



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ÁREA ACADÉMICA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Juventud y subcultura. Algunas reflexiones
sobre prácticas comunicativas del movimiento
ska en el México contemporáneo.

T E S I S

Que para obtener el grado de:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Presenta:

NEFTALY GÓMEZ ROMERO

Directora de tesis:

DRA. ALEJANDRA ARAIZA DÍAZ

Pachuca de Soto, Hgo.

Noviembre 2019



Oficio UAEH/ICSHu/LCC/887/2019

Mtro. Julio César Leines Medécigo

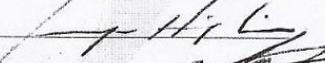
Director de Administración Escolar

PRESENTE.

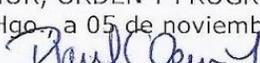
Estimado Mtro. Leines Medécigo:

Le informo que el jurado ha asignado al pasante de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación **NEFTALY GÓMEZ ROMERO**, con número de cuenta **281086**, quien presenta el trabajo titulado: **"Juventud y subcultura. Algunas reflexiones sobre prácticas comunicativas del movimiento ska en el México contemporáneo"**, después de revisar el trabajo en la modalidad de tesis en reunión de sinodales, han decidido autorizar la impresión de tesis, luego de que la alumna realizó las correcciones acordadas.

A continuación se anotan las firmas de conformidad de los integrantes del jurado:

- PRESIDENTE:** DRA. ALEJANDRA ARAIZA DÍAZ 
- SECRETARIO:** DRA. ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO 
- PRIMER VOCAL:** DRA. JOSEFINA HERNÁNDEZ TÉLLEZ 
- SEGUNDO VOCAL:** MTRA. CLAUDIA SANDOVAL CERVANTES 
- TERCER VOCAL:** LIC. MANUEL TOLEDO MOLANO 
- PRIMER SUPLENTE:** DRA. SANDRA FLORES GUEVARA 
- SEGUNDO SUPLENTE:** MTR. GERARDO ÁNGELES GALVÁN 

Sin otro particular, reitero a usted mi atenta consideración

ATENTAMENTE
 "AMOR, ORDEN Y PROGRESO"
 Pachuca, Hgo. a 05 de noviembre del 2019

Dr. Raúl Arenas García
 Coordinador de la Lic. en Comunicación



C.C.P. MINUTARIO
 RAG/gcml.



Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
 Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
 Hidalgo, México: C.P. 42084
 Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4201, 4205
 icshu@uaeh.edu.mx

www.uaeh.edu.mx

Dedicado a las manos de mi mamá y mi papá:

Dedico este texto a las manos de mi mamá que fueron las primeras en recibirme, que me cargaron, que me llenaron de amor. Unas manos que siempre tocaron mi frente para buscar algún malestar y efectuar soluciones, las manos que sujetaron las mías en mis primeros pasos, que me alimentaron y me enseñaron a escribir. A esas manos que levantan mi cara y secan mis lágrimas cada vez que es necesario.

Dedicada a las manos de mi papá, manos que han cambiado con el paso de los años, a veces se cansan y duelen por tanto trabajo. Las manos que jugaron conmigo, sostuvieron mi bicicleta y que me han levantado del piso, -algunas veces físicamente, la mayoría de ellas lo hicieron mediante un abrazo, emocionalmente-. A esas manos trabajadoras que doblan esfuerzos cuando las cuentas no cuadran y que jamás dejaron que algo me hiciera falta.

Quiero dedicar este trabajo a las manos de las personas que han dado todo cuanto han podido en este mundo. A las manos de mis padres que son la prueba más grande del amor porque con ellas han construido una vida llena de lucha y sacrificios para darme todo lo que tengo, para hacer de mí la mujer que soy.

A mis padres y sus fuertes manos: Irene Romero Martínez y Gustavo Gómez Morales. Toda la cosecha es suya. A ustedes mi vida, mis logros y alegrías.

AGRADECIMIENTOS

Principalmente a mi madre y mi padre, por la vida y su amor. Por respaldar cada paso, por brindarme su confianza con los ojos cerrados y darme la libertad de elegir mi futuro. Por invitarme a soñar, por la familia que me regalaron, pero sobre todo por enseñarme que cualquier cosa en la vida se debe ganar con mucho esfuerzo y el trabajo honesto. A Irene, mi mamá, por ser mi confidente y amiga, por recibirme con afecto y escuchar mis anécdotas del día a día, por los consejos, las risas y los secretos compartidos. A Gustavo, mi padre, por sus consejos, por trabajar duro todos los días, por sus sacrificios, por escucharme y siempre alentarme a seguir adelante sin importar qué tan difícil se tornen las circunstancias

A mis hermanas, por ser un ejemplo de resistencia, por su amor, su compañía y recordarme todos los días el porqué de las cosas. A Estefanía, por ser mi mejor amiga, mi cómplice número uno, mi confidente, mi compañera de aventuras, por ser siempre honesta y nunca dejarme sola. A Mariam, por ser un motor de vida, por inspirarme a ser mejor y alegrar con su inocencia cada día.

A mí querida asesora de tesis, la doctora Alejandra Araiza Díaz, por mostrarme lo maravilloso que es el mundo de la investigación, por conducir este trabajo con mucha paciencia y todo su amor por el conocimiento. Agradezco por la confianza, su amistad, las charlas y la música compartida. Por el empuje, por creer en esta investigación, enseñarme a defenderla y no quitar el dedo del renglón hasta verla concluida. Quizá nunca encuentre la manera de pagar todo lo que hizo por mí, dentro y fuera de las aulas, pero estaré agradecida eternamente. Dra. Ale, esta tesis también es tuya, junto con todo mi respeto y admiración.

Agradezco profundamente a quienes participaron en esta investigación: A Erick, Agus y Fanny por aceptar ser entrevistados, por compartir para este texto sus anécdotas, saberes y la pasión por la música jamaicana, por cada banda nueva que me presentaron, por involucrarse con la investigación y seguir en el camino. Agradezco su tiempo y la ayuda para hacer realidad este texto, porque como amantes de la música jamaicana compartimos el ideal de mostrar las cualidades de este ritmo a las generaciones más jóvenes. Es momento de compartir con ustedes los resultados de este trabajo. Gracias por la hermandad.

Agradezco a Mathév por acompañarme en mis visitas al Tianguis Cultural del Chopo, por la camaradería y sus palabras de aliento en todo momento. A Uli por acompañarme

durante mis observaciones en el Tianguis Cultural del Chopo. Igualmente doy las gracias a mi grupo de compañeros del seminario y énfasis en investigación que escucharon atentamente mis charlas sobre el tema y nunca apagaron la emoción que se desbordaba en mí al hablar del *ska*.

Doy las gracias a mí grupo de sinodales: A la Dra. Elvira Hernández Carballido, a la Dra. Josefina Hernández Téllez, a la Dra. Sandra Flores Guevara, al Mtro. Manuel Toledo Molano, a la Mtra. Claudia Sandoval Cervantes y al Mtro. Gerardo Ángeles Galván, por aceptar la lectura de este trabajo, por compartirme sus reflexiones y las valiosas propuestas para mejorarlo.

Y, por último, agradezco “a la rabia insolente de mi juventud” por no rendirse y seguir trabajando por el sueño de un mundo mejor.

¿Qué les queda por probar a los jóvenes
en este mundo de paciencia y asco?
¿sólo grafitti? ¿rock? ¿escepticismo?
también les queda no decir amén
no dejar que les maten el amor
recuperar el habla y la utopía
ser jóvenes sin prisa y con memoria
situarse en una historia que es la suya
no convertirse en viejos prematuros

¿Qué les queda por probar a los jóvenes
en este mundo de rutina y ruina?
¿cocaína? ¿cerveza? ¿barras bravas?
les queda respirar / abrir los ojos
descubrir las raíces del horror
inventar paz así sea a ponchazos
entenderse con la naturaleza
y con la lluvia y los relámpagos
y con el sentimiento y con la muerte
esa loca de atar y desatar

¿Qué les queda por probar a los jóvenes
en este mundo de consumo y humo?
¿vértigo? ¿asaltos? ¿discotecas?
también les queda discutir con dios
tanto si existe como si no existe
tender manos que ayudan / abrir puertas
entre el corazón propio y el ajeno /
sobre todo les queda hacer futuro
a pesar de los ruines de pasado
y los sabios granujas del presente.

(Mario Benedetti, *¿Qué les queda a los jóvenes?*)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

La juventud, sinónimo de rebeldía.....	15
1.1. Presencia de la música en las Ciencias Sociales.....	17
1.2. La juventud como categoría social.....	18
1.3. Identidad.....	22
1.3.1. Formulación de identidad a través de la música.....	23
1.4. Antecedentes históricos. Escuela de Birmingham.....	24
1.5. Estudios culturales en América Latina.....	26
1.6 Cultura hegemónica.....	26
1.7. Cultura contrahegemónica.....	27
1.7.1. Subcultura.....	28
1.7.2. Contracultura.....	30
1.7.3. Culturas juveniles.....	32
1.7.4. Tribus urbanas.....	33
1.8. Algunas reflexiones finales.....	33

CAPÍTULO II

La práctica sociocultural de la apropiación simbólica.....	36
2.1 De los cultural studies a los estudios culturales latinoamericanos.....	37
2.2 Hibridación cultural.....	39
2.2.1 Del mestizaje a la hibridación cultural.....	40
2.4 ¿Qué es el consumo?.....	41
2.4.1 ¿Qué es el consumo cultural?.....	42
2.4.2 El consumo cultural en el campo de la comunicación.....	44
2.5 Elementos que comprende el consumo cultural.....	45
2.5.1 Facha.....	45
2.5.2 Jerga.....	46
2.5.3 Espacios de encuentro.....	46
2.5.4 Toquines o conciertos.....	47
2.5.5 Baile.....	50

2.5.6 Ideología	51
2.6 El proceso de construcción de identidad desde el consumo cultural–musical. El papel de la música en los estudios culturales	52
CAPÍTULO III	
El ritmo de la descolonización. Origen y evolución del ska.....	54
3.1 Ska tradicional jamaicano	55
3.3.1 Los rude boys	60
3.1.2 Soundsystems.....	62
3.2 Del negro al blanco. Segunda ola del ska (2-Tone).....	64
3.2.1 Skinheads	70
CAPÍTULO IV	
Resistencia, paz y baile. Llegada del ska a América Latina.....	75
4.1 Ska en Argentina.....	79
4.2 Ska Colombiano.....	82
4.3 Ska Venezolano	85
4.4 Ska en México	87
4.5 Algunas reflexiones finales.....	93
CAPÍTULO V	
Experiencias urbanas a ritmo de ska	96
5.1 Aplicación del método etnográfico	98
5.2. Algunas experiencias de la cultura ska en el México contemporáneo	103
5.2.1. Ska	111
5.2.2 Consumo cultural	113
5.2.3 Contrahegemonía.....	116
5.2.4 Subcultura	118
5.3. El ska, engrane que pone a girar el proceso de la identidad	120
CONCLUSIONES.....	123
REFERENCIAS.....	133
GUIÓN DE ENTREVISTA	141
ÁLBUMES IMPRESCINDIBLES PARA COMPRENDER LA EVOLUCIÓN DEL SKA.....	142

INTRODUCCIÓN

La música ha sido una forma de expresión que los seres humanos han transformado a lo largo de los siglos. Cada parte del mundo dio diversos toques a la música, cada cultura fue capaz de crear ritmos que representaran sus contextos y dotaron de mayor fuerza e identidad su círculo social. Incluso, la música ha logrado ser el puente que permitió que la cultura dejara de ser exclusiva para las clases dominantes y pudiera ser accesible a todo tipo de personas, justo esa es su mayor cualidad, su constante contacto con la sociedad.

El *ska* es también música, por lo tanto -a través de este ritmo- existe una forma de expresión entre la juventud que de manera evidente construye identidad. Dichas manifestaciones y su capacidad de unir jóvenes están orientadas en contra de la cultura hegemónica. Es decir, no está enfocada en construir solo una manifestación cultural diferente, sino que además es una forma cultural de oposición simbólica, es una propuesta sociocultural alternativa, cuyo impacto en los medios de comunicación es más significativo que otros grupos juveniles convencionales.

El *ska* es un género musical que en México mostró su apogeo en la década de los noventa. Desde entonces, ha mantenido cierta popularidad entre sus seguidores. Posterior a la efervescencia social que causó el levantamiento en armas del EZLN y gracias a la llegada de nuevas propuestas musicales, el *ska* dejó de ser el centro de atención entre la juventud, empero las bandas de *ska* mexicano siguieron con su trabajo, algunos de ellos continuaron bajo los ideales de sus inicios y otros más lograron insertarse en el mundo comercial. Muchas bandas que se encuentran comprometidas con este género musical buscan mantener la escena del *ska* en el país. No es casualidad que eventos masivos como el *Vive Latino* o el *Non Stop Ska Festival* destinen un día completo para bandas de *ska*.

Sin embargo, en nuestro país existe muy poca información sobre el tema. Se encuentra que los estudios académicos que se interesan por movimientos contraculturales son en su mayoría casos de *rock* o *punk*. La música jamaicana no es un tema muy estudiado y los pocos trabajos que existen sobre ella lanzan sus reflectores al *reggae*, el *ska* es mencionado de pasada pero considero importante señalar es gracias a la evolución del *ska* que nació el ritmo de la doctrina *rastafari*.

Aida Analco y Horacio Zetina son algunos de los investigadores que abrieron un espacio para encontrar información sobre la música jamaicana. El texto *Del negro al blanco*.

Breve historia del ska mexicano, editado por el Instituto Mexicano de la Juventud, es un trabajo que expone un recorrido por la historia del *ska* y su llegada al país. Dicha publicación fue el primer acercamiento que tuve al *ska* como objeto de estudio para las ciencias sociales. Por tal motivo, esta investigación se propuso ser un aporte a los estudios sobre el tema para contribuir, específicamente, a la comprensión de los procesos que acompaña la música para construcción de identidades en la juventud. Así, la pregunta guía fue: ¿cuáles son los procesos que practican jóvenes seguidores de la música jamaicana para la representación de su identidad?

El planteamiento desde el cual se buscó responder a esa pregunta se construyó a lo largo de 10 meses, entre la elaboración de una etnografía y algunas entrevistas individuales. Dadas las características de la investigación y considerados los objetivos de la misma, se optó por llevar a cabo un trabajo de carácter cualitativo, pues se buscaba comprender al actor social ante procesos de interacción simbólica.

La observación de las prácticas culturales alternativas me convenció sobre la importancia de estudiar los procesos que practica la juventud para construir la representación de una identidad colectiva a través del *ska*. Resulta necesario comprender la presencia de movimientos culturales alternativos a partir de cosmovisiones, sensibilidades y prácticas distintas a lo establecido por la hegemonía. Para ello se pretende analizar los planteamientos conceptuales que aportaron diversos teóricos de los estudios culturales, igualmente es conveniente analizar los procesos históricos, sociales y culturales que ha transitado el *ska* hasta su llegada al contexto mexicano.

La técnica de investigación a la que recurrí fue la etnografía. La decisión se tomó porque la etnografía permite al investigador interactuar con la gente y así conocer como le otorga significado a las cosas, en conjunto con la manera en que se desenvuelven en diferentes escenarios bajo diversas situaciones. La etnografía nos sirve para comprender al actor social y el mundo que le rodea. No basta con percibir, se necesita de un análisis más profundo.

Dentro de la etnografía y como herramientas que ayudaron en la recolección de datos, se encuentran la observación participante y las entrevistas semiestructuradas. Durante la observación participante, asumí un papel de investigadora-espectadora. Pretendí que mi agrado por la música jamaicana se viera reflejado lo menos posible ante los demás. Ese

procedimiento permitió centrar mi atención en la comunicación no verbal de los jóvenes, sus movimientos, gestos, su manera de hablar, su vestimenta, la parafernalia que les acompaña, comportamientos dentro y fuera de los *toquines*.

El registro de la información se siguió a través de un diario de campo. Todas las notas que realicé en él permitieron contrastar en alguna medida la información que se obtuvo mediante las entrevistas. Cabe señalar, que durante la observación participante se tomó prioridad a aspectos del consumo cultural de la juventud, mientras que en las entrevistas contacté a tres jóvenes para conocer más a profundidad su origen y contexto social, su filosofía de vida y el grado de involucramiento que poseen con la cultura contrahegemónica.

La importancia de este trabajo radica en el estudio cultural y comunicativo de la música —específicamente el *ska*—, pues propone modos de socialización distintos a lo establecido desde la hegemonía. Considero importante expresar que un estudio sobre cultura en el campo de la comunicación posibilita alejar al comunicólogo del estereotipo que se ha formado sobre aquel técnico en medios de comunicación, para repensar la comunicación como una disciplina capaz de analizar la forma en que la sociedad permite convivir colectivamente. Permitirá conocer el modo en el que operan grupos distintos, propuestas de convivencia alternativas, construir identidades con producciones culturales propias, con formas, símbolos, espacios y técnicas con las que se comunican dichos sectores cuya finalidad es un equilibrio social y la distinción de otros.

Desde esta óptica de la comunicación, podremos conocer qué ocurre entre individuos o grupos que han experimentado la cultura desde posiciones sociales diferentes. Asimismo, esta investigación asume la defensa ante la lucha por la igualdad entre todo tipo de tradiciones culturales —enfaticando el apoyo a la cultura popular— entendidas como un sistema organizado en el que resulta imposible no comunicar pues las acciones del día a día, bailar, cantar, escuchar música, convivir con los amigos, cada gesto, cada acción, cada práctica es significada por otros.

Entonces, mi gusto generalizado por la música jamaicana y todas sus oleadas, el interés por conocer el papel de la música para construir identidad y la falta de información sobre el tema, me llevaron a realizar esta investigación, la cual se encuentra estructurada de la siguiente manera.

El primer capítulo es un acercamiento a los conceptos derivados de la escuela gramsciana y adquiridos por la escuela de Birmingham que desarrollaron teóricos críticos que a diferencia de defensores “del arte” interpretaron el fenómeno de la contrahegemonía y la cultura popular desde una perspectiva positiva que evitaría el estallido social.

El capítulo dos muestra un breve recorrido histórico sobre el origen y la evolución de los Estudios Culturales. Se contextualiza a la sociedad de posguerra y el debate que surgió a partir del rompimiento con la cultura tradicional británica. Se expone como la evolución constante de los *Cultural Studies* ingleses formaron en un campo de estudios alejado de disciplinas económicas. Sin apartarse de la esencia de los estudios ingleses, los autores Latinoamericanos desarrollaron teorías propias del continente.

El tercer capítulo forma un paisaje histórico que nos acerca a las raíces del *ska*. Desde su origen en Jamaica, su evolución musical, social y geográfica hasta la llegada de los ritmos jamaíquinos a las calles londinenses y su fusión con la fuerza del *punk*. Lo que dio como resultado la segunda ola del *ska*, conocida internacionalmente como *la 2-Tone*. Estos cambios sociales y territoriales dieron la estafeta para que el *ska* se conociera alrededor de todo el globo. Se expone el contexto social y los principales exponentes musicales de ambas oleadas.

En el capítulo cuatro, se muestra la situación histórica de la música jamaicana en su llegada a Latinoamérica durante la década de los ochenta. Al igual que en capítulos anteriores se expone la situación económica, política y social que enfrentaba el continente. Se narra un contexto breve de cuatro países en las que la escena del *ska* se ha consolidado: Venezuela, Colombia, Argentina y México. Igualmente se hace una mención sobre las bandas pioneras que se volvieron ícono nacional gracias al apoyo que ofrecieron a distintas luchas sociales de cada nación.

En el quinto capítulo, se analiza la capacidad de convocatoria que posee el *ska* y como se construye una identidad colectiva. Se explica el papel que juega el consumo cultural en las identidades juveniles y su estrecha relación con la contrahegemonía. Igualmente se analizan las categorías de análisis con la información obtenida del marco teórico y la información obtenida en el trabajo de campo.

Por último, se encuentran algunas reflexiones finales en las que se analiza la importancia del *ska* para la juventud mexicana junto sus formas de convivencia y resistencia.

De igual forma, se encuentra un anexo que reúne aquellos discos que considero imprescindibles para entender el origen y evolución del *ska*.



CAPÍTULO 1

LA JUVENTUD, SINÓNIMO DE REBELDÍA

CAPÍTULO I

La juventud, sinónimo de rebeldía

You're working at your leisure to learn the things you'll need
The promises you make tomorrow will carry no guarantee
I've seen your qualifications, you've got a Ph.D.
I've got one art O level, it did nothing for me.

Working for the rat race
You know you're wasting your time
Working for the rat race
You're no friend of mine

You plan your conversation to impress the college bar
Just talking about your mother and daddy's Jaguar
Wear your political t-shirt and sacred college scarf

You'll be working for the rat race
You know you're wasting your time
Working for the rat race
You're no friend of mine

Working for the rat race
You know you're wasting your time
Working for the rat race
You're no friend of mine

Just working at your leisure to learn the things you won't need
The promises you make tomorrow will carry no guarantee
I've seen your qualifications, you've got a Ph.D.

(The Specials, (1980), Rat Race¹)

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=AmkMEoVb6rA>

Paralelamente al fin de la Segunda Guerra Mundial, Inglaterra presentó diversos fenómenos sociales que marcaron un cambio sobre su rumbo histórico en aspectos económicos e institucionales, pero sobre todo en un ámbito social, político y cultural. Prueba de ello son las múltiples culturas subalternas que emergieron en la sociedad inglesa y que se convirtieron en el foco de interés de estudiosos sociales en la época de posguerra. Junto con aquellos colectivos *underground*, nacieron teorías que se dedicaron a estudiar de forma exclusiva estos grupos, teóricos críticos -que a diferencia de otras escuelas- lograron ver en ellos potencia para el cambio social y mejorar.

Es por eso que el objetivo de este capítulo es conocer los antecedentes teóricos de los estudios culturales contrahegemónicos. Para ello, retomaré el concepto de juventud siguiendo las palabras de Hall y Jefferson:

La “juventud” como categoría, surgió en la Gran Bretaña de posguerra como una de las manifestaciones más visibles del cambio social del periodo. La juventud fue foco de atención de informes oficiales, legislaciones e intervenciones públicas, fue divulgada como “problema social” por parte de los guardianes y de la moral y jugó un papel importante como piedra de toque en la elaboración de conocimientos, interpretaciones y explicaciones sobre el periodo (en Feixà, 1994: 154).

La juventud logró distinguirse de otras categorías sociales –la adulta, por ejemplo- gracias a signos y símbolos codificados en su manera de vestir, actuar y sobre todo su forma de pensar. Su pensamiento se basó en el carácter contestatario de su discurso, el cual fue apoyado y emitido por las bandas emergentes de aquellos años.

Así, la ruta que seguirá este capítulo ha sido esquematizada de tal forma que permita mostrar la importancia de la música en la construcción de identidades juveniles. Identidades propias de grupos que han sido el foco de resistencia al actuar fuera de lo establecido por la clase dominante, grupos tales como los *punks*, *skinheads* o *hip-hoppers*. Esta investigación ha centrado su interés por un sector poco estudiado, pero que posee una trascendencia histórico-social y musical muy importante: el *ska*.

La exploración sobre éste género y todo lo que conlleva se abordará teóricamente desde la Escuela de Birmingham, con un especial énfasis en las teorías de *cultura hegemónica* y *cultura contrahegemónica*, retomadas de la teoría gramsciana. Asimismo, se rescatarán los conceptos de *juventud* e *identidad* y su relación con la música. Ello nos permitirá conocer

el papel que desempeña esta última en la construcción de identidades colectivas-juveniles, para cerrar con algunas notas finales desde la óptica de la comunicación.

1.1. Presencia de la música en las Ciencias Sociales.

La música ha estado presente en la sociedad desde los inicios de la misma. Su papel resulta fundamental para el desarrollo de las sociedades pues es a partir de la música que se ha logrado dar identidad a cada parte del mundo. “Cuando se objetiviza, adopta una expresión concreta y explica algo que quiere ser comprendido, se convierte ya en acción comunicativa, en una interacción entre, al menos dos individuos, digamos entre compositor, ejecutante y oyente” (Hormigos & Martín, 2004: 261).

La música es un arte, pero las manifestaciones musicales van unidas a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. Para poder comprender un tipo de música concreto es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen la propia cultura (Hormigos & Martín, 2004: 259).

En un primer bloque, explicaré la importancia de la música en la sociedad y se hará un breve recorrido por los estudios realizados en diversas disciplinas tales como la pedagogía y psicología que en la mayoría de los casos el interés que se tiene es estudiar a la música que es considerada “buena”, es decir, aquella que es consumida por la clase alta.

La musicología -según Padilla- estudia la música desde un punto de vista histórico (en Chávez, 2010). Disciplinas como la sociología y la antropología han diversificado más los enfoques de estudio de la música, han logrado definir sus formas cambiantes en las sociedades, empero, son pocos los trabajos de investigación que se han inclinado por la música producida, consumida y significativa de los sectores populares desde la perspectiva de la comunicación.

Es por ello que considero importante realizar un análisis de la música enfocando el interés a su sentido social y cultural, pues desde esta perspectiva es posible explicar los procesos que siguen jóvenes para la construcción identitaria del grupo al que pertenecen. La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en

relatos culturales imaginativos (Frith, 1996.) En palabras de Martí –citado por Jaime Hormigos & Antonio Martín- “el fenómeno musical no nos debe interesar sólo como cultura, en el sentido restringido del patrimonio, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura” (en Hormigos & Martín, 2004: 261).

Hormigos & Martín Cabello parten este apartado bajo la premisa que el análisis de cualquier fenómeno musical comenzará con el análisis de la música del momento. Puesto que “cada periodo histórico tiene un sonido característico, definido socialmente, pero más allá de las características propias del lenguaje musical presente en cada generación (ritmos, melodías y mensajes), los individuos establecerán una relación con la música aprehendida desde sus propios condicionantes y puntos de partida” (Hormigos & Cabello, 2004: 263).

“La música es un producto social y como tal quedará determinada por el contexto” (Hormigos & Cabello, 2004: 263). Mejías & Rodríguez sostienen que los gustos musicales no son del todo libres, sino que están condicionados y adquirirán su sentido en el contexto social en el que tienen lugar a partir de los procesos de interacción producidos en su seno y teniendo en cuenta los condicionantes sociales de cada uno de los actores que participan en estas interacciones (en Hormigos & Cabello, 2004). De igual modo, las relaciones que establecen los individuos a partir de su gusto por la música vendrán determinadas también por el contexto social que las crea. Es decir, el gusto musical queda condicionado socialmente. Y es precisamente este gusto musical el que crea grupos sociales definidos en torno a una ideología concreta transmitida a través del medio musical. (en Hormigos & Cabello, 2004).

Se han realizado múltiples investigaciones, en las cuales se han definido los cambios de la música en las sociedades. Principalmente, como parte de un proceso para la creación de identidades que se desarrollan durante la juventud de los actores sociales debido a la indefinición de paradigmas propios.

1.2. La juventud como categoría social

Revisando literatura que aborde el tema de la juventud, se encontró que para la mayoría de los autores comprende el período de vida que toma lugar entre la niñez y la adultez, con un rango de edad similar al de la adolescencia. Sin embargo, en los últimos años las definiciones de *juventud* y *jóvenes* se han ido modificando dentro de los estudios de las Ciencias Sociales

y “en México el periodo se ha extendido de los 12 a los 34 años, debido principalmente al proceso de modernización y urbanización que sufre América Latina” (González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011: 14). Convirtiéndose en una de las etapas más significativas de la vida debido a que en esta se comienza a definir los intereses, valores, proyectos y relaciones con nuestro contexto. En este apartado entran no sólo modos de moverse, comportarse o actuar, sino también todas aquellas proyecciones, expectativas y sueños que el actor social comienza a moldear para su vida futura.

Para generar una visión más amplia sobre la juventud, se han añadido enfoques históricos, sociológicos y antropológicos, pues estudios anteriores en disciplinas como la pedagogía limitan sus definiciones a datos estadísticos, dejando a un lado elementos simbólicos que permiten estudiar a la juventud más allá de un plano estadístico y generacional.

Debido a la multiplicidad de criterios que han sido involucrados para definir a los jóvenes, resulta complicado conceptualizarlo desde una óptica más independiente a las que ya han sido compartidas por otros autores. En algunos casos se liga a la juventud con una condición de cuerpo, límite de edad-generación, delincuencia o colectivos criminales, pues de este modo los datos demográficos poseen mayor facilidad para estudiar este sector de la población.

Asimismo, existen aquellos teóricos que se han formado bajo la influencia de la Escuela de Chicago, quienes definen a los jóvenes como una subcultura y que disciplinas como la sociología o criminología conceptualizan como dominante para sus estudios. Sin embargo, en esta investigación se pretende evitar los elementos anteriores porque considero que filtra de manera poco objetiva los intereses de este trabajo.

Atenderé las definiciones propuestas por Margulis & Urresti (1998) y la que añade Martín Barbero (1998), entendiéndolo que “hay distintas maneras de ser joven y que *juventud* es un significante complejo que lleva a procesar socialmente la condición de edad, tomando en cuenta la diferenciación social, la inserción en la familia y en otras instituciones, al género, al barrio, a la microcultura grupal; por lo que definiremos a los jóvenes como actores sociales. Los mismos que son capaces de participar activamente en la construcción de las representaciones de sus identidades. Pues -retomando los criterios de Laverde & Valderrama - considero que los jóvenes son poseedores de saberes, de lógicas, de éticas, de estéticas y

sensibilidades propias y diversas, condicionadas por razones de clase, de género y de procedencia regional y ética (en Bermúdez, 2001).

La importancia de retomar los conceptos acuñados por los investigadores anteriormente mencionados radica en que no limitan la concepción de la juventud a un simple dato estadístico y permite enfocarnos en la juventud como un estado social y cultural.

Una de las investigadoras más emblemáticas en la construcción teórica de la juventud es Luz María Guillén, cuya propuesta teórica gira en torno de la etapa de la vida como un producto social que es determinado por el lugar que ocupan los jóvenes en la sociedad, el tipo de relaciones que establecen con otras instancias sociales, así como el papel que juegan en la estructura jerárquica de la sociedad. Estudia a la juventud y la subordinación que estos tienen con la cultura parental, pues la relación existente entre estos dos grupos le otorga a los mayores “poder” moral. El postulado de Guillén explica que se le considera como joven a alguien que no tiene la capacidad de autodeterminación y por lo tanto, se convierte en sujeto-objeto del aprendizaje y la formación necesaria para lograr su adaptación a la vida productiva y social (en Mendoza, 2011).

Wyn y White han desarrollado tres maneras de estudiar a la juventud: 1) los esquemas normalizantes que intentan dar solución a los desvíos de la norma; 2) las concepciones categóricas del desarrollo y la identidad; y 3) una idea limitada de los procesos de transición hacia la vida adulta (en González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011). Es la segunda opción la que tiene lugar en el presente trabajo.

Finalmente, se encuentran dos conceptos trascendentales. Por un lado, está el ser joven, es decir, el sujeto, el actor social. Por otra parte está la juventud entendida como “cultura, donde se ubica un joven en un espacio y tiempo denominado: lo cual posibilita reconocer influencias sobre ellos, como también diferencias sobre sí” (González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011: 18). De acuerdo con Nateras las diferencias existentes entre ambas definiciones radican en lo siguiente:

Se considera que hay una diferencia entre lo que se puede denominar como la juventud y los jóvenes, que consiste en lo siguiente: la juventud es una categoría de análisis de lo social, y los jóvenes son las formas distintas y particulares de apropiarse de esa categoría en la condición juvenil. De ahí que los jóvenes son un agrupamiento con características de lo político, con prácticas sociales y expresiones culturales

heterogéneas; en otras palabras hay diferentes maneras de ser joven (González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011: 17).

Cuando se habla de ser joven y juventud, pareciera que ambas categorías funcionan como sinónimos, lo cierto es que cada una de estas definiciones posee características propias, aunque su aplicación a las investigaciones se aplique de manera conjunta.

Hay autores que comparten la idea que no existe una manera específica de ser joven, formas de ser que van más allá de un rango de edad pues la gente joven -según Nateras (2004)- vive esta etapa de la vida en virtud de una serie de factores que le son condicionantes: su nivel socioeconómico, educativo, cultural, etcétera (en González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011). Por lo tanto, ser joven comprende “los diversos modos de pensar, sentir, percibir, actuar e incluso vestirse que los involucrados tienen y que se relacionan con sus actividades personales en un grupo en un espacio definido, que los identifica y al mismo tiempo los distingue de otros. Se encuentra a la juventud en un espacio, tiempo y situación socioeconómica muy específicos, pues al referir a la cultura no sólo se toman en cuenta los procesos individuales ni la interacción que estos individuos tienen entre ellos o con otros grupos, sino que, además, resulta necesario considerar la creación productiva de acciones, objetos y expresiones que éstos generan, y por ende, son propios de este grupo.

Además, se incluye la producción de signos y símbolos que facilitan la comunicación entre los miembros. Se tiene ahora, no sólo una búsqueda de identidad personal, sino también de una identidad grupal” (González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011: 18). Como apunte final para cerrar la categoría de juventud en esta investigación, recalcaré que se abordará a la juventud como una cultura en la cual el joven o actor social va construyendo su identidad y le da pertenencia al espacio que desea habitar. Para los fines que comprende esta investigación, se definirá a la juventud “como cultura más que como edad específica, en donde el joven como miembro de la juventud, busca un lugar, en el espacio donde vive y en relación con las personas con las que convive, todo esto en un contexto histórico, geográfico, cultural y específico” ” (González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011: 19).

Ser “joven” no es “estar joven”. Ser joven alude a complejos procesos de construcción sociohistórica, a sistemas de clasificación. Por tanto, “ser joven” no puede agotarse ni ser contenido en la univocidad de una interpretación. El desafío estriba en atender los procesos

que modelan y modulan la condición juvenil para reconocer lo que tienen de común –de cara a los procesos de globalización–, y lo que tienen de especificidad -de cara a la densidad de las memorias y culturas locales (Reguillo, 2009: 48).

1.3. Identidad

A lo largo de la historia, distintos grupos sociales han logrado diferenciarse de otros por una serie de elementos propios de su colectivo, ya sea por su territorio, características físicas, estilo, así como sus usos y costumbres. Todos estos elementos, al igual que la elaboración de tiempo histórico, la comunicación cara a cara, afectos y valores, la formación de un nosotros y su alteridad -según Bermúdez y Martínez- conforman la identidad. García Canclini menciona que la identidad se construye a partir de factores como la apropiación de un territorio y la independencia, la conformación de las relaciones históricas, situacionales, representadas, de adscripción simbólica, cambiantes, construidas de las relaciones de poder y transitorias (en Mendoza, 2011).

Identidad es un término reciente y se volvió un foco de interés a partir de la emergencia de los movimientos sociales (feministas, étnicos o regionales) que se encargaron de cuestionar las relaciones de dominación. Actualmente, debido a la globalización, evolución, modernización e hibridación cultural, la identidad se ha convertido en un tema central de las investigaciones culturales.

Como ya lo he mencionado anteriormente, la etapa de vida en la que se conforma la identidad es la juventud. Mendoza (2011) retoma la idea de Valenzuela, quien observa que las manifestaciones juveniles establecen nexos más intensos de reconocimiento cuando existen mayores similitudes en condiciones de vida. Es en este punto donde entran en juego las clases sociales, pues ejercen un papel importante en estos procesos de reconocimiento/exclusión. Mientras que la postura de Reguillo (1991) sostiene que la identidad de los jóvenes de barrios populares en bandas, se da a partir del espacio, del grupo y la objetivación simbólica.

Para llegar a la definición actual de *identidad* fue necesario deconstruir los conceptos que distintas disciplinas habían aportado para su estudio, desde una visión menos dispersa y que incluyera que la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y

con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento (Hall, 1996).

Durante este periodo, los actores sociales comparten experiencias de vida, gustos y valores que constituyen su afinidad con otras personas, creando así lo que se entiende por identidad colectiva.

La identidad colectiva es el estado de conciencia implícitamente compartido de unos individuos que reconocen y expresan su pertenencia a una categoría de personas, a una comunidad que los acoge.

Emilia Bermúdez (2001), siguiendo las palabras de Montero y Baena, define que tradicionalmente las identidades colectivas han sido definidas como el sentido de pertenencia que un individuo tiene respecto a su grupo, “vinculados por entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica [...] compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales” (Giménez, 1997: 11).

1.3.1. Formulación de identidad a través de la música

“La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos” (Frith, 1996: 212).

Partiendo de esta idea, Frith (1996) apunta que la identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. Tal como lo expresa Mark Slobin:

La música parece tener una extraña cualidad de la que carecen aún actividades apasionadas como la jardinería o la crianza de perros: la proyección y disolución simultáneas del yo en la *interpretación*. El individuo, la familia, el género, la edad, los datos superculturales y otros factores rondan el espacio musical pero sólo pueden penetrar muy parcialmente el momento de concreción de la camaradería musical. Visibles para el observador, estas coacciones son invisibles para los músicos, quienes elaboran en cambio una imagen compartida que implica la afirmación del orgullo y hasta de la ambición, y la desaparición simultánea del yo (en Frith, 1996: 186).

“Pero si bien la identidad musical, entonces, es siempre fantástica y nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales. Quiero decir con ello que hacer y escuchar música son cuestiones corporales e implican lo que podríamos llamar movimientos sociales” (Frith, 2003: 209). Siguiendo las palabras de Frith, la música construye nuestro sentido de identidad mediante las experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos (Hormigos, 2010).

1.4. Antecedentes históricos. Escuela de Birmingham.

Algunos trabajos que han enfocado su interés en la relación existente entre música y la sociedad pertenecen a la Escuela de Birmingham, ya que ésta última no se basa en una teoría única, sino que cumple como campo de estudios desde distintas perspectivas (sociales, culturales, económicas y/o políticas). Es decir, La Escuela de Birmingham explica los procesos sociales y su relación con la cultura, pues considera a éstas dos como intrínsecas. En otras palabras, considera que la cultura es el campo de los distintos conflictos sociales y sostiene que las diversas manifestaciones culturales son fundamentales para entender las reacciones de los procesos de comunicación. Y es a través de estos estudios que se realizan aportaciones que permiten ver a la audiencia como activa.

Esta escuela pretende identificar distintos escenarios culturales, cómo la contracultura y subcultura, principalmente. Sin embargo, para profundizar en éstos términos es necesario conocer el término “Cultura hegemónica” pues tanto la contracultura como la subcultura plantean una oposición hacia ella, por tanto se abordará más adelante.

Algunos de los representantes de esta escuela son autores como Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams y Edward Thompson. Los aportes realizados por los teóricos estudian la influencia de la cultura en sectores menos privilegiados (Muñoz, 2009).

Hoggart fue un historiador social, formado bajo los ideales de la tradición marxista, interpretante de la cultura obrera por excelencia, optó por retomar el modelo culturalista thompiano con el que representó el puente temático y teórico de la segunda etapa de la Escuela de Birmingham (Muñoz, 2009). En sus obras reflexiona sobre la influencia de la industria cultural en las clases populares y sostiene que los medios tienden a desestimar la capacidad de selección de la audiencia. Asimismo, estudia a la cultura popular como el tema

central de sus investigaciones durante la década de los años sesenta. Plantea que la lucha de clases es al mismo tiempo la lucha entre culturas de clase. En este planteamiento hay un ideal ético y político por retornar y así las prácticas populares posibiliten salir del paradigma ideológico de la Cultura de Masas de los medios masivos de comunicación. (Muñoz, 2009).

Stuart Hall, -quien posteriormente tomaría la dirección del CCCS- aportó un número importante de publicaciones teóricas y empíricas sobre las subculturas de la posguerra (Feixà & Nofre, 2012). Enfocó su atención en la resignificación y decodificación de los mensajes por parte de los individuos. También analizó cómo las relaciones de poder se canalizan y ejercen a través de los resortes culturales de una comunidad, retoma el concepto de hegemonía aportado por Gramsci y no se debe dejar de lado que trabajó con temáticas como raza y racismo.

William desarrolla el tema de la hegemonía retomando las ideas de Gramsci, asimismo “algunos elementos del interaccionismo simbólico, el estructuralismo, la semiótica, la literatura contracultural” (Feixà & Nofre, 2012: 7).

Su objetivo fue articular un marco teórico complejo que explicara las raíces históricas, sociales y culturales que dieron origen a las expresiones juveniles de la Gran Bretaña en la época posterior a los 50 (Feixà & Nofre, 2012). Apunta que la hegemonía no abarca todas las prácticas culturales existentes en la sociedad, sino que también hay oposiciones generadas por otras resignificaciones en forma de resistencia. Es decir, la hegemonía no se puede imponer definitivamente sino que va absorbiendo resistencias, se adapta y se transforma.

“En general se puede concluir que el concepto de cultura no ocupó un lugar en los British Cultural Studies como concepto teórico específico. Como lo dice Hall el término se entendía como refiriéndose a todo un modo de vida, aunque también se asociaba con las ideas, con las prácticas significativas y con los significados” (Zalpa, 2000: 117). Es decir, que su interés principal gira en lo relacionado con el grado de significación y relaciones de poder de aspectos simbólicos sociales. Dicho en otras palabras “lo que distingue a la Cultural Studies [...] es su antidisciplinariedad y su compromiso político” (Zalpa, 2000: 110). Así como todo el soporte teórico y metodológico.

1.5. Estudios culturales en América Latina

Dentro de las corrientes que constituyen la Escuela de Birmingham se encuentran los estudios culturales, los cuáles “no son algo específico ni determinado, pero, por otra, tampoco pueden ser cualquier cosa. (Zalpa, 2000: 110).

Para hablar de los Estudios Culturales, es importante hacer un breve recorrido sobre evolución: tienen sus orígenes en los llamados *british cultural studies* por haber surgido en Gran Bretaña. Actualmente, presentan su cultivo principal en países de habla inglesa, pero no son exclusivos de esos países (en Zalpa 2000). También se han realizado estudios culturales desde América Latina, con estudiosos como García Canclini, Martín Barbero y Renato Ortiz, cuyas aportaciones serán estudiadas en apartados posteriores.

1.6 Cultura hegemónica

La cultura hegemónica es un concepto que tiene sus orígenes en la filosofía marxista, entendiendo que el mundo suele ser clasificado y/u ordenado en los términos que establecen las clases dominantes, es decir, a partir de los intereses de aquellos más poderosos en la sociedad.

Hacer una interpretación de lo hegemónico conlleva a entender de una forma la realidad sin dar paso a la negación o cuestionamiento de la realidad que se esté viviendo lo que nos llevaría a entender el concepto de hegemonía como lo que Thompson y Gramsci definen como condición de las clases dominantes (García, 2012).

Este término fue desarrollado anteriormente por Antonio Gramsci quien se preocupó por estudiar las diferencias entre las clases sociales, buscando una posible liberación política e intelectual de la población proletaria.

“La cultura hegemónica refleja la distribución del poder cultural a escala de la sociedad más amplia. La relación de los jóvenes con cultura dominante está medida por las diversas instancias en las cuáles éste poder se transmite y se negocia: escuela, sistema productivo, ejército, medios de comunicación, órganos de control social, etc.” (Feixà, 1999: 86).

Siguiendo las palabras de José Agustín es:

Aquella que va dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el status quo y obstruye, si no

es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que aceita la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder (en Moreno, 2005: 52).

Para Gramsci, la hegemonía posee una relación directa con aquellos intereses económicos, políticos y sociales minoritarios que son maquillados como “intereses generales”. El teórico italiano –citado por Stuart Hall- sostiene al respecto que:

[...] el grupo dominante está coordinado concretamente con los intereses generales de los grupos subordinados, y la vida del estado es concebida como un proceso continuo de formación y desaparición de los equilibrios inestables [...] entre los intereses del grupo fundamental y los de los grupos subordinados; equilibrios entre los que prevalecen los intereses del grupo dominante, pero sólo hasta un cierto punto; esto es, deteniendo por un tiempo los intereses económicos estrechamente corporados (Hall, 2012: 239).

La hegemonía es, continuamente, resistida y desafiada por presiones que no le son propias. Según Gramsci, las clases hegemónicas la describirían “tendencia materialista de la sociedad”, “disolución de la moral” y serán los jóvenes identificados como los culpables de tales males, de la creciente inestabilidad social (en Feixà & Nofre, 2012). Esa “inestabilidad” al convertirse en un punto de interés y ser intrínseco al concepto de hegemonía, desarrollaré el análisis de la cultura contestataria.

1.7. Cultura contrahegemónica

El concepto de contrahegemonía tiene su matriz en el concepto de hegemonía desarrollado por Gramsci, para quien las condiciones del estado moderno logran mantener su dominio sobre una clase, no simplemente mediante una organización especial de la fuerza, sino que posee la capacidad de ejercer un liderazgo moral e intelectual para unificar en un bloque popular.

Gracias al constante crecimiento del mercado musical dirigido a la juventud se logró observar que la construcción de identidades colectivas adquiriría mayor auge. Aunque no solo la música fue un elemento clave, existieron otro más como el cine o la televisión que se unieron a este universo simbólico. Sin embargo, para los sectores populares asistir a espacios como el teatro, o la ópera era prácticamente imposible, por tanto, cada sector apartado de las

oportunidades de consumo cultural tuvo que y fue la música aquella que sirvió como válvula de escape en su realidad social y la principal salida expresiva. “La música popular, tanto en su vertiente de consumo como en su potencialidad expresiva, adquirió un papel fundamental en la construcción de la identidad entre los jóvenes de las sociedades industriales avanzadas” (Hormigos & Cabello, 2004: 265).

Fue en la sociedad joven de la postguerra que la música popular adquirió reconocimiento. No es curiosidad que en las letras de esa juventud marcada por olas de violencia y desempleo, mostraran esa realidad. La cultura contrahegemónica “entrará en lucha, buscando modificar, negociar resistir o incluso derrocar su reinado” (Clarke, Hall, Jefferson & Roberts, 2014: 65).

El concepto de contrahegemonía da cuenta de los elementos para la construcción de la conciencia política autónoma en los sectores populares. Plantea los escenarios de disputa en el paso de los intereses particulares hacia los intereses generales, como proceso político clave hacia un bloque social alternativo.

De este modo, las clases subalternas toman la iniciativa política, presentando sus intereses optan por cambiar la dirección de las fuerzas y así configurar un nuevo bloque histórico, expresado en forma de “resistencia ritual” contra todo aquel sistema de control cultural (Feixà & Nofre, 2012). Dicho en otras palabras, la cultura contrahegemónica busca alterar el “orden” social establecido.

1.7.1. Subcultura

Siguiendo este hilo conductor, la cultura contrahegemónica se presentará en las sociedades de diversas formas, pese a que se ha empeñado a definir a las distintas categorías como sinónimos. Más adelante explicaré la diferencia entre cada una de las manifestaciones culturales de la juventud.

A esta negociación que surge entre la clase subordinada y la clase dominante se le ha denominado como subcultura. El término ha sido abordado y utilizado de tres maneras. La primera de ellas comienza a ser empleada por Pearson y Roberts. Estos autores sostienen que la subcultura se encarga de describir un aspecto visual y un comportamiento que se va distinguir a los diferentes grupos (en Arce, 2008). La segunda es desde una perspectiva americana con la Escuela de Chicago. Se utilizó para referir a “una teoría de desviaciones que involucraba a los integrantes con personalidad criminal” (Arce, 2008: 259). La tercera

(y con la que se cimentará la presente investigación) se desarrolla en Inglaterra, a mediados de la década de los 70s, cuando surge el *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. En este apartado se busca desarrollar la postura de esta última escuela, pues las condiciones sociales que dieron nacimiento al *ska*, tienen relación con el surgimiento de las manifestaciones juveniles de la postguerra en Inglaterra.

Una de las características que poseen las culturas subordinadas -según Thompson- es que no siempre estarán en conflicto con la cultura dominante, sino que, podrán durante largos periodos, coexistir con ella, negociar los espacios y los huecos, hacer incursiones, pues las distintas culturas siempre mantienen una relación dicotómica entre la dominación y la subordinación, se mantienen luchando entre sí (en Clarke, Hall, Jefferson & Roberts, 2014: 66).

La agrupación de los jóvenes organizaciones da pauta al surgimiento de distintas culturas y subculturas juveniles, las cuales pueden ser entendidas de una forma muy general, tal como lo define Feixà es la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional (en Mendoza, 2011).

Para el teórico cultural y sociólogo jamaicano Stuart Hall, la subcultura es una oposición social de la clase trabajadora que posee una característica muy peculiar, que le permite diferenciarse de la cultura parental sin dejar de articularse con ésta (en Arce, 2008). A diferencia de la definición que aporta Hedbige, para Hall los integrantes de una subcultura rechazan la cultura dominante, mediante gestos, movimientos y palabras, expresiones en las que manifiestan sus contradicciones y negociaciones hacia la sociedad inglesa de la posguerra (en Arce, 2008).

“Para Hedbige el estilo es una forma de rechazo, por lo cual la subcultura ayuda a sus integrantes a ser vistos y convertir determinados objetos [...] en signos de una identidad prohibida, única y secreta” (Arce, 2008: 262).

Feixà, hace la siguiente cita:

Las subculturas podrían no haber existido si no se hubiera desarrollado un mercado de consumo específicamente dirigido a los jóvenes. Las nuevas industrias juveniles aportaron los materiales brutos, los bienes, pero no consiguieron —y cuando

lo intentaron fracasaron— producir "estilos" auténticos, en su sentido más profundo. Los objetos estaban allí, a su disposición, pero eran usados por los grupos en la construcción de estilos distintivos. Esto significó o simplemente tomarlos, sino construir activamente una selección de cosas y bienes en el interior de un estilo, lo cual implicó a menudo subvertir y transformar estos objetos desde su significado y uso originales hacia otros usos y significados. (Clarke en Feixà, 1999: 97).

Asimismo, las subculturas representan una parte minoritaria de la juventud, pero es una parte representativa ya que constituyen un cambio paradigmático en el estudio del cambio cultural. Además devienen constructoras de estilo y no solo absorben el mercado juvenil (visto desde una óptica económica o mercadotecnia) sino que se reapropian de ellas creativamente sobre nuevos estilos (Hormigos & Cabello, 2004).

Autores como Hebdige han centrado sus estudios en las subculturas y este último reflexiona sobre ellas apuntando que las subculturas actúan creativamente sobre el material simbólico del mercado juvenil, no se trata únicamente de consumir, sino, de darle un significado simbólico a cada signo adquirido.

“Las subculturas deben exhibir una estructura suficientemente distintiva para hacerlas claramente diferentes de su cultura parental” (Clarke, Hall, Jefferson & Roberts, 2014: 67). La música popular, considerada como sonidos hechos por y para el pueblo, es uno de los elementos clave para construir determinado estilo subcultural.

1.7.2. Contracultura

La lucha existente entre las clases dominantes y subordinadas se entiende como contracultura. “La contracultura es un movimiento cultural en contra de lo establecido que se manifestó en varios lugares del mundo” (Moreno, 2005: 60) El término contracultura nace en los años sesenta. Algunos autores como Bennett y Clark han considerado a la contracultura como un concepto clave para entender el descontento hacia la figura parental y de la sociedad (en Arce, 2008). “Procede de la traducción literal del inglés counter-culture, y su definición sería cultura en oposición” (Moreno, 2005: 52).

Siguiendo a Moreno (2005), es la respuesta ante el Estado, a su forma opresora de la conciencia social que tiene cada vez más la clase media, y que esta expresa en varias áreas culturales: política, social y religiosa; de este modo busca entender los desafíos a los

estándares establecidos y aporta matices distintos dentro de los estudios de Ciencias Sociales, pues puede presentarse en cualquier época,

Para autores como González se trata de una cultura en oposición. Mientras que José Agustín la define como una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional, la cual, según Martínez Rentería, se da de manera inconsciente y genera sus propios medios, lenguaje, actitudes, etcétera (en Arce, 2008).

Para Virreal: “La contracultura puede entenderse como aquello que se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable” (en García, 2012: 304). “En la actualidad el término contracultura es utilizado para hacer referencia a aquellas acciones o actividades que se tratan de salir de los estándares” (Arce, 2008: 264).

Existen diversas críticas a la contracultura en la actualidad, sosteniendo que la contracultura dejó de existir desde el momento en que las nuevas tecnologías se apoderaron de la clase media. Sin embargo, comparto la visión de Ferlinguetti (en Moreno, 2005). Al ver vigente el espíritu contracultural, como una actitud necesaria de resistencia ante el sistema.

Es por ello que -para fines del presente trabajo- se abordará “el término contracultura [...] para referirnos a determinados momentos históricos en que algunos sectores juveniles expresan de manera explícita una voluntad impugnadora de la cultura hegemónica” (Feixà, 1999: 85).

José Agustín (1996) expresa que se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del “sistema”. Define a la contracultura como “una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”, que se caracterizan por otorgarle poder al individuo para crear su propia vida.

A diferencia de la subcultura, la contracultura no busca establecer relaciones “negociables” con el sistema. Al contrario, le rechaza por completo, busca un colapso normativo, así como la superación de las corrupciones de la cultura dominante. Busca trascender y transformar el más íntimo sentido de nosotros mismos, los otros y todo lo que nos rodea (García, 2012).

En ocasiones se ha confundido la contracultura con la subcultura o las tribus urbanas. Sin embargo, la diferencia radica en que la contracultura refiere a una iniciativa que se opone a una realidad social y cultural establecida en beneficio de unos cuantos. Existen elementos representativos de la escena skatálitica, pero no será hasta apartados posteriores que defina la escena cómo contracultura o subcultura.

1.7.3. Culturas juveniles

Existen numerosos trabajos que surgieron en la década de los 90, cuando el término de *culturas juveniles* se hizo presente en México y España.

Según Arce (2008), Feixà define a las culturas juveniles como un espacio donde las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional. Así, define la aparición de microsociedades juveniles con grados significativos de autonomía con respecto de las instituciones adultas.

Urteaga, citada por Tania Arce, indica que las culturas juveniles son identidades que se expresan y se construyen en tiempos y espacios de ocio determinado y disímil.

Toda ésta escuela coincide en entender a la cultura juveniles como un concepto que no puede ser englobado ni determinado por las posturas biologicistas y funcionalistas de la juventud, sino más bien como un continuo movimiento. Esto se logra a través de la realización de estudios en dos dimensiones: la situacional y la contextual-relacional (Arce, 2008: 265).

Es decir, la primera implica estudios intergrupales que permitan analizar adscripciones identitarias y la segunda, en palabras de Rossana Reguillo implica entrecruzar los elementos políticos, económicos, culturales y sociales con la memoria histórica (en Arce, 2008).

Para Nateras, las culturas juveniles son concebidas como prácticas sociales y/o expresiones de ciertos jóvenes ligadas a determinadas adscripciones identitarias que se representan y se hacen visibles en un espacio urbano de la mayoría de las ciudades del mundo (en González, López, Alcántara, Bentacourt & Reidl, 2011).

1.7.4. Tribus urbanas

El término “tribus urbanas” es abordado desde dos vertientes. La primera de ellas desde la propuesta del sociólogo francés Maffesoli.

Maffesoli asocia a las tribus urbanas con la metáfora del tribalismo. El autor utiliza el término tribu para acentuar el aspecto de lo arcaico y lo bárbaro de grupos juveniles que “gustan de un reencuentro de la corporalidad (hedonismo, tatuajes, perforaciones) y la vitalidad, como si fueran niños eternos. Asimismo, plantea que los jóvenes se encuentran en un proceso de individualización donde lo único importante son ellos mismos, pero, a su vez, existe la necesidad de socializar, creándose un narcisismo de grupo que logra entenderse con la adulación grupal y la cotidianidad. Para el autor, la tribu urbana es un grupo transitorio y con gusto por la visibilidad (en Arce, 2008).

La segunda vertiente es la propuesta por los españoles Pere Oriol Costa, Pérez Torneo y Costa. Para estos autores las tribus urbanas son aquellas pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes y adolescentes que visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo, en las grandes ciudades. (En Arce, 2008). Para fines de la actual investigación, se retomará éste concepto, pues está planteado desde la perspectiva de la comunicación.

1.8. Algunas reflexiones finales

La importancia de estudiar la música en el campo de la comunicación radica en su capacidad de transformación social, así como un elemento clave para la conformación de identidades juveniles; identidades que han sido proyección de lucha y resistencia desde sus inicios.

A la par de las subculturas, nacieron los primeros estudios del sector popular de la sociedad. Sector que cuestionó y fragmentó la cultura dominante para dar paso a la contrahegemonía, tomando como categorías principales la contracultura y subcultura.

La subcultura se caracteriza por el combate de sus integrantes hacia la cultura hegemónica, una negación del estado y la autoridad familiar. La contracultura, como su nombre lo expresa, plantea ir en contra de lo establecido por la cultura dominante, principalmente de manera ideológica. “Tribus urbanas es un concepto que permite justificar todas las expresiones efímeras que van y seguirán surgiendo con los años” (Arce, 2008: 267).

Por último, las culturas juveniles, expresiones colectivas que tienen como finalidad reunirse en pro del ocio y la diversión.

La evolución de los estudios ingleses dio como resultado lo que en América Latina se han denominado estudios culturales. Con exponentes como García Canclini o Martín Berbero, las investigaciones latinoamericanas han apartado cierto interés a los estudios de la juventud –máxima expresión de identidad híbrida- y cómo es que esta se asume como propia a través del consumo cultural. Nos detendremos en ello a través del siguiente capítulo.



CAPÍTULO 11

LA PRÁCTICA SOCIOCULTURAL DE LA APROPIACIÓN SIMBÓLICA

CAPÍTULO II

La práctica sociocultural de la apropiación simbólica

Por más que quieran sacarnos de nuestro lugar
y pienses que solo somos un puñado de idiotas...

No, no podrás quitarnos lo que hicimos ya,
ahora somos más hermanos que antes.

Ya no podrás mirarnos a los ojos más,
nosotros somos amigos, vos que solo estás.

Por más que quieras tapar toda nuestra voz
nunca podrás callar esta canción.

Y si después no crees lo que te estoy diciendo,
mira mis pies bailando al son de este ritmo.

Voy a vestirme de traje aunque me vea mal,
voy a saltar toda la noche sin parar de silbar.

Está lloviendo pero yo no me voy a mojar,
mis amigos me cubren cuando voy a llorar.

Por más que quieras tapar toda nuestra voz
nunca podrás callar esta canción.

(Los Fabulosos Cadillacs, (1987), Yo no me sentaría en tu mesa²)

² <https://www.youtube.com/watch?v=JcFcy7JZvQM&index=6&list=PLd4uO9Gci7M2AQIkMjBGOqyobsClgWx7R>

Los estudios culturales –como lo he mencionado el primer capítulo- tienen sus orígenes en Inglaterra, precisamente en la sociedad de posguerra. Surgieron como un campo interdisciplinario en el mundo angloparlante en los años cincuenta y sesenta, como parte de un movimiento democratizador de la cultura y surgieron como un campo intelectual diverso, interdisciplinario y político (Szurmik & Mckee, 2009).

Uno de los exponentes más emblemáticos es Stuart Hall, quien señala que el inicio de los estudios culturales se debe al debate del cambio social y cultural que se originó después de la Segunda Guerra Mundial, con el rompimiento de la cultura tradicional con las nuevas formas de riqueza y la sociedad de consumo en la sociedad británica (en Terrazas, 2014).

La razón de ser de los estudios culturales fue que la gente comprendiera lo que sucedía, dándoles la oportunidad de acceder a nuevas formas de pensamiento. De igual forma, su interés se centró en “entender los procesos histórico-sociales de los diferentes sectores poblacionales, abarcando la diversidad y la diferencia, la primera como característica sociocultural y la segunda como sistema de identificación cultural (Terrazas, 2014: 65).

2.1 De los cultural studies a los estudios culturales latinoamericanos

La evolución constante de los *cultural studies* permitió que éstos llegaran a diversas partes del mundo, incluyendo América Latina. Sin alejarse por completo de la línea gramsciana, forman un campo de estudios propios del continente, que, si bien retoman las raíces y conservan los intereses de los estudios culturales ingleses, han añadido características propias del continente.

Otros de los elementos que Valenzuela incluye con la conformación de sistemas de significación, mediante los cuales se atribuyen sentidos y significados, lo que también incluye la (re)producción de prejuicios y estereotipos. Valenzuela añade que los estudios culturales nos permiten señalar y subrayar, interpretar y replantear fenómenos sociales, destacar el papel de la cultura y las representaciones colectivas (en Terrazas, 2014).

La genealogía de los estudios culturales latinoamericanos es múltiple. Su formación se puede pensar como un proceso de retroalimentación constante entre diferentes grupos de la

sociedad civil, modos culturales populares, instituciones culturales, estados nacionales, corrientes de pensamiento internacionales y continentales (Szurmik & Mckee, 2009: 11).

Los estudios culturales en Latinoamérica constituyen una manera particular de examinar los fenómenos sociales, pues han seguido varias líneas de investigación/pensamiento como lo son la identidad latinoamericana o bien, las idiosincrasias que distinguen a culturas como la europea de la norteamericana; la diferencia racial y el mestizaje, la transculturación (Szurmik & Mckee, 2009). Surgen como propuestas desde las cuales interpelar a un cierto campo de izquierda, o más bien de resistencia o trasgresor, políticamente desarticulado no sólo como producto de los cuestionamientos “post”, sino también por las situaciones y experiencias concretas por las que transitan varios países latinoamericanos (Del Sarto, 2015).

Desde ese punto de vista, la lucha en que participaron los fundadores de los Estudios Culturales fue más por la inclusión de clase. Después vinieron otras luchas, como las feministas, raciales, de las subculturas urbanas, de las identidades híbridas, contra el orden del consumo, etc. (Carvalho, 2010).

Sin embargo, la presencia de los Estudios Culturales Latinoamericanos en el canon académico no ha sido una labor fácil, han surgido diversas críticas sobre el carácter interdisciplinario que poseen. Asimismo, se han enfrentado a distintos desafíos dentro del mismo campo de estudios.

Para que los Estudios Culturales puedan cumplir de hecho un rol innovador en nuestro continente, creo que deben enfrentar los siguientes retos: la interdisciplinaridad; la pedagogía intercultural; la lucha anti-racista; y la inclusión de los saberes de los indígenas, de los afros y de otras comunidades tradicionales como parte del canon de los saberes válidos y que deben ser enseñados y desarrollados, en igualdad de condiciones con los saberes occidentales modernos (Carvalho, 2010: 230).

Sin embargo, no hay que dejar de lado el estereotipo que académicos europeos se han formado sobre los estudiosos latinoamericanos. La visión estereotipada de una condición de «académicos del Tercer Mundo» supuestamente luchando con valentía frente a una academia del Primer Mundo construida como opresora, vuelve posible en nuestras ciencias sociales -

con relativa facilidad, si se cuenta con una retórica y un contexto favorable-, es decir, que algunos investigadores afecten sentimientos de participación en causas sociales o culturales sin que jamás se hayan involucrado realmente en el mundo de los movimientos socio-políticos fuera de la academia (Carvalho, 2010).

De igual modo, se ha señalado constantemente que el carácter multidisciplinario de los estudios culturales promueve la constante contradicción entre los mismos.

Por ejemplo, un activista del Movimiento Negro puede luchar contra el racismo y seguir siendo machista o misógino, como muchos textos del rap, del hip hop, infelizmente lo muestran. Las mujeres negras de un colectivo pueden apoyar la lucha antirracista y al mismo tiempo cuestionar a los negros por su machismo. En la misma línea, los líderes indígenas descolonizadores pueden ser machistas y misóginos, y es una lucha entre las mujeres indígenas [...] cuestionar esa represión masculina sobre ellas. Igualmente, muchos que participan de la causa por la diversidad sexual, oriundos de la clase media, pueden ser clasistas y hasta racistas; y muchos activistas de las clases populares pueden reproducir machismo, racismo y homofobia (Carvalho, 2010: 238).

En contraparte, los investigadores latinoamericanos encuentran cualidades en los estudios culturales. La más importante es que los estudios realizados en América Latina buscaron darle voz a los sectores menos privilegiados de la sociedad, aquellos *contrahegemónicos*. Se enfocan en estudiar la cultura popular, la cultura que procede de la gente.

2.2 Hibridación cultural

Para realizar un recorrido más profundo, considero necesario partir del concepto de cultura, pues este nos permitirá comprender la serie de cambios que han ido surgiendo paralelamente entre la sociedad y sus formas de expresión.

Actualmente, el declive de las fronteras se vuelto real al ser un tema arrojado ampliamente por el sistema capitalista en el que nos desenvolvemos. Globalización y capitalismo, suelen ser una mancuerna en la que algunos especialistas se han detenido para estudiar ampliamente, economistas, mercadólogos, historiadores, antropólogos. Pues tal y como lo plantea Beck –citado por Gularte (2017)- “la globalización se ha ramificado en muchas dimensiones y no solo económicas (...) círculos sociales, redes de comunicación,

relaciones de mercado, y modos de vida que traspasan en todas las direcciones las fronteras territoriales del Estado Nacional” (Gularte, 2017: 11).

2.2.1 *Del mestizaje a la hibridación cultural*

La hibridación cultural es el fenómeno de carácter social que se presenta tras la mezcla de dos o más culturas distintas. El concepto fue introducido por el antropólogo argentino Néstor García Canclini en 1990 y apareció por primera vez en su obra “*Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*”. En este texto presenta “una imagen crítica de la sociedad mexicana en el camino hacia una era global en la cual el mercado de trabajo estadounidense es más importante que el mexicano” (Schmidt, 2002-2003: 16). Su perspectiva se relaciona con la de muchos autores situados a nivel mundial investigando en antropología y estudios culturales. Uno de ellos es el pionero en estudios culturales Stuart Hall.

El génesis de la *hibridación cultural* como concepto se encuentra en el *mestizaje*.

El *mestizaje* se describe en este caso como el resultado productivo del encuentro de diferentes “razas”, como esencia de la realidad americana, como expresión única de una síntesis que encuentra su punto culminante en el cristianismo, el idioma castellano y la mirada hacia Europa. Mientras la influencia europea se resaltaba de manera eufórica, el discurso oficial al mismo tiempo descartaba todo lo indígena (ver Klor de Alva 1995). El movimiento intelectual del mestizaje quiso no solamente repudiar la connotación negativa del mestizo, sino sus bases originales, el pasado indígena (Schmidt, 2002-2003: 14).

Usualmente, el mestizaje se encarga de estudiar las etnias o las relaciones de conquista entre naciones –como el caso de España y México- y se aleja de comprender los cruces socioculturales entre tiempos y espacios, como lo tradicional y lo moderno o lo global y lo local.

Es por tal motivo que Néstor García Canclini (1990) desarrolló el término de “hibridación”, concepto que permite a los estudiosos del tema comprender las expresiones culturales, especialmente aquellas de la denominada cultura popular. Canclini, al introducir este término, realiza una analogía, explica que, tal como ocurre en la naturaleza, las sociedades también se adaptan y cambian. La hibridez cultural desarrolla el papel de una ruta de escape que nos permitirá disolver oposiciones binarias clásicas en la tradición de las

ciencias sociales: Entre lo culto y lo moderno, lo popular y lo masivo, lo urbano y lo rural, la cultura hegemónica y la contracultura.

El concepto de lo híbrido, como recalca Margarita Zires, cuestiona justamente la recepción del carácter homogéneo de una cultura, ya que permite que la cultura ya no sea observada de una forma estática limitada, sino como un proceso de la interrelación de elementos discursivos en formas y géneros múltiples (Schmidt, 2002-2003:22).

Cabe distinguir que existen paradojas dentro del proceso de hibridación. Por una parte, puede ser adherido por la globalización con el fin de cooptar grupos focalizados en culturas contrahegemónicas y, con ello, alienarlas. Para hacer esto, se utilizan los medios de comunicación.

Otra de las críticas constantes es suponer que la hibridación es un agente que imposibilita el desarrollo social, es decir, que despoja a movimientos en resistencia –por lo tanto híbridos- y su lugar como agentes de cambio en la sociedad. Sin embargo, para los teóricos latinoamericanos se trata de un concepto claramente creativo. Ellos se refieren por lo general al ambiente urbano, donde el proceso de hibridación cultural justamente en Latinoamérica se intensificó (Schmidt, 2002-2003).

La hibridación no tiene una sola razón de ser. Por tal motivo, desde la perspectiva que se posicionará esta investigación se observará a la hibridación cultural desde la óptica que Néstor García Canclini propone, es decir, como “procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (Gularte, 2017: 05).

2.4 ¿Qué es el consumo?

Para entender el significado de consumo cultural, es necesario comenzar por definir lo que es consumo. Algunos autores como Cromie & Handelman y García Canclini, señalan que el consumo es un proceso derivado de la cultura y la sociedad, con componentes económicos de uso-tiempo y que busca la satisfacción del individuo a través de la compra de bienes y servicios (en Featherstone, 1990).

Generalmente, al hablar de consumo se asume que será abordado desde una óptica económica. García Canclini, expone que se debe a que para algunas disciplinas sociales el

consumo es considerado como un periodo del ciclo de producción y reproducción social en donde se crea el proceso de expansión del capital y se reproduce la fuerza del trabajo (en Mosquera, 2012).

Sin embargo, desde otras disciplinas -como la sociología o antropología- también se ha estudiado la interacción existente entre productores y consumidores, en la que los individuos practican el reconocimiento de grupos sociales. Al respecto, Gómez pone de manifiesto que “el consumo comienza a tener importancia para la conformación de modelos y propuestas teóricas relacionadas con la cultura y la comunicación y no solo desde la economía y sociología” (en Terrazas, 2014: 57).

El consumo es considerado como un escenario en el que se discute por lo que produce la sociedad y por las maneras de usar aquello que genera tal producción [...] no se trata de un comportamiento compulsivo e irracional sino que se trata del modo de interacción humana más visible en las sociedades contemporáneas (Mosquera, 2012: 32).

Francia Terrazas (2014) retoma las ideas de García Canclini y define el consumo como el conjunto de procesos socioculturales a través de los que se realiza la apropiación y los usos de los productos. Algunos de los modelos teóricos en los que basa sus investigaciones son:

- El consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos.
- El consumo como sistema de integración y comunicación
- El consumo como escenario de objetivación de deseos
- El consumo como proceso de ritual

En suma, el consumo posee diversas características, la primera de ellas lo entiende con el valor monetario que se le otorga al producto, es decir, se apoya de teorías económicas como la oferta y la demanda. La segunda de ellas –y bajo la que se orienta esta investigación– es el valor del uso, es decir, la manera en que se ocupa el producto y por último el valor de identidad.

2.4.1 ¿Qué es el consumo cultural?

El concepto de consumo cultural en América Latina aparece en las culturas populares como resultado de la industria de la cultura y el papel de los medios de comunicación, por la

necesidad de renovación de una modernidad guiada a través de la economía internacional, ya que estaba designando nuevos patrones y hábitos de consumo en la sociedad; su importancia radica en la función que posee como parte de la imagen del individuo (en Terrazas, 2014). Es decir, el consumo está directamente vinculado a la estructuración social del gusto (Reguillo, 2000). Bermúdez, Prieto & Vílchez (2005) citan a García Canclini, quien propone que a diferencia de otros momentos históricos, las identidades hoy se configuran más bien en el consumo y se construyen a partir del “valor simbólico” que asignamos a los objetos. Se trata, según él, de un contexto de redefinición del sentido de pertenencia, organizado cada vez más por la participación en comunidades transnacionales de consumidores que dan paso a la construcción de identidades.

Slater, por ejemplo, afirma que ha dejado de ser visto como un proceso meramente económico para convertirse en un proceso cultural que implica símbolos y signos. Otros autores como Bourdieu, proponen que el consumo cultural puede interpretarse desde el campo de la sociología, como un conjunto de prácticas culturales que sirven para establecer distinciones sociales y no como un simple medio para establecer diferencias. Para el autor, el consumo involucra símbolos, signos, ideas y valores que son el resultado de las condiciones de clase y los hábitos, es decir, de las estructuras mentales de los cuales aprehenden el mundo social y orientan sus prácticas (en Bermúdez, 2001). García Canclini alude a cómo esta forma de ver el consumo ha ayudado que los movimientos políticos no se queden anclados solo en las luchas laborales, sino que también consoliden movilizaciones que tengan que ver con la apropiación de los bienes (en Mosquera, 2012).

Yosjuan Piña Narvaéz (2007), utiliza la definición aportada por García Canclini, quien precisa al consumo cultural como “procesos de apropiación simbólica”. Que además es entendido como una práctica sociocultural que permite significar y resignificar lo apropiado, se trate de bienes materiales o simbólicos. Se le considera un proceso donde se piensa, se elige y se reelabora el sentido social. Es decir, será concebido como “el conjunto de procesos de apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio” (Piña, 2007: 164).

“El consumo cultural es también una práctica específica en la que los bienes culturales ofertados tienen su valor simbólico por encima del valor de uso o cambio, lo que

posibilita que el análisis y el estudio del consumo como practica sociocultural favorezca una mejor comprensión de la sociedad” (Terrazas, 2014: 58).

En suma, el consumo es la práctica sociocultural en la que se realiza la apropiación los productos, como actividades en las que se le otorga sentido a la vida. Y es justo desde esta óptica que se vuelve el foco de interés de los investigadores de comunicación y cultura en América Latina.

2.4.2 El consumo cultural en el campo de la comunicación

A partir de los años ochenta, en el campo de la comunicación intenta seguir lo que está ocurriendo en los movimientos sociales y en la dinámica cultural más amplia, frente a ello los estudios culturales proponen una visión interdisciplinaria que entiende los procesos culturales como independientes no como aislados (Rosas, 2012-2013). Yosjuan Piña Narvaéz, sostiene al respecto que:

Se ejecuta en el contexto de los procesos de globalización, en ese entrecruzamiento de flujos informativos, transmisores de elementos culturales, impregnados de cargas simbólicas que envuelven a la humanidad en una atmósfera de signos, que son apropiados y resignificados por el conglomerado social. Estas nuevas formas de percibir el mundo se evidencian en las prácticas culturales y discursos identitarios que asumen los/as jóvenes, quienes emplean particulares modos de ver y leer los textos simbólicos que circulan por la sociedad (Piña, 2007: 165).

Dicho en otras palabras, el consumo cultural no se limita a objetos tangibles, existen elementos como el lenguaje que “no obedecen a una concreción material sino fundamentalmente a su fuerza simbólica”. (Bermúdez, 2001: 10).

El consumo cultural se puede mirar como un proceso a través del cual los sujetos construyen imágenes de sí mismos y de las que se desean proyectar. Una vez desligados de la percepción del consumo cultural como compra-venta de arte, tomaré en cuenta los aportes teóricos ya citados de García Canclini y Bourdieu, pues el interés que se tiene en esta investigación es relacionar el consumo cultural con la construcción de identidades. Por tanto, utilizaré la definición que aporta Emilia Bermúdez del consumo cultural “como un proceso en el que los actores sociales se apropian y hacen circulas objetos atendiendo a su valor simbólico y a través de este valor simbólico interactúan, resignifican y asignan sentido a sus

relaciones” (Bermúdez, 2001: 10). Se trata, pues, del principal modo de constituir y establecer identidades.

Al considerarse un proceso sociocultural, el consumo cultural supone la aparición de diversos mecanismos para la interacción social con los cuales es posible diferenciarse para construir una idea de lo propio, pero también para integrarse y construir una noción de lo común. Empleando las palabras de García Canclini, el consumo se presenta como recurso de diferenciación, pero constituye, al mismo tiempo, un sistema de significados comprensibles tanto para los incluidos como los excluidos (Mosquera, 2012).

Por consiguiente, -desde el punto de vista de Luz Saray Mosquera (2012)- consumir es también intercambiar significados y generar comunicación, la cual funciona como sustancia básica de la sociabilidad.

2.5 Elementos que comprende el consumo cultural

2.5.1 Facha



Ilustración 2.1: Skinheads en el Non Stop Ska Festival. Febrero, 2018. Fotografía: Neftaly Gómez Romero

La forma de vestir es parte de la conformación de identidades colectivas y es mediante esta se expresan ideales y/o protestas contra la cultura hegemónica, pues muchas veces son utilizados de forma opuesta para lo que fueron creados y como ejemplo de ello tenemos a los *punk*. El *look* muchas veces muestra autonomía y libertad con respecto a los patrones de vestir del adulto. Según Urteaga (1998), manifiesta “cierta independencia respecto a los padres y a la sociedad adulta inmediata...” Las diferencias o similitudes en el vestir y en los accesorios que usan y como lo usan, el corte de cabello, los tatuajes, les permiten proyectar su imagen y al mismo

tiempo construir sus identidades y diferenciarse. Generalmente, está asociada a la forma de vestirse de los grupos favoritos de la comunidad juvenil de pertenencia (De Garay, 1996).

Es a través de las maneras en las que nos vestimos que nos presentamos a los demás, somos identificados y reconocidos, construimos el personaje que deseamos ser, transmitimos información sobre nosotros y sobre las relaciones que esperamos establecer con los demás (Mosquera, 2012: 35).

2.5.2 Jerga

La jerga refiere al modo de comunicarse que emplean los colectivos. Cada grupo posee una propia jerga y es a través de ella que los jóvenes pueden ahorrarse explicaciones, sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a otros (De Garay, 1996).

“Cada grupo posee su propio vocabulario claro y distinguible solo para sus miembros” (Bermúdez, Crespo, Prieto & Vélchez, 2005: 142). Tal y como lo expresa Urteaga (1998): “La jerga cumple varias funciones importantes en la culturas juveniles a través de ella las/los chavos(as) pueden ahorrarse explicaciones sobre todo, sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a otros”.

“Este aspecto remite al repertorio de palabras que usan para comunicarse entre ellos y que los distingue de otros grupos” (Bermúdez, 2001: 22). Adrián de Garay define a la jerga como un vocabulario especial que es comprensible para cada uno de los miembros de un grupo, a través de la cual los jóvenes pueden ahorrarse explicaciones. Refiere al modo de comunicarse que emplean los colectivos. Trata de un proceso de aprendizaje [...] códigos, señas, gesticulaciones, formas y saludo, entre otras expresiones (De Garay, 1996).

En la mayoría de los casos no es posible lograr comunicación con el grupo al que se desea pertenecer si no se posee un lenguaje determinado. Adrián De Garay (1996) sostiene que en todos los casos se trata de un proceso de aprendizaje forzoso si se desea pertenecer al grupo. Códigos, señas, gesticulaciones y formas de saludo, entre otras expresiones, conforman un bagaje propio del ser joven.

2.5.3 Espacios de encuentro

Se habla de territorios o espacios de encuentro, al referirse al lugar geográfico en que la juventud se reúne con sus afines. En este caso, hay espacios masivos y algunos alternativos

al que se tiene acceso dependiendo de los intereses de los asistentes (el principal corresponde a *conciertos* en el ámbito masivo y *toquines* en el sector alternativo).

Los territorios son vividos como lugares de interacción social y su función es garantizar la continuidad y reproducción del mismo grupo. La territorialidad, real o simbólica, es el proceso a través del cual las limitaciones ambientales son usadas para significar fronteras de grupo a las que se les enviste de un valor cultural específico y forman parte constitutiva de la identidad rockera (De Garay, 1996).

“Como en la mayoría de los espacios urbanos en las sociedades actuales, se observa una tendencia creciente de los jóvenes a apropiarse de nuevos espacios culturales [...] para convertirlos en lugares de encuentro y cambio simbólico” (Bermúdez, 2001: 19).

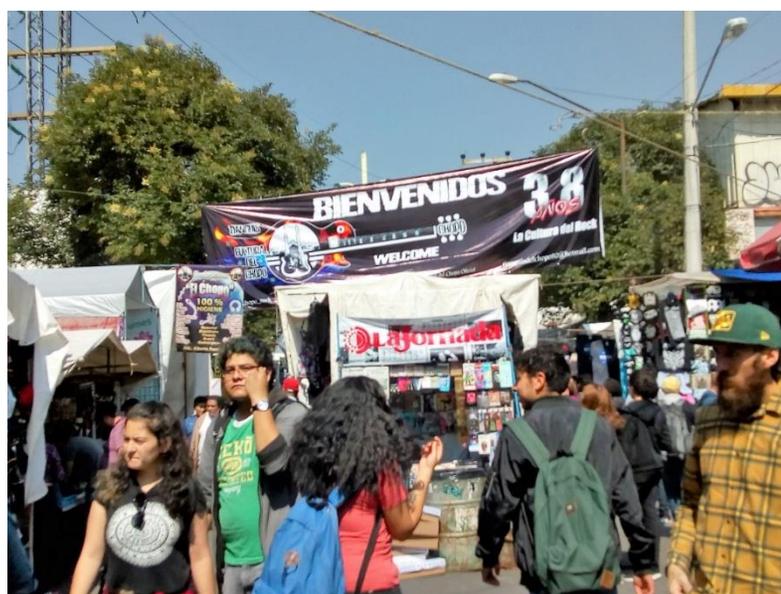


Ilustración 2.2: Tianguis Cultural del Chop. Fotografía: Neftaly Gómez Romero

2.5.4 *Toquines o conciertos*

Los toquines son la mejor forma de conocer a tu banda favorita. Cuando de hablo de conocer me refiero a que su comunicación no verbal te dirá más de lo que necesites saber. Desde que la llegada al lugar del toquín y esperas pacientemente la salida de los músicos. Cuando puedes escucharlos, verlos bailar, cantar y gritar contigo, una canción transforma la atmosfera e inmediatamente tu estado animo es otro. Pese a ser un espacio con miles de personas en un lugar muy grande, pareciera que se trata de una cita entre solo ellos y tú. Se trata de “dos frentes, uno arriba que habla y crea, otro abajo que escucha y resignifica. El concierto es un

gran baile, un coqueteo entre el que habla- escuchando y el que escucha recreando,... es un juego de comunicación entre grupos” (Carballo, 2006: 169). “Consisten en encuentros espontáneos con el único motivo de pasarla bien con los tuyos” (Bermúdez, Crespo, Prieto & Vílchez, 2005: 142).

Algunos de los estudios sobre el tema han retomado el concepto de “ritual” – desarrollado principalmente en la antropología- para referirse a las diversas formas de relación entre colectivos y como experiencia colectiva “participan activamente actores y espectadores” (De la Peza, 2013: 90).

En conciertos –principalmente de rock y sus derivados- las distintas subculturas han ido modificando la dinámica tradicional que caracterizan a los conciertos de tribuna, es decir, el público participa activamente de diversas formas: cantando con la banda, bailando, mostrando su aprobación o rechazo a determinadas situaciones con todo tipo de expresiones (gritos, silbidos, abucheos, aplausos, etc...) (De la Peza, 2013: 90).

Para otros autores como Serrano permiten la instauración momentánea de un modo de relación consigo mismo y con los otros del cual los jóvenes son protagonistas principales... se caracterizan por la distancia-separación con el ámbito cotidiano y con el de los adultos, se caracterizan como espacios y territorios de consumo pues...

Se convierten en un lugar fundamental de la sociabilidad, de intercambio simbólico lleno de objetos mediadores; los accesorios que lucen, un estilo de peinado, una manera de usar la ropa, el maquillaje, los cuales hablan de sentido y significaciones, de valores y usos simbólicos por muy encima del valor de cambio de esas mercancías (Bermúdez, Crespo, Prieto & Vílchez, 2005: 150).

Los conciertos tienen un carácter performativo ya que como señala Butler: la fuerza ilocutoria que sostiene cada emisión reside en que lo que se dice no es separable de la fuerza del cuerpo. Son también una interpelación a los espectadores, un llamado al despertar de la conciencia, a la resistencia y a la lucha política por la vía pacífica. En el concierto es posible imaginar un mundo alterno, diferente; que se experimenta, aunque sea momentáneamente, la fuerza que da la unidad construida en torno a un sentimiento en común, aunque sea efímero (De la Peza, 2013).

2.5.4.1 *Eventos masivos*

Se trata de conciertos que son organizados por grandes empresas y promovidos por los medios de comunicación en todas sus plataformas. El fin de estos espacios puede reducirse a un momento de diversión para los asistentes. En estos no existen fines sociales. “Generalmente se trata de eventos en los que distintas bandas tocan simultáneamente en diferentes escenarios y los espectadores se desplazan por todo el espacio. Son conciertos que duran más de doce horas y en ocasiones varios días consecutivos” (De la Peza, 2012: 90).

De igual forma resulta importante mencionar que producción de festivales en cualquier parte del mundo implica enormes cantidades de dinero, generalmente recuperada con el costo de los boletos y los alimentos y bebidas que se venden en el interior, así como los artículos conmemorativos o *souvenirs* del evento (en Dueñas, 2015).



Ilustración 2.3: *Bad Manners* en el *Non Stop Ska Festival 2019*. Fotografía: Lulú Urdapilleta y César Vicuña, en <http://www.nonstopska.com/>

2.5.4.2 *Eventos underground*

El sociólogo David García (2008) sigue la definición que aporta Urán y describe a lo *underground* o movimiento subterráneo, como su mismo nombre lo indica, como algo que se debe desarrollar al margen del gran comercio discográfico y al margen también de la gran industria publicitaria que convierte todo en un mero producto de consumo. Es un término de que se designa a los movimientos que se consideran alternativos, ajenos a la cultura hegemónica, es decir, contraculturales.

Lo *underground* es el mundo de las bandas pequeñas, que han inventado un estilo musical muy original. Por esto se entiende la compleja red de creación, difusión y distribución de música fuera de las redes comerciales, que crean los jóvenes de las distintas tribus para poner en movimiento sus productos culturales. Consisten en formas de intercambio que mantienen vivo el trueque, se cambia música por música, se producen fanzines, etcétera (Jiménez, 2009).

En el transcurso de los tocadás o conciertos, se realizan interacciones múltiples y rápidas, a cada momento se movilizan los grupos entre sí, entendiendo sus propios códigos y rituales “en la tocada «el personal» vive en común ritualizadamente, por unos momentos, con lenguaje simbólico no verbal” (Urteaga, 2000) en ese momento cada gesto y movimiento de su cuerpo posee significados (Bermúdez, Prieto & Vílchez, 2005) y es dentro de éstos espacios que se ejerce la dinámica entre el artista y el asistente, que corresponde a la siguiente categoría: el baile.



Ilustración 2.4: *Dinamo* en el Tianguis Cultural del Chopo. Fotografía: Neftaly Gómez Romero

2.5.5 Baile

El baile es la mejor forma de consentir tu cuerpo, es la expresión corporal más sincera pues va cargada de libertad. A través del baile podemos representarnos individual y colectivamente pues “el baile completa muchos elementos que la música genera [...] es una

de las partes centrales de los encuentros.” (Carballo, 2006: 174). Lo entenderemos como un código de socialización.

“La música popular [...] está asociada con el baile y se experimenta con el cuerpo, no solo con la vista y el oído”. (De la Peza, 2013:89). Se trata de una percepción sensorial que nos permite entender la música pues a través del baile “el cuerpo se retoma como espacio de significación y cada uno de los grupos tiene formas diferenciadas de asumir el cuerpo dentro de las actividades colectivas.” (Carballo, 2006: 173).



Ilustración 2.5: Skinheads bailando al ritmo de ska. Fotografía: Lulú Urdapilleta y César Vicuña, en <http://www.nonstopska.com/>

El baile al ser un código de socialización, en él se abre una vía para la expresión de las emociones, una dimensión de juego y libertad, de vértigo y descarga emocional, una forma de salir de la rutina cotidiana y de las condiciones de miseria y opresión (De la Peza, 2013). Incluso al movernos, generamos una serie de códigos que acompañados de la vestimenta, el lugar y la música permiten recrear una época. En caso específico del ska, nos aproxima un poco al ambiente de los soundsystems jamaicanos o los encuentros callejeros de los skinheads ingleses.

En el transcurso de las tocaditas -según Bermúdez, Crespo, Prieto & Vélchez, (2005)- se realizan interacciones múltiples y rápidas, a cada momento se movilizan grupos entre sí, entendiendo sus propios diálogos y rituales.

2.5.6 Ideología

Partiendo de la concepción de la ideología como “falsa conciencia” propuesta por Gramsci, entenderemos la ideología como las “formas de pensamiento episódico que nos proporcionan los elementos de nuestro saber práctico que se dan por sentado” (De la Peza, 2013: 14). La autora a su vez, cita a Stuart Hall y sostiene que cada grupo social posee un propio sentido común, el cual no es resultado de un proceso rígido e inmóvil, sino que está transformándose

continuamente, enriqueciéndose con ideas científicas y con opiniones filosóficas que han entrado a la vida cotidiana.

2.6 El proceso de construcción de identidad desde el consumo cultural–musical. El papel de la música en los estudios culturales

Dentro del consumo cultural, se ha presentado un amplio interés por el consumo musical. Éste ha sido analizado desde distintas ópticas, principalmente la económica y sociológica. Empero dentro de esta investigación se busca estudiar el papel que juega la música en la vida de los individuos, el grado de involucramiento con cada uno de sus componentes.

La música en este sentido permite generar, sumada a otros elementos, un sentimiento de pertenencia que permite diferenciar el “nosotros” del “los otros”, genera un elemento diferenciador con el resto de la sociedad proveniente de la creación de los códigos compartidos mencionados anteriormente (Bermúdez, 2001).

Tal y como lo afirman Rentfrow, Levitin y Goldverg, la música está en todas partes y su presencia en el consumo cultural de los jóvenes en una de las principales dimensiones del fenómeno cultural-social, pues la música – según Osorio- puede ser un elemento que ayude a observar la forma en que las personas construyen su identidad cultural (en Terrazas, 2014).

En el contexto actual de un mundo globalizado, la música se vuelve una mercancía siendo objeto de comercialización, traspasando límites, desterritorializándose. La cultura, y por lo tanto la música como parte de esta totalidad de actividades que componen la vida cotidiana, son permeadas por esta lógica globalizadora condicionando por lo tanto la construcción de identidades (García Canclini, 1990).

Finalmente, los estilos, géneros y la producción musical comienzan a dialogar permitiendo el desarrollo de una fusión musical, donde se combinan elementos de las distintas naciones en contacto. -Esto sucedió con Jamaica e Inglaterra- La música por lo tanto puede ser una herramienta de análisis de suma riqueza cuando se trata de rastrear en la construcción de identidades.



CAPÍTULO 111

**EL RITMO DE LA
DESCOLONIZACIÓN.
ORIGEN Y EVOLUCIÓN
DEL SKA**

CAPÍTULO III

El ritmo de la descolonización. Origen y evolución del ska

Ska, ska, ska. Jamaica ska.
Not many people, can cha cha chá.

Not everybody can do the twist.
But everybody can do the *ska*,
It's the dance you can't resist.

Ska, ska, ska. Jamaica ska.
Now everybody can do the *ska*,

It's new dance that goes like this...
Now bow your head,
Swing your arms,
Shake your hips,
Now do a dip.

*(Keith & Ken with Byron Lee & the Dragonaires, (1964), Jamaica Ska).*³

³ <https://www.youtube.com/watch?v=XhLjOgUXut8>

Para conocer la génesis del *ska* y abordar el tema óptimamente, es necesario realizar un breve recorrido por la historia de Jamaica, especialmente durante la época de su independencia. Es a partir de 1962 que las y los ciudadanos jamaicanos comienzan a mostrar interés por crear una cultura propia, cultura que se vinculó estrechamente con ideales de justicia y libertad para la sociedad jamaicana.

En el trayecto de este capítulo, explicaré los cambios sociales y culturales que sufrieron los habitantes de la isla. Apoyados por un nuevo género musical, un género libertario que sirvió como medio de expresión de los jóvenes negros marginados, pues aunque la independencia tocaba la puerta de los jamaicanos, el colonialismo había dejado un gran vacío cultural (Cuéllar, 2005).

Asimismo, se explicarán las evoluciones del *ska* para lo cual abordaré los cambios musicales y sociales que enfrentaron los seguidores de este género y para ello es necesario comenzar por definir qué es el *ska*, explicar el contexto social y los principales exponentes musicales de las dos primeras olas que lo constituyen.

3.1 Ska tradicional jamaicano

Jamaica ha sido una nación heredera de culturas. Hay que tomar en cuenta la esclavitud de la ascendencia africana como memoria y la colonización inglesa como contexto. Fue hasta el 6 de agosto de 1962 que el pueblo jamaicano sintió realmente la libertad al ser reconocida su independencia de la corona británica y la mejor manera de celebrarlo fue con música. Al ser el primer género musical asociado por el resto del mundo exclusivamente con Jamaica, el *ska* se convirtió en su particular declaración de liberación.

En inicio, el *ska* es música. “Una onomatopeya del bolsillo para el sonido del tambor, que no significa amenaza, no lleva carga pesada, que decide hacerte feliz y tenerte bailando” (Tapia, 2005: 20). Es el antecedente directo del *reggae*, el *soul* jamaicano modulado por el *blues*, que popularizaron en Estados Unidos Jimmy Cliff y Bob Marley. Es un tipo de música para bailar descompasado tocada en guitarra eléctrica con los agudos muy altos. El *ska* es estructuralmente un regreso al frente de batalla del R&B (Analco & Zetina, 2000).

Para Rocco Pachucote –vocalista de la maldita vecindad- el *ska* es sabrosura guapachosa y caribeña; es raíz africana, es tambor, guitarra, canto, es ceremonia de alegría y de tristezas, es música combativa, habla del mundo que tenemos, del mundo que queremos y de cómo construirlo (Palacios, 2010). Ordovás define al *ska* de la siguiente forma: “El *ska* es

además de una onomatopeya, un ritmo que pone énfasis en el golpe fuerte del compás en relación con los golpes débiles, que podrá considerarse como atípica para los esquemas musicales occidentales” (en Carballo, 2009: 172). Para Gonzalo Javier Fernández (2012), el *ska* es considerado una fase transitoria en un proceso de evolución de la música popular jamaicana, proceso que culminaría con la conformación del *reggae* en la segunda mitad de la década de 1960.

Nicholas Stambuli publicó un ensayo titulado *Rude Boy Style: Moving Ska into the postnational world*, en el que plantea que el origen del *ska* tradicional -como canto de la población que versa sobre la pobreza y opresión- está directamente relacionado con las experiencias cotidianas de la mayoría de la población. Es así que otorga recursos para la creatividad y la resistencia cultural (Riveros, 2012). *Toots and The Maytals* se encargan de reflejar esa realidad de las dificultades sociales de Jamaica en el tema *Time Tough*⁴.

Este popular ritmo fue creado en 1959 por un grupo de músicos rebeldes egresados de la *Alpha Boys School*. El grupo fue conformado por Rico Rodríguez y el saxofonista Roland Alphonso, quienes más tarde darían origen a la primera banda de *ska* en el mundo: los legendarios *The Skatalites*.

Musicalmente, el *ska* es influenciado por lo más popular del Caribe antillano, es decir, *el calypso*, caracterizado por el uso de tambores metálicos creados a partir de barriles de petróleo reciclados, con el fin de preservar una cultura truncada por la distancia, de rescatar los orígenes percusivos de unos ritmos africanos prácticamente disipados. El *ska* es importante para una cultura local cuya ascendencia y raíces provenían precisamente del continente negro. Surgió como una fusión de *jazz*, música latina, *swing*, *boggie* y el *mento*, música típica de Jamaica. Su siguiente evolución dio paso a prácticamente todos los géneros musicales jamaicanos del resto del siglo, como el *rock steady*, *el dub* y el *dancehall*, que es lo que se escucha actualmente en la Jamaica (en Tapia, 2000).

En su origen, el *ska* sonaba muy similar al jazz sin que ningún instrumento predominara sobre los otros; trompetas, trombones y saxofones enfatizaban el constante rasgueo en tonos agudos de la guitarra, mientras el piano marcaba a contragolpe el ritmo de la batería. Era frecuente que en las melodías se incluyera un solo de metales absolutamente improvisado, ejecutado por los

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=TXxOU49TVKA>

virtuosos integrantes de los diferentes grupos de ese entonces (Analco & Zetina, 2000: 23).

Socialmente, el *ska* nace al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando el Imperio Británico se encontraba en una crisis, económica, política y social. Lo anterior dio pauta a que se comenzara la liberación de sus colonias, entre ellas Jamaica. Es a partir de su independencia que la isla comienza a reflejar optimismo y lucha en su cultura, por lo tanto, en su música. Como ejemplo de lo anterior se puede encontrar el tema *Independent Jamaica*⁵ de *Lord Creator*.

En la primera mitad del siglo XX, el proceso mediante el cual “lo negro” llega a cobrar un protagonismo notable en Estados Unidos y en Inglaterra, es divergente. El *jazz*, por ejemplo, en Estados Unidos, puede ser definido a partir de toda una tradición de mestizaje e intercambios, y así se erige como un punto de encuentro entre blancos y negros; de hecho, es con arreglo al jazz que se van a configurar dos de las primeras “subculturas” juveniles en Estados Unidos (el *hipster* y el *beat*), que desde la música y el estilo van a crear lazos simbólicos con la cultura negra (García, 2008: 188).

En efecto, “El lugar que ocupa el *ska* en la cultura jamaicana se encuentra extensamente documentado en los estudios relativos a la música popular y la cultura sociopolítica de la isla caribeña” (Fernández, 2012: 75). “En medio del trance producido por las condiciones socioeconómicas, la cultura popular referida a la música se desarrolló en los barrios bajos jamaicanos como símbolo de unidad social.” (Cuéllar, 2005: 76).

Existen tres versiones distintas acerca del origen de la palabra *ska*. La primera de ellas sugiere que el término fue introducido por Cluet Johnson –líder y bajista de los *Blues Blasters*–, quien popularizó la expresión *skavoovee* como un saludo coloquial entre los jamaicanos. Una segunda versión sostiene que Codd Gosxsone denominó así al ritmo musical porque los temas resonaban *ska boom*. En una última parte –y la más conocida– los integrantes de la banda *Skatalites* aseguran que el nombre proviene del mote de un compañero *skavoovee* (Cuéllar, 2005).

Dentro de la cultura popular, el *ska* se concibió como un género musical fuertemente arraigado a los barrios de la isla y no se

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cu-pw1hDpnw>

demoraría en afirmar su realidad social. Así, los jamaicanos harán del *ska* un medio de protesta ante la injusticia, un mensaje libertario y un canto de exaltación racial (Cuéllar, 2005: 82).

Debido a la ola de violencia que invadió a Jamaica tras su independencia en 1962, comenzaron a definirse los aspectos que posicionarían al *ska* como algo *underground*, pues este género musical fue rechazado por las clases medias y altas de Jamaica.

Pese al rechazo de dicho sector de la población, los ministros jamaicanos buscaban promover el género en el mercado internacional. La internacionalización del *ska* se volvió una realidad en el momento en el que músicos jamaicanos se presentan en la Feria de Nueva York, con la finalidad de incrementar el turismo en la isla.

Esta valoración contrasta con el uso que se dio al *ska* en sectores más favorecidos. Un claro ejemplo es la elección, por parte de Seaga, de llevar a la Feria de Nueva York a *Byron Lee & the Dragonaires* como representantes de esta música, iniciativa criticada por tratarse de una banda de entretenimiento para las clases altas, una orquesta de baile que tocaba en hoteles y enclaves turísticos. El *ska* desarrollado por *Byron Lee* llegó a ser considerado como un torpe intento de imitación del estilo «genuino» del *ska*, representado por bandas de los barrios bajos como los míticos *Skatalites* (Fernández, 2012: 88).

The Skatalites son considerados los creadores del *ska* y, por tanto, la principal influencia en estilos musicales que derivan de los sonidos tradicionales de Jamaica. La banda fue fundada en mayo de 1964 y el significado de su nombre deriva de la fusión entre los términos *Ska* y *Satélite*. Debido a que esa época marcó el inicio de la era espacial, en la cual los satélites fueron un tema de novedoso.

Aída Analco y Horacio Zetina, en su investigación *Del negro al blanco. Breve historia del ska mexicano* (2000), se refieren a la banda como “un grupo de músicos de estudio que apoyaron a Bob Marley, Jimmy Cliff y Desmond Dekker y echaron los cimientos de mucha de la música que salió de Jamaica durante los últimos 30 años.

La alineación original de la banda estuvo conformada por: Tommy Mc Cook (saxofón), Don Drumond, Johnny “Dizzy” Moore, Lester Sterling(saxofón), Cedrik Brooks y Rico Rodriguez(trombón), serían junto al colombiano Rolando Alphonso y los otros

músicos jamaquinos como Lloyd Knibb (batería), Lloyd Brevet (contrabajo), Jerome Hinds y Jackie Mitoo (teclados).



Ilustración 3.1: "Legendary members" The Skatalites. Recuperado de <http://www.skatalites.com>

Los *Skatalites* sobrevivieron la tragedia, dispersión y caprichos de la moda de la música pop (Analco & Zetina: 2000). Eran los mejores músicos de la isla en ese momento. La alineación original de la banda duró poco tiempo, después de año y medio falleció Don Drummond –trompetista y compositor- uno de los pilares de la agrupación. Sin embargo, el furor que causó en la sociedad el sonido de *The Skatalites* sigue vigente.

Sus temas fueron trabajados de manera instrumental y se basaron en proverbios populares, versos bíblicos, posters de películas, programas de televisión, titulares de periódicos o discursos políticos, como lo es el caso de los temas *Fidel Castro*⁶ o *President Kennedy*⁷, los cuales refieren al triunfo de la Revolución Cubana y el asesinato de John F. Kennedy, respectivamente. Asimismo, brindaron temas clásicos del cine como *James Bond Theme*⁸ o *Guns of Navarrone*⁹ (Cruz, 2015).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Fbnxc87cweM>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=19pccWjTJe8>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=rqCcluNKEas>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vqFf0q3ED4E>

3.3.1 *Los rude boys*

Las áreas marginadas de Jamaica se fueron llenando de jóvenes en busca de trabajo. Grupos conformados por quienes se sentían excluidos y no compartían el optimismo de las primeras raíces del *ska*. Ellos retomaron una identidad juvenil llamada *rude boys*. Para este grupo de jóvenes “ser *rude boy* significaba ser alguien cuando la sociedad decía que no eras nadie” (Analco & Zetina, 2000: 24).

El *rude boy* original es el migrante de origen rural en el medio urbano, o de origen caribeño en las ciudades inglesas, que tiene que diferenciarse de “la gente normal” y opta por volverse rudo ante un medio hostil, manifiesto en el fracaso económico de los primeros emigrantes, que descubren que las ciudades y su madre patria no los recibía con los brazos abiertos, sino como ciudadanos de segunda clase. Es un habitante de la ciudad que se define en el estilo, la adopción de códigos de vestimenta y actitud vinculadas a la rudeza de la lucha por el progreso 8° escape de la ley en la definición de su ser mediante concretas prácticas culturales, formas de narrar y vivir la ciudad (Riveros, 2012: 18).



Ilustración 3.2: “Riots, Raves, and Underground Blues Parties”. Recuperado de: https://noisey.vice.com/en_uk/article/6x8my7/stories-from-a-carnival-soundsystem-og

Así, “la aparición de los *rude boys* en Jamaica a mediados de los años sesenta supuso un aumento drástico del contenido de protesta e inconformismo en las letras de las canciones” (Fernández, 2012: 89).

A pesar de que con el paso de los años su imagen se fue transformando, originalmente, se trató de jóvenes violentos que deseaban imitar el estilo de vida criminal estadounidense. En un inicio la música no tuvo ninguna influencia en la escena *rudeboy*, pues no se basaban en la música sino en una ideología; pero no tardaron en enrolarse con la creciente delincuencia emergente en la isla y comenzaron a imitar la violencia de las películas con temática *gangster*.

Durante las décadas de 1950 y 1960, los *rude boys* se agruparon jóvenes en pandillas alrededor de los *sound systems*, y una de sus principales actividades era causar destrozos en los blue dances de algún *sound system* rival. Estos personajes de comportamiento violento basaron su imagen en los héroes y villanos de las películas de delincuentes juveniles [...] y los filmes de *James Bond* que estaban de moda [...] La primera melodía inspirada en estos jóvenes fue el instrumental *Rude Boy*¹⁰, un tema de carácter alegre que Duke Reid grabó para ponerlo en su *sound system* (Cruz, 2015: 31).

“No obstante, entre las posibles lecturas del tema, ha sido interpretado como una exhortación a los *rude boys* de cesar la violencia o una advertencia a quienes traten de enfrentar a estos tipos duros” (Cruz, 2015: 31). Temas como *Jailhouse*¹¹ de *Bob Marley*, fueron canciones dedicadas al público *rudie*.

La música *ska* comenzó a transformarse, reflejando los sentimientos de los *rudies*, pero más aún de aquellos que no lo eran. Reflejaban el sentimiento de infinidad de músicos que llegaban a Kingston en busca de fama y dinero, pero sólo se encontraban con una vida de crimen y violencia cuando el dinero se les acababa. En este periodo los *rude boys* se convirtieron en el centro de atención: la opinión pública y los medios estaban contra ellos.

Leyendas de la música jamaicana como Alton Ellis, tomaron una postura “*anti-rude boy*”. Cansado de los disturbios ocasionados por los *rude boys* en los bailes grabó diversos temas en los que criticaba las acciones de los jóvenes pandilleros. Sin embargo, en

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=MRIOr8bAEuQ>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Y3tTY5SI2EE>

contraposición llegó el tema que se convirtió en el grito de guerra de los *rude boys*: *Rudies Don't fear*¹² compuesta por *Derrick Morgan* en 1967 (Cruz, 2015).

Sin embargo, la ola de violencia aumentaría aún más al llegar las elecciones de 1966. “Los desencuentros entre pandillas de *rude boys* catapultaron los índices de violencia en Jamaica, de manera que, en octubre de 1966[...] se declaró el estado de emergencia en Kingston, la capital del país” (Cruz, 2015: 34).

3.1.2 Soundsystems

La difusión de los ritmos jamaicanos empezó a darse cuando la juventud rebelde jamaicana se apoderó de las calles de la isla invitando a sus afines a bailar e inundando los guetos de estos ritmos como *Jazz*, *R&B*, el *Mento* y el *Calypso*. Se dio por medio de los denominados sistemas de sonido: los *sound systems*, cuya aparición marcó el desarrollo musical de la isla y, por lo tanto, del *ska* (Analco y Zetina, 2000: 23).

Los *sounds* son en esencia una discoteca callejera ambulante. Estas discotecas móviles estaban constituidas por poco más que una pincha y un cantante para convertir la calle en el espacio de la gente. Un espacio en el que pudieron disfrutar de las canciones que se volvían populares y así comenzó a formularse una identidad propia de la raza negra, pues logran apropiarse de un lenguaje que sería expresado a partir de la experiencia histórica de los negros: la música (García, 2008).

Su protagonismo radicó en que los *sounds* eran camionetas en las que se llevaba un equipo de sonido, parlantes, micrófonos y una amplia colección de discos. Dichos vehículos se estacionaban en las plazas de las ciudades y pueblos de Jamaica vendiendo discos y tocando música para el pueblo. Además, se convirtió en un símbolo de cohesión social ya que se difundían los acontecimientos relevantes de la isla y los ideales de libertad del pueblo. (Álvarez & Obando, 2015).

Lloyd Bradley, expone que los *sound systems* eran espacios de socialización, cortejo, comercio, afirmación política y comunicación (en Riveros, 2012). “Surgieron a inicios de la

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=SpzfH8uluws>

década de los 50's como prácticamente la única opción de las grandes audiencias que querían disfrutar del R&B estadounidense de manera asequible” (Cruz, 2015: 28).

Resulta necesario mencionar que el fenómeno *sound system* va ligado con la pobreza, “puesto que un pequeño tocadiscos podía costar a un jamaicano promedio sus ingresos de todo un año” (Cruz, 2015: 28). Estos “trabajaban al aire libre, en plazas y algunos espacios donde se reunían jóvenes de la clase trabajadora [...] esta discoteca ambulante se sostenía de las propinas que daban los asistentes” (Cuéllar, 2005: 78).

Derrick Harriot – cantante jamaicano- explica la dinámica de las que formó parte en los *systems*:

Los bailes de los sound systems eran el sitio donde la gente del gueto iba a divertirse. Nadie se daba aires, nadie te miraba por encima, estabas entre tu propia gente. Eso era un gran atractivo. A veces había jaleo, pero en aquella época lo más normal era que no lo hubiera. Parecía que entonces ser adolescente en Jamaica era lo mejor de todo el planeta. La gente se ponía sus mejores ropas –a la hora de arreglarse no hay nadie que vista con tanto estilo como la gente del gueto– y te tomabas una bebida o lo que fuera y oías la mejor música. Nos sentíamos orgullosos de nosotros mismos. Sentíamos que todo era posible (en Bradley, 2014).



Ilustración 3.3: “Jamaica Soundsystem”. Recuperado de: <http://www.rockdelux.com/secciones/p/jamaica-sound-systems-el-principio-del-reggae.html>

El *ska* se baila cruzando los brazos, moviéndolos de arriba hacia abajo, siempre con el movimiento acompasado de cintura y los pies juntos en el piso y ocasionalmente separando y juntando las piernas.

A estos movimientos se les llamó *skanking*. Es el baile tradicional del *ska*. Consiste en bailar en pareja -o individualmente- en un mismo lugar, doblando los codos y moviendo los brazos de atrás hacia adelante y doblar las rodillas para levantar las piernas. Si se levanta el brazo derecho, entonces se levanta la pierna izquierda, aunque existen variaciones y otros pasos. “El chiste es sentir la música, que poco a poco te va llevando” (Bezares, 2005: 146-147).

Gracias a la creciente ola de violencia en Kingston y la constante creatividad de los músicos jamaicanos, poco a poco fue desapareciendo el *ska* para dar paso a un nuevo género musical, con el que se marcaría el fin de una etapa en la historia de Jamaica. La primera ola del *ska* terminó en 1968, cuando dio paso al *rock steady* que después se convertiría en *reggae*.

Sin embargo, mientras en la isla el *ska* comenzaba a extinguirse, en otras partes del mundo -como la ciudad de Londres- la música jamaicana comenzaba a llegar y obtener popularidad gracias a los migrantes jamaicanos. Como resultado de esa fusión cultural, se dio paso a lo que se conoce como la segunda del *ska*, también llamada *two tone*.

3.2 Del negro al blanco. Segunda ola del *ska* (2-Tone)

Debido a que Jamaica por muchos años fue una colonia inglesa, entre ambas naciones siempre existió intercambio cultural, en el cual el aspecto musical se mantuvo renovándose por parte de ambos países. Desde el nacimiento del *ska*, algunos años antes de la consumación de la independencia de Jamaica, debido a la emigración de personas originarias de la isla hacia el Reino Unido, este ritmo tuvo aceptación en la sociedad inglesa posicionándose desde un comienzo en los primeros lugares de las listas de popularidad.

Así pues, la segunda ola del *ska* surge como consecuencia de la hibridación cultural para usar el concepto de García Canclini (1990): la cultura de sobrevivencia de la raza negra jamaicana y la subversión de los blancos, víctimas de la gran represión y las condiciones sociales de cambio durante la posguerra, que además impulsaron la cultura musical que marcaría tendencia en las décadas posteriores.

Nace el *ska revival* que se reconocerá en todo el mundo con el nombre de *Two Tone*, por el sello discográfico que produjo sus temas. Este revival es ideado por un *skinhead* llamado Jerry Dammers que fundó Automatics –posteriormente *The Specials* - en 1977 (Cuéllar, 2005).

Inicialmente *2-Tone* fue el nombre de un sello discográfico independiente. No obstante, con el paso de los años se convirtió en un movimiento musical que difundió alrededor del mundo la versión inglesa de los sonidos jamaicanos.

El logo de *2-Tone* consistió en la representación de un hombre llamado Peter Tosh, vestido con un traje negro, camisa blanca, corbata negra, gafas de sol y un sombrero *porkie*, calcetines blancos y zapatos negros. “Esta representación gráfica se encarnaba en la imagen de Walt Jabsco, una caricatura basada en la antigua foto de Peter Tosh vestido como *rude boy*” (Riveros, 2012: 45).

La figura del *rude boy*, con sombrero y terno, pero con actitud áspera e irónica [...] resultó una figura inclusiva, con la que poblaciones de todo origen étnico podían relacionarse. De esta manera aparece por primera vez una manifestación cultural que permitiría incluir a los jóvenes británicos de diversos orígenes étnicos e incluso más allá de otros tipos de discriminación (Riveros, 2012: 45).

“El nombre de esta compañía sería más adelante, la marca que resumirá el espíritu del *ska*. El mensaje del *ska two tone* será la unión de las razas blanca y negra. Los tonos negro y blanco simbolizarán la integración racial de los fanáticos y bandas *ska*” (Cuéllar, 2005: 92).

La filosofía social-humanista del *2-Tone* tiene como uno de sus ejemplos más claros la estética de cuadros blancos y negros -como tablero de ajedrez- que significa la unión de la cultura negra jamaicana y la blanca británica. Es en este momento cuando se gesta la principal bandera del *ska*: el antirracismo.

Bandas como *The Selecter* y *The Specials* son bandas formadas por músicos negros y blancos, crearon un estilo modernizado. A partir de entonces, incrementó la rapidez de los ritmos jamaicanos del *ska* y sus canciones se dedicaron a la escena *skin* que formaba su público, tampoco olvidaron denunciar sus temas, los problemas a los que se enfrentaban ellos mismos y sus seguidores (Porzio, 2003).



Ilustración 3.4: Logotipo de la discografía 2 Tone Records.
Recuperado de: <http://2-tone.info/2tone.pl?display484>

El desarrollo de *Madness*, al ser el único grupo integrado por músicos blancos, fue el que resultaba menos subversivo y, por tanto, susceptible a la difusión masiva de todo público, incluso fuera de Inglaterra. La lógica imperante al interior de la banda y sus mensajes, no estaba orientada a la crítica social, sino a la exaltación de lo lúdico y a la creación de atmósferas oscuras.

El sello *2-Tone* desaparece con la separación de la alineación original de *The Specials*. A partir de ello, los vocalistas originales formaron otra agrupación, mientras que Jerry Dammers se mantuvo a la cabeza de *The Specials*, hasta completar su contrato con Crysalis. Dicho contrato terminó con el éxito de *Nelson Mandela*¹³, canción de contenido político cuyo coro exigía la libertad del activista sudafricano y que a diferencia de otras canciones de protesta, mantenía un ritmo de alegría, era un ritmo totalmente popular.

En un tiempo de disturbios raciales, y después de echarle una ojeada y sentir el espionaje del Frente Nacional Racista, la ropa blanca y negra y las bandas integradas sin racismos promovieron la unidad racial en todo el país. Hasta fines de los años setenta, el ritmo se mantuvo en las sombras solicitado por las minorías y coleccionistas. Precisamente en Inglaterra, los chicos blancos de los suburbios aburridos de escuchar a los grupos progresivos, retoman la cadencia del *ska* que habían escuchado en las radios de transistores de los inmigrantes negros (Analco & Zetina, 2000: 28).

Al igual que el *ska* jamaicano, el sentir de la sociedad se vio reflejado en las canciones. Como en *Why*¹⁴, de *The Specials*.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=AgcTvoWjZJU>

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=OD_7JEjKr4

La unión de estas vertientes –las razas jamaicana e inglesa, así como el *ska* y el *punk*- se convirtieron en “un grito de denuncia social y en un bálsamo que aliviará las heridas en las disputas interétnicas” (Cuéllar, 2005: 92).

La decisión de recuperar el *ska* como instrumento de protesta -integrado con el *punk*- estuvo motivada por una combinación de razones de índole sonora con otras fundamentalmente sociológicas (Fernández, 2010). Por tal motivo, resulta necesario mencionar a la banda *punk* que hizo posible el adepto al nuevo sonido del *ska* británico: *The Clash*.

The Clash, pese a ser un icono de la primera ola del *punk* a nivel mundial, fue la principal agrupación en incluir ritmos jamaicanos a su repertorio. El álbum *London Calling* – que es considerado su mayor obra- está conformado por temas que incluyen sonidos derivados del *ska*, el *soul* y el *reggae*.

Al igual que el sencillo homónimo *London Calling*¹⁵, en todas sus canciones abordan la crudeza y el miedo constante en el que vivió la sociedad inglesa durante esa época:

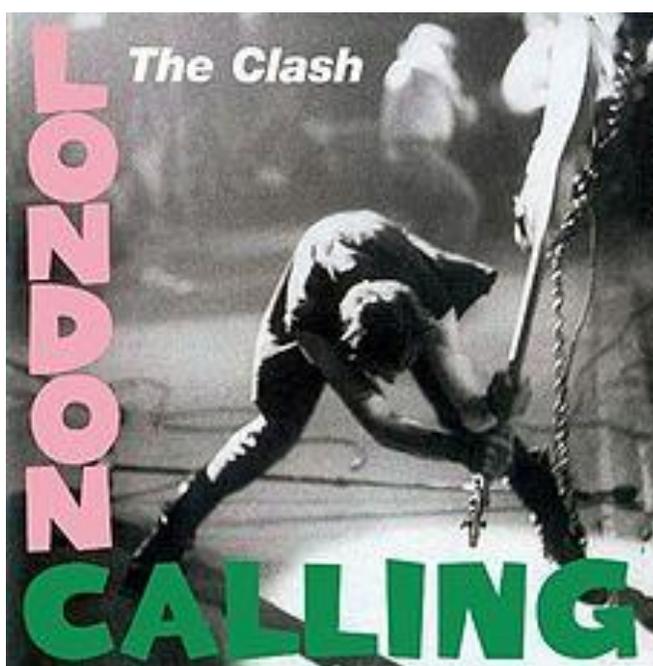


Ilustración 3.5: Portada del álbum "London Calling". (1979). Reino Unido: CBS Records.

desempleo, conflictos raciales, cambio climático, la Guerra Fría y el uso de las drogas, por mencionar algunos. Las canciones del *punk* mostraban un fuerte vínculo con el *ska* de los *rude boys* por lo que este género se vivificó. Así, en el año de 1979, con la aparición de la canción *Rudie Can't Fail*¹⁶ se abría nuevamente la puerta al *ska* y los *rude boys*.

Una de las diferencias que existía entre el *ska* original y el de la segunda ola, era el lugar de producción. En los años setenta el *ska* no se produciría en Jamaica sino en Inglaterra.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EfK-WX2pa8c>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=uEK9oK02D1M>

Además, la conformación de bandas multirraciales se hizo realidad. Como yo dije, los máximos exponentes de esto fueron bandas como *The Specials* y *The Selecter*.

The Specials es una banda de origen británico formada en 1977, en Coventry, Inglaterra. Su nombre hace referencia a los discos exclusivos para cada *sound system*. El grupo estuvo conformado por Terry Hall (voz principal y composición), Jerry Dammers (teclado y composición), Neville Staple (coros y persecución) Neville Staple (coros y percusión), Lynval Golding (Guitarra y coros), Roddy Radiation Byers (primera guitarra), Horace Gentleman Panter (en el bajo), John Bradbury (batería). De igual forma, contaron las continuas colaboraciones de Rico Rodríguez (trombón) y Dick Cuthell (trompeta).



Ilustración 3.6: Alineación original de *The Specials*, Recuperado de: <https://www.thespecials.com/gallery>

Los integrantes de *Specials* vestían a la usanza de los *rude boys* de Kingston. Es más, este sector de su público también formó parte de la letra de sus canciones, por ejemplo, el tema *Mesagge to you rudy*¹⁷. Su estética comprendía desde las descuidadas valencianas de sus pantalones, hasta sus gorras que se asientan en sus cabezas como versión de vagabundo de las capuchas que usaban los bufones.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=lbqiCxEleEo>

Si bien el *ska* inglés fue concebido por sus artífices como música para bailar y “pasar un buen rato”, temas como *Too much to Young*¹⁸, *Ghost town*¹⁹ y *Racist friend*²⁰ no dejaron de atender los problemas sociales que aquejaron a la nación británica en los albores del “thatcherismo”: discriminación, violencia y desempleo, fue el resultado de un lento crecimiento económico durante los setentas (Cruz, 2015).

Ghost town, canción escrita por el tecladista Jerry Dammers y grabada en *Woodbine Street Recording Studios*, tiene un mensaje crítico hacía las ideas políticas de Margaret Thatcher. El sonido y la visión de *Ghost Town* no solo fue el telón de fondo perfecto para el desaliento que enfrenta el público juvenil sino también para el desaliento que enfrentó el grupo (Lamarr, 2009).

This town, is coming like a ghost town.

Why must the youth fight against themselves?

Government leaving the youth on the shelf

This place, is coming like a ghost town

No job to be found in this country

Can't go on no more

The people're getting angry

Esta ciudad, está pareciéndose a una ciudad fantasma.

¿Por qué la juventud tiene que luchar contra sí misma?

El gobierno se olvida de los jóvenes

Este lugar, está pareciéndose a una ciudad fantasma.

No hay trabajo que encontrar en este país,

ya no se puede seguir adelante.

La gente se está enfadando.

“Los *Specials* coquetean con el comentario social y señalan la injusticia racial en *Doesn't Make it Alright*²¹, en el que mezclan con solemnidad su letra honesta y melódico ritmo” (Analco y Zetina, 2000).

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=rdu8VOWk3pg>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RZ2oXzrnti4>

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=ggH_0LPVoho

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fYnGEpjM5vY>

3.2.1 *Skinheads*

Durante los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, en las calles de Inglaterra comenzó un fenómeno social propio de la juventud. Las y los jóvenes británicos comenzaron a apropiarse del *East end* londinense “el cual, desde un punto de vista sociológico, ha sido visto como territorio arquetípico de la clase trabajadora” (Marín & Muñoz, 2002: 64). Éste sobresale con la juventud de Inglaterra, para mantener vivo el vínculo con su cultura de origen. Así, plasmaron y adoptaron al contexto europeo el estilo de vida de sus coetáneos jamaicanos: el de los *rudeboys* (Porzio, 2003).

En los barrios de Londres -principalmente sitios de residencia baratos que albergaban a la clase trabajadora blanca y a inmigrantes del Caribe, Paquistán, India y África occidental- comenzó la convivencia entre jóvenes obreros blancos y jóvenes jamaquinos que trajeron consigo parte de su cultura y -por ende- de su música. Una fusión cultural: obrerismo, tradiciones, pasión por la música jamaicana y veneración por sus poetas. Estos fueron los elementos determinantes para las elecciones de vida de unos chicos que deseaban escuchar y bailar sus sonidos, vestir como los *rudies* y concentrarse en la esquina de sus barrios en el tiempo libre (Porzio, 2003).

“En estos años de posguerra los barrios obreros fueron sometidos a una serie de transformaciones que, según Tony Jefferson, contribuyeron a destruir la fuerza socialmente cohesiva de las redes comunitarias obreras” (Marín & Muñoz, 2002: 64).

Este estilo de vida poco a poco fue tomado por la juventud inglesa, sobre todo por aquellos del sector popular obrero. Como afirma Porzio (2003), el medio principal que utilizaron fue la música, con la cual importaron desde la isla los sonidos del *ska*, el *rocksteady* y el *reggae*, ritmos influidos -a su vez- por el *mento* y caracterizados por un insistente ritmo sincopado de la batería y el *out beat* de la guitarra rítmica. Erigieron además como modelo de vida las temáticas narradas por los músicos de Kingston, como podría ser el gansterismo y la violencia. Fue el acercamiento a “la filosofía de vida de los *rudeboys* para que la naciente subcultura *skinhead* empezara a delinear su estilo” (Porzio, 2003: 186).

En palabras de Daniel Schwiezer la escena *skinhead* es una:

Subcultura juvenil que apareció como reacción de clase obrera a la contra-cultura *hippie* y contra su propia marginación social. Se identifican por una estética y actitud agresiva «ruda», y se

asocian a movimientos musicales que abarcan géneros de la música negra: *el ska*, *el rocksteady*, *el bluebeat*, *el reggae* y el *punk rock*, caracterizado por un sonido de guitarra fuerte y propulsor básico, abrasivo, con letras nihilistas (en Riveros, 2012: 102).

“Los *skinheads* reafirman selectivamente valores de la cultura obrera tradicional, como su imagen, su solidaridad colectiva, la valoración del trabajo duro” (Marín & Muñoz, 2008: 68).

Lo que caracteriza a los *skinheads* es la “elegancia en el vestir *scooters*, pelo rapado o corto en analogía a los negros, tirantes en analogía al obrero, música negra, botas Dr. Martens, camisetas Ben Sherman y prendas Fred Perry, las famosas *bombers* no fueron utilizadas hasta mucho tiempo después... (Cuéllar, 2005: 88).

La denotación simbólica del estilo resultó muy importante entre los *skins*, pues parte de su identidad se manifestó mediante todos los símbolos elegidos era muy importante entre los *skins* y los objetos que lo manifestaban todos elegidos para mantener unido el grupo.

Todos estos elementos -gracias al sutil trabajo de los medios de comunicación- se convirtieron rápidamente en el imaginario colectivo en la metáfora de rebeldía antisocial, gamberrismo y violencia. Las continuas presiones y persecución social provocaron ya a principios de los setenta el declive de la subcultura (Porzio, 2003: 187).

El respaldo de más agrupaciones con valores antifascistas y antirracistas fue exitoso desde la perspectiva musical. Una banda icónica de la segunda ola -*The Specials*- reaccionó ante esa ola de violencia con temas como *Skinhead Symphony* y *Racist Friend*²². Incluso “podía verse a músicos como el jamaicano *Lynval Golding*, de *The Specials*, platicar con algunos *skinheads* racistas, después de un concierto, para hacerlos cambiar de opinión” (Cruz, 2015: 39).

Así, los géneros musicales que siguieron los *skinheads* marcaron un proceso en su construcción identitaria. Alrededor del *ska* y el *reggae* nació la primera generación de *skins* que: “solían escuchar los clásicos de los héroes de la época, los *Jamaican Superstars*, que triunfaban en el país con el sonido del momento: el *ska*”. El éxito que tuvieron los artistas

²² https://www.youtube.com/watch?v=gqH_0LPVoho

jamaicanos dio pie a la formación de un mercado de producción de sonidos antillanos [...] y muchos cantantes empezaron a dedicar temas a sus seguidores más asiduos, como “*Skinhead Moonstop*²³” y “*Skinhead Girl*²⁴” de los *Symarip*, “*Skinhead*²⁵” de *Laurel Aitken* y además el género tocado por las estrellas del reggae, [...] *Toots & the Maytals* fue bautizado como *skinhead reggae* (Porzio, 2003: 188).

Ricardo Pedrini explica cómo en esta fase inicial de la subcultura existía una contradicción implícita en la elección de ser *skinhead*, que consistía en el hecho de que Londres no era Kingston y que, aunque lo quisiera, era imposible para un joven de la *working class* inglesa portarse como si viviera en Jamaica, aunque la asimilación cultural evitó por largo tiempo que hubiera enfrentamientos étnicos entre las dos comunidades obreras y los primeros desordenes raciales de una determinada entidad, ocurrieron después de 1972, cuando la subcultura *skinhead* ya había perdido terreno frente a nuevos estilos y nuevos cultos (en Porzio, 2003).

A través del *2-Tone*, la escena *skinhead* arma dentro de su cultura un nuevo territorio de sociabilidad; lograron proyectar una práctica que comprendía la relación entre lo político, la creación musical y la solución de problemas. Lo hacen a través de lo que para ellos es más cercano: lo blanco y negro dominó pronto todo: la música, la moda, el comportamiento (Marín & Muñoz, 2008).

Sin embargo, el esfuerzo del movimiento *2-Tone* comenzó a ser boicoteado por la violencia que provocó la ideología de extrema derecha. Por tal motivo resulta necesario distinguir a los *skinheads* de la clase trabajadora inglesa de los neonazis. Estos últimos, eran jóvenes que tomaron posición ideológica y política poco rebelde, cayendo en el racismo y la xenofobia.

Posterior a la explosión del *punk* y confundiendo la rebeldía de este movimiento “las consignas neonazis, durante los conciertos, de algunas camarillas de *skinheads* que militaban en el *British Movement* o *National front* [...] ocasionó que la prensa calificara a las agrupaciones de *ska* como racistas, a pesar de la pluralidad de su alineación. Ante ello, las bandas inmediatamente se declararon contra el racismo y la violencia, pues las presentaciones

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=PWvRr8XxDhU>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=hhqxEnFm-hY>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YbvV-VjSp64>

tampoco estuvieron exentas de peleas entre pandillas” (Cruz, 2015: 38). El método que emplearon las bandas *2-Tone* fue dejarlos entrar a sus conciertos y charlar con ellos, bajo la premisa de que parte de la lucha antirracista era hacer bailar a gente de diferentes razas bajo un mismo espacio. De este modo “las semillas de la inventiva multicultural e integración [entre las razas] habían sido dispersadas y la responsabilidad de garantizar que este espíritu llegara a diversos lugares del planeta y a las generaciones *skin* actuales ha corrido a cargo de la música” (Marín & Muñoz, 2008: 64).

El *ska* ya era conocido en muchas partes del mundo. Cada país con su propia escena musical añadió una característica distinta a su versión de la música jamaicana. El *ska* había llegado a cada rincón del mundo, se escuchó *ska* en Europa, Asia y por supuesto América.

Fusiones, experimentaciones rítmicas, denuncias sociales y la explosión de los ritmos originarios de la isla dieron paso a lo que se conoce como *la tercera ola*.



CAPÍTULO IV

OR KRAI

RESISTENCIA,
PAZ Y BAILE.
LLEGADA DEL SKA A
AMÉRICA LATINA

CAPÍTULO IV

Resistencia, paz y baile. Llegada del ska a América Latina

Ante el pie de nuestra historia
Nos juntamos para hablar
Habla el obrero sus luchas
Canta su martillo, además.

Se dijo lo que se dijo
Tanto tiempo atrás ya
Libérate esta mi tierra
Asuma un grito de libertad

Descubre su velo la justo
Trabajo, comida, tierra que habitar
Eso es lo que nos impulsa
Por toda una causa a luchar

Ahí viene la bola
- ¡Háganse a un lado! - dejen pasar
No viene huyendo
Viene huyendo para enfrentar...

Calienta ya, calienta ya
La lucha nunca se va a acabar
Calienta ya, calienta ya
Solo queremos vivir en paz

Se viene ya la bravura
No peca más de inocencia
Tan sólo un poco de conciencia
Tan sólo un poco de cordura

¡Libera, libera este son!
Calienta ya, calienta ya
La lucha nunca se va a acabar
Calienta ya, calienta ya

Solo queremos vivir en paz
¿A quién llama la ametralladora?
Yo nunca la oí hablar
Tres disparos sin sonar

Un silencio mata mal
Señor presidente viene Usted
Usted viene a contarnos
Algo que ya hemos antes escuchado

¿Eso lo hace ser desventurado?
Lleva seis años preocupado
Nosotros llevamos cien
Doscientos o maldiscientos
Queriendo bien comer

(Los de abajo, (1998), El son de la liberación²⁶).

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=x304Kml8-UI>

Como en todo complejo cultural, a nivel micro o mundial, la interacción que constituyen y experimentan fenómenos musicales se rige por la afirmación de identidades u objetivos propios.

En la década de los ochenta, Latinoamérica, atravesó por un proceso de búsqueda identitaria, en el que el trabajo de un sinfín de bandas pasaría a la historia de la música popular como una etapa en sí misma. Fue una etapa en la que América Latina hizo una versión propia del *ska* pese a la constante pugna entre aquellos que respetaban los patrones musicales del *ska* tradicional y los que retaban los límites de la fusión con *punk* y *hardcore* a partir del *Ska 2-Tone*. Incluso hubo quienes decidieron ir más allá en la experimentación musical e incluir ritmos caribeños como salsa y cumbia o huapango, como en el caso de México.

Third Wave -tercera ola- es el nombre que la nueva escena de *ska* eligió para definirse a sí misma. Como vimos en el capítulo anterior, la primera ola estalló en el momento de su concepción, a fines de los cincuenta, en Jamaica. En esa instancia inicial el *ska* no pasó de ser una mera curiosidad, sólo captada por oídos muy inquietos. La segunda ola estalló por todo el mundo con el *punk*, y el *ska* recibió el nombre específico de *2-Tone*. La tercera parece ser la vencida (Marchi, 1998). De manera que en este capítulo se expondrá la llegada del *ska* a América Latina.

Con la finalidad de conocer la llegada y evolución de la música jamaicana en el continente latinoamericano, en este apartado desarrollaré un breve recorrido por la escena de algunos países Latinoamericanos en los que el *ska* ya forma parte del imaginario popular: Argentina, Venezuela, Colombia y México. Contextualizaré política, social y económicamente cada nación para comprender su afinidad con las consignas del *ska*. De igual modo mencionaré a las bandas que se convirtieron en íconos de este género musical gracias al apoyo que brindaron a los sectores contrahegemónicos de sus naciones, así como los aportes en diferentes luchas sociales. Comenzaré por definir qué es la *Third Wave*. Javier Fernández (2012) expone que la *tercera ola* -entendida como la producción mundial del *ska*- que va después de la *2-Tone* hasta la actualidad, es el período más prolongado, fértil y variado (tanto estilística como geográficamente) de la historia de este género musical; y, al mismo tiempo, el menos explorado en su literatura. Musicalmente, no existe ya una referencia de ubicación tan específica como en los períodos anteriores.

En particular, esta ola -a diferencia de las anteriores- se distingue también por incorporar una serie de grupos en diferentes países e idiomas que incluye en sus letras mensajes políticos y críticas sociales. Fernández (2012) apunta que la transición entre las dos últimas olas se manifiesta -por tanto- con cierta continuidad, sin producirse entre ellas una ruptura tan drástica como la existente entre la época jamaicana y el revival de la *2-Tone*. En efecto, el último período se manifiesta como una expresión plural y de difícil delimitación, debido a la expansión internacional del *ska*, su diversidad estilística y la carencia de un foco central definitivo.

Dicho en pocas palabras: “El término *Third Wave* suele emplearse con un significado amplio, refiriéndose en general al *ska* desarrollado tras el revival británico hasta hoy” (Fernández, 2012: 23); así como al “crecimiento del potencial comercial de la música latinoamericana, afroamericana y afrocaribeña, y su influencia en la producción musical occidental, son fruto de un proceso de más de trescientos años de migraciones” (De la Peza, 2013: 74).

En América Latina, las identidades y culturas tradicionales como las campesinas, indígenas y negras, resisten y construyen nuevas alternativas a la dominación de la globalización cultural, lo que ha impedido el injerto automático de otras culturas foráneas por su capacidad de defender lo propio, lo autóctono de estas tierras (Sánchez & Bonachea, 2012). En el centro y sur de nuestro continente han surgido nuevas fusiones. El *ska* latino ha ido tomando una nueva identidad, con bandas que combinan ritmos afrocaribeños y pop-rock latino, con las raíces del *ska* creando un sonido único y excitante (Analco & Zetina, 2000: 30).

La tercera ola, de límites más inconcretos, se corresponde con un cultivo heterogéneo del *ska* en diversas partes del mundo, desde la década de los noventa (aunque con precedentes en la anterior) y, a falta de una variación drástica que permita considerar su finalización, podría decirse que continúa desarrollándose en la actualidad (Fernández, 2012). Las imágenes del *rude boy* y de la *rude girl* también reaparecen en la tercera ola. Esta vez, no como criminal, sino como partidario y admirador del *ska*. La tercera ola tuvo algunas vueltas y retomó los elementos de las olas pasadas (Analco & Zetina, 2000). Esta vez se les denominaría *pokemones*.

Los pokemones son la corriente dominante y representativa del ska en la Ciudad de México, e incluso, la más auténtica [...] recuerdan el estilo de los *skates* o patinetos ilustrados a principios de los 90 [...] ellos configuran la identidad del movimiento al no constreñirse a ninguna moda temporal (Cuéllar, 2005: 135).



Ilustración 4.1: Chavas en el slam. Fotografía: Ska Places.

El baile es otro de los elementos que se transformaron. A partir de la tercera ola, gracias a un sonido más rápido y agresivo aparece lo que se conoce como *slam*. Es el baile que caracterizó la última de las olas del *ska*.

Originalmente se trata de un baile propio de géneros como el *grunge*, el *punk* o el metal, pero gracias a la fusión del *ska*

tradicional con estos ritmos fue adaptado por la escena skasera. Consiste en saltar y empujarse siguiendo al ritmo de la música formando un círculo. Sin embargo, otros aspectos no han cambiado: el *ska* tiene gran influencia entre la juventud, la mayoría de conciertos son para jóvenes de todas las edades y a precios bajos. También permanece con el concepto de unificación, armonía y hermandad entre ritmos musicales y aquellos que aman al *ska*.

América Latina parece caminar en la misma dirección. Pese a tratarse de naciones distintas, el mensaje del continente es claro: las canciones de reproche, acusación, exigencia, sueños de libertad y justicia; discursos que fueron abrazados por distintos movimientos sociales en el mundo. Fue y sigue siendo la música la mejor acompañante del pensamiento campesino, obrero, de migrantes e inmigrantes, activistas, ecologistas, antifranquistas, solo por mencionar algunos.

Bajo este contexto, a mitades de la década de los ochenta, agrupaciones como *Los Fabulosos Cadillacs* (Argentina), *Desorden Público* (Venezuela) y *La Maldita Vecindad* (México), empezaban a dar sus primeros pasos en el *under* musical de su nación. Fueron grupos inspirados en el *ska* tradicional de Jamaica, influenciados por bandas como *The Clash*

y encantados con la corriente del 2-Tone y todo el apogeo de bandas británicas que llegaban a sus manos. Se formó un así un estilo mestizo que posteriormente se conocería como *ska fusión*.

4.1 Ska en Argentina

“La canción que es valiente es canción para siempre”

En Argentina, el golpe del *ska* se sentiría fuerte con la intensidad de la moda. Así, en la segunda mitad de los ochenta, cuando aquellos primeros grupos ingleses ya eran historia, estaban separados o probaban suerte con otros estilos, comenzaron a surgir los grupos argentinos.

Daniel Flores –tecladista de la banda argentina *Satélite Kingston*- expone que gracias al furor del movimiento 2-Tone, en Argentina estallarían del *ska* en la segunda mitad de la década del ochenta (durante la primavera democrática hacia el final de la dictadura militar), y duraría casi exactamente hasta el comienzo del crudo invierno de una nueva crisis. Nada impidió que algunos LP de *ska* inglés, recién editados, se las arreglaran para arribar a estas costas, casi como mensajes en botellas de ron a la deriva. Parientes viajeros, grabaciones de grabaciones, o simples casualidades hicieron posible que la relectura británica de esta música jamaicana aterrizara forzosa aunque aisladamente también en Buenos Aires (Flores, 2012).

En la primera mitad de la década, con la transición democrática postmalvinas, no se puede decir que haya existido una escena *ska* porteña, pero sí que deambuló por ahí una desmembrada fauna de *personajes new wavers* con diversos grados de simpatía por el *ska*, que incluyó más significativamente, entre otros, a la mayoría de los futuros integrantes de *Los Fabulosos Cadillacs* (Flores, 2012).

La historia de *Los Fabulosos Cadillacs* comenzó a escribirse en el verano de 1985 en la ciudad de Buenos Aires. Es considerada como una banda mítica del *ska* argentino. Durante un corto periodo se llamó *Cadillacs 57*. Luego de varias propuestas, se cambió el nombre y se realizó un logo. De allí resultó un sombrero de *ska* con sus respectivas bandas blancas con cuadros negros que diseñó Naco Goldfinger.



Ilustración 4.2: Contraportada del álbum “La salvación de Solo y Juan”. (2016). Buenos Aires: Columbia Records.

El disco debut *Bares y Fondas* (1986) abrió las puertas de la agrupación. Desde entonces han interactuado con ritmos como el *dub*, *reggae*, *rock*, *hard core*, salsa y cumbia. Sin dejar de lado la presencia de los ritmos locales de la escena argentina, como las murgas callejeras del país. El mejor ejemplo de esta fusión rítmica del caribe con ritmos propios de la murga, se encuentra en las canciones *Matador*²⁷ y *Mal bicho*²⁸. Ésta última obedece al carácter alegre y festivo de los residentes latinos, pero en su discurso se hace una constante invitación a reflexionar sobre quiénes somos y nuestra forma de ver el mundo. Dicha canción permitió contar la realidad de los actores sociales en medio de las dictaduras latinoamericanas. Como referencia, la canción habla de Víctor Jara, el cantautor detenido, torturado y ajusticiado por los militares al mando de Augusto Pinochet, en 1973 (en Rivas, 2017).

Tuvieron el mérito de hacer calzar la lengua castellana con músicas del Caribe anglófono, como el *ska*, el *reggae* y el *raggamuffin*. Estas músicas llegaron a América Latina dentro del gran paquete del rock británico de los setenta y ochenta y, en cierta medida, fue durante la década de los noventa que esta situación fue revelada por una reconsideración de Jamaica y de otras regiones del Caribe anglófono, como parte integral del espacio geocultural latinoamericano. Ni los Fabulosos

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pjPA7CXutDw>

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=P_6V-JTgn_M

Cadillacs ni Mano Negra, bonaerenses y parisinos, fueron los pioneros en la jamaiquización de la música latina. Al contrario, ya para esas fechas muchas bandas del continente, desde hacía por lo menos un decenio, se acercaban a este repertorio (Ramos, 2017).

El mensaje de sus canciones cuenta con el legado de la cultura contrahegemónica. Sus discursos cuestionan, critican y exigen justicia para la sociedad latinoamericana. Rivas (2017), hace un recuento de los países latinoamericanos que sufrieron un saldo de desaparecidos durante las dictaduras. Sólo en el país gaucho se desconoce el paradero de 30 000 personas que fueron detenidas durante las diferentes dictaduras. Ante semejante hecho, *Los Fabulosos Cadillacs* decidieron retomar el tema *Desapariciones*²⁹ de Rubén Blades, que incluyeron en su álbum *El León*, de 1992. Increparon así a toda una generación con las preguntas:

*¿A dónde van los desaparecidos?,
busca en el agua y en los matorrales
y ¿por qué es que desaparecen?,
Porque no todos somos iguales.*

En el mismo álbum, grabaron la canción *Manuel Santillán*³⁰. Es un personaje ficticio que construyeron *Los Fabulosos Cadillacs*, para ponerle nombre a muchas historias que consideraban injustas en medio de la crisis política y social de América Latina y que englobaron en el discurso:

*Queridos enemigos de siempre,
hoy dejo este mundo de dolor
Nunca se olviden
Que el llanto de la gente
Va hacia el mar.*

Otro álbum emblemático de la agrupación es *Rey Azúcar*, publicado en 1995. El título del álbum, así como la canción *Las venas abiertas de América Latina*³¹ hacen referencia al libro homónimo del escritor uruguayo Eduardo Galeano y es considerado por algunos el disco que mayor influencia *punk* presenta y a su vez el más discursivo.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yE2IIXOS9vQ>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=NhsUcmV32HY>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=yyw1RbL47s0>

Dentro de este álbum se encuentra el tema *V Centenario*³², tema con el que se sumaron a las protestas organizadas por grupos indígenas por la celebración del V Centenario del “descubrimiento de América” (De la Peza, 2013). Así, apoyaron la resistencia de los pueblos originarios y rechazaron la colonización española.

*El V centenario, no hay nada que festejar
Latinoamericano descorazonado
Hijo bastardo de colonias asesinas
Cinco siglos no son para fiesta
Celebrando la matanza indígena*

*Cuantos estandartes en las carabelas
Cruzando océanos, la decadencia
Hispanoamérica se viste de fiesta
Celebrando la matanza indígena*

*No hay nada que festejar
Juventud de América, no debemos festejar
Colonia imperialista tenida de sangre
Sangre nativa, sangre de la tierra.*

4.2 Ska Colombiano

*“Sé que en tu vida hay dolor, que la cosa va de mal en peor. Lo que te hace mejor es
luchar con la fuerza del amor”*

La historia del *ska* colombiano comienza en los años noventa, década en la que resurgieron propuestas alternas en la búsqueda musical de Bogotá, principalmente. Surgió como espacio de resistencia hacia el conflicto interno en Colombia y, gracias a que la violencia no estuvo desligada de acciones políticas, la música actuó como el nuevo modo de revelarse sin usar las armas.

El *ska* a diferencia de la música típica colombiana surge y se origina en un contexto urbano, en donde se empiezan a estructurar los conflictos en cada una de las relaciones sociales, pues se convirtió en un recurso para el logro de estados emocionales, y como el entorno es el principal influyente de cada una de las letras podrían ser vehículos para la transmisión de los valores de una cultura alternativa o de oposición. (Quintero, 2011: 27).

³² https://www.youtube.com/watch?v=ffWG_c4ozcw

Originalmente, el ska en Colombia nació como una opción musical para la juventud bogotana que en un inicio se inclinó por el punk y el hard core. Sin embargo, fue en esa misma década noventera que Colombia recibió influencias de agrupaciones vecinas como Desorden Público y Los Fabulosos Cadillacs, bandas que ya contaban con una propuesta musical sólida y que ya se encontraban en el imaginario del público latinoamericano.

El movimiento skasero en Colombia -hablando musicalmente- ha sufrido altibajos. Aquél movimiento que surgió con tanta fuerza poco a poco se ha ido desvaneciendo. Sin embargo, las agrupaciones que siguen en pie hacen del ska un sonido más comprometido junto la demanda social.



Ilustración 4.3: Doctor Krápula. Recuperado de <https://www.facebook.com/doctorkrapula/>

Doctor Krápula es una agrupación más joven y por otro lado una de las más influyentes de Latinoamérica, una explosión diversos ritmos entre ellos el *punk*, *cumbia*, *ska*, *hip hop* y *reggae* combinados con una postura social y ambiental en una fiesta rebelde que desde el primer acorde

enciende el baile y lleva a la euforia a todos sus seguidores (Recuperado de https://www.facebook.com/pg/doctorkrapula/about/?ref=page_internal)

Doctor Krápula nació en 1998, con la intención de transmitir a los colombianos mensajes de transformación y activación de la conciencia a través de su música popular mestiza. Es una banda que se resistía a caer en el conformismo y en la indiferencia, se negaban a crear música que funcionara como producto de consumo y alimento del capitalismo. En el tema *Exigimos*³³ exponen su posición social, “no creen que sea solamente

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=XHed62umnvE>

el género *ska*, crea una corriente de música consciente, sino que más bien propone un replanteamiento de los sistemas actuales, pensando en la protección de la tierra, el agua, los animales y la gente” (Quintero, 2011: 32).

De igual modo, han logrado llevar arriba la bandera ecologista, así como formas de expresión hacia la vida, a la reconciliación, a la paz, a la tierra, al respeto y la ansiada justicia para el pueblo de América Latina. La solidaridad y unión entre naciones se encuentra presente en el discurso de la banda bogotana con el tema *Desaparecidos*³⁴, dicha pieza musical refleja su solidaridad con los padres de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.

Un extracto de la situación en Colombia está reflejada en *La fuerza del amor*³⁵. Esta pieza manifiesta la cruda realidad de las familias colombianas. Desempleo, violencia, pobreza, pero a su vez invita a la sociedad a entrar en pie de lucha.

*Mi pana se acuesta con pena en el alma,
Ya casi no come, la plata no alcanza,
Pero él es valiente y tiene que seguir,
Sus sueños alientan su afán de vivir.*

*Llorando se encuentra y cuestiona su suerte,
La luz lo inquieta al no poder verle,
pregunta por qué todo le sale mal,
durmiendo se olvida del mundo normal.*

*Toma de vez en cuando
y fuma del vicio de la soledad
No puede olvidarse de su sacrificio
Trabaja y olvida la desigualdad*

*Sé que en tu vida hay dolor,
que la cosa va de mal en peor.
Lo que te hace mejor
es luchar con la fuerza del amor.*

Pese a ser una banda joven, ha logrado colaboraciones con leyendas de la escena. Por ejemplo con Manu Chau³⁶ o el grupo *Che Sudaka*.³⁷

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5ZpufZ3ktIQ>

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HRFVs4tjAN4>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=U8R2L-50XFM>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JwBOPXM8NMg>

Che Sudaka es una banda que se formó en Barcelona por un grupo de inmigrantes ilegales colombianos y argentinos, que trabajaron como músicos en las calles de la ciudad. La letra de sus canciones está plagada de humor y protesta, su mensaje es claro y potente.

*Selva tu eres la vida, donde todos somos iguales
Revivamos la única regla, amar a la tierra como hacían antes
Lo enseñado sin conciencia natural es aprendido en la ignorancia
La vida que construye paz es la que ama y respeta la libertad*

4.3 Ska Venezolano

“Si nos van a seguir robando, al menos cámbiennos los ladrones”



Ilustración 4.4: Desorden Público. Recuperado de <https://www.facebook.com/desordenpublico>

*“Todo está muy normal”*³⁸. Es una canción de la banda venezolana *Desorden Público* que -en 33 años de recorrido- ha encontrado en el *ska* un vehículo para la denuncia social y la reflexión. Gritar los actos de

corrupción y la demagogia, repudiar el crimen y señalar las injusticias se han convertido en una constante en la carrera de este puñado de músicos que se reunió en el oeste de Caracas en 1985 para emular, bajo el sol del trópico, el sonido de sus ídolos británicos (El Comercio, 2015).

En el sitio oficial de la banda, se explica que fue en julio de 1985 cuando unos inexpertos muchachos inspirados fundamentalmente por el *ska* jamaiquino y el movimiento *2-Tone* inglés, rasgaban y martilleaban por primera vez ante un público sus instrumentos en

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=TZXhV26LLBM>

un hermoso club de montaña llamado Junkolandia. Nadie podía pronosticar que años más tarde aquella misma energía, aquel doméstico esfuerzo de unos “pelados” locos, se convertiría en una de las más definidas y perdurables manifestaciones musicales de la cultura urbana. (El comercio, 2015).

Desorden Público es hoy un nombre familiar para cualquier venezolano que tenga un mínimo contacto no sólo con las corrientes alternativas; también constituye uno de los proyectos de mayor alcance y duración que se hayan visto en Latinoamérica dentro del *ska* y la música mestiza. El significado de su nombre es una sátira al lema positivista “orden y progreso”.

Son una banda de culto que se inició bajo la influencia del efervescente *2-Tone* y posteriormente que realizó una fusión muy bien lograda del *ska*, la cumbia, el *reggae*, empleando sonidos callejeros caraqueños, el merengue y la percusión afrovenezolana; *soul*, *jazz* y el *funky*. Su discurso ofrece un toque de crítica y sarcasmo sobre el padecer de intolerancia y abuso de poder en su país. Destaca la rebeldía y la actitud contestataria cuya herencia se remota a raíces jamaicanas.

Su primer éxito *Yo quisiera que los políticos fueran paralíticos*³⁹, contiene un coro que poco después censuraría el gobierno de Jaime Lusinchi (1984-1989).

*Yo quisiera que los políticos fueran
¡fueran! paralíticos,
Yo quisiera que los políticos fueran
¡fueran! paralíticos.*

*Evitaríamos que nos robaran
y que luego corriendo se largaran,
evitaríamos que nos estafaran
y se rieran en nuestras caras.*

Plomo Revienta –una sus obras cumbres- salió a la venta en 1997. En el álbum, criticaron la violencia social, económica y cultural de la cual son víctima los países del tercer mundo, en especial, los latinoamericanos. Este álbum aportó melodías que terminaron por convertirse en clásicos de la banda. Tal como *El racismo en una enfermedad*⁴⁰ con la que

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9nQU74lyHdU>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=iNLwwDDdxAg>

mantiene la consigna inicial del *ska* –la igualdad entre razas-, *Allá Cayó*⁴¹, y *Valle de balas*⁴². Esta última rola refiere a la forma en que bautizaron a Caracas, al considerarse la capital del país más violento del planeta, según la ONU, teniendo un índice de homicidios de 53,7 por cada 100 000 en el 2012- según el diario en línea *El Comercio*-.

*La ciudad se encierra a ver telenovelas
se levantan fortalezas, se prenden velas
allá afuera los revólveres no respetan,
plomo revienta y nadie se alarma más de la cuenta*

*Valle de balas, vivo en un valle de balas,
valle de balas mi ciudad está brava.*

*Cada quien cuenta su cuento de atropello
cada cual saque a pasear su propio miedo
allá afuera los revólveres no respetan,
plomo revienta y nadie se alarma más de la cuenta.*

Desde entonces, *Desorden Público* se constituyó como una banda contracultural. Hizo universal su mensaje con canciones fieles a sus convicciones, letras que nos invitan a ver más allá de lo que nos presente la cultura dominante. *Desorden Público* es humanista, una revolución independiente sonora llena de amor, crítica poética, igualdad y fraternidad haciendo un llamado a la injusticia social a tres décadas después de *Políticos Paralíticos* (Sánchez, 2015).

4.4 *Ska en México*

“Fiesta de la calle, música de barrio. Bienvenido si vienes en paz”

Lo que se conoce internacionalmente como tercera ola del *ska*, empezó a escucharse en México a mediados de los años noventa. Con gran diversidad de estilos, desde unas furiosas mezclas con el *hard core* hasta muy accesibles bandas de *ska pop*, pasando por otras que fusionan este género con música de diversas culturas, fue un fenómeno que no sólo se dio en la capital del país, sino que se extendió a distintos estados de la República. En este apartado se sintetiza la historia de los grupos de *ska* que dieron origen al llamado *boom del ska mexicano* (Analco & Zetina, 2000: 87).

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=OfS-1lJajzc>

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=5wGrb4HxXGY>

En el caso del *ska* mexicano también se observa este fenómeno, tal como explica Edgar Morín:

[En el contexto mexicano se distinguen] dos estilos: uno ortodoxo, en el que sobresalen o influyen sonidos de Jamaica o de la época *two tone* inglesa, y otro más libre, donde el *ska* puede ser base rítmica, beat, o tan sólo uno de los ingredientes sonoros cada vez más inclasificables que no dejan de generar ruido en una industria donde las etiquetas prácticamente son la base para vender (en Fernández, 2012: 25).

La llegada del *ska* a nuestro país tiene sus orígenes en los años 60, con la propuesta musical de Toño Quirazco. Sin embargo, fue hasta el 1 de enero de 1994 -fecha en la que se firmó el Tratado de Libre Comercio-, con el fin del mandato salinista y el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que se consolidó el *ska* como un movimiento musical y social.

A partir de este encuentro, una gran parte de la sociedad civil comenzó a involucrarse directamente con los zapatistas; los roqueros mexicanos, que ya habían coincidido en marchas se unieron con líderes estudiantiles para ofrecer conciertos que sirvieran como un contrapeso informativo frente a los noticiarios de Televisa y recolectaran dinero para apoyar a las comunidades zapatistas en condiciones de pobreza (Cruz, 2015: 62).

Poco a poco, el *ska* acaparó la atención de jóvenes opuestos al sistema. De esta manera se popularizó, porque no fue solo la estructura musical “de moda” sino que se trató de su contenido social. Un fondo que refleja la crudeza de la realidad en la que vive el pueblo mexicano, el cual se apoyó de la música para rebelarse contra la cultura dominante.

Bajo esta relación y con el discurso del EZLN como estandarte, agrupaciones *skaseras* cargaron en sus letras el apoyo constante al movimiento zapatista. “El zapatismo hizo que las posturas de los grupos fueran más radicales” (Analco & Zetina, 2000: 57).

El movimiento del *ska* en México estuvo respaldado por diversos colectivos y foros culturales que encontraron en el zapatismo inspiración para la autogestión y la resistencia de los grupos sociales menos privilegiados. De este modo nacieron comunidades que organizaban tocaditas masivas con la finalidad de recolectar víveres para ser llevados a la Selva Lacandona. Entre los nombres más sonados están *Colectivo Culebra*, *Colectivo La*

Bola y Colectivo Paz, Baile y Resistencia fundado en 1994. Este último organizó de forma independiente un concierto que llevó por nombre *Vibra botan Zapata en la Magdalena Mixhuca*. Apartado del duopolio televisivo del país y con una organización autogestiva, este *toquín* logró reunir a más de veinticinco mil participantes. El acceso se cobró como donativo de veinticinco pesos o en especie para toda la banda que no pudiera pagar el acceso al festival. Se recaudó frijol y arroz, pero es importante mencionar que si alguien no podía pagar igual entraba, lo importante era mostrar el impacto que generó este festival en la juventud. Todo lo recabado fue destinado a la marcha zapatista *Del Color de la tierra*, cuyo objetivo –junto con el concierto- fue visibilizar el movimiento y sus demandas, informar a la sociedad sobre la importancia de aprobar La Ley Indígena emanada de los acuerdos de San Andrés. (De la Peza, 2013).

Con el movimiento zapatista como ejemplo, además de los colectivos ya mencionados nació el Multiforo Alicia. Se trata de un espacio que “abrió sus puertas, en lo que antes era un taller de motos, un primero de diciembre de 1995. Cuando la rebelión zapatista estaba aún fresquita y que, con su *ya basta*, congregaba a los excluidos de México” (Anaya, 2010: 115). El Multiforo Alicia está ubicado en la colonia “Rockma”- como se anuncia en los carteles promocionales de los eventos- de la Ciudad de México. “En este *Laboratorio de culturas subterráneas* se han dado cita géneros musicales tan diversos como el *ska, rockabilly, punk, garaje, surf, hip-hop, blues, trova, rupestre* y otros tan libres y originales que aún no encuentran etiqueta que les valga para ser clasificados”(Anaya, 2010: 115). Incluso Aida Analco & Horacio Zetina (2000) han definido este punto de encuentro como “el corazón del *ska* de los noventa en México”.

Logró posicionarse como uno de los máximos referentes de la contracultura y la escena *underground* del país gracias al incansable trabajo de personajes como Ignacio Pineda que encontraban en la filosofía zapatista la inspiración para creer que otro mundo es posible.

Como parte activa de la sociedad civil no solo apoyaron la causa zapatista organizando conciertos, sino que hicieron del *rock* un espacio de lucha y de expresión en desacuerdo. Algunas de las bandas que participaron en este colectivo se encuentran *La Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio, Panteón Rococó, Tijuana No!, Salón Victoria y Los de Abajo* (De la Peza, 2013).

Incluso, se abrieron espacios como *El caracol de paz baile y resistencia*. Evento en el que agrupaciones de la escena skasera de México de reunieron para conmemorar el décimo aniversario del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Con relación al EZLN, nacieron canciones como *Transgresores de la ley*⁴³ de Tijuana no! Por su lado, Panteón Rococó le dedica un corrido al subcomandante Marcos⁴⁴

*En la lejanía de la selva
Se avista un caballo claro
Entre plantas y neblinas
con un hombre encapuchado.
Viene con el puño arriba
Como lo ha hecho Genaro
Como lo hizo Cabañas
Y también el Che Guevara.
Para gritarle al gobierno
Estamos hartos de miseria.
De violencia y malos ratos
Y que se gasten nuestra feria.
Nadie sabe a ciencia cierta
cuál es su nombre de bautizo,
pero aquí se puso marcos
entre puro indio y mestizo.
Y la mente en nuestra tierra
Siempre nos está observando
Desde allá desde la sierra.*

En efecto:

Cuando hay una identificación política con un movimiento político como lo fue el zapatismo, creo que hay gente que de repente siente la necesidad de enfatizar ese discurso para poder tomar más fuerza y es una cuestión individual de honestidad. Creo que está bien que la gente se preocupe por decir cosas políticas en sus canciones y que lo haga, finalmente el rock es eso y hay que tratar de hacerlo por decencia, no nada más decirlo y a la mera hora no apoyar; es un fenómeno natural y no hay que olvidarse que hay problemas en Chiapas y en muchos estados, mientras no sea algo de cliché, está bien, mientras no se vuelva algo de pose porque le hace daño a la gente (Analco & Zetina, 2000: 59).

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=JLcJyATOCLw>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=nGg34rwne0c>

Pero lo más importante es que más allá de esta presencia organizada, está el zapatismo que ha penetrado en el imaginario juvenil sellando a la nueva generación que el discurso profundamente ético del movimiento indígena logró interpelar. En las manifestaciones, en los conciertos, en los fanzines, en las letras de los grupos de *ska*, *reggae* y otros, en los *graffittis*, en las camisetas y mochilas, la presencia de los símbolos zapatistas no pasa inadvertida. (Bezares, 2005: 142). Algunas bandas de *ska* cercanas al zapatismo han bautizado al *slam* como “círculos de paz y baile” buscando mantener el discurso del rock – específicamente del *ska*- como una expresión no violenta. (Cruz, 2015: 65).

El legado de del *mexska* destaca su compromiso político y social desde sus orígenes. La crítica hacia la política y económica mexicana se hace universal en muchos de sus textos. Sus textos son rebeldes –como *War 4 peace*⁴⁵ tema de Los de abajo- hablan de lo vivido en la calle y su música mezcla nuestros orígenes con el presente, lo rural y la ciudad. Invitan a la solidaridad entre naciones, especialmente entre las latinoamericanas.

*El mundo huele a guerra siniestra
y todos van directo hacia el precipicio...
petróleo, violencia, masacre, muerte,
bacterias, la religión y militarismo.*

*Yo soy mexicano, soy centroamericano
siempre cantando y apoyando a mí paisanoma
nada me tumba pues, siempre estoy bien parado
en el momento y el lugar más adecuado.*

*Rodeado de mi gente voy siempre adelante
no hay limitaciones soy el dueño de mi mente
watch out llego el tiempo de meditar
watch out o el momento para avanzar*

*Jamaicano, boliviano, africano,
no sé dónde vienes , pero eres mi hermano (ma)
si mi cultura quieres conocer(e)
cuenta con mi cantón al que le puedes caer.
Cubano, chileno, latinoamericano,
no sé de dónde vienes pero eres mi hermano (ma)
si tienes problemas yo aquí voy a estar(a)
cuentas con un carnal en el que puedes confiar*

⁴⁵ <https://www.youtube.be/KYU6Gkbfz20>

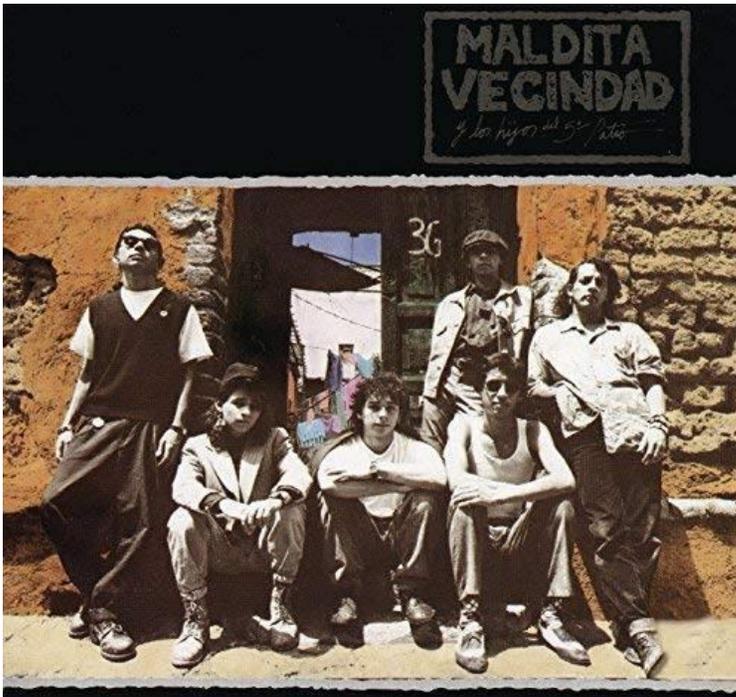


Ilustración 4.5: Portada del álbum "La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio. (1989). México: Ariola Records.

La maldita vecindad y los hijos del quinto patio es un grupo musical mexicano, que se formó durante 1985 en la Ciudad de México. Es una banda que actuó como pionera del *ska* en nuestro país, fusionando este ritmo con sonidos del *reggae*, el *punk*, el *rap* e introdujeron el *ska* al país mezclándolo con música popular mexicana (De la Peza, 2013).

Su nombre hace referencia a las construcciones habitacionales, compuestas por

un patio largo con habitaciones en los costados y baños y lavaderos de uso común, en los que vivían las familias pobres. Por ello el término “el quinto patio” reivindica el origen urbano de los integrantes y homenajea las radionovelas de tragicomedia mexicana.

“Así aparecía el primer grupo de *ska* mexicano con canciones que se han convertido en estampas de la ciudad de México de finales de los 80’s” (Cruz, 2015: 59). Con canciones como como Supermercado⁴⁶, que retrata la situación que vive un empleado de almacén que cuida productos que nunca podrá comprar. Mojado⁴⁷, es el relato de una mujer que ve partir a su esposo “al otro lado” y muere en su intento de llegar a Estados Unidos, así como los abusos de autoridad por parte de la policía (Cruz, 2015). Sin dejar de lado El país de no pasa⁴⁸, líneas que resumen la actualidad mexicana.

*Soñaba en un futuro triste y cercano,
Estaba en un lugar bañado en desgracia
Por la zona en caos
Luchando por vivir
Mi sueño era un abismo*

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wSUVHsKzXvg>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QI0TI2iTKrU>

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=7mOjggkFCSY>

Parecido a mi país.

*Vivir dormido, sin emoción.
Una pesadilla, nada puede ser peor.*

*El maestro era una tele la materia: mentir.
La prisión era el dolo
Te ha aislado a vivir
Nadie hablaba con nadie se prohibía pintar*

*La esperanza era el tesoro
De los que debían luchar.
Un mal sueño lleno de dolor quiero
Y necesito despertar.
Despertar...
Sueño realidad quiero despertar.*

Rocco Pachucote, el vocalista de la agrupación, lo recuerda de la siguiente manera:

Éramos una bola de locos, que empezamos a hablar del *ska* desde 1985, de hecho mucha gente no conocía la palabra *ska*, mucho menos sabían el origen de la música. Una vez fuimos a la XEW y pusimos el demo de la rola "Supermercado", y el locutor nos dijo que eso era *ska* (Analco & Zetina, 2000: 46).

“El grupo La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio mantuvo una posición crítica ante el racismo institucionalizado y la exclusión de grandes sectores en las sociedades capitalistas” (De la Peza, 2013: 48).

En suma, la generación de la escena *ska* en nuestro país reunió el discurso del pueblo y lo reflejó en sus piezas musicales. Siguiendo lo expuesto por Érika Cuellar (2005) Los músicos mexicanos agregaron al *ska* el sello de idiosincrasia no solo en los arreglos musicales sino también en la letra de las canciones. Las vivencias individuales y colectivas, la política y la realidad social dieron al *ska* un legado compasivo y a la vez festivo.

4.5 Algunas reflexiones finales

Para finalizar este apartado sobre el origen y la evolución del *ska*, considero pertinente señalar que se trata de la formación de una corriente subterránea -tal y como pretendió serlo desde sus inicios- en el *ska* se posibilitó la libertad de realizar consignas que, para efectos de identidad, los colectivos subversivos convirtieron en un símbolo de honestidad hacia los

suyos: la gente “del pueblo” –obreros, campesinos, migrantes, estudiantes- todos los menos privilegiados.

El despertar que vivieron algunos sectores de la juventud provocó que en el *ska* se encontrara un aliado que permita difundir su influencia política e ideología revolucionaria a través de sus letras a nivel mundial.

No obstante, el *ska* es más que música. Se trata de un movimiento que implica un proceso de mutaciones constantes, es una práctica cultural que se articula entre los actores sociales y sus espacios de encuentro. Se identifica como un puente de resistencia contra la cultura hegemónica y trata de hacerse notar desde la alteridad.

Parafraseando a De la Peza (2013), el papel del *ska* ha sido un lugar de encuentro en los jóvenes excluidos de los beneficios del mercado capitalista en las distintas latitudes del planeta; expresión de la marginación económica, política y social, del racismo y del sexismo, causados por la expansión del capitalismo global. Se trata de lo que Manu Chau “sitúa como la música del futuro” (Analco & Zetina, 2000: 33).



CAPÍTULO V

EXPERIENCIAS URBANAS A RITMO DE SKA



Marshall

CAPÍTULO V

Experiencias urbanas a ritmo de ska

Solo canta para salir
La soledad lo mata
Canta al ritmo del corazón
Sale y toca en su banda

Los olvidados van a empezar
Enchufan guitarras y largan
Los olvidados son su verdad
Toda su vida en la banda

Música, al mundo salvará
Música, al mundo salvará

Solo y culpa, mejor soñar
De su familia no habla
Canta al ritmo del corazón
Sale y toca en su banda

Los olvidados van a empezar
Enchufan guitarras y largan
Los olvidados son su verdad
Toda su vida en la banda

Música, al mundo salvará
Música, al mundo salvará
Música, al mundo salvará

Ponte al resguardo de la bomba aquí
Este es el refugio del león
Siguiendo la luna llevará
Canciones que abrasan hasta el sol

Ponte al resguardo de la bomba aquí
Este es el refugio del león
Siguiendo la luna llevará
Canciones que abrasan hasta el sol

(Los Fabulosos Cadillacs, (2015), La música al mundo salvará (Los olvidados)⁴⁹).

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=2OvYcKoeGA>

“Que la música sea el punto de encuentro contra la violencia”

Horacio Blanco (Notas del diario de campo, 18 de febrero de 2018).

En una época de inmediatez y globalización, de problemáticas sociales y carencia de oportunidades, parte de la población juvenil mexicana -bombardeada por estereotipos mediáticos- se resiste a caer en ellos y busca mantenerse al margen del comando hegemónico. La juventud demanda su derecho a la palabra y a espacios de visibilidad. La forma en que ha sido posible hacerlo es la música.

La música siempre ha sido parte integral del desarrollo social y cultural de los jóvenes, es parte de su identificación ya que va de la mano con su ideología, modo de vestir, de actuar, sentir y pensar. La juventud vive a través de su música, la utiliza como medio de expresión de sus experiencias y también como forma de protesta ante sus inconformidades (Arias, 2012: 76).

La música como agente conformador de identidades juveniles juega un papel fundamental en la “búsqueda de aceptación y confianza en uno mismo” (Tipa, 2016: 254), pues se trata del bien cultural más consumido entre los jóvenes, es uno de los principios estructurantes más importantes de la diferencia, integración de culturas y prácticas culturales juveniles (Tipa, 2016). Es a través de la música -así como todo el juego de signos y símbolos que la conforman- que el sector juvenil ha logrado manifestarse y hacer de los sonidos algo propio de su resistencia.

Bajo este contexto, el presente capítulo mostrará parte de las notas que se realizaron durante el trabajo de campo. Incluye la metodología que se empleó, información sobre los participantes, el tiempo que duró la investigación, así como los espacios en que se aplicó la etnografía que ayudaría a obtener la información necesaria para conocer los procesos que sigue la juventud cuya finalidad es conformar una identidad colectiva -también llamada sociomusical- a través del *ska* y así diferenciar a los *skaseros* de otros grupos; apoyándose de diferentes códigos como del discurso que emite, la vestimenta, el argot del grupo, los espacios de “desterritorialización” y el baile como ritual.

Una vez terminado el trabajo de campo, se realizó el análisis de los datos obtenidos para determinar cuáles serán las categorías que permitirán analizar la información obtenida

de manera cualitativa, puesto que en esta investigación se busca la comprensión de los sujetos como objeto de estudio y sus procesos de interacción.

5.1 Aplicación del método etnográfico

Como se explicó al inicio, la presente investigación se enfocó en la comunicación y su relación con la cultura. Por tal motivo será pertinente mirar a este fenómeno también como un sistema de comunicación complejo, que no se compone solamente de un emisor, un mensaje y un receptor; sino que se convierte en una maquinaria social. No se sabe en qué momento exacto la comunicación comienza a tejer de manera puntual las interacciones con todos los involucrados en este proceso. Para conocer cómo es que funciona lo anteriormente expuesto recurrí a la etnografía, la cual Hammersley y Atkison describen como un método de investigación social que tiene una estrecha relación con la manera en que la gente otorga sentido a las cosas y permite interpretar las significaciones de las acciones de la vida cotidiana, así como los sujetos construyen representaciones de sus identidades tomando en cuenta el conjunto de las relaciones y el contexto social en que se desenvuelven (en Bermúdez, 2005).

Para contextualizar es importante mencionar que la etnografía es una rama que parte de la antropología, la cual fue desarrollada por estudiosos que buscaban analizar y exponer “pueblos primitivos o salvajes”. En un inicio, fue descrita como aquella que permite realizar trabajos descriptivos sobre pueblos analfabetos, básicamente para comprender las costumbres, pensamientos, etc., de los pueblos (en Vázquez, 2016). Sin embargo, Alejandra Araiza (2017) explica que en sus inicios la etnografía fue utilizada con fines de conquista y subordinación por parte de los pueblos estudiados, pues través del trabajo etnográfico los países poderosos de Europa buscaban saber más sobre determinados territorios para que su dominación resultara más eficiente.

Como antecedente considero pertinente resaltar que:

El campo de la etnografía se bifurca en dos paradigmas, el del positivismo y el naturalismo, el primero comprende de una ciencia absoluta, en la que el investigador procede con el método lógico, y busca posteriormente establecer leyes universales de acuerdo a lo estudiado, para explicar hechos particulares. El naturalismo, por otra parte, busca extremar la objetividad en los estudios, y en lugar de ello, proceder al estudio de dichos fenómenos de una forma interpretativa o de

comprensión, no explicar del todo, sino más bien comprender lo que estudia, proponiendo una interacción y participación con los sujetos de estudio (Vázquez, 2016: 67).

Bajo este precedente y con la consideración que “ha sido utilizada, como una salida dentro de las metodologías cualitativas que se defiende en distintas ciencias sociales frente al positivismo que aún busca equiparar nuestras ciencias con las supuestas ciencias duras” (Araiza, 2017: 33). Siguiendo las propuestas de Araiza (2017) el presente trabajo no busca conocer a un determinado grupo de personas con fines de dominación o ventaja sobre ellos. El interés consiste en entender el sentido que los distintos actores sociales dan a la vida y el mundo que les rodea.

Según Geertz el ejercicio etnográfico va más allá de establecer relaciones, seleccionar informantes, transcribir textos, etc. El ejercicio etnográfico requiere un trabajo constante de reflexividad, es decir, pensar en un avance de las ciencias sociales y dar muestras de los complejos análisis que se requieren (en Dueñas, 2015). Para que esto sea posible la investigación etnográfica comprende de un trabajo de campo, es decir, de un proceso o estancia empírica, estar directamente, convivir, hablar, observar y registrar aquello que se pretende estudiar (Vázquez, 2016). Los instrumentos que sirvieron para recolectar información en esta etnografía fueron el diario de campo y las entrevistas semiestructuradas.

Además de la etnografía, la parte empírica de esta investigación consistió en tres entrevistas semiestructuradas y observación participante en dos espacios que frecuentan los jóvenes skaseros. La similitud que poseen estos últimos es el rescate y fomento a las nuevas generaciones del *ska*. Sin embargo, se trata de espacios con dinámicas y fines sociales distintos: uno es masivo y el otro *underground*.

La recolección de datos inició en julio de 2017 y terminó en febrero del año 2018. Consistió en entrevistas y visitas al Tianguis cultural del Chopo, así como asistencia a conciertos masivos. La selección de las fechas en que se aplicó el método etnográfico de los toquines y los conciertos tuvo como base las fechas en que organizaron eventos exclusivos del género *ska*.

El trabajo de campo en estos espacios surgió a partir de la necesidad de compartir y entender la realidad de los compañeros skaseros, siempre manteniendo una postura objetiva ante las prácticas que definen la identidad. Dichas prácticas las elegí como elementos que

ayudarán a organizar las categorías que me permitirán analizar la información obtenida. Una de las cualidades que posee la observación participante es que se trata de una herramienta interactiva, es decir, que para obtener información requiere la implicación del observador, sin perder la objetividad. El instrumento que utilicé para recolectar la información fue el diario de campo, el cual nos permite enriquecer la relación entre la teoría y la práctica. Textualmente: “el diario de campo debe permitirle al investigador un monitoreo permanente del proceso de observación. Puede ser especialmente útil [...] al investigador en él se toma nota de aspectos que considere importantes para organizar, analizar e interpretar la información que está recogiendo” (Martínez, 2007: 77).

Para comprender de forma más clara el proceso que siguen los actores sociales fue necesario conocer algunas de sus prácticas cotidianas, de modo que sea posible entender de manera interna su realidad. Para ello recurrí a la entrevista semiestructurada.

En términos generales, una entrevista es propuesta como una conversación realizada con un fin determinado. Una de sus cualidades es que la entrevista respeta la forma de dialogo coloquial sobre el tema que se desee trabajar. Textualmente una entrevista se define así:

Se podría decir que las entrevistas son consideradas como una técnica dentro de la metodología cualitativa, que se utiliza para tener información verbal de uno o más personas a partir de un cuestionario o guión. La entrevista va más allá del cuestionario hasta llegar a la información que verdaderamente se quiere encontrar, proporciona información sobre actitudes sociales y psicológicas que se pueden escapar en otras técnicas. Las entrevistas permiten recoger datos sobre acontecimientos y aspectos subjetivos de las personas, es decir, sus creencias, actitudes, valores, opiniones o conocimiento de algo, que sólo así se pueden obtener (Peralta, 2019: 48).

Existen diversos tipos de entrevistas. Para los fines que comprende este trabajo se acudió a la entrevista semiestructurada, también denominada entrevista etnográfica. La conversación que surge entre el informante y el entrevistador permite conocer la vida social de diversos grupos.

Algunas de las condiciones previas al realizar la entrevista fueron la selección de los informantes y el lugar en que se realizaría la entrevista. Contacté a tres personas afines al *ska*, no solo como un gusto musical aislado, sino que de igual forma coincidan elementos

ideológicos y políticos vinculados con el *ska* como movimiento con carácter social. Se trató de jóvenes entre 20 y 32 años de edad. Dos de ellos trabajadores y una estudiante.

El perfil común con el que cuentan es:

- Mayores de 18 años.
- Apasionados por la música *ska*.
- Que asistan a eventos musicales, sin distinción entre eventos masivos o eventos *underground*.
- Que permitieran grabar la entrevista

El material necesario para realizar la entrevista fue:

- Bolígrafo y diario de campo para realizar notas extras.
- Un guion temático de la entrevista (disponible en anexos)
- Grabadora de audio, la cual facilitó la transcripción
- Cámara de video. Ésta permitirá observar la comunicación no verbal de los informantes, su reacción ante determinadas preguntas, etc.

Los diálogos con estas personas fueron de forma aleatoria, no obstante hubo bastante precisión al momento de elegir a los informantes. Los ejes temáticos que marcaron la entrevista fueron tres:

1) Antecedentes personales: origen, contexto familiar y situación actual En este apartado los participantes hablaron sobre la percepción de sí mismos, la de su familia y su contexto, incluso del gobierno

2) Identidad juvenil: referentes políticos, musicales y de ocio con los que se desenvuelve.

3) *Ska* y su consumo cultural. Estos ejes fueron definidos posterior a una revisión bibliográfica sobre la subcultura e identidad juvenil y actuarán en conjunto para ayudar a la comprensión sobre cómo actúa el consumo cultural en forma engrane para formar la identidad colectiva en la juventud skasera, específicamente una identidad colectiva.

De manera general, el siguiente cuadro resume la manera en que se estructuró el enfoque metodológico, las técnicas y herramientas que se utilizaron en esta investigación.

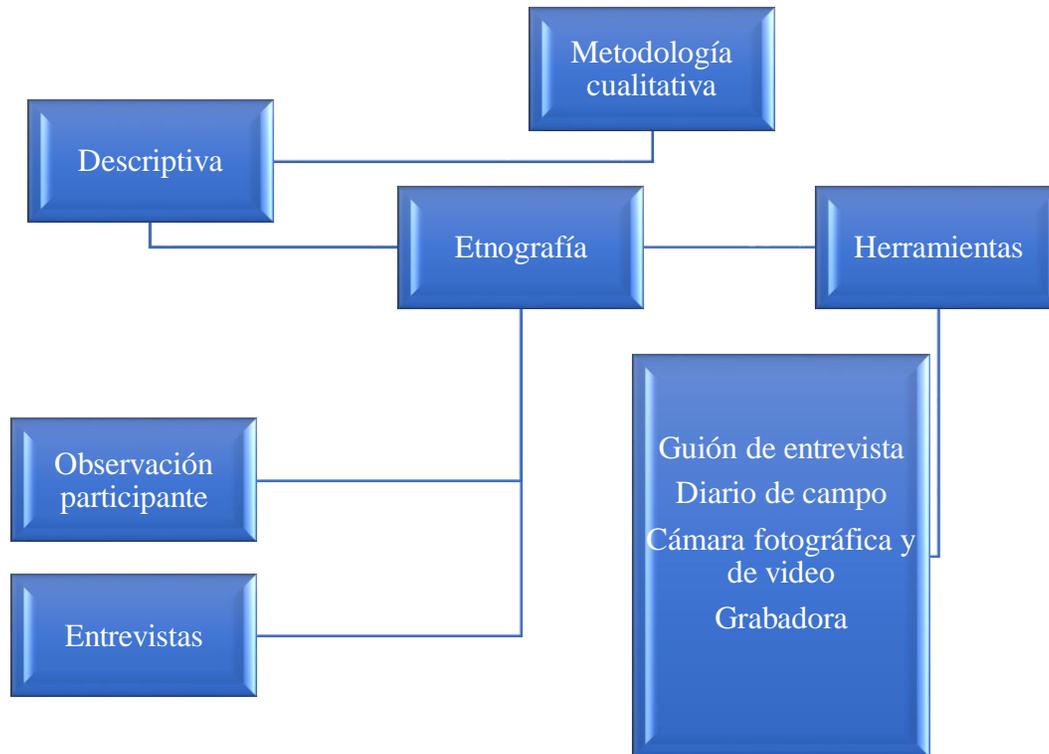


Ilustración 5.1: Métodos y técnicas de investigación. Fuente: elaboración propia.

De manera paralela en la aplicación de las entrevistas realicé algunas notas en mi diario de campo sobre la comunicación no verbal de los participantes, características de su vestuario, movimientos y algunos gestos que complementaron su experiencia narrativa.

Una vez obtenida la información, la tarea fue organizar los datos obtenidos. Comencé por transcribir las entrevistas, respetando todas las palabras o expresiones que emitía cada uno de los informantes. Posteriormente, el reto fue identificar los ejes que ayudarían a conocer cada uno de los objetivos esperados en esta investigación.

Las categorías fueron organizadas de la siguiente manera:

CUADRO 5.1. Categorías de análisis			
CONCEPTO	OBSERVABLE	TÉCNICA	INFORMACIÓN OBTENIDA
SKA	Afinidad (significación) del género musical en la vida cotidiana.	Etnografía	Notas del diario de campo.
CONSUMO CULTURAL	Vestimenta Jerga Espacios de encuentro		
CONTRAHEGEMONÍA	Cuestionamiento de las normas establecidas y negociación con la cultura dominante	Entrevista semiestructurada	Testimonios de hombres y mujeres entre 20 a 32, que sean seguidores del género <i>ska</i> .
SUBCULTURA	Origen/Clase Contexto en el que se desarrolla		

Fuente: elaboración propia

5.2. Algunas experiencias de la cultura ska en el México contemporáneo

En México se habla de una escena skasera consolidada, una escena que pese a la ola de nuevos géneros musicales que han emergido durante las décadas posteriores a su apogeo se mantiene en “resistencia”. No es casualidad que Horacio Blanco, músico y compositor venezolano, denomine a México como el epicentro del *ska* en América Latina. Lo anterior es posible gracias a la organización de grupos que continúan creyendo que el “ska no está en extinción”. Con lugares como el Multiforo Cultural Alicia y el tianguis cultural de Chopo Dichos espacios han sido visibilizados gracias a la comunidad roquera del país.

Nateras (1995) comparte al respecto que el espacio es una dimensión emotiva, es decir, simbólica, donde se destruyen ámbitos de interacción. El espacio está impregnado de

vivencias personales, y tiene un componente cognitivo, afectivo y discursivo. Su organización modula formas de interacción y comunicación social. La identidad en el espacio actúa como un proceso espacial, en el que se logra referir como vínculos de pertenencia creados a partir del espacio “habitado”. La identidad en el espacio se asume a partir de su continuidad (Nateras, 1995).

Tal como se ha mencionado con anterioridad, realicé observación participante en dos escenarios diferentes. En un espacio masivo/comercial y en otro *underground*. El *under* es el mundo de las bandas pequeñas, aquellas que se han forjado al margen de las industrias culturales y su estilo musical conserva la esencia de géneros subversivos. En este tipo de espacios los actores sociales reclaman un lugar considerándose parte de los que no tienen parte en la comunidad roquera, es decir, de aquellos que no siempre logran adquirir un pase para eventos masivos/populares. Luchan por el acceso a la música y la visibilidad pública (en de la Peza, 2013). La cultura *underground* catapultó el carácter contestatario de la juventud.

Lo subterráneo -como su nombre lo indica- es algo que se debe desarrollar al margen del gran comercio discográfico y al margen también de la gran industria publicitaria que convierte todo en un mero producto de consumo (en García, 2008).

En el protocolo de información se consideró a la música como el núcleo de las actividades que realizan los actores sociales que se observaron. El sitio *underground* en el que realicé trabajo de campo fue el Tianguis Cultural del Chopo.

“El Chopo” cuenta con una historia llena de resistencia. Inició en la década de los ochenta, caracterizado por ser un espacio de intercambio y distribución musical de la contracultura en México, teniendo sus orígenes a las afueras del Museo Universitario del Chopo.

Específicamente fue:

El 4 de octubre de 1980, el Museo Universitario del Chopo albergó el primer Tianguis de la Música, programado para realizarse solo por ese mes. El éxito fue tal que su estancia dentro del recinto de la colonia Santa María la Ribera se prolongó dos años. Al transcurrir este lapso, el tianguis salió a la aceras del museo, a la calle González Martínez, donde permaneció hasta agosto de 1985, cuando lo desalojó la delegación Cuauhtémoc. Entre 1985 y 1988, el tianguis se asentó en un estacionamiento de la colonia San Rafael, en el casco de Santo Tomás; en el estacionamiento de la Facultad de

Arquitectura de Ciudad Universitaria, y en el quiosco morisco de la alameda de Santa María La Ribera. Así llegó el tianguis a la calle de Oyamel de la colonia Santa María de Insurgentes convertido en asociación civil. Ésta es la ruta del peregrinaje de una década del tianguis, ubicado actualmente en la acera oriente de la Biblioteca “José Vasconcelos” y las instalaciones del tren suburbano (De la Peza, 2013: 43).

El Tianguis Cultural del Chopo fue una realidad debido a que Jorge Pantoja -promotor rocanrolero que trabajaba en el legendario Museo del Chopo- convenció a la directora, Ángeles Mastretta, de permitir que se abriera “un canal de comunicación” para el intercambio y la venta de discos, libros, revistas y parafernalia rocanrolera-contracultural. La apertura del tianguis fue precedida por una serie de conciertos de rock: “Una alternativa para los lunes” y “Rock desde acá”, que contribuyeron a que se rompiera así el gueto de los espacios siniestros -conocidos como los hoyos funky- para el rock nacional. (José Agustín, 1996) La finalidad fue hacer de él un lugar en el que se “pretende ubicar, a través de los propios testimonios de los usuarios del Tianguis Cultural del Chopo, los sentidos, significados y las sensibilidades colectivas de una parte de jóvenes” (Nateras, 1995: 30).

Entre los grandes personajes del Chopo, aquellos que le dieron vida y resistieron hasta hoy, se encuentran además de Jorge Pantoja y sus hermanos, Rogelio Gallegos, Abraham Ríos, Belén Valdés, los hermanos Panda, Carlos Alvarado, Trini Maya, José Xavier Návar, Manuel Ahumada y muchos más (en José Agustín, 1996).

De este modo, el Tianguis Cultural del Chopo en solo cuatro años se volvió la capital de la contracultura mexicana, pues

[...] tiene que ver con los rituales del consumo alternativo, templo contracultural mexicano, entretejido de identidades tribales, expresión de economías subterráneas, donde la contracultura de los años setentas persiste y se reproduce, así como los contactos del vagabundeo, siendo la esencia del establecimiento de redes de información entre jóvenes usuarios (Nateras, 1995: 30).

Una vez contextualizado este apartado, señalaré que mi primera visita al Tianguis Cultural del Chopo fue una especie de visita guiada. Para ello contacté a un antropólogo que con anterioridad asistía al Tianguis. No asistía con fines académicos, sino con fines de

entretenimiento y conocimiento personal, lo cual volvió más objetivo el encuentro. Durante el trayecto y mientras observábamos los puestos del tianguis, me comentó sobre algunos cambios que han surgido en el mismo. No es casualidad que el tianguis haya evolucionado y que con el paso de los años su organización sea más sólida.



Ilustración 5.2: Manta de bienvenida al Chopo. Fotografía: Neftaly Gómez Romero.

En relación al uso social, el Tianguis Cultural del Chopo es visitado por jóvenes en su mayoría. Sin embargo, al tratarse de un espacio público, es una zona que puede ser visitada por personas de cualquier edad; desde niños hasta personas mayores que han encontrado en la contracultura su estilo de vida. Al llegar a las calles “del Chopo” te invade un sentimiento extraño. Pareciera que has llegado con tu grupo de amigos o familia. Todos te saludan como si te conocieran de hace años. Nadie te mira con superioridad.

En el Tianguis Cultural del Chopo se encuentra la agenda de la escena musical, desde eventos “locales” hasta los masivos. La información sobre cada toquín es repartida en *flyers* y lonas gigantes. También hay mucha banda compartiendo. Desde sus inicios han abierto un espacio para bandas subterráneas que deseen mostrar su trabajo a la comunidad “chopera” pues en este espacio se crea el “rock de veras”. Es un escenario pequeño se presentan

bandas de diversos géneros musicales, *rock*, *punk*, *metal* y *ska* por mencionar algunos. Los integrantes de las bandas comparten sus demos a precios realmente bajos con el objetivo de recuperar las inversiones de su material, para cualquier músico que se presente en el Chopo lo más importante es dar a conocer su mensaje. En sus canciones comparten la ideología que como agrupación tienen.

La banda que arriba este espacio no lo hace solo para comprar bienes materiales, sino que se apropia del Chopo de forma simbólica. Además de la música, la banda comparte ideas, experiencias, anécdotas, saberes, algunas aflicciones, estados de ánimo y formas de percibir la realidad. Es un punto en el que los organizadores hablan acerca de la solidaridad de la juventud contracultural ante las problemáticas sociales que azotan al país: feminicidios, robos, secuestros, corrupción. Radio Chopo –el espacio que se abrió para que bandas compartan su música en el tianguis- es también un espacio de conciencia y apoyo, un punto de reflexión y desahogo, es un lugar que al permitir expresarte –en palabras del organizador- “hace que descansen tu corazón” (Notas del diario de campo, 17 de noviembre de 2018).

Como mencioné en el segundo capítulo de esta investigación, los espacios masivos son aquellos que son organizados al borde de las industrias culturales, cuyo objetivo principal es el económico y lúdico. Sin embargo, desde la postura en que se realizó esta investigación comprenderé a los eventos masivos desde la óptica que Néstor García Canclini (1990) propone.

Al respecto el antropólogo argentino expone que:

La eficacia de estos movimientos depende, a su vez de la baja reorganización del espacio público. Sus acciones son de baja resonancia cuando se limitan a usar formas tradicionales de comunicación (orales, de producción artesanal o en textos escritos que circulan de mano en mano). Su poder crece si actúan en las redes masivas: no sólo la presencia urbana de una manifestación de cien o doscientas mil personas, sino –más aún- su capacidad de interferir al funcionamiento habitual de una ciudad y encontrar un eco, por eso mismo, en los medios electrónicos de información [...] el sentido de lo urbano se restituye, y lo masivo deja de ser un sistema vertical de difusión para convertirse en una expresión amplificada de poderes

locales, complementación de los fragmentos (García Canclini, 1990: 267).

Carmen de la Peza por su parte sostiene que:

Generalmente se trata de eventos en los que distintas bandas tocan simultáneamente en diferentes escenarios y los espectadores se desplazan por todo el espacio. Son conciertos que duran más de doce horas y en ocasiones varios días consecutivos” (De la Peza, 2012: 90).

Lo postulado por este autor se vio reflejado en el primer espacio en el que realicé la observación participante. El *Non Stop Ska Festival* 2018. Ahondaré en ello más adelante. Tras la llegada del *ska* a México y su apogeo en la década de los noventa, se han celebrado infinidad de toquines en los que el *ska* se hizo presente. Sin embargo, hasta entonces no había existido un festival exclusivo de este género en la industria del entretenimiento musical.

Fue hasta el año 2016 que surgió un evento llamado “Non Stop Ska Festival”, el cual se dio a la tarea de reunir a grandes leyendas del *ska* en todas sus oleadas. Pese a ser un festival considerablemente joven, logró posicionarse como el más importante del país en cuanto a los ritmos jamaicanos refiere, pues su cartel invita a míticas bandas de las tres olas del *ska* a nivel mundial. Se ha posicionado como el evento mexicano más comprometedor sobre la escena skasera, incluso se le ha comparado con festivales como “*The London International Ska*” de Inglaterra.

El *Non Stop Ska Festival* avanza a paso lento pero seguro, es el punto de encuentro que los amantes del ritmo jamaicano han encontrado para demostrar que el *ska* no es una moda y que la escena sigue vigente, resiste. Su segunda edición –y en la que se hizo trabajo de campo- se celebró el 17 de febrero de 2018. Originalmente sería en septiembre de 2017, sin embargo, por los efectos que tuvo el sismo del 19 de septiembre de 2017 se pospuso. Tuvo lugar en el Palacio de los Deportes en la ciudad de México. El festival dio inicio a las 13 horas.



Ilustración 5.3: Esto es ska. Fotografía: Neftaly Gómez Romero.

A la entrada del Palacio de los Deportes se encontraba banda haciendo pequeños *performances* o algunos más con pancartas que invitaban a hacer del Non Stop un evento de hermandad (véase la imagen 5.3). Hasta aquí me había quedado clara la primera situación del día: este evento –pese a ser masivo- fue lo más cercano al *ska* en la forma más pura con su carácter social. No era un evento de moda, aquí no había adolescentes que buscaban presumir su apoyo a las industrias culturales. El evento estuvo plagado de jóvenes con conciencia skatalítica: No fascismo, no racismo (Notas del diario de campo. 25 de febrero del 2018).

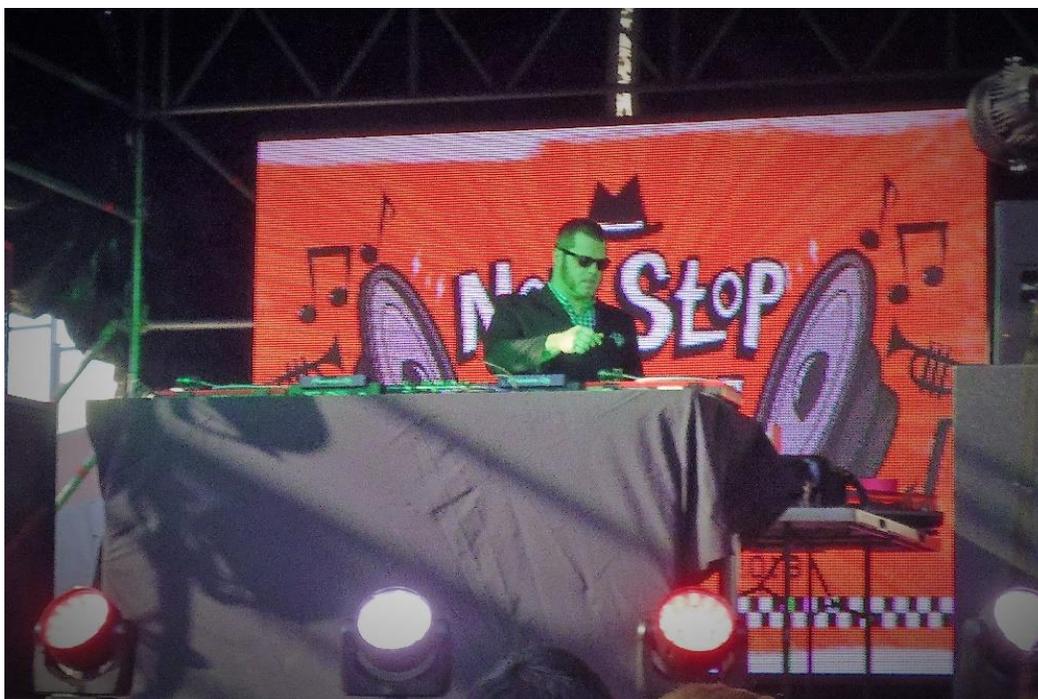


Ilustración 5.4: Soundsystem en el Non Stop Ska Festival 2017. Fotografía: Neftaly Gómez Romero.

Dentro del Palacio de los Deportes, el festival se dividió en tres escenarios. Uno de ellos se mantuvo exclusivo para los *soundsystems* que se dieron cita para este evento. Existió otro escenario en el que se presentaron agrupaciones “nuevas” o con menos seguidores. Por último, estaba el escenario principal –el más grande- en el que se presentarían las bandas míticas de la noche. En este escenario se presentó el ícono del *ska* venezolano: Desorden Público.

Dicho por el vocalista Horacio Blanco, *Desorden Público* seleccionó sus mejores joyas musicales. Su presentación incluyó temas como “Allá cayó”, ¿Dónde está el futuro? Y “Ska Mundo Ska”⁵⁰ esta última es parte de su más reciente álbum “Bailando sobre las ruinas” y fue interpretada en conjunto con la banda japonesa Tokyo Ska Paradise Orchestra ¿la insignia? Mostrar el que la música –específicamente el *ska*- no tiene idioma, no conoce de fronteras, el *ska* es hermandad.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=7FEg5bPILCo>



Ilustración 5.5: *Ska mundo ska. Desorden Público ft. Tokyo Ska Paradise Orchestra*. Fotografía: Lulú Urdapilleta y César Vicuña, en <http://www.nonstopska.com/>

Como lo mencioné con anterioridad, las categorías de análisis se analizarán con base en el marco teórico, así como la información obtenida mediante las entrevistas y la observación participante. Son cuatro: *ska*, *consumo cultural*, *contrahegemonía* y *subcultura*. Estos ejes permitirán posteriormente exponer como actúan en conjunto para proporcionar identidad.

5.2.1. *Ska*

Como se mencionó en capítulos anteriores, el *ska* nace en la época de posguerra cuando el imperio británico liberó sus colonias, una de ellas fue Jamaica. Bajo el contexto social, económico, político y cultural que se vivió en isla posterior a la independencia, el *ska* viaja junto con migrantes jamaquinos a Inglaterra, donde la fusión de los ritmos caribeños con los rasgueos rudos del *punk* dieron paso a lo que se conoce a nivel mundial como 2-Tone. En el apogeo de la segunda ola el *ska* estalla a todas las partes del globo y así nace la Tercera ola del *ska*. Cada continente adopta este género musical y le da un sello característico. Se escucha *ska* en todos los continentes, en diferentes idiomas. Hay *ska* en Japón, Alemania, España y

los países de América Latina no se quedaron atrás, el *ska* Venezolano, colombiano, el *ska* argentino y el mexicano tienen mucho por decir. En México el *ska* mostró su apogeo en la década de los noventa, con la crisis de la hegemonía del Estado Mexicano y el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En sus primeras memorias sobre la música, todos los entrevistados remiten a la música que les fue influida de manera directa, aquella música que escuchaban sus padres, hermanos mayores o aquella música en la que se desarrollaron según su contexto social. Para referir a esta parte abordaré el término “introducir” pues según Roger Martínez –citado por Juris Tipa (2016)- resulta el término más adecuado para describir lo que constituiría las primeras enseñanzas de “las geografías musicales” donde los jóvenes se ubican y comienzan a recrearlas y ampliarlas.

Escuché que existía pero no sabía que era, de hecho me acuerdo que en ese tiempo era muy criticado. Me acuerdo que un amigo más grande que yo y mis amigos nos hablaba del *ska* pero nos decía que lo odiáramos, nos decía que era pura moda, hasta ya pasando el tiempo recuerdo algunos amigos les empezaba a gustar bandas como los Fabulosos Cadillacs. Recuerdo que la primera canción que escuché fue “vasos vacíos”, quizás escuché alguna grabación de los años sesentas, del *ska* que se grababa en esa época pero no la recuerdo con precisión (Agustín Aguirre. Entrevista individual, 20 de noviembre de 2017).

Al seleccionar música “estamos seleccionando música que contenga sentido “una interpretación sumamente objetiva sólo para nosotros, independientemente si otros lo pueden encontrar ahí o no” (Tipa, 2016: 259). En caso específico para seguidores del *ska* influye “el beat que tiene, el ritmo [...] me agrada demasiado. Es un ritmo que en lo personal me contagia, me mueve y me hace sentirlo también” (Agustín Aguirre. Entrevista individual, 20 de noviembre de 2017). Además posee cualidades fuera de la técnica musical, influye en la manera que se relaciona la gente “para mí el *ska* realmente reúne personas, junta, hace, crea una atmósfera de hermandad” (Erick Arriaga. Entrevista individual, 17 de julio de 2017).

5.2.2 Consumo cultural

Podría decir -siguiendo las palabras de Juris Tupa (2016)- que cuando hablamos de los gustos musicales y el consumo de música asumimos que se trata de lo mismo. Se asume en la mayoría de las ocasiones que el consumo puede ser algo más superficial y el gusto se trata de algo muy íntimo: “profundo”. Sin embargo, para los seguidores del género *ska* el consumo se trata de un ritual de significación, es decir, cada uno de los elementos consumidos tiene un significado especial para ellos. El consumo es la práctica sociocultural en la que se realiza la apropiación los productos, se organizan actividades en las que se le otorga sentido a la vida, se construye el valor simbólico de los elementos que crean el sentido de pertenencia y la construcción de identidades.

5.2.2.1 Baile

Una de las características que posee *ska* es “tirar mucho baile”, por tanto una de las prácticas colectivas que se llevan a cabo en los toquines es bailar. Las formas de bailar *ska*, originalmente son el *skanking* o el *slam* (que en México actualmente es llamado círculo de paz, en honor al movimiento que generó el EZLN). Bailar es una forma de ritualizar los encuentros a los que se dan cita los jóvenes skaseros. En este ritual la juventud experimenta diversas reacciones físicas y mentales ejecutadas de manera grupal y amistosa.

Durante este ritual “se imprime en la mente y genera una serie de reacciones, fisiológicas y mentales [...] se convierte en un mecanismo que estimula el sentimiento en la memoria recordándole al agente quién es y de qué forma parte.” (Rodríguez, 2016:57).

Existen dos formas de practicar el baile con el *ska*. La primera que explicaré es el *skanking*. Como ya lo mencioné con anterioridad el *skanking* es el baile tradicional jamaicano. Consiste en bailar en pareja o individualmente en un mismo lugar, doblando los codos y moviendo los brazos de atrás hacia adelante y doblar las rodillas para levantar las piernas. Si se levanta el brazo derecho, entonces se levanta la pierna izquierda, aunque existen variaciones y otros pasos. El *ska* tradicional se baila de una manera distinta al *slam*. En realidad, para aquellos que se consideran conocedores selectos en la música jamaicana, es la forma apropiada de bailarlo.



Ilustración 5.6: Rudeboys bailando skanking. Fotografía: Lulú Urdapilleta y César Vicuña, en <http://www.nonstopska.com/>

En el *Non Stop Ska Festival*, el baile que predominó fue el *skanking*. Asistentes al festival bailaron de forma tradicional diversos temas que fueron reproducidos por los *soundsystems* y algunas bandas de *ska* tradicional y *2 -Tone* que se presentaron en el escenario principal.

En cuanto al *slam*, es un baile más rudo. Erick, uno de los chicos entrevistados expresa que “el *slam* no con cualquier banda o cualquier canción lo vas a armar [...] El *slam* es bueno si quieres sacar un poco de estrés, también depende las bandas o las canciones (Erick Arriaga. Entrevista Individual, 17 julio de 2017).



Ilustración 5.7: Slam en el Chopo. Fotografía: Neftaly Gómez Romero.

5.2.2.2 *Facha*

El estilo que se usa al vestir posee gran importancia entre los grupos juveniles, más aún en aquellos grupos contrahegemónicos. Es a través de la “facha” que podemos distinguir el grupo contracultural al que se encuentra adscrito un actor social. En este sentido, la ropa en los procesos de identificación es fundamental. El vestuario y toda la indumentaria ayudan a conservar la identidad colectiva.

Algunos estilos subculturales se convierten en fuente de inspiración para el conjunto de jóvenes. En este caso los *skinheads* ingleses que surgieron en la época de posguerra son la fuente de inspiración para los seguidores del *ska*.

Discriminan al grupo de personas por su forma de vestir y no por su forma de pensar, es lo que creo que por eso lo clasifican de una manera muy de “son malandrines” o algo así. Algo que decía el vocal de la banda de *ska* en la que tocaba [...] era demostrar que nosotros o los asistentes no éramos la pus que la sociedad cree que somos porque a veces somos más pensantes nosotros que ellos (Erick Arriaga. Entrevista Individual, 17 de julio de 2017).

Dentro de todos los elementos que le dan identidad al *ska* como movimiento y que además se encuentran dentro de esta categoría están aquellos artefactos que acompañan el vestuario. En este caso el *ska* cuenta con motocicletas *skinheads* que utilizaban los jóvenes ingleses.

La inspiración que encontraron los *skins* mexicanos es muy similar a la facha de los *skin* ingleses. Camisas lisas con estampados y cuello tipo americano, regularmente de manga corta, combinadas con tirantes. El pantalón de mezclilla – representativo de la clase obrera lleva un dobladillo arriba del tobillo que nos permite ver las notas estilo Dr. Martens, las cuales destacan en su mayoría el color guinda con 8 o 10 hoyos y agujetas amarillas o negras. Por su parte las chicas *skin* lucen minifaldas lisas y zapatos o botas Dr. Martens. Las *skin* mexicanas crearon una versión propia al utilizar maquillaje –las *skin* inglesas jamás lo hacían-.

Otro de los signos que dan identidad al grupo de skaseros es toda la parafernalia que contenga banderas de Jamaica o los colores blanco y negro, representativos de la *2-Tone*. además son intercambiados o comprados por los jóvenes asistentes, se puede encontrar todo

tipo de parafernalia contracultural: ropa para diversas tribus urbanas, playeras con estampado de personajes emblemáticos como el Che Guevara, Emiliano Zapata, bandas o símbolos, zapatos, chamarras, botas militares/ *skinheads*, libros, revistas y accesorios como aretes, collares, perforaciones. Discografía original y piratería, se encuentra material de bandas conocidas a nivel nacional e internacional hasta las más rebuscadas y poco conocidas pero de gran valor para aquellos conocedores selectos.

5.2.3 *Contrahegemonía*

Se explicó anteriormente que la contrahegemonía es un concepto que deriva de la corriente gramsciana cuyos elementos construyen una conciencia política autónoma en los sectores marginados de la cultura dominante. Plantea escenarios en los que se cuestionan los intereses individuales hacia los generales y eso da como resultado un proceso de carácter alternativo.

De modo que los grupos subalternos se empoderan y se hacen presentes en ámbitos políticos y sociales, representan el interés y la lucha por cambiar la dirección de las fuerzas y de ese modo buscan componer un nuevo episodio histórico. Dicho a groso modo, la ideología que posee la contrahegemonía tiene como objetivo alterar el “orden” de lo que ya está establecido por la cultura dominante.

El discurso que emite el *ska* muestra la ideología de sus seguidores. Como ya lo expliqué antes, cada grupo social posee un sentido común, el cual no es resultado de un proceso riguroso y estable, sino que está transformándose continuamente, se enriquece con ideas, diversas opiniones y factores contextuales que han entrado a la vida cotidiana de sus simpatizantes.

Si bien este trabajo no profundiza en un análisis del discurso, considero pertinente mencionar que tal y como lo expresa Van Dijk (1992) en todos los niveles del discurso se encuentran las huellas del contexto. Dicho contexto es la realidad de todos los personajes que involucra el *ska*: estudiantes, obreros, campesinos, mujeres. El discurso nos permite conocer un poco sobre su origen, así como su posición generacional o económica. Incluso podemos discernir sobre su autodefinición en el aspecto social.

Por esta razón el mensaje de la canción resulta importante para los entrevistados. Típa (2016) sostiene al respecto que se debe al reflejo que encuentran las personas en esas canciones, algo experimental, narrativo o auto reflexivo. Por su parte, Carmen de la Peza, expone que la letra de las canciones resulta importante en medida que “el discurso de las

canciones se conciben, no solo como ideas, sino como enunciados sociohistóricamente determinados, emitidos por alguien y dirigidos a alguien; un espacio dialógico en el que el poder se pone en juego” (De la Peza, 2013: 17).

El carácter contestatario de la juventud skasera queda plasmado de la siguiente forma:

Voy en contra del sistema que tenemos ahorita pero desgraciadamente –desde mi punto de vista- todos quieren lo mismo, desde diferentes posiciones, en diferentes tiempos o con diferentes personas, pero al fin y al cabo quieren lo mismo [...] no encuentro una buena razón política ahora (Erick Arriaga, Entrevista individual, 17 de julio de 2017).

Yo considero al *ska* un nuevo movimiento, un movimiento social que está demostrando mucho. Como bien sabemos surgió raíz de esto –exclamando la desigualdad social-. [...] Lo que más me inclina es la letra, porque conforme a esto vas entendiendo su significado, lo que pueda representar para los demás (Estefanía Gómez. Entrevista individual, 27 de octubre de 2017).

De igual modo, las relaciones que establecen los individuos a partir de su gusto por la música vendrán determinadas también por el contexto social que las crea. El gusto musical queda condicionado socialmente. Y es precisamente este gusto musical el que creó grupos sociales definidos en torno a una ideología concreta transmitida a través del medio musical” (Hormigos & Martín, 2004: 263).

Se puede apreciar que -tal y como lo sostiene Hormigos (2010)- el significado de la música no se encuentra solo en la pieza musical, sino que aparece mediante la *performance*, es decir, en la escena que comprende la música a través de la actividad cultural-musical. Para esto, una serie de elementos actúan como engrane que pone a trabajar el proceso de la construcción identitaria.

En este sentido puedo discernir que el discurso musical posee una capacidad interpretativa que a través de distintas sensibilidades crea identidad social puesto que el *ska* es un género musical que mantiene una ideología contrahegemónica. En él se puede escuchar una constante de lucha, resistencia y el anhelo de justicia. El *ska* habla sobre la oposición, la inconformidad de los sectores marginados de la población, su repudio al dinero y la violencia. La identidad sociomusical que se forja a través del *ska* empodera a la clase obrera, las mujeres

y al sector indígena del país, se empatiza con los sectores subalternos en diferentes dimensiones. Su mensaje también refleja el grado de compromiso que poseen con su grupo, en el *ska* se plasman consignas como “Abajo y la izquierda”, “Hasta la victoria siempre” “Resistencia, paz y baile”

5.2.4 Subcultura

El rechazo a la implantación de los modelos hegemónicos no está conformado solo por la propuesta de cambiar las cosas, sino que se trabaja por un cambio desde la raíz formando así una cultura alternativa. Sin embargo, no precisamente se trata de la contracultura, existen otras ramificaciones dentro de las culturas subalternas que cuestionan y buscan replantear “el orden”. Las subculturas representan una parte minoritaria de la juventud, pero es suficiente para constituir un cambio paradigmático en el estudio del cambio cultural.

En la siguiente tabla se exponen y ejemplifican las características que posee cada grupo juvenil, para posteriormente explicar por qué el *ska* es subcultura.

CUADRO 5.2. Manifestaciones culturales de la juventud		
TÉRMINO	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLO
Cultura juvenil	Se reúnen con fines exclusivos de entretenimiento.	Los skates
Tribu urbana	Aquellas pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes y adolescentes que visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo, en las grandes ciudades.	Los emos, góticos, darketos
Subcultura	Cuestionan lo establecido por la cultura dominante, sin embargo, negocian su pertenencia al sector hegemónico.	Skaseros (Rudeboys & Skinheads)
Contracultura	Buscan el colapso total de sistema dominante para crear uno nuevo, sin amo, sin dios, sin bandera ni autoridad. Buscan la llegada del anarquismo.	Hippies y punks

Fuente: elaboración propia

Recordemos que una de las características que poseen las culturas subordinadas es que no siempre estarán en conflicto con la cultura dominante, sino que, podrán durante largos periodos, coexistir con ella, negociar los espacios y los huecos, hacer incursiones, pues las

distintas culturas siempre mantienen una relación dicotómica entre la dominación y la subordinación, se mantienen luchando entre sí (Clarke, Hall, Jefferson & Roberts, 2014: 66).

¿Cómo concluí que el *ska* es subcultura? Bien, se si observa la tabla anterior y retrocedemos hacia el primer capítulo de esta investigación, se mencionó que la subcultura busca independizarse del sector dominante y cuestiona el orden establecido. Buscan ser escuchados, atender sus propias necesidades, “hacer ruido” sin proponer el colapso de la instituciones de control social-como la escuela, la familia, la iglesia y el Estado-. Los jóvenes skaseros –siguiendo la escuela *skin*- se sienten orgullosos de pertenecer a la clase trabajadora y apoyar a sus compañeros. Difícilmente se verá un ambiente de competencia entre banda, por el contrario, como la hermandad que manifiesta el legado del *ska* se busca igualdad de oportunidades para todos.

Lo anterior difícilmente es compartido por gente externa al *ska*, ya sea por la brecha generacional, los ideales adquiridos o por que los medios masivos de comunicación han romantizado-normalizado la desigualdad entre distintas clases sociales, la limitación de oportunidades de vida y educación dignas para los sectores menos favorecidos.

Una de las chicas entrevistadas ha logrado percibir esta desigualdad a través de la música:

En este género [...] vemos este significado a través de la gente que trabaja, de esa gente que día a día sale a ganarse su pan. Como es que se ha convertido en este símbolo, símbolo de resistencia. Muchas veces lo marcan y no lo entendemos. Pero viene a raíz de esta desigualdad que muchas veces la omitimos o creemos que no existe. Estamos encerrados en una burbuja que no nos deja ver más allá, pero que aun así esta diferencia está presente. Creo que el *ska* tiene mucho que decir (Estefanía Gómez. Entrevista individual, 27 de octubre de 2017)

Por otro lado, se debe reconocer que el hecho de que el *ska* sea música que visibiliza las exigencias de las clases subalternas no significa que no exista la meritocracia.

Estaba viendo una crítica en Facebook, criticaban a Roco de la maldita vecindad que también es muy “pro” en muchas cosas en contra del sistema... Que como era posible que una persona como él fuera a dejar a sus hijos en una camioneta de súper lujo [...] y te saca de onda, sí, pero también te pones en la posición de “bueno, pero esos lujos se los ha ganado trabajando [...] o gracias a estar en el escenario y defendiendo muchas cosas

también junto ese dinero [...] no porque defienda a las personas del pueblo va andar como ellos. O sea, él gana más que nosotros, tiene para darse esos lujos ¿por qué no? [...] Mi propio juicio “pues es su chamba” (Erick Arriaga. Entrevista Individual, 17 de julio de 2017).

5.3. *El ska, engrane que pone a girar el proceso de la identidad*

El intercambio de música es un elemento clave y a través de dicho fenómeno se comienza a desarrollar el “gusto generalizado”. En esta parte comienza a formarse la identidad colectiva: los actores sociales eligen a las personas con las que intercambian su música, a base de conocer qué van a conseguir y saber qué pueden ofrecer a los demás algo nuevo según su gusto (Tipa, 2016). En este punto comienza a entretorse la identidad.

Si bien los elementos simbólicos del consumo cultural –como la forma de vestir, la manera de bailar, los espacios que ocupa la banda para reunirse– son importantes para saber sobre una manifestación juvenil, hay otro elemento de suma importancia para comprenderlo a profundidad: la ideología.

Hemos analizado al *ska* desde una perspectiva que su solidaridad con los movimientos sociales, en algunos de ellos con el movimiento estudiantil del 68 –mostrado en la canción 2 de octubre-, pero en mayormente con la causa del levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Con estos antecedentes cada uno de los actores sociales que decide involucrarse con el *ska* lo hace bajo la consigna de una transformación social; además de involucrarse con el ritmo como distracción le otorga significado en la praxis del día a día.

El *ska* como modelo de música contestataria ha sido analizado desde diversas variantes. Una de las paradojas a las que se ha enfrentado es el alcance de las nuevas tecnologías y los medios masivos de comunicación, por un lado el *ska* critica la idea de un mundo globalizado, pero el *ska* se encuentra al alcance de cualquier plataforma masiva. Aunque algunas bandas de *ska* logran alejarse de grandes corporaciones comerciales otras han se han unido a las industrias culturales y algunas más se han posicionado en el *mainstream* a través del internet.

De igual modo es importante señalar que hay excepciones. Algunas de las bandas que se apropian de las plataformas digitales y que mantienen un compromiso con la filosofía del

ska han encontrado en ese mundo “en línea” una forma de autogestión, mayor libertad en la transmisión de sus mensajes, no hay censura ni fines de lucro de por medio.

Existe una fuerte tensión entre los espacios en los que hay acceso al *ska*. Por una parte siguen vigentes espacios subterráneos como el Multiforo Alicia, es un lugar que ha mantenido durante más de 20 años ha mantenido la esencia de sus orígenes al apoyar la escena contestataria e independiente de la música.

En contraste se encuentra el Tianguis Cultural del Chopo que es denominado la capital de la contracultura mexicana. El Chopo nació con fines de intercambio y apoyo, no existía la comercialización de la música. Sin embargo, actualmente se trata de un sitio en el que encuentras cualquier tipo de parafernalia contracultural, libros, discos, etc., algunos de ellos a precios realmente elevados-considerando que la mayoría de la banda que arriba al lugar somos clase media/baja.

Otra de las paradojas que se encuentran radica en que el *ska* es una corriente que critica la globalización, el capitalismo y la serie de cambios que han perjudicado la organización de los ciudadanos que convocan a una protesta social. Actualmente se observa un aumento en el auge de toquines y conciertos de *ska*, las empresas han notado la demanda de este género musical y sí, han apoyado a la escena haciendo posible la presencia de leyendas extranjeras en México. La clase dominante siempre se maneja por la clase que económicamente elevada y las empresas apuestan por apoyar ese tipo de capital cultural manejando un espejismo de igualdad, con fines de entretenimiento lo que a veces aleja la atención de lo que realmente sucede. Como parte de las reflexiones obtenidas –retomo la idea de la corriente gramsciana que dan paso al marco teórico de esta investigación- muestro al *ska* como movimiento contestatario, que retomó elementos de la contracultura. Esta ideología propone que el ser humano toma conciencia a partir de los conflictos a los que nos enfrentamos y la concepción del mundo, por tal motivo se plantea como una articulación de prácticas sociales, entre diferentes grupos y con distintas causas: la lucha por los derechos humanos, activistas ecologistas, luchas feministas.

Inspirados en la organización del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, dentro de las luchas anticapitalistas se rompen algunas de las reglas establecidas por la hegemonía. Esta nueva forma de organización apuesta por la autogestión, acerca los intereses económicos y de poder para acercarnos a un mundo más humano. La lucha antisistema que mostró el

EZLN unió a la sociedad con las bandas que tocaban *ska*, el resultado de ese vínculo fue la integración de distintos colectivos, la sociedad civil ya era parte activa del movimiento, no solo apoyaron la causa con la organización y asistencia de los toquines, también hicieron del *ska* un espacio de lucha y expresión. La Maldita Vecindad fue una de las bandas pioneras en introducir el *ska* a México y participar en los foros que apoyaron la lucha zapatista. Igualmente sonaron nombres de bandas como Nana Pancha, Salón Victoria, Los de Abajo y principalmente Panteón Rococó, agrupación que sigue con la misma influencia dentro de la escena a pesar de los años y que mantiene vigente su trabajo inspirado en la sociedad zapatista.

El *ska* suena para hacer sentir a sus seguidores la pertenencia de lucha, aunque -por otro lado- se debe reconocer que anteriormente se veía a los jóvenes skaseros como un grupo de adolescentes desenfadados que encontraban en el *ska* un punto para divertirse. Agustín - uno de los chicos entrevistados y que es seguidor del *ska*, desde su adolescencia- señala que, en efecto, llegó un momento en que el *ska* era la sensación: “así como sucedo, sí llegó a ser un *boom*, una moda, subterránea, pero quizá sí una moda” (Agustín Aguirre. Entrevista individual, 20 de noviembre de 2017).

Poco a poco, cambió el rumbo del *ska*. Actualmente, la prioridad del género es rescatar la escena, en todas sus oleadas. El apoyo a Chiapas, específicamente al EZLN, se ha disgregado un poco. Sin embargo, la constitución de las identidades a través del *ska* sigue establecida por características específicas, como lo son el grado de compromiso antifascista, relación y significación con la memoria histórica, así como todos los signos que complementan las prácticas colectivas. Asumimos que la identidad es el resultado, pero no, la identidad es el proceso, ese conjunto de prácticas que se ponen en juego al sonar la música. En muchas ocasiones, se asimila que la preferencia musical se ha convertido en una identidad de moda, transitoria. Una de las luchas actuales a las que se enfrenta el *ska* es la manipulación ideológica que han lanzado los medios de comunicación, el infinito acceso a la desinformación en internet y toda la era tecnológica que la industria usa con el único fin de vender productos. Por su parte, el *ska* ha demostrado que aún es posible conformar una historia de larga duración, con impacto social. El *ska* se ha organizado, se ha apropiado de todos estos elementos para mantener viva la escena en la forma más pura con sus orígenes, el *ska* insiste y resiste.

CONCLUSIONES

Como una forma de recapitulación, enlazaremos algunas reflexiones de apartados anteriores con la finalidad de responder la pregunta guía de esta investigación: ¿cuáles son los procesos que practican jóvenes seguidores de la música jamaicana para la representación de su identidad? Y, efectivamente, es a través del consumo musical que se nos presenta un extenso panorama sobre procesos identitarios. Puede ser identidad geográfica, identidad individual, identidad colectiva, sin embargo, es esta última la que nos concierne.

En una primera instancia, se subraya la importancia de estudiar la música en el campo de la comunicación, así como la capacidad que posee para conformar identidades que proyecten lucha y resistencia en la transformación social. La identidad creada por música, en este caso por el *ska*, resulta pertinente para el análisis de lo social porque son cada vez más amplias, se ha logrado que con base en estos estudios es un movimiento, fragmentado, construido y negociado.

Durante el primer capítulo, se alejó a la juventud de conceptos que relacionan el ser joven con una condición de edad o un nivel estudios determinado, para repensar a los jóvenes como seres capaces de portar saberes propios, con éticas, cosmovisiones y sensibilidades valiosas; algunas condicionadas por la clase, el género o contexto social, pero todas igualmente importantes. Ser joven no es un estado del cuerpo es un estado del alma.

Como vimos en el capítulo uno, la juventud inició su lucha por la visibilidad y logró distinguirse de otras categorías sociales, como la cultura parental, por ejemplo, gracias a su manera de vestir, su actuar pero sobre todo a su manera tan diversa de ver el mundo: hay contracultura, subculturas, culturas juveniles, tribus urbanas.

El nombre que reciben las manifestaciones culturales de la juventud suelen utilizarse incorrectamente como sinónimos, por tal motivo es necesario insistir que existen características propias que hacen de ellos un colectivo distinto. Considero oportuno señalar que la subcultura se caracteriza por el combate de sus integrantes hacia la cultura hegemónica, pero existe una negación a su pertenencia al estado y la autoridad familiar, mientras que la contracultura, como su nombre lo expresa, plantea ir en contra de lo establecido por la cultura dominante. Aunque su lucha es primordialmente ideológica, la contracultura apuesta por el colapso de la cultura dominante.

Existen otros sectores que se hacen notar su distanciamiento de la cultura parental, su diferencia con las dos categorías anteriores radica en el ideal político de las mismas, como se muestra a continuación: Las tribus urbanas y las culturas juveniles no estiman fines sociales y políticos. El primer grupo es un concepto que permite justificar todas las expresiones efímeras que van y seguirán surgiendo con los años, mientras que las culturas juveniles colectivas tienen como finalidad reunirse en pro del ocio y la diversión.

Estos cuatro grupos juveniles (contracultura, subculturas, culturas juveniles, tribus urbanas) se han posicionado en el imaginario urbano como una realidad no solo estética, sino también política y social. Dichos grupos contestatarios han compartido la necesidad de pensar por sí mismos y recrear la manera en que somos y estamos en un mundo globalizado. Son parte de nuestra cultura por mérito propio, cimentado, transformado y reproducido de generación en generación.

Las manifestaciones culturales de las que se apropia la juventud realizan una labor importante en cuanto a modos de apropiación y producción de comunicación que permite. A través de la apropiación de modos de difusión que propone una comunicación alternativa, que se basa en principios de autogestión (inspirados por la organización zapatista), participación y acción social en pro del posicionamiento y apropiación de espacios. Este tipo de alternativa nos permite encontrar que una de las características de la cultura popular es que la producción no se interpreta desde la mediación, sino como memoria y una posición en la sociedad que les ha sido negada, invisibilizada. Dicha alternancia ha permitido que se confronte a la cultura hegemónica.

La juventud en sí misma conformó su identidad. La identidad se ha convertido en un foco de interés en las investigaciones culturales desde sus inicios y el mejor ejemplo de lo es el nacimiento de los *cultural studies*. Esta corriente británica tuvo gran influencia de la corriente gramsciana, estudiosos críticos de la época encontraron en las manifestaciones juveniles una válvula de escape que evitaría un estallido social.

En el capítulo dos, se expuso la evolución de los estudios culturales ingleses y cómo en América Latina se crearon teorías propias para estudiar a la juventud de nuestro continente. Gracias a las lecturas de teorías propuestas por exponentes como García Canclini y Martín Barbero, fue posible alejar el estudio del consumo cultural de materias económicas para reflexionar al consumo desde una postura que apuesta por la inclusión de clase y otras

luchas justas como las feministas, raciales e indígenas, por mencionar algunas. Los estudios sobre consumo cultural se enfocaron en estudiar la cultura popular y darle voz a los sectores menos privilegiados. Alejados de la industria y la cultura como mercancía, apostamos por entender al consumo cultural como un proceso de apropiación simbólica, es una práctica que otorga valor a los bienes culturales a través de su uso y no su costo, nos permite otorgarle significado a las acciones del día a día.

El consumo cultural puede entenderse como un proceso simbólico en el que como individuo construimos imágenes de nosotros mismos que se desean proyectar. Para que el consumo cultural comience a entretejer la identidad actúa en conjunto con elementos como la facha, la jerga, espacios de encuentro, baile y una ideología. Todos estos componentes permiten generar un sentido de pertenencia a través de los códigos compartidos.

El consumo cultural de la juventud ocupa una parte importante, al intensificar la creación de la identidad juvenil, ya que a través de ella se valoran las formas de expresión y representación colectivas de los actores sociales en relación con su identidad musical. Este aspecto logra confrontar los estereotipos que los medios masivos de comunicación se han formado sobre la imagen de la juventud, en las que prevalecen jóvenes violentos para repensar al actor social con productor de cultura, es decir, que además de consumir culturalmente puede gestar propiamente el desarrollo social de la escena a la que desea pertenecer.

Se concluye que es importante estudiar el papel que juega la música en la vida de los individuos, el grado de involucramiento con cada uno de sus componentes y como es que se forma la identidad cultural a través de la música.

El tercer capítulo de esta investigación es un pasaje sobre qué es el *ska* y su evolución. El ritmo popular, dotó a Jamaica de identidad, fue la manera en que los ciudadanos de la isla encontraron para celebrar su independencia de la corona británica. Es un tipo de música que como se explicó anteriormente no lleva una carga pesada, busca baile y felicidad.

Musicalmente el *ska* se formó con influencias caribeñas como el *calypso*, con el fin de preservar una cultura interceptada por la distancia con el continente africano, igualmente fusionó elementos del *jazz*, el *swing*, *boggie* y el *mento*, sus cantos aluden a la pobreza y la opresión, se relaciona directamente con las experiencias cotidianas de la población jamaicana.

Es un género musical creado por los míticos *The Skatalites*, un grupo de músicos que resistieron la llegada de modas como la música *pop*. Aunque la alineación original de esta banda duró poco tiempo, su trabajo es la mayor influencia que bandas del mundo entero han elegido como sus mayor inspiración.

Se muestra un contexto histórico de Jamaica e Inglaterra. El cruce de las fronteras permitió que en las calles inglesas sonaran los ritmos de la isla, ese encuentro cultural permitió que los *rude boys* jamaicanos en conjunto con algunos ciudadanos ingleses, una ideología antirracista y la explosividad antisistema del *punk* vieran nacer agrupaciones icónicas de la *2-Tone*.

El término *2-Tone* nació originalmente como el nombre de un sello discográfico en Londres. Sin embargo, con el paso de los años se convirtió en un movimiento musical. Fue una corriente que creó signos y reglas de convivencia propias, navegó con la bandera antirracista, fue capaz de unir a los *rude boys* de Jamaica con los *skinheads* ingleses, la segunda ola del *ska* permitió conocer un concepto de hermandad racial. El mejor ejemplo de la filosofía *2-Tone* está en bandas como *The Selecter* y *The Specials*, agrupaciones formadas por músicos negros y blancos, con un sonido renovado lograron que la versión inglesa del *ska* explotara a todo el mundo.

Gracias al grito de lucha y resistencia, la música jamaicana ya se escucha alrededor de todo el globo. Cada país con su propia escena musical añadió una característica distinta a su versión de la música jamaicana. El *ska* había llegado a cada rincón del mundo, se escuchó *ska* en Europa, Asia y por supuesto América.

Tras el rompimiento de fronteras –geográficas y temporales- y el encuentro entre la ideología antirracista del *2-Tone* con las múltiples fusiones rítmicas, las denuncias sociales y la explosión de los ritmos originarios de la isla dieron paso a lo que se conoce como *la tercera ola* y con ello surge el cuarto capítulo de este trabajo, el cual se enfoca en la llegada del *ska* a América Latina.

Latinoamérica grita en una sola voz el mismo mensaje: exige libertad y justicia. Las luchas que abraza el *ska* latinoamericano son cultural tradicionales como las campesinas, indígenas, estudiantiles, migrantes, ecologistas, la comunidad obrera y actualmente también las luchas feministas, por mencionar solo algunas.

La versión latinoamericana de los sonidos jamaicanos –liderada por bandas como *Los Fabulosos Cadillacs* en Argentina, *Doctor Krápula* en Colombia, *Desorden Público* en Venezuela y *La Maldita Vecindad* en México– posibilitó la libertad de realizar consignas que, para efectos de identidad, los colectivos subversivos convirtieron en un símbolo de honestidad hacia los suyos. Fueron inspirados en grupos tradicionales de Jamaica –como ya lo mencioné anteriormente– uno de ellos *The Skatalites*, influyeron los sonidos creados por *The Clash* y la efervescencia de la onda *2-Tone*. El resultado de las influencias que recibieron los músicos de nuestro continente fue un sonido mestizo que posteriormente se conocería como *ska fusión* y junto con él nació la tercera ola.

La *third wave* se distingue de las oleadas anteriores por su expansión internacional –goza de potenciales ritmos latinoamericanos, afroamericanos y afrocaribeños–, sus límites geográficos y temporales son difíciles de delimitar, se habla incluso de que esta oleada se mantiene vigente.

El despertar que vivieron algunos sectores de la juventud provocó que en el *ska* encontrara un aliado que permita difundir su influencia política e ideología revolucionaria a través de sus letras a nivel mundial. Estas posiciones sociales a su vez se convierten en trincheras de lucha. La resistencia a lo largo de esta investigación fue comprendida como un modo que recrea los sentidos sociales y los distintos signos y símbolos con una cultura alternativa.

En México, el *ska* como movimiento se consolidó el 1 de enero de 1994. Hechos como la firma del TLC, el fin del sexenio salinista y el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional influyeron directamente en la consigna social del *skamex*. La juventud antisistema se unió a la causa zapatista y con apoyo de estas agrupaciones reflejaron la realidad en la que vivía –y vive– el pueblo mexicano.

El movimiento del *ska* mexicano fue apoyado por diversos colectivos y foros culturales que encontraron en el zapatismo inspiración para la autogestión y la resistencia. Uno de ellos fue el Multiforo Alicia, el cual está ubicado en la colonia “Rockma”, Aida Analco & Horacio Zetina (2000) lo han definido como “el corazón del *ska* de los noventa en México”.

La presencia organizada del zapatismo impregnó en el imaginario *skasero* en diversos modos de manifestación: conciertos, fanzines, graffittis, camisetas, mochilas en las que los

símbolos zapatistas no pasaron inadvertidos. Las bandas mexicanas de *ska* bautizaron al *slam* como “círculos de paz” buscando mantener un discurso alejado de la violencia. Las vivencias individuales y colectivas, la política y la realidad social dieron al *ska* un legado combativo y a la vez festivo.

En el quinto capítulo, se mostraron algunas reflexiones a partir de la información obtenida mediante el trabajo de campo. Se expuso cómo el intercambio de música es un elemento clave y a través de dicho fenómeno se comienza a desarrollar el “gusto generalizado” y como los elementos del consumo cultural entretejen la identidad. A lo largo de este capítulo, se analizó cómo los jóvenes eligen su música libremente. Lo que es variable es cómo los jóvenes se apropian de los sonidos que reciben, la letra de las canciones como las convierten en una forma de autodefinición. Se concluye que la elección está enraizada por condiciones sociales y culturales de las cuales provienen y las que viven actualmente. Aunque el núcleo familiar influye inicialmente, la mayor influencia les es otorgada por un trayecto social, es decir, a los medios masivos de comunicación, experiencias con amigos o el tipo de educación al que tienen acceso.

La banda que asiste a los *toquines* rompe con algunos paradigmas, si bien a través del consumo se puede disfrutar, también se convierte en un espacio para protestar, la banda que en un inicio llega con fines de goce, durante el concierto se revela, hace protesta. Durante este ritual, hay una lluvia de ideologías, se reconfigura lo vivido y la banda aspira a compartir aflicciones. Uno de estos sitios es indudablemente el Tianguis Cultural del Chopo. El espacio es apropiado para el reconocimiento entre la banda skasera, se logra el reconocimiento no solo por la facha, sino que a través de construcciones ideológicas y discursivas que son plasmadas en producciones culturales.

Parte de la diferenciación entre el mundo adulto y el mundo joven es la información emitida por los medios de comunicación que en algunos casos puede resultar paradójico ya que la escena masiva es la que busca alejarse, pero resulta necesario reconocer que es gracias a la masividad que muchos de los mensajes dirigidos por las bandas son escuchados, en estos sitios se transforma de las instituciones dominantes como la familia y la escuela para crear una atmosfera juvenil propia la cual no está regulada, ni determinada por reglas preestablecidas.

“EL Chopo” es un espacio que se ha transformado, nació como un punto de encuentro para el intercambio de bienes contraculturales: discos, libros, revistas, ropa, parafernalia, etc... Actualmente, es un sitio de compra-venta y cuenta con Radio Chopo, un espacio para las bandas independientes que se encuentran comprometidas con la causa contracultural.

En los espacios en que se reúne la banda, el *ska* contribuye a la construcción simbólica, es un potente elemento para conformar identidades, logra que la banda se relacione, conviva y comparta prácticas específicas que logra distinguirlos de otras identidades urbanas. Estas expresiones son el resultado de lenguaje simbólico, facha, lugares, ideología que se mantiene al margen de lo hegemónico y propone trazar distintos rumbos de la cultura establecida. Como subcultura el *ska* busca cambiar el contexto social y político a través de la autogestión, espacios de convivencia alternos.

Grosso modo, durante este proceso de investigación he descrito el papel que juega la música para la composición de identidades colectivas en la juventud. Elegí hacer un estudio sobre música porque es a través de ella que somos capaces de reflejar una imagen que fue diseñada con signos, símbolos y expresiones propias, que además fue desarrollada con base en nuestras situaciones cotidianas, las formas de convivencia que establecemos y el sentido de pertenencia que le otorgamos a las cosas. Es un proceso más complejo de lo que aparenta, no basta con el reconocimiento sino que requiere de compromiso con el grupo al que se desea pertenecer. Reclama el reconocimiento de gente externa a la escena y semejanza con los de dentro. Es necesario que se conozca y se asuma.

Las subculturas y la juventud han jugado un papel relevante en el cambio social desde que iniciaron sus manifestaciones en la época de la posguerra. Estos colectivos juveniles han influido durante generaciones, han integrado sus propios iconos culturales. Sin embargo, con el paso de los años han perdido definición debido a que la identidad es un proceso lento, requiere años, incluso es un proceso que puede iniciarse desde la adolescencia, cuando como individuo comenzamos a elegir lo que uno quiere y se mantiene vigente aún en la adultez. La adscripción a la cultura que genera el *ska* debe poseer significado en el día a día, debe sentirse, pero sobre todo debe reflejarse en las acciones. La identidad no permite en su totalidad los límites, porque no es estática, se mantiene siempre en construcción, no se espera que una vez adquirida sea lineal para siempre, es algo que se construye día a día.

Gracias a las condiciones políticas y sociales de años anteriores, se logró que el *ska* latinoamericano dotara de identidad al continente. Fueron los cambios entre las oleadas que me permitieron discernir que la escena no es estática, al igual que en otros grupos subculturales existe una construcción en la que cada individuo aporta a su círculo de amigos parte de su ideología y praxis del día a día, todo eso en busca de sostener la escena.

Mis experiencias de asistencia a los *toquines* pueden considerarse irrelevantes debido a la cantidad de compañeros que llenan el lugar, pero la riqueza de estas observaciones radica en cómo se configuran las prácticas que sigue el *ska*. Plantearlo desde la perspectiva de las ciencias sociales permite entrar en diálogo con conceptos teóricos que ayudará a entender las funciones de la música a nuestro alrededor.

Actualmente, la influencia de la *2-Tone* se encuentra más vigente en el país, mucho más que la *third wave*, que es la ola que nació en el continente. Lo anterior fue debido a que el impacto del *ska* en Latinoamérica se asumió como una extensión del *rock* y con el paso de los años logró insertarse en el mundo de las industrias culturales, se consideró más comercial y fue menos valorado por los seguidores del *ska*.

Antes que buscar un sentido de pertenencia a la cultura dominante, la banda que sigue el *ska* llega a disfrutar de los ritmos jamaicanos al ser excluidos de la hegemonía que les rodea. Sienten esa necesidad de divergencia, asumen su consumo cultural como selecto.

Si bien en algunos otros casos los estudios culturales centraban sus intereses en la economía y mostraban a la música como mercancía, esta investigación buscó hacer de la música un proyecto de memoria colectiva. La tarea de los jóvenes es repolitizar, es decir, participar en la política desde fuera. Sirviéndose para ello de símbolos propios, apostar más allá de lo que nos demanda esta sociedad de consumo pasivo, necesitamos estudiar los movimientos musicales alternos desde una esfera que nos permita encontrar en las producciones juveniles aportes a la cultura.

El *ska* como un determinado tipo de música es un artefacto cultural que dota a sus seguidores de elementos para la construcción de la identidad. Creó una propuesta cultural alternativa, con producción propia y creativa, además de diversos mecanismos de resistencia y confrontación a la hegemonía al cuestionar todos los procesos dominantes en el desenvolvimiento social. Sin embargo, actualmente en el sistema dominante pareciera que dicho cambio se diluye ante el mercado y la dominación de los medios masivos de

comunicación. Justo ese es el principal reto, resistir ante la oleada masiva, seguir haciendo del ska un movimiento, no una moda.

El *ska* posee una diversidad de opiniones y algunas paradojas, pero al ser un género musical altamente inclusivo hace que su escena crezca, ya que su influencia no termina ahí, en el sector musical. Igualmente es una realización externa, se hace palpable y estimula la memoria colectiva e individual, logra que el actor social recuerde quién decidió ser y aquello de lo que forma parte. Si bien, la subcultura posee acuerdos subversivos también resulta necesario distinguir la pasividad que acepta su estilo, es decir, la negociación con la cultura dominante.

Es un sector minoritario, pero activo, se expresan en un territorio específico y dan lugar a una residencia o sentimiento de pertenencia. El movimiento *ska* crea una subcultura porque sus miembros comparten una ideología, una forma de entender la sociedad y sus problemáticas; en caso específico el *ska* posee una filosofía de vida humanista, antirracista, anticolonial y antineoliberal, apuestan por la emancipación de los sectores subalternos, participan políticamente y se posicionan contra de la violencia. El *ska* es una forma de crítica inconformista hacia el orden establecido. La organización del *ska* en México ha superado las connotaciones de aquel joven sin futuro y peligroso para la sociedad para ser repensado como el sector juvenil que puede hacer posible un cambio en el mundo.

A lo largo de esta investigación, he concluido que el *ska* es más que música. Se trata de un movimiento que implica un proceso de mutaciones constantes, es una práctica cultural que se articula entre los actores sociales y sus espacios de encuentro. Se identifica como un puente de resistencia contra la cultura hegemónica y trata de hacerse notar desde la alteridad. Es a través del *ska* que la juventud ha logrado describir los penosos efectos de la meritocracia y el capitalismo en la sociedad, las secuelas negativas en la cotidianidad de aquellos que Carmen de la Peza define como “seres innombrados” por la hegemonía – trabajadores, campesinos, indígenas, estudiantes, mujeres, desempleados-estos compañeros son visibilizados, mencionados y adquieren mayor presencia en la realidad social.

Es gracias al *ska* que la vida de todos los menos privilegiados no se pierde en el olvido. Hay ocasiones en las que se puede gozar de este ritmo desde la escena comercial sin dejar de lado la esencia autónoma y subversiva que lo caracteriza todo depende de cómo actúe la banda en estos espacios que se han transformado en una dimensión de denuncia y

participación. Es un ritmo que nos ayuda a comprender de dónde venimos y a conocer más sobre nosotros mismos.

REFERENCIAS

- Álvarez, J.D & Obando, F. (2015). *Juventud y chivos de ska: una forma de gestión cultural alternativa*. (Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica). Recuperado de http://terralumina.org/investigacionsocial/tesis-de-licenciatura/doc_download/38-.html
- Araiza, A. (2017). *Ciencia, subjetividad y poder*. México: UAEH.
- Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, 6 (11), 257-271. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/269/26911765013.pdf>
- Arias, E. (2012). *Las identidades juveniles urbanas ante la industria cultural: El consumo de música independiente*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/359280>
- Analco, A. & Zetina, H. (2000). *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud. SEP.
- Bermúdez, E. (2001). Consumo cultural y representación de identidades juveniles. Ponencia a ser presentada en el Congreso LASA 2001 (Celebrado en la ciudad de Washington DC del 6 al 8 de septiembre del 2001). Recuperado de <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2001/bermudezemilia.pdf>
- Bermudez, E., Crespo, E., Prieto, M. & Vilchez, A. (2005). Rock, consumo cultural e identidades juveniles. *Espacio Abierto*, 14, 119-153. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/122/12214106.pdf>
- Bezares, A. D. (2005). *El ska en México, forma de expresión de la juventud*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2006/0603272/Index.html>
- Carballo, P. (2006). La música como práctica significativa en los colectivos juveniles. *Revista de Ciencias Sociales*, 113-114, 169-176. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/153/15311412.pdf>
- Carreño, R. (Ed). (2017). *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados*. Recuperado de

https://books.google.com.mx/books?id=l0FYDwAAQBAJ&pg=PT25&lpg=PT25&dq=LA+RUEDA+M%C3%81GICA+ENSAYOS+DE+M%C3%9ASICA+Y+LITERATURA+MANUAL+PARA+INDISCIPLINdos&source=bl&ots=tjrWz_JzIf&sig=I4qs5PVeLGhqYED60mWY5qEWqR0&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj6oO2nr9LcAhVMLKwKHRTbDDQQ6AEwCHoECAyQAQ

Carvalho, J. J. (2010). Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. *Tabula Rasa*, 12, 229-251. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39617422013>

Clarke, J; Hall, S; Jefferson, T. & Roberts, B. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*. Recuperado de https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TS-HIS14_rituales.pdf

Connlly, M. (2002). Historia del reggae [documental]. Reino Unido. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=60Rn_hp0eso

Cortés, A. (productor & director). (2005). *El ska en México* [documental]. México: Bacatlán Cinematográfica.

Cruz, H.A. (2015). *Paz, baile y resistencia: El ska y la izquierda en la Ciudad de México*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2016/marzo/302123401/Index.html>

Cuéllar, E. (2005). *El skándalo congelado. Fotorreportaje del movimiento ska en la Ciudad de México*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2005/0601681/Index.html>

De la Peza, M. (2013). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable.

Dueñas, K. B. (2015). *La tribalidad posmoderna dentro del festival "Rock por la Vida" en Guadalajara: Emoción colectiva de los asistentes del año 2007 al 2014*. (Tesis de maestría, ITESO Universidad Jesuita de Guadalajara). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/47249386.pdf>

Feixa, C. (1994). De las tribus a las culturas juveniles. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5 (15), 139-170. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/316/31601507.pdf>

- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, S.A.
- Feixa, C. & Nofre, J. (2012). Culturas juveniles. *Sociopedia.isa*. Recuperado de <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/Youth%20Cultures%20-%20Spanish.pdf>
- Fernández, G.J. (2012). *El ska en España: Escena alternativa, musical y transnacional*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/17426/1/T34076.pdf>
- Flores, D. (2012). Los primeros 80: Un paso adelante. En Flores, D. (ed.), *La manera correcta de gritar* (25-46). Buenos Aires: Libros de Tormenta. Recuperado de <http://skaclub63.blogspot.com/2015/05/la-manera-correcta-de-gritar-ska-2-tone.html>
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y lo Underground del rock. *Nómadas*, 29, 187-199. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n29/n29a14.pdf>
- García, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura “movida y cambio social” (1975-1985). *Cotánea, Actas del III Congreso Internacional de Historia de nuestro tiempo*, 301-310. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052246>
- García, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. ANTOLOGÍA [https://www.academia.edu/805568/Materiales_para_una_teor%C3%ADa_de_las_i dentidades_sociales](https://www.academia.edu/805568/Materiales_para_una_teor%C3%ADa_de_las_identidades_sociales)
- González, A; López, R; Alcántara, A; Bentacourt, D; & Reidl, L.M. (2011). *Juventud, cultura y consumo de sustancias en contextos escolares*. México: Porrúa.
- Gularte, C. (2017). Todo junto e misturado. Hibridación cultural en la Frontera Rivera Livramiento. Recuperado de http://jornadas.cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/2017/10/Todo-junto-e-misturado_Carolina-Gularte.pdf
- Hall, S. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Recuperado de [https://www.google.com/search?q=Hall%2C+S.\(1996\).+Cuestiones+de+identidad+cultural&oq=Hall%2C+S.\(1996\).+Cuestiones+de+identidad+cultural&aqs=chrome..69i57.2789j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#](https://www.google.com/search?q=Hall%2C+S.(1996).+Cuestiones+de+identidad+cultural&oq=Hall%2C+S.(1996).+Cuestiones+de+identidad+cultural&aqs=chrome..69i57.2789j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#)

- Hall, S. (2012). *Sin garantías*. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf
- Hormigos, J. & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*, 4, 259-270. Recuperado de <http://www.fes-sociologia.com/files/res/4/11.pdf>
- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad del consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34(17), 91-98. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481011>
- Jiménez, A. M. (2009) *La música es mi parche. Jóvenes, música y ciudad. Una etnografía sonora*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Colombia). Recuperado de <https://etnosonicaradio.files.wordpress.com/2011/01/la-mc3basica-es-mi-parche2.pdf>
- José Agustín. (1996). *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas. Los punks y las bandas*. México: DEBOLSILLO.
- Marín, M. & Muñoz, G. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Recuperado de <https://comunicacionypoliticasculturales.files.wordpress.com/2013/09/marin-martha-secretos-de-mutantes.pdf>
- Martínez, L.A. (2007). La observación y el diario de campo en la definición de un tema de investigación. *PERFILES LIBERTADORES. Institución Universitaria Los Libertadores*. 73-80. Recuperado de <https://escuelanormalsuperiorsanroque.files.wordpress.com/2015/01/9-la-observacin-y-el-diario-de-campo-en-la-definicin-de-un-tema-de-investigacin.pdf>
- Mendoza, H. (2011). Los estudios sobre la juventud en México. *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 18 (52), 193-224. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/138/13821307007.pdf>
- Moreno, S. (2005). Nueva era y contracultura. *Revista Casa del Tiempo*, 51-62. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/revista/julio_agosto2005/51_62.pdf
- Mosquera, L.S. (2012). *Consumo cultural y creación musical juvenil: El caso de un grupo de jóvenes músicos adscritos al centro comunitario Fe y alegría del Barrio el Vallado del distrito de Aguablanca en Ciudad de Cali*. (Tesis de licenciatura, Universidad

- Pontificia Javeriana). Recuperado de http://vitela.javerianacali.edu.co/bitstream/handle/11522/3073/Consumo_cultural_creacion..pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Muñoz, B. (2009). La Escuela de Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de conciencia. *Revista científica de Información y Comunicación*, 21-68. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/6/1.1%20Munoz.pdf>
- Náteras, A. (1995). El tianguis del Chopo como espacio público. *CIUDADES*, 27, 29-34.
- Palacios, C. E. (2010). *El ska como factor de construcción sociocultural juvenil en México: El caso de Toño Quirazco en la década de los 60*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <http://132.248.9.195/ptb2010/mayo/0657584/Index.html>
- Peralta, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. *Análisis. Revista colombiana de Humanidades*, 74, 33-52. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551760003>
- Piña, Y. (2007). Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas. Movimiento cultural UNDERGROUND. El HIP- HOP en sectores populares caraqueños. En Mato, D; Maldonado Fermín, A., *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas Latinoamericanas* (163-180). Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/mato/Narvaez.pdf>
- Porzio, L. (2003) Los skinheads. Quiénes eran y quiénes son. *JOVENes, Revista de estudios sobre la juventud*, 19, 184-203.
- Quintero, K. *Hasta la victoria siempre: Afinando guitarras contra toda opresión, el ska una forma de resistencia Anti-sistema en Colombia*. (Tesina, Universidad ICESI). Recuperado de: https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/68047/1/afinando_guitarras_ska.pdf

- Reguillo, R. (1991). *En la calle otra vez. Las Bandas: Identidad urbana y usos de la comunicación*. Recuperado de <http://rei.iteso.mx/bitstream/11117/384/2/En+la+calle+otra+vez.pdf>
- Reguillo, R. (2000). *Estrategias del desencanto. Emergencia de las culturas juveniles*. Buenos Aires: Norma. Recuperado de https://www.iberopuebla.mx/sites/default/files/bp/documents/emergencia_de_culturas_juveniles_estrategias_del_desencanto_0.pdf
- Rivas, C. (2017). Radiónica. Colombia. *Radio Televisión Nacional de Colombia*. <https://www.radionica.rocks/noticias/cinco-5-canciones-de-los-fabulosos-cadillacs-que-nos-pusieron-a-pensar>
- Riveros, C.C. (2012). *Formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. El caso de las bandas de ska en Bernabé*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Recuperado de https://www.academia.edu/3377939/Tesis_-_Las_formas_de_organizaci%C3%B3n_de_las_escenas_musicales_alternas_en_Lima.El_caso_de_las_bandas_ska_del_bar_de_Bermab%C3%A9_del_2005_al_2007
- Sánchez, S. (2015). Radiónica. Colombia. *Radio y Televisión Nacional de Colombia*. <https://www.radionica.rocks/noticias/todo-esta-muy-normal-desorden-publico>
- Schmidt, B. (2002- 2003). Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica (y su importancia para la etnología). *INDIANA*, (13.35). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247018404002>
- Szumurk, M. & Mckee, R. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- Terrazas, F. (2014). *Estudios sobre hábitos de consumo cultural y musical en estudiantes de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México)*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Chihuahua). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58235>

- Tipa, J. (2016). El consumo de música, los gustos y procesos identitarios. En, Granados, A. E. & Hernández, J. (Coords.), *Apreciaciones socioculturales de la música*. (249-271). México: UAM-A.
- Vázquez, L.A. (2016). *Etnografía: Reinterpretación del retrato fotográfico*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/200351>
- Zalpa, G. (2000). Cultural Studies ¿Un campo para todos los gustos? *Estudios sobre las Culturas contemporáneas*, 10 (5), 109-126. Recuperado de http://bvirtual.ucol.mx/descargables/291_cultural_studies.pdf

FUENTES ELECTRÓNICAS

Página oficial de Desorden Público:

<http://www.desordenpublico.net/>

Página oficial de The Specials

<https://www.thespecials.com/>

Página oficial de Facebook de Doctor Krápula

<https://www.facebook.com/doctorkrapula/app/2405167945/>

Diario en línea:

<http://www.milenio.com/blogs/qrr/che-sudaka-de-la-mano-de-manu>

<http://www.elcomercio.com/tendencias/desorden-publico-30-anos-historia.html>

Revista digital Rolling Stone:

<http://www.rollingstone.com.ar/587418-LA-TERCERA-OLA>

Página web:

<http://www.rockdelux.com/secciones/p/jamaica-sound-systems-el-principio-del-reggae.html>

CRAZE DANCE PARTY!

THE LONG LOST 35MM PRINT OF THE LEGENDARY 2-TONE CONCERT FILM: FIRST U.S. SCREENING IN OVER 25 YEARS!

FEATURING

THE SPECIALS **THE SIKKERS**
THE BANTONS **MADNESS**

Q&A WITH **JOE DIXON**
DJ LAWLESS
R&B & REGGAE CLASSICS

DANCING! **BOOZER!** **PRIZES!** **AND MORE!**

ONIGHT!
MAY 31ST

LONG BEACH ART THEATER



ANEXOS



ANEXO 1

GUIÓN DE ENTREVISTA

PRESENTACIÓN

BLOQUE I: ANTECEDENTES PERSONALES

- Podrías explicarme sobre tu historia familiar, el contexto en que naciste y creciste. Cómo fue tu vida cotidiana, etc.
- ¿Cómo inició en el mundo de la música? ¿Influencias que recibiste?
- Sobre tu contexto. Cuéntame, ¿cómo fue tu escuela? ¿Cómo era tu grupo de amigos dentro y fuera de ella?
- Situación actual ¿a qué te dedicas? ¿en qué lugares trabajas?

BLOQUE II: IDENTIDAD JUVENIL

- Referentes musicales y políticos con los que te identificas.
- Grado de involucramiento y negociación con el sector de dominación al que pertenece. Sentido de pertenencia a estos grupos.
- Actividades de ocio. Descripción de tus amigos.
- Proyecciones y/o expectativas para moldear tu vida futura.

BLOQUE III: SKA

- ¿Qué representa para ti el *ska*? ¿Cómo inicio tu gusto por el género?
- ¿Cuáles fueron las primeras bandas que escuchaste, cuáles escucha actualmente y sus bandas preferidas? ¿prefieres bandas nacionales o extranjeras y por qué?
- Elementos que prefieres acerca del ska ¿letra o música? ¿qué tipo de baile prefieres, skanking o slam?
- Sobre tu consumo cultural, podrías compartirme sobre ¿qué tipo de espacios frecuentas? ¿con qué regularidad asistes y por qué los prefieres?

CIERRE

¿Hay algo más que te gustaría compartir para cerrar la entrevista?

AGRADECIMIENTOS

ANEXO 2
ÁLBUMES IMPRESCINDIBLES PARA COMPRENDER
LA EVOLUCIÓN DEL SKA



Ska Authentic
The Skatalites
(1967)

Se trata de la “ópera prima” de *The Skatalites*, banda perteneciente al sello *Studio One*. Es un álbum que originalmente contó con 11 temas instrumentales los cuales mostraron en su forma más pura los sonidos producidos al interior de Kingston.



Platinum Ska
The Skatalites
(2016)

En este álbum se muestra la “nueva era” de *The Skatalites*, aunque este álbum se enfocó más en el *ska jazz* actual este álbum no se descarta para convertirse en un referente de la banda. Mantienen su esencia de carácter instrumental y un poco de DUB. Además, ofrecieron un tributo al maestro Rico Rodríguez.



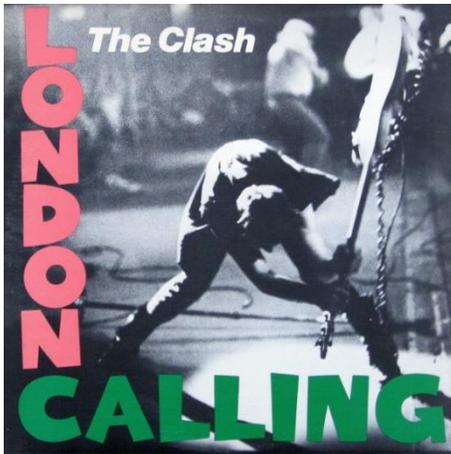
Specials
The Specials
(1979)

Se trata del álbum debut de la banda, hace una reseña del descontento que sintió la juventud inglesa en el mandato “tatchereano” en la década de los 70. Fue el parteaguas entre la primera y segunda ola del *ska*. Su música se alejó de los ritmos caribeños y dio paso a un sonido original que proyecta las emociones del *punk*.



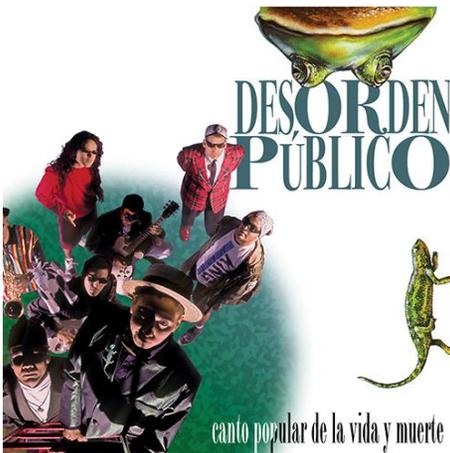
Encore
The Specials
(2019)

Después de 20 años, la banda más representativa de Inglaterra regresó a la escena musical con un álbum compuesto por 10 temas que tratan temas políticos, económicos y sociales en la actualidad, de igual manera han manifestado en él su alianza a la lucha feminista. *Encore* demuestra que la agrupación nunca dejó de estar presente en el imaginario *skatalítico*.



London Calling
The Clash
(1979)

La obra maestra de *The Clash* y posiblemente del *punk* entero. Incluye ritmos como el *ska*, *blues*, *rockabilly* que van de la mano con mensajes llenos de rabia, sí, pero también hay mucha ironía, sarcasmo y humor. Logra resumir musical y letrísticamente 25 años de rebeldía desde los orígenes cincuenteros del *rock*.



Canto popular de la vida y muerte
Desorden Público
(1993)

Es un álbum lleno de alegría, fiesta; es sarcástico, poético y esperanzador. Está conformado por 17 temas que se han situado como clásicos de la banda, van cargados de un mensaje contestatario, en pro de seguir soñando con una nación libre.



Plomo Revienta

Desorden público
(1997)

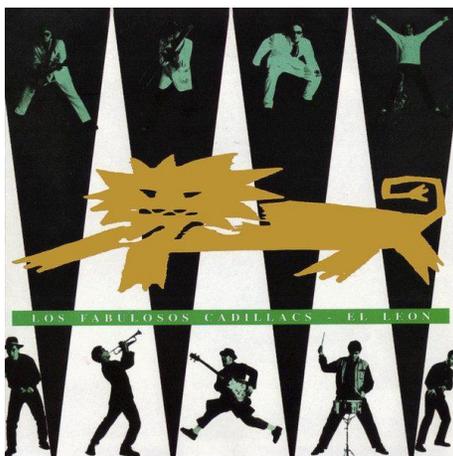
El concepto central de este trabajo es criticar la violencia de la que son víctima los países tercermundistas, específicamente los latinoamericanos. Reúne a grandes talentos internacionales como el percusionista cubano Luis Conte o el jazzista venezolano Otmaro Ruiz.



Bailando sobre las ruinas

Desorden Público
(2016)

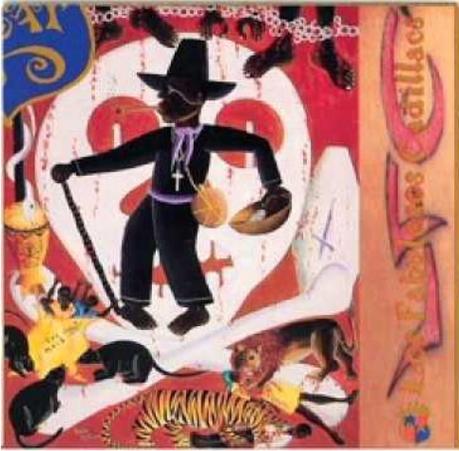
Relata metafóricamente lo que significa ser músico en la situación actual de su nación, Venezuela. Por un lado te otorga la alegría, la energía que necesitas para bailar sobre un país necesita ser reconstruido urgentemente. En él prevalece la esperanza. Este paisaje sonoro está ambientado con ritmos afrovenezolanos para lanzar mensajes satíricos y cargados de humor que desde sus inicios caracterizan a la banda.



El león

Los Fabulosos Cadillacs
(1992)

En *El león* la banda argentina define su sonido, una ejecución más sólida, más madura y creativa. En este disco se muestra el carácter del grupo, los intereses musicales e ideológicos de sus integrantes e incluye un *cover* de la canción de Rubén Blades *Desapariciones*. Está posicionado dentro de los mejores 25 discos de rock argentino.



Rey Azúcar

Los Fabulosos Cadillacs
(1995)

El nombre del álbum, así como la canción *Las venas abiertas de América Latina* son una referencia al libro del escritor uruguayo Eduardo Galeano. Es considerado del disco con mayor influencia *punk*, sin dejar de lado el carácter festivo de su sonido. Cuenta con la participación de músicos como “el Clash” Mick Jones.

LOS FABULOSOS CADILLACS



HOLA

Los Fabulosos Cadillacs
(2001)

HOLA es la grabación una de las mejores presentaciones en vivo, con una lista de canciones perfectamente elegida que permite repasar la carrera de *Los Fabulosos Cadillacs*, pero ahora con un sonido más potente y con largos pasajes instrumentales, además se pronuncia un discurso que pide el despertar social.

LOS FABULOSOS CADILLACS



CHAU

Los Fabulosos Cadillacs
(2001)

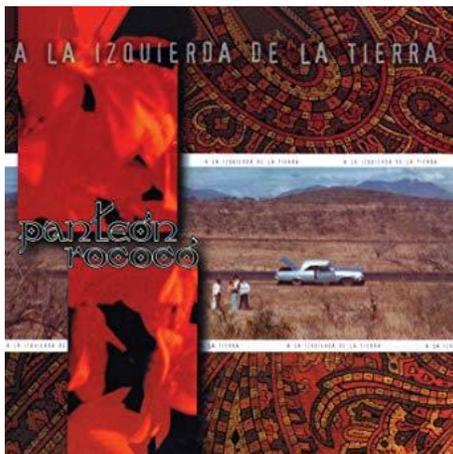
Es la segunda parte de la grabación de un concierto en el que festajaban 15 años de trayectoria musical. Fue grabado y lanzado el mismo día que *HOLA*.



Latin Ska Force

Los de abajo
(2002)

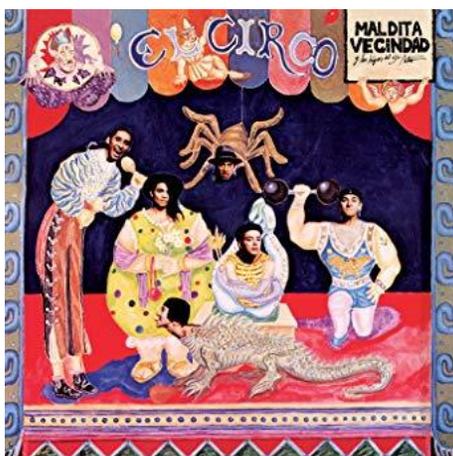
Se trata de un álbum que reúne grandes exponentes de la música latina. Hay colaboraciones con Horacio Blanco, Rita Guerrero y “el Maztuerzo” (ex integrante de Botellita de Jérez). Es una crítica ácida sobre la cotidianidad mexicana. Sus letras rebeldes y ritmos contagiosos muestran una conexión entre un pasado y un presente, lo urbano y lo rural.



A la izquierda de la tierra

Panteón Rococó
(1999)

Es el primer álbum de la banda mexicana, un álbum capaz de inspirar a cualquier joven idealista. Posee un sonido rudo, fresco y alegre que respalda el fuerte mensaje de apoyo zapatista y la solidaridad de la agrupación con el movimiento estudiantil del 2 de octubre.



El circo

La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio
(1991)

Es un disco que actuó como parteaguas en la escena de la música mestiza de México. Es un que álbum se inspiró en las radionovelas mexicanas para narrar la cotidianidad que se vive en la ciudad. Con tan solo 36 minutos de duración logró musicalizar a toda una generación.