

Leticia Suárez Gómez

¿Qué hacen
los adolescentes
con la **MÚSICA POP**
en español?



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

¿Qué hacen
los adolescentes
con la **MÚSICA POP**
en español?

¿Qué hacen
los adolescentes
con la **MÚSICA POP**
en español?

Leticia Suárez Gómez

¿QUÉ HACEN LOS ADOLESCENTES CON LA MÚSICA POP EN ESPAÑOL?
UN ESTUDIO DE SUS PRÁCTICAS COTIDIANAS

Leticia Suárez Gómez

DIRECTORIO UPN

Sylvia Ortega Salazar, RECTORA

Aurora Elizondo Huerta, SECRETARIA ACADÉMICA

Manuel Montoya Bencomo, SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Adrián Castelán Cedillo, DIRECTOR DE PLANEACIÓN

Mario Villa Mateos, DIRECTOR DE SERVICIOS JURÍDICOS

Fernando Velázquez Merlo, DIRECTOR DE BIBLIOTECA Y APOYO ACADÉMICO

Adalberto Rangel Ruiz de la Peña, DIRECTOR DE UNIDADES UPN

Juan Manuel Delgado Reynoso, DIRECTOR DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

COORDINADORES DE ÁREA ACADÉMICA:

María Adelina Castañeda Salgado, POLÍTICA EDUCATIVA, PROCESOS INSTITUCIONALES Y GESTIÓN

Alicia Gabriela Ávila Storer, DIVERSIDAD E INTERCULTURALIDAD

Joaquín Hernández González, APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA EN CIENCIAS, HUMANIDADES Y ARTES

Verónica Hoyos Aguilar, TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y MODELOS ALTERNATIVOS

Eva Francisca Rautenberg Petersen, TEORÍA PEDAGÓGICA Y FORMACIÓN DOCENTE

Corrección de estilo, María Isabel Salazar de la Torre

Formación, Manuel Campiña Roldán. Diseño de portada, Margarita Morales Sánchez

1a. edición 2009

© Derechos reservados por la coordinadora

© Esta edición es propiedad de la Universidad Pedagógica Nacional,

Carretera al Ajusco Núm. 24, Col. Héroes de Padierna, Tlalpan, C.P. 14200, México, D.F.

www.upn.mx

ISBN 978-607-413-051-5

HQ799.2	Suárez Gómez, Leticia
M8	¿Qué hacen los adolescentes con la música pop en español? : Un estudio
S8.6	de sus prácticas cotidianas / Leticia Suárez Gómez -- México : UPN, 2009.
	212 p.
	ISBN 978-607-413-051-5
	1. Música y adolescentes 2. Música, influencia de la
	3. Música y sociedad I.T.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa de la Universidad Pedagógica Nacional. Impreso y hecho en México.

ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción	17
I. LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA PRODUCCIÓN DE ESTRELLAS	25
Hacia una definición de las industrias culturales	26
Características de las industrias culturales	27
La reproducción mecánica	27
Producción artificial de necesidades	29
La degradación de la cultura	31
La separación entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo y el origen del “entretenimiento”	32
Las industrias culturales: una red que se retroalimenta. El caso de la industria musical	35
Las industrias culturales y el sistema de estrellas	36
Rebelde: un claro ejemplo del sistema de estrellas	40
II. LA ESPECIFICIDAD DE LA MÚSICA POP EN ESPAÑOL COMO POESÍA ORAL	43
Hacia una definición de la música pop	44
La especificidad de la música pop en español	46
La dimensión musical de la música pop	48
La dimensión verbal de la música pop: el canto	51
La dimensión material del canto: la voz	51
<i>Parámetro modal de la voz</i>	52
<i>Parámetro prosódico de la voz</i>	55
La dimensión semántica del canto: la letra	58

<i>Poesía épica o enunciación lírica</i>	59
<i>Apóstrofe lírico</i>	61
<i>La canción lírica</i>	64
La música pop en español como dispositivo de la memoria colectiva	67
III. LA SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA POP EN ESPAÑOL	71
La música pop en español y los espacios de interacción cotidiana en las sociedades urbanas	72
La música como mecanismo de cohesión social: vínculo y experiencia	74
La identidad como memoria de lo que he venido siendo	77
La presentación del sí mismo en los espacios de interacción social cara a cara	78
<i>Escuchar música solos o acompañados en casa</i>	80
<i>Compartir y conversar alrededor de la música con los compañeros en la escuela</i>	81
<i>Escuchar música “en vivo” y bailar en los conciertos</i>	82
<i>Escuchar música “en vivo” o grabada en el antro</i>	84
<i>Escuchar música y bailar en fiestas privadas</i>	87
<i>Escuchar música y bailar en fiestas públicas</i>	88
Elementos significantes de la presentación del sí mismo en las situaciones de comunicación cara a cara	89
<i>La moda</i>	90
<i>La música</i>	94
IV. EL SENTIDO DIFERENCIADO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE ESTUDIANTES (HOMBRES Y MUJERES) DE SECUNDARIA DE DOS GRUPOS SOCIALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO	97
Estrategia metodológica	98
Selección de los sujetos de investigación	98
Elaboración y aplicación del Cuestionario de Consumo Cultural	103

Las entrevistas grupales semiabiertas	105
<i>Espacio-tiempo</i>	109
Vínculos	109
Observación participante	110
El sentido de las prácticas musicales de los estudiantes de la Escuela Secundaria Diurna núm. 190, Carlos Pellicer	110
Características socioeconómicas	113
Consumo de medios de comunicación	114
Prácticas musicales	116
<i>Bailar y escuchar música en los antros</i>	117
<i>Escuchar música y bailar en conciertos</i>	122
<i>Ir a fiestas públicas</i>	127
<i>Ir a fiestas privadas o familiares</i>	129
<i>Escuchar música en casa</i>	132
<i>Hablar de música en la escuela</i>	134
<i>Intercambiar música y hablar con música</i>	135
El sentido de las prácticas musicales de los estudiantes del Colegio Erasmo de Rotterdam	136
Características socioeconómicas	138
Consumo de medios de comunicación	138
Prácticas musicales	141
<i>Bailar y escuchar música en los antros</i>	141
<i>Escuchar música y bailar en conciertos</i>	146
<i>Ir a fiestas privadas de amigos y familiares</i>	149
<i>Fiestas de amigos</i>	150
<i>Fiestas familiares</i>	150
<i>Escuchar música en casa</i>	151
<i>Hablar e intercambiar música en la escuela</i>	154

V. CONSIDERACIONES FINALES	159
Consumo de medios de comunicación	162
Prácticas musicales	167
Bailar y escuchar música en los antros	167
Cantar y bailar en los conciertos	170
Ir a fiestas privadas de amigos, familiares y a fiestas públicas	171
Escuchar música en casa	173
Hablar de música e intercambiar música en la escuela	174
Vínculos entre contemporáneos	178
Vínculos entre clases sociales y grupos diferentes	180
 Anexos	 193
Fuentes de consulta	205

PRÓLOGO

Reflexiones sobre la espectacularidad de las artes en el horizonte contemporáneo: la recepción de la música pop y las formas de vida juveniles

Raymundo Mier G.*

La historia política de la música ha surgido bajo la sospecha y la amenaza de control: la sospecha ante su capacidad de movilizar potencias y afecciones en la colectividad, la amenaza de sometimiento ante la posibilidad de hacer surgir impulsos equívocos, irracionales, ingobernables. Enmarcada en procesos disciplinarios colectivos, la música –vinculada con la danza, el canto, la plegaria, el juego– surgió como instrumento privilegiado para lograr y consolidar la eficacia ritual. La música, apuntalada en la figuración de las sonoridades, es la aprehensión y la respuesta corporal, emotiva y disciplinaria a los patrones rítmicos que exhibe su potencia dual: incitar la efusión pasional y contenerla, alentar o revertir la fuerza de las afecciones, disipar los límites de la acción corporal o confinarla, exaltar la euforia de sujetos y colectividades, o bien, alentar la atmósfera de contemplación o recogimiento hasta la experiencia extática.

Así, la historia de la música ilumina la historia de las tensiones colectivas con el orden disciplinario, expresada en las potencias de creación estética que atraviesan transversalmente todos los ordenamientos de un régimen histórico. La música ha preservado, más marcadamente acaso que otras experiencias estéticas, su vínculo con los procesos, las afecciones, las modalidades de acción simbólica y las expresiones de la composición social. Conmueve todos los estratos y segmentos sociales, persiste en sus formas a pesar de hondas transformaciones políticas y sociales, integra formas de la memoria y modela pautas de cohesión social.

* Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, y miembro del Posgrado en Ciencias Sociales. Profesor para las asignaturas de Teoría Antropológica y Filosofía del Lenguaje en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Pero la historia de la música, como las de toda práctica relevante políticamente, no deriva de una sola faceta de los procesos sociales: se constituye como resonancia y como desenlace de múltiples y heterogéneas genealogías. Sus diversas fisonomías, estilos, modos de creación, prácticas de ejecución y composición han respondido a la transformación de los ordenamientos rituales y mágicos, a las pautas de la creencia, a la mutación de los mitos y las cosmogonías, a las diversas estrategias de institucionalización religiosas y litúrgicas; pero también se han transformado según los regímenes impuestos por la evolución de las técnicas: la exploración de las propiedades sonoras de los materiales, el diseño de los instrumentos para asegurar el control de las ejecuciones y la especificidad de timbres y propiedades acústicas. La música surgió también de la historia de sus lenguajes, de la organización de sus patrones sonoros: las escalas musicales y la consagración de los modos mayores y menores, la exploración de las disposiciones rítmicas, melódicas y armónicas, las técnicas de composición, las alternativas de la orquestación, la implantación y metamorfosis de los géneros musicales. La invención, desarrollo y exploración de la relación entre las sonoridades y la escritura, las notaciones, las transcripciones. Incluso la genealogía de las destrezas corporales reclamadas para la ejecución.

La conjugación de estas genealogías múltiples en la expresión contemporánea del hecho musical preserva una historia propia y una trama compleja de nexos, dependencias, tensiones que revelan las vicisitudes y momentos del proceso de civilización. La modernidad desdobló y disgregó la composición ritual en el dominio de la expresión musical: danza, canto, juego, ritual y ejecución instrumental, que se entrelazaban de manera inextricable en las culturas tradicionales que dieron paso a la relativa autonomía de cada una de estas prácticas. Engendraron dominios estéticos relativamente cerrados, autónomos, marcos disciplinarios, saberes y técnicas propias, usos y ámbitos de ejecución particulares y señalados por un régimen propio de institucionalidad; definieron tiempos y modos de escucha, lugares de presentación, jerarquías y prestigios, desempeños económicos y sociales relativos a su desempeño.

Cuando culmina la instauración de la modernidad –el Siglo XVIII– se aprecia ya la clara delimitación del orden musical, la especificación y profesionalización

de compositores, la definición de los géneros y los recursos sonoros del lenguaje musical, la consolidación de las técnicas de ejecución y composición, la edificación social de las audiencias especialmente orientadas a la apreciación y al disfrute de la música, la génesis de recintos, foros y espacios destinados exclusivamente a la escucha. Se conforman las escalas de valor y los criterios de prestigio y consagración para autores y ejecutantes. Se consolida la invención de la efigie social de los músicos como figuras, primero del ámbito de las jerarquías sociales eclesiásticas y monárquicas, más tarde como un desempeño profesional específico. La música de concierto emerge y se implanta en el juego de las tensiones sociales junto a la persistencia aún vigente y vigorosa de las pautas tradicionales, populares, de ejecución en las fiestas, los juegos, las ceremonias, rituales, danzas y celebraciones colectivas. Se atestigua entonces la implantación patente, irrevocable, de la clara estratificación de los procesos estéticos: la conformación de sus esferas autónomas, la consolidación de los saberes especializados y la educación de las destrezas. Pero también se engendra esta estratificación en las disciplinas de la escucha.

Esta estratificación no es, por supuesto, ajena a la extraordinaria generalización y ampliación de las estructuras del mercado capitalista, la recomposición del trabajo asalariado, ordenado en las vastas estructuras de producción, circulación y consumo de mercancías en gran escala. La mercantilización de las artes, que emerge de otras prácticas de la “economía de las artes”, fincadas en estructuras tradicionales de prestigio, alianza, don y mecenazgo, toma un sentido particular en el marco de las actividades que reclaman formación, especialización y contratación para la creación y la inscripción social de las propuestas estéticas. Las artes se integran a las lógicas de producción industrial y a los márgenes y operaciones surgidas del mercado generalizado en el capitalismo que establece las transformaciones culturales de la modernidad con una fuerza de diseminación avasallante. Las artes ahondan su implantación dualista: como ámbito simbólico capaz de trazar vías para una inteligibilidad crítica del proceso contemporáneo, pero también para incitar una transformación del arte en entretenimiento, en diversión y, finalmente, en la instauración de la primacía del espectáculo como recurso estratégico en el control poblacional y la preservación de la autocomplacencia como figura de la gobernabilidad.

La investigación de Leticia Suárez explora facetas privilegiadas de esta inflexión contemporánea en el curso de la industrialización del trabajo estético. Aborda un objeto particularmente relevante: la música “pop”. Es difícil desdeñar la importancia del fenómeno de la mercantilización de la música y las repercusiones que ésta tiene en la génesis del régimen de espectacularidad que impregna todos los órdenes culturales contemporáneos, y que interviene de manera decisiva en la transfiguración de la acción estética en régimen de entretenimiento, individualizante. Las formas de distribución y consumo de los productos musicales crecen exponencialmente en consonancia con la ampliación de las capacidades de manejo tecnológico, de registro y de gestión de información. Se ha transformado en un factor decisivo en la conformación de las formas de vida de todos los sectores sociales contemporáneos. Impregna todas sus expresiones. No es posible poner en duda la incidencia de la música –canto y ejecución instrumental– en todas las dimensiones de la vida social. Opera transversalmente en el dominio de lo público, en el ámbito de lo privado e incluso incide cardinalmente en las afecciones pasionales y emotivas, en el dominio de lo íntimo.

No obstante, la música, en sus más diversos géneros, por su capacidad de alentar las efusiones de participar en la intensificación de memorias, evocaciones y afecciones, por su capacidad de señalar y significar pasiones revela su fuerza específica en el engendramiento y eclipse de la trama de los vínculos. La ampliación del mercado y de las audiencias de ciertos productos musicales masivos tiene, por consiguiente, consecuencias insólitas: producen modos de alianza, de agrupamiento, real y virtual. Engendran modos de acción local de grupos concretos y modos de identificación, pautas imaginarias y redes de vínculos virtuales. De ahí su fuerza potencialmente creadora de relaciones y cohesiones alternativas de colectividades, pero también de inhibición, confinamiento, enfrentamiento y disgregación de los grupos sociales. De ahí que su participación instrumental en los regímenes de control acarree consecuencias de largo alcance en las pautas de gobernabilidad y en la formación de redes relacionales y de grupos. El análisis de la música, su mercantilización, su integración en el régimen del espectáculo, sus formas de distribución, su incorporación en las formas de vida ocupa un lugar

cardinal para la comprensión de esta faceta de la construcción de gobernabilidad y control en la modernidad.

Leticia Suárez lleva a cabo una aproximación a experiencias sociales sintomáticas. Al aproximarse al estudio de los modos de escucha acotados grupalmente, al buscar discernir las pautas de recepción de la música pop por grupos de jóvenes al abordar facetas de la compleja relación entre la producción e implantación de nuevos géneros de composición musical, las estrategias de consolidación del mercado, la expansión e implantación generalizada del régimen contemporáneo del espectáculo y la producción y modelación de audiencias. Esto, en el momento actual, se conjuga con la comprensión de otro proceso social decisivo en el proceso contemporáneo: la integración de sujetos sociales que han cobrado una fisonomía y una capacidad de acción definitiva en la integridad de los procesos sociales y en el destino de la gobernabilidad contemporánea: los “jóvenes”.

Quizá podemos reconocer en aquellos que hoy llamamos “jóvenes”, menos la designación de un sujeto social específico, delimitado sociológica, demográfica y antropológicamente, que un segmento de población sometido a distintas denominaciones estratégicas, conformado políticamente de acuerdo a diferentes destinos de la intervención del control. La juventud emerge con un perfil particular desde su construcción como sujeto económico, como participante de la población económicamente activa, en la masa real o potencial de desempleo; otra juventud es la que define la dimensión y la naturaleza de la demanda educativa, el desempeño en las instituciones de educación, la participación en programas de educación formal e informal, tanto como sujeto de la acción educativa como destinatario de las intervenciones tácitas o expresamente pedagógicas; una juventud particular es la que emerge como masa crucial en la expansión del mercado y en el diseño de estrategias de consumo; pero emerge bajo otra luz al ser definido de acuerdo a los patrones de su comportamiento sexual, a su perfil epidemiológico, a su participación activa o potencial en programas de salud reproductiva –maternidad/paternidad, enfermedades de transmisión sexual, patrones diferenciados de uso del cuerpo, políticas de dietas y profilaxis, entre otras–; otro perfil de juventud se delinea como sujeto de acciones y políticas simbólicas orientadas a la creación estética como realizadores o como receptores; otra más, no la menos importante en

las estrategias de control es la que define la participación de ese segmento poblacional en los contingentes de producción, distribución o consumo de drogas, en las acciones delictivas, en la población carcelaria, en las zonas de confinamiento preventivo o psiquiátrico.

La composición de estas visiones deriva de diversas genealogías y exhibe distintas dinámicas en el devenir de los procesos sociales. Cada una de estas figuras, a su vez, revela aspectos propios de los destinos de la gobernabilidad. De ahí la importancia de una reflexión detallada sobre cada una de esas dimensiones del segmento poblacional “juvenil” y sus morfologías para reconocer mecanismos, tendencias y situaciones relevantes en la institucionalización de los mecanismos de control, su eficacia y su destino político y social.

El trabajo de campo sobre el proceso juvenil en las diversas dimensiones relevantes para su comprensión es crucial en el momento contemporáneo. De ahí el enorme interés del estudio de Leticia Suárez referidos a situaciones institucionales específicas, en donde convergen las facetas de la institución educativa, la posición de los actores ante las exigencias y las pautas valorativas del mercado, la atribución de relevancia específica a los significados derivados de la mercantilización de los procesos simbólicos, en particular de la música. Si bien la reflexión sobre la modernidad como conjunto de marcos que señalan patrones de acción, modos de la afección, condiciones de la pasión, ámbitos de valores, horizontes de sentido para regímenes de saber y pautas de normatividad, permite ciertos atisbos acerca del sentido de las génesis contemporánea de la gobernabilidad, los juegos de poder, la implantación de dominios de actores específicos y el curso de las estrategias de control, la identificación de los desempeños específicos de los actores, sus formas de intercambio, sus inclinaciones, la significación de sus afecciones resulta indispensable.

La construcción de audiencias como fase crucial del proceso estratégico de las alternativas contemporáneas de control simbólico, ineludible para la gobernabilidad contemporánea, se ha apuntalado de manera relevante en la integración de la comunicación masiva, el uso instrumental de las artes, la acentuación de los perfiles solipsistas de la individuación y las condiciones y secuelas simbólicas del consumo en lo que se advierte como una consolidación de los mecanismos

poblacionales de control a partir de la gestión industrial, multipolar y supragubernamental de los espacios simbólicos.

La ampliación de los alcances de los mensajes, la multiplicación y diversificación sin precedentes de las audiencias potenciales, el crecimiento desmesurado de la velocidad de transmisión, de registro, de composición y de edición sonora y de imágenes, el uso de procesos tecnológicos antes inimaginables para el registro, archivo y recuperación de material, la sofisticación y fusión de los lenguajes, los géneros y las estrategias de exhibición, la disponibilidad de los productos diseminados simultáneamente más allá de las limitaciones previas abren panoramas inéditos en la gestión de los mensajes y en la capacidad de su control, pero también en la disponibilidad instrumental de la producción técnica de lo simbólico para el control político.

La transformación tecnológica cada vez más acelerada conlleva una penetración de lenguajes y planos de expresión más densa, pero, a su vez, una capacidad de reconocer con mayor precisión las características poblacionales y las morfologías sociales que definen modos específicos de consumo. La orientación de pautas específicas de producción al consumo estratificado define facetas singulares no sólo de los mecanismos del mercado de mercancías simbólicas, sino también de los modos de intervención y de las políticas de gobernabilidad diferenciados en los diferentes segmentos sociales y en las distintas condiciones de los procesos culturales.

El trabajo de Leticia Suárez se inscribe entre las contribuciones a la comprensión de algunas de las facetas más inquietantes y elusivas, del momento contemporáneo: por una parte, el fenómeno de la mercantilización de las artes, su integración en las estrategias de control simbólico, la modelación de los espacios públicos, privados e íntimos. Por la otra, la participación de la industria del espectáculo, no sólo en la ampliación y fortalecimiento generalizado de los mercados, apuntalados por el propio consumo de productos culturales para el entretenimiento, la promoción y la propaganda, sino también en la integración de redes de intervención política que despliegan la espectacularidad como régimen afectivo y pasional destinado a incrementar la fragilidad de los vínculos colectivos. La música y en general las artes, son usadas como impulso para el desfogue

afectivo individualizado, para la incitación a congregaciones sectarias de identificación cultural; pero también para la obtención de satisfacciones individuales, cada vez más aisladas, casi siempre efímeras pero renovadas en redes sociales relativas a estilos de vida similares. Pero también, en el caso del segmento juvenil, a la participación en formas equívocas de la formación intelectual, afectiva y volitiva, a la introducción de pautas disciplinarias asociadas a modos de escucha, de significación y de relación, y a modos precarios de inscribirse en las exigencias del entorno contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

El presente texto es una investigación de las prácticas musicales que adolescentes mexicanos de entre 14 y 16 años de edad ejercen en los distintos espacios en que se desarrolla su vida cotidiana donde se busca reflexionar acerca del proceso de recepción frente al de significación; el primero implica una relación unidireccional subordinada al medio de comunicación; en tanto que el segundo involucra una relación más compleja, con la participación de interlocutores, de sujetos determinados sociohistóricamente, atravesados por múltiples discursos que reciben de diversas fuentes institucionales.

Por lo tanto, el objetivo que se planteó fue reconocer el papel que tiene la música pop en español como fenómeno de comunicación de masas en la construcción de vínculos entre sujetos de distintas edades, clases sociales y sexo. En particular, el interés se centró en conocer el lugar que este tipo de música ocupa en la vida cotidiana, y el sentido que los adolescentes le dan a las prácticas que se generan alrededor de ella.

La primera pregunta que surge al desarrollar un tema específico es el ¿por qué? La interrogante tiene dos respuestas. La primera es de índole personal: mi hija comenzaba a establecer una relación con este tipo de música, quizá por la influencia de sus compañeras de escuela o por simple gusto; sin embargo, implicó un periodo reflexivo, pues desde siempre consideré banal a la música pop en español, un simple aderezo de la vida cotidiana, y ahora comenzaba a formar parte de mi vida. Esta situación abrió un espacio de reflexión acerca de la relevancia de esta música en la vida cotidiana de sus destinatarios, las prácticas que de ella se generan y el sentido que les dan.

La segunda respuesta tiene que ver con las características de los estudios que alrededor de la música se han efectuado en México como un enfoque centrado en la estructura, y en el género musical o en los jóvenes, manejo limitado de temáticas, empleo de dos o tres perspectivas analíticas y metodologías de estudio. Si se piensa que ya se ha dicho todo, que el tema se ha agotado, equivale a perder la inquietud por la búsqueda de “nuevos espacios para la imaginación sociológica

y reflexiva” (Gómez Vargas, 1998, p. 111), y, por ende, a limitar la investigación en torno de la música. De ahí que la presente propuesta busque abrir un espacio de reflexión acerca del papel de la música pop en español como constructora de vínculos entre hombres y mujeres de distintos orígenes y entornos sociales, así como del sentido de sus prácticas musicales.

Entender el binomio prácticas-vínculos no fue fácil, pues supuso colocarse en el lugar del *otro* y menos aún lo fue desarrollar un trabajo cuyo objeto de estudio tuvo como punto de partida a la música pop en español. Ciertamente, hay una gran cantidad de experiencias sobre música, pero sobre la *otra música*, la sinfónica, la alternativa –como el *rock*–, el corrido o la popular en el sentido de una manifestación que surge del pueblo, no desde los estudios de las industrias culturales como es el caso de la música pop en español. Esto se debe al concepto que muchas personas tienen acerca de esta última: un estilo musical banal, trivial, sin sustancia; algo que escucha la masa.

Los destinatarios principales de este tipo de música son los jóvenes de 14 a 17 años de edad. En vista de ello, se decidió trabajar con alumnos del tercer grado de secundaria, por dos razones.

Una, porque en este nivel escolar es donde se encuentra el grueso de la población cuya edad oscila entre los 14 y 16 años de edad, lo que permitió segmentar a la población y conformar los grupos con relativa homogeneidad. Otra, porque después del hogar, la escuela es el lugar de socialización más importante, donde se establecen vínculos entre iguales.

La metodología cualitativa sustentó el desarrollo de la investigación. Ésta se dividió en cuatro etapas. Durante la primera se consideró trabajar con dos escuelas secundarias del Distrito Federal. Una pública, la Escuela Secundaria Diurna núm. 190 Carlos Pellicer, ubicada en el Pueblo de los Reyes Coyoacán; y una particular, el Colegio Erasmo de Rotterdam, localizado en la colonia Alttillo-Universidad, también en Coyoacán.

En la siguiente etapa se aplicaron cuestionarios de consumo cultural (anexo 1) a los estudiantes de tercer grado de estos planteles con el objetivo de conocer sus características socioeconómicas y culturales, así como sus prácticas musicales. En total se aplicaron 108 cuestionarios.

En una tercera fase, con esta información se formaron dos grupos en cada plantel, uno de hombres y otro de mujeres; es decir, se trabajó con cuatro grupos en total, cada uno con 10 a 16 alumnos. Éstos se seleccionaron a partir de su disposición para participar en el estudio, experiencia y asistencia a antros,¹ conciertos y fiestas. En esta misma etapa se llevaron a cabo cuatro entrevistas grupales (dos de hombres y dos de mujeres; una de cada sexo en las dos escuelas seleccionadas), a fin de que los sujetos relataran de viva voz sus prácticas cotidianas en general y sus prácticas musicales en particular y el sentido que les daban a éstas.

La cuarta etapa que complementó la investigación de campo fue la observación participante que se hizo en algunos de los antros más frecuentados por los estudiantes (*La Altura*, para el caso de la escuela pública, y *El Nite*, para la privada) y algunos conciertos.

Desde esta perspectiva, la relevancia social de este trabajo radica en que es una investigación etnográfica acerca de un estilo musical considerado por muchos como insustancial, pero que hay que reconocerlo, de gran consumo y penetración entre un sector numeroso de la juventud, debido al auge y desarrollo de las industrias culturales contemporáneas conformadas por los diversos medios de comunicación –como la radio, la televisión, las productoras disqueras, entre otras–, y que han unido fuerzas para atraer a uno de los mercados más solicitados a partir de la década de los noventa: el juvenil.

De esta manera, la música pop en español es un producto cultural con gran penetración en el mercado masivo gracias al desarrollo de las industrias disquera, televisiva, radiofónica y de la tecnología. El ímpetu de consolidación de la industria del disco ha llevado, a partir de mediados de la década de los ochenta, “al dominio del mercado de la música por seis grandes disqueras transnacionales o *majors*: BMG, EMI, Sony; Warner, PolyGram y Universal... que en la actualidad... producen y distribuyen por licenciamiento más del 90% de todas las ventas lícitas de fonogramas: LPs, cassetes, CDs, discos simples y videoclips” (Yúdice, 1999, p. 182).

¹ *Antro* es el nombre con el que se conoce a los clubes nocturnos o discotecas, lugares de moda, donde se baila, se socializa y se consumen bebidas alcohólicas. <http://es.wikipedia.org/wiki/antro>. Consultado en septiembre 2006.

Mientras que el desarrollo tecnológico permitió que el *walkman*, primer aparato creado para el mercado consumista, “aumentara considerablemente la venta del álbumes, de cintas magnéticas y revolucionara los hábitos de escuchar música. De igual manera, el CD fue otro invento que tuvo como finalidad estimular el mercado de discos que estaba declinando a principios de los años ochenta” (Yúdice, 1999, p. 184).

En la década de los noventa, justo cuando se temía otro estancamiento en el mercado de la música apareció el DVD (disco digital versátil), que no solo contiene 10 veces más espacio que un disco compacto, sino que integra mejor el video con el sonido. Hoy en día el DVD va perdiendo terreno debido a la penetración y aceptación que está logrando el iPod, sobre todo en el mercado juvenil, como pequeño dispositivo electrónico para el almacenamiento y reproducción de música en formato ligero MP3.

En un primer acercamiento a la música pop y los jóvenes se estudió la *industria cultural y la producción de estrellas*, donde se contextualiza el proceso de producción de la música pop en español, como parte de las industrias culturales desde la perspectiva de Theodor Adorno y Marx Horkheimer, quienes “analizan la producción industrial de los bienes culturales como... producción de la cultura como mercancía” (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 54). De este modo, el capítulo se inicia con una definición y caracterización del concepto *industrias culturales* a partir de cuatro puntos: la reproducción mecánica de la cultura, la producción artificial de necesidades, la degradación de la cultura y la separación entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo. Posteriormente, el término industrias culturales se aborda y entiende como una red que se retroalimenta mutuamente con el objetivo de colocar entre el público consumidor el producto musical, que en este caso es la música pop en español. Por último, se plantea el caso de la industria musical como gran productora de estrellas y se aprovecha la coyuntura del fenómeno *Rebelde*² como una clara muestra del sistema de estrellas.

² El fenómeno *Rebelde* comenzó con la adaptación por parte de la empresa Televisa de una telenovela argentina, *Rebelde way*. La telenovela mexicana se transmitió del 4 de octubre de 2004 al 2 de junio de 2006. Además, los principales integrantes del elenco formaron un grupo musical denominado RBD. Éste ingresó al negocio discográfico y de presentaciones –con una gran aceptación– así como a la publicidad y venta de una gran gama de productos.

Algunas de las interrogantes que desde esta perspectiva sirvieron de columna vertebral para la exposición de este apartado fueron: ¿cómo impactan las nuevas tecnologías en la producción de la música pop en español y en las prácticas cotidianas que se generan en torno a ella?, ¿quiénes la producen?, ¿cómo se pone de moda este tipo de música entre quienes la consumen?

Sin embargo, hablar de la música pop en español desde el punto de vista de las industrias nos lleva a un enfoque muy limitado del problema, por lo que fue necesario abordarla como objeto semántico. De este modo, *La especificidad de la música pop en español como poesía oral* –título del segundo capítulo– tiene como objeto de estudio dos dimensiones: la primera, relacionada con el discurso musical entendido como poesía oral hecha canción de amor; y la segunda, con la forma que se expresa mediante la voz, la actuación y el ritmo.

Para ello, se elaboró un concepto que permitiera hablar de la música pop en español como una forma contemporánea de la poesía oral, producida y distribuida de forma masiva por toda una red industrial. Para explicarlo luego desde los distintos elementos que conforman este fenómeno: la música y la palabra.

En cuanto a la música, se hace referencia tanto a la instrumentación que la soporta como a la voz. En tanto palabra, me acerqué a la canción entendiéndola como poesía oral que se refiere, por lo general, a temas amorosos, donde la canción de amor se presenta como una de las múltiples formas discursivas que adopta el lenguaje en la constitución de la experiencia del sujeto. Este capítulo concluye con el enfoque de la música pop en español como dispositivo de la memoria colectiva.

Si en el capítulo I se analiza el fenómeno musical desde la perspectiva de las industrias culturales, en el capítulo III, *La significación social de la música pop en español*, se hace desde las prácticas y discursos de los sujetos con relación a el conjunto de sus prácticas musicales, que a la vez se inscriben en el mecanismo de las prácticas cotidianas; entendidas éstas como “modos de hacer” (De Certeau, 1996, p. XLIV).

En ese sentido, las prácticas musicales son procesos sociales que se llevan a cabo entre interlocutores, es decir, como procesos dinámicos y complejos de interacción social. Desde este enfoque, los procesos de interacción social son siempre

procesos mediados por el lenguaje y tienen lugar en espacios particulares de la vida cotidiana y en condiciones históricas determinadas. Por ello, es necesario no sólo tomar en cuenta la especificidad de la música pop en español como producto de las industrias culturales y como poesía oral, sino también como un fenómeno social en torno al cual se despliegan múltiples prácticas cotidianas.

Para tal efecto, el tercer capítulo se inicia con el tema de la música pop en español y los espacios de interacción cotidiana en las sociedades urbanas, debido a que se hace necesario ubicar a este género musical como propio de ambientes ciudadanos. A continuación, se desarrolla el tema de los vínculos con relación a la identidad, pues el sujeto se constituye como tal mediante el lenguaje —lo que significa que a través de una relación dialógica el *yo* se distingue del *otro*— y sus vínculos. Asimismo, se aborda la presentación del sí mismo en los espacios de interacción social cara a cara, es decir, a partir de las prácticas que se despliegan en los diferentes espacios destinados generalmente al tiempo de ocio y entretenimiento relacionados con dicho fenómeno musical (escuchar música en casa solos o acompañados; compartir y conversar acerca de la música con los compañeros en la escuela; escuchar música “en vivo” y bailar en los conciertos; escuchar música “en vivo” o grabada en el antro; escuchar música y bailar en fiestas privadas; escuchar música y bailar en fiestas públicas). También me refiero en este apartado a los elementos significantes de la presentación del sí mismo en las situaciones de comunicación cara a cara.

En el cuarto capítulo, *El sentido diferenciado de las prácticas musicales de estudiantes (hombres y mujeres) de secundaria de dos grupos sociales de la Ciudad de México*, se presenta el análisis correspondiente a la investigación de campo. Se trata de conocer el lugar que ocupa este género en la vida cotidiana de los alumnos de tercer grado de secundaria de los planteles seleccionados y el sentido que le dan a las distintas prácticas y discursos que llevan a cabo.

Quiero señalar que algunas preguntas que permitieron orientar el presente trabajo se enfocaron hacia el propósito de conocer el contexto en que se consume este tipo de música, el lugar que ocupa en la vida cotidiana, las prácticas sociales que involucra, el discurso que promueve, cómo los sujetos se apropian de él, qué sentido le dan y qué vínculos promueve.

Desde esta perspectiva, se puede comprender que el concepto música pop se torna interesante si se le ubica no sólo como música masiva o comercial promovida por las grandes compañías disqueras, sino en su dimensión social como un espacio de interacción donde los sujetos de esta edad construyen vínculos a partir de sus diferencias sociales, culturales y de sexo. De ahí la importancia de analizarla como fenómeno social (a partir del conjunto de prácticas y discursos que se despliegan en torno a ella) y como un potencial cultural que nos permite una mejor comprensión de la vida cotidiana.

En este mismo apartado se inicia con un análisis de la información por escuela y se abordan las condiciones socioeconómicas de la población estudiantil, las características del espacio urbano, el consumo de medios de comunicación –en específico, revistas, televisión y radio– y por último, las prácticas musicales que los hombres y mujeres de cada uno de los colegios llevan a cabo.

En la parte final –capítulo V– se plasmaron algunas consideraciones finales. Estas últimas páginas se estructuraron con base en siete cuadros comparativos. En el primero se comparan las características socioeconómicas de uno y otro centro estudiantil; el segundo presenta las diferencias del consumo de medios como objeto de consumo cultural producto de las industrias culturales, y el tercero se refiere a cada una de las prácticas (bailar y cantar en los antros, cantar y bailar en los conciertos, ir a fiestas públicas o privadas, escuchar, intercambiar y hablar de música) que los estudiantes de tercer grado de secundaria llevan a cabo.

En esta última parte también está el balance de las relaciones vinculares que se establecen entre clases, sexos y generaciones, que se desprenden del ejercicio de estos “modos de hacer”. Los comentarios finales se refieren a los temas de las canciones, en tanto mediadoras de vínculos entre parejas y con los adultos principalmente, y como dispositivo de transmisión cultural a consecuencia de la estrecha relación y la mutua retroalimentación existente entre las memorias colectivas y las memorias individuales.