ciudad. Ese logro fue un remix llamado “Bombéala” que consiguió hacer en colaboración con *San bad boy*, un cantante panameño de reggaetón, que se volvió un “boom” en las fiestas locales de reggaetón.¹⁵³ Sin embargo, aunque esa canción “pegó en todos lados” Dj Gral no logró capitalizarla en su momento, es decir, no logró atraer hacia él el reconocimiento y tampoco fue capaz de producir otro éxito.

Dj Tona: Esa canción pegó y por esa canción el artista vino aquí, o sea, el artista vino a llevarse dinero que nunca le dio nada a él (refiriéndose a Dj Gral) ¿sí me entiendes? Y, o sea, ¡no inventes! Vino como cuatro veces de gira aquí a México y se llevó varios, o sea, era de que venía un mes y se llevaba, no sé, hasta cien mil pesos. En ese tiempo era cuando se vendía al artista en treinta mil, veinte mil pesos y la canción que fue el boom fue la de él (refiriéndose a Dj Gral). Pero la cuestión de aquí es que como estábamos chamacos, no teníamos la experiencia, entonces, se lo enrolaba y nunca dio nada ¿sí me entiendes?. Y el único que se llevó el dinero fue él, o sea, a pesar de eso, él... bueno, yo ya estaba conocido, pero él estaba así como que ya conocido por el cantante, porque la canción había pegado. La cuestión fue que él (refiriéndose a Dj Gral) dejó de hacer cosas, pero yo no, yo seguí, yo seguí, yo seguí, él tuvo sus cuestiones, como que se alejó de la música y yo seguí, entonces como que subí, subí.

No me interesa tanto que el caso de Dj Gral sea percibido o no como un ejemplo de fracaso, el valor que le doy a esa experiencia relatada está en que (además de enfatizar el estado asimétrico de relaciones dentro del campo) gracias a ella he podido identificar una última propiedad de la centralidad de los dj's en la escena musical reggaetonera, a saber: el rol de productores que desempeñan. Lo cual me ha llevado a repensar la función de los dj's como intermediarios porque sugiere que su papel no sólo se limita a establecer la comunicación estructural entre industrias culturales y consumidores sino que inclusive intervienen activamente en la confección misma del producto desde su posición intermedia.

¹⁵³ Dicho remix está disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=brFCj4fQdoo>

Ser dj de reggaetón, entonces, implica cumplir también una función creativa dentro de la escena al diseñar las pistas sobre las que los cantantes (generalmente extranjeros) componen sus letras. Asunto que no es menor porque es justamente la base rítmica, melódica y armónica la que, por un lado, da entrada a la lírica del género musical y, por el otro, produce el movimiento de los cuerpos al bailar. Eso requiere de un trabajo colaborativo (y a distancia) entre dj's, productores y cantantes de reggaetón que Dj Gral sintetiza de la siguiente manera:

Fui aprendiendo y me volví, más que nada, productor de música, empecé a hacer remixes, empecé a hacer pistas para cantantes, como teníamos contactos con gente de Panamá, se las mandamos a panameños, hondureños y ellos nos regresaban la canción ya remasterizada, grabada, con voces y todo, perfecta la canción (...) Pues yo por actbook. En ese tiempo usábamos "hi5". Entrábamos a su "hi5", copiábamos los correos y yo los agregaba al "Messenger" (...) Es que lo que funcionaba de nosotros (era) que mandábamos las pistas a Panamá y los panameños a lo mejor le ponían un toquecito que nosotros no nos dábamos cuenta, y a parte los productores de Panamá tienen otro oído, todos tienen otro oído, tú tienes otro oído, yo tengo otro oído, y escuchábamos las cosas diferente y allá ellos le decían los productores `No, eso no me lo cantes así, cántalo diferente, cántalo con éste tono de voz', y ya lo grababan o lo mandaban y aquí se ponía bonito, o sea, se difundía muy bien.

Para afianzar esta última propiedad de la centralidad de los dj's recupero también una anécdota de Dj Tona y D Gral sobre los orígenes de un cantante de reggaetón panameño llamado "Fragancia" que me parece ilustrativa de las particularidades de este tipo de intermediación que, hasta este momento, me atrevo a calificar de "activa":

Dj Tona: El señor este (Fragancia) tiene yo creo como 50 años y el señor vendía cloro, toda su vida vendió cloro, fabuloso y todo eso. Y era de los señores que pasaba por las calles y `cloro', o sea, gritaba el señor y ya tenía la voz así. En una de esas...

Dj Gral: Muy ronca la tenía, muy ronca...

Dj Tona: Pasó por la casa de Dj Saidd (es dj panameño) ya es un señor el señor. Y, lo escucha y le dice `oye, ven ¿no quieres grabar?, yo soy dj de reggaetón, pus ven'...

Dj Gral: No pero fue el Chombo...

Dj Tona: No, primero fue Saidd. ¡Ah! Sí, sí, sí, fue el Chombo.

Dj Gral: El Chombo, ¿si conoces al Chombo? Es el... como que el que le dio pauta al reggaetón, Dj Chombo, en todo el mundo...

Dj Tona: Ya es muy antaño eso.

Dj Gral: El Chombo agarró una pista, como era dj de Panamá, pero tocaba reggae (más que nada Dance Hall), agarraba las pistas y las grababa y las grababa y las grababa, y pues él creo el género del reggaetón.

Dj Tona: Entonces, haz de cuenta que pasa el este cuate gritando y los escucha y dice `¡ay! Pues, se acomodará ¿no?`, y le dice -`Oye, yo soy productor, ¿no quieres venir a probar algo conmigo?`, -`Está bien, pero yo no canto`, -`No, no cantes, nomás haz lo que te digo. Nomás di *Tuco Manduco*, `Tuco Manduco`, `Viagra`, `Viagra`, -`Di tu nombre`, -`Fragancia`, así haz de cuenta que todo lo fue grabando y lo acomodó a una pista, y tú escuchas la canción y se ve que canta pero el señor no canta, no canta el señor. Pegaron las que grabó, pegaron aquí, tanto que vino aquí a presentarse en varias fechas y fue también un boom.

Dj Gral: Y nosotros éramos `ay fragancia` y no cantaba, no sabíamos la historia.

Dj Tona: Nada más hablaba, este, `apaléame el gato` y ya `gato` (coros), y otra vez `apaléame el gato`, `gato` (coros), `guaaaaaaaaa`. (Risas de los dj's).

Dj Gral: Así nada más. Era todo pero con una pista también pegajosísima.

Dj Tona: Pero, gracias a eso ¿qué se dio? El dj, las ideas que traía, o sea, porque si no hubiera hecho eso a lo mejor no sale. Vino cantó, se retiró, y ya. Quien sabe que habrá sido.¹⁵⁴

Si los dj's son capaces de colaborar en la producción de una parte fundamental del reggaetón (el ritmo o flow), eso sugiere que su mediación entre las industrias culturales y los consumidores del producto no se reduce a la distribución local de los productos sino que su posición también los conecta activamente con la confección transnacional del género musical. La imagen mental que eso genera es, entonces, la de una intermediación (activa) que sirve al flujo de comunicación entre quienes producen y quienes consumen pero que además convierte a los intermediarios en sujetos con capacidad de agencia frente a las industrias (con las que interactúan en escenarios virtuales: redes sociales) y frente a los consumidores (con quienes interactúan en las fiestas de reggaetón).

¹⁵⁴ La canción a la que hacen referencia Dj Tona y Dj Gral está disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=G7at_vf-Qeg

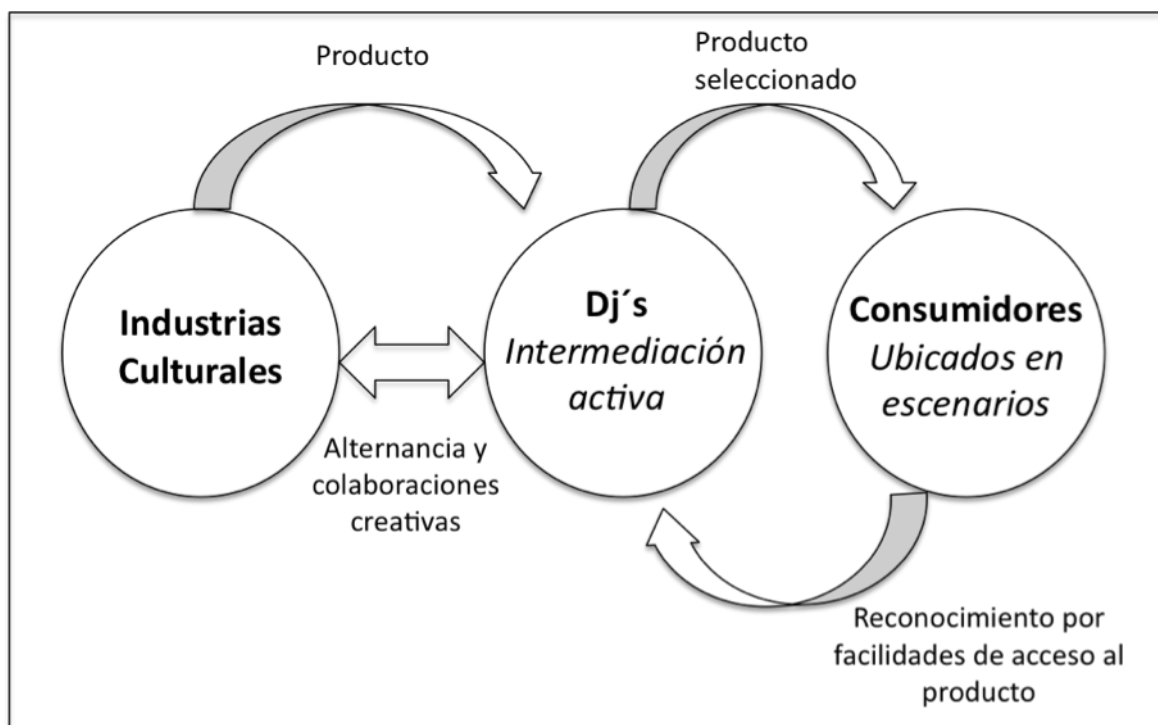


Figura 2.1 Flujo de comunicación en la escena musical reggaetonera.

La figura 2.1 puede ayudar a visualizar las características de la intermediación que han desempeñado los dj's una vez que se hallaron ubicados en el centro de la escena musical reggaetonera, lo cual opera directamente sobre su forma de percibir la etapa de consolidación de los perreos en la ZMVM vinculada al alto grado de reconocimiento del que fueron objeto. Colocada en el centro de la escena, la intermediación de los dj's genera –en mi opinión- dos ciclos de flujo, uno distributivo (producto/producto seleccionado/facilidades de acceso) y el otro revulsivo (alternancia/colaboraciones creativas), el primero tiene como objetivo la transmisión de mensajes desde las industrias culturales hacia los consumidores y se ha gestado durante el origen de la escena musical. Mientras que el segundo busca generar una relación de mutua interdependencia entre la escena musical y las industrias culturales mediante la intervención activa de los intermediarios.

Visto en términos cronológicos, para afirmarse dentro del campo los dj's tuvieron que agregar valor a la labor de *compilar el producto* que originalmente los puso al frente de la escena pero que no dejaba de ser una propiedad ajena a ellos, producida por

“otros”. Para hacer esto han tenido que sumar a su capital una serie de *aptitudes escénicas* que los coloca en posición de recibir reconocimiento por parte de los asistentes a las fiestas de reggaetón, por un lado, y, por el otro, una serie de *aptitudes creativas* en la elaboración de sus pistas o remixes que les permite involucrarse con cantantes y dj’s de reggaetón en otros países.

En resumen, a lo que he llamado la “etapa de consolidación de la escena musical reggaetonera” tiene que ver con la aparición de escenarios fijos (discotecas) y de eventos masivos (conciertos) que sirvieron para que los encuentros de los jóvenes consumidores pudieran darse periódica y ya no itinerante ni esporádicamente, pero, también con la emergencia de un campo social “independiente” en el que determinados agentes sociales (en su carácter de intermediarios) pudieran establecer unas “reglas de juego” mediante las cuales obtener un capital cultural que les permitiera investirse de algún tipo de reconocimiento. Para el caso de los dj’s (como protagonistas de este campo), las propiedades de ese capital cultural que he podido identificar hasta ahora son:

1. Conocimiento detallado del producto cultural para poder compilarlo y administrarlo.
2. Preservación de una imagen respetada por todos los agentes que intervienen en el campo: los promotores que los invitan a participar en los conciertos masivos, los dueños de discotecas que los contratan regularmente, otros dj’s con quienes compiten por obtener reconocimiento y los consumidores que validan o no sus actuaciones.
3. Experiencia adquirida durante las fiestas locales de reggaetón que los proyecta a los eventos estelares de la escena musical (conciertos masivos).
4. Contacto privilegiado con cantantes internacionales de reggaetón.
5. Intervención directa sobre el producto cultural a través del rol de productores que juegan los dj’s (sin abandonar sus posición intermedia).

Declive y desplazamiento

Si me he centrado en la figura de los dj's como actores fundamentales dentro del campo que es la escena musical reggaetonera, es porque considero que su perspectiva sirve para entender que este fenómeno cultural no anda por ahí flotando sin rumbo e indefenso ante las fuerzas del mercado que convierten los discursos sociales del reggaetón en ideología facultada para someter a su antojo toda situación social que de ahí se desprenda. A cambio de ese presupuesto que coloca la relación entre lo local y lo global en términos de una dicotomía jerarquizada (donde las industrias culturales se alzan como el cielo que dictamina todo aquello que habrá de ocurrir sobre la tierra), la intermediación activa que entrañan los dj's en el campo sugiere que las apropiaciones locales del producto son perfectamente capaces de interferir (como una suerte de bisagras inteligentes) en el proceso de transferencia de mensajes entre los que producen y los que consumen y, con ello, trazar una trayectoria histórica propia o un curso de acontecimientos independientes (que no han sido diseñados en las casas productoras ni en los medios de comunicación responsables de movilizar este género musical a nivel continental).

Sin embargo, como he advertido antes, ese estado de relaciones de los actores en la escena musical no es estático sino que va configurándose de distintas formas a través del tiempo, y lo que perciben los dj's como la decadencia de los perreos a mi me parece más bien un ajuste de posiciones que –por cómo lo expresaban durante la entrevista- ya no les permite producir los efectos deseados dentro del campo. Dicho ajuste tiene que ver principalmente con cuatro factores. Uno, con el desarrollo de medios de comunicación –como Internet- que han permitido un contacto más directo (o menos mediado) entre los consumidores de reggaetón y las industrias culturales. Dos, con el predominio de los intereses económicos de los dueños de las discotecas que han desplazado a los dj's a la condición de subordinados o empleados. Tres, con la sobreproducción de dj's locales que empiezan a generar una mayor competencia dentro de la escena lo que hace más complicado sobresalir en ella. Y cuatro, con la

aparición de los combos reggaetoneros que han generado un entorno de violencia y discriminación que ahora pesa sobre las fiestas de reggaetón.

Utilizando fragmentos de la entrevista realizada a Dj Tona y a Dj Gral trataré de profundizar sobre cada una de esas propiedades de la percepción de declive de la escena musical reggaetonera que está relacionada con la pérdida de centralidad de los dj's en el campo. Para empezar, habría que decir que si consideramos que la fuerza de los argumentos presentados en las dos subcategorías o etapas anteriores (origen y consolidación) radica en el ascenso de una función de intermediación que parece haber transitado de lo pasivo (recopilación) a lo activo (rol de productor), con la aparición de nuevas tecnologías de la información –plataformas en Internet- que facilitan el acceso “directo” al producto, el capital detentado por los dj's no podía sino disminuir. Dj Tona y Dj Gral lo explican de la siguiente forma:

Dj Tona: Fijate que antes era como que, sacaba una canción Farruko y estaba buena y hacías el remix de esa canción ¿no? Y entonces muchas veces la conocían por ti y empezaron a conocer al artista pero por el dj, ahora ya no, ahora ya al dj lo ven como `ah sí, a mí me gusta Arcangel y el dj no me importa, Arcangel, Arcangel y Arcangel y al que voy a ver es a Arcangel´.

Dj Gral: Ahora buscan al revés, ahora la gente ya conoce y busca las canciones originales.

Dj: Tona: Porque a lo mejor como dj's a lo mejor los aburrimos ¿no? Se podría decir que a lo mejor los aburrimos, pero como los cantantes siguen creando cosas, letras nuevas, a lo mejor sonidos nuevos, entonces siguen, o sea, no se pueden para ellos ¿por qué? porque es su industria de ellos, es su trabajo, o sea, son las cabezas que no pueden parar.

Si los consumidores acceden con facilidad al producto original, si “ahora buscan al revés”, eso significa que los dj's (en un estado avanzado de desarrollo de la escena musical reggaetonera) han sido parcialmente desplazados fuera del centro o han perdido algo de su buena posición dentro del campo. Pero eso no significa que las fiestas de reggaetón hayan perdido fuerza sino que son las funciones intermediarias las que han perdido valor, dado que, ese valor depende del tipo de relaciones que hay entre los actores de la escena y no puede ser fijado por los dj's en solitario.

Lo que intento decir es que son las propias características de la intermediación las que, coyunturalmente, han colocado a los dj's tanto en posiciones ventajosas como

en posiciones desventajosas dentro del campo porque, como expliqué en el origen e iniciación de la escena musical, mientras en la etapa de desarrollo temprana (en la que los discos pirata eran la principal forma de distribución del reggaetón en la ZMVM) los dj's encontraron un lugar privilegiado al establecerse como los filtros que conectaban la dimensión global con la dimensión local de este fenómeno cultural, eso no quitó que sus intervenciones (aunque activas) siguieran moviéndose por fuera del circuito comercial de producción-distribución "legal" del reggaetón. Es decir que, hubo un momento en el que el carácter informal de la intermediación acarreó gran cantidad de beneficios para los dj's porque sus funciones eran valoradas como necesarias por los demás actores del campo, pero cuando los consumidores empezaron a prescindir de ellas se hizo evidente que eso mismo que los había catapultado al centro después los relegaba a una posición menos favorable (si bien no periférica).

Y es que recordemos que el trabajo de los dj's, como intermediarios del producto, consiste en manipular canciones originales de reggaetón, lo cual puede ir desde "meterle a lo mejor nomás algunos detalles encima que lo caracterizan y que se escucha un poco diferente" hasta hacer un remix que es "meterle todo tu ritmo, toda tu base, todo tu estilo a una vocal y acomodarla a como tú quieres que se escuche" (Dj Tona) o inclusive "le metes otro género (...) como el cumbiatón (...) (que) es un derivado del reggaetón, de cumbia con reggaetón" (Dj Gral). Pero esa labor nunca ha dejado de ser vista como un "subproducto", incluso por los mismos dj's, porque cuando les preguntaba si ellos podían registrar esos remixes a su nombre (y recibir a cambio de ello un pago) categóricamente me dijeron:

No, nunca se hace eso. ¿Por qué? porque el ritmo es nuestro pero la vocal es de un artista, no lo podemos registrar. De hecho en mi canal de Youtube yo no puedo... nada más con algunas canciones recaudo fondos, pero son fondos de un peso, dos pesos, o sea, te dan una tontería porque sale lo de "Derechos de Autor" que te detienen tus canciones, te las detienen, o sea, no puedes lucrar con cosas que no son tuyas, aunque haya pegado con tu flow.

Tras repensar varias veces lo que Dj Tona me dijo ("no puedes lucrar con cosas que no son tuyas"), entendí que la condición de los dj's siempre ha sido de desplazamiento respecto de las industrias culturales que operan como los "propietarios

intelectuales” a quienes pertenece el reggaetón (“las cabezas que no pueden parar”), pero también que quedar excluidos del ciclo de producción no les impidió forjarse un lugar importante dentro de la escena, incluso hoy que parece que los consumidores a veces se los brincan. Los dj’s siguen estando al frente de los perreos, por eso su centralidad no ha caducado, aunque también ahí las cosas han cambiado porque al menos tres cosas son distintas ahora: la relación con los dueños de las discotecas, el crecimiento del gremio de dj’s de reggaetón y la aparición de una nueva generación de consumidores del producto que acuden a los perreos.

Respecto a la relación con los dueños de las discotecas que encarnan otro tipo de funciones intermediarias dentro de la escena musical¹⁵⁵, los dj’s manifiestan un creciente grado de descontento porque también ahí se perciben desplazados. Los dueños de las discotecas tratan a los dj’s como empleados cuya fuerza de trabajo es susceptible de ser explotada e intercambiada en cualquier momento.

Dj Gral: Es que, ve, ellos (los dueños de discotecas) no ven por el artista, por el dj, ellos ven por su lugar y dicen que (es) su lugar... a base del artista tuvo nombre (refiriéndose a la discoteca) pero como ahorita ya tienen renombre entre la gente, ya siempre se llena aunque esté Dj... “Dj Azúcar” (mientras recoge un sobre de azúcar de la mesa). ¡Ajá! Sí, aunque sea el más menso, siempre se llena, o sea, ya no buscan a un dj y no le quieren pagar lo que es.

Dj Tona: Si los productores de antes eran marros (avaros), los de las discotecas son peores porque ellos sienten que las discotecas son las que ya están hechas y que nosotros somos nada más un complemento o equis cosa para su discoteca (...) Era lo que estábamos hablando ayer, se hizo una mafia, la verdad era una mafia, pero nadie sabía, lo peor es que nadie sabía la magnitud que teníamos, el alcance que teníamos con la gente, tú llegabas y tocabas y no te importaba, pero hasta ahora dices `no inventes, ¿cómo yo hice tanto, no?´ o, sea, hicimos mucho.

Paradójicamente, la consolidación de la escena musical que tuvo directamente que ver con la emergencia de las discotecas en las que los dj’s encontraron la oportunidad de cultivar su capital cultural, se tradujo también en la aparición de un espacio social (campo) de disputa en el que no siempre se pueden sacar los mejores dividendos porque las situaciones o los acomodos cambian. Cuando los dj’s se dieron cuenta de que su capacidad de convocatoria había quedado relegada a la

¹⁵⁵ Cuyo capital es más de tipo económico porque son ellos quienes invierten dinero en acondicionar los inmuebles a los que se han trasladado las fiestas de reggaetón y, por lo tanto, reciben un margen de ganancia más alto que cualquiera de los otros actores del campo.

infraestructura de unos inmuebles, entendieron que la repartición de beneficios económicos en realidad no les favorecía porque su capital cultural ya no era proporcional al capital económico de los dueños de discotecas o promotores. O, como dice Dj Tona:

O sea, le cobré tres mil pesos y metió dos mil personas, de a cincuenta pesos ¿Cuánta gente no se llevó? ¿cuánto dinero no se metió? ¿No?. Pero en ese momento te marcan y -`¿Cuánto me cobras?`, -`¿Para dónde?`, -`Cuautitlán Izcalli`, -`¿Dónde?`, -`Rodeo el Jefe`, -`Tres mil quinientos`, -`Ok`, -`¿Cuánto?`, -`No pues, necesito el depósito del cincuenta por ciento`, -`Pásame tu número de cuenta`, -`En la semana tienes tu depósito`, -`Va, no pues ¿a qué hora toco?`, -`No pues tocas a las cuatro, a las cinco de la tarde`. Llegabas a las tres, a las dos. Llegabas, te ponían tu camerino, bueno, en cuestión de allá... te ponen tu camerino, te estás. -`No pues ya es tu hora de tocar`. Llegas, tocas, te pagan y te vas. Pero no te das cuenta que la gente sí fue a verte a ti ¿sí me entiendes? O sea, van a verte a ti, no van al lugar ni a escuchar la música, van a verte a ti”.

No trato de sostener aquí que los dueños de las discotecas hayan terminado por aprovecharse del resto de los intermediarios para lograr instalarse en la cima de la escena musical porque, en realidad, no tengo ninguna otra fuente de información al respecto más que el testimonio de los dj’s.¹⁵⁶ Sin embargo, en lo que refiere a las nuevas condiciones de contratación de los dj’s creo que al menos es posible postular la hipótesis de que el estatus de su intermediación ha variado en función del tipo de relaciones que establecen con el resto de los actores del campo (y sus respectivos capitales) y también por los nuevos actores que han aparecido. Y es que, por si no fuera suficiente el desaire de los consumidores (que prefieren el producto original a sus remixes) y de los dueños de discotecas (que los utilizan para sus eventos sin repartir “equitativamente” la ganancia), la pérdida de centralidad de los dj’s también tiene que ver con que la oferta del “servicio” ha sobrepasado a la demanda o con que, como decía Dj Gral, hayan aparecido nuevos dj’s que (aunque menos experimentados) ocupen las tornamesas de una discoteca.

Está claro que la visión que tienen Dj Tona y Dj Gral respecto del crecimiento del gremio de dj’s de reggaetón no es positiva porque, además de que se traduce en

¹⁵⁶ Sin duda una asignatura pendiente de esta investigación será entrevistar a este otro tipo de intermediarios que, como es posible intuir, han desempeñado un rol central en el desarrollo de este fenómeno cultural.

competencia directa para ellos, piensan que le resta calidad a la escena musical. En sus palabras pude notar un fuerte menosprecio hacia los novatos o los iniciados (tal como ellos alguna vez fueron) a los que seguido calificaban de “chamacos” que suplantan la posición del verdadero dj mediante imitación; nueva generación de dj’s que “bien hecho, mal hecho, pero lo copiaban todo, sea saludo, sea un sonidito que le metíamos a la canción extra, se lo metían” (Dj Gral). El resultado fue que la función de los dj’s “se quemó más de lo que ya estaba quemad(a)” (Dj Tona) y éstos se volvieron fáciles de remplazar porque había una fila de dj’s dispuestos a hacer lo mismo pero por menos dinero. A eso Dj Tona lo califica como una “pandemia de dj’s” o un momento en la escena musical en la que “hubo miles de dj’s”:

Llegabas a un evento y como cincuenta dj’s, y dices `¿quiénes son?’. Pero ya a los buenos, que éramos los buenos, ya no nos contrataban, pero ¿por qué? Porque tú como dj que vas empezando jalas cinco personas de tu calle... Entonces, ya les convenía más, te jalaban la misma gente o a lo mejor un poquito menos, pero no se gastaban en el gasto de los djs ¿sí me entiendes? (...) Muchos con tal de tocar en el evento que sabían que iba a estar bueno, ya no cobraban, entonces empezaban a salir muchos djs que `tú como dj toca la música del dj famoso y ya no traigo al dj famoso porque el dj famoso me cobra mucho y este me cobra cien pesos y me va a tocar lo mismo’.

Por las expresiones de Dj Tona y Dj Gral, parece haber una relación directa entre el predominio del capital económico de los dueños de las discotecas y el surgimiento de una camada de dj’s novatos dispuestos a someterse a las nuevas condiciones de contratación que, aunque desfavorables, les permiten darse a conocer en las fiestas de reggaetón.¹⁵⁷ Eso lleva a suponer que la transformación del campo está necesariamente atravesada por la pérdida de centralidad de los dj’s; no es casual que

¹⁵⁷ Durante mis visitas a “El Castillo del Abuelo” y “Kaoos” fui testigo de una situación que puede servir para dar cierto grado de verosimilitud a ésta percepción de desplazamiento. Se trataba de una parte del espectáculo anunciada en los carteles como “Guerra de dj’s” que hacía a referencia a un instante de la fiesta en el que distintos dj’s “desconocidos” eran convocados a subir al escenario y su actuación era sometida a escrutinio público. En cualquier momento el animador del evento podía interrumpirlos y preguntar a los asistentes si querían que siguiera tocando o si debía ceder su lugar al siguiente en la fila, mediante aplausos o abucheos se dictaba sentencia sobre el dj en turno. Sin tener una idea clara de lo que aquello representaba di poca importancia a esto en mi diario de campo, pero cuando Dj Tona y Dj Gral abrieron para mi un panorama más amplio de la escena musical, entendí que (al haberse vuelto parte del espectáculo ofrecido por las discotecas) las preocupaciones de los dj’s habían girado hacia el tipo de reconocimiento que se le daba a sus funciones y a su situación laboral.

hoy que las fiestas de reggaetón en las discotecas cuentan con un alto grado de popularidad y que la comunidad de consumidores ha incrementado en número por las facilidades de acceso al producto, los dj's hayan quedado desplazados, porque la escena musical en la que ellos surgieron ya no es exactamente la misma. Ya no hay unos pocos actores que hagan valer como antes sus privilegios sino una relación de fuerzas más equilibrada en la que industrias culturales, intermediarios y consumidores disputan activamente sus posiciones dentro del campo.

Que la transformación de la escena musical sea percibida como declive o decadencia es resultado de una especie de nostalgia por aquel pasado glorioso en el que la intermediación del dj sobre el producto y sobre los escenarios era el eje de rotación de los perreos y, por tal motivo, objeto del más alto grado de reconocimiento dentro del campo. Sin embargo, con el tiempo la *competencia* se ha convertido en dueña de la situación porque los dj's ahora tienen que disputar ferozmente sus posiciones con las industrias culturales que poseen la potestad sobre el producto, con los dueños de discotecas que pueden imponer sus intereses económicos y con una nueva generación de dj's que están dispuestos a asumir y aprovechar el nuevo estatus de la intermediación.

El último de los factores que incide sobre la mutación de la escena musical reggaetonera (y que además está directamente relacionado con la parte final de esta investigación) es el fenómeno de los combos reggaetoneros que refleja que ahora también es otra la generación de consumidores de reggaetón que acuden a los perreos y que su presencia en el campo ha modificado no sólo el estado de relaciones entre los agentes que ahí intervienen sino la forma en que éste fenómeno sociomusical es percibido desde afuera y desde adentro.

Ya tendré tiempo de describir con detalle el fenómeno de los combos, por ahora me conformaré con decir que –al reunirse en torno a grupos- los consumidores de reggaetón han cambiado radicalmente su estatus dentro de la escena musical porque, por un lado, su vínculo es más activo (o menos mediado) con el producto cultural y, por el otro, ahora son capaces de ocupar una posición más influyente dentro del campo al hacer sentir poderosa, y a veces violentamente, su presencia en los perreos. El vínculo

con las industrias culturales se ha puesto de manifiesto porque, como he mostrado en el apartado de los discursos sociales del reggaetón (p. 114), estos grupos de consumidores adoptaron las estrategias de organización pandilleril (centradas en la masculinidad hegemónica) promovidas por los cantantes del género en cantidad de canciones y videos de reggaetón, al grado de que muchas veces el “nombre” que se asignan alude directamente al cantante que les gusta (y a su personalidad).¹⁵⁸ Mientras que su fuerza reside en el impresionante número de jóvenes urbano-populares que, convocados mediante redes sociales altamente desarrolladas (principalmente Facebook)¹⁵⁹, hacen que su presencia sea sentida e incluso temida a cualquier lugar a dónde vayan.

Aunque no todos los jóvenes que acuden a los perreos son miembros de algún combo, para los dj’s entrevistados su simple existencia es síntoma de aquello que “lo deformó todo” porque se trata de seguidores inauténticos del producto o de “niños de hasta 13 años... o sea, niños, flaquitos, pero que ya están ahí en el relajó, y no saben ni qué onda, nada más siguen como borreguitos a los demás” (Dj Gral). Por inmadurez es que estos adolescentes, además, “agarraron el estilo del porrismo” y se dedicaron a pelearse entre ellos y a drogarse porque “como que lo más próximo del barrio era el reggaetón, ¿qué hay en el barrio?, drogas, ¿qué tipo de drogas?, como el activo (solventes)” (Dj Tona).¹⁶⁰

En síntesis, el problema de los relevos generacionales, desde la posición que ocupan éste par de dj’s “veteranos”, es que los reggaetoneros de “antes” abandonaron

¹⁵⁸ Están por ejemplo, los Farrukitos o Titeritos (por Farruko), los Ñengitos o los Real G 4 Life (por Ñengo Flow), los Lobos (por Baby Rasta y Gringo), los Yandelitos (por Yandel), etc.

¹⁵⁹ Es interesante que los dj’s reconozcan en el desarrollo de las tecnologías de la información un factor determinante para explicar el relevo generacional que ha colocado a los combos en el centro de la escena musical reggaetonera. Lo que se induce es que el cambio de Hi5 a Facebook (una red social más compleja y estructurada) ha operado en favor de la proliferación de los combos a lo largo y ancho de la ZMVM, y que estos grupos se han convertido en espacios de convivencia juvenil (virtuales y presenciales) que parecen lejanos a esos “viejos” símbolos de prosperidad de la escena (los dj’s).

¹⁶⁰ La violencia y las drogas son parte inevitable de la escena porque los jóvenes que asisten llevan el barrio consigo (y lo que hay en el barrio es eso, dice Dj Tona, violencia y drogas). La escena musical, entonces, aunque es una especie de burbuja que (en la interacción entre escenarios, actores y productos culturales) construye significados y prácticas sociales específicas, no es un oasis, pues está conectado directamente con otros ámbitos de interacción social de los jóvenes (la familia, a escuela, la calle).

la escena o se mudaron a otra y que, paralelamente, ya no son capaces de conectar con los reggaetoneros de “ahora” que son más jóvenes que ellos, que tienen sus propios mecanismos de socialización y que están más relacionados con las “modas” que impone el producto y no con las suyas.¹⁶¹ En mi opinión, tanto a Dj Gral como a Dj Tona les ha tocado vivir un momento complicado en la escena musical (desde la posición de intermediarios) porque su desplazamiento también es generacional, es decir, pertenecen a una generación que ya no predomina en el campo y que incluso reniega de haber sido reggaetonera.

Dj Tona: Mucha gente que antes era fan del reggaetón, ahora ya dicen `no, el reggaetón ya es de nacos, ¡ah! está bien feo, no ya no´ (...) me da coraje que lo nieguen cuando era su todo, su mayor anhelo, su vida, la neta, o sea, el reggaetón fue forma de vida, también se podría manejar así (...) Cambias de ambiente, ya dices `no, ¿cómo voy a ir al reggaetón?, no sé, mejor vamos a un bar ¿no?, y pues unas cervezas, algo tranquilo, voy con mi novia al cine o voy con mi novia a un lugar más tranquilo´, ¿si me entiendes?, o sea, eso es lo que cambia, y a lo mejor esa parte es la que el tiempo se llevó. Y viene nueva gente pero ya viene gente deformada ¿si me entiendes?, que ya el dj ya como que se quedó allá y ya nomás vienen por la fiesta.

Dj Gral: Lo que nos pasó a perjudicar más que nada (es) que la mayoría, no sé, el cincuenta por ciento de la gente que seguía al reggaetón no era porque seguía el reggaetón, es que seguían modas como borreguitos y ya cuando cambiaba a otra moda o estaba otra cosa se iban a eso y pues nos dejaban a nosotros así como que ya `¿y toda nuestra gente?´.

Para dar cierre a este asunto sobre la pérdida de centralidad de los dj´s (genuinamente percibida por ellos como declive) quisiera presentar nuevamente el estado de relaciones que guarda hoy la escena musical o el campo a través de otra imagen mental que –sin anular la anterior- permita visualizar los cambios que he mencionado hasta ahora que, en resumen, refieren a la alteración del flujo información-

¹⁶¹ A propósito de cómo los dj´s perciben la transición generacional vinculada a las modas juveniles, Dj Tona me decía: “Haz de cuenta que yo recuerdo que... como te dije hace ratito, era como que más rapero, el ambiente era más rapero, los chavos eran como que más sueltos de la ropa, sudaderas grandes, pans, no sé, la ropa así más guanga, de ahí pasó como que más ajustado, un poco más ajustado y de ahí se fue a lo que se puede decir, a lo mejor, la etapa de chakal que era cabello corto, las líneas, el cabello pintado a la mitad de güero, las cejas depiladas (se empezó a sacar la ceja depilada), no sé, los pantalones `Goga´ remangados, `Jordan´. De ahí, se dio otra etapa que empezó el `Michael Domit´, se dio de moda el `Michael Domit´, lo mismo, pero con `Michael Domit´, ya se empezaron a usar marcas de plaza, no sé, como `Pool and Bear´, se empezó a conocer eso”.

comunicación entre las industrias culturales y los consumidores, a la variación del valor de los capitales de los intermediarios y a la integración de una nueva serie de actores. Con esto considero estar en condición de pasar a la última etapa o subcategoría de la escena musical reggaetonera (proyección-estrategias de reposicionamiento de los dj's) que, una vez concluida, dará lugar al último apartado de los resultados de esta investigación (los combos reggaetoneros).

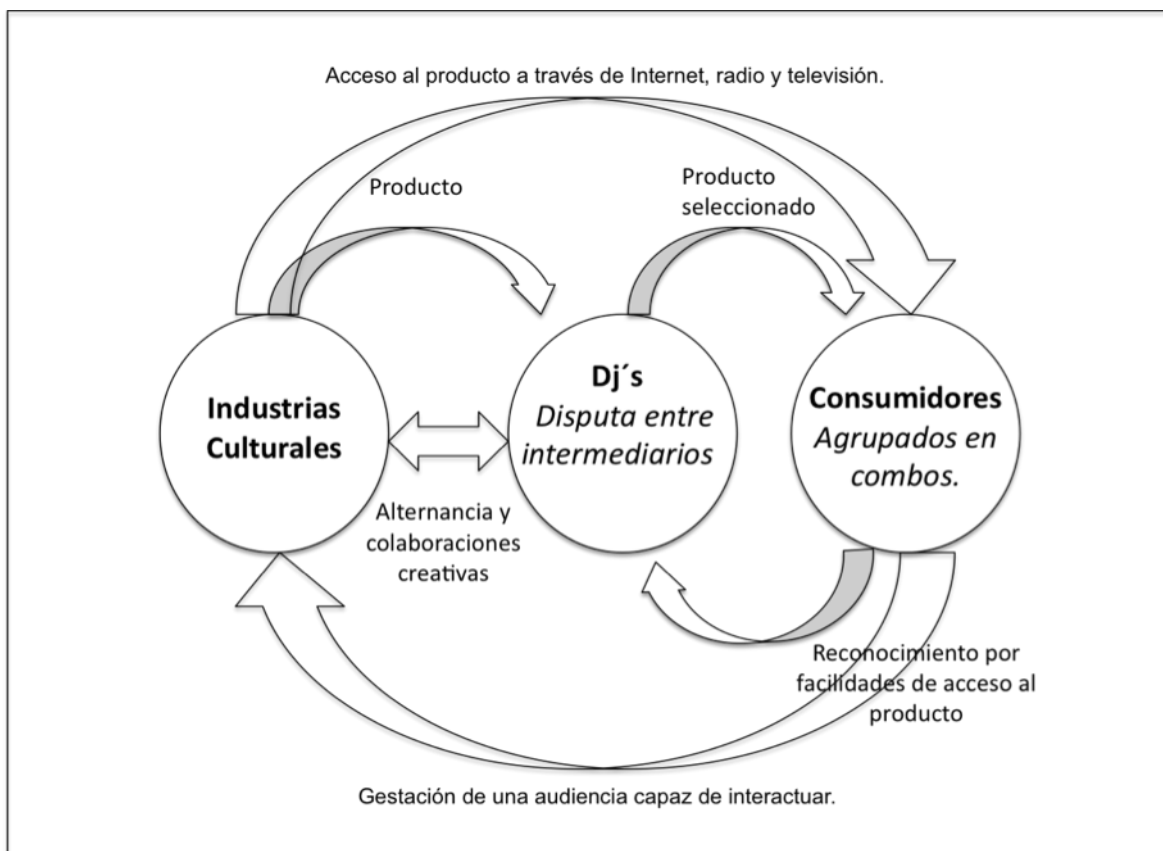


Figura 2.2 Estructura de relaciones en la escena musical reggaetonera

Proyección de la escena y estrategias de los dj's para reposicionarse en ella

Las tres subcategorías compuestas que he presentado hasta aquí pueden ser tomadas como una propuesta de caracterización de la trayectoria de la escena musical reggaetonera en la ZMVM, desarrollada a partir del espectro visual de un par de dj's

veteranos que han jugado un papel relevante en dicho proceso. Ya no me extenderé más en eso porque me parece haber sido suficientemente explícito al respecto, sin embargo, no quisiera terminar con esta parte de la investigación sin antes presentar las expectativas que guardan estos actores frente a la desvalorización de su intermediación y frente al crecimiento fragmentado del campo en el que ellos, pese a todo, aún se hallan inscritos. Eso me permitirá sugerir que, aunque desplazados, los dj's todavía detentan un capital que (ajustado a las nuevas condiciones de la escena) es capaz de producir efectos dentro del campo, en donde, dicho sea de paso, están depositadas las esperanzas de restituir el reconocimiento a su funciones.

En concreto, cuando hablo de la proyección de la escena musical vinculada a las estrategias de re-posicionamiento de los dj's me refiero a aquello que está en sus manos hacer para que el desarrollo del campo opere en su favor, lo cual tiene que ver, primero, con volver a conectar con los consumidores que conocen y les gusta el viejo reggaetón (o la moda retro). Segundo, con la posibilidad de reubicarse en el centro de la escena a través de la unificación de fuerzas entre algunos dj's consolidados que –reunidos en torno a grupos conocidos como “crews”- hagan valer nuevamente su peso específico. Y, tercero, con extender su horizonte de influencia fuera de los perreos de la ZMVM, hacia otros tipos de consumidores de reggaetón, e, incluso, hacia otra escena musical.

Antes de exponer cada una de esas estrategias quisiera partir del hecho de que, incluso cuando Dj Tona y Dj Gral han abundado en ideas sobre cómo conciben su propio futuro como intermediarios, a ellos –más que a nadie- les toca enfrentarse al carácter incierto y fluctuante del proceso de estructuración de la escena musical reggaetonera que permanente los mantiene a expensas de lo que pueda pasar después. Los dj's se dan perfectamente cuenta, pues, de que el campo se transforma y que ellos tienen que encontrar la manera de adaptarse a eso.

Dj Tona: Desde hace dos años yo estoy diciendo que ya... hace dos años (2012) dije `si en este año no se compone ya fui', pasó, y salieron eventos. Y este año que ya está pasando (2014), y el anterior que pasó (2013), igual ¿qué te dije? (refiriéndose a Dj Gral), `el reggaetón ya, ya dio lo que tenía que dar', y todavía salió (...) El otro año quien sabe qué pase, no sé que pase, a lo mejor se transforma en otra cosa.

Y la incertidumbre no sólo concierne a los intermediarios sino que, por la interdependencia de los actores dentro del campo, también incumbe a las industrias culturales que luchan por preservar el estatus del producto en la categoría de lo “mainstream”, lo cual, como decía Dj Tona, es susceptible de ser medido porque “antes, supongamos, nos dábamos cuenta en los Premios Juventud, había 5 reggaetoneros y cantando 2, y luego... así, empezaron a bajar, el año pasado (2013) no hubo ni un reggaetonero, en ningún premio, y este año (2014) sí ya empezaron otra vez a subir un poquito, hubieron 3 o 4 cantantes de reggaetón (...) es como un sube y baja ahí”.

Ahora, ante ese panorama, la primera estrategia de re-posicionamiento que mencioné concierne a la intención manifiesta de estos dj’s de revertir el paso del tiempo dentro de la escena musical reuniendo a los miembros que aún quedan de la primera generación de consumidores del producto. Eso tiene lugar en una discoteca llamada “Dubai” que, a decir de Dj Tona, aunque pequeña y “normal (...) nosotros ya la estamos haciendo como retro, o sea, va la gente, invitamos a gente grande y se acuerda de cuando antes... o sea, cuando antes iban a las fiestas de hace seis-siete años¹⁶², porque tocamos puro reggaetón viejito, es lo que ahorita está pegando”. El destino previsible de esa apuesta es que, como opina Dj Gral, “a lo mejor va a pasar como en el reggae que, bueno yo lo veo así, que nada más hay un lugar de reggae en Ciudad Neza ¿no? Y todos los que quieran van ahí, y se pone bien, les gusta, pero ya hay muy poca gente. Y sí hay uno, dos, tres, cuatro dj’s. Yo digo que va a pasar lo mismo”.

¹⁶² Que sólo sean 6 o 7 años los que separan a una generación de consumidores de reggaetón de otra muestra la velocidad con la que cambia ésta escena musical porque los jóvenes pronto dejan de interesarse en acudir a los perreos y terminan por ceder su lugar a quienes vienen detrás de ellos. Lo que sin duda hace pensar en qué tanto puede resistir éste fenómeno cultural a toda esa vorágine de transformaciones o qué pasará, por ejemplo, en diez años con el reggaetón en México y América Latina.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un decodificador.

Imagen 5. Cartel de un evento en la discoteca “Dubai” con fecha de publicación del 27 de noviembre de 2013, tomada de la página de Facebook “El Piripituchy Cru”.

Más que un plan efectivo, volver al reggaetón de antes y a la generación de jóvenes urbano-populares que lo consumían, es una especie de placebo que permite a los dj’s veteranos revivir o encapsular el instante anhelado, aquel en que disfrutaron estar en la cima de la escena musical. Sin embargo, eso no contrarresta la inercia de desplazamiento que ya ha sido explicada, para lo cual hay otras medidas que parecen ser más fructíferas porque lidian directamente con el acomodo actual del campo. La primera de ellas es reunir a los dj’s consagrados en torno a “crews”¹⁶³ que pueden, por un lado, convocar a un buen número de asistentes a algún evento y, por el otro, obtener una ventaja comparativa respecto de otros intermediarios con los que disputan sus posiciones dentro de los perreos (dueños de discotecas, promotores y dj’s novatos).

¹⁶³ Los “crews” también son grupos –como los combos- que se han popularizado en la Cultura juvenil Hip-Hopera a nivel trasnacional y que reúnen a jóvenes en torno a las actividades propias de ese estilo de vida: graffitear, rapear o patinar. Lo cual muestra que, además de coexistir, hay un punto en el que las distintas culturas juveniles se comunican, permitiendo a sus miembros tomar prestados los recursos simbólicos que consideren útiles.

Aquellos dj's que antes rivalizaron por ver quién de ellos era el mejor y decían "Yo soy Dj Tona y yo no le voy a hablar a ese güey" o "Yo soy Dj tal y yo llevo 10 años ¿ese güey qué? yo tengo más experiencia, pues que respete", ahora se encuentran y piensan "¿Qué pedo? (...) ¿Qué pasó? ¿te acuerdas que me caíste mal tal día?, o sea ya son puras cosas del pasado". Eso parece indicar que las prioridades de estos actores se han modificado porque, para recuperar la centralidad en la escena musical, se han visto en la necesidad de "salvar el género aquí en el Distrito, uniéndonos" (Dj Tona) o hacer una tregua entre ellos.

Dj Tona: Haz de cuenta que hemos estado Antena, Bekman, Bulbo y yo, se puede decir que a lo mejor somos como las cabezas ¿no?, nos hemos reunido y - ¿Qué pedo güey? Hay que hacer algo, hay que apoyarnos, o sea, si nosotros ahorita que ya se murió el género a lo mejor, en cuestión de fiestas, todavía tenemos el apoyo de la gente, hay que hacer algo, - `Sí, sí, sí` (...) En el que yo estoy se llama "El piripituchy cru", este colectivo lo formalizó Yeerc con unos amigos en la zona de Mixcoac, hacían fiestas (...) en ese tiempo eran crus-crews, nuestro crew, porque se dedicaban a rayar (graffitear), sabes que en ese ambiente (hip-hop) lo llaman "crews". Entonces, estaban en el reggaetón y pus - `Hay que hacer uno, - `No pues sí, - `No pues que piri y que tuchi y que tuchi' - `Pues el piripituchy', - `Pues va, el piripituchy'. Se le quedó y se hizo famoso, entró Bulbo al colectivo, era Kors, Rick 76, Selecter Black y Yeerc, de ahí se hizo, pegó, pegó así.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Imagen 6. Cartel del primer aniversario del Piripituchy Cru con fecha de publicación del 23 de noviembre de 2011, tomada de la página de Facebook "El piripituchy cru".

Pero, incluso cuando esa parece ser una buena estrategia porque permitiría ejercer algún tipo de contrapeso o “manejar un nuevo concepto y venderlo en las discos que ya nos conocen, que van a decir `no pues, los cuatro dj’s juntos, como un equipo” y a partir de ello “hacer todavía algo bien importante” (Dj Tona), sucede que los egos y las ocupaciones de los cuatro dj’s mencionados no han permitido que eso ocurra, y, por lo tanto, sigue siendo la antaño competencia (inscrita en frases del tipo “no, pues, si él es mi enemigo ¿por qué me voy a unir, no?, si yo solito puedo”) lo que impide hacer bloque frente a las nuevas condiciones de la escena musical.

Ahora, ya en lo individual, otras maneras de re-posicionarse son trascender los perreos de la ZMVM haciéndose de contactos que puedan llevar a los dj’s a tocar a otro tipo de eventos fuera o dentro de la ciudad, con públicos distintos a los que usualmente frecuentan la escena musical reggaetonera o, en últimas, convirtiéndose en dj de otro genero musical. Todo ello es síntoma de que, si ya no se puede hacer nada por alargar la esperanza de vida de las funciones intermediarias en el campo, eventualmente habría que buscar otro lugar dónde posicionarse como dj. Por eso es que un dj como Dj Pablito Mix ha destacado tanto dentro del gremio (figurando en eventos masivos como el Vive Latino) porque, en palabras de Dj Tona, “se posicionó en otro ambiente y ahorita ya está como que en otras zonas. Aunque empezó igual que todos, así en los barrios y eso, como que ahorita tuvo algo que lo despegó y está más arriba, se puede decir, a lo mejor, otro nivel musical, sí está otro poquito más arriba que nosotros ¿no? Porque tiene, a lo mejor las bases o el apoyo de gente más importante”.

Otra posibilidad, aunque más lejana, es que un artista internacional del género musical los contrate para producir sus canciones y salir de gira con ellos, como parte de su espectáculo. Ese es el caso de Dj Elektrik a quien –siendo un dj de la escena- le ocurrió lo que Dj Tona considera todo un “sueño”: “anda con Diego y Dalmata (dos cantantes puertorriqueños de reggaetón), no sé, en París, en Colombia, en Italia”. Como sea, este par de ejemplos permiten identificar la añoranza de los dj’s de la escena musical reggaetonera en la ZMVM de que “otra gente de más arriba” los extraiga del campo en el que –hasta el momento- no encuentran la manera de incrementar su

capital. Al grado en que –incluso- Dj Tona ha llegado a pensar en mudarse a la escena de la música electrónica pero sabiendo que no cuenta con “los recursos necesarios para salir” porque “el mercado es más difícil, hay más dj’s. Aunque ya estés muy grande el ambiente es muy liberal porque tu vas a otro país y el electro es el mismo, es como un lenguaje universal el electro, por eso es que ha pegado tanto, a donde vayas hay”.

Por lo que he dicho hasta aquí, parece que las expectativas de los dj’s de reggaetón (unas más factibles o más efectivas que otras) se han visto permanentemente frustradas porque –ya sea por las viejas disputas entre ellos o por el reducido espectro de posibilidades de éxito- siguen sin poder asignarles una nueva posición dentro del campo. Sin embargo, y con ello terminaré con ésta última subcategoría sobre la escena musical reggaetonera, basado en la anécdota de una singular fiesta que me narraba Dj Tona, da la impresión de que –pese a todo- sí se puede salir del campo aunque sólo sea por un breve e ilusorio momento, y que eso apunta a que más que la extracción podría ser la expansión de la escena musical el único recurso disponible para los dj’s de reggaetón. Pondré el fragmento completo de la entrevista para que sea comprendido a lo que me refiero.

Dj Tona: La fiesta fue de gente pues considero...

Ehecatl: ¿Con lana?

Dj Tona: Sí, de lana ¿sí me entiendes? O sea, era gente bien diferente a la que yo estaba acostumbrado, yo llegué y dije ‘¡No inventes! ¿Qué hago aquí?’. Porque yo estoy acostumbrado a que voy y toco a Chalco, toco en Iztapalapa, toco en Neza, toco en...no sé en Cuautitlán Izcalli toco en... ¿dónde te podré decir más? Xochimilco...

Dj Gral: Tláhuac.

Dj Tona: No es discriminación, pero pues la gente de allá es más como güerita, alta y de ojo claro ¿no? Y la de Chalco pues todos son morenitos, chaparritos, se visten diferente (...) Entonces yo llego y le digo al chavo ‘oye, pero, ¿sabes que yo soy de reggaetón?, o sea, te puedo tocar lo que tú quieras, pero, o sea, mi fuerte es el reggaetón’. Yo te puedo tocar salsa, cumbia, rock si quieres, electro, sí, sí, sí, si quieres te toco, pero, o sea, te lo toco y hasta ahí, como cualquier otra persona. Pero quieres que desboque o que resalte o digas ‘¡no manches, está chido el ambiente!’, yo sé qué canciones ponerte y cómo llevarte a un punto que tú digas ‘¡No, está chido!’ ¿Sí me entiendes?. Entonces me dice -‘Sí, pues por eso te traje, es que nos gusta el reggaetón’, y yo dije, -‘No pues está padre ¿no?’, o sea, porque llegué y la fiesta tenía electro y que barra libre y todos con brazalete y así ¿no?.

Y dije ‘no, no me voy a aventar con reggaetón’, o sea no, ‘no sé ni a qué me estoy exponiendo ¿no?’. Empecé con electro y pues así como que no. Puse reggaetón y no ¡para qué te cuento! No, no, no, o sea yo estaba así impactado que dije ‘¡no inventes!’ O sea

¿Qué pedo? O sea, ¡qué bueno! Yo estaba muy contento. ¿Por qué? porque una canción que hice con el Estudiante que se llama “La motoneta” (...) Como cinco años tiene que yo hice esa pista. (...) Me dicen -`Pon la de La motoneta´, -`Pero no manches, esa ya es viejita´, o sea, yo decía... La letra trata sobre que el chavo va en la motoneta y va por su novia tepiteña y que la gorra “Edhardy”, que los tenis “Jordan” y que... algo de lo que (se) dice chaka ¿no?. Cuando estaba de moda eso. Ahorita ya es muy raro que encuentres a alguien con el pantalón arremangado, con, no sé, lo que en ese tiempo era mucho de moda: San Judas Tadeo, las gorras Edhardy con brillitos, las playeras Edhardy igual ¿no? lo mismo. Pegó la canción ¿no?, pongo la canción, todos la empiezan a cantar, o sea todos, hasta el más payaso que se veía, la empiezan a cantar y yo me quedo así de... ¿no?, y todos cantando. Le bajaba a la pista y todos cante y cante la canción y yo me quedé así de `¡no inventes!´, o sea, después de cuánto tiempo a qué lugar vino a pegar una canción que yo no daba ni un peso por esa canción ¿sí me entiendes?. O sea, y de hecho pues yo creo que por esa canción me contrataron en el evento.

Haz de cuenta que (en) el contexto de más pensamiento a lo mejor, o más estudio, tú sabes que la escuchas y `¡No mames!´, `¿Eso qué, no?´, `O sea, escucha la letra´. Pero como está pegajosa, eso les gustó, o sea, haz de cuenta que lo que notamos de que ahora, bueno, ese día lo notamos ¿no? Porque ahora las chavas fresas querían a alguien chacal ¿no? A lo mejor nosotros no somos chacales, chacales, chacales, pero pues sí, por ejemplo, si te fijas el corte así (refiriéndose a su cabello y al del Dj Gral), no hablamos como tal, pero sabemos hablar como tal. ¿Por qué? Porque, porque la necesidad en el barrio, tienes que saber hablar y desenvolverte porque va a llegar otro y te va querer... `¡quiobole, quiobole!´ y pues tienes que saber y enfrentar los problemas ¿no? (...) Entonces las chavas así como que les hablabas así, o sea, no era nuestra intención, pero entre ellas se hablaban como si fueran del barrio cuando no son del barrio, sí, o sea, fue muy raro, entonces, dijimos `¡no inventes, o sea, está padre! ¿No?´. Bueno, yo dije `está padre´. A lo mejor se va a soltar la moda del reggaetón pero en otro ambiente, en otro aspecto de la sociedad. Pues dices `¡qué bueno! ¿no?´. Como dj dices `¡qué bueno!´ ¿Por qué? Porque yo lo veo como trabajo. Yo empecé como hobby, pero ya lo veo como trabajo.

He decidido cerrar con ésta anécdota porque considero que no solamente refiere a un evento extraordinario en la trayectoria de un dj de reggaetón (que puede ser visto, incluso, como esperanzador) sino porque además deja ver que –independientemente de si es genuina o no- la expansión de la escena musical reggaetonera (que en otro momento convirtió a los dj’s en desplazados) sigue siendo, paradójicamente, la única alternativa factible para resarcir el daño infringido al reconocimiento de sus funciones intermediarias.¹⁶⁴ Más allá de que los jóvenes en aquella fiesta quizá estuviesen jugando a ser “chakas” o del barrio, en las palabras de Dj Tona es posible notar la emoción que le genera que su capital acumulado sea capaz de producir efectos en

¹⁶⁴ Otra posible forma de expandir la escena tiene que ver con lo territorial, con dejar la ZMVM. Dj Tona lo explica de la siguiente manera: “Entonces, quien sabe que pase la verdad, créeme que más desearía yo que el reggaetón siguiera y en otros estados, lo que aquí pasó, que pegara en otros estados y ahora viajáramos a otros estados ¿sí me entiendes? A tocar reggaetón. Pero no, no sé qué pase”.

situaciones atípicas, lo cual, más que de la escena musical en sí misma, habla de sus márgenes, de sus límites, de lo que hay afuera de ella (otro territorio y otros actores), donde es posible encontrarse con el reconocimiento de desconocidos.¹⁶⁵

Los límites del campo, además, en el caso de este suceso relatado, dejan al descubierto las profundas implicaciones sociales inscritas en el consumo de reggaetón porque, en el fondo, sugieren que (como decía Bourdieu) las diferencias culturales son al mismo tiempo distancias o desigualdades sociales, o sea que, estar cerca o lejos del reggaetón es –en simultáneo- estar cerca de unos agentes sociales y lejos de otros; donde unos aparecen como los pobres, los ignorantes, los violentos y los hipersexualizados, los otros (los de afuera) aparecen como los adinerados, los inteligentes, los civilizados y los recatados que, además, son capaces de “jugar” a no serlo.

Concluida ésta somera radiografía de la escena musical reggaetonera de la ZMVM que la coloca como un fenómeno de interlocución entre lo local, lo global y lo intermedio que nunca cesa de modificarse, quiero dar paso a otra manifestación de las prácticas o de las configuraciones culturales que han emergido en esta ciudad a partir del consumo de reggaetón y que, además, he venido mencionando largamente durante la investigación, a saber: los combos reggaetoneros.

¹⁶⁵ Por lo que he visto en las redes sociales de Dj Tona, después de realizada la entrevista, él no ha dejado de luchar por conservar su posición dentro del campo, pues, sigue apareciendo en los eventos importantes de la escena musical, sigue publicando constantemente sus remixes y, además, sigue explorando estrategias para no perder el reconocimiento que ha ganado durante el tiempo. A últimas fechas parece haber decidido jugar también el rol de “promotor” de eventos, organizando por su cuenta algunos perreos, lo que –supongo- le permite controlar las situaciones que como dj lo ponen en desventaja.

CAPÍTULO 6. COMBOS REGGAETONEROS

Después de la escena musical reggaetonea, los combos son el segundo fenómeno local (ya no de intermediación sino de identificación) que encuentro relacionada con el consumo masivo de reggaetón entre algunos jóvenes urbano-populares de la ZMVM. Se trata de grupos o colectivos que, como dije, están inevitablemente vinculados a la extensa tradición de identidades juveniles procedentes de los barrios marginados de ésta ciudad (pachucos, cholos, chavos banda, punks, etc.), pero que al mismo tiempo tienen lugar en un entorno generacional percibido como distinto: fuertemente globalizado, mediatizado y desarrollado tecnológicamente, en el que los distintos significados de ser joven se construyen y se proyectan en Internet.

Con eso en mente, lo que intentaré hacer en esta última parte de la investigación será identificar los *rasgos generacionales* presentes en la conformación de estos grupos y lo que es posible inferir, a partir de ellos, acerca de un sector de la juventud popular contemporánea que habita en esta ciudad. O, en otras palabras, para analizar a los combos me enfocaré en aquellas dimensiones de la identidad que puedan dar cuenta de cómo han variado generacionalmente las formas de hacer grupo entre los jóvenes urbano-populares, a saber: el *estilo*, la *territorialidad* y el *estigma*.

En las siguientes páginas exploraré cada una de éstas tres dimensiones (presentadas nuevamente como subcategorías) pero, sólo por brindar una idea general de cómo podrían servir para describir y analizar a los combos reggaetoneos, quisiera adelantar algunos detalles sobre ellas. En cuanto al *estilo* me interesa destacar la habilidad que poseen estos jóvenes para apropiarse tanto de la estética del reggaetón como de los estandartes o distintivos de otras culturas juveniles (como la hip-hopera) y de otras formas de organización juvenil (como los grupos porriles o las barras de fútbol); propiedad que convierte a los combos en una peculiar mezcla de estilos y que, de paso, les tiene ganada cierta “mala fama” en la ZMVM por presunta falta de originalidad.

En cuanto a la *territorialidad* pretendo destacar que aunque estos grupos sigan cumpliendo la función de micro-empoderar a un sector de la juventud tradicionalmente

despojado de cualquier expectativa de vida (educativa, laboral, económica o cultural), su conformación ya no sólo depende de interacciones barriales entre pares sino también de interacciones virtuales que han sido posibles por el uso extendido de las redes sociales. Los combos ya no son, entonces, como las bandas juveniles de la década de los ochenta porque el acceso a Internet ha engendrado una importante brecha generacional que se manifiesta en grupos –comparativamente- más heterogéneos y efímeros en los que pertenecer a un mismo barrio o permanecer juntos por demasiado tiempo ha dejado de ser condición.

Justamente la reflexión en torno a la dimensión territorial de la identidad tiene que ver con esa fractura del binomio barrio-grupo, y es que ahora los combos reggaetoneros aparecen como “unidades” de una naturaleza distinta a las que solían formarse por los jóvenes en las zonas marginadas de esta ciudad. Se trata de emulaciones de pandillas que no exigen un lugar de procedencia compartido ni buscan apropiarse definitivamente de una esquina sino que, una vez reunidos sus miembros, se desplazan por la ciudad con el propósito asistir a alguna fiesta en busca de diversión y reconocimiento. Lo cual obliga a pensar el territorio como una propiedad dinámica (y no estática) de las identidades juveniles que es susceptible de ser resignificada a través de las prácticas sociales de los jóvenes reunidos en grupos.

Por último, me interesa analizar cómo ésta forma de hacer grupo (que depende de los significados asignados al estilo y al territorio) conecta con el *estigma* porque es en ello, en la forma de ser y de aparecer de los reggaetoneros, donde están concentrados los ataques de la opinión pública que califican a estos jóvenes como “chacas” o “chakas”.¹⁶⁶ Y es que, ya sea por inauténticos, por escandalizar los espacios públicos o por sus prácticas “vulgares” (perrear, drogarse o pelear), los combos han sido percibidos por la alteridad como manifestaciones identitarias “inferiores” e incluso

¹⁶⁶ Expresión peyorativa, de uso común, que discrimina y criminaliza a los jóvenes urbano-populares por sus atributos raciales y de clase. En el imaginario social ser “chaca” o “chaka” suele ser sinónimo de “naco” (pobre y vulgar), moreno y delincuente.

“nocivas”, lo que en el fondo revela la extrema facilidad con la que los signos de lo popular pueden ser convertidos una y otra vez en malestares sociales y culturales.

Ahora, a diferencia de cómo he trabajado con la escena musical a partir del testimonio directo de un par de actores fuertemente involucrados en ella, para hablar de los combos tendré que optar por una estrategia distinta porque no cuento con el mismo tipo de información al respecto. Si bien utilizaré las entrevistas realizadas a Diego y Marisol (dos jóvenes que tuvieron contacto con estos grupos pero que no se asumen como parte de alguno o decidieron abandonarlo, respectivamente), las tres subcategorías que propongo están más bien apoyadas en la selección de diferentes tipos de documentos: unos producidos por los propios jóvenes (videos en youtube o páginas de facebook a través de los cuales se establece la comunicación hacia adentro y hacia fuera de los combos) y otros producidos por actores “externos” con fines divulgativos (documentales, notas periodísticas y reportajes televisivos que han sido elaborados para informar a distintas audiencias sobre este fenómeno) o con fines denostativos (videoblogs, memes y páginas de facebook en los que las expresiones de rechazo por el reggaetón y sus consumidores abundan).

Lo que quiero, en síntesis, es desarrollar una propuesta de interpretación de los combos reggaetoneros a partir de tres subcategorías descriptivas y de herramientas de recopilación de información complementarias que sirvan para identificar las circunstancias que favorecieron su aparición en la ZMVM y lo que su presencia provoca en el entorno sociocultural.

Estilo local: afirmaciones de la identidad reggaetonera.

Hasta ahora lo que he presentado como “los resultados de esta investigación” ha sido una especie de radiografía de la Cultura Juvenil Reggaetonera basada en los discursos sociales, las prácticas, los escenarios y los actores intermediarios que hicieron posible su emergencia y permanencia, pero que pocas diferencias ha logrado establecer dentro del amplio espectro de consumidores de reggaetón. Sin embargo, llegado el punto de abordar el fenómeno de los combos (que quizá sea la manifestación

identitaria más relevante de ésta cultura juvenil) es inevitable hacer un corte analítico que ayude a distinguir, de entre la extensa comunidad imaginaria de consumidores del producto, únicamente a los pequeños grupos que han desarrollado estilos propios y fuertes vínculos sociales en torno a ellos, o sea, que se comprometen con una causa, unas insignias, unos atuendos, unos valores y que están dispuestos a defenderlos (aunque sea momentáneamente).

Justamente lo primero que podría ayudarnos a establecer esas distinciones entre los consumidores genéricos de reggaetón y los consumidores organizados es el estilo porque, en torno a él, se han generado los encuentros que permiten a estos jóvenes construir sus propias identidades (en una ciudad tan grande, sobrepoblada y segregada como ésta). Pero, ¿por qué el estilo es un aspecto tan relevante de las identidades juveniles? La escuela de Birmingham ya lo había explicado de buena manera, por eso quiero volver sobre la “respuesta subcultural” (revisada en el marco teórico de ésta investigación) para empezar a analizar a los combos reggaetoneros de la ZMVM.

Los subculturalistas de la Inglaterra de la posguerra (la de los teds, punks, rastafaris, skin-heads, etc.) creían que el estilo, lejos de ser una manifestación estética intrascendente, era justamente el recurso simbólico que los jóvenes (en sus distintos posicionamientos culturales) podían utilizar para hacerse presentes y subvertir de cierto modo la dominación ejercida sobre ellos por la cultura parental y/o la cultura hegemónica. Se trataba, en su opinión, de “conjuntos simbólicos” compuestos por objetos, valores y actividades que los jóvenes organizan activamente para convertirlos en distintivos de sí mismos y por eso son tan importantes en la definición de sus identidades (p.).

Contar con un estilo, decían, es una manera efectiva de afirmar la identidad, de significar y comunicar la diferencia o, en pocas palabras, de ganarse el reconocimiento de los “pares” y de los “diferentes” a través de un código de vestimenta y de comportamiento específico. Pero aunque ese conjunto elegido de símbolos sirva para generar la impresión de “autenticidad” entre un conjunto elegido de individuos, eso no quiere decir que el valor analítico del estilo radique en su “pureza” u “originalidad” sino más bien en el “préstamo cruzado de signos” del que es resultado; fue en el carácter

constitutivo de la *otredad* donde la Escuela de Birmingham encontró la clave para leer las síntesis estilísticas y las identidades juveniles, y es ese también el punto en el que mi interpretación sobre el fenómeno de los combos conecta con lo subcultural. Eso significa que, para comenzar a hablar al respecto, habré de señalar los préstamos estilísticos que componen a los combos reggaetoneros y facilitan los procesos de identificación dentro de ellos.

Por obvio que parezca, no debemos dejar pasar que el primer referente estilístico de los combos proviene del reggaetón. Antes, mientras revisaba los discursos sociales inscritos en éste producto, traté de dejar asentado que son los propios artistas del género (colombianos, puertorriqueños, panameños, etc.) quienes promueven la idea de formar grupos llamados “combos” que, a manera de pandillas, se apoderen de los barrios y las colonias populares (p. 144). Pero no sólo eso, también dije que son estos exponentes de las industrias culturales quienes –a través de la moda- indican cómo se ve y cómo se comporta un(a) reggaetonero(a), de ahí han venido los cortes de cabello, las cejas depiladas, las marcas de ropa y de tenis, los accesorios, la actitud temeraria, violenta e hipersexual, y todos aquellos rasgos característicos de un *bellaco* o *bellaca* (termino genérico que, en las canciones, refiere a cualquier reggaetonero o reggaetonera).¹⁶⁷

Es más, el vínculo con el producto es tan evidente que el simple uso de la palabra “combo” lo delata, pues, en México (a diferencia de Sudamérica o el Caribe) ésta no se utiliza como sinónimo de “grupo” o “conjunto de personas”; que los reggaetoneros de esta ciudad denominen a sus grupos de esa manera (a pesar del desconocimiento local del término) o que incluso algunos decidan llamarse “los Lobos”, “los Real G”, “los farrukitos”, etc. (en alusión a los nombres de cantantes famosos), es indicio de que el producto influye decisivamente en la definición del estilo pero (y ahí está el meollo del asunto) eso no significa que lo agote.

¹⁶⁷ Según el Diccionario de la Real Academia Española (tomado de: www.rae.es), Bellaco o bellaca es un adjetivo que puede tener tres posibles significados: 1. Malo, pícaro o ruín, 2. Astuto o sagaz, 3. Difícil de gobernar. En cualquiera de los casos la denominación raya en la criminalización de un sector de la juventud popular que, lejos de protestar al respecto, se ufana en ser vista de ese modo.

Los combos reggaetoneros de la ZMVM no son (ni podrían ser) réplicas exactas de los combos conformados por los cantantes internacionales de reggaetón que suelen estar rodeados de automóviles de lujo, joyería, ropa de marca y mujeres exuberantes. No existe, pues, correspondencia directa entre el estilo de vida de unos y otros, sin embargo, el vínculo entre ellos se sostiene porque opera simbólicamente. En ese sentido, el producto cultural se transforma en material para la construcción de un estilo juvenil que no se clausura en las tendencias de la moda sino que es capaz de incorporar otros referentes estéticos o rituales disponibles en el entorno sociocultural de los consumidores de reggaetón.

Esa forma de construir las síntesis estilísticas a base de préstamos podría ser válida para cualquier identidad juvenil, pero, en el caso de los combos reggaetoneros en vez de disimularse parecieran exaltarse las suturas y los pedazos que han sido tomados de otras formas probadas de hacer grupo. Lo que, a manera de hipótesis, sugiere que la condición popular de estos jóvenes favorece la producción de estilos “pirata” que (como en su momento hicieron los dj’s con la escena musical) responden a necesidades de diferenciación social más bien pragmáticas que sofisticadas, para las que la sacralidad de la versión “original” poco importa.

Ya hablaré en la tercera subcategoría de cómo esa forma de construir y presentar el estilo ha sido leída con desagrado por tender –supuestamente- hacia la “falsificación”, argumento que apuntala el estigma que pesa sobre los combos (en particular) y los reggaetoneros (en general), pero, antes de llegar a cómo son percibidas quisiera describir cuáles son esos otros rasgos estilísticos que componen a los combos. Me refiero concretamente a lo que los combos han tomado de una cultura juvenil paralela a la reggaetonera (la cultura juvenil hip-hopera) y de un tipo específico de grupalidad juvenil (los porros).

Comencemos por la relación entre hip-hop y reggaetón. Es innegable que estos universos simbólicos están fuertemente relacionados, eso se ha dejado ver en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, ya sea que hablase de los antecedentes histórico-sociales del género musical reggaetón y de sus cualidades sonoras (p. 72), del entrecruzamiento de sus industrias culturales (p. 141), de las modas que han

predominado entre los consumidores locales de reggaetón (p. 202) o de las estrategias de los actores intermediarios para posicionarse en la escena musical reggaetonera (p. 206).

En todos esos casos es significativa la presencia del hip-hop (como género musical, como escena musical, como estilo o como identidad juvenil) y no considero necesario insistir en ello salvo para dejar asentado que desde el origen (mucho antes de que aparecieran los combos en esta ciudad) el fenómeno cultural que desató el consumo de reggaetón estaba ya influido por un sonido (el rap), por un atuendo (la ropa holgada, las gorras o los tenis), por una forma de organizarse (los crews) y por un tipo de actores (los jóvenes de los barrios); al grado que quienes, como Dj Tona y Dj Gral, vieron evolucionar todo esto les cuesta trabajo pasar por alto todas esas referencias.



Imagen 7. Fotografía del video “Llegamos a la Disco” de Daddy Yankee (Cartel Records, 2012) en la que se puede distinguir el look rapero de los reggaetoneros. Tomada de www.lomasrankiao.com/wp-content/uploads/2012/03/llegamos-a-la-disco-photo-DY.jpg el 26 de noviembre de 2016.

Sin ser simbiótica, esa comunión estilística entre el reggaetón y el hip-hop prevalece en el presente gracias a que las industrias culturales han colocado a ambos géneros musicales bajo la misma etiqueta en el mercado (“música urbana”) y a que varios de los cantantes de reggaetón más famosos en el continente fueron raperos,

lucen como raperos o incluso se dan el gusto de cantar ambos géneros musicales.¹⁶⁸ Lo que obliga a reconocer que el préstamo cruzado de signos primero estuvo en la confección industrializada del estilo reggaetonero que en los procesos de apropiación local del producto.

Pero, en mi opinión, sólo las apropiaciones locales del producto pueden explicar la aparición de los combos reggaetoneros porque de ellas ha dependido que la estética del reggaetón (derivada del hip-hop) se haya puesto a funcionar en escenarios sociales y culturales acotados (cargados de tradiciones de grupalidad e imaginarios sociales específicos), a saber, las colonias populares de la Ciudad de México y su zona metropolitana. Y es que, al manipular el producto y hacerse un estilo a la medida, los jóvenes reggaetoneros han podido generar procesos de identificación que los diferencien entre sí y que los diferencien de otros tipos de jóvenes, con lo que han terminado por volverse visibles tanto “adentro” como “afuera” de la Cultura Juvenil Reggaetonera (con todas las implicaciones positivas y negativas de ello).

Ahora, específicamente, ¿qué es lo que los combos han mezclado con el reggaetón para generar sus propios estilos? o ¿En dónde reside su particularidad contextual? En mi opinión, una parte de la respuesta a este par de preguntas está en los estandartes, las insignias, las actividades y los rituales que abrevan, del porrismo como una forma de organización juvenil ideada para apoyar a los equipos universitarios de fútbol americano de la ciudad pero eventualmente convertida en mecanismo de control político. Sin querer analizar a profundidad dicho fenómeno lo que pretendo es rastrear su influencia en la conformación de los combos reggaetoneros de la ZMVM pero asumiendo también que solo es un factor a considerar entre otros (como, por ejemplo, el culto a San Judas Tadeo).

¹⁶⁸ La tendencia a colocar hip-hop y reggaetón en la misma categoría (“urbano”) procede de las industrias musicales norteamericanas que ya habían asignado esa etiqueta (“urban”) a la música negra como el soul, el funk, el blues o el r&b. Hoy en día dicha categoría se ha trasladado a la producción de música latina y es certificada por la industria con la entrega de reconocimientos como los Latin Grammy que premian a los mejores exponentes de reggaetón, rap, mengehouse o r&b. Véase: www.latingrammy.com/es/manual-de-categorias

Si me limito a los grupos porriles es porque considero que en lo que toman los combos de ellos es donde podemos encontrar aquello que les ha permitido sostenerse como fenómeno durante casi una década, a saber: una lógica de organización interna. Dicha organización –considero- está inspirada en 3 características formales del porrismo que se popularizó en México a principios de los años setenta y que, hasta la fecha, sigue vigente. Me refiero a algunos de sus *estandartes* (jerseys, banderas y porras), de sus *actividades* (fiestas de aniversario) y de sus formas de *ejercer el poder* (liderazgos). Iré paso a paso tratando de describir esos componentes organizacionales que los combos han tomado de los grupos porriles y que están en la base de su conformación como grupos.

Según señalan Hugo Sánchez Gudiño (2006) e Imanol Ordorika (2008) el porrismo en México es un tipo de organización juvenil vinculada durante décadas a la vida universitaria del país, principalmente a los planteles de educación media superior y superior de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN), que a partir del movimiento del 68 y la masacre de Tlatelolco comenzó a utilizarse como mecanismo de “pacificación” por el régimen político mexicano. Es decir, los porros (que reciben el nombre por su función de “animadores” en los eventos deportivos universitarios) han sido en realidad grupos de choque compuestos por jóvenes universitarios y no universitarios financiados directamente por distintos órganos del Estado y dedicados a hostigar a la comunidad universitaria en general y a los movimientos estudiantiles (disidentes de las políticas universitarias y/o gubernamentales) en particular. Se trata de pandillas universitarias (engrosadas por jóvenes ajenos a las preparatorias, vocacionales, cch’s, facultades y escuelas) que, bajo el auspicio de las autoridades, han estado latentes desde la década de los cuarenta del siglo XX y suelen cobrar fuerza en coyunturas políticas que el poder político sólo sabe manejar mediante el uso de la violencia y la intimidación.

No quisiera detenerme en los antecedentes históricos de estos grupos porque podría perder el propósito en sus detalles y variaciones, sin embargo, creo que es importante ubicarlos como referente de los combos reggaetoneros porque se trata de grupos que por su alto grado de organización han podido permanecer activos durante

muchos años y que se componen (al menos arquetípicamente) de los mismos jóvenes marginados y excluidos que, habiendo encontrado la posibilidad de acceder a algún tipo de reconocimiento y prestigio, se aferran a ella, poniendo el cuerpo por delante.

El mito contemporáneo del “porro” es un evidente resultado de toda esa carga ancestral tan atropelladamente documentada por la prensa de los años veinte sobre el pandillero, el afligido por la lepra de la pobreza y la marginalidad, el lépero en algo urbanizado que vierte su rencor en esquinas, mercados y escuelas, el despojado de todo, el pelado alojado en su ignorancia y semidesnudez, el joven que caracteriza a la grey astrosa, a la plebe, a las criaturas que habitan la ciudad sumidos en su lógica destructiva, a los fantasmas de aglomeraciones y desmanes (Sanchez Gudiño, 2006:125).

Aunque los combos reggaetoneros no podrían ser considerados “grupos de choque” impulsados por intereses políticos, está claro que comparten con los porros (y con las bandas juveniles) la “lepra de la pobreza y la marginalidad” que se manifiesta violentamente contra todo adversario, autoridad y despojo. Se trata de lugares de convivencia y socialización para jóvenes que sólo encuentran ahí (y no en las instituciones) su lugar y su valor social; para reservar simbólicamente lo cual han tenido que utilizar algunos rasgos estilísticos de organizaciones juveniles como los “porros” e incluso los “narcos” pero sin que ello los convierta en peligrosos delincuentes (aunque algunos quizá busquen parecerlo para ganarse el respeto).

Insignias y estandartes

Ahora, así como los porros (y otros tipos de grupos como las barras de fútbol) los combos también han encontrado que, para consolidar su pacto, lo primero que deben hacer es establecer los signos de confluencia, los estandartes o la imagen que los represente. Por eso es tan importante para ellos tener un nombre y un logotipo e imprimirlos en donde puedan ser vistos por cualquiera (jerseys, camisetas, lonas o banderas), así como entonar una porra que dé cuenta de la grandeza del combo y de las hazañas de sus integrantes, porque de ese modo la identidad que construyen estos jóvenes a través del estilo no se reduce a ser “consumidores de reggaetón a secas”

sino parte de un grupo que cuenta con una personalidad “única” e “inalienable”, dispuesta a ser comprometida en cada acto de aparición pública.¹⁶⁹

Respecto a la necesidad de los combos de hacerse de un estilo propio, Marisol y Diego, ambos miembros intermitentes de combos, me contaban que el primer compromiso de un aspirante a ingresar al grupo es identificarse con las insignias, porque portar una de ellas es la señal de pertenencia más contundente. En primer lugar está el jersey (prenda tomada directamente del porrismo) que es una camiseta deportiva mandada a fabricar o hecha por los propios jóvenes con el nombre del combo y que –a manera de uniforme- debe ser utilizada durante los encuentros. O, en palabras de Marisol (quien vive al oriente de la ZMVM, en el municipio de Chalco, Estado de México), los combos se diferencian “[...] por su vestimenta porque cada grupo manda a hacer playeras o pantalones con el nombre del grupo, por el ejemplo, los tepicrazys es una `T´ una `P´ y una `C´ con estrellas y un corazón; la playera es negra y el corazón es rosa fosforescente, o la estrella amarilla y las letras plateadas con azul. Y los `Stilo y clase´ es playera azul –como azul eléctrico- y las letras son plateadas con dorado, con una `S´, una `Y´ y una `C´”.

Los estandartes también pueden colocarse en lonas o escudos que los jóvenes despliegan mientras se movilizan o mientras posan para una fotografía. Pero, junto a esos signos de pertenencia, también es posible encontrar que aquello que los combos usan para diferenciarse –a manera también de insignias- puede ir desde prendas o accesorios (tenis, gorras, paliacates, etc.), arreglos (peinados o depilación de cejas), hasta placazos (saludos hechos con las manos). Todo lo cual revela el grado de comunicación estructural que, a través del estilo, los combos establecen con distintos universos culturales (y no solo con uno) como son el hip-hop, el porrismo e inclusive

¹⁶⁹ Quizá la diferencia entre los combos, los porros y las barras de fútbol tenga que ver, primero, con el tamaño, pues, mientras los combos suelen ser pequeños grupos de 20 o 30 jóvenes (hasta 200 o 500 en los casos más extremos, como el combo los “sikarios” que es uno de los más numerosos), los grupos porriles o las barras de fútbol pueden estar compuestos hasta por miles de jóvenes y, segundo, con la falta de apoyo “externo”, ya que los combos no cuentan con el financiamiento ni el respando de ningún equipo de fútbol o personaje político. En concreto, se trata de grupos que en se parecen en sus aspectos formales pero que, en el fondo, tienen objetivos y alcances completamente distintos.

con células del crimen organizado como los cárteles, los maras, grupos terroristas, etc.¹⁷⁰ Por eso cada síntesis estilística es interesante si se mira como el conjunto de signos que determinado grupo de jóvenes ha seleccionado para caracterizarse.

En otro extremo de la ciudad, también en los límites con el Estado de México pero en la zona norte (Municipio de San Juan Teotihuacán), Diego confirma la variedad de componentes del estilo que él ha identificado en un par de combos:

Hay diferente tipo de combo y hay unos que se visten casi iguales. Como, por ejemplo, hay un combo que se llaman los “Lobos”¹⁷¹ que por lo regular siempre usan Michelle¹⁷², pantalones de mezclilla, camisas y chamarras así como que medio de cuero y casi no traen gorras, bueno yo he visto unos así que por lo regular se visten casi igual. Con diferente tipo de colores ¿verdad?, pero es la misma vestimenta. Hay unos que se llaman “Real G”¹⁷³ que esos se visten como quieran, así cada quien su propio estilo ¿no?, pero sí igual lo que los diferencia es que su pelo siempre es planchado y para arriba, y usan cera... se lo planchan como si fuera mujer y ya se echan cera y les queda parado, y como si nada, relax.

Para dar una idea de cómo lucen los combos reggaetoneros que complementa este par de fragmentos aislados de entrevista, presentaré tres imágenes en las que es posible apreciar su vestimenta, sus peinados, sus poses, sus lugares de reunión y sus estandartes. Cada elemento es importante porque hace parte de la imagen del grupo, la cual ha sido diseñada para ser vista (no por cualquiera, sino por los otros combos reggaetoneros) ya sea presencialmente o en las redes sociales, que se han vuelto plataforma indispensable para la proyección del estilo reggaetonero.¹⁷⁴

¹⁷⁰ El vínculo entre combos y delincuencia organizada, de nuevo, como con los combos compuestos por cantantes, sólo es simbólico y generalmente refiere al nombre que han decidido ponerse: “sikarios”, “belikos”, “maliantes”, “alkaedas”, etc.

¹⁷¹ Nombre con el que se han dado a conocer los cantantes puertorriqueños Baby Rasta y Gringo.

¹⁷² Marca de ropa

¹⁷³ Eslogan que presenta al cantante puertorriqueño Ñengo Flow.

¹⁷⁴ El grupo de Facebook del que he tomado estas fotografías reúne a una serie de combos aliados bajo el nombre de “Familias Unidas” sobre el que hablaré en la tercera subcategoría (territorialidad).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 8. Fotografía del combo “Stilo y Clase” que se reúne en los alrededores del metro Chabacano (línea 9). Tomada de la Página de Facebook “Familias Unidas F.u Antrax”.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 8. Fotografía del combo “Los dandis” en la que se aprecian algunos peinados, accesorios y “placazos” característicos del estilo reggaetonero. Tomada de la Página de Facebook “Familias Unidas F.u Antrax”.

Imagen 9. Fotografía del combo “Sikarios” que se reúne en el metro Garibaldi (línea B), portando sus jerseys. A un lado el escudo del combo compuesto por las letras “S”, “K”, “R” que rodean al logotipo del metro Garibaldi puesto al centro. Llama la atención que letra “k” en realidad represente a un tipo de fusil conocido como AK-47 o “cuerno de chivo” que es característico del crimen organizado y que los narco-corridos popularizaron como logotipo. Tomada de la Página de Facebook “Familias Unidas F.u Antrax”.

Aunque mi interés no es hacer una genealogía de los combos porque no cuento con los datos ni con el tiempo para identificar a la gran cantidad de ellos que están dispersos por toda la ciudad (unos recién formados, otros con 5 o más años de antigüedad, otros extintos), lo que sí quiero sostener –aunque sea una generalidad- es que los estilos ayudan a definir las identidades a través de “imágenes” que concentran los significados o la “forma de ser” del grupo que, a su vez, ha sido pensada para generar algún tipo de reacción en la otredad y en la alteridad.

Dicha reacción puede traducirse como respeto, pero no cualquier tipo de respeto sino uno que proviene de la intimidación. En ese sentido, los combos compuestos por consumidores han terminado por parecerse a los combos compuestos por cantantes, igualmente obsesionados con la supremacía de lo masculino o, mejor dicho, con la supremacía de unos atributos dominantes de lo masculino que sólo saben recurrir a la violencia sexual y física. Y, como vimos en el apartado de los discursos sociales inscritos en el reggaetón, esa forma de validación de la masculinidad tiene que ser igual de contundente con los hombres que con las mujeres (p.), lo cual, en mi opinión queda

perfectamente reflejado en las palabras que Diego utilizó al hablarme de la importancia del estilo:

Según dicen que es para que se vean así como que un poquito más ruiditos, porque luego se dejan su fleco y se ponen su gorrita. Pues como que dicen “ah, este güey se ve acá medio malandrín”. O sea, para apantallar más que nada se usa (...) Más que nada igual por las chavas ¿no? que dicen “ay, ira este güey apantalló a este chavo, ha de ser así chingón” y así más que nada, se apantalla a la gente. O igual, uno barre a las personas [con la mirada], “¿tú qué pedo?”, y es igual cuando dicen “no, este güey es de huevos porque no tiene miedo a equis personas”, o sea, adultos y así. Es como si ponle que hubiera en una calle un skate, un rockero y equis cosa, y llega un chaka y los barre y se les queda viendo bien chingón como diciendo “aquí estoy yo, y yo estoy aquí y ya”. Tiene que defender su presencia más que nada, tiene que decir “ah, yo estoy aquí”, pa’ que se den cuenta ¿no? que está uno ahí.

“Apantallar” es quizá el término que mejor sintetice lo que los combos buscan al delinear su estilo, se trata de unificar las apariencias para provocar miedo entre los hombres y deseo entre las mujeres. El objetivo es expresar la superioridad del grupo a través de los símbolos, superioridad que en algún momento tendrá que ser sometida a actos de demostración pública (pelear con otros hombres o cortejar mujeres) para, una vez conseguida, volver a consagrarse en lo simbólico. Ahora, una forma que han encontrado los combos (como antes los porros y los hinchas de fútbol) para volver a convertir lo “concreto” en signos de superioridad ha sido a través de la narrativa de las porras que engrandecen sus hazañas y méritos.

Por eso es importante poner las porras junto a los estandartes y las insignias, porque así se construyen los relatos que redondean las identidades de los combos y que, como las imágenes, unifican al grupo mediante el convencimiento de ser “los mejores”; se trata de especies de himnos que los miembros del combo componen para ser entonados a gritos durante sus encuentros y para hacer notar estruendosamente su presencia. Son también, creo yo, la pinza que cierra de cierto modo el estilo porque así queda ensamblado lo visual con lo lírico como un solo conjunto de símbolos que deber ser levantado por todo lo alto.

Ahora, aunque en Internet haya una gran cantidad de videos que han subido los propios combos con versiones grabadas o cantadas por ellos mismos de sus porras, solamente tomaré como muestra fragmentos del himno de los “Panamiur” que aparecen en el corto-documental llamado “Combos reggaetoneros” realizado por la revista VICE

en 2013.¹⁷⁵ Lo he elegido porque, además de la calidad de su grabación, me parece, refleja con suficiente claridad varias propiedades de los combos: la pretensión de superioridad, el tipo de diversión que provee (el perreo), los territorios que ocupan (las estaciones del metro) y, sobre todo, la necesidad de persistir como grupo a través de la intimidación.

Mi combo sí que está cabrón,
a Impulsora¹⁷⁶ le llegó su tiempo.
Vente pa'ca y sólo siéntelo
así es como nosotros lo hacemos.
Nos presentamos así, Panamiur el del momento
me encanta tu perreo, así es el procedimiento...
El party se soltó bien cabrón,
escúchate mi ritmo en la fucking producción.
De vagón en vagón, en la línea B del metro¹⁷⁷ ya tú sabes qué estación,
Impulsora de mi combo viene siendo el callejón.
Somos tú pesadilla, haciéndote correr desde Azteca hasta Oceanía,
desde tu línea verde hasta tu línea la amarilla.¹⁷⁸
Teniendo a cada uno de los grupos en la orilla.
Ustedes no avanzan,
si quieren guerrear bajen para nuestra casa que estamos bien puestos.
Sabemos que no hacen nada. Compiten con nosotros y se cagan.
Mi combo sí que está cabrón.

Citas y fiestas de aniversario

Además del look y los estandartes, otro aspecto del estilo que caracteriza a los combos reggaetoneros son las actividades que realizan y los eventos a los que acuden. Ya antes había dicho que el motivo por el que se reúnen estos jóvenes es para ir a las fiestas en la que se escucha reggaetón y se baila perreo. No son grupos que estén diseñados para permanecer en un mismo sitio pero sí tienen un punto fijo de reunión

¹⁷⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=ro0axN2i5NY>

¹⁷⁶ Se refiere a la colonia Impulsora y a la estación del metro que lleva el mismo nombre (línea B) en el municipio de Nezahualcóyotl, Estado de México.

¹⁷⁷ Que atraviesa la ZMVM desde el centro hasta el nororiente.

¹⁷⁸ Se refiere al territorio comprendido entre la estación Ciudad Azteca y la estación Oceanía de la línea B del metro (que conecta con la línea amarilla).

desde dónde desplazarse a los perreos en busca de diversión, hecho lo cual vuelven a dispersarse.

Esos encuentros ocasionales, previos a una fiesta, son conocidos como “citas” a las cuales se convoca de boca en boca o a través de las redes sociales. Una vez estando juntos (y al cobijo de sus estandartes) los combos abordan el transporte público que los llevará hasta su destino entre porras, gritos, aplausos y tamborazos. La idea es provocar el mayor escándalo posible (en el trayecto y en el evento) para hacer sentir su presencia ya sea entre los usuarios del metro o, mejor aún, entre los otros combos que también se desplazan hasta las fiestas.

Aunque en el transcurso de ésta investigación no pude presenciar más que a la distancia la llegada de los combos a las fiestas de reggaetón, el ya mencionado documental de VICE México así como los testimonios de Marisol y Diego me ayudaron a comprender las características de estos encuentros que al principio me parecieron difíciles de interpretar. Tras una de las primeras de fiestas a las que acudí en la discoteca “el Castillo del Abuelo”, durante 2013, escribí una nota de campo que podría transmitir la sensación que produce encontrarse de frente con un combo:

Al descender del metro [Santa Marta, en el municipio de los Reyes la Paz, al oriente de la ZMVM] (...) fui sorprendido por un evento que rebasaba por completo mis expectativas. Un número considerablemente grande de jóvenes (unos 100 si tuviera que dar una aproximación) se encontraban en la entrada de la estación del metro, junto a los torniquetes. A la distancia se distinguían sus gritos eufóricos (...) Me pareció extraño encontrarlos ahí, en esa cantidad, y reunidos en tres círculos diferentes. Estaban entrampados en una competencia de porras o algo parecido, no distinguía bien lo que decían pero sentí que emulaban los cánticos de los hinchas del fútbol. Aunque intentaba prestar atención, las voces se encimaban unas sobre otras volviendo inaudibles sus porras. Al parecer competían por demostrar qué grupo era capaz de gritar más fuerte y opacar a los otros dos grupos.

La gente alrededor de ellos y ellas se encontraba notablemente alterada, molesta, por el “escándalo” y la “desfachatez”. Además de cantar, varios de ellos y ellas inhalaban “activo” [solventes] a la vista de todo mundo (incluso de la fila de policías que los observaban con reserva), fumaban, reían y jugueteaban. No habían pasado ni 10 minutos de aquella situación confusa cuando otro grupo de policías apareció y se apostó sobre una de las salidas del metro. Ya serían un total de 15 elementos los que “vigilaban” lo que ocurría. No tardaron en correr los gritos de “ya vámonos” y los jóvenes comenzaron a descender por una de las escaleras hacia la calle. Noté que, a diferencia de lo que esperaba, no se dirigían al Castillo del Abuelo. Tomaron la salida contraria. Eso me sorprendió un poco. Primero pensé que quizá tomarían otro camino para llegar. De cualquier forma los seguí para saber a dónde se dirigían. Doblaron en una esquina y unos metros más adelante se detuvieron. Yo me quedé junto a una tienda y esperé ahí para ver qué hacían. Alcancé a escuchar que una señora dentro de la tienda se quejaba de que los “chavitos” nomás “andan buscando dónde drogarse”. Desde donde estaba no lograba ver bien

qué pasaba, decidí acercarme y escuché algo de música (era reggaetón). Merodee algunos minutos. Parecía una fiesta en el patio de una casa y consideré la opción de ingresar en ella, sin embargo, me arrepentí porque no conocía a nadie ahí adentro. Pensé que lo mejor sería retomar mi rumbo original hacia el Castillo del Abuelo.

Acudir a las “citas” es una forma de demostrar el compromiso que se tiene con el grupo, a propósito del cual Marisol decía: “Tienes que ir con ellos (...) ir a citas cuando te dicen, si no bajas pierdes tu playera. Te la dan después de haber permanecido con ellos tres meses y bajar a citas cada ocho días o cada que sea. Y si no puedes ir pues dar una explicación porque dicen que eso es como una escuela, te tienes que apoyar, entre todos, y si no vas que sea por algo razonable, para ganarte tu playera y que puedas contar con el apoyo de todos ellos”.

También en el documental de VICE ha quedado plasmada la importancia que tiene para estos jóvenes acudir a las “citas” y a los “perreos”, por ejemplo cuando el líder del combo “Panamiur” que se reúne en los alrededores del metro Impulsora (línea B) dice: “Son amigos que se conocen por Face o amigos conocidos de escuelas, de la secundaria y eso que... igual, forman un mismo grupo pues por la misma unión ¿no? que es ora sí que el género de reggaetón, la música de reggaetón. Y bailamos reggaetón, el famoso perreo... reventarnos un rato, un pequeño baile o un party”. O cuando, en otra parte del documental un joven apodado “Brenan”, que cumple una función de intermediario entre varios combos (a la que habré de poner atención más adelante), comenta: “O sea, es como cualquier gente que quiere salirse a divertir, entonces no encuentra en su casa esa amistad y lo busca por otra parte ¿no? (...) Se les dijo ‘combo’ porque eran grupos de más de 10 o 15 personas, entonces ya era una agrupación grande y por eso se les llamaron combos”.

En suma, lo que dejan ver los testimonios de Marisol, Cidel y Brenan es que las citas son una actividad fundamental de los combos porque representan la posibilidad de subsistir como grupo frente a las diversas procedencias geográficas de sus miembros y a los lapsos prolongados de tiempo sin verse, para lo cuál se han vuelto indispensables los mecanismos de agregación e interacción virtual (o las redes sociales en las que los combos reclutan nuevos miembros e interactúan entre sí para acordar los detalles de sus encuentros). Sin las citas (y sin las redes sociales que las posibilitan) en realidad

estos grupos no existirían porque no habría espacios ni momentos de socialización para estos jóvenes que están buscando algo a qué pertenecer y una forma de divertirse.

Ahora, el propósito de las “citas” es juntar al combo para acudir a fiestas y, dentro de ese tipo de eventos, quizá la conexión más clara con el porrismo esté en las llamadas “fiestas de aniversario”. Se trata de fiestas organizadas por los mismos combos con la finalidad de conmemorar el tiempo que ha pasado desde su fundación y de reconocer el esfuerzo que han hecho sus miembros por permanecer juntos a pesar de cualquier obstáculo o incidente. Igual que para los grupos porriles, entre más años cumpla un combo mayor orgullo y prestigio representará formar parte de él, por eso los jóvenes se esmeran en publicitar sus aniversarios en Internet (a través de carteles o videos que circulan en las redes sociales) para que aliados y adversarios sean testigos de esos magnos eventos.

Como anfitriones de dichas fiestas, los combos deciden el lugar, los invitados y el tipo de espectáculo que se brindará durante la misma. Eso se puede apreciar en los tres carteles que se muestran a continuación y que pertenecen a dos combos del oriente y uno del centro de la ZMVM: los “Guerreros Aztecas”, los “Maniacos y Maniacas” y “Stilo y Clase”.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 10. Primer aniversario de Guerreros Aztecas realizado el 30 de noviembre de 2014 en la discoteca “La yunta del abuelo” en el municipio de Valle de Chalco, Estado de México. Tomada de la página de Facebook “Porros & Chakas”.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 11. Segundo aniversario de Maniacos y Maniacas realizado el 22 de febrero de 2015 en la discoteca “La yunta, rodeo tropical” en la delegación Tlahuac, Ciudad de México. Tomada de la página de Facebook “Porros & Chakas”.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 12. Quinto aniversario de Stilo y Clase realizado el 4 de julio de 2015
(en lugar no especificado). Tomada de la página de Facebook “Porros & Chakas”.

Parece de suma importancia que los carteles indiquen quienes son bienvenidos a las fiestas de aniversario y quienes no, porque, cómo mostraré en la subcategoría llamada “territorialidad”, a lo largo del tiempo cada combo va construyendo alianzas y rivalidades con otro grupos que definen con cuales pueden convivir y con cuales tienen que pelear. Otro elemento importante de los aniversarios son los dj’s y el espectáculo que se brindará a los asistentes que, como expliqué en la descripción de las discotecas del cuarto capítulo, usualmente consisten en fiestas de espuma, concursos, animadores y edecanes dispuestos para generar el “ambiente” dentro de los perreos.

Dirigencias

El último elemento del estilo que los combos han tomado del porrismo tiene que ver con su estructura, específicamente con la forma en la que se construyen los liderazgos que guían las acciones de los combos, que organizan a sus miembros, que establecen el lugar, la fecha y el horario de las citas, que resuelven los conflictos (internos y externos) y que dan la cara por el resto. Se trata de jóvenes (usualmente

hombres) que ocupan esas posiciones por ser los fundadores del grupo o por haberse ganado el respeto a punta de golpes.

Marisol me explicaba que en el combo en el que ella estaba (los “Tepicrazys”) había un dirigente, como en varios grupos, que es el que dice “no pues vamos a salir tal día a tal lado ¿quién dice yo?. Y si no pues entre todos dicen opciones, por ejemplo, `el sábado va a haber tal cosa en la Yunta [discoteca en Valle de Chalco] o va a haber tal cosa aquí, vamos´, y si la mayoría quiere ir se queda ese lugar”. Dicho dirigente tiene que estar presente en todas las citas y acudir a todas las fiestas para generar la antigüedad que lo conserve al mando.

Las mujeres normalmente no ocupan ese cargo porque “es más difícil que pertenezca(n) a un grupo de esos porque es mucha carga estar organizando y defendiendo al grupo (...) [en] las salidas [se encargan de] calmar problemas, si llega a haber alguno. Entonces por eso es más fácil que sea un hombre, porque tiene más poder” (Marisol).

Los dirigentes también se encargan de proveer seguridad a los miembros del grupo que se encuentran en problemas durante y después de las fiestas, por ejemplo, cuando hay problemas con terceros. En esos casos se debe establecer una especie de comparecencia que determine si el combo debe defender o no al afectado. Marisol lo ponía en las siguientes palabras:

En ocasiones, había problemas por ejemplo de que “no pues es que a mí me quiere pegar tal persona”, primero te preguntaban “a ver ¿cuál es el motivo?”, “no pues esto, es que me pasé de lanza con él”, ah pues entonces te decían “tú solita te lo arreglas”, pero si decías que “no pues es que la verdad yo no tengo nada que ver con él”, o sea, cuando es una cosa sin importancia y te quieren golpear o agredirte, van todos y te defienden.

Esos problemas también pueden presentarse al interior de los grupos y sus dirigencias deben ser igualmente capaces de resolverlos. Tanto Marisol como Diego me explicaban que cuando dos miembros de un combo se pelean hay que buscar una manera de conciliar el conflicto, ya sea a través de un único enfrentamiento mano a mano entre los implicados o de la expulsión de alguno de ellos.

Sí, todo empieza luego por un chavo que hace un desmadre por una vieja y ya empiezan todos ahí. Pero pues ya, si son del mismo combo al poco rato o al otro día se juntan o nos juntamos todos y “no, pues ¿cómo?, ¿por qué esto?”, o sea, como que hablan entre ellos y “no, pues, perdón”, y así. Se arregla. O luego se arregla rifándose un tiro ahí de solos, se quitan todo el coraje que se traen o el coraje que se tenían en ese momento y ya al otro día “no, pues, ¿cómo estás?”, “no, pues, disculpa por hacer el pedo” y ya como si nada. Al otro día otra vez se juntan y así, todo normal. Es como los perros, un día se pelean y al otro día o al ratito ya están otra vez ahí juntitos, y así o sea, como todo (Diego).

El líder pide primero la explicación: “¿por qué fue?” y ya que le explicas ya sabrá a quién darle la razón, si el problema es que te quieres pasar de listo con alguno del grupo automáticamente te corren y te prohíben ingresar a ese grupo otra vez o a los que estén unidos con ellos (Marisol).

En el documental de VICE es posible percatarse de que las dirigencias también funcionan para establecer diálogo con otros combos, para evitar que los conflictos se vuelvan mayores o que las peleas sean sistemáticas. Ahí es donde la figura de “Brenan” (a quien ya había mencionado) resalta por ser quien ha convocado a una serie de combos (que se ubican en distintas estaciones de la línea B) a negociar sus diferencias. Durante la entrevista él dice:

Yo junté a casi la mayoría de los grupos, a casi todos, entonces cuando nos empezamos a juntar pues todos se quedaron viendo ¿no? como diciendo “a ver a qué hora sueltan el primer...”, pero no, o sea, vieron que fue seria la cosa, se hablaron, se sacaron los puntos y como dicen ¿no? borrón y cuenta nueva. La unión se logró a base de que, por ejemplo, yo ya conocía a casi la mayoría de los grupos, yo trabajé un tiempo en un antro de Ecatepec, entonces ahí iban casi la mayoría de los grupos, yo ya los conocía, yo me llevaba bien con las dirigencias.

Durante el documental se aprecia a Brenan reunido con dirigentes de combos como “los Sikarios” de Garibaldi, “los Dementes” de Villa de Aragón, “Panamiur” de Impulsora, “Pizikatos” de Romero Rubio, “Tíos” de Buenavista, “Bella Sex” de Ecatepec, entre otros, que han decidido establecer acuerdos entre ellos que les permitan convivir durante los perreos. Un joven apodado “Nova” del combo “los Galácticos” lo expresa bien: “Hoy estábamos en la junta de dirigencias, nos pone Brenan de acuerdo de cómo ir a las fiestas, dónde va a ser, si hubo algún problema pues lo arreglamos aquí y todo eso”.

Esa especie de *confederación de combos*, cuyo líder es “Brenan”, comenzó a formarse durante el año 2012 bajo el nombre de “Familias Unidas, ántrax” como respuesta a una organización similar llamada “La Familia” que congregó a grupos del oriente de la ZMVM (de los municipios de Nezahualcóyotl, Valle de Chalco o Ixtapaluca en el Estado de México o de las delegaciones Iztapalapa, Iztacalco y Venustiano Carranza). Desde entonces existe una guerra declarada entre ambas confederaciones que quisiera tomar para dar paso al análisis de los combos, ya no desde la subcategoría de estilo sino, desde la dimensión territorial de la construcción de sus identidades.

(Multi)Territorialidad

Hay muchos elementos del estilo revisados hasta ahora que incitan una profunda reflexión territorial sobre éste fenómeno, la rivalidad entre las confederaciones del oriente (línea A) y del centro-nororiente (línea B) es sólo la punta del iceberg (y quizá la parte más complicada de comprender). No tengo datos de cómo empezaron los altercados ni cuáles son las razones por las que, en un área de consumo de reggaetón tan importante (que comprende a un gran número de colonias populares), el territorio ha quedado provisionalmente dividido en dos. Debo admitir, entonces, que esta serie de acontecimientos me rebasan, sólo sé que el conflicto está cantado y que ambas partes lo saben a conciencia. Marisol me daba una muestra de ello:

Los de “familia unida” son del centro y aquí (oriente) es “la familia” (...) Sí hay problemas por lo mismo que los del centro ora sí que están más maleados, son acá de puro barrio de Tepito, pues “la familia” procura tener distanciamiento con ellos (...) Me dijeron: “no pues ¿eres *familia*? ¿no?”, “no pues que sí”, “¿y conoces a alguien de `familia unida´?”. Pregunté qué era eso y entonces ellos me explicaron: “mira, si vas a ir para allá y vas a ir sola, nunca digas que eres de *la familia* porque te pueden ocasionar problemas, y si vas con nosotros y ves a alguno que sea de *familia unida* tampoco les hables porque igual pueden tener problemas y te pueden hacer algo” (...) Porque por lo mismo de que ya nos conocemos de hace algún tiempo, pues al momento de salir, ya sabes, “no pues es que ellos son así”, y los de allá son por lo regular puros tepiteños, son chavos más grandes, son de tepito. Simplemente con verlos, usan ropa guanga, andan de gorra, converse, sus zapatos más como que sucios, y playeras de tirantes.

Sin que lo dicho por Marisol (cuyo combo pertenece a uno de los bandos) tenga que ser tomado por verdadero, es interesante que asuma que los reggaetoneros del centro sean delincuentes, sucios, peligrosos y vulgares, pues, eso sugiere dos cosas. Uno, que los calificativos que usan estos jóvenes para descalificarse pueden ser los mismos que vienen desde “afuera” de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Dos, que los barrios populares consagrados de la Ciudad de México (como Tepito, Peralvillo, Guerrero, etc.) siguen siendo, al menos en el imaginario social, depositarios de los más grandes malestares de la pobreza y señalados (incluso por sus símiles) como los “peores”.

Aunque, como dije, por el momento no puedo establecer demasiadas conjeturas sobre el conflicto entre “La Familia” y “La Familia Unida”, considero que la reflexión sobre la territorialidad da para mucho más en el análisis de los combos no sólo por ser constitutiva de sus identidades sino, sobre todo, por ser problemática. Y es que al tratarse de grupos que no poseen territorios definidos, desplazados, perseguidos (por la policía o por otros grupos) y conectados a través de Internet, parecería que sufren una especie de mal contemporáneo: la des-territorialización. Como si, al haberse roto la relación entre barrio y grupo, estos jóvenes sólo pudieran figurarse un territorio puramente simbólico y tuviesen que llevarlo consigo de un punto de la ciudad a otro. Ese, específicamente, es el asunto que me interesa desarrollar durante esta segunda subcategoría y para ello habré de prestar especial atención a la actividad de los combos en las redes sociales (Facebook).

Pese a las diferencias estilísticas, quizá aquello que atraviese transversalmente la constitución de los combos reggaetoneros de la ZMVM sean los diferentes usos dados por ellos a Internet porque así han quedado definidas sus principales características generacionales, empezando por su composición heterogénea. Se trata de un medio de comunicación interactivo que pone a estos grupos (en tanto consumidores de reggaetón) en contacto directo con el producto (tal como identificaban Dj Tona y Dj Gral, en detrimento de sus funciones intermediarias) y que, además, provee una plataforma digital (es decir, no presencial) para la interacción entre sus

miembros; sólo así jóvenes de distintas procedencias geográficas han podido mantener relaciones cotidianas.

Gracias a las redes sociales los combos logran darse a conocer en el “medio”, ensanchar sus filas y establecer canales de comunicación interna para acordar los lugares y condiciones de encuentro. Las siguientes dos imágenes que presento pueden servir como muestra del tipo de mensajes o “publicaciones” que estos jóvenes colocan ahí tanto para invitar a otros a unirse a sus combos como para organizar sus citas y provienen de “grupos” de Facebook especialmente diseñados para cumplir con esos fines.

Foto de Instagram: [https://www.instagram.com/porroschakas](#)

Imagen 13. Reclutamiento de los combos Elegancia y maldad, Yankes y Lunáticos. Imágenes tomadas del grupo de Facebook "Porros & Chakas". Todas las publicaciones fueron hechas durante 2016.

Para ver esta publicación, debe
ser miembro de "COMBO LOS DEMENTES".

Imagen 14. Citas de los combos Stilo y Clase (de Tepalcates) y Dementes. Imágenes tomadas de los grupos de Facebook "stilo y clase la 2da family" y "COMBO LOS DEMENTES", respectivamente.

Antes de precisar cualquier análisis, quizá lo primero que salte la vista en los dos tipos de publicaciones compiladas en las imágenes 13 y 14 sea la cantidad de errores gramaticales y ortográficos que, ya sea por omisión o no, son parte del lenguaje que utilizan los combos reggaetoneros para comunicarse en grupos "públicos" o "cerrados"

dentro de Facebook. El uso incorrecto del lenguaje escrito pareciera, entonces, no sólo un defecto de formación educativa sino también un efecto del estilo que (similar a la propensión por la “piratería”) convierte deliberadamente en “inauténticos” los materiales de los que se apropia, exaltando su pertenencia al universo de lo popular en cada pequeño detalle.

Pero, si pasamos por alto los aspectos formales y nos concentramos en las profundas implicaciones de esta serie de “publicaciones”, encontraremos que sugieren una forma de simbolizar el territorio que es notablemente novedosa y que, siguiendo a Rogério Haesbaert (2012), no debería ser traducida como des-territorializada sino como “re-territorializada” o “multi-territorializada”. Porque la actividad de los combos en las redes sociales, lejos de suponer el abandono o destrucción del territorio, en realidad establece (como muchos otros fenómenos identitarios contemporáneos) nuevas pautas para su interpretación vinculadas al incremento de la movilidad dentro de él, en una época en la que las nociones de territorialidad como frontera interactúan con las nociones del territorialidad como red.

El error más grave, dice Haesbaert, sería pensar que el territorio desaparece con el advenimiento de las tecnologías de la comunicación y de la información, o llevar hasta sus últimas consecuencias la dicotomía entre “mundo virtual” y “mundo real” que, por un lado, podría hacernos caer en la falsa idea de que el territorio sólo puede ser entendido como la “base material” o el “sustrato físico” de las relaciones sociales (que en el ciberespacio no pueden más que simularse). O, por el otro, que el territorio subsiste “deslocalizado” en un estado puramente simbólico, sin ninguna otra conexión con espacios ni tiempos concretos. Ambas posiciones son igualmente imprecisas y en el fenómeno de los combos reggaetoneros podemos verificarlo.

Lo que encontramos en los usos de las redes sociales –que estos jóvenes han adoptado con increíble naturalidad- es que, si bien la pertenencia compartida a un territorio ya no es condición, eso no implica que los combos dejen de organizarse para ocupar espacios en momentos definidos (a lo que ellos llaman “citas”) ni que sus interacciones hayan sido retraídas a las plataformas virtuales, sino que, por el contrario, utilizan el ciberespacio como correlato de su presencia física en el territorio, con lo cual

han podido desarrollar alternativas de movilidad distintas a las de otras culturas juveniles urbanas y populares (pasadas o presentes). Romper la dicotomía significa asumir que, en vez de substituirlos, los “contactos virtuales” propician nuevos tipos de “contactos reales” que van reconfigurando simultáneamente los espacios físicos y las representaciones sociales que existen sobre ellos (Haesbaert, 2012).

Ahora, la reconfiguración o deconstrucción territorial no significa que lo que las identidades juveniles populares tuvieron antes de la aparición de las tecnologías de la información fueran territorios estáticos, pues, los jóvenes del pasado también se desplazaban entre barrios, sin embargo, lo que sí ha cambiado con Internet es el grado de aceleración de esos desplazamientos que convierte al espacio en un “conjunto de trayectorias” más que en líneas limítrofes preestablecidas (Doreen Masey citado por Haesbaert, 2012). El territorio, entonces, aparece como un espacio “abierto” a sufrir distintas transformaciones por la capacidad que tienen los combos reggaetoneros (como muchos otros grupos) de construirlos en red y mientras están en movimiento. Por eso, como dice Haesbaert, es necesario disociar entre *territorio*, *territorialidad* y *multiterritorialidad* para poder entender que, aún sin permanecer en un lugar fijo ni estar todo el tiempo presente, se puede tener una identidad.

Por lo menos para los geógrafos nunca puede existir un territorio que sea puramente simbólico; pero propongo que, en este caso, se pueda hablar de *territorialidad*, que es un concepto más amplio que el de territorio. Es así como puede existir una *territorialidad* sin territorio, es decir, puede existir un campo de representaciones territoriales que los actores sociales portan consigo, incluso por herencia histórica –como los judíos y su “tierra prometida”-, y hacen cosas en nombre de esas representaciones (...) No existe, por tanto, un territorio sin base material, y no podemos trabajar con un concepto de territorio que no tenga esa base, pero podemos trabajar con el concepto de territorialidad- o también, con el de múltiples territorialidades-. Un migrante que circula por diferentes territorios y va acumulando vivencias y múltiples sentimientos ligados a esas distintas territorialidades, construye una concepción multiterritorial del mundo, aunque funcionalmente dependa de un solo y precario territorio (Haesbaert, 2012: 27-28).

Cuando digo que en vez de la desterritorialización de las identidades juveniles, lo que podemos encontrar en los combos reggaetoneros es la configuración de una *multiterritorialidad*, me refiero a “la posibilidad de tener la experiencia simultánea y/o sucesiva de diferentes territorios, reconstruyendo constantemente el propio” (Haesbaert,

2012: 34-35). Es decir que ni la composición heterogénea de estos grupos ni su constante desplazamiento (ambas cosas propiciadas por el uso de las redes sociales) impiden que sus miembros puedan encontrarse para reensamblar sus vínculos cada vez que sea necesario. Porque, cómo explica Nestor García Canclini, “seguir a los actores en red no es optar por el punto de vista de los individuos en vez de las estructuras, sino tomar en serio la relativa libertad de movimiento de quienes pueden ser actores en la medida en que los vínculos con los otros los hacen actuar en una u otra dirección” (García Canclini; Cruces; Urteaga, 2012: 7)

Dicho lo cual hace falta hacer una aclaración importante. Si bien es cierto que con el acceso a Internet los actores sociales (especialmente los jóvenes) tienen mejores oportunidades de construir sus territorios en red y movilizarse a través de ellos, eso no debe permitirnos olvidar que su configuración también está atravesada por equilibrios de poder específicos; porque no todos tienen las mismas oportunidades de multiplicar sus representaciones de territorialidad ni de desplazarse físicamente hacia cualquier espacio. Eso también queda claro en el caso de los combos reggaetoneros de la ZMVM cuya movilidad territorial –aunque extendida- sigue limitándose a un circuito precarizado de territorios urbanos y populares que están marcados por significaciones recurrentes: suprimir violentamente a todo adversario para ejercer dominio absoluto sobre el espacio.

Aunque los barrios y las colonias populares, como micro-territorios, hayan sido puestos en red y sus relaciones sean cada vez más fluidas, eso no significa que dejen de aparecer como ambientes hostiles donde la pertenencia no es serena sino constantemente disputada y en los que permanecer es prácticamente obligatorio. Eso es fácil de sostener porque no hemos visto aparecer el fenómeno de los combos reggaetoneros (ni otros parecidos) en zonas residenciales, corredores culturales o financieros de ésta ciudad como podrían ser Polanco, Coyoacán, la Roma, la Condesa, etc. Y cuando a estos jóvenes se les ha ocurrido salir de sus circuitos territoriales las

consecuencias han sido funestas para ellos, desatando una fuerte ola de estigmatizaciones en su contra.¹⁷⁹

En ese sentido el fenómeno de los combos y la Cultura Juvenil Reggaetonera difiere de la experiencia del territorio que pueden tener otros tipos de jóvenes como los *hipsters* o los *trendsetters* que, como muestra Maritza Urteaga, pueden desplazarse a placer por aquellos lugares donde “suceden las cosas” porque corresponden a sectores de la juventud “muy (o medianamente) capitalizados que, al contrario de lo que está pasándole a la gran mayoría, están aprovechando las posibilidades laborales, tecnológicas, culturales y económicas que estas transformaciones –lideradas por los programas económicos neoliberales y el cambio tecnológico-, les están abriendo para posicionarse de otra manera en sus medios sociales juveniles y profesionales” (García Canclini; Cruces; Urteaga, 2012: 26).

En conclusión, los combos reggaetoneros de la ZMVM están colocados en una delgada franja que los separa, por un lado, de la disolución de sus territorios (que sí sufren, por ejemplo, otros grupos desplazados por la violencia en éste país) y, por el otro, del libre desplazamiento a través múltiples circuitos territoriales (que han podido emprender jóvenes urbanos con un grado de capitalización más elevado). Lo que sugiere que, en tanto grupos subalternos, sus representaciones multi-territoriales tienen más que ver más con movilidads restringidas y “apropiaciones” momentáneas del espacio que con el “dominaciones” perdurables del territorio (Haebaert, 2012).

Ya que he podido llegar a una reflexión sobre el poder a través de la dimensión territorial del análisis de los combos, me gustaría seguir por ese camino pasar a la

¹⁷⁹ Me refiero específicamente al altercado ocurrido el 15 de julio de 2012 en los alrededores de la Zona Rosa (colonias Roma, Condesa y Juárez) en el que un grupo considerablemente grande de jóvenes reggaetoneros se enfrentaron con la policía, agredieron transeúntes y causaron daños tras haberse cancelado un concierto en la calle de Monterrey #207. El incidente fue inmediatamente calificado de “actos vandálicos” por diarios de circulación nacional como El Universal o Excelsior, sin embargo, lo que verdaderamente llamó la atención fue que al intentar darse a la fuga muchos de estos jóvenes ingresaron al centro comercial ubicado en Paseos de la Reforma 222, en donde fueron ubicados y detenidos solo con base en su aspecto. Al final cerca de 250 jóvenes fueron remitidos ante el Juez Cívico de la Quincuagésima Agencia y el rumor empezó a expandirse a través de los medios de comunicación que se dieron gusto linchando a esta cultura juvenil. Marisol incluso me decía que fue por ese evento que sus padres le proivieron acudir a las “citas” del combo y que aunque ella terminó por darles la razón pensaba “no por ellos todos tenemos que pagar las consecuencias”.

siguiente subcategoría que intenta vislumbrar la posición social y cultural que ocupan estos jóvenes a partir del tipo de estigmas que se les han infringido.

Estigma: negaciones de la identidad reggaetonera.

Lo que he tratado de hacer hasta aquí es analizar la conformación de los combos reggaetoneros a partir de los significados que atribuyen sus miembros a una serie de objetos, rituales y territorios. Si lo vemos así, tanto la subcategoría de *estilo* como la de *territorialidad* refieren a los distintos mecanismos de apropiación simbólica (del reggaetón, de prácticas juveniles localizadas y de tecnologías de la información y de la comunicación) que actualmente hacen posible la construcción de identidades juveniles urbanas y populares. Sin embargo, a lo largo de toda ésta investigación no he dejado de insistir en que éstas identificaciones también están sujetas, a su vez, a un proceso de significación de segundo orden (producido por la alteridad) que ubican al reggaetón y sus consumidores en una posición subalterna.

Mi interés en ésta última categoría es explicar cómo se produce la subalternidad de los reggaetoneros mediante un conjunto de representaciones sobre ellos que, ancladas al *estigma* y particularmente a los *estereotipos*, fijan el “lugar” que les toca ocupar en un orden social esencialmente asimétrico. O, en otras palabras, lo que me propongo mostrar, a partir de los malestares que suscitan en la alteridad los consumidores genéricos y los consumidores organizados de reggaetón, es que hay ciertas identidades que han sido esculpidas desde la desigualdad y que esa condición de subordinación influye directamente sobre la validez-aceptación de su diferencia.

Dejaré para la parte final de este capítulo la tarea de problematizar la condición subalterna de esta cultura juvenil (compuesta por discursos, prácticas, escenarios e identidades), por ahora me concentraré únicamente en ubicar aquellas representaciones sociales estereotipadas que estigmatizan a esta identidad juvenil que, a pesar de todo, ha encontrado en los combos la posibilidad de mostrarse públicamente. Para ello utilizaré la célebre definición de “estigma” que Erving Goffman ha propuesto.

El trabajo de Goffman sobre el estigma es sugerente para entender la conformación de los combos reggaetoneros –en tanto grupos subalternos- porque explica cómo es posible construir identidades en condiciones de subordinación material y/o simbólica, prestando atención a las relaciones de poder (inscritas en la significación de las diferencias) que establecen los criterios de “aceptación” de los sujetos y de los grupos entre sí (Goffman, 2010).

A lo que hace referencia el estigma es a aquellos signos que inhabilitan socialmente a ciertas personas y por lo tanto las excluyen de ser plenamente aceptadas; se trata de “información” que dichas personas “transmiten sobre sí mismas” a los demás y que los hacen objeto de descrédito sistemático. No son propiamente los atributos los que estigmatizan sino cómo esos atributos son significados en un determinado contexto histórico-social, por ejemplo, en el caso de los reggaetoneros, su discriminación no proviene esencialmente de la música que escuchan, la forma en la que bailan, la ropa “pirata” que visten, lo estrafalario de sus peinados o cejas, las drogas de baja calidad que consumen, el mal uso del lenguaje que hacen, la religiosidad que profesan, sino en cómo todos esos signos han quedado relacionados con lo “chaka” (entendido como “naco” o “vulgar”).

El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador; pero lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos. Un atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede confirmar la normalidad de otro y, por consiguiente, no es ni honroso ni ignominioso en sí mismo (Goffman, 2010: 15).

El estigma es, de algún modo, un dato de inferioridad, una información transmitida socialmente que establece lo que Goffman llama una “clase especial de relación entre atributo y estereotipo”, y cuya función particular es imponer criterios de diferenciación entre la normalidad y la anormalidad. Se trata, sobre todo, de un asunto relativo a la aceptación social, a la incapacidad de unos individuos y unos grupos de ser incluidos en el cuerpo social por sus atributos físicos, raciales, étnicos, etarios, de género o de clase que (al manifestarse) sistemáticamente activan mecanismos de reserva en su contra. Los estigmas, entonces, siempre quedan definidos como *carencias* que

justifican la exclusión de jóvenes como los reggaetoneros que, desde esa posición deteriorada, están obligados a buscarse unos a otros para construir sus identidades.

El verdadero grupo del individuo es, pues, el agregado de personas susceptibles de sufrir las mismas carencias que él por tener un mismo estigma; su <<grupo>> verdadero es, en realidad, la categoría que puede servir para su descrédito (...) si se acerca a su grupo, es leal y auténtico; si se aleja, es un tonto y un cobarde. Aquí seguramente hay una clara ilustración de un tema sociológico básico: la naturaleza de un individuo, tal como él mismo y nosotros se la imputamos, es generada por la naturaleza de sus afiliaciones grupales (Goffman, 2010: 143-144).

Pero, ¿cómo operan esos estigmas sobre la significación-percepción de las identidades de los reggaetoneros? Lo hacen –siguiendo a Stuart Hall- mediante estereotipos o, mejor dicho, mediante “prácticas de representación estereotipantes” que configuran regímenes discursivos clasistas y racializados a partir de la oposición binaria entre lo “aceptable” y lo “inaceptable” (Hall, 2010) . Y es que, aunque a simple vista no lo parezca, porque en la ZMVM difícilmente se encuentran jóvenes negros en las calles, los estereotipos de clase que estigmatizan a los consumidores de reggaetón están estructuralmente comunicados con la forma en que históricamente se han significado los atributos raciales. Eso implica –a manera de hipótesis- que las diferencias culturales que refrendan los jóvenes reggaetoneros en sus estilos e identidades han sido “fijadas” o “naturalizadas” por la alteridad como signos de su inhabilitación apelando a representaciones sobre raza y clase social. Porque como dice Hall para el caso de la raza:

La lógica detrás de la naturalización es sencilla. Si las diferencias entre blancos y negros eran “culturales”, entonces están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son “naturales –como creían los dueños de esclavos- entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La “naturalización” es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para *fijar* la “diferencia” y así *asegurarla para siempre*. Es un intento de detener el “resbalamiento” inevitable del significado, para garantizar el “cerramiento” discursivo e ideológico (Hall, 2010: 428).

Los estereotipos, en pocas palabras, son formas de establecer un orden social y simbólico a partir de la reducción, esencialización o exclusión de las diferencias de los grupos subalternos que, paradójicamente, como los combos reggaetoneros o los consumidores genéricos de reggaetón, pueden terminar identificándose con esos

discursos.¹⁸⁰ Se trata de una forma de ejercer el poder que tiene que ver con la capacidad de imponer unas representaciones sociales fijas y negativas sobre la manera de ser de ciertos sujetos que determinan no sólo lo que pensamos sobre ellos sino cómo debemos actuar en su presencia.

Para este caso de estudio en específico ese conjunto de representaciones sociales estáticas y negativas que operan sobre la percepción de los reggaetoneros (en solitario o reunidos en combos) puede ser sintetizado en la palabra “chaka” que se usa para denominarlos a ellos, a sus prácticas, a sus estilos e incluso a sus escenarios. Los “chakas” son aquellos jóvenes urbano-populares que por escuchar reggaetón y bailar perreo son considerados *primitivos, imbéciles, degenerados, criminales y vulgares* a quienes está permitido comunicarles nuestro *desprecio*. Para ilustrar eso presentaré otra serie de imágenes (conocidas como “memes” o publicaciones producidas y/o difundidas por usuarios de las redes sociales) que expresan justamente como esos estereotipos (anclados en la raza y en la clase social) han podido moldear el estigma de los reggaetoneros. Se trata de documentos audiovisuales que han sido elaborados para ser difundidos en Facebook (la red social con más usuarios en México y en el mundo) y que usualmente ocupan la burla o el insulto para manifestarse en relación con éste tema.

Los “chakas” son primitivos (sic).

El primer indicio de comunicación estructural entre las representaciones estereotipadas de raza y clase social que se aplican sobre los reggaetoneros podemos encontrarlo en los enunciados o imágenes que los califican, igual que a los negros, de “primitivos”, en directa oposición con los atributos de lo “civilizado” y, en ese sentido, los

¹⁸⁰ Por ejemplo: los reggaetoneros, en las redes sociales o en los testimonios que he podido obtener de ellos, suelen identificarse con la denominación “chaka” porque algunos de sus atributos representan capitales específicos en contextos de interacción populares. Ser “chaka” es sinónimo de la astucia que se necesita para sobrevivir dentro de los barrios, de no dejarse “agandallar” por nadie y de obtener prestigio entre los pares. En ese sentido es posible sugerir que el estereotipo no sólo excluye sino también, mediante su apropiación, construye identidades (excluidas).

hacen pasar por *animales* que están desprovistos de cualquier tipo de recatamiento, medida o control sobre sus cuerpos. Negar la identidad, en éste caso, es sinónimo de negar la “humanidad” y (como se aprecia en las siguientes imágenes) de colocar sobre el subalternos todos los signos del atraso cultural.

Para ver esta publicación, debe
instalar el plugin de Flash Player y
un descompresor . . .

Imagen 15. Publicación tomada de la página de Facebook “Movimiento Anti Chakas ni reggaetón” y realizada el 17 de marzo de 2013.

Para ver esta publicación, debe
instalar el plugin de Flash Player y
un descompresor . . .

Imagen 16. Publicaciones tomadas (de arriba abajo) de las páginas de Facebook “zona anti/chaka” y “Sociedad Anti Chakas –SAC”. Realizadas el 13 de agosto de 2011 y el 8 de julio de 2015, respectivamente.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 17. Publicación tomada de la página de Facebook “Unión Porril Anti Combos Chakas” y realizada el 16 de agosto de 2013.

Los “chakas” son imbéciles (sic).

Otra estocada infringida sobre los reggaetoneros en relación con su supuesto atraso cultural tiene que ver con la abierta subestimación de la inteligencia de estos jóvenes, cuando además de “primitivos” se deduce que –por pobres- son perfectos ignorantes, condenados a una vida de razonamientos simplistas, ordinarios y manipulables. Aquí es donde quizá la clase social (sin apartarse de la senda de la estereotipación racial) empiece a configurarse como protagonista del estigma del consumidor de reggaetón, al suponer que sólo el bajo nivel educativo de las clases populares puede explicar el gusto por una música como ésta. Las imágenes que

presento a continuación ejemplifican que el ejercicio de la discriminación también funciona al hacer mofa de la “imbecilidad” de los reggaetoneros, ya sea por estar impedidos para darse cuenta de su propia carencia intelectual o para comprender mensajes culturales demasiado complejos.

Para ver este post, debe estar conectado y no estar bloqueado.

Imagen 18. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Warriors anti chakas” y publicadas el 25 de noviembre y el 10 de diciembre de 2012.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Imagen 19. Publicación sin referencia.

Los “chakas” son degenerados sexuales (sic).

Una tercera fuente de estigma (derivada de las dos anteriores) tiene que ver con la estereotipación de la sexualidad de los reggaetoneros que suele ser vista como síntoma de su animalidad e imbecilidad por expresarse sin pudor durante el “perreo”, por permitir que las mujeres sean tratadas como “putas” y cuya única consecuencia previsible es incentivar el embarazo en adolescentes. También aquí se comunica la repulsión en tono burlón, haciendo mofa de la miseria cultural de los reggaetoneros, cuyas preocupaciones son reducidas a encontrar con quien copular.

Imagen 20. Publicaciones tomadas (de izquierda a derecha) de las páginas de Facebook “Warriors anti chakas”, “Movimiento Anti Chakas ni Reggaeton” y “ANTI Chakas”. Realizadas el 15 de mayo de 2013, 4 de agosto de 2013 y 7 de noviembre de 2014, respectivamente.

Los chakas son delincuentes (sic).

Otra consecuencia de despojar simbólicamente a los reggaetoneros de toda civilidad e inteligencia es inferir que, cuando no están ocupados siendo degenerados, están hurtando las pertenencias ajenas, como si su condición social pauperizada se tradujera necesariamente en propensión hacia la “conducta desviada”. Criminalizar a estos jóvenes es, pues, una manera de neutralizar sus diferencias culturales evitando cualquier tipo de interacción con ellas, llamando no sólo a menospreciarlas sino a temerles (a mantenerlas apartadas). Estrategia que ha mostrado ser efectiva a lo largo de la historia (como con los chavos banda, por ejemplo) en tanto induce una forma mecánica de reaccionar frente a los jóvenes urbano-populares (incluyendo a los reggaetoneros).

Imagen 21. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Federación Anti Chakas” y realizadas el 6 de agosto de 2011 y el 10 de noviembre de 2011, respectivamente.

Los chakas son nacos (sic).

Finalmente, si los “chakas” son primitivos, marginados, delincuentes, imbéciles y promiscuos, lo menos que se podría esperar de ellos es algún tipo de refinamiento estético. El estilo de los reggaetoneros, entonces, se califica de mediocre porque quienes lo portan son eso mismo, a los que se acusa de mediocres, de miserables, de leprosos, de vulgares, de inauténticos, de simplistas, de conformistas y de cínicos por no querer ser otra cosa. Tener la apariencia de reggaetonero resulta ser suficiente señal confirmatoria de todo lo que se supone de ellos, que, en una palabra, significa ser “naco”. Las imágenes que siguen enfatizan justamente esos atributos de la apariencia que han sido convertidos en estigmas.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 22. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Movimiento Anti Chakas Swag” y realizadas el 23 de marzo de 2014 y el 2 de septiembre de 2015.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor.

Imagen 23. Publicación tomada de la páginas de Facebook “Unión Porril Anti Combos Chakas” y realizada el 16 de julio de 2013.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Publicación tomada de la página de Facebook “Warriors Anti Chakas” y
realizada el 31 de marzo de 2013.

Por consecuencia, si los chakas son despreciables merecen ser atacados.

Que los reggaetoneros hayan sido estereotipados, según he mostrado con las imágenes anteriores, no limita el tipo de violencia que se ejerce sobre ellos a lo simbólico o al rechazo de sus identidades sino que incluso motiva campañas de odio y persecución su contra. En ese sentido, los estereotipos que configuran el estigma no son “inocentes” o “inofensivos” sino verdaderamente peligrosos porque con facilidad pueden llamar a eliminar a los subalternos y ya no solo a neutralizarlos o apartarlos.

Para ver esta imagen debe
disponer de Corel TrueType
or decompress

Imagen 21. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Warriors anti chakas” y realizadas el 20 de febrero de 2012 y el 3 de mayo de 2013, respectivamente.

Justamente los combos reggaetoneros, como la manifestación identitaria más visible del consumo de reggaetón en la ZMVM, han sido objeto de esa conversión de la violencia simbólica en violencia física, principalmente ejercida por algunos grupos porriles que se sintieron agraviados por el uso “ilegítimo” de sus rasgos estilísticos (jerseys, porras, fiestas de aniversario, etc.). Muestra de ello son tanto el monitoreo que hacen los porros de las citas de los combos en Facebook para ir a golpearlos, como la cantidad de enfrentamientos reportados por los medios de comunicación en años recientes.

Para ver esta publicación, debe
disponer de QuickTime™ y de
un decodificador.

Imagen 22. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Union Porril Anti Combos Chakas” y realizadas el 26 y el 19 de mayo de 2013, respectivamente.

Para ver esta publicación, debe
disponer de QuickTime™ y de
un decodificador.

Imagen 23. Publicaciones tomadas de la página de Facebook “Unión Porril Anti Combos Chakas” y realizadas *sin fecha* (izquierda) y el 11 de junio de 2013, respectivamente.

Lo que he mostrado hasta ahora me ha servido solamente para ilustrar el conjunto de estereotipos que estigmatizan a los reggaetoneros calificándolos de primitivos, delincuentes, ignorantes, promiscuos o vulgares y que –incluso- han sido

capaces de propiciar episodios de violencia física en contra de los combos que son la manifestación identitaria más visible de la Cultura Juvenil Reggaetonera. Ahora, para cerrar este último capítulo de la tesis y a manera de recuento tanto de la descripción que he hecho de las últimas tres subcategorías (estilo local, multiterritorialidad y estigma) como de la escena musical y los discursos sociales del reggaetón (capítulos 4 y 5), quisiera proponer algunas reflexiones finales en torno a la supuesta “condición subalterna” de los reggaetoneros.

En otras palabras, las conclusiones de este capítulo (que permitan avanzar a las conclusiones de ésta investigación) tienen que ver con valorar si, a partir de lo que he dicho sobre el estilo, la territorialidad y el estigma de los reggaetoneros, es posible deducir que se trata de un grupo subalterno y qué tipo de subalternidad es posible encontrar en ellos. O, si su estilo pirata, su precaria ocupación del territorio y la violencia ejercida en contra de ellos los convierte en sujetos sociales simbólicamente sometidos o susceptibles de ser sometidos. De ante mano considero necesario decir que –para mí la respuesta es que sí lo son, los reggaetoneros sí son un grupo subalterno, pero también creo que los resultados arrojados por ésta investigación obligan a considerar que en esa subordinación hay un cierto rango de movimiento posible o que –parafraseando a Jesús Martín Barbero- estos jóvenes han hecho algo con lo que hicieron de ellos.

¿Qué tipo de grupo subalterno son los reggaetoneros?

Si colocamos a los reggaetoneros junto a otros grupos de jóvenes subalternos en nuestro país como aquellos que viven en las calles, aquellos que han tenido que migrar a Estados Unidos, aquellos que son desplazados, reclutados o ejecutados por el narcotráfico, aquellos que son víctimas de la trata de personas, etc., encontraremos que –en comparación- la subalternidad que les corresponde como grupo es considerablemente más permisiva porque aunque los coloca en una posición de inferioridad cultural dentro de un orden simbólico esencialmente racializado, clasista y

asimétrico, no interrumpe en sí misma sus vidas ni les impide construir sus propias significaciones de juventud (por más manipuladas o alienadas que éstas sean).

Los reggaetoneros son jóvenes urbanos y populares que han podido construirse una identidad, que pudieron elegir un estilo y algunos un grupo, que acceden a Internet con fines recreativos, que se apropian durante algún tiempo territorios urbanos específicos, y eso es más de lo que muchos otros tipos de jóvenes –también subalternos- pueden hacer. Sin embargo, si no los comparamos con esos casos extremos en los que no solo la identidad sino incluso la condición humana ha sido negada, encontraremos que el sometimiento de los reggaetoneros existe y que de hecho cumple un rol importante en el imaginario social como el tipo de juventud urbano-popular cuya diferencia cultural debe ser sistemáticamente nulificada por atreverse a reproducir sin eufemismos una serie de valores culturales hegemónicos, por apropiarse “desde abajo” –a lo salvaje- de un código de comportamiento históricamente legitimado pero que al ser pronunciado sin menor refinamiento es clasificado inmediatamente como retrograda y marginal.

La subalternidad de los reggaetoneros, entonces, tiene que ver con cuatro tipos de sujeciones: sujeción a unos discursos que están impresos en las canciones y videos de reggaetón y que se difunden mediante su consumo masivo (capítulo 4), sujeción a unos parámetros de producción cultural que se imponen como restricciones para la conformación de una escena musical y de un estilo local independientes (capítulos 5 y 6), sujeción a un circuito de territorios marginados en el que están las discotecas y en el que se mueven los combos (capítulos 4 y 6) y sujeción a unos estereotipos estigmatizantes que, lejos de ser trascendidos, cada vez más se acentúan (capítulo 6). Hablaré un poco acerca de cada uno de estos cuatro tipos de “sujeciones” que ya se han dejado ver a lo largo de los últimos tres capítulos pero que ahora trataré de poner términos de “causantes” de la condición subalterna de los consumidores genéricos y organizados de reggaetón.

Sin duda la primera fuente de la subalternidad de los reggaetoneros (en relación con la hegemonía cultural) tiene que ver con el producto que consumen, se trata de un tipo de música que –como mostré- reduce el espectro de posibilidades discursivas a

una fórmula sobre-simplificada de masculinidad que indica activamente a los hombres lo que deben hacer frente a las mujeres (cortejarlas, perseguirlas y dominarlas) y frente a otros hombres (intimidarlos y humillarlos) o que indica pasivamente a las mujeres lo que deben hacer frente a los hombres (dejarse cortejar, perseguir y dominar). La sujeción consiste justamente en eso, en jóvenes que no puedan escapar a esas representaciones sociales violentas ejercidas en contra de mujeres y hombres en contextos de marginalidad urbana y, por lo tanto, tampoco pueden imaginarse formas de relacionarse o de divertirse que no los vulneren física o sexualmente. Los discursos sociales, así, resultan un mecanismo de control social sumamente efectivo en tanto mantienen a los oprimidos más preocupados por aparearse o por “apantallar” (por usar la expresión de uno de los entrevistados) que por revertir sus condiciones de sometimiento.

Durante los capítulos 5 y 6 pude mostrar que otra forma de sujeción impuesta a los reggaetoneros (y a sus diferencias culturales) tiene que ver con la incapacidad de autogestionar sus procesos de producción cultural, lo cual aplica tanto a la escena musical que no puede romper su relación de dependencia con las industrias culturales transnacionales que producen el reggaetón (manteniendo a los actores locales en el estatus de intermediarios del producto, en el mejor de los casos) como a los combos reggaetoneros que tampoco pueden romper con las formas de organización juvenil promovidas por el producto y por otros tipos de grupos con los que conviven cotidianamente (los porros, principalmente). En éste caso la subalternidad tiene que ver con las dificultades que han encontrado estos jóvenes para transitar de su calidad de consumidores a productores de significaciones de juventud, es decir, de auto-observarse como grupo.

Un tercer tipo de sujeción es territorial y refiere a que aunque la Cultura Juvenil Reggaetonera haya logrado expandirse a infinidad de espacios urbanos dentro de la ZMVM (materializados como lugares de reunión de reggaetoneros: discotecas, fiestas privadas o estaciones de metro), sigue estando enclavada en las colonias o barrios populares que al mismo tiempo que le sirven de refugio la segregan, la apartan y la aíslan. La subalternidad en éste caso aparece por el acceso condicionado a la ciudad o

por la imposibilidad de hacerse valer como reggaetonero en la Condesa, en Polanco, en la Roma, en Bellas Artes, en Jardines del Pedregal o en cualquier corredor cultural, zona residencial, financiera o corporativa de la ZMVM.

Finalmente, el último tipo de sujeción es el más explícito y refiere a la forma en que los reggaetoneros han terminado por identificarse con los estereotipos que los estigmatizan o al alto grado de asimilación de la exclusión que permite su condición subalterna. Se trata de una especie de conformidad con el estigma, de la falta de recursos para construir significaciones de género, dinámicas culturales y ocupaciones del territorio que configuren una postura autónoma y crítica frente al trato despectivo que suele dárseles. En cambio, lo que ocurre con este fenómeno cultural e identitario oprimido es que acepta y solapa las circunstancias de su opresión; la subordinación, entonces, resulta de ese juego de complicidades que Gramsci encontró entre la hegemonía y la subalternidad.

Ya que he presentado ésta versión “resumida” y “aterrizada” de los resultados de mi investigación me gustaría terminar haciendo referencia, de un modo más bien anecdótico, a la entrevista que me concedió en 2013 Bernardo Loyola quien fungía como director de VICE México, un multimedio de comunicación que produjo los documentales “Pablito Mix y los superídolos del cumbiatón” y “Combos reggaetoneros”. Ya he hablado suficientemente de los contenidos de estos materiales audiovisuales, pero me he reservado el trasfondo de la entrevista hasta éste momento porque me parece dice algo sumamente interesante acerca de cómo opera la subalternidad de los reggaetoneros, no sólo en lo que ellos hacen o en quienes ellos son, sino en las relaciones hostiles o condescendientes que guardan con la alteridad.

Sin darle muchos rodeos VICE es conocido o, mejor dicho, tiene fama de ser un medio de comunicación para “hipsters”¹⁸¹ y trendsseters, sus instalaciones están ubicadas en el corazón de la colonia Roma, en una zona de la ciudad donde la actividad cultural es intensa y está reservada para ciertos tipos de jóvenes –mexicanos

¹⁸¹ Otra categoría de juventud pero vinculada a las clases medias intelectualizadas, proclives a la moda “retro” y con abundante presencia en los corredores culturales más prestigiados de la ciudad.

y extranjeros- con un estatus socioeconómico y sociocultural alto. Bernardo se refería al trabajo periodístico de VICE y a su “público” usando las siguientes palabras

“[...] VICE es un medio internacional que empezó en Canadá, en Montreal en 1994, y ahorita estamos en más de 30 países. Empezó como una revista y siempre a sido una revista que siempre a sido gratis y se publica no sé en cuantos idiomas, posiblemente como en 15. Aquí en México se empezó a publicar la revista desde el 2008 y la revista sigue siendo como el corazón de la compañía pero no es necesariamente la parte más grande ¿no? Desde 2006 también empezamos a hacer videos y a hacer documentales, en un momento con un website que se llamaba vbs.tv y eventualmente se combinó con otro que se llama viceland y ya más nada es vice.com donde ponemos notas todos los días, subimos videos, tenemos otros websites como thecreatorsproyect, como noisy que también lo tenemos aquí en México que es sobre música, y otros más ¿no?. Aquí en México solo tenemos esos dos, organizamos eventos, también hacemos mucho trabajo con marcas, con compañías (...) Es un medio que está dirigido a jóvenes entre 18 y 34 años, metropolitanos, de ciudades, que son como trendsetters, o sea, que están siempre buscando las cosas nuevas como la nueva música, que les interesa viajar o que les interesa lo que pasa en otros países, las noticias internacionales y las noticias aquí en México también. En cada país se sigue más o menos el mismo estilo, cubrimos el mismo tipo de historias pero también en cada país también cubrimos cosas locales, o sea, la revista es muy internacional tiene cosas de todos lados, pero también metemos cosas locales, y nosotros también contribuimos a las otras ediciones por ejemplo el artículo este sobre los “combos” se hizo aquí en México pero se publico en todo el mundo.. O sea, lo puedes leer, no sé en cuantos idiomas se haya traducido pero a lo mejor en unos 6 o 7. En unos países salió más extenso en otros mas corto, aquí hicimos una versión un poquito más larga con fotos más grandes y en Estados Unidos salió un poquito mas corto, pero más o menos así es como funciona”.

Ya antes había dicho que los mencionados documentales de VICE eran de los pocos materiales audiovisuales producidos por la alteridad que no estigmatizaban a los reggaetoneros sino que se preocupaban por investigar quiénes son estos jóvenes y qué hacen, al grado que (ante la falta de información de primera mano) terminé por ocuparlos como fuentes de ésta investigación. Sin embargo, una pregunta viene inmediatamente a la mente –una vez reconocidas esas propiedades-, ¿por qué a un medio de comunicación de este tipo, con un target tan específico, le pueden interesar unos jóvenes como los reggaetoneros? Y más aún ¿por qué a los trendsseters a quienes están dirigidos esos contenidos les puede interesar saber sobre sus “perfectos opuestos” o sobre jóvenes marginales? Lo que me hizo pensar eso es que la subalternidad tiene muchas formas de expresarse y no solamente está en el estigma o en la vivencia hostil de la alteridad, sino que incluso la “curiosidad” o el reconocimiento del “otro” puede responder a una relación de dominación-sometimiento “suave” O

condescendiente porque solo son quienes ocupan posiciones culturales hegemónicas quienes pueden mostrarse comprensivos con los fenómenos marginales y no al revés. Los reggaetoneros, atrapados en su estigma, no están interesados en observar las diferencias de otros jóvenes, analizarlas o comprenderlas como para la audiencia de VICE que está buscando hacer un acervo de conocimiento actualizado del mundo en el que los consumidores de reggaetón pueden almacenarse junto a la guerra en Siria, a prácticas sexuales de avanzada, a la aparición de nuevas drogas, a los discursos de las autodefensas en México, etc.

En suma, la comprensión de los fenómenos culturales vinculados al consumo de reggaetón que propone VICE, aunque trata de difundir una imagen menos estereotipada y superficial, no parece generar nuevas formas de relacionarse con ellos ni de reducir las distancias geográficas y simbólicas. Se trata de diferencias culturales que no se cruzan ni se tocan. Los trendsetter pueden querer comprender a los reggaetoneros pero no quieren ser como ellos, pueden aceptar sus diferencias pero a condición de que se mantengan así, cada una en su lugar. Y con ello no trato de decir que se trate de documentales mal realizados, tendenciosos, elitistas o cualquier otro descalificativo que se nos ocurra, sino simplemente que las desigualdades sociales entre unos y otros (los retratados y los retratistas) siguen estando presentes incluso en aquellos actos que parecieran querer revertirlas.

CONCLUSIONES

Tras el largo recorrido realizado para analizar a la Cultura Juvenil Reggaetonera en la ZMVM, compuesto por tres capítulos de planteamiento (teórico, histórico y metodológico) y tres capítulos de resultados (sobre los discursos, prácticas, escenarios, intermediaciones e identidades), considero innecesario volver a repasar lo que ya he dicho antes sobre cada uno de ellos. En vez de eso, las conclusiones de ésta tesis se limitarán a ubicar brevemente aquello que -a mi parecer- podría ser valorado como los aportes de esta investigación al estudio del fenómeno cultural que ha aparecido en ésta ciudad con el consumo de reggaetón. Por que, en mi opinión, cada uno de los pasos que he seguido, desde revisar críticamente el término “cultura juvenil”, señalar el contexto de aparición del reggaetón en América Latina y en México, diseñar una estrategia metodológica para captar los rasgos principales de este fenómeno cultural en la ZMVM y generar descripciones analíticas sobre sus principales manifestaciones (el perreo, las fiestas en las discotecas, la escena musical y los combos reggaetoneros), todo ello constituye un esfuerzo de inmersión inicial en algunas de las complejas realidades juveniles que actualmente se están configurando en las grandes ciudades mexicanas y latinoamericanas.

Lo he dicho desde el principio, ésta tesis (aunque extensa) es apenas una propuesta de aproximación teórico-metodológica al objeto de estudio señalado que se basa en la puesta en práctica de algunas categorías descriptivas que puedan ayudar a caracterizarlo, pero eso no debe impedirnos ver que aún queda mucho por hacer a ese respecto. Porque, para entender los aportes de ésta investigación, hay que empezar por reconocer los alcances de la misma que básicamente refieren a una caracterización que todavía exige de un trabajo de recopilación y análisis de datos mucho más exhaustivo. Al final, lo que ha ocurrido es que me he encontrado con un fenómeno cultural mucho más complejo de lo que imaginaba y he empleado todas estas cuartillas en tratar de dimensionar esa complejidad más que para resolverla por completo.

Por esa razón en la tesis he abordado una gran cantidad de asuntos vinculados al consumo de reggaetón y no sólo uno, he utilizado distintas fuentes de

información y me he esforzado por construir categorías de carácter descriptivo, porque todo eso –aunque todavía no es capaz de producir enunciados conclusivos o predictivos- sí favorece una interpretación de la Cultura Juvenil Reggaetonera apartada de los estereotipos que convencionalmente se usan para explicarla. En el primer aporte de ésta investigación, entonces, ha sido dejar de ver a los reggaetoneros como una suma de jóvenes autómatas que reproducen fielmente una serie de mensajes culturales enviados por las industrias culturales y por los medios de comunicación, para tratar de prestar atención a cómo se apropian dichos jóvenes de esos mensajes con el propósito de adaptarlos a sus circunstancias de vida o cómo subvierten los significados del reggaetón; cómo se usa el reggaetón en condiciones sociales, culturales y tecnológicas específicas, y no sólo cómo se induce un cierto tipo de comportamiento entre los jóvenes marginados. Al abrir el campo de visión he podido ver en los actos de consumo, más que manipulación de masas, una amplia red de interconexiones entre los ámbitos globales, intermedios y locales de producción-consumo de reggaetón. Es decir, he podido caracterizar a ésta cultura juvenil como un punto de intersecciones posibles entre distintas prácticas discursivas, agentes sociales y tensiones culturales que en lugar de permanecer estático sigue adquiriendo nuevas formas y tomando nuevos rumbos. Muestra de ello las transformaciones a lo largo del tiempo que he podido mostrar en la escena musical reggaetonera y en la conformación de combos reggaetoneros.

BIBLIOGRAFÍA

Barley, Nigel. *El antropólogo Inocente*. Anagrama. Barcelona, 1989.

Bennet, Andy (2011). *The post-subcultural turn: some reflections 10 years on*. Journal of youth Studies, 14:5. pp. 493-506.

Bennett, Andy; Taylor, Jodie. *Popular music and the aesthetics of ageing*. Popular Music, 2012. Nº 31, pp . 231-243.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo. México, 1990.

Breckenridge, Jenna. *Doing Classic Grounded Theory: The Data Analysis Process*. SAGE Publications, Ltd. London, 2014.

Calzadilla Galdman, Luis. *Reggaetón: objeto cultural no identificado*. Revista Comunicación: estudios venezolanos de comunicación. Nº 138. Caracas, Abr-Jun 2007.

Clarke, Hall, Jefferson y Roberts. "Subcultura, culturas y clase" en José Antonio Pérez Islas, Mónica Valdez González, María Herlinda Suárez Zozaya (coordinadores). *Teorías sobre la juventud: las miradas de los clásicos*. UNAM. México, 2008.

Creswell, John W. *Research Design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Sage Publications Inc. USA, 2009.

Dubar, Claude. "La socialisation comme construction sociale de la réalité" en Claude Dubar. *Socialisation: construction des identités sociales et professionnelles*. Armand Colin, 1998.

Esquivel, Ma. Teresa. "Vida cotidiana e identidad" en Tamayo, Sergio; Wildner, Kathrin. *Identidades urbanas*. UAM-A. México, 2005.

Feixa, Carles. *De las bandas a las culturas juveniles*. Estudios sobre Culturas contemporáneas, Vol. V, número 015. Universidad de Colima, México. 1994.

Feixa, Carles. *El reloj de arena : culturas juveniles en Mexico*. Centro de investigación y estudios sobre la juventud. México, 1998.

García Canclini, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa. México, 2004. p. 70.

García Canclini, Nestor; Cruces, Francisco; Urteaga Castro Pozo, Maritza (Coords). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ed. Ariel- Fundación telefónica. España, 2012.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona, 1997.

Geertz, SOBRE LA AUTORIDAD ETNOGRÁFICA

Goffman, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires. Amorrortu, 2010.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. Era-BUAP. Puebla, 2000

Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de identidad*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2011.

Haesbaert, Rogério. *Del mito de la desterritorialización a la mutiterritorialidad*. En Gilberto Giménez (presidencia). Seminario permanente "Cultura y representaciones sociales. Seminario realizado en el Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, CDMX, Septiembre de 2012.

Hall, Stuart. "¿Quién necesita identidad?" y Rose, Niklas. "Identidad, genealogía, historia" en Stuart Hall; Paul Du Gay (Compiladores). *Cuestiones de Identidad cultural*. Amorrortu. Buenos Aires, 2003.

Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores. Quito/Lima/Bogota, 2010.

Hammersley, Atkinson. *Etnografía. Métodos de Investigación*. Paidós. Barcelona, 1994.

Harlim, Jennifer. *Investigating Problem Solving from the Perspective of Engineers: The Use of Grounded Theory in a Traditionally Quantitative Field*. SAGE Publications, Ltd. London, 2014.

Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós. Barcelona, 2004.

Hernández Samperi, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill. Perú, 2010.

Hoffman-Miller, Patricia. *Guiding the Development of a Dissertation Research Design Using Grounded Theory*. SAGE Publications, Ltd. London, 2014.

Kvale, Steinar. *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata. Madrid, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos-UAM. Barcelona, 2010. p. 20

Marvasti, Amir B. "Ethnography" en *Qualitative Research in Sociology*. SAGE Publications, Ltd. London, 2004.

Moreno Hernández, Hugo Cesar. *La pandilla como estrategia de micropoder*. Jóvenes, revista de estudios sobre juventud (IMJUVE). No. 27. México, 2008.

Muggleton, Dave. *Inside subculture. The postmodern meaning of style*. Oxford, 2000.

Negron-Muntaner, Frances; Z. Rivera, Raquel. *Nación reggaetón*. Nueva Sociedad, N° 223, Octubre-Noviembre. 2003.

Ordorika, Imanol. "Violencia y `porrismo´ en la educación superior en México" en Teresinha Bertussi, Guadalupe; González Gómez, Gabriela (Coods). *Anuario educativo mexicano. Visión retrospectiva*. UPN-Porrúa. México, 2008, pags. 459-475.

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

Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles*. Norma. Buenos Aires, 2000.

Rivera, Raquel Z.; Marshall, Wayne; Pacini Hernández, Deborah. *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009.

Robards, Brady; Bennett, Andy. *MyTribe: Post-subcultural Manifestations of Belonging on Social Network Sites*. *Sociology*, 2011. N° 45. pp. 303-317.

Sánchez Gudiño, Hugo. *Génesis, desarrollo y consolidación de los grupos estudiantiles de choque en la UNAM (1930-1990)*. UNAM-Porrúa. México, 2006.

Santillán Cornejo, Alfredo. *Jóvenes negros/as. Cuerpo, etnicidad y poder. Un análisis etnográfico de los usos y representaciones del cuerpo*. Tesis de maestría. Flacso-Ecuador. Quito, 2006.

Strauss, Anselm; Corbin, Juliet. *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia. Medellín, 2002.

Sunkel, Guillermo (Coord). *El consumo cultural en América Latina*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2006.

Urteaga, Maritza. *Por los territorios del rock*. Causa joven/CONACULTA. México, 1998.

Wallraff, Günter. *Cabeza de turco*. Anagrama. Barcelona, 1994.

Wheeldon, Johannes; Ahlberg, Mauri K. *Visualizing "From the Ground Up: Using Mind Maps in Qualitative Research"* en *Social Science Research: Maps, Methods, & Meaning*. SAGE Publications, Ltd. London, 2012.

Valenzuela Arce, J. M. "Introducción" y Giménez, Gilberto. "Materiales para una teoría de las identidades sociales" en Valenzuela Arce, Manuel. *Decadencia y auge de las identidades*. Plaza y Valdes/ Colegio de la Frontera Norte. México, 2004.

Valenzuela Arce, J. M. *El futuro ya fue: socioantropología de I@s jóvenes en la modernidad*. Colef. Baja California, 2009.

Val Ripollés, Fernán del. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2014.

