

# IV Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes

*“Juventudes. Campos de saberes y campos de intervención. De los avances a la agenda aún pendiente”*

IV ReNIJA

Villa Mercedes,  
4, 5 y 6 de diciembre  
de 2014

ReIJA





# ACTAS

## IV Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina

*“Juventudes. Campos de saberes y campos de intervención.  
De los avances a la agenda aún pendiente”*

Red de Investigadores/as en Juventudes Argentina

Villa Mercedes, 2014



## Grupo de Trabajo Nº 8:

### Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Coordinadoras: Mariela Chervin- Julieta Infantino- Ana Sabrina Mora

[culturarenija@gmail.com](mailto:culturarenija@gmail.com)

## ÍNDICE

1. **Bergé, Elena; Infantino, Julieta; Mora, Ana Sabrina** “Modos de ser punks, breakers y cirqueros. Etnografías urbanas comparadas”
2. **Cingolani, Josefina** “¿Qué distingue a la otra ciudad? Pensar la cultura rock platense a partir del análisis de un evento”
3. **Cañas, Natalia Soledad y Lesta, María Laura** “Juventud, medios y ficciones”
4. **Castro, Cecilia Alejandra** “Hacer (se) grande y mujer”
5. **Mingardi Minetti, Milka** “Llevamos en la sangre cada día esta forma de vivir, que es a ritmo y poesía”: la cultura Hip Hop en Viedma.



## **Modos de ser punks, breakers y cirqueros. Etnografías urbanas comparadas**

Elena Bergé

Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad, Facultad de Trabajo Social, Universidad Nacional de La Plata (LECYS-FTS-UNLP). Mail: [elenaberge@gmail.com](mailto:elenaberge@gmail.com)

La Plata, Provincia de Buenos Aires.

Julieta Infantino

Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires (SEANSO- ICA- UBA). Mail: [julietainfantino@yahoo.com.ar](mailto:julietainfantino@yahoo.com.ar)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ana Sabrina Mora

Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad, Facultad de Trabajo Social, Universidad Nacional de La Plata (LECYS-FTS-UNLP) y Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (CECIS-IDIHCS-UNLP). Mail: [sabrimora@gmail.com](mailto:sabrimora@gmail.com)

La Plata, Provincia de Buenos Aires.

### **Introducción**

El punk, la danza break y el circo parecen no tener mucho en común. Tienen distintos orígenes y tradiciones fundacionales. Relatan sus historias enfrentándose a contextos diferentes y han aparecido en Argentina anclando en sectores dispares. Se configuran desde elecciones artísticas y estéticas particulares y se relacionan con sentidos y potencialidades políticas diversas. Pero tienen algo en común: las tres prácticas son imposibles de pensar sin asociarlas con el espacio urbano, y además articulan las dimensiones artística, estética y política.

El punk nace hacia mediados de la década de 1970 de manera casi simultánea en ambos márgenes del Atlántico (Estados Unidos y Gran Bretaña), como una producción cultural juvenil que condensaba ciertas búsquedas en la producción de sonidos, maneras de mostrarse y disputar el orden social (Bennett, 2001; Kreimer, 2006; Strongman, 2008). Se gesta una forma musical contestataria, a la par que un modo de vida antiautoritario y un sistema socioestético (ropa rota, crestas, marcas corporales), retórico y de producción cultural (fanzines, grabaciones caseras, recitales), originales y de ruptura con la normatividad imperante. Hacia fines de esa década, el punk llega a Argentina de la mano de algunos jóvenes que viajan a Europa y comienzan a traer ideas y propuestas (Cavanna, 2001; Duarte, 2006; Flores, 2011). Durante la década siguiente se consolida un punk local con sus





propios recorridos, producciones y disputas, centradas principalmente en la crítica a las acciones del último gobierno de facto y sus continuidades posteriores en clave de neoliberalismo. Esta tendencia se acentúa hacia los 1990 consolidándose un circuito que contempla dos variables: por un lado uno más mercantilizado (bandas, merchandising, etc.), y por otro, unos más politizado de la mano de la okupación de casas, la militancia anarquista y de igualdad de género. La visibilidad del punk en Argentina se dio inicialmente por la aparición de la producción estilizada de los jóvenes en el espacio público -y su “demonización” en los medios de comunicación de masas-, la realización de recitales (festipunks) y la elaboración de productos culturales (fanzines, parches, etc.).

La danza break o *break dance* es un estilo de baile de calle urbano que forma parte del movimiento de la cultura hip-hop. El hip-hop es considerado por quienes se identifican con él como un “movimiento”, que tiene alcance global, o como una “cultura”, dando a entender que no se trata solamente de un estilo musical o artístico, sino de un modo de pensar y de vivir. Surgió a fines de los años 1960 y comienzos de los 1970 entre los jóvenes de las comunidades latinas y afroamericanas del sur del Bronx (Nueva York, Estados Unidos). Se cree que en sus orígenes esta danza fue un método usado por bandas rivales para resolver disputas por los territorios. En estos “duelos” o jams los bailarines formaban un círculo y por turnos, solos o en parejas, mostraban los movimientos más complicados y elaborados que pudieran hacer para que los espectadores decidieran quién era el ganador. Luego surgieron grupos de baile que realizaban exhibiciones por fuera de las competencias entre bandas, al mismo tiempo que la práctica comenzaba a tener una creciente presencia en la industria discográfica, cinematográfica y en la TV. Durante los 80 los distintos elementos del hip-hop logran alcance global y son relocalizados, reconstruidos y resignificados en nuevos contextos, incluyendo Latinoamérica. En Argentina, luego de un primer momento de “llegada” del género (años 1980), a partir de los 1990 el movimiento se encuentra en crecimiento constante, con numerosas bandas, bailarines, medios digitales de difusión, campeonatos y exhibiciones en diversas localidades.

El circo es un arte con una larga historia en Argentina. Tuvo sus “épocas de gloria” a fines del siglo XIX, aunque luego esta “legitimidad” fue desestimada, e históricamente ocupó espacios desvalorizados de arte en el país. En los años 1980 post-dictatoriales, jóvenes artistas en su mayoría provenientes del teatro, comenzaron a recuperar los lenguajes del circo para llevarlos a plazas y parques en el espacio urbano. En este contexto, aparecen algunos ámbitos de enseñanza en manos de artistas de tradición familiar circense, situación que amplió los canales de reproducción posibles de estas artes, que históricamente se transmitían de generación en generación al interior de “la gente de circo”. Este resurgimiento de las artes circenses se afianza en los años 1990 cuando se define un estilo de circo callejero protagonizado por jóvenes que se presentan como trabajadores culturales, y que asientan su identificación en la posibilidad de democratización del acceso al arte en espacios públicos urbanos. Hoy en Argentina hay un gran crecimiento de la actividad, infinidad de grupos y colectivos de artistas, una gran diversidad de espacios de actuación, ámbitos de enseñanza formal e informal, lugares de encuentro, convenciones, congresos y festivales.



Las tres prácticas que estamos considerando se valoran a sí mismas como producciones artísticas. Punks, breakers y cirqueros se construyen como artistas y como espectadores específicos. Manejan concepciones particulares sobre la producción artística: creencias acerca del valor y el rol del arte, visiones de cómo y con quiénes enseñarla y aprenderla, hacerla y mostrarla y motivaciones acerca de dónde practicarla y para qué. Producen música, danza, acrobacia, plástica, y literatura, y toman, recontextualizan y resignifican producciones provenientes de otras artes o de otros estilos. Conciben las maneras de expresarse construyendo estéticas personales, colocan deseos y proyectos en lo artístico como modo de vida, como trabajo y/o como entretenimiento. Son acciones que se muestran en espacios públicos de la ciudad, definen circuitos, delimitan horarios y establecen cruces con determinados sujetos y no con otros. En suma, estas prácticas generan modos particulares de vivir cotidianamente en la ciudad, una ciudad que emerge como una trama relacional heterogénea donde se elige no ser anónimo estilizando la vida en el transitar y circular por ella.

#### **Vidas en el punk, el break y el circo**

Aye tiene 27 años y hace 10 que sale con Fer, cantante de una banda punk. Es empleada en la obra social de un gremio y antes fue manicura. Hoy está ahorrando para irse a Nueva York a conocer el mítico lugar donde nació Ramones, y visitar a una amiga que se fue hace unos cuantos años a probar suerte por aquellos lados. Mientras, divide sus días entre las horas que pasa en su trabajo de oficina, el viaje en colectivo desde la periferia semirural de La Plata donde vive hasta el centro de la ciudad - donde trabaja-, y la banda de la que es plomo, manager y prensa los fines de semana. Cuando tiene que hablar de su vinculación con el punk no puede dejar de referir al barrio y a su gente ya que la primera vez que escuchó a los Ramones -esa vez que “fue amor a primera vista”, señala- fue en la casa de Soledad, su vecina, compañera de escuela y amiga. Había varias bandas juveniles de música en la zona donde aún vive. A veces hacían “movidas” todos juntos, en el club del barrio, en algún cumpleaños de 15 o fiesta escolar, pero la mejor salida era ir a lugares del centro de la ciudad de La Plata para ver otras bandas punks.

Hoy no se imagina una vida sin el punk, sin los recitales, sin la música. El trabajo en la obra social del sindicato no le gusta, pero le permite subsistir. Se ve a sí misma como “una laburante”. Con Fer se construyeron una casa sencilla, con amplios espacios, pocos lujos y muchos colchones “para que se quede el que quiera a dormir”. Allí funciona la sala de ensayo, y es el punto de encuentro de la banda y los conocidos, amigos y allegados. Casi no hay vecinos cerca, en la zona los lotes son grandes y el punk suena muy fuerte por las noches en la casa.

Ana vive hace 6 años en el centro de la ciudad de la Plata, y conoce de memoria las cuadras de los bares donde se toca punk en esa zona. Son los mismos en los que antes funcionaban otros espacios, y las calles donde era posible “enterarse” de las fechas por los carteles que pegaban las propias bandas en las paredes de los locales (“esto antes de que existiera el facebook”, señala). Vino a La Plata desde Neuquén para estudiar Comunicación Social. Vivió en una pensión, compartió



departamento con amigas y ahora vive sola. Los padres le pasan plata “para que termine la carrera”, mientras colabora con trabajitos temporarios para “darse los gustos”. Hace poco retomó las clases de guitarra y está incursionando con el bajo. Compone canciones que recién se está animando a mostrar a los chicos de la banda punk con la que está ensayando, que son a su vez compañeros de la facultad.

Cuando vivía en Neuquén, la hermana de una de sus mejores amigas les hizo escuchar Fun People y las llevó a recitales de bandas de allá. La propia Ana reconoce que su primer novio fue “un chico todo tatuado, lleno de piercings, muy punky”, que tocaba en una banda de la ciudad, y que ella no sabía si se enamoró más de la movida punk que del propio muchacho. Reconoce que el punk fue un antes y un después en su vida. Le transformó la cabeza y el cuerpo, nos cuenta. Cuando se vino a La Plata lo que más la asombró fue la naturalidad y la espontaneidad con la que era posible expresarse y ser diferente en las aulas y en la ciudad. Podía ir vestida como quería a cursar, con los pelos teñidos y los parches cosidos a la mochila. Rápidamente identificó los bares y espacios donde tocaban bandas y comenzó a frecuentar a los recitales punks de la ciudad junto con los amigos que hizo en la facultad. Dice que la universidad le “abrió la cabeza” y la acercó a algunos textos del anarquismo, algo que desconocía y que reconoce tiene mucho que ver con el punk en los orígenes. Hoy además participa de un colectivo activista que milita contra la lesbofobia, la transfobia y la cultura hétero-patriarcal. Es que según ella, el punk -y su eterna disputa con lo establecido- también le permitió darse la oportunidad de cuestionar su heterosexualidad pasivamente asumida y de no encasillarse. Ana quiere recibirse y trabajar de periodista. Aún no sabe bien en qué específicamente, pero le gustaría que fuera algo entre la música y la cuestión de género, dos aspectos que hoy ocupan sus días. Dice que todavía tiene algún tiempito para ir pensando, porque por suerte los padres todavía le dan una mano con el alquiler y los gastos.

Cuando estaba en la escuela secundaria, Viqui firmaba todo lo que podía ser firmado, desde las cartas que se escribía con sus amigas hasta las tapas de sus carpetas del colegio, con su nombre y junto a él: “hip-hop”. Eran mediados de 1990 y ella, Delvis y Michael se juntaban algunas tardes en una galería comercial del centro de La Plata con un reproductor de CDs portátil, a “probar pasos” y bailar break dance. Viqui y Delvis se conocían desde chicos, porque las familias de ambos tenían casas de fin de semana cerca del río a 20 km. de La Plata. Se habían hecho amigos y luego novios, y ahora compartían con Michael (que antes de conocerlos bailaba solo), la tarea de ser B-boys y B-girl. Para Viqui, lo que los unía eran las mismas ganas, el disfrutar haciendo algo que les gustaba, y que en ese momento, parecía ser sólo cosa de ellos. Era su “forma de expresarse”.

En ese momento Viqui le prestaba mucha atención a su ropa y peinado. Tenía el pelo largo con rulos que se ataba en la parte más alta de la cabeza, y nunca salía a la calle sin tener puesta alguna prenda que ella hoy define como “rara” (por el ancho, por los colores, por las telas, por las combinaciones). Comenzó cosiéndose su propia ropa, esa ropa “rara” que no conseguía en los negocios, y hoy trabaja como diseñadora de indumentaria, luego de estudiar la carrera en la



universidad.

Desde sus inicios entre las comunidades afronorteamericanas y afrolatinas del Bronx, el break dance fue una danza callejera en la que se establecía una competencia técnica entre dos o más bailarines. Todavía hoy los hip-hoperos (entre ellos los bailarines de break dance) se organizan en encuentros y campeonatos en los que comparten lo que hacen y miden sus habilidades. El trío de breakers platense bailaba solo, pero Michael solía tomar el tren a Constitución para bajarse en algunas estaciones y ponerse a bailar: ahí “ya andaba siempre con gorra, se le había hecho una pelada por hacer las vueltas con la cabeza en el cemento”. Viqui cuenta que unos años después se lo encontró y “tenía más grande la pelada”.

Aprendían a bailar copiando videos VHS que llegaban desde otros lugares (especialmente de Nueva York, punto de origen que reconocían). Estos videos mostraban gente bailando danza break, y ellos aprendían copiando e improvisando a partir de éstos. Hoy se ven grupos que bailan break dance en distintas plazas del centro y de la periferia de La Plata. La práctica se ha extendido tanto que los interesados en el hip-hop no dependen de grabaciones para aprender los pasos, porque pueden aprender copiando en vivo lo que hacen otros. Además en la web se difunden videos que enseñan a bailar y existen numerosas páginas sobre hip-hop.

Desde chico a Hernán le empezaron a gustar las melodías, la jerga y la vestimenta del hip-hop mexicano o chicano. Hace unos años terminó el secundario y trabaja haciendo el reparto de una fábrica de envases plásticos. Vive en un barrio de la periferia de la ciudad de la Plata con su mamá y su hermano menor, y siempre que puede al salir del trabajo se junta con otros B-boys en una plaza del centro de la ciudad. Allí se encuentra con otros compañeros que viven en distintos barrios, de zonas céntricas o de zonas periféricas, que llegan a bailar después de salir de la escuela o el trabajo. En general sin música, o con la música de sonidos que ellos mismos hacen con sus voces, muestran, miran, copian, enseñan y aprenden los movimientos. Prueban y prueban, intentan cientos de veces hasta que un determinado movimiento sale, y una vez que sale, lo incorporan a su baile enlazándolo con otros pasos.

Cuando comenzó a juntarse a bailar break dance, Hernán quería trabajar en “algo relacionado con el arte” y viajar por todo el país. Como para muchos de sus amigos, para Hernán el hip-hop es una forma de vida, un modo de ser y de vivir, una actitud ante las cosas. En la época en que tenía este sueño todavía presente, escribió en un autorretrato que le pidieron en una clase de Lengua y Literatura del secundario: “me encanta la música y el baile, sobre todo el hip-hop. (...) Para mí el hip-hop es mi cultura, el rap es mi música, el grafitti es mi arte, mi forma de expresarme”. Aunque muchas horas del día lo dedique a otras actividades, el momento de bailar es el que lo define, el que lo hace ser quién es. Hernán dice que por ahora con esto le alcanza. Pero cuenta que otros grupos de B-boys también buscan trabajar de eso y se promocionan para que los contraten para fiestas, bares o discotecas.

Víctor es un payaso callejero. Era uno de los tantos jóvenes que viviendo en un barrio del conurbano





bonaerense, se enfrentaba a difíciles condiciones laborales en los noventa. Siempre había hecho trabajos que no le gustaban: desde peón de albañil a chatarrero, a trabajar en un taller mecánico o en una fábrica de perfumes. Un día, de manera casual, conoció a un mago que vendía globos en la calle y éste le enseñó algunos chistes y técnicas para hacer figuras con ellos. A partir de ahí Víctor descubrió nuevas posibilidades de trabajo hasta ese momento impensadas. “Yo no llegué [a ser payaso] a través de la vocación, si bien no niego que la tenía. Yo llegué (...) a través de una búsqueda de mejora personal y de mejora en mis condiciones de trabajo”. Si bien las características del trabajo artístico callejero -inestabilidad, incertidumbre, marginalidad en cuanto a derechos laborales, entre otras- suelen ser consideradas de forma negativa, en la historia de Víctor se presentan minimizadas frente al goce que dicho trabajo podía brindar: “Nunca me había imaginado trabajando de algo que me gustara y menos de artista”.

La gratificación de este tipo de trabajo evaluada comparativamente con lo que Víctor vivía en su rutinario trabajo de fábrica del momento es lo que se presenta en su relato como eje fundamental para decidir, un tiempo después, dedicarse completamente a la actividad artística como una alternativa de vida. Eso implicaba perfeccionarse, aprender distintas técnicas, en suma, profesionalizarse. Históricamente las artes circenses se habían transmitido de generación en generación dentro de la tradición familiar, pero a partir de mediados de 1980 surgen espacios informales de enseñanza, o simplemente jóvenes dispuestos a traspasar lo que iban aprendiendo a otros. Víctor se acuerda de una época en la que aprendían mirándose unos a otros, o como comentaba, a través de “un video VHS que tenía unos payasos y acróbatas, grabado de la TV por cable a mediados de los ‘90”. La gente hacía copias caseras y circulaba esa información. Era una época en la que había mucha cuota de descubrimiento y experimentación y en la que había que inventar el modo de aprendizaje porque había muy poca información. Con el tiempo esto fue cambiando. Los artistas empezaron a organizarse, los espacios de aprendizaje y de encuentro crecieron y Víctor nunca paró de formarse. Participó en escuelas, en talleres, se juntó con otros jóvenes con búsquedas similares, formó un colectivo artístico con el que llegaron a comprar una carpa de circo con la que hacían espectáculos “a la gorra, porque queríamos que nos vieran todos, el que tiene y el que no tiene”. Hoy es un reconocido artista tanto a nivel nacional como internacional y un gran maestro. Su payaso nunca perdió ese ingrediente callejero que conjuga el humor con la crítica social en el espacio público.

Carola es trapecionista. Se acercó a las artes circenses casi como un juego de esquina. Se juntaba con “los pibes del barrio” a hacer malabares a fines de 1990, cuando el circo empezaba a visibilizarse con más fuerza como oferta cultural en la ciudad de Buenos Aires. Ella dice que descubrió que había otras cosas además de los malabares cuando fue a un encuentro que congrega a más de 1000 jóvenes cirqueros anualmente en Buenos Aires. Después de eso se acercó a un espacio de enseñanza “y no se fue más”. Ahí empezó en serio con el circo. Sus comienzos con las técnicas aéreas (tela, trapecio, aro) fueron duros, “me costaba un montón, un montón (...) a la tela ni me podía



subir porque no me daba la fuerza. Cero estímulos de chica... mi mamá no me mandó ni a danza, ni a gimnasia”.

Su familia no entendía sus elecciones y menos el tiempo y esfuerzo físico que invertía en el aprendizaje de circo. Al principio la cuestionaban, porque “no entienden de arte, no hay nadie que se dedique a ninguna rama del arte en mi familia”. Y Carola había elegido una práctica poco institucionalizada, no era “ni danza clásica, ni nada muy conocido. Me pasaba todo el día en la escuela, volvía a mi casa con quemaduras del entrenamiento y no entendían porqué ni para qué lo hacía”. Tiene hermanos, tíos y primos universitarios, su mamá es maestra y su papá militar. Pero la apreciación de sus padres sobre la elección artística comenzó a cambiar cuando el arte circense se empezó a convertir en su trabajo. Esto se produjo en el contexto de mediados de los 2000 cuando el circo se instala definitivamente como oferta cultural ocupando espacios más legitimados en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), lo que diversificó las posibilidades de actuación y de trabajo. El cuerpo ahora entrenado de Carola ya podía dedicarse profesionalmente a la práctica artística.

Actualmente Carola trabaja dando clases de tela en la escuela de circo donde inició su formación. En algunas temporadas de verano sale de gira a la costa con otros artistas haciendo espectáculos callejeros, estuvo trabajando unos meses de verano en Europa junto a un novio cirquero, y hasta trabajó en un circo de familia durante una temporada de vacaciones de invierno. En otros momentos Carola trabajó los fines de semana haciendo espectáculos callejeros a la gorra en las plazas de CABA e inclusive haciendo shows en eventos privados. Sus días se dividen entre las horas de entrenamiento y las horas que da clases. Vive en un espacio poco convencional: una antigua fábrica que fue subdividida y vendida como amplios lofts, ubicados en zona sur de la CABA. Allí viven también otros cirqueros que aprovecharon el bajo precio y la amplitud de los ambientes para “comprar una vivienda con la guita de una temporada”. El espacio de residencia de Carola se transforma en un ámbito de socialización y entrenamiento continuo. Los fines de semana suele ir a ver espectáculos de circo a otros lugares donde se practican y exhiben estas artes, “uno siempre esta yendo a ver a sus amigos, que hay una muestra acá, otra allá, siempre somos los mismos”.

### **Modos de ser, mostrar(se) y agruparse en las ciudades**

Ser punk, breaker o cirquero resulta, para los propios sujetos, una forma de vida, un modo de ser en este mundo. El relato de los momentos iniciáticos de exploraciones y descubrimientos de estas prácticas culturales y artísticas condensan las búsquedas ético-estéticas y el “encuentro” con lo que le dará sentido a sus vidas organizando tiempos y espacios. Para Aye y Ana, fueron los amigos, los del barrio, los que les abrieron las puertas a ese mundo punk. Fue un momento de transformación, que “las cambió”. El punk se convirtió en una clave de interpretación existencial, donde cobran sentido sus elecciones estéticas y políticas: Ana encontró el lenguaje con el que expresar su sexualidad, y Aye su manera de “resistir” la explotación laboral cotidiana. Viqui y Hernán descubrieron en el break no sólo una danza, sino un entramado de disposiciones y configuraciones que definen sus



apariencias, circuitos y actividades cotidianas. Esta práctica organiza su presente y redefine inclusive su futuro. Como en el caso de Viqui, que encontró en el diseño de indumentaria el trabajo que le permite explorar el universo de la “ropa rara” con la que solía vestirse, o Hernán que divide su día entre el trabajo del reparto y el break. O los casos de Víctor y Carola, que hallaron en el circo la síntesis de una vida entrecruzada por el arte y el trabajo, sin resignar libertad ni creatividad, combinando el disfrute con la sustentabilidad económica.

Los “modos de ser” contenidos en cada una de estas praxis construyen biografías de punks, cirqueros y breakers que traspasan lo artístico/estético: son expectativas, elecciones, mandatos, éticas, moralidades que se construyen desde las perspectivas instauradas por estas prácticas culturales. Sus maneras de vivir el arte y el estilo permiten situarse en el mundo y reconocerse, en y con los otros, en el camino. Los sujetos o grupos utilizan, representan y actúan –a su vez- estrategias de diferenciación.

La apuesta estética involucra producirse y mostrarse con determinadas configuraciones estilísticas. Se presentan ante los otros estéticamente marcados, mostrando en sus peinados, vestimentas y cuerpos su “ser”. En este sentido, la apariencia es una más entre otras producciones estéticas y, muchas veces, el producto artístico es central para dar pie a esta construcción. En los casos estudiados encontramos que la estética en tanto apariencia personal, es parte pero a la vez es producida en función, de un producto artístico (el recital de punk, la función o muestra de circo, la ronda de baile de hip-hop). Estos jóvenes son quienes “son” a través de “producir” estética. Fanzines, música, recitales, letras, argumentos escénicos, acrobacias, pasos y coreografías son los productos estéticamente marcados que los identifican. Es en esta conjunción entre producirse y producir donde se asienta la construcción identitaria de estos grupos juveniles.

Los cirqueros centralmente producen espectáculos o números utilizando las distintas técnicas circenses como destrezas corporales, malabares, equilibrio, comicidad. Estas técnicas transforman el cuerpo de los artistas. Son cuerpos atravesados por las disciplinas que practican. Pero estos artistas no sólo producen su cuerpo, crean además sus propios espectáculos que muchas veces conlleva la elaboración de vestuario, escenografía, argumento y música. Y además construyen lugares de encuentro y entrenamiento. Estos espacios marcan los circuitos por donde transita la práctica y, por sobre todo, crean lugares de exhibición de las artes a través de los espectáculos callejeros.

El aparecer punk en la ciudad implica no sólo ser registrado por la apariencia “fea” y “rara”, sino además mostrarse desde, y en, lugares “marcados”. Las calles que albergan los pocos lugares en la ciudad donde se puede tocar, las paredes que alojan los mensajes libertarios de la “A” rodeados por un círculo, los fanzines que reposan en los mostradores o los afiches pegados en las vidrieras de los contados negocios que venden parches y discos. Producir estética sobre los cuerpos: cabelleras teñidas de colores chillones, remeras de bandas rotas y desteñidas, tachas invadiendo las muñequeras y cinturones, tatuajes y piercings. Pero también en la calle, a partir de la inscripción de circuitos en la ciudad que disputan maneras de transitar el territorio. Organización de la cotidianeidad



en dicotomías que habilitan grados de visibilidad diferenciales: día y noche, horas de trabajo y tiempos de ocio, calles de comercios y de bares y el barrio.

Un bailarín o una bailarina de break pueden pasar más o menos desapercibidos al andar por la calle: no siempre se visten de un modo distintivo y no todos se muestran interesados en usar marcas de su pertenencia a la cultura hip-hop. Pero cuando comienzan a moverse, a bailar, aparece la distinción. La forma de moverse habla del break: los movimientos que disocian (parten) las distintas partes del cuerpo, que invierten (quiebran) la espacialidad del arriba y abajo y la temporalidad del rápido-lento o ligado-no ligado (roto), los giros con apoyo en la cabeza, una mano, las escáfulas.

Pasos y movimientos se aprenden mirando y copiando. Al mismo tiempo que se aprende a bailar, algo cambia en la forma de moverse en la vida cotidiana, en el pararse, en el caminar, algo del break queda en el cuerpo aunque no se esté bailando. Por otro lado, se baila con otros y se baila por placer, pero también para la mirada de otros. En las calles, veredas o plazas, en los galpones, gimnasios o discotecas donde se realizan exhibiciones o campeonatos, los movimientos se muestran en ronda, entre varios que miran o esperan su turno para bailar.

La práctica artística en el espacio público construye a ese lugar de forma diferencial. Y el mismo espacio reconfigura las prácticas artísticas de los sujetos proponiendo ciertos desplazamientos y andares, y no otros, imbricándose en la ciudad la producción, circulación e intercambio. Estas prácticas, y sus practicantes claro, transforman y transgreden la cotidianeidad del espacio público proponiendo nuevos sentidos, usos y estéticas. En cierta medida a través de estas prácticas artísticas y estéticas se “realiza” espacialmente el lugar en función de un andar y un habitar que funciona a su vez como territorio de enunciación (De Certeau, 1996), maneras de inscribir cartografías propias en una ciudad de múltiples marcas y recorridos.

Estas prácticas estéticas organizan andares, se hacen lugar en las ciudades, y producen espacios a través de distintos mecanismos: usan y se apropian de espacios públicos (como en el break y el circo) y/o marcan la ciudad (como hacen los breakers y los punks). Justamente son los circuitos que inscriben aquellos y aquellas que desarrollan estas prácticas los que articulan las movi­dades posibles y deseables con los espacios y equipamientos urbanos disponibles que componen el paisaje urbano cotidiano, singularmente resignificado por breakers, cirqueros y punks (Magnani, 2005).

Estos procesos se realizan desde una dinámica colectiva. Las vidas a las que nos hemos asomado no pueden pensarse sin estar con otros o sin formar parte de un grupo. En esta grupalidad se juega la posibilidad de ser: ser punk, breaker o cirquero es serlo junto con otros y luego de que otros lo han sido. Todos afirman que se trata de un modo de vida, una forma de vivir la vida en la que estar activamente en la práctica y compartirla es la misma cosa.

Las constricciones del trabajo y la necesidad de procurarse los propios medios materiales de vida le pueden quitar tiempo al punk, al break o al circo. El deseo de trabajar en alguna actividad vinculada con la expresión artística es algo compartido con muchos artistas de diversos géneros. En algunos casos esto se resuelve buscando y creando posibilidades para trabajar en algo vinculado con la





práctica, aunque acarree renunciar a comodidades y seguridades. En otros casos la vida cotidiana se vive como si fuera una jugada en un tablero de ajedrez, con sus múltiples, aunque restringidas, opciones de movimiento, donde hay tiempos para el trabajo/estudio y tiempos para tocar, bailar, actuar, ensayar y escuchar. En estos casos, aunque el trabajo se lleve muchas horas, lo que se siente como “la vida auténtica” es el tiempo que se vive conectado con la práctica elegida. En algunos casos, como las historias de Carola y Víctor, la práctica del circo regula y organiza ampliamente la vida (se es cirquero y se trabaja de eso), en otros hay que negociar qué se es y en qué circunstancia, en función de micro-regulaciones en la vida cotidiana. En general, se ponen en juego múltiples negociaciones con los otros dominios (familiares, laborales, etc.) en los que transcurre la vida cotidiana de estos artistas, y se construyen diversos modos de relación entre estos distintos dominios.

### **Prácticas artístico-estético-políticas: ser, mostrarse y hacer grupo en la ciudad**

Las prácticas que describimos anteriormente se inscriben no sólo en el campo del arte, sino que son formas de estetizar la vida cotidiana, la persona y la ciudad, colectivamente poniendo en relación distintas esferas de la vida cotidiana de los sujetos, organizando sus trayectorias de vida y sus trayectos por la ciudad.

Las elecciones artísticas conllevan elecciones estéticas, y ambas a su vez implican posicionamientos políticos, explícitos e implícitos. Las prácticas que analizamos recuperan elementos desjerarquizados por las valoraciones hegemónicas del arte. Apuntan a trabajar con lo imperfecto, con lo feo, lo cómico o dramático, con lo indecente. El ruido distorsionado y fuerte característico del punk también es música, girar con la cabeza en el suelo al estilo breaker es danza, y las actuaciones de los payasos y las performances cirqueras son teatralidad. Esas formas disputan concepciones hegemónicas de lo que es considerado música, danza y teatro. Además, estas prácticas fundamentalmente dicen en su hacer, dicen políticamente en su hacer artístico y estético. Elegir ponerse en acto como práctica en el espacio público urbano, implica una elección política y un posicionamiento acerca de cuál es el lugar del arte, y cuál es el “para quiénes” y el “para qué” del arte. Centralmente implica una ruptura en relación con los espacios consagrados para el arte, y una ruptura con los modos hegemónicos de hacerlo.

Este camino de interpretación nos lleva a considerar que el circo, el break y el punk son, en este sentido, *prácticas artístico-estético-políticas*. En sus representaciones artísticas-estéticas, y en las prácticas en que se actualizan y se hacen efectivas y visibles pueden reconocerse posicionamientos políticos. Los hallazgos de las tres etnografías realizadas nos permiten ir más allá y decir que elegir una práctica y no otra, una práctica que tiene una determinada historia, estética y contenido, también es una elección política. Estas prácticas son también modos de vida, modos de concebir la vida. En esa búsqueda por generar un nuevo lenguaje que retoma lo denostado, que juega con lo marginal, se asienta la construcción identitaria de los propios sujetos. La ciudad aparece como condición de posibilidad y, a la vez, como ámbito de constricción de tales prácticas. Y esa construcción tiene un



efecto político. En algunos casos, aún sin programa, búsqueda o intención política genera una disrupción en la lógica de la reproducción social, rompe con lo dado, con lo establecido, desnaturaliza, molesta. El efecto político no reside exclusivamente en la intencionalidad de estas prácticas sino que se actualiza en los grados de visibilidad que adquiere en la ciudad y en los modos en que son percibidas por los otros.

Desde posicionamientos diversos, más o menos explícitos, punks, breakers y cirqueros proponen una visión crítica de la propia sociedad. Una de las críticas más difundidas sobre el análisis de este tipo de prácticas culturales juveniles ha sido la tendencia a resaltarlas por su carácter “contestatorio”, esto es ver en las prácticas como el lenguaje, los rituales de consumo cultural, las marcas de vestuario, “evidencias” incuestionables de un contenido liberador a priori, sin ponerlas en contexto (deshistorizadas) o sin problematizarlas con la mediación de instrumentos de análisis que posibiliten trascender la dimensión descriptiva y empíricamente observable en los estudios sobre jóvenes (Reguillo Cruz, 2000). Reconociendo esto, consideramos importante no perder de vista tanto el carácter reproductivo como transformador de estas prácticas. Esta estrategia puede permitirnos problematizar tanto las impugnaciones y disputas que los jóvenes producen en torno a los discursos y prácticas hegemónicas como sus reproducciones (Villa et. al, 2012).

Lo político interpenetra la totalidad de las relaciones que se dan entre las personas, liberando al campo de la política de su contenido y tropos e instalando lo político en un espacio móvil, no confinado a lo institucionalizado, sino configurándose en el conflicto, en el antagonismo de las partes. Traducido a nuestros términos de análisis, lo político como una manera de disputar formas de ser y estar en este mundo y en la ciudad, desde y en el arte y la estética. Tradicionalmente las prácticas que analizamos no fueron leídas como políticas o fueron consideradas como prácticas políticas “alternativas” en un sentido peyorativo (Kropff y Nuñez, 2009), sin embargo en un contexto de obturación de canales de participación política institucional, típico de la década neoliberal de los años 1990 donde nuestros actores ubican sus inicios o los de la práctica en el país-, el circo, el punk y el break actuaron como instancias de búsqueda de expresión del descontento por el estado de las cosas. La posibilidad de romper con lo normativo ocupando el espacio público en un contexto de privatizaciones y restricciones, la apuesta a lo colectivo en un contexto de ponderación del individualismo y la desafiliación, la producción artística autogestiva e independiente en un contexto de mercantilización de la cultura, la producción singular de sí mismo en un contexto de estandarización, son vías de expresión del conflicto, de toma de posición y de resolución.

La “sorpresa” con la que se leyó la supuesta “oleada” de participación juvenil del inicio de la década actual (por ejemplo, sostenida en la presencia juvenil durante el funeral del ex presidente Néstor Kirchner o en la percepción de una mayor “militancia” juvenil) denota, precisamente, la persistencia de cierta visión normativa y adultocéntrica de qué debe ser la política y la participación (Borobia, Kropff y Nuñez, 2013). Sin negar un mayor interés por la cosa pública a fines del primer decenio del siglo XXI, las apreciaciones acerca de “la novedad” y “la sorpresa” por la actual politización juvenil



resultan riesgosas en tanto resulten invisibilizadoras de otras formas políticas y estéticas. Manteniendo la riqueza de la heterogeneidad de las producciones culturales, resulta relevante reconocer que para importantes sectores juveniles –como los punks, los cirqueros y los breakers- “la política” puede seguir pasando también por otros lugares. Y que bailar, producirse, dar espectáculos, estar en la calle, vivir del arte, siguen estando presentes como prácticas añejas, con largas tradiciones pero también con transformaciones, y manteniendo vigencia como soporte identitario de varios y varias habitantes de las ciudades. En la plaza, en el semáforo, en una esquina del centro, en un rincón del barrio, en el galpón, el centro cultural, el patio de la escuela, en la rambla o en una casa sigue sonando música, siguen los cuerpos bailando, siguen los brazos malabareando, siguen los y las jóvenes practicando lugares.

## Bibliografía

- Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*. Philadelphia, Estados Unidos: Open University Press.
- Borobia, R., Kropff, L. y Nuñez P. (2013) La participación política juvenil post 2001/3. En R. Borobia, L. Kropff y P. Nuñez (Eds.) *Juventud y participación política. Más allá de la sorpresa*. (pp. 11-24) Buenos Aires, Argentina: Noveduc.
- Cavanna, E. (2001) *El Nacimiento Del Punk En Argentina y La Verdadera Historia de Los Violadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interpress Ediciones.
- Danto, A. (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La Invención de lo cotidiano*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Duarte, S. (2006) *Ricky de Flema el último punk*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Baobab.
- Duncombe, S. (1997) *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Portland, Estado Unidos: Microcosm Publishing.
- Flores, D. (Ed.) (2011) *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina, 1978-1988*. Buenos Aires, Argentina: Piloto de Tormenta.
- Goffman, K. (2005) *La contracultura a través de los tiempos*. Barcelona, España: Anagrama.
- Infantino, J. (2005) [2007] *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis de Licenciatura) [CD 1] Buenos Aires: Departamento de Ciencias Antropológicas, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Infantino, J. (2011a) Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* (34), 141–163.
- Infantino, J. (2011b) Los jóvenes y sus proyecciones a futuro. Estrategias laborales y adscripciones identitarias entre jóvenes artistas. *Revista de la Escuela de Antropología, XVII*, 143-156.



- Infantino, J. (2012) *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis Doctoral). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires.
- Kreimer, J. C. (2006) *Punk: la muerte joven*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Era Naciente.
- Kropff, L. y Nuñez, P (2009) Relatoría Eje: Acción, participación, opciones y estrategias políticas. En Mariana Chaves (Ed.), *Estudio sobre juventudes en Argentina 1. Hacia un Estado del Arte 2007* (pp. 301-307). La Plata, Argentina: EDULP.
- Magnani, J. G. C. (2005). Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, 17, 173–205.
- Reguillo Cruz, R. (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Seibel, B. (1993) *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Strongman, P. (2008) *La historia del punk. El movimiento juvenil que transformó la escena social y musical del mundo*. Teià, Barcelona: Ma Non Troppo.
- Villa, A., Infantino, J. y Castro G. (2012) Introducción. En A. Villa, J. Infantino y G. Castro (Comp.) *Culturas juveniles. Disputas entre representaciones hegemónicas y prácticas*. (pp. 11-24) Buenos Aires, Argentina: Noveduc.





## ¿Qué distingue a la *otra* ciudad? Pensar la cultura rock platense a partir del análisis de un evento.

Cingolani, Josefina  
Cic / Lecys (FTS-UNLP)  
[cingolanijosefina@gmail.com](mailto:cingolanijosefina@gmail.com)  
La Plata. Provincia de Buenos Aires

### Introducción

Este artículo se propone analizar a partir de un evento llamado “*Ciudad Alterna-Encuentro de cultura rock*” el vínculo entre una práctica cultural concreta y el espacio urbano, dando cuenta de principios de distinción, de inclusión, exclusión y generación de fronteras en actores del campo de producción del rock platense. Este análisis constituye un primer aporte producto de una investigación más amplia que tiene como objetivo analizar las disputas en torno a la configuración del campo de producción de rock platense, tratando de conocer, entre otras cosas, los procesos de inclusión y exclusión de los que forman parte los distintos actores participantes o posibles participantes del mismo campo.

En la primera sección presentaremos una descripción del evento y algunos elementos para pensar en las características del rock platense y su vinculación con la Universidad Nacional de La Plata. En un segundo momento, haremos foco en el territorio donde el evento se realiza y lo relacionaremos con las características geoespaciales de la ciudad de La Plata. En el tercer apartado analizaremos en profundidad la cultura rock que el evento promueve señalando los criterios de *distinción* que allí operan. Por último, señalaremos algunas reflexiones finales utilizando distintas categorías que nos permitan pensar relacionamente las prácticas culturales y el espacio urbano.

En relación a la metodología de trabajo, utilizaremos como fuente principal el registro de las observaciones de las tres ediciones del evento, y complementariamente, una entrevista en profundidad realizada a uno de los organizadores, y los discursos presentes en distintas fuentes escritas (prensa especializada y páginas web.)

### 1. *Ciudad Alterna*, encuentro de cultura rock.

*Ciudad Alterna* es, según sus organizadores, un encuentro de “cultura rock”. Lo definen de este modo para distanciarse de la idea de festival, en tanto consideran que éste tiene una lógica de acumular bandas de rock sin más objetivo que ese. Según su perspectiva, un encuentro es libre, gratuito, sin fines de lucro y además, en él no conviven únicamente bandas musicales, sino un conjunto de disciplinas artísticas que conformarían lo que ellos llaman “cultura rock”. Allí, durante tres días



seguidos, entre las 16 y las 24 horas aproximadamente, transitan alrededor de quince bandas y más de cincuenta artistas. Además, se realizan otras actividades como muestras fotográficas, exposiciones de pintura e ilustraciones, proyecciones de videos, presentaciones de libros, conferencias y entrevistas a músicos reconocidos en el *círculo* rockero.

El encuentro es creado, en el año 2010, por dos comunicadores sociales egresados de la Universidad Nacional de La Plata. Con algunas experiencias anteriores vinculadas a centros culturales barriales y a la música, soñaban con construir un espacio en la ciudad, en donde tanto bandas de rock local, como artistas provenientes de otras disciplinas, puedan exponer sus obras en condiciones profesionales. Así, junto a amigos y conocidos constituyen una Asociación Civil que impulsa el armado y concreción de dicho festival. La organización está constituida por veinte personas aproximadamente: músicos, diseñadores, productores, comunicadores, egresados también la Universidad Nacional de La Plata, o en fuerte vinculación con ella.

En este sentido, son varios los autores que han pensado al rock platense como marcado por una fuerte impronta universitaria, hasta el punto de definirlo como algo homogéneo a partir de este rasgo. Por su parte, Zabiuk (2009) plantea dos vinculaciones importantes entre el rock y la ciudad de La Plata. Por un lado, la relación con la Universidad y por otro la proveniencia social de sus protagonistas (jóvenes de clases medias de distintos sectores). Vicentini (2010) también abona a esta idea, afirmando que La Plata es una ciudad de jóvenes y que el carácter universitario es un factor que incide de manera notable en el rock que allí se produce. En la búsqueda por dilucidar si existe en el rock de la ciudad una identidad platense Doeswijk y Ruiz (2007) también señalan el carácter universitario de la ciudad como un factor determinante, aunque no único, agregando la interdisciplinariedad del rock local, el fraseo de los cantantes y la ironía como un rasgo de estilo, entre otras características. Coincidimos con Boix en que, “gran parte de la música que se produce en la ciudad no puede escindirse de la presencia de un entorno universitario, pero que más que una ciudad universitaria hay mundos universitarios, y algunos de ellos están relacionados al rock” (2013:47). Afirmamos así, que la universidad es uno de los vasos comunicantes con el que se vincula el rock platense, pero es al mismo tiempo un factor que, junto a otros, formaría parte de una caracterización socio-profesional más amplia que puede ser concebida como diacrítico de distinción a la hora de pensar en las disputas por la configuración del campo de producción del rock platense.

## **2. ¿A dónde funciona la otra ciudad?**

El encuentro de cultura rock se realizó durante sus tres ediciones (2011, 2012 y 2013) en el Centro Cultural Islas Malvinas ubicado en la plaza que lleva el mismo nombre y se ubica entre las calles 19 y 20 y 50 y 54 de la ciudad de La Plata. El Centro Cultural Islas Malvinas ocupa el edificio donde funcionó -desde 1917- el ex Casino de Oficiales del Regimiento 7 de Infantería y fue inaugurado en 1998 por el intendente de turno como parte de un proyecto municipal de recuperación de los espacios



verdes públicos inspirado en la traza original de La Plata, planificada por el arquitecto Juan Martín Burgos y el ingeniero Pedro Benoit. Estos le habían dado al predio un destino de plaza principal junto a la [Plaza San Martín](#) (ubicada entre las calles que van de 6 a 7 y de 50 a 54), con la intención de flanquear el centro geográfico de ciudad (la Plaza Moreno ubicada en la intersección de las calles 12 y 14 y 50 y 54 ).

Particularmente, el Centro Cultural Islas Malvinas cuenta con tres salas de exposiciones, un auditorio, un microcine y un escenario central. Además ofrece un servicio de gastronomía que es notablemente concurrido por empleados públicos de Ministerios u oficinas cercanas, sobre todo durante la mañana y el mediodía. Estos espacios se ubican uno al lado del otro, conformando un cuadrado con un centro descubierto donde se ubica el escenario central, también llamado isla central. Los organizadores afirman que eligieron este espacio por la disposición que tiene, asegurando que no hay otro lugar en la ciudad que presente estas características. A continuación presentamos algunas imágenes del Centro Cultural. La primera, en relación a la plaza en general, y la segunda haciendo foco en la distribución del espacio.



Disponible en [www.panoramio.com/photo/35733296](http://www.panoramio.com/photo/35733296)

De Garay (1996) afirma que la juventud asociada al rock es uno de los actores sociales que establece una relación muy intensa con el espacio. Asimismo, sostiene que la ciudad como punto de referencia simbólica se ve transformada de espacio anónimo en territorio y que a través de distintas operaciones de nominación que los sujetos juveniles realizan se construyen lazos que sirven para fijar y recordar quiénes son y distinguirse de los otros. Y en este sentido, afirmamos que este es el objetivo de la



creación del evento. Como señalamos en el título de este trabajo, y afirma uno de sus organizadores *“la ciudad alterna existe y la queremos mostrar”*.

Creemos que el territorio elegido comparte con aquel del que quieren diferenciarse la forma. El Centro Cultural no sólo es un cuadrado como la ciudad de La Plata sino que reproduce también el mismo criterio en tanto a la disposición y escala de importancia de los sitios. Así, ambos territorios presentan un punto central que posee el protagonismo: en la ciudad de la Plata el cuadrado fundacional, que funciona como punto geográfico estratégico tanto para el sistema de transporte como para la ubicación de lugareños y visitantes, y en la Ciudad Alterna el escenario central. Este es el punto más visibilizado del evento porque allí ubican a las principales bandas musicales. En cambio, en los salones de alrededor se realizan actividades complementarias. La mayor circulación de gente y las actividades más convocantes se desarrollan en el centro de su ciudad, como sucede en la otra de la que quieren alejarse. El centro sigue teniendo la primacía, se desataca por sobre los otros ámbitos. Solo una banda toca un día en un túnel subterráneo que se encuentra en la plaza, por fuera de la infraestructura del centro cultural y ellos publicitan la actividad como una invitación a *“intervenir todos los rincones de la Otra Ciudad”*.

Los artistas que forman parte de la programación del evento durante el año realizan sus presentaciones, en bares y centros culturales que conforman un trayecto, en términos de Magnani (2002). Retomamos esta noción para dar cuenta de esos caminos no aleatorios que realizan los actores, por medio de los cuales articulan relaciones sociales, prácticas culturales y espacios urbanos. Además, como sostiene Saraví (2012) la idea de trayectos implica escoger entre varias alternativas espaciales. Estos grupos musicales, no sólo comparten lo espacial, sino que también realizan fechas conjuntas, en los mismos bares o locales que colaboran a través de un aporte económico para la realización del evento, o en otros centros culturales que son los que instalan sus librerías en forma de feria de libros y revistas en el evento. Y más aún, muchos músicos tocan en más de una de esas bandas y al mismo tiempo son público de otras, y /o conducen un programa radial en el que invitan a alguna otra de estas mismas bandas. Las bandas platenses que han formado parte del Festival en estas tres ediciones transitan un mismo *trayecto* (Magnani, 2002) dentro la ciudad de La Plata. Sin embargo, a pesar de la existencia y proliferación en los últimos años de estos espacios culturales autogestionados y alternativos, la ciudad alterna elige funcionar en un espacio gestionado por la Municipalidad de La Plata a través de la secretaría de Cultura y Educación. Y en este punto, las ciudades no se distinguen. La ciudad alternativa funciona en un lugar oficial, y esto es elegido por sus organizadores. Si bien no es objetivo de este trabajo profundizar en el vínculo entre el arte y el Estado, no queremos dejar de destacar este vínculo y plantear la interrogación que se pregunta por lo alternativo. Si el evento recibe algunos subsidios de distintos organismos estatales





y además se realiza en un espacio gestionado por el Estado, ¿qué el lo que la daría a la ciudad su carácter de “alterna”?

### 3. ¿Qué *distingue* a la otra ciudad?

El análisis no se agota en la reflexión acerca del espacio físico. Segura (2009) afirma que los lugares deben pensarse en clave relacional, analizando las relaciones entre espacio social y espacio físico, productos de luchas por la apropiación del espacio. También señala que los límites, tengan una traducción espacial o no, remiten a relaciones sociales, a los modos como las personas se clasifican e imaginan entre sí y a las formas en que se relacionan en virtud de tales clasificaciones e imaginarios. En este sentido nos preguntamos ¿Cuáles son los criterios de *distinción* que juegan a la hora de conformar la *otra* ciudad y generar inclusiones y exclusiones?

Como hemos explicitado anteriormente creemos que lo que está en disputa en el evento en cuestión no es la ciudad en sí, sino que detrás de la apelación a esta *otra* ciudad se esconde la lucha por la *legitimación* de una vertiente del rock (no solo del rock local, porque también participan del evento artistas porteños y de otras ciudades del país). En este sentido es que nos preguntamos por los procesos de distinción que se ponen en juego para conformar lo *otro*. Así, señalamos a continuación distintos criterios que operan en estos procesos de distinción.

Uno de los criterios que hemos identificado y que es promovido por la organización del mismo es el profesionalismo. Los organizadores del evento creen que, a diferencia de lo que sucede en la ciudad de La Plata, el encuentro ofrece -para la expresión y manifestación de la cultura rock - las condiciones técnicas y profesionales adecuadas. Con cuestiones técnicas referimos a un espacio acondicionado correctamente, con la infraestructura necesaria, con una buena calidad de sonido, de imágenes, etc. Mientras que condiciones profesionales implica, además de las cuestiones técnicas, entre otras cosas, abonar honorarios a cada uno de los artistas que participan del evento.

La multidisciplinariedad se convierte en otro criterio de *distinción* en *Ciudad Alterna*. El evento no solo ofrece la presentación de grupos musicales, sino que la idea de una cultura rock platense trasciende lo estrictamente musical. En la ciudad que proyectan, lo que ellos definen como “cultura rock” es un campo multidisciplinario compuesto por músicos, pero también por diseñadores, periodistas, fotógrafos y cineastas, entre otros. Y es esto lo que define al evento como encuentro y no como festival, según los organizadores. Según la perspectiva de Doeswijk y Ruiz (2007) las bandas de rock surgidas de la ciudad de La Plata se diferencian por concebir al arte desde una perspectiva múltiple e integradora. De igual modo, la actividad principal del evento gira en torno a los grupos que allí se presentan.

A la hora de elegir a las bandas que formarán parte del evento los organizadores ponen en marcha una serie de criterios de selección. El primero que señalamos es en torno a la visibilidad. Según mis



interlocutores, los grupos musicales que tuvieron más apariciones durante el año, y se destacaron por sobre el resto, son los elegidos. A la visibilidad se le agrega un criterio ligado a la productividad de los mismos. Con esto hacemos referencia específicamente a la producción de discos. Generalmente, la organización del evento elige bandas que tengan al menos dos discos grabados, y preferentemente que éste segundo disco haya sido realizado en el año en curso. ¿Por qué? Porque según su punto de vista un segundo disco es un registro promedio del estado de la banda. Como afirma uno de ellos, “(...) si sacó disco durante ese año (la banda) está muy ensayada, en un momento de mucha conexión, que viene tocando seguido...”. Otra de las cuestiones que identificamos como un criterio de selección tiene que ver con la masividad. Los organizadores utilizan este criterio para argumentar la ausencia de bandas ligadas a la vertiente de rock barrial en las tres ediciones del evento. Sin embargo, cuando la entrevistadora contra argumenta señalando la existencia de bandas más chicas ligadas al rock barrial que tienen protagonismo en el circuito local, el entrevistado afirma que

*(...) es la pelea de siempre... ellos también se ponen un poco al margen (...) un recelo de las otras bandas porque llevan mucha gente y supuestamente hacen un rock cabeza y las bandas éstas diciendo “yo me corto solo, tengo a tres mil personas que me siguen y eso es lo más importante”.*

Creemos que este pasaje permite ver que detrás del argumento en torno a la masividad, aparece un diacrítico de distinción -vinculado a una discusión más profunda entre vertientes del rock, que exceden la localía, y que puede reponerse en distintos momentos de la historia del rock en Argentina- que versa en torno a la antigua pelea entre un rock acusado de ser más popular y otro de apuntar a lo culto y a la perfección.

Además de la antigüedad, la productividad y la no masividad, las bandas elegidas comparten algo más. En tanto a estilo, están más ligadas a la escena indie alejándose del rock and roll más clásico. Si bien en un principio esta categoría se utilizaba para designar una concreta separación económica de los principales sellos discográficos, ha habido una transformación del indie en un estilo o una estética. Nosotros la utilizamos, para el caso platense, en ambos sentidos.

Con respecto a la dimensión económica, los grupos que forman parte del evento, en su mayoría integran algún sello musical independiente o adoptan a este tipo de producción como concepción. Pareciera así, que otro de los límites de la otra ciudad tiene que ver con el modo de producción independiente. En este sentido, no aparecen en las ediciones del encuentro ninguna manifestación artística (grupos musicales, feria de libros, revistas, etc.) ligada a grandes sellos discográficos o compañías multinacionales. Como sostiene Boix (2013), a través de Palmeiro (2005) en el contexto local, para una época más a menos contemporánea a esta, existen más de setenta sellos activos en



la ciudad de Buenos Aires, a la que considera el nicho discográfico argentino por excelencia. Para el caso de La Plata en particular, Boix (2013) ubica el surgimiento de los sellos musicales con posteridad al año 2009, aunque alguno en particular, haya comenzado con anterioridad. Ella sostiene que estos proyectos musicales pasan de la marginalidad en la escena a una relativa centralidad, que se evidencia en el lugar protagónico que la prensa nacional especializada empieza a darles. En la actualidad, existen en la ciudad alrededor de quince sellos musicales. Si bien estos sellos nacen y existen en la ciudad de La Plata en convivencia con otras formas de producción y distribución, en la ciudad alterna son el modo dominante. En la ciudad deseada, éste es el único modo de producción presente. Y se convierte así, como señalamos antes, en un criterio más a la hora de seleccionar artistas.

En tanto a la segunda dimensión –la estética- los grupos musicales convocados comparten rasgos similares en cuanto a lo estrictamente musical, además de distinguirse por otros clivajes como las trayectorias socio-profesionales, la vestimenta, las concepciones acerca del arte, la autogestión y la independencia, los modos de utilizar el cuerpo, y el vínculo con el público, entre otros.

La pregunta por la independencia y la autogestión invita a pensar en el financiamiento del evento. Así, los organizadores sostienen que no les interesa ser financiados por una marca que les imponga la forma y el contenido del evento, como sucede con los festivales como *Pepsi Music* o *Quilmes Rock*, por nombrar algunos. La apuesta en las primeras dos ediciones fue financiarse a través del aporte de instituciones como la Municipalidad de La Plata, la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires (financiamiento público) y de los bares, teatros y locales vinculados al circuito (financiamiento privado). En la última edición, la Organización Civil que promueve *Ciudad Alterna* decide incorporar el crowdfunding como una nueva fuente de financiamiento. Esta modalidad se basa en el aporte colectivo, por parte del público, a través de una plataforma virtual. Los organizadores, refiriendo a él sostienen que

*(...) no es más que lo de las revistas de los '60 y '70 en donde el lector paga una suscripción por adelantado, es eso, es un voto de confianza a algo que ya conocía el público y que no se podía hacer de otra manera (...)*

#### **4. Reflexiones finales. Pensar el vínculo entre rock y territorio a partir de la relación entre el espacio urbano y las prácticas culturales.**

La ciudad alterna tiene *límites* claros derivados de criterios de *distinción* específicos. En este sentido, creemos que la creación de *Ciudad Alterna* es una apuesta por promover, hacer visible y legitimar *una* vertiente específica del rock, no solo local, sino que encuentra exponentes que exceden los límites materiales de la ciudad. El evento, como ya hemos dicho, es la puesta en escena de un



trayecto –entre otros posibles- de la ciudad. El mismo presenta características homogéneas, y como sostiene Magnani (2002) da cuenta de esos caminos no aleatorios que realizan los actores, por medio de los cuales articulan relaciones sociales, prácticas culturales y espacios urbanos.

Los criterios de distinción que hemos identificado habilitan la demarcación de un adentro y un afuera de esa ciudad. Los límites son claros. No hacemos referencia solo a lo material, sino también a lo simbólico, como hemos mostrado a través de Segura (2009). Estos criterios, junto a características compartidas por los organizadores hacen de la ciudad alterna, una ciudad homogénea, la maximización de un trayecto determinado. Además, el *otro* rock es impulsado por un grupo de personas que comparten trayectorias socio-profesionales cercanas. Nos estamos refiriendo, como ya hemos señalado anteriormente, a la fuerte vinculación con la Universidad Nacional de La Plata, a lo que se le suma desempeñarse como empleado público en algún organismo estatal y la proveniencia social de clases medias, entre otras características.

Por lo tanto, creemos que hay otra noción que permite dar cuenta de estas dos dimensiones, y que supera la idea de trayecto. Es la de *pedazo* -también propuesta por Magnani (2002)- que hace referencia a la dimensión relacional del territorio además de la espacial. Consideramos que *Ciudad Alterna* es más que la puesta en escena de un trayecto de los tantos posibles de la ciudad, condensa en sí mucho más que un recorrido no aleatorio, en donde los actores concurren frecuentemente. La idea de *pedazo* habilita a pensar que Ciudad Alterna es un tal en tanto configura una modalidad particular de encuentro, una experiencia concreta y compartida (2002:20). Y según Magnani (2002), esa modalidad particular de encuentro supone la presencia de elementos mínimos estructurantes que se tornan reconocibles en otros contextos. Además, el mismo autor sostiene que una totalidad consistente en términos etnográficos es aquella que experimentada y reconocida por los actores sociales, es identificada por el investigador, pudiendo ser descripta en sus aspectos categóricos. La noción de *pedazo* “supone una referencia espacial, una presencia regular de sus miembros y un código de reconocimiento y comunicación entre ellos” (2002: 20). Para Magnani (2002), no basta pasar por ese lugar, o frecuentarlo con regularidad, para ser del *pedazo* es preciso estar situado y ser reconocido como tal en una peculiar red de relaciones que combina lazos, por ejemplo de parentesco, procedencia, etc. Y agrega que, esta red de relaciones instaura un código capaz de separar, ordenar, clasificar y que es en última instancia por referencia a ese código que se puede afirmar quién es o quién no es del *pedazo* y en qué grado. Por otro lado, Magnani (2002) afirma que dicha noción no solo evoca lazos de pertenencia sino también establecimiento de fronteras.

A lo largo de este escrito, pero principalmente del tercer apartado, hemos caracterizado y descripto a *Ciudad Alterna* en tanto los criterios de distinción que allí se ponen en juego, y a partir de los cual se generan principios de inclusión y exclusión. Por eso creemos que la noción de *pedazo* habilita, a partir de los rasgos propuestos por Magnani, pensar a *Ciudad Alterna* como una modalidad de





encuentro, como una red de relaciones en donde sus actores están situados, son reconocidos y comparten lazos y como un lugar en donde se instaura un código que permite ordenar, clasificar, separar y que además permite el establecimiento de fronteras.

Así, estamos en presencia de un territorio material, pero también de un territorio estético relacional, en donde lo que vincula a sus protagonistas, es más que el encontrarse en los mismos espacios físicos y compartir el mismo recorrido. Magnani (2002) propone la categoría de *pedazo* para dar cuenta de un área que presenta una relación más estrecha entre el espacio y la práctica cultural y es frecuentada por un círculo más reducido y estable de personas. Creemos que la categoría de *pedazo* pone el acento en la práctica cultural por sobre el espacio, y así nos permite pensar que lo que realmente se está disputando en *Ciudad Alterna* no es un territorio material, sino otro rock. *Ciudad Alterna* está promoviendo otra forma de hacer rock, de ejecutarlo, de difundirlo, de pensarlo.

Como hemos mostrado anteriormente, a partir de la “cultura rock” que promueven, lo que une al conjunto de artistas que participan del evento es un horizonte estético común que como expresión musical, no se agota en la estética, sino que plantea una dimensión política y afectiva que organiza el pasado, actualiza el presente y construye una suerte de futuro. Complementariamente, estas dimensiones que la autora menciona se ven presentes en el encuentro atravesadas por los momentos históricos. La incorporación de bandas del circuito platense de veinticinco años atrás, cómo la proyección del documental sobre Federico Moura, que pone a Virus como una de las bandas emblema y representante de la cultura rock platense, muestran la apelación directa al pasado para introducir ciertas pautas y criterios acerca de cómo debe ser el presente, de cómo debe ser la cultura rock platense y el *otro* rock. Si bien no lo desarrollamos en este escrito, creemos que hay un fuerte proceso de tradicionalización y de apropiación selectiva de tradiciones, en términos de Williams, que constituye un punto fuerte a la hora de analizar –no solo este evento específico- sino la configuración del campo de producción del rock platense.



## Juventud, medios y ficciones

Cañas, Natalia Soledad

Lesta, María Laura

Escuela de Ciencias de la Información

Universidad Nacional de Córdoba

[nscanas@gmail.com](mailto:nscanas@gmail.com)

[laulesta@gmail.com](mailto:laulesta@gmail.com)

El presente trabajo forma parte de un trabajo de marco referencial de una tesis doctoral. Por lo que, se circunscribe como una investigación exploratoria de lo escrito sobre el tema hasta el momento. Lo que se intenta alcanzar aquí es anticipar un recorrido por el estado del arte de los jóvenes y las pantallas (de tv). Lo que indagaremos en el presente trabajo son las lógicas de producción de programas de ficción para públicos juveniles haciendo hincapié en las representaciones sociales del adolescente, sus prácticas, gustos, elecciones, vínculos, entre otros.

La «juvenilización» de la pantalla coincide ciertamente con un avance del 'efecto joven' que se relaciona con las formas de trabajo pero se encuentra totalmente imbuido de los valores imperantes y presentes en los procesos sociales y culturales (Emanuelli, 2001).

Al asumir a los jóvenes como audiencia de la TV, los concebimos como sujetos "en situación" y, por lo tanto, condicionados biográfica y colectivamente que operan como mediaciones del proceso de la recepción (Martín Barbero, 1991). Su lugar como público se va construyendo y diferenciando de muchas maneras como resultado de su particular interacción con la TV y de las diferentes mediaciones que entran en juego en este proceso (Orozco Gómez, 1994, 58).

La etapa adolescente es vital y crucial para el desarrollo y la construcción de los valores y de las identidades, tanto individuales como colectivas. Durante este delicado y complejo proceso, los individuos suelen recurrir a modelos y representaciones provenientes de los sujetos significativos de sus entornos, los llamados agentes socializadores, como son la familia, el grupo de pares o la escuela. Pero, además de representaciones, patrones y clichés reales, los jóvenes recurren a otros que atañen a la esfera mediática. Todavía en la era digital y juntamente con los nuevos medios de comunicación electrónicos, la televisión sigue teniendo cierto peso en la función socializadora de los adolescentes. En particular, su función modeladora se hace más evidente en los productos de ficción, que además suelen colocarse en la cima de las preferencias juveniles (Fedele y García Muñoz). El consumo de ficciones televisivas, es un objeto de estudio interesante para comprender (desde la



perspectiva de la recepción) los efectos que se producen en las posteriores acciones, valores y actitudes de los jóvenes en sus vidas cotidianas.

Palabras claves: jóvenes, ficciones televisivas, series.

### **Los jóvenes en las pantallas**

Para el sociólogo, Pierre Bourdieu (2001) ser y estar joven es uno de los aspectos más ansiados en la sociedad y está relacionado estrechamente con otros atributos como la belleza, el culto al cuerpo, la salud o la vitalidad. Los medios de comunicación son conscientes de ello y explotan al máximo estas propiedades, pues resultan convincentes y rentables. La juventud se presenta, muchas veces, como portadora de transformaciones en los códigos culturales, a veces de modo más notorio y otras de manera imperceptible incorporando nuevos cambios en las costumbres, tradiciones, creencias y sentidos (Margulis, 2008). Los cambios son aceptados bajo la premisa de que las sociedades evolucionan y por lo tanto se vuelve necesaria la creación de nuevas significaciones en la lectura de los intercambios culturales y las relaciones interpersonales. Y como expresan Levin y Schmitt: "la juventud es una construcción social y cultural." (1996, p. 7) Es una etapa que se encuentra entre la infancia y la edad adulta. Se caracteriza, según los autores, por momentos de crisis individuales y colectivas pero también por fases de compromisos exaltados y entusiastas. Es una etapa que se determina más por rupturas que por continuidades, en la que se comienzan a cuestionar las creencias y los mandatos sociales.

La «juvenilización» de la pantalla coincide ciertamente con un avance del 'efecto joven' que se relaciona con las formas de trabajo pero se encuentra totalmente imbuido de los valores imperantes y presentes en los procesos sociales y culturales (Emanuelli, 2001).

Al asumir a los jóvenes como audiencia de la TV, los concebimos como sujetos "en situación" y, por lo tanto, condicionados biográfica y colectivamente que operan como mediaciones del proceso de recepción (Martín Barbero, 1991). Su lugar como público se va construyendo y diferenciando de muchas maneras como resultado de su particular interacción con la TV y de las diferentes mediaciones que entran en juego en este proceso (Orozco Gómez, 1994, 58).

La etapa adolescente es vital y crucial para el desarrollo y la construcción de los valores y de las identidades, tanto individuales como colectivas. Durante este delicado y complejo proceso, los individuos suelen recurrir a modelos y representaciones provenientes de los sujetos significativos de



sus entornos, los llamados agentes socializadores, como son la familia, el grupo de pares o la escuela. Pero, además de representaciones, patrones y clichés reales, los jóvenes recurren a otros que atañen a la esfera mediática. Todavía en la era digital y juntamente con los nuevos medios de comunicación electrónicos, la televisión sigue teniendo cierto peso en la función socializadora de los adolescentes. En particular, su función modeladora se hace más evidente en los productos de ficción, que además suelen colocarse en la cima de las preferencias juveniles (Fedele y García Muñoz). El consumo de ficciones televisivas, es un objeto de estudio interesante para comprender (desde la perspectiva de la recepción) los efectos que se producen en las posteriores acciones, valores y actitudes de los jóvenes en sus vidas cotidianas.

### **Series juveniles**

En la actualidad, en un momento clave del desarrollo de los medios a partir de la digitalización, la consecuente expansión de canales y la clara apuesta por los canales temáticos de ficción, se revaloriza el conocimiento sobre el consumo adolescente de la ficción televisiva. Y por ello su estudio desde el ámbito académico es todavía parecería más urgente en virtud de entender el papel de la escuela en este contexto de lectura de los medios de comunicación.

La investigación sobre las producciones de series de ficción para el público adolescente ha ido asumiendo cada vez más relevancia en las últimas décadas, probablemente también en consonancia con el aumento de la producción de ficción específicamente dirigida a este público.

Las «teen series» se pueden considerar productos de ficción seriada, generalmente de corte dramático, dirigidos principal y específicamente al público juvenil, de entre 40 y 60 minutos de duración, producidos a partir de la década de los noventa especialmente en países anglófonos y que narran las historias y las vidas de personajes adolescentes. Pueden tener un único personaje o un grupo que se constituye como protagonista, se centran en la época de la «highschool», cuando los personajes tienen entre 13 y 16 años, y se caracterizan por la centralidad de tramas sobre relaciones interpersonales, especialmente de amor y amistad (Guarinos, 2009).

No obstante, y como suele ocurrir dentro de este género, lo ficcional se sumerge dentro de una narración verosímil: la vida de los protagonistas evoca fuertemente los principales acontecimientos que transcurren en esta etapa de la vida, tales como el amor, la amistad, la vocación, los sueños, etc. Lo llamativo de estos tipos de programas puede ser en algunos de ellos la incorporación de diversos elementos sobrenaturales que intervienen como variantes para la solución de las problemáticas planteadas, produciendo una suerte de efecto de “encapsulamiento” de la etapa





adolescente como un momento separado del mundo adulto y de las problemáticas que deben afrontar. La incorporación de elementos de ciencia ficción parece emerger con gran aceptación en los públicos adolescentes que se enganchan con las ficciones y se convierten en fervientes fan y defensores de las mismas.

Por otra parte, Ana María Fernández (1996), pondrá en juego dos conceptos muy interesantes a nuestro entender, de trabajar aquí: la plusconformidad y el abatimiento. En donde lo que se pone a rodar son nuevas formas de subjetivación de los jóvenes. “Se trata de personas que accionan y practican abusos y excesos de diversos ordenes, desde violencia, crueldades y severos trastornos alimentarios hasta adicciones de muy diferentes tipos; en algunos casos, pueden encontrarse con frecuentes problemas con la ley, también llamadas conductas delictivas”(p. 27). Estas subjetivaciones planteadas se caracterizan por haber roto la relación acción – efecto en donde la urgencia del gozo borra el campo de la experiencia.

Por otra parte, Florencia Saintout expresa en el informe del observatorio de jóvenes correspondiente al año 2012, unas palabras que pueden ejemplificar lo que se viene diciendo hasta aquí

Construir una cartografía compleja acerca de las narrativas mediáticas sobre los y las jóvenes implica preguntarnos por uno de los modos en que los sentidos acerca de lo juvenil son organizados, negociados y disputados. Si entendemos que lo juvenil sólo puede pensarse en el espesor de las relaciones conflictivas de auto y heterodefinición, relaciones materiales y discursivas de resistencia, apropiación y reproducción, veremos allí donde los medios sustancializan, banalizan y ahistorizan los perfiles y prácticas juveniles, se anuda un tipo de regulación simbólica de lo social y de los sujetos que lo componen.

Lo que se pone en juego en las narrativas mediáticas son los sentidos, valores y contenido que los jóvenes le otorgan a sus propias prácticas sociales. Por lo que, se hace necesario que se desarrolle una reflexión acerca de los sentidos que los medios otorgan a las prácticas juveniles y que cobran distintos significados en la pantalla.

“El papel de la televisión en la transmisión de representaciones de diversa índole continúa siendo un fenómeno social y cultural, a la hora de influir o perpetuar creencias, estereotipos o valores de la audiencia (Peterson, Peters, 1983; en Gerbner, 2002).”

El género de las telenovelas dirigidas al público adolescentes en la Argentina ha sido creciente en estos últimos años. En el caso argentino, uno de los programas favoritos fue la novela juvenil *Casi Ángeles*, ciclo televisivo creado por Cris Morena y producido por Cris Morena Group y RGB (Gustavo Yankelevich). Esta telenovela lideraba la programación de las tardes con un promedio



general de 16 puntos de rating (según datos de IBOPE). La dupla de productores ha trabajado en éxitos anteriores de series juveniles como: Chiquititas (desde 1995 hasta 2001), Floricienta (2004 y 2005), Erreway (2002 y 2003), entre otros, todos destinados al público adolescente. Su éxito no se limita al rating televisivo sino también al teatro, música, revistas, libros, entre otros, basados en la narración exhibida en la TV. En su propio blog, la banda 'TeenAngels' de 'Casi Ángeles' (desde 2007 hasta 2010) tiene publicado las cifras del éxito del programa: más de 500 mil discos en un período de cuatro años, con 6 CD's editados en la Argentina. Pero también se han editado en otros países de Latinoamérica, España e Israel. El suceso televisivo fue llevado al teatro y actuaron en Argentina, España, Perú, Israel, Uruguay y México. Obtuvieron el primer lugar en 2009 en la entrega de los Premios 40 Principales, como mejor Artista de Argentina (casiangelesblog.com, 2010).

### **Teleserie Juvenil: ALIADOS**

En junio de 2013 los mismos productores ponen al aire Aliados. La historia de la telenovela (tal como aparece en su propio blog) cuenta que desde hace miles de años la raza humana camina el planeta construyéndolo y destruyéndolo con igual intensidad. En las últimas décadas se han realizado adelantos en ciencia y tecnología a la velocidad de la luz, pero con igual rapidez se han alejado los unos de los otros, hasta olvidarse que es lo esencial, quiénes somos y para qué estamos aquí. Desde fines del 2012, la humanidad comenzó una cuenta regresiva que va a conducirla a su destrucción o a su renacimiento. La clave de acceso a la nueva era está en manos de 7 jóvenes humanos, tan poderosos como marginales, tan atractivos como perdidos, tan revolucionarios como violentos, tan aislados como comunicados. Con ayuda de la Energía Femenina Creadora, estos jóvenes serán habitados y asistidos por 7 seres de diferentes dimensiones, que se convertirán en sus socios. Aliados es la jugada final, la última historia de amor incondicional entre el universo y la tierra (<http://aliados.telefe.com/aliados/>).

Esta historia de Aliados estará protagonizada por trece jóvenes: Venencia, Noah, Inti, Maia, Azul, Luz, Franco, Ian, Manuelito, Valentín, Gopal, Devi y Ambar. En este grupo de jóvenes hay un gran mix de situaciones, condiciones sociales, relaciones y vínculos interpersonales que se entrecruzan dando lugar a múltiples historias dentro de la trama principal.

Algunas características de estos personajes:

**Noah:** un joven rico y caprichoso que siempre ha obtenido lo que quiso. Juega con los sentimientos de las mujeres y también con los de las personas que lo rodean, ya que no le interesa tener relaciones serias. Es manipulador, sexy, soltero y padre de Tomás, aunque él niega esa



paternidad. En el pasado ha presenciado como su padre asesina a su hermano (su tío) por el amor de su madre, hecho que lo hace ser como es. A lo largo de la novela intentará superarse. Se terminará enamorando de Venencia (quien no cae a sus brazos rendida, sino que se le resistirá) y por ese amor intentará ser una mejor persona. Venencia sería su aliada en la tierra.

**Franco:** representará el estereotipo de chico marginal, pobre y ladrón. No tendrá un hogar, ni familia, ni trabajo. Estará al margen de la ley casi todo el tiempo y por ello irá a la cárcel. Será rescatado por Inti, su aliado. Franco se enamorará de Azul e intentará conquistarla en todo momento para ello intentará comprender y participar de alguna manera del mundo artístico de Azul.

**Manuel:** es uno de los más pequeños de la serie, sufre de maltrato escolar, o bullying en silencio. Su mamá lo sobreprotege. Él es tímido, inseguro y le gusta cantar. En su infancia a tenido amigos imaginarios. Su aliado será Gopal que se comunicara con Manuel a través de espejos o cuadros (ya que se encuentra encerrado en esos objetos). Intentará suicidarse para no ser más víctima de maltratos. Su enemiga en el colegio será Maia.

**Azul:** una joven que gana popularidad y fama a partir de participar en un reality shows de jóvenes cantantes pop. Allí le gana el primer puesto a Maia, con quien después tendrá una relación tensa. Azul presenta síntomas de anorexia, por lo cual a su edad, 15 años todavía no ha menstruado. Es fría, autoritaria y caprichosa. Su padre la abandono de pequeña y su madre es quien maneja su carrera, canalizando a través de azul sus sueños no obtenidos de joven, por lo que la tortura con su peso, el profesionalismo y las exigencias para mantener el éxito. Azul, finalmente se enamorará de Franco, galán que no será aceptado por su madre. Su aliada será Luz, quien habitará en su mismo cuerpo, haciendo que actué de manera extraña en diferentes ocasiones, ya que Luz, la hará mostrarse solidaria, comprensiva, amable y gentil, cualidades opuestas a la personalidad de Azul.

**Maia:** es una chica que pierde el concurso de canto pop en manos de su compañera Azul. Ante ese hecho se vuelve egoísta y solo encuentra placer agrediendo a los demás. La principal víctima de su violencia será el personaje de Manuelito, quien sufrirá de bullying de la mano de Maia. Su padre la abandono de pequeña y su madre es alcohólica además de ejerce violencia física sobre ella, por no lograr ganar el concurso. Su aliada en la tierra será Ámbar, quien intentará aplacar la violencia de Maia hacia los demás, en especial hacia Manuel.

**Valentín:** es un niño huérfano que estará en manos de un hombre que lo hará trabajar y lo maltratará encerrándolo en un pozo de agua, en soledad. Los sentimientos de odio y rencor toman más fuerza en la vida de Valentín a medida que pasa el tiempo. No conoce del amor que los adultos o



los otros niños le puedan dar. Valentín ha perdido las ilusiones de poder dejar esa vida de trabajo y maltrato, solo sabe pelear. No sabe como relacionarse ni actuar con otros niños de su edad. Su aliada en la tierra será Devi.

**Ámbar:** es la aliada de Maia que a diferencia de ésta última sus acciones están llenas de paz y armonía. Se presenta como una joven con gran vitalidad, alegre, es inquieta y pregunta sobre todo, ya que, estar en la tierra para ella es una aventura nueva que esta experimentado y la vive con intensidad. Es del planeta Sirio. Le cuesta comprender la maldad de Maia e intenta hacer de todo para disuadirla de sus actos.

**Devi:** en la tierra es la aliada de Valentín. A diferencia del resto de los seres de Luz ella es un ser humano de luz. Tiene 12 años pero posee una sabiduría de un adulto. Es divertida, alegre, solidaria y se sentirá muy comprometida con su misión de ayudar a Valentín. Tiene a sus padres que conocen de las características de Devi. Se muestra fuerte y de carácter a la hora de asumir sus responsabilidades.

**Gopal:** es el aliado que acompañara a Manuel. Vive a través de los reflejos, por eso se lo ve solo en espejos y marcos. Es simpático, inteligente y amistoso. No se ha hecho presente en la tierra como los demás seres de luz, por eso se dice que habita otra tierra. Le gusta quebrantar las reglas y muchas veces donde hay soluciones solo ve problemas. Cuando pase un tiempo, experimentara salir de los reflejos y existir en la tierra, lo que lo llevara a descubrir nuevas sensaciones.

**Inti:** será el ser de luz que acompañe a Franco. Habitará el cuerpo de Matías Arce (amigo de Noah, quien recibió un disparo por parte de Franco), como de humanos no sabe casi nada le cuesta adaptarse a su cuerpo. Nació en el lado del fuego de un planeta especial. Experimentará el amor a partir de enamorarse de Emma, la mamá del hijo de Noah. Es inteligente, simpático y leal.

**Venencia:** será la Aliada de Noah en la tierra. Es un ser de luz que ya ha estado en otros cuerpos humanos en otras misiones, pero no lo recuerda. Se caracteriza por el amor en sus acciones y la paz que la rodea. Sus misiones se relacionan con procurar y crear amor pero sin comprometerse. Su misión con Noah la cambia ya que ella se terminará enamorando de él. Es muy amiga de Inti.

**Ian:** es el líder de los seres de luz en la misión de la tierra. Es un ser especial que pareciera habitar un cuerpo humano pero el mismo no está compuesto ni por partículas ni moléculas. Si bien no comprende la misión que vienen a realizar a la tierra no la cuestiona y está al pendiente de que cada ser de luz cumpla con sus objetivos, marcando cuando no están realizando la tarea satisfactoriamente. Desconoce cuál es su propia misión en la tierra e irá descubriéndola a lo largo de la historia. Es un ser sabio, paciente, leal, curioso, y profundo. Transmite paz y sabe dirigir a sus





compañeros. Siente que la tarea a la que ha sido convocado es trascendental para él y la humanidad y por eso no quiere fallar.

Un dato curioso de estos personajes es quiénes son en la vida real. Las producciones de Cris Morena se han caracterizado por lanzar al mundo artístico jóvenes desconocidos que logran el éxito gracias a la popularidad de los programas de la productora. Pero en esta historia particularmente pasó algo distinto. Si bien hay personajes que habían sido desconocidos hasta el momento, pareciera no ser casualidad su incorporación. Dentro de la historia se encuentran hijos de famosos actores y actrices, actores que ya eran conocidos por otros programas de Morena y por último personajes que eran muy populares en las redes sociales, ya sea por facebook, twitter o por videos de youtube.

Por otra parte, esta novela incorporó los llamados *Websodios* que son pequeños adelantos del capítulo a emitirse en la web de la telenovela juvenil, de cinco minutos de duración. Los adelantos comienzan el día jueves (un día después de la emisión semanal, los días miércoles) a partir de las 20 hs. Así al llegar la otra semana si se suman cada fragmento de los websodios se compone un capítulo completo.

Este conjunto de elementos, generados desde el mismo grupo productor, en distintos medios y soportes construye un universo temático vinculado con la ficción televisiva pero que la excede ampliamente. En su circulación, define un estilo juvenil que a la vez que orienta consumos construye vínculos identitarios.

La aparición de Internet y las tecnologías digitales implican cambios cualitativos en la trasmediación (Jenkins, 2008). A partir de este momento cobra importancia la participación activa de la audiencia. Los distintos tipos de intertextualidad que se presentan en relación con la ficción televisiva abarcan distintos espacios (sitios de broadcasting, blogs, páginas de descarga, reediciones audiovisuales). Los más frecuentes y extendidos son sitios que proponen un recate de la producción televisiva, ofreciendo los capítulos para descargar y los foros o blogs de discusión sobre los títulos. (Orozco Gómez, Vassallo de Lopes, 2010, 122)

La cita de los autores busca ejemplificar como hoy la audiencia participa activamente en la historia de la serie, haciendo aportes que pueden ser considerados y manifestados en la pantalla.

Antes de emitirse el primer episodio de la novela, en un programa de televisión del mismo canal se hizo la presentación oficial. Además de la promoción del disco musical de la novela con las canciones de los diferentes personajes. Cada uno de las historias que se entrelazan en la narrativa de la novela tiene una letra de canción especial y particular.

La magia y el surrealismo dicen presente en esta serie dedicada al público adolescente, en donde el exterminio del mal de la humanidad solo parece ser posible si es combatido por elementos espirituales y de fe.



La historia de “Aliados” surge a partir de la vuelta como productora de Cris Morena, quien se caracteriza por trabajar la temática de jóvenes desde la década de los noventa, con el programa Jugate Conmigo hasta la actualidad. Su retiro como productora por tres años (2010 al 2013) se debió a la pérdida de su hija mayor. De ahí que su nueva ficción televisiva, dedicada como siempre a los jóvenes, tuviera una impronta más marcada de “superstición espiritual”, para llamarlo de alguna manera. En donde “seres de luz”, velan por jóvenes humanos en la tierra y los ayudan a cumplir con sus metas e ideales.

### **Las series juveniles y la web**

Internet se ha convertido en “aliado” de la televisión, por lo que, necesariamente requiere asociarse a la web y complementarse si desea seguir entre los medios preferidos de las audiencias. El uso de las redes sociales y la interactividad que se produce entre sus usuarios es elemento clave para comprender su desarrollo y aceptación entre los jóvenes. Por estos días casi todos los programas de tv tienen una web o un blog en la red del programa emitido por la televisión. En ese espacio los fans, entendidos como audiencia fiel de la serie, tiene la posibilidad de encontrar novedades, entrevistas, adelantos, historias paralelas, fotos de sus personajes favoritos. Además, los jóvenes en la red tienen la posibilidad muchas veces de elegir el futuro de sus personajes. La interactividad radicaría en poder seleccionar entre algunas acciones (propuestas por los productores de la serie) que puede realizar su personaje. Así el público participa (de alguna manera) en la construcción de la historia.

Necesariamente en un momento clave del desarrollo de los medios a partir de la digitalización, la consecuente expansión de canales y la clara apuesta por los canales temáticos de ficción, se revaloriza el conocimiento sobre el consumo adolescente de la ficción televisiva. Y por ello su estudio desde el ámbito académico es todavía más urgente. Comprender desde qué perspectiva los adolescentes otorgan significados y sentidos aquello que consumen en las pantallas. Porque de esos significados, valores y creencias surgirán las relaciones y las construcciones de sus propias personalidades e identidades.

Las múltiples plataformas de las narrativas de las ficciones televisivas se encuentran inmersas en la convergencia de lo digital y lo global cultural, por eso desde su origen podría decirse son consideradas para ser puesta en escenas en diferentes medios. Orozco Gómez en este punto, en el texto del observatorio iberoamericano de la ficción televisiva de Convergencias y transmediaciones de la ficción televisiva, cita a Jenkins, en donde dice:

Es una historia transmediática aquella que se desdobra a través de múltiples plataformas de medios de comunicación, cada cual con su nuevo texto, haciendo una colaboración distinta y valiosa para



un todo. En la forma ideal de narrativa transmediática, cada medio hace lo que sabe hacer mejor, con el fin de que una historia pueda ser introducida en una película, ser expandida por la televisión, novelas y dibujos animados; su universo pueda ser explotado en juegos o experimentado como atracción de un parque de diversiones (Jenkins citado por Orozco Gomez, 2010, p. 63).

Para Jenkins (2009) la participación activa de televidentes o fans en diferentes sitios permite prestar atención al modo en cómo la audiencia procesa y semiotiza la programación televisiva aunque esta intervención no puede especularse como extensiva a toda la audiencia.

Los medios de comunicación son un canal de identificación que modela los gustos y las inclinaciones de los adolescentes, tanto como pueden hacerlo la familia y el grupo de pares. Constituye una vía de socialización y aprendizaje en temas vinculados a la moda, la música y el cine. La televisión misma se convierte en un contenido a compartir (Téramo, 2006).

El estudio de los productos de ficción televisiva, específicamente pensados para ser consumidos por un target juvenil, permite aportar conocimiento sobre qué tipo de imágenes y representaciones de sí mismos pueden consumir los adolescentes. Además, las teen series son productos que mantienen una estrecha conexión con fenómenos mediáticos y culturales de circulación global, como son la cultura teen, las teenmovies y la teen TV (2010, p.135).

La cita de García Muñoz y Fedele lo que busca es contribuir a la visión de cómo deben ser leídas o comprendidas las series juveniles dentro de la televisión en torno a la cultura.

La pantalla del televisor batalla con otras pantallas desde donde se pueden ver esos mismos contenidos más desarrollados y sin limitaciones horarias. La rigidez de la programación televisiva se va desdibujando en pro de nuevas formas. También está influyendo en la narración de las historias, que son cada vez más fragmentadas y con un lenguaje más espontáneo y juvenil, sin censuras, con el que retratan conflictos que les preocupan y cuestionan el sistema hegemónico de producción y distribución (Galán y Del Pinto, 2010, p. 15). Hoy los medios de comunicación parecieran configurar nuevas formas de intercambios simbólicos con y entre los jóvenes. Así lo describirá el autor, Seni Medina cuando expresa: “Es cultura de ciudad entre los jóvenes vivir en función de la comunicación mediada por la tecnología mientras se fortalece el ejercicio social y productivo. En este sentido, la penetración de los medios de comunicación en la cotidianeidad de la juventud ha generado nuevas necesidades de información y hábitos en consumo de medios” (2010, p.14).

Lo que se está construyendo es un nuevo espectador o audiencia, en donde todavía se están desarrollando y buscando características que lo describan y lo definan. Los jóvenes como audiencias debieran ser considerados como un *infinito de sentido* porque se reinventa a sí mismo adaptándose a las demandas del mercado y del consumo según las épocas. Hoy la combinación de ambas pantallas (televisión y pc) parece ocupar un lugar de múltiples relaciones entre los jóvenes, las tecnologías y la red.



## Bibliografía

- Bourdieu, P. (2001) *Sobre la Televisión*. Barcelona: Ed. Anagrama
- Emanuelli, P. (2001). *Dominante Cultural y productos televisivos: géneros que homogenizan preferencias*. Ámbitos: Revista internacional de comunicación, (6), 7-20
- Fedele, M., García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia* (111). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/vivataca/numeros/n111/DATOSS.htm>
- Guarinos, V. (2009). *Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España*. Comunicar, (33), 203-211.
- Jenkis, J. (2008). *Los monstruos de al lado: diálogo entre un padre y su hijo sobre Buffy, el pánico moral y las diferencias generacionales*, en *Fans, blogueros y videojuegos*. La cultura de la colaboración. Barcelona: Editorial Paidós.
- Levi, G y Schmitt (1996). *Historia de los jóvenes*, Tomo I. Madrid: Taurus
- Margulis, M. (2003) *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y sexualidad de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Laf
- Martín Barbero J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: Gilis
- Montero Rivero, Y. (2005). *Estudio empírico sobre el serial juvenil. Al salir de clase: sobre la transmisión de valores a los adolescentes*. Comunicar, (25). Recuperado en <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-070> (12-01-09)
- Morduchowicz, R. (2010). *“La TV que queremos. Una televisión de calidad para chicos adolescentes”*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Orozco Gómez, G. (ed). (2002). *Historias de la televisión en América Latina*. España: Editorial Gedisa.
- Orozco Gómez G. (2001) *Revista Iberoamericana de Educación*. Nº 27 (pp. 155-175)
- Orozco Gómez, G., Vassallo de Lopes M. (2010). *Convergencias y transmedicación de la ficción televisiva*. Río de Janeiro: Obitel. 122
- Saintout, F. (2012) *Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios. Informe 2012*. La Plata: Ed. EPC
- Seni Medina G. (2011) *Jóvenes, medios y consumo*. Universidad Autónoma del Caribe. Encuentros.
- Bauman Z. (2008) *Vida de Consumo*. Fondo de Cultura Económica.





## “Hacer (se) grande y mujer”

Cecilia Alejandra Castro  
CONICET-IDH/FFyH-UNC  
[Cecicastro49@hotmail.com](mailto:Cecicastro49@hotmail.com)  
Córdoba

### **Introducción**

En el presente escrito abordo algunos imaginarios movilizados por tres niñas de 10 años, estudiantes de nivel primario de una escuela pública de la ciudad de Córdoba. Particularmente, me propongo explorar qué saberes movilizaban en torno al arreglo de sus cuerpos y cómo, a través de estos, devienen “mujeres” y “grandes”. Mediante entrevistas no directivas y en profundidad, sumado al análisis de un vídeo elaborado por una de las niñas en el que enseñaba cómo maquillarse para una fiesta, analizo cómo buscaban diferenciarse de otras niñas a quienes catalogaron con el apelativo de “nenitas”.

Para estas niñas en cuestión, resultaba importante demarcarse de otras cuyos consumos y comportamientos las hacían merecedoras de la heterodenominación “nenitas”. Bajo esta categorización incluían, por ejemplo, a quienes “usaban remeras con la cara de Violetta”, “se pintaban los cachetes de rojo”, o “no sabían maquillarse”.

Como herramienta analítica, al momento de abordar la descripción del vídeo antes mencionado, recurrí a los aportes de Marcel Mauss (1979) quien analizó cómo variaban las maneras de actuación –a las que definió como “técnicas corporales”- según los grupos sociales y los contextos en los cuales tenían lugar. La contribución del sociólogo francés me resultó de gran utilidad para describir la forma en que la autora del vídeo transmitía una técnica en particular: “saber maquillarse/arreglarse para un evento”. Otra cuestión de importancia para estudiar la presentación de sí (Goffman, 2006) que efectuaban estas niñas, fue incluir en el análisis la noción de “estilo” como un criterio metodológico (Chaves, 2010). Entender al estilo como un concepto operativo me permitió dar cuenta de las relaciones entre los objetos simbólicos particulares elegidos por ellas, y cómo los utilizaban para objetivar la propia imagen que tenían de sí mismas.

Este trabajo se enmarca en mi tesis doctoral, en curso, denominada “Fiestas de cumpleaños infantiles: performances y construcción performativa de unas infancias en la ciudad de Córdoba”, dirigida por Gustavo Blázquez y co-dirigida por María Gabriela Lugones. En ella, llevo a cabo diversas “participaciones observantes” (Wacquant, 2004) en fiestas de cumpleaños infantiles realizadas en pequeñas, medianas y grandes empresas dedicadas a la animación. El interés reside en analizar, entre otras cosas, el modo en que son celebrados niños y niñas de entre 7 y 11 años, y cómo esas



prácticas y sentidos participan en procesos sociales de diferenciación en términos de clase y género. Para ello, me propongo investigar sobre las formas en que los espacios mercantilizados “hacen infancias” cuando planifican el juego, la diversión y el tiempo libre a través de los productos y servicios ofrecidos. A su vez, me interesa explorar la manera en que los familiares festejan a sus niños y niñas y los modos mediante los cuales los distintos grupos sociales conciben infancias diferenciadas en sus consumos culturales y festivos. La pesquisa forma parte de un programa de investigación radicado en el Instituto de Humanidades (UNC), denominado “Subjetividades y sujeciones contemporáneas”. A cada uno de los integrantes del equipo nos aúna una preocupación compartida en torno a los procesos de producción de subjetividades en la ciudad de Córdoba.

### **Clara y su vídeo**

La relación con Clara comenzó cuando sus padres me la presentaron porque sabían de mi interés por las fiestas de cumpleaños infantiles, y a su vez me pidieron que la ayudara con algunas tareas escolares. Ella vivía en un barrio de zona norte de la ciudad de Córdoba. Asistía a un colegio público cercano a su domicilio caracterizado por tener alumnos pertenecientes a familias con niveles adquisitivos medio y alto. Los padres de Clara se identificaban (refiriéndose a sus niveles de ingresos y educativos) como pertenecientes a la “*clase media*”. Clara, con sus 10 años, era la menor de su familia. Tenía dos hermanas (de 17 y 14 años) y tres hermanos (de 26, 23 y 22 años). Su padre era abogado y su madre arquitecta, estaban separados. Durante los días de semana vivía con su mamá y sus hermanas, mientras que los sábados y domingos se quedaba en la casa de su papá, donde residían sus hermanos.

Clara medía aproximadamente 1.35, tenía tez clara, contextura delgada y cabello castaño claro con un corte carré. Se vestía, por lo general, con jeans y zapatillas de lona de la marca “Quiksilver”. Cuando se las compró me las mostró y dijo que estaba muy contenta porque todas sus amigas y hermanas mayores las tenían. Me explicó que “*estas son las zapatillas que usamos en los cumpleaños, porque son lindas, además porque son de colores y no tienen ningún dibujo, así de nena*”.

Un sábado, después de hacer nuestros repases cotidianos sobre ejercicios matemáticos y cuentas de división, Clara sugirió que hiciéramos *cupcakes*. La idea me gustó sobre todo porque, mientras medíamos la cantidad de harina y huevos, conversábamos sobre los cumpleaños infantiles, sus amigas, sus gustos musicales, series de televisión y películas. Cuando los *cupcakes* estaban listos para comer nos sentábamos y tomábamos té. Si le ofrecía leche chocolatada como alternativa, la negaba porque aludía estar grande para tomar ese tipo de bebida. Durante la merienda, Clara me contó que, antes de conocerme, había realizado un vídeo sobre las fiestas de cumpleaños infantiles y lo había subido a Facebook.



“Para el cumple de *El chico más lindo del aula*” fue el título que Clara eligió para dar a conocer su vídeo publicado en la red social. La filmación la hizo con su celular en la habitación de su casa frente a un espejo. Ella se grabó durante casi 5 minutos proporcionando consejos e instrucciones sobre cómo maquillarse para ir a una fiesta de cumpleaños, qué accesorios usar y cómo arreglarse el cabello. El encuadre del vídeo consistía de un plano medio vertical. Por tal motivo, Clara ocupaba el centro de la escena quedando el fondo de su habitación desdibujado. A lo lejos, lo único que se vislumbraba era un tv encendido con la programación del canal infantil/juvenil “Disney Channel”. En la filmación, vestía una remera blanca con unas flores pequeñas en rosa. Mientras hablaba, mascaba chicle.

A continuación, realizaré el relato del vídeo en cuestión:

*“Hola soy Clara y les quiero.... disculpen porque este vídeo, es un poquito muy rápido... Pero, les quiero mostrar cómo me maquillo yo para mis cumpleaños o... y si te gusta, cómo te vas a empezar a maquillar vos... ¡obvio, si te gusta!... lo que primero necesitamos es cualquier labial [presentó el labial frente a cámara y lo apartó] que tenga brillo, que no sea de ningún color, pero que tenga brillo.*

[Luego buscó un anillo y lo acercó a la cámara] *Necesitamos algún anillo, cualquiera si no los tenés no importa [apartó el anillo de la cámara y escogió un collar].*

*Necesitamos un collar así de vaquita de San Antonio, si no tenés no importa [llevó el dije del collar hacia la cámara para ser enfocado] es lo de menos.*

[Posteriormente, buscó un peine, lo presentó en cámara y rápidamente lo guardó para exhibir una base compacta de maquillaje] *Maquillaje, yo recomiendo el maquillaje de “Elive”, yo lo recomiendo porque a mí me gusta mucho, ese que tiene el espejito chiquito.*

[Salió de cámara, unos segundos, en busca de un invisible de plástico para el pelo que ubicó a la vista de la filmadora junto con una gomita de cabello]. *Uno de estos y una gomita.*

*Bueno, vamos a empezar con lo de atarme el pelo, bueno... nos peinamos con nuestro peine [tomó el peine y se peinó de la raíz a la punta, luego lo bajó y con ambas manos dividió dos mechones de pelo, uno del lado izquierdo y uno del lado derecho de su cabeza y se hizo una media cola] nos atamos con la gomita.... Bueno está medio mal [renegó porque le costaba hacer el peinado] obvio porque yo lo estoy haciendo muy rápido.*

*Bueno, agarramos los aritos y nos lo ponemos [los volvió a poner en foco y se los colocó] bueno, en este [hizo alusión a su oreja izquierda] ¡no entra! Se ponen los aritos. Bueno... me los saco, porque me están haciendo doler, no me entra en este... o sea.*

*Luego, nos ponemos el collar [abrió el collar y lo ubicó sobre su cuello] después se ponen un poco de rubor [colocó rubor primero en su cachete izquierdo, luego en el derecho y finalmente en la frente, el tono del maquillaje era claro].*



*Bueno, maquillaje para los labios [se pintó su boca poniéndola con los labios cerrados y hacia adelante].*

*Y, por último, un anillo que nos guste y que nos entre bien.... Y así terminamos... bueno muchísimas gracias [la filmación finalizó con Clara mirándose en el espejo].*

Tal como se puede apreciar, Clara primero presentó los materiales que consideró necesarios para su arreglo personal (collares, anillos, maquillaje facial, coleros, labiales) y luego ofreció una serie de instrucciones sobre cómo usarlos y administrarlos. Ella mostró cada uno de los materiales frente a la cámara como si estuviera en un programa de televisión. Resulta importante recordar que a partir de la década del setenta, en los medios de comunicación, se popularizaron canales televisivos en diferentes partes del mundo, dedicados exclusivamente a ofrecer diversos tipos de recetas (culinarias, de belleza, mantenimiento del hogar, manualidades). En el relato, hallamos las huellas de un formato y lenguaje televisivos dedicados a exhibir/enseñar ciertas habilidades.

Durante los 5 minutos que duró la filmación, indicó paso a paso cómo actuar en un determinado lugar o circunstancia para obtener el resultado del procedimiento: “saber maquillarse/arreglarse”. Clara, mediante un discurso apelativo, buscaba que cualquier niña -sus compañeras- entendiera cómo funcionaba el proceso de maquillaje siguiendo los pasos que ella ofrecía. En otros términos, transmitía una “técnica” y un “saber hacer” para que sea aprendido por sus pares de manera mimética.

En una conferencia publicada en 1936, Marcel Mauss (1979) definió a las *técnicas corporales* como “*la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en forma tradicional*” (p: 337). A su vez, precisó que “*no hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por estas dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral*” (p: 342). Para el sociólogo francés, las técnicas corporales son socialmente adquiridas mediante el aprendizaje y la mimesis. “*El niño, el adulto, imita los actos que han resultado certeros y que ha visto realizar con éxito por las personas en quien tiene confianza y que tienen una autoridad sobre él*” (Ibíd.: 340). A través de estas contribuciones, podemos decir que Clara comunicó una técnica: “saber maquillarse”. Ella, lo hizo porque, también, internalizó de manera mimética la forma de realizarla, observando cómo lo hacían sus hermanas u otras personas de su entorno de referencia.

Clara, a un tipo de movimiento muchas veces mecánico -pintarse los labios- lo volvió reflexivo ya que tuvo que mostrar el paso a paso, el cómo de esa técnica. Ella no sólo expresaba verbalmente cómo llevar a cabo el acto de pintar su boca, sino que, además, lo completaba con el gesto manual. La niña, en la transmisión de su técnica, comunicó también un criterio de demarcación: “*necesitamos un labial, que tenga brillo, que no sea de ningún color*”.





Por medio de una red social, Clara salió de un espacio tradicionalmente reservado a los niños/as -la habitación, donde los mayores generalmente no saben qué ocurre-, y puso en circulación un conjunto de imágenes sobre el arreglo y formas de presentación en público. Además, divulgaba, paso a paso, no sólo una técnica, sino también un “estilo” (sobre esta noción volveré más adelante). Mientras hablaba “decía” y “hacía” un estilo particular, de un cierto grupo social, también particular. La niña iba seleccionando y exhibiendo técnicas corporales insertas en la tradición de un grupo del cual forma parte. Al presentar los materiales y cómo usarlos, se volvía un ejemplo en acto sobre la elección y descarte que ella hacía de ciertos objetos simbólicos para presentarse a un evento social y festivo. No optaba por cualquier base de maquillaje, se encargaba de poner frente a la cámara la marca del cosmético. Volviendo esta insignia objeto de distinción y de diferenciación (Bourdieu, 1999).

Según Mara Lesbegueris (2014), a través de las “mostraciones del hacer”, los cuerpos introducen formas culturales de corporización masculina y femenina” (p.63). Acaso me pregunto en este punto si posiblemente esta sea una de las tantas maneras de aprender, transmitir y hacer género.

#### **“A mí no me caen bien las nenitas”**

Desde la perspectiva de Goffman (2006 [1959]) la expresión no sólo se produce por el lenguaje de la palabra, sino también por el lenguaje del cuerpo y lo que se expone sobre él. Mediante la actuación realizada por Clara, se aprecia la dedicación que esta niña ponía a la presentación de sí frente a sus pares (en espacios áulicos, fiestas de cumpleaños infantiles, reuniones con amigas/os). Cuando le consulté la razón por la cual había hecho el vídeo, me explicó: “yo lo hice porque estoy harta de las nenitas, esas que no se saben maquillar, que caen a una fiesta de cumpleaños con todos los cachetes de rosa, esa es la cosa más de nenita que hay en el mundo. Hermana, está bien que te pintes, pero ubicaté”.

Clara y sus amigas estaban muy preocupadas y ocupadas en definir su estilo, diferenciándose de “las nenitas”. Esta situación motorizó el vídeo en el que, como vimos, exhibió su intención por enseñar qué tipo de maquillaje usar y cómo peinar el cabello para distinguirse. Cumplir con esa expectativa, representó para ella un esfuerzo permanente por diseñar una imagen plausible para sí misma y para el resto de sus compañeras/os. Las palabras de la niña nos permiten pensar cómo ella se va configurando como “igual a”, “diferente de”, “parecido a”. Como señalé en la introducción, estas niñas buscaban distinguirse de otro grupo a las que catalogaban de “nenitas” a partir de los consumos que ellas hacían.

Según Mariana Chaves (2010) “crear un estilo significa que todos pueden ser reconocidos, que la diferenciación sea evidente, que en principio se note, se vea” (p.195). Para la autora, los estilos “normales” o “comunes” también pueden ser analizados como estilo. De este modo, lo vuelve





algo más allá de las minorías, desviados, o la nominación estigmatizante que se quiera usar. Considera, a su vez, al estilo como un lugar metodológico que sirve al investigador para interpretar un conjunto de producciones culturales que tienen significación y coherencia para quienes las construyen. Por lo tanto, entiende que no puede ser explicado en sí mismo, puesto que se construye en la alteridad. Por su parte John Clarke (2000) señala que “*el estilo objetiva la imagen que tiene un grupo de sí mismo*” (p: 177). El estilo, para el autor, se compone a partir de una selección u omisión de objetos, a los que identifica con la denominación de *objetos simbólicos*, que transmiten los significados que un determinado grupo quiere comunicar de sí mismo. Desde su mirada, el estilo constituye un marcador que define los límites de la pertenencia en oposición a otros grupos, ya que surge como una apropiación simbólica diferencial de ciertas prácticas culturales y materiales que producen pertenencia y distinción.

En los párrafos anteriores, mostré cómo Clara seleccionaba ciertos objetos simbólicos (color de maquillaje, collares, vestimenta) en detrimento de otros para diferenciarse, según ella, de “*las nenitas*”. La elección del siguiente fragmento de la charla con Clara y sus amigas nos ayuda a pensar, además, cómo representarían lo femenino/masculino y su edad. La conversación se inició a partir de que me contaran sobre una fiesta de cumpleaños que las tres recordaban como “*LA fiesta*”.

*Sol:- mmm... yo me puse una mini blanca y una remera.*

*Paula:- Roja... creo [respondió rápidamente cuando la vio dudar a Sol]*

*Sol:-No... no... no... era gris y decía: Yo amo al rosa [le respondió Sol a Paula]*

*Ceci:-¿En inglés decía yo amo al rosa?*

*Sol:-Sí, decía “I Love Pink”*

*Ceci:-Y... ¿Por qué te gusta el rosa a vos?*

*Sol:-Era una remera que me compraron y yo me la quise poner...*

*Ceci:- ¿Quién te la compró?*

*Sol:-Mi mamá [lo dijo entre risas y sonrojándose]*

*Ceci:-¿Les gusta el rosa a ustedes?*

*Clara:- Poco, es como que...*

*Paula:-Antes me gustaba más...*

*Clara:-Claro...*

*Sol:-Es como que ahora no lo usamos más...*

*Ceci:- ¿Por qué ya no lo usan más?*

*Paula:- porque ya estamos más grandes...*

*Clara:- Antes, todos los días era como que querías vestirme de princesa, y como el color característico de las princesas es el rosa, el rosa ya se te pegó... porque como eras nenita... igual que con el chico que quería ser príncipe... que se vestía siempre de azul...*



*Paula:- A mí no me caen bien las nenitas. Son las que se ponen remeras con la cara de Violetta, que nos copian todo el tiempo, que usan la cartuchera con la Kitty, y se visten todo el día de rosa. Yo antes me vestía de rosa, pero ahora no da...*

Sol, Paula y Clara evidencian el uso estratégico que ellas hacían de ciertos colores -el rosa- y cómo lo descartaban para desmarcarse de cualquier posible asociación con ser “*nenita*” (lo contrario a ser “*grandes*”). Cuando recorro a la palabra estrategia, no la concibo como el producto de un cálculo consciente y racional, sino que la pienso, apoyándome en la apreciación de Bourdieu, como “resultado del sentido práctico como sentido del juego [...], que conduce a elegir el mejor partido posible dado el juego de que se dispone” (Bourdieu, 1987: 70-71). El juego que ellas hacían era colocar sobre su cuerpo cierta vestimenta que las hiciera lucir como “grandes”, porque reconocían los efectos que producía un uso desmedido del rosa entre sus pares.

Clara, al final de la conversación, cuando diferenciaba entre los gustos de las niñas y de los niños, colocaba en escena al género como un principio de clasificación y de diferenciación “*los niños que querían ser príncipes se vestían de azul*” y “*las que querían ser princesas, de rosa*”. Esto nos permite pensar el carácter performativo de las construcciones genéricas en la infancia y la existencia de guiones, con sus obligaciones de género, que instauran para cada quien qué color y qué comportamiento. Otra cuestión, en la que, mediante las palabras de las niñas, podemos reflexionar, es cómo se corporizan roles de género en la escena lúdica. Es decir, estos roles no refieren solamente a la internalización de las imágenes culturales asociadas a la masculinidad y la femineidad, sino a la realización corporal de esas significaciones: “*todos los días querías vestirme de princesa*”.

Paula, al igual que Clara, entendía que “*las nenitas se hacen las grandes*”, ya que consideraba que la “*copian todo el tiempo*”, “*no sabían maquillarse*” y “*se pintan los cachetes de rojo, esa es la cosa más nenita del mundo*”. Es decir que las caracterizaban a partir de ciertos consumos pero también tomaban como criterio de demarcación a la edad. Incluían dentro del denominador “*nenita*” a niñas de entre 8 y 9 años. Así, “*las nenitas*” se volvían un “otro” del cual buscaban diferenciarse para construir un “nosotros”. Sol, Clara y Paula consideraban que “saben” y “son grandes” porque reconocen las dosis justas de maquillaje y cómo manejar el vocabulario y los modales. Las niñas más pequeñas les mostraban una etapa de conocimiento (sobre formas de arreglo y cuidado del cuerpo) que sentían como superadas. De esta manera, este “no saber” de “*las nenitas*” les servía para poner de manifiesto y reforzar su propio saber. “*Las nenitas*” eran un “otro” que empujaba desde abajo y del cual buscaban diferenciarse, para construirse y presentarse como “maduras” y “grandes”.



Considero que, para estas niñas, “*las nenitas*” en términos etarios resultarían una especie de anti-self (Blázquez, 2012), ya que les mostraban lo que no son y lo que no querían ser. En relación a esto, las preguntas que surgen son: si las nenitas constituyen su anti-self ¿Quiénes serían los referentes que ellas utilizarían para construir su fachada personal (Goffman, 2006) o delimitar su estilo y así marcar la diferencia? A partir de las conversaciones podría pensarse que sus referentes inmediatos estarían representados por sus hermanas y primas mayores, quienes para ellas resolvieron exitosamente el camino a una femineidad buscada. En relación a esto, introduzco las palabras de Paula:

*Yo tengo un problema, que mi familia... yo estoy en el medio... yo estoy entre los más chiquitos y los más grandes. Como que mi prima tiene 18, mi otra prima tiene 13 y yo bajo a 10, y después hay otra de 8 y, yo no tengo alguien de mi edad. Es que, cómo yo me voy a portar como mi hermana que tiene 6 y como mi prima de 8. Yo me junto con las más grandes y ellas hacen cosas... porque ellas están en el secundario. Entonces yo les copio en cada cosa que hacen ellas.*

*Ceci:-¿les copias?*

*Paula:- Y qué sé yo, las zapatillas que usan, cómo caminan, la música. Miré que tenían unas zapatillas re lindas, entonces después de joderla y joderla a mi mamá me las compró. Porque ellas van a boliches, y bueno, en algún momento a mí me van a dejar ir, entonces tengo que saber qué hacer. Lo mismo que Clara... [La miró a Clara y le preguntó] ¿O no Clara que vos las copias todo a tus hermanas?*

*Clara: Sí... yo las re miro...*

Se comprende, entonces, que el estilo buscado por estas nenas no podía ser visto y analizado aislado de las estructuras parentales de las cuales formaban parte. Clara y Paula tomaban como referentes en la creación de su estilo a sus primas y hermanas y, a la vez, lo configuraban en oposición a otro grupo: “*las nenitas*”.

### **Reflexiones finales:**

Como vimos a lo largo del análisis, “*no ser nenita*” era una cuestión recurrentemente evocada en las narrativas y conversaciones con Sol, Clara y Paula. Las amigas, en todo momento, vigilaban su vestimenta y comportamientos para no caer en la heteronominación “*nenita*”. Tal es el caso de Clara, quien repetía constantemente: “*nosotras no queremos ser nenitas, queremos ser grandecitas*”. Para Goffman (2006), “*ser un tipo dado de persona no significa simplemente poseer los atributos requeridos, sino también las normas de conducta y apariencia que atribuye el grupo social al que se pertenece*” (p: 42). De este modo, este “*parecer*” más “*grande*” suponía ciertos ajustes, tanto en las actividades lúdicas de estas niñas, como en sus comportamientos y arreglos corporales para



presentarse en público, ya que, como señalé, estaban preocupadas y ocupadas en dar una presentación e impresión de sí como niñas “grandes”. Con su estilo, no buscaban provocar un cuestionamiento de la idea tradicional de femineidad ligada al rescato corporal, más bien lo reproducían. Dentro del apelativo “*nenitas*” ubicaban a ciertas niñas no sólo a partir de sus consumos, sino también a partir de su edad.

Pienso que, las niñas cuando producían su estilo, también hacían género y edad. De esta cuestión se desprende que haya utilizado el género no como un recorte de entrada para realizar el análisis sino para hacer visibles algunas prácticas regulatorias y situacionales invocadas por las niñas que el mismo proceso de normalización invisibiliza (Butler, 2001).

## Bibliografía

- BLÁZQUEZ, Gustavo (2012). *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- BOURDIEU, Pierre (1999). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- ----- (2000) *Cuestiones de sociología*. Madrid: Editorial Istmo.
- BUTLER, Judith (2001). *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- CHAVES, Mariana (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- CLARKE, John (2000) [1975]. “Style” en Hall, S. y Jefferson, T. (eds.) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. London - New York: Routledge.
- GOFFMAN, Erving (2006) [1959]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- LENOIR, Remi. (1993). “Objeto sociológico y problema social”. En: Champagne Patrick y otros, *Iniciación a la práctica sociológica*. México: Siglo XXI Editores.
- LESBEGUERIS, Mara (2014). *Niñas jugando. Ni tan quietas ni tan activas*. Buenos Aires: Biblos.
- MAUSS, Marcel (1979) [1936]. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- WACQUANT, Loïc (2004). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Madrid: Alianza.



**“Llevamos en la sangre cada día esta forma de vivir, que es a ritmo y poesía”:  
la cultura *Hip Hop* en Viedma**

Lic. Milka Mingardi Minetti

[milkamingardi@gmail.com](mailto:milkamingardi@gmail.com)

Viedma, Río Negro

El movimiento hip hop se compone de cuatro “elementos”, el *DJ* –creación de música por medio de discos-, el *breakdance* –baile-, el rap –canciones compuestas por rimas- y el *graffiti* –firmas realizadas con aerosol. Estos cuatro componentes son distintos campos de desarrollo artísticos para muchos/as jóvenes en todo el país.

La investigación que aquí presentamos es un análisis sobre los sujetos que realizan *hip hop* en la ciudad de Viedma, Río Negro, llevada adelante durante el transcurso de ocho años –desde el 2006 hasta el 2013- a partir de una metodología cualitativa, por medio de entrevistas y observaciones.

El objetivo principal de la misma fue reconocer el proceso de producción de significados y la construcción de identidad dentro de la “cultura” hip hop. Además el texto presenta una indagación de cómo se comportan diversos grupos que se conforman en la ciudad, analizando qué formas específicas de practicar este estilo musical producían, frente a la idea de que los/as jóvenes no realizan una mera reproducción de un género extranjero, sino que crean una manera propia de expresar situaciones personales, sociales, y también como un modo de denuncia, creación, e incluso como un juego, que se realiza a partir de palabras, movimientos, música o aerosoles.

Este trabajo indaga además sobre las formas de ser joven, entendiendo juventud no como un recorte etario, sino como una construcción social y personal.

Palabras clave: *hip hop* – comunicación - identidad

El movimiento hip hop se compone de cuatro aspectos artísticos llamados “elementos” que es practicado por las/los jóvenes que se denominan “hoppers”. Estos “elementos” son el *DJing* –creación de música por medio de discos-, el *breakdance* –baile-, el rap –canciones compuestas por rimas- y el *graffiti* –firmas realizadas con aerosol. Estos cuatro componentes son distintos campos de desarrollo para los *hoppers*.

A partir de los años 2000, con la expansión de las denominadas tribus urbanas, se podían distinguir grupos que en Argentina, como en otros lugares del mundo, había adoptado el rap no sólo como ritmo musical, sino ya como una forma de identificación que los distinguía, debido al uso de





determinada indumentaria propia de los *hoppers* norteamericanos –que reconocemos mayormente por películas extranjeras.

Pero la “cultura” *hip hop*, lejos de afianzarse en una estética particular, se define por la realización de algunas de las prácticas mencionadas al principio. La posibilidad bailar *break*, *graffitear*, rimar o hacer música *hip hop* es lo que define a un/a joven a ser parte del “movimiento”.

De este modo, la participación en diversas actividades crea una unión entre los sujetos que forman un grupo con el cual se identifican, pasando a ser parte de un “ambiente” o una “crew”<sup>1</sup>

Si bien el *hip hop* es una forma cultural extranjera, su arribo al país, al principio de forma paulatina, data desde los años ´80 y se ha consolidado con el tiempo, logrando cada vez más adeptos, principalmente entre los/as jóvenes. La inserción en Argentina se debe principalmente a los medios de comunicación que mostraban hace tres décadas a raperos en películas, y también a *cassettes*, revistas o algunos programas de televisión que llegaban al país traídos por personas que viajaban a Estados Unidos y que luego se difundían como material entre aficionados al género.

La popularidad se produjo por la figura de un rapero, Jazzy Mel, quien en los años ´90 ingresó con sus temas al gran mercado musical, consolidándose como uno de los discos más vendidos en 1991 y generando hits que, por unos años, lograron instalar al *hip hop* -especialmente a la música rap- como un género conocido para los argentinos.

Sin embargo, el éxito de este estilo musical no perduró, aunque siguió existiendo en el “under”<sup>2</sup>, con bandas o jóvenes que se encontraban principalmente en el conurbano bonaerense, como Mike Dee o Dj Black<sup>3</sup> que mantuvieron la música, pero para pequeños grupos de seguidores.

Es con las tribus urbanas o culturas juveniles que se visualiza masivamente este género o “estilo de vida”, como lo denominan los/as jóvenes, visibilizándose y expandiéndose cada vez más en todo el territorio del país.

De este modo, la ciudad de Viedma -capital de la provincia de Río Negro-, no quedó exenta a la masiva proliferación de *hoppers* que durante la primera década del milenio se observó en todo el país<sup>4</sup>. Junto con otros grupos de jóvenes que definían su identidad como “floggers” o “emos”, entre otros, los *hoppers* invadieron las calles de la capital rionegrina, con sus pasos de *breakdance* o rapeos en plazas, escuelas y demás espacios concurridos como la costanera.

<sup>1</sup> Crew significa en inglés tripulación, y se utiliza dentro del hip hop para señalar al grupo del cual se forma parte. Al ser un género extranjero se utilizan muchas acepciones en su idioma original.

<sup>2</sup> Este término alude a los grupos de aficionados que siguen una banda, un género o un movimiento cultural, que no son masivos, sino que se reduce a pequeños grupos que manejan información sobre su afición.

<sup>3</sup> Para mayor información del desarrollo del *hip hop* en Argentina, ver “Comunicación e identidad en culturas juveniles de hip hop” de Mingardi Minetti, Carazo y Román, 2011.

<sup>4</sup> Durante los primeros años del 2000, la exposición de jóvenes en lugares públicos como *shoppings*, se vio envuelta en revueltas que aparecían en los medios, mostrando las rivalidades entre las denominadas “tribus urbanas” por las corporaciones mediáticas, que muchas veces terminaban en fuertes golpizas hacia *emos* y *floggers* principalmente. Estos hechos ganaron gran notoriedad pública, y junto a la agenda mediática, aumentaron los/as jóvenes que se agrupaban producto de la visibilización de los medios. Entre estos grupos, los *hoppers* se mostraban como otra “tribu”, contraria a *emos* y *floggers*, que se oponían, según los medios, a los demás grupos juveniles.



El desarrollo de la investigación que aquí se presenta se realizó con el fin de producir un estudio exploratorio para reconocer a los y las *hoppers* de la ciudad y a sus prácticas dentro de lo que denominan como “cultura” o “movimiento”. El interrogante guía de la investigación era conocer por qué estos/as jóvenes definen su identidad por medio de un género extranjero.

La noción de juventud para este trabajo era un eje central, ya que la mayoría de los *hoppers* son sujetos menores de treinta, con algunas escasas excepciones, lo que generaba cuestionarse si la idea de juventud estaba íntimamente ligada con la práctica.

Para esto, la idea de juventud fue interpelada, no concibiéndola como un término acabado, cerrado, sino como una construcción social y cultural, que se reproduce en distintos discursos que se institucionalizan, dentro de las familias, en las escuelas, en el Estado y en el mercado, entre otros sectores.

Durante el desarrollo de la investigación los/as jóvenes no se definieron desde un aspecto etario ni individual, sino que se reconocieron en el aspecto relacional, enmarcado en una perspectiva sociocultural, lo que supone que ser joven es más amplio que la simple adscripción a una edad cronológica. Ser joven, dentro de esta perspectiva, es entendido como una forma de la experiencia histórica atravesada por la clase y el género, pero que no depende exclusivamente de ellos, sino que adquiere modalidades diferenciales. De este modo, la juventud es una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad -como crédito energético y moratoria vital, o como distancia frente a la muerte-, con la generación a la que se pertenece -en tanto que memoria social incorporada, experiencia de vida diferencial-, con la clase social de origen -como moratoria social y período de retardo diferencial-, y con el género -según las urgencias temporales que pesen en general sobre el varón o la mujer (Margulis y Urresti, 1998).

Las descripciones sobre la juventud en los últimos tiempos han sido muy diversas, debido a la dificultad que genera poder definir a la juventud y a qué se entiende por joven o jóvenes.

Para esto es importante reconocer que en su diversidad el término jóvenes, no se entiende igual que juventud. Desde la perspectiva de Sergio Balardini (2000) «la juventud» como tal (no los/as jóvenes) es un producto histórico resultado de relaciones sociales, relaciones de poder, relaciones de producción que generan este nuevo actor social. «La juventud», es un producto de la sociedad burguesa, de la sociedad capitalista; antes la idea de juventud no existía. Esto no quiere decir que antes no existieran los/as jóvenes, sino que no se concebía la idea o noción de juventud como fenómeno social en los términos occidentales que hoy comprendemos, por lo que es un producto histórico que deviene de las revoluciones burguesas y del nacimiento y desarrollo del capitalismo.

Por esto, la intención durante el trabajo fue no cerrar sentidos sobre el concepto juventud sino ahondar, a través de estos mismos sujetos, qué significa ser jóvenes. Si bien existe como trasfondo el reconocimiento de las culturas juveniles y de la creación a partir de allí de una aproximación a los/as jóvenes, la idea misma de joven fue un concepto abierto, que se indagó en la misma exploración.



La investigación se realizó con un abordaje de corte cualitativo, con la utilización de técnicas como entrevistas y observaciones en el transcurso de ocho años –desde el 2006 hasta el 2013- con el objetivo de analizar el proceso de producción de significados y la construcción de identidad, dentro de la “cultura” *hip hop* de la ciudad de Viedma.

La mirada fue principalmente comunicacional, pensando la comunicación como una forma de poner en común, de cualquier grupo humano, donde un proceso comunicativo “presupone simultáneamente la existencia y la producción de un código compartido y de una diferencia” (Grimson, 2001:55). Para realizar el estudio, un punto de análisis era conocer qué ponen en común estos/as jóvenes, cómo se entienden y qué significados producen dentro de sus grupos: desde la vestimenta y los sobrenombres, hasta la organización de sus eventos y las herramientas informáticas que utilizan.

Además se analizaron qué formas específicas de practicar este estilo musical producían, los espacios donde se convocan, el uso de las tecnologías de comunicación e información, los consumos, la creación de estilos, y la diferencia del *hip hop* viedmense con el que se realiza en La Plata o en Buenos Aires, comparándolo con los resultados de investigaciones anteriores (Mingardi y otros, 2011).

En la presente ponencia, se expondrán los resultados pertinentes a la relación jóvenes e identidad en el *hip hop* viedmense.

### **Hip hop en la ciudad de Viedma**

Ubicada en el extremo noroeste del territorio rionegrino, Viedma es la principal localidad del denominado Valle Inferior y capital de la provincia de Río Negro

Con una densidad de 52 mil habitantes, se constituye como la cuarta población provincial, conteniendo la mayor parte del espectro administrativo, por lo que el Estado se conforma como el mayor empleador de la ciudad, ya que el 40% de la población trabaja para organismos públicos.

La fuerte presencia estatal imprime una lógica diferente al resto de las localidades rionegrinas, que son los polos productores, como General Roca o Cipolletti, o polos turísticos como Bariloche o El Bolsón. En este sentido, se diferencia del resto de las ciudades provinciales, ya que la mayoría de las actividades se centran en la dependencia del Estado y de su conformación económica.

Viedma, además, conforma una Comarca con la ciudad que se encuentra en la margen norte del río Negro, Carmen de Patagones, ubicada en la provincia de Buenos Aires. Esto implica reconocer la vinculación con la ciudad vecina, ya que muchas veces se analiza a ambas ciudades como una unidad, en tanto que comparten actividades económicas y sociales comunes.

Para la investigación, sin embargo, se tomó como referencia sólo la ciudad capital y no el conglomerado total de los habitantes de la Comarca, a pesar de que en ambos márgenes existen



*hoppers* que muchas veces trabajan juntos para la creación de eventos o se constituyen como grupos.

En Viedma, el *hip hop* aparece, según los entrevistados, en el 2000, como una moda que se copia de los medios de comunicación y de jóvenes que procedían de otras ciudades cercanas como Bahía Blanca.

También se menciona en las entrevistas que conocen el *hip hop* por medio del consumo de televisión e internet, pero que comienzan sus prácticas a partir del contacto con otros/as jóvenes que realizan actividades, principalmente *breakdance*, para luego conocer los demás *elementos* del *hip hop* y volcarse al que le resulta más interesante.

Los primeros sondeos sobre los *hoppers* en Viedma, arrojaban un número de 200 jóvenes, pero luego, los entrevistados mencionaban 40 o 50 estables, como un grupo regular, que componían el grueso de los integrantes, más un grupo menor, de 50, que se acercan sólo a “batallas”<sup>5</sup> numerosas o realizan *graffitis* pero de manera esporádica.

En el transcurso de la investigación, que se realizó durante los años 2006 al 2013, la cantidad de jóvenes en el *hip hop* fue variando, con picos en 2007 y una baja considerable en los últimos años. Los *hoppers* explican que esta merma se debe a que muchos de los que se acercan se apartan porque no están realmente comprometidos con el *hip hop*, sino que les interesa por moda.

El *hip hop* en Viedma es un movimiento que congrega más hombres que mujeres; en las observaciones sólo se podía contar un número de diez mujeres practicando alguno de los *elementos*, sobre todo *breakdance*. Sin embargo, una de las precursoras del graffiti en la ciudad y la persona que además creó un grupo de *break*, es una mujer reconocida como Rasta Rosa.

En el desarrollo de la investigación no se pudo observar ninguna discriminación explícita hacia las mujeres, incluso algunas se han ganado un lugar reconocido dentro del ambiente local por su capacidad para organizar eventos y gestionar espacios y “batallas”. Sin embargo, la práctica del *hip hop* por parte de mujeres es muy limitada.

En cuanto a las edades, se puede demarcar entre los 15 a 23 años -en los/as entrevistados/as-, siendo ese el rango que se observa en relación con la mayoría de los que realizan las prácticas del *hip hop*.

Existen excepciones, como algunos menores de 12, 10 y hasta 8 años que participan de “batallas” pero no de otras actividades, como la práctica en los espacios públicos de la ciudad, sino que sólo están en los barrios, y es allí donde aprenden y se desarrollan.

Estos chicos se agrupan en las “batallas” con *hoppers* de mayor edad, y muestran una destreza superior en sus pasos, lo que evidencia mucho conocimiento sobre el *breakdance*, pero no profundizan en las demás actividades que hacen a un *hopper*, como compartir otros espacios,

---

<sup>5</sup> Se denomina así a las competencias dentro del rap, el *DJ*, el *breakdance* y el *graffiti*, que se realizan con el fin de obtener reconocimiento entre los pares. Muchas veces se ganan objetos como ropa, discos, zapatillas y, excepcionalmente, dinero.





“batallar” en eventos libres y abordar diversos *elementos* del *hip hop*. Por estas razones, no fueron tomados como sujetos de la investigación.

Los *hoppers* de mayor edad muchas veces abandonan la práctica por diversas razones, pero son siempre un referente dentro de los discursos de los/as entrevistados/as, entre los que se destacan la ya mencionada Rasta Rosa y Zeus, dos graffiteros, que impulsaron al *hip hop* en la ciudad.

No sólo la edad es diversa, sino que existe dispersión en sus otras actividades, ya que, aunque muchos de ellos no se encuentran incorporados al sistema escolar, sí se observa que existen algunos casos de jóvenes que cursan carreras universitarias, y otros que retoman su escolarización en escuelas nocturnas, aunque en el curso y seguimiento de la investigación, muchos no continuaban con regularidad estos estudios.

El número de jóvenes en la práctica es muy variable: esta variabilidad en la cantidad de *hoppers* de “batalla” a “batalla” se destacó en las entrevistas como en las observaciones realizadas. Mientras que en algunas se congregan cientos, en otras no sobrepasan la veintena. Ante las preguntas sobre este fenómeno, se adjudica muchas veces a la difusión o al interés del grupo por las personas que se acercan a “batallar”.

Es por esto que en Viedma se observa en las competencias la mayor cantidad de jóvenes del *hip hop*, algo similar a lo que sucede en La Plata o en la ciudad de Buenos Aires, donde también se reúnen más *hoppers* a la hora de competir.

A estos espacios se acercan todos los interesados para concentrarse en un solo lugar, ya que generalmente están dispersos por la ciudad, y su organización se divide según los barrios o afinidades por amistad o parentesco.

En cuanto a la preparación para las “batallas”, la vestimenta pasa a tener un rol fundamental. Para poder efectuar pasos complejos, se necesita un tipo de vestimenta especial, en general deportiva, que hace también a la estética del *hip hop*.

Los pantalones anchos es el principal emblema de esta *cultura*, pero la indumentaria amplia en general, como camperas, remeras, buzos, es la marca distintiva de los *hoppers*. A esto se le suman gorros con viseras, pañuelos en la cabeza y zapatillas de gran tamaño, preferentemente de marca.

La posibilidad de movimientos más cómodos debido a la ropa ancha, es una de las características del por qué eligen este tipo de vestimenta. También las gorras o pañuelos ayudan a apoyar la cabeza cuando se realizan *head spins* –giros de cabeza-, así que se usan porque amortiguan el peso del cuerpo y porque con ese apoyo se gira más fácilmente.

Igualmente, aunque esto es una marca distintiva en los *hoppers*, la mayoría no se viste de esta forma en su vida cotidiana, incluso muchos/as de ellos/as, aclaraban en las entrevistas que no era imprescindible vestirse de determinada forma para ser parte de la *cultura*. Un rapero entrevistado





planteaba que la vestimenta no era importante en lo absoluto y elegía utilizar indumentaria que podría usar “cualquier chico”, como jeans.

En las entrevistas realizadas, la mayoría de los/as jóvenes acuerda que no es importante la forma de vestirse para ser parte del *hip hop*, sino que para ser *hopper* se debe practicar una de las actividades que mencionan como los *elementos*.

Durante las observaciones se podía registrar a muchos chicos y chicas que eran parte del “movimiento” pero no utilizaban la vestimenta que el estereotipo de *hiphoppero* usa. De hecho, la mayoría no vestía pantalones anchos y remeras amplias, sino *joggings* de tamaño adecuado a su cuerpo e incluso muchos jeans.

Por esto, se pudo reconocer que lo que caracteriza a los/as jóvenes que practican *hip hop* es sólo la misma práctica, ya que su estética se puede comparar con cualquier otro joven que no esté dentro del “ambiente”.

Así, se pudo observar que los *hoppers* no tienen una apariencia típica del *hip hop* pero sí poseían un cuidado en el aspecto físico, en el que mostraban determinadas características como el uso de *piercings*, tatuajes, estilos de peinados diversos con mechuras de colores, desteñidos, rapados, o crestas; todos estilos que podrían ser considerados tanto de una cultura juvenil como de cualquier otra. En este grupo no se puede determinar un estilo propio, uniformado y homogéneo propio del *hip hop*, en relación con la vestimenta y el peinado, sino que se podían apreciar rasgos dentro de un repertorio amplio de variables, que acompañan o colaboran a la construcción de un estilo personal.

En este sentido, se pudo observar un cuidado por lograr una apropiación del cuerpo en particular, en tanto que se intervenía con la intención de modificarlo, en parte, para generar algo distinto y propio. Esto aparece como una contradicción a lo expresado en las entrevistas sobre la vestimenta, aunque como la pregunta se realizó explícitamente sobre la apariencia del *hip hop*, quizás las respuestas sólo hayan girado sobre el universo estético y simbólico de esta práctica, que como ya mencionamos, se caracteriza por la ropa ancha y gorras como accesorios. Sin embargo, las transformaciones del cuerpo parecen estar presentes en todos los casos, algo que los vincula más a otros/as jóvenes que a la práctica del *hip hop*.

Esta transformación corporal del cuerpo es analizada por Chomnalez (Chomnalez, 2013) como la creación por parte de los/as jóvenes de un plano simbólico, en donde lo corporal pasa a ser una presentación ante los otros de una forma de pensar o de un estilo de vida, a partir de tatuajes, emblemas y extensiones en las orejas o la perforación. Así, el cuerpo es el lugar de la osadía, del temor, del deseo, y también del consumo.

A través de la creación de un cuerpo que se atavía y que se muestra –por medio de tatuajes, *piercings* o peinados, en el caso de los *hoppers*-, se genera también una identificación, con un grupo, pero, por sobre todo, con una forma de pensar, porque se dice desde lo que se ve, desde lo que se proyecta ante los demás.



La importancia de lo estético, entonces, aparece siempre en la dedicación que se observa en formar una apariencia particular, tanto en el peinado como en la elección de indumentaria o de tatuajes y aros. Si bien no hay un uso de ropa ancha, sí se pueden diferenciar de otros/as jóvenes en que tienen toda una apariencia que los distingue.

Recurriendo a la noción de estilo propuesta por Mariana Chaves (2010), las características de elección, de cómo mostrarse a los otros evidencian una forma de ser y pensar, pero además -y como lo menciona Chomnalez- de generar una pertenencia con un grupo. El estilo está formado por una suma de objetos, prendas, por maquillaje y peinados que crean una imagen particular.

Los estilos son también entendidos como estilos de vida, es decir, un conjunto de modas, actitudes y consumos que representan una manera de vivir, que asimila al individuo a un grupo en particular, con el que comparte ideas y gustos (Rocchi, 2002). La conformación de estilo se observa en subculturas que adhieren a una manera de consumir, de hecho, este es un concepto preponderantemente ligado a las formas de consumo y de creación de identidad en la posmodernidad (Rocchi, 2000), que a partir de la globalización, promueve diversidad de identidades, ya no ancladas en lo étnico o la clase social, sino en las elecciones que se realizan entre diversas opciones que ofrece el mercado.

### **La conformación de identidad**

Otro de los aspectos centrales que marcan a la cultura *hip hop* en Viedma es la estrecha relación de sus prácticas con el espacio barrial. Esta identificación con lo barrial, con el lugar dentro de la ciudad, también –como en el caso de los estilos- alude a un nosotros que se vincula a determinados sectores geográficos. En las entrevistas, la mención de un nosotros es constante; el grupo era una identificación que surgía en el discurso de *b-boys*, *b-girls*<sup>6</sup>, *graffiteros* y *raperos* y que se vinculaba también con barrios, principalmente el Bº Santa Clara y Ceferino, más conocido como las 1016.

Muchas “batallas” se realizaban con la conformación de grupos definidos por sus zonas de residencia, aunque ésta no fuese la única división –a veces sólo se agrupan por afinidad. Con todo, la pertenencia a un barrio es una marca identitaria muy fuerte, que se observa en los *graffitis* que se realizan en cada zona, además de las letras del rap de diferentes grupos musicales.

La generación de un nosotros, en este caso, surgido por ser parte tanto de un grupo como de un barrio, se conforma no sólo como un lazo identitario entre estos/as jóvenes sino también como una contraposición a algunos otros, ya que, como lo menciona S. Hall (2003), la identidad se produce junto a los demás, es relacional y al relacionamos con diversos sujetos, las identidades o formaciones subjetivas son múltiples, no únicas o estáticas.

---

<sup>6</sup> Se denomina de esta forma a los hombres y mujeres, respectivamente, que practican *breakdance*.



En el *hip hop* de Viedma, los/as jóvenes configuran sus acciones y se las apropian, constituyéndose así un “yo” que los une a un “nosotros” y, al mismo tiempo, los contrapone a un “otro” (Giménez, 1981), sobre todo cuando se llevan a cabo algunas unas actividades específicas como estar en las escuelas o en los mismos barrios.

La conformación de identidad es una parte esencial de la constitución subjetiva, que se ve ligada al grupo de relación más cercano y al espacio físico como los aspectos más importantes. Pero, en la actualidad, pensar la identidad se presenta como un desafío, con espacios físicos desdibujados por las tecnologías, flexibilización laboral, o migración constante.

El tiempo contemporáneo, denominado por algunos como capitalismo tardío (Jameson), sobremodernidad (Marc Augé), modernidad líquida (Bauman), nos obliga a repensar las formaciones identitarias, y posicionarlas en otros lugares. Por esto, para reconocer las formaciones de subjetividad de estos/as jóvenes, no se piensa a lo identitario desde cualidades predeterminadas –como nacionalidad, color, clase social, etc.- sino desde una construcción nunca acabada, como lo sugiere Hall (2003), abierta a la temporalidad y a la contingencia, a lo determinado en lo relacional pero temporario, con diferencias que se demuestran mutantes.

Es indispensable para el sujeto conformar identidad. Por lo tanto, y aunque los espacios tradicionales ya no ofrezcan la contención necesaria, se sigue formando un “nosotros” desde diversos lugares que no se vinculan a los determinados por la modernidad como la escuela, el ámbito laboral, el grupo étnico, la familia, entre otros.

Las manifestaciones identitarias han generado un giro para posicionarse con diversas características que atraviesan a los sujetos: la condición de género, predilección sexual, elecciones musicales, entre otras, encontrándose actualmente una necesidad de reivindicaciones en la lucha, el reconocimiento o la mera producción estética que vuelve visible a estos grupos ligados a distintos movimientos como los rockeros, punks, activistas ecológicos, feministas.

Así, no se debería entender que la formación de identidad está en crisis porque no se encuentran ya las grandes instituciones que antes albergaban a los sujetos –como la escuela, el trabajo o la familia nuclear- (Lewkowicz, 2004), sino revisar y encontrar esos nuevos espacios donde se conforma la identidad de las personas, hecho que, como dijimos, es indispensable para el ser humano.

Desde este enfoque y analizando un proceso de identidad desde un género musical extranjero, no podemos perder de vista uno de los conceptos que más se utilizan para denominar el mundo actual: la globalización. Se entiende a la globalización como un proceso de desterritorialización en donde se desdibujan fronteras y límites, y el sujeto ya no se encuentra anclado a un territorio. El espacio ideal se liga a un contexto urbano, donde la ciudad es el paño en el que se entrecruzan diversos modos culturales y discursivos –barrio chino, coreano, comidas típicas de diversos países, distintas costumbres, etc. También la globalización se identifica con la aceleración de los tiempos y la modificación, por lo tanto, de la configuración tiempo-espacio creada en la



modernidad. Este fenómeno se comienza a desarrollar con la mayor producción tecnológica, principalmente internet, y con el acceso a las computadoras personales (Gimenez, 2003).

Todo esto trae aparejado una mayor desigualdad entre los ricos y los pobres: la información, la accesibilidad, el conocimiento, la tecnología, son herramientas claves para estar insertos en esta nueva realidad que forma, entonces, una barrera entre aquellos que viven “globalizados” y aquellos que no.

Esta diferencia económica, que produce una brecha mayor entre ricos y pobres, no es, sin embargo, una total cláusula generadora de diferencias. Pensar de esta forma sería reducir la realidad sólo a una instancia económica y desmerecer la capacidad creativa y de transformación del ser humano.

El caso analizado es precisamente una muestra de esto: cómo grupos de escasos recursos se introducen en prácticas muy globalizadas y las reconstruyen como propias, generando un lugar de construcción identitaria que los define y los conforma, sin estar ligados a espacios tradicionales como la escuela, el trabajo, clubes, sindicatos, familia, pero tampoco sin ignorarlos por completo.

Pensar la actualidad significa pensarla desde la paradoja, desde la complejidad, como sugiere Edgar Morin (Morin, 2004), reflexionar desde una realidad que no existe totalmente cerrada y constituida como tal –la modernidad- y desde otra que no termina de formarse –la posmodernidad.

La particularidad de la formación de subjetividad de estos/as jóvenes es que la misma se produce dentro del *hip hop*, anclando allí su espacio más importante de formación identitaria, quizás debido a que muchos no proceden de familias nucleares tradicionales, además de no participar del sistema escolar o no formar parte regular de dicho espacio.

De esta forma, la pregunta sobre la identidad en estos grupos es fundamental para reconocer esos espacios donde se conforma un nosotros, fuera de los sistemas tradicionales propios de la modernidad.

### ***Hip hop: un espacio de creatividad y desarrollo***

Para pensar la juventud en la investigación, se consideraron los aportes que en este campo ha realizado R. Reguillo (2000) quien la entiende como un momento de formación fundamental en la vida de los sujetos y en su desarrollo como sujetos. Sin embargo, debemos considerar que esa formación no se genera desde un solo ámbito, lugar o institución, reduciendo la juventud a un aspecto limitado -como pudo ser la vinculación con la política o el activismo social en las décadas del '60 y '70- sino que conforman su identidad desde diversos espacios

Debido a estas diversas influencias que atraviesan al sujeto, podemos hablar de las distintas formas de ser joven, por lo que consideramos hablar de juventudes, contemplando en este término todas las formas posibles de plantearse como joven, evitando reducir la noción de lo juvenil a una sólo forma o manera, sino aceptando su diversidad.



Entre estos aspectos podemos considerar a las denominadas culturas juveniles, que agrupan a distintos/as jóvenes no resumidos a una concepción etaria, sino que deben su condición a una autodenominación, o sea, a una percepción de ser joven más que a una determinación biológica.

Es así como se vuelve necesario considerar los planteos sobre ser joven tienen distintas aristas, que son necesarias tener en cuenta al pensar hoy la juventud, donde la unicidad no es posible ante la dispersión con la que nos encontramos y nos obliga a pensar movimientos particulares, considerando las características de cada lugar y las diferenciaciones que encontramos en cada agrupación, como en este caso, las variaciones dentro del *hip hop*.

En sus escritos sobre identidad globalizada, Gilberto Giménez (Giménez, 2003) se pregunta sobre la transformación que imprime la globalización a la producción de significados y a la conformación de identidades. En el caso que se analiza, es gracias a las nuevas tecnologías y a la fluidez de la información -que implica una mayor dispersión de la industria cultural-, que los/as jóvenes acceden al descubrimiento del *hip hop* y se apropian del mismo.

Es un caso complejo y, por lo tanto, imposible de acotar a un conjunto de explicaciones, pero la intención es no pensarlo desde un lugar reduccionista. Para esto es primordial observar no sólo las manifestaciones de esta “cultura”, sino mostrar también las divergencias con el modelo norteamericano.

A partir de un estudio realizado sobre el *hip hop* en La Plata desde el 2003 al 2007<sup>7</sup>, se pudo concluir que los grupos platenses no toman los aspectos de este movimiento musical de manera absoluta, sino que actualizan los parámetros del *hip hop* a través de sus prácticas.

Con el fin de reconocer si esto se replicaba en Viedma, se utilizó el aporte de las observaciones y las entrevistas abiertas aplicadas a jóvenes vinculados/as con distintos “elementos” del *hip hop*, para conocer sus formas de vida.

Con estos datos se pudo analizar que, a pesar de que el *hip hop* es un género internacional, no se traspola a los/as jóvenes viedmenses de manera acrítica.

Es necesario reconocer en estas actividades las recreaciones, reinterpretaciones y revalorizaciones que los *hoppers* viedmenses efectúan sobre una forma cultural norteamericana. Estas consideraciones fueron elaboradas desde la perspectiva del filósofo Michel De Certeau (2000) quien, con su concepto de poética, considera necesario comprender las actividades humanas –como cualquier práctica cotidiana- como una capacidad de invención y de creatividad y no como una mera reproducción. Para este autor, hasta la más rutinaria de nuestras realidades se imprime por la propiedad humana de la singularidad y distinción, y es desde ahí desde donde se analizaron las prácticas de los *hoppers* viedmenses.

---

<sup>7</sup> Este estudio es el ya mencionado trabajo de reconstrucción del *hip hop* en Argentina, que se focalizó en los/as jóvenes de la ciudad de La Plata





Podríamos agregar aquí que al reconocer al *hip hop* sólo como un producto norteamericano no se comprenden las posibilidades que poseen estos/as jóvenes de realizar una apropiación y, en ese sentido, diferenciarse en sus prácticas.

Por esto, a través en el trabajo se reconocieron las capacidades de reinención de la práctica que poseen estos/as jóvenes en su adaptación del *hip hop*, que producen para “renovar al movimiento” según sus palabras, y así crear algo propio, que pueda ser reconocido como *hip hop* argentino.

Uno de los principales aspecto de la formación de la *cultura* en Argentina es la creación de sus propios temas de rap en castellano, con utilización de los modismos propios del español argentino, la elaboración de letras es una práctica muy extendida entre los/as jóvenes que se encuentran en la “cultura”. En esto se puede demostrar, en parte, la propia impronta que ejecutan sobre el *hip hop*.

Los inicios del *hip hop* en Argentina<sup>8</sup> estaban totalmente capitalizados por la televisión, pero actualmente es internet la herramienta que ocupa ese espacio de consumo para los/as jóvenes. Desde este recurso surgen nuevas comunidades, convirtiéndose en la plataforma donde poder estimular sus prácticas.

Este fue uno de los espacios que se analizó para reconocer qué hacen los usuarios con la herramienta, a partir de lo cual se observó también que tanto el consumo como el uso del espacio virtual, no implican una mera reproducción del *hip hop* como una práctica impuesta desde otros polos de poder, ligados a la manipulación por su influencia económica sobre países menos “desarrollados”, aunque tampoco podemos decir que sea una creación total desde la producción juvenil del lugar o que haya una total reinterpretación de la *cultura hip hop*.

Por esto, podemos reconocer líneas generales dentro de las prácticas pero también diferencias que se apoyan en características de quienes las apropian. A pesar del acercamiento al *hip hop* gracias a la televisión y luego por internet, podemos observar que la interpretación de las diversas prácticas del movimiento no son iguales ni estandarizadas sino que “adquieren un sentido localmente contextualizado” (Giménez, 2003; 5).

Cada grupo reinterpreta e imprime sus particularidades sobre la práctica que realiza, desviándose de la creación inicial. Como ejemplo, podemos mencionar que en el transcurso de la inserción en la *cultura*, interviene la influencia de amigos y parientes, quienes muestran sus formas y creaciones dentro en los pasos del *break* o en los trazos del *graffiti*. Es decir, los sujetos no sólo son atravesados por los medios, que si bien tienen relevancia en estos términos globalizantes, no son absolutos.

---

<sup>8</sup> En la investigación sobre la incursión del *hip hop* en nuestro país (Mingardi y otros, 2011) este era el medio mayormente mencionado.



En efecto, las entrevistas arrojan en su gran mayoría la importancia de conocer a un amigo o familiar que practicaban *break*, *rap* o *graffiti* al momento de que el joven se insertara en alguna de estas actividades.

De este modo, pensar lo global en función de la identidad nos lleva a reconocer, al menos en este caso, que no existe la homogeneidad y la reproducción de la cultura sino más bien las mediaciones y las resignificaciones en los procesos. Con referencia nuevamente a Giménez, el mero consumo de productos mundiales –en este caso la música *hip hop*, la ropa ancha-, no implica que estos sujetos se conviertan en partícipes de una cultura mundial y global. Aunque sí podemos afirmar que forman identidad a través de ella. Esto es así porque a partir de los “repertorios culturales”, estos/as jóvenes conforman representaciones, demarcan fronteras y se distinguen de otros (Giménez, 2003). La identificación se consume en el grupo, que contiene las prácticas comunes, que son fundamentalmente la música, y ciertos códigos sólo entendibles dentro de su contexto grupal, como el concepto de “batallas”.

Sin embargo, no debemos entender esta identidad como algo estático y uniforme. Las identidades son dinámicas y están atravesadas, fuertemente en este contexto posmoderno, por diferentes discursos, que ubican a los sujetos dentro de diversas identificaciones, que no debemos entender como fragmentadas, sino, como lo define Giménez, como “multidimensionales”.

En términos de S. Hall (2003), la identidad no es algo total o acabado, sino que posee divergencias, contrararas, la diferencia, lo distinto: esto define al mismo proceso de formación subjetiva, que nunca está por completo acabado. La identidad, por tanto no es única ni estable, sino que es la unión de todos esos discursos que atraviesan al sujeto y que lo forman. Es entonces la oposición pero también es lo que lo conjuga, no sólo la contraposición con otro, sino lo que ese otro también forma en el propio sujeto, por lo que el mismo otro está dentro de la subjetividad, ya que es parte de la propia producción de identidad.

Como vimos, en el proceso denominado posmodernidad, la diversidad de discursos y la posibilidad de acceso a distintos conocimientos crea una variedad de interpelaciones al sujeto, que puede ser entendido no como algo ligado a una verdad única y acabada, sino a la dispersión, a la diversidad, a discursos que muchas veces pueden ser incluso contradictorios, como *hoppers* escribiendo versos sobre las masacres en América Latina utilizando ritmos norteamericanos.

Por esto, a través de las entrevistas y las observaciones, se puede destacar que en los/as jóvenes viedmenses no existe una sola identificación vinculada al *hip hop*. Muchos se relacionaban con las artes plásticas por medio del *graffiti* o de diversos tipos de música, como también de distintas prácticas deportivas que los ligan con otros espacios generadores de identidad.

La característica común entre estos/as jóvenes es que el *hip hop* es para ellos lo más importante y esto se plasma a veces en formas de vestir o en actitudes corporales, además de en la elección de los grupos de amigos, que suelen ser principalmente del “ambiente” *hopper*.



Las improntas globales como la vestimenta, la música, algunos códigos, hacen de este movimiento una expresión globalizada, pero como ya vimos, no homogénea. Por esto, ni creación total, ni repetición absoluta, la formación identitaria debe ser tomada como un elemento a analizar, ya que, como bien sugiere G Giménez, no es única y no posee una característica unívoca que pueda definirla. Es decir, las identidades que surgen desde la profundización de la globalización son nuevas realidades tan difíciles de definir, que sólo pueden ser investigadas con mayor profundidad para ser comprendidas.

## **Conclusión**

Muchos trabajos en identidades globalizadas y en juventudes generan nuevos interrogantes. Como vimos, para entender la identidad hay que reconocer que a pesar de la supuesta homogeneidad que instala la globalización, también surgen diferencias entre diversos grupos, a partir de la diversidad de gustos, usos y consumos que generan los sujetos.

La interferencia del mercado, las nuevas tecnologías y la internacionalización de los productos y servicios no monopoliza o coarta absolutamente la posibilidad de agencia, sino que, como vimos, acercan consumos sobre los cuales se producen nuevos usos. Se puede pensar que los *hoppers*, en este caso, son agentes de gestión, que generan espacios, estrategias, lugares, códigos, que no por no parecerse a los tradicionales dejan de ser importantes y legítimos.

Crear que hay prácticas que son más relevantes que otras en función de su estabilidad o la supuesta autenticidad de la misma, sería negar la realidad de diversos grupos.

Debemos entender que la incertidumbre y la perplejidad son situaciones habituales de la realidad contemporánea y no una situación pasajera, ya que estos términos son constitutivos de la posmodernidad (Lewkowicz, 2004). Como se señaló, las identidades que surgen en este tiempo se nutren de nuevas características de los sujetos, como el género, las elecciones sexuales o musicales. La crisis de las grandes instituciones modernas –como la escuela, el trabajo o la familia nuclear– representó una nueva búsqueda de espacios que produjeran discursos identitarios, que junto a la desterritorialización que provoca la globalización, se conforman de manera efímera, fluctuante, pero no por eso menos reales.

El proceso complejo que provoca un mundo globalizado, implica intentar reconocer la diversidad que se presenta ante los cambios que se producen en las nociones de tiempo y espacio, modificadas principalmente por efecto de las nuevas tecnologías (Gimenez, 2003). La inmediatez posmoderna genera nuevos discursos circulantes al alcance de cualquier sujeto/s en cualquier parte del mundo.

En estas intersecciones, en esos cruces discursivos entre lo que queda y lo que surge, es donde la producción de significados se plasma, en estas actividades que generan estilos de vida diferentes, lenguajes distintos y donde se observa la creatividad humana, con su capacidad de transformación.



La situación de la práctica de la *cultura hopper* en la capital rionegrina fue una de las cuestiones que guió el recorrido de esta investigación. La pregunta era, precisamente, ¿por qué los/as jóvenes de una pequeña ciudad del interior de la Argentina utilizan un género musical extranjero como medio de identificación?

La respuesta, como siempre, posee varias aristas, pero se puede destacar, en este caso, la preeminencia de los medios de comunicación y su influencia discursiva en las prácticas de los sujetos. También es relevante la incidencia de sus amigos, compañeros y parientes, que los impulsan a sumarse en la creación de rimas o de pasos para ingresar a la *cultura hip hop*.

La conexión con otros es el principal componente para involucrarse y pasar a ser un *b-boy*, *b-girl*, graffitero, rapero/a o *DJ*. La elección de este género se debe, según sus respuestas, a la posibilidad de creación, de expresión y de desafío que impone el *hip hop* en todas sus prácticas.

Observar a otros/as jóvenes realizando movimientos acrobáticos, escuchar rimas o *beat box*<sup>9</sup> o ver *graffitis* coloridos y muchas veces gigantes, en distintos lugares de la ciudad, lograba que muchos se sumaran a grupos de *hoppers* por curiosidad.

Ser joven en palabras de los *hoppers* es poder tener un espacio de libertad, de creación, de transformación, de desafío y expresión, todas acciones que se posibilitan por medio de la *cultura hip hop*. La utilización del *hip hop* sería aquí el medio por el cual se viabiliza el encuentro con el otro, el hacer juntos, y la capacidad de generar algo propio, que se otorga en este caso por un género extranjero.

Estar con otros sigue siendo en sus palabras, el principal objetivo de estos/as jóvenes, y ese estar juntos, tiene como fin poder además inventar y crear.

De ahí parten pasos, rimas, bocetos, murales, combinación de colores, sonidos, improvisaciones. Esto genera un mundo simbólico particular, propio, ajeno al mundo adulto, una producción de significados que les pertenece sólo a ellos, y que propicia una serie de prácticas que también es ignorada por aquellos que no formen parte de estos grupos.

Si bien son todas actividades que pueden ser conocidas por su aparición en los medios tradicionales –televisión, radio-, todavía son irrelevantes para los que no conozcan y participen del *hip hop*. Para estos/as jóvenes quedarán, entonces, los espacios propiciados por las nuevas tecnologías para poder realizar una difusión y generar contactos entre aquellos que se interesen por la *cultura*.

Hay que reconocer también que muchos de los términos y acciones que efectúan los/as jóvenes viedmenses se toman del mundo de significados que les propone el *hip hop* norteamericano, por lo que existen muchas palabras en inglés, que utilizan en el idioma de origen, es decir, que las acepciones *crew*, *tagg*, *writer*, *breakdance*, entre otras, tienen su correlato en español, pero son expresadas como las oyen en los medios.

Estos mismos términos son tan propios de la *cultura* que son tomados literalmente en la realidad viedmense, en este caso. Sin embargo, los *hoppers* no dejan de crear sobre estas bases, por

---

<sup>9</sup> Creación de sonidos con la boca



lo que el *hip hop* termina siendo, entonces, un disparador para poder mostrar lo que piensan y lo que son capaces de hacer, a partir de un mundo que se les ofrece, a partir de un género extranjero, sí, pero que es sólo la justificación para poder “poner afuera” todo eso que bulle adentro.

## Bibliografía

- Balardini, S. (2000) *¿Qué hay de nuevo, viejo?* En: Revista *Nueva Sociedad*, n° 200.
- Chaves, M. (2010) *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Espacio Editorial, Bs. As.
- Chomnalez, V. (2013) “Las derivas de la comunicación: el cuerpo como texto”. En: *Revista de Comunicación Vivat Academia*, Año XV, n° 122.
- De Certeau, M. (2000 [1980]) *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana, México DF.
- Giménez, G (1981) “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología” En: *Coloquio Paul Kirchhoff*, Ed. UAM, México.
- Giménez, G (2003) *Identidades en globalización. Cultura, identidad y metropolitanismo global*. Instituto de Ciencias Sociales de la UNAM, México DF.
- Grimson, A. (2001) *Interculturalidad y comunicación*, Ed. Norma, Colombia.
- Hall, S. (2003) *¿Quién necesita identidad?* En: Hall, S. (Coord.) y Du Gay, P. (Coord.) *Cuestiones de identidad*, Amorrortu, Bs. As.
- Lewkowicz, I. (2004) *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Cap.: Instituciones perplejas. Paidós, Bs. As.
- Margulis, M. y Urresti, M. (1998) *Buenos Aires y los jóvenes las tribus urbanas*. Estudios Sociológicos, Bs. As.
- Mingardi Minetti, M., Carazo, P. y Román, C (2010) *Comunicación e identidad en culturas juveniles de hip hop*. EAE, Inglaterra.
- Morin, E. (1994) *Epistemología de la complejidad*. En: Schnitman Dora, Nuevos paradigmas, cultura y personalidad. Paidós. Bs. As.
- Reguillo, R (2000) *Emergencias de culturas juveniles, estrategias del desencanto*, Ed. Grupo Editorial Norma, Bs. As
- Rocchi, F (2002) “Estilos de vida”. En: *Términos críticos de sociología de la cultura*, Altamirano, C. (dir.), Paidós, Bs. As.