

La erotización del cuerpo infantil en los sectores marginados. El legado del *reggaeton* y el *axé* en Chile

GERMÁN DÍAZ URRUTIA

Sociólogo, Diplomado en Políticas Sociales y en Seguridad Ciudadana
por la Universidad Alberto Hurtado.
Investigador del Programa de Seguridad Urbana UAH.

germandiazurrutia@gmail.com

Resumen

Este artículo busca explorar en los impactos y significaciones que ha tenido la introducción del *axé* y el *reggaeton* en Chile. No solo como referentes musicales sino como representantes de un movimiento cultural profundo, que implica la adopción de nuevas pautas sociales relativas al uso del cuerpo, la aceptación de lo vulgar como arte, la aparición de nuevas formas de expresar la sexualidad y la creación de una maquinaria mercantil que, como nunca, parece querer estar presente en todas las esferas de la vida social.

Por otra parte, se pretende también explorar los posibles efectos que estos nuevos referentes pueden tener sobre el cuerpo de los(as) niños(as) en sectores marginados, debido a que estos exhiben fuertes contenidos violentos, sexistas y vulgares en sus discursos. La instauración de prácticas corporales erotizantes opuestas a aquellas promovidas y legitimadas socialmente, podría poner en riesgo el sano equilibrio entre el principio de realidad y el principio de placer, claves para el desarrollo normal del “Yo” durante la infancia.

Palabras claves: erotización, *reggaeton*, *axé*, cuerpo infantil.

A partir de la década de los noventa, la introducción de nuevos referentes musicales, culturales y mediáticos han instalado en el imaginario chileno un nuevo cuerpo. Se trata del “cuerpo del mulato” como objeto de deseo, símbolo de entretenimiento, sexualidad y liberalización. Este cuerpo ya no es solo un imaginario lejano. El acceso a él, solo cuando se viaja, así como su producción musical, ya no llegan dislocados a su imagen o a su forma cultural, como aconteció con la introducción del merengue, la lambada, la salsa, el mambo y otros ritmos centroamericanos a Chile. Lo que se introduce a partir de la década de los 90 en la sociedad chilena ya no es solo un ritmo que se asimila a los patrones culturales propios de nuestra sociedad sino, más bien, una subcultura que viene con sus ritmos, sus prácticas y sus cuerpos. Este nuevo movimiento cultural, que va a tener sus comienzos con la introducción del *axé*, música del noreste brasilero, y luego con la masificación a nivel continental del *reggaeton*, de origen costarricense, va a expandirse por todas las esferas sociales, transformándose en uno de los fenómenos culturales más importantes de la última década.

El *axé* y el *reggaeton* son dos expresiones bailables y musicales que van a ingresar en todas las clases sociales con connotaciones y funciones distintas. Para las clases dominantes van a representar, por lo general, tan solo nuevos referentes musicales ideales para la diversión y para la entretención vulgarizada, carentes de contenido reflexivo. Para las clases populares van a representar mucho más que una nueva corriente musical. Este movimiento va a ser interpretado muchas veces como un espacio de identidad y de expresión, como un lugar de escape a las constantes frustraciones y violencias de una sociedad de consumo. Sin embargo, la incorporación de alguna de las prácticas, conceptos, imaginarios y bailes asociados a estos referentes, pueden presentar problemas, en la medida que muchos de sus discursos no se ajustan a los patrones culturales de la sociedad chilena, por lo tanto la interiorización de ellos por parte de los sectores marginados puede acentuar aún más su exclusión y estigmatización.

Estamos ante un fenómeno de “distinción” mediante el consumo, tal cual como lo entiende Bourdieu en su libro *La distinción*, pero que ya no se trata de una distinción de objetos de consumo diferentes, como podría ser el caso de la música docta para la clase burguesa y la cumbia para la clase obrera, sino que se trata de una distinción dentro de un mismo objeto de

consumo. Estas distinciones mucho más vidriosas y profundas generan nuevos desafíos para la investigación sociológica, en la medida que propone nuevas formas de estratificación social, las cuales no estarían determinadas por los objetos de consumo, sino por el cómo este objeto se consume y cuáles son sus atribuciones al interior de cada grupo.

Entramos, de esta forma, a enunciar el propósito central de este artículo que es realizar una reflexión exploratoria e incisiva sobre los posibles efectos corporales, sociales y culturales que podría suponer la apropiación de estos nuevos referentes musicales en los sectores marginados, sobre todo en los(as) niños(as) que, dadas estas condiciones, se encuentran más expuestos a ser golpeados por una mala asimilación y consumo de estos nuevos referentes. El *axé* y, por sobre todo, el *reggaeton* (con todos sus agregados) pueden ser analizados como herramientas de erotización de los cuerpos infantiles, en la medida que estos promueven discursos, verbales y corporales, ajenos a los promovidos socialmente, por medio de un mercado mediático irreflexivo y violento que pareciera gozar, más que nunca, los beneficios monetarios de esta nueva “moda”. Se corre el peligro entonces, de que estos discursos desestructuren las pautas de formación sexual de estos niños, alterando de esta manera la relación de su principio de placer con su principio de realidad, como será explicado más adelante.

II. *Axé* y *reggaeton*: ¿cómo y por qué entran a Chile?

Hasta el momento hemos hablado de *reggaeton* y *axé* como si todo lector supiese de forma cabal a qué nos estamos refiriendo. Hecho que evidentemente constituiría un error, dado que si bien estas palabras han saturado nuestra esfera mediática-cultural en el último tiempo, poco se conoce sobre el origen, la historia y las condiciones que favorecieron su entrada a Chile. ¿De dónde vienen estos ritmos? ¿Por qué entran con tanta fuerza a Chile? ¿En qué se asemejan y se diferencian? ¿Quiénes constituyen la oferta y la demanda del mercado que los transa? Son algunas de las preguntas claves que deben ser abordadas antes de dilucidar los efectos que estos están teniendo en la vida de quienes lo consumen.

Para hablar de *axé* y *reggaeton* en Chile hay que situarse en el contexto cultural de la última década, es decir, en un periodo que transcurre aproximadamente desde 1997 hasta nuestros días. Este periodo de tiempo puede pensarse y definirse como la “segunda década” post-dictadura, hecho determinante en su configuración, partiendo por lo que significa situarse ya a una cierta distancia temporal del período de la transición, lo nos permite la identificación de cuatro elementos centrales de esta época que son analizados a continuación.

La disociación entre política y producción artística

El primero de ellos y tal vez el más evidente, es la tendencia hacia la disociación del mundo del entretenimiento y el mundo político: los programas televisivos matinales, los contenidos musicales, las manifestaciones artísticas, las exposiciones, las convocatorias juveniles, etc., parecen querer desmarcarse de cualquier elemento político tradicional, ni el más mínimo atisbo o insinuación de “política” queda permitido dentro de ellos, por tanto empiezan a operar como campos totalmente independientes, distancia impensada durante el régimen militar y otros periodos de la historia chilena.

La cultura, de esta forma, deja de ser un espacio de resistencia política (contra las dictaduras), como lo fue durante gran parte de los años 70 y 80 en casi toda Latinoamérica, para transformarse en un espacio de expresión y esparcimiento libre de cualquier connotación ideológica. De hecho, las expresiones musicales que aún siguen defendiendo un mensaje crítico, lo hacen en oposición al sistema en su totalidad y no con una preferencia marcada, por lo tanto, sin apoyar a un proyecto político en particular. Representativa es, en este sentido, la frase del grupo musical “Tronic” quienes, justo antes de las elecciones de 2005, señalan en la letra de una de sus canciones más populares lo siguiente: *despierten amigos que no nos engañen pronto pronto se vienen la presidenciales recuerden que la derecha nos ha robado y también la izquierda ha coimeado da lo mismo el partido del candidato importa más que sea un buen ser humano.*

La creación y consolidación del mercado de la “farándula mediática”

Si el fenómeno anterior hacía referencia a una cualidad que se pierde en esta época, este punto señala una de las creaciones más representativas de esta nueva década, se trata del mercado de una “farándula mediática” o televisiva si se quiere, que cada día gana más adeptos y ocupa mayor espacio en los medios de comunicación. No solo el giro editorial de las *Últimas Noticias* sino, además, la existencia de más de cinco programas televisivos destinados completamente a estos temas; la aparición de nuevos personajes en las “exclusivas” páginas sociales de la *Revista Cosas* o *El Mercurio*, la venta de álbumes con los rostros de estas famosas estrellas, son algunos indicios de este hecho y el gran lugar que este ocupa en las interacciones cotidianas de los sujetos. El “Mundo de la vida” de los individuos está siendo ocupado, más que nunca, por este nuevo mercado que invade las demás esferas culturales y los espacios de entretenimiento. Casi no queda posibilidad de abstracción de este mundo sin que por ello se tenga que pagar el costo de quedar fuera de muchas de las conversaciones cotidianas. Hablamos de un mercado que mueve millones de pesos mensuales, y que es consumido por millones de personas diariamente. Un mercado con la capacidad de crear y destruir personajes, de ser la línea recta más efectiva para el asenso social, para alcanzar la tan codiciada “fama”, aunque sea solo por un segundo.

Este mercado funciona con sus propios códigos, con lógicas de solidaridad particulares donde se presenta un “alter” (la farándula) como objeto de culto, de reconocimiento y de imitación. Es el espejo que permite la reconstrucción de la identidad de quienes miran del otro lado de la pantalla, ya sea por oposición o afinidad a estas figuras que se exhiben. Un “alter” que brilla con cuerpos expuestos y vidas privadas traslúcidas que alteran la relación con lo público, puesto que lo privado se transforma en público, en lo que vende y en lo que se debe comentar. La figura del “hombre público” queda trastocada permitiendo la aparición en escena de nuevos personajes (futbolistas, ganadores de *reality show*, asistentes de programas, modelos de estratos socioeconómicos empobrecidos, etc.), de cuerpos que jamás hubiesen podido ocupar un primer plano en un programa televisivo, de historias reservadas al anonimato o a una “copucha de barrio”.

El dominio cultural de la producción *underground*

Un tercer punto interesante de analizar y, sin duda, fundamental para el surgimiento del *axé* y el *reggaeton* en Chile, fue la creciente tendencia por la legitimación y la masificación de aquellas producciones culturales provenientes de sectores marginados. Hay una valorización de lo creado por debajo del sistema, de aquello proveniente de lugares estigmatizados socialmente. Es una especie de recuperación de la producción artística de ese tejido social sofocado drásticamente por la dictadura. Sin embargo, no todo lo popular se vuelve moda y es objeto de consumo de las clases más acomodadas. Por el contrario, esto opera por medio de un selectivo sistema de mercado que elige quién de estas figuras podrá tener la oportunidad de ser famosa, promocionando una mezcla curiosa entre talento, oportunismo y mercado, que se expresa en forma evidente en aquellos programas “busca talentos” como “Rojo” y “Mekano”. Se crea todo un aparato mercantil que permite la aparición de nuevos artistas e incluso de nuevos ritmos musicales, una unión entre televisión y producción musical que termina traspasando todas las esferas de la vida social. El cuerpo de quien canta, su historia y su música quedan estrechamente ligados y exhibidos en los medios, trasladando a estas personas de un sector marginado al sector de la fama, de lo público, de lo “top”.

Ya no se trata de figuras del pop norteamericano estilo Madonna, del rockstar británico estilo Bono, de íconos del *grunge* norteamericano estilo Nirvana, o de figuras casi revolucionarias estilo Silvio Rodríguez, todos ellos íconos de culto en los años 90, sino de figuras provenientes de sectores marginados de Brasil, Costa Rica, Panamá, e incluso de nuestras propias poblaciones. Figuras que emergen desde los suburbios urbanos y que comienzan a masificar su producción artística por medio de esta maquinaria comercial que incluye televisión, internet, radio y compañías disqueras. Ídolos que por primera vez ganan espacios y que, al parecer, quieren apropiarse en forma definitiva de la producción musical-artística chilena.

La liberalización y exhibición del cuerpo

Llegamos por último a uno de los cambios más significativos en esta última década, se trata de la forma de relación entre cuerpo-placer que está experimentando fuertes transformaciones en nuestro país. Es difícil trabajar en tan pocas líneas un cambio tan profundo y significativo como este, dada la peculiar relación que los chilenos guardan con el cuerpo. Sobre todo después de dos décadas de represión política donde, por una parte, el cuerpo del **desaparecido** y el **torturado** aparecen en la conciencia colectiva como el miedo fáctico de todo disidente del orden establecido. Y el miedo de la amenaza a la violación de lo privado, por otra parte, como el miedo atávico de los grupos de derecha. Estas dos imágenes construyen la noción de un cuerpo “amenazado” que puede ser víctima en cualquier momento, por eso es un cuerpo reservado y escondido, es un cuerpo que no busca exhibirse demasiado para no generar sospechas, un cuerpo enmascarado que desarrolla su actuar público solo detrás de una máscara que le permite cierta seguridad. Este cuerpo “amenazado” solo encuentra lugares de placer en el ámbito de lo privado, en el espacio público queda prohibida cualquier manifestación de este tipo, ya que promueven la degeneración moral y la pérdida del orden cívico.

Por otro lado este mismo proceso instala la imagen del “otro” como un otro amenazante, como un “otro” del cual no me puedo fiar y debo guardar cierta distancia. Se crea la idea fuerte del espacio privado, de ese lugar que nadie puede ni debe invadir. Espacio privado que funciona como un escudo magnético que nos protege contra el contacto del otro; si alguien nos toca por casualidad debe inmediatamente disculparse o nos sentimos profundamente incómodos, pasados a llevar en nuestro lugar más íntimo. Por eso, nada irrumpe más en la cotidianidad de los chilenos y es señal de un fuerte cambio cultural, que el hecho de que cerca de cinco mil personas decidan fotografiarse desnudas en pleno centro de Santiago. El fenómeno “Tunick^[1]” representa un ejercicio de quiebre con el orden establecido, de liberalización de ese discurso fuertemente arraigado, es señal de un cambio, de una nueva forma de entender y expresar la relación con el cuerpo.

[1] El fotógrafo estadounidense Spencer Tunick, realizó su sesión fotográfica el 30 de junio de 2002 en pleno centro de Santiago, en lo que fue su primera visita a nuestro país.

Otras manifestaciones evidentes de este fenómeno son: la proliferación que en el último tiempo ha tenido el uso de tatuajes y el piercing como adornos, que buscan la exaltación del cuerpo; el auge creciente de los “Martes femeninos” y los “Jueves masculinos”, que buena parte de los establecimientos de entretención nocturna, que no son *cabarets* o casas de prostitución, realizan; la rápida expansión de las “tribus urbanas” juveniles que utilizan atributos corporales como elementos de distinción y de pertenencia al grupo (piel pálida, peinados, vestimentas, accesorios, etc.); la exhibición de cuerpos casi desnudos y erotizados en espacios televisivos de fácil acceso para los niños, como en la mayoría de los programas de la tarde; y, por supuesto la elección de bailes y ritmos musicales fuertemente cargados de erotismo y de connotaciones sexuales explícitas, con el cuerpo del mulato como objeto de deseo. Ritmos musicales que estimulan el cuerpo y lo ponen en directa relación con el placer.

Es parte del contexto socio-cultural en el cual hay que entender la entrada de estos nuevos ritmos a nuestro país, y estos son algunos de los factores claves que permiten dilucidar por qué estos se transformaron rápidamente en verdaderas modas y comienzan a tener incidencias sobre nuestra cultura. Describamos ahora la entrada de cada uno de estos ritmos.

Para entender la entrada a Chile del *axé*, ritmo brasileiro nacido hace más de quince años en Salvador de Bahía (región del noreste de Brasil), que es una fusión del zamba, la música tropical y la música típica bahiana, hay que hacer referencia obligada al programa televisivo “Mekano”, producción del canal Megavisión que comenzó a transmitir a mediados del año 1997. En un principio, el programa se propuso como una franja juvenil estilo “Extra jóvenes”, que buscaba animar la tarde de los adolescentes, los fines de semanas. Con la llegada del nuevo milenio, “Mekano” pasa a emitirse de lunes a viernes, con la figura de José Miguel Viñuela como animador. En dos años llegan a dominar las emisiones de la tarde, pasando, en 2002, a superar los treinta puntos promedio de *rating* mensual, lo cual es considerado todo un record televisivo.

En esta época, el programa decidió traer nuevas figuras para reforzar el equipo de bailarines “Team Mekano”, de gran protagonismo en el espacio. Es así como llega a uno de sus *castings* un grupo de brasileiros provenientes de Bahía, quienes se transformarían en el famoso grupo “Axé Bahía”.

La música de este quinteto carioca rápidamente comenzó a sonar en todas partes. Sus letras pegajosas, ritmos animados y “calientes”, y la coreografía

repetidas todas las tardes, fueron la mezcla perfecta para “conquistar” a los chilenos, que no solo seguían con atención la actuación de este grupo en el programa “Mekano”, sino en todos los medios de comunicación que se hablase de ellos. Así Flaviana, Francini, Jeferson, Bruno y Jociney pasaron del anonimato absoluto a ser íconos de un nuevo estilo musical que prometía quedarse con fuerza en Chile.

La producción de “Mekano” aprovechó esta gran sintonía y decidió lanzar al mercado el primer disco de *axé* llamado “Furação 2002”, que fue todo un éxito, con ventas por sobre las dieciséis mil copias en menos de cuatro horas, y la obtención del “Disco de Oro”. En dicho disco de dieciocho temas se incluían las famosas canciones “Tapinha”, “Thuthuca”, y “Tesouro do pirata” (más conocido como “onda onda”) que pese a ser cantadas en portugués todo el mundo coreaba. La fama de este grupo lo llevó a recibir otras ofertas televisivas, lo que produjo finalmente su salida del programa “Mekano” para integrarse a las pantallas de TVN. En este canal animaron varios programas y desarrollaron dos discos musicales propios llamados “Tudo bem” y “Tudo Bem 2”, los que también alcanzaron un buen número de ventas.

Sin embargo la historia del *axé* no termina aquí. La producción de “Mekano”, no contenta con la salida de sus estrellas, decidió realizar un *casting* en Brasil para traer a sus reemplazantes. Es así como el 15 de febrero de 2002 desembarca en Chile otro quinteto brasileiro quienes serían rápidamente conocidos como “Porto Seguro”. Este nuevo grupo integrado por Antonio Carlos (“El Indio”), Francine Brandao (Fran), Cherry Ramos, Paloma de Alencar y Thiago Cunha, comienza, primeramente, bailando canciones creadas por “Café con leche”, grupo chileno perteneciente al programa “Mekano”. En poco tiempo, el programa televisivo decide sacar otro disco, eso sí, con la imagen de “Porto Seguro” como atractivo, titulado “Funk & Axé Music”. Este disco vuelve a ser record de ventas y es difundido a lo largo de todo el país.

El gran éxito de dicho disco hace que este grupo siga el mismo procedimiento que su homólogo “Axé Bahía”, y decida crear su propia producción musical. Es así como en octubre de 2002, lanza su primer disco llamado “Porto Seguro” que en solo un par de horas ya había vendido treinta mil copias. Este gran éxito los transforma en las nuevas figuras del *axé* en Chile, y fortalece aún más la presencia de este ritmo en nuestro país. De hecho, en su momento más alto, se acercan al “Triple Platino” (con más de

cincuenta y cinco mil copias vendidas en menos de dos meses en el mercado) y superan con creces, en los *rankings*, a sus compatriotas y competencia “Axé Bahía”.

El fin del *axé* en Chile, está marcado por una nueva invención televisiva. Hacia fines de 2003, el grupo “Porto Seguro”, tras una serie de peleas internas y de altercados entre sus integrantes, decide separarse y conformar un nuevo conjunto llamado “Porto Bahía”. Este grupo acepta una oferta de Canal 13, quien lo pone como “carta ganadora” para el Festival de Viña del Mar. Allí realizaron una rutina que pasó sin penas ni glorias, y que anunció la decadencia definitiva de este ritmo.

Al poco tiempo, el *axé* dejó de existir; la ficción mediática de su desaparición fue igualmente repentina a la de su aparición. Ya a comienzos del 2004 casi ninguna radio tocaba estos temas y sus bailes eran cada vez menos frecuentes en discotecas y *pubs*. Todo señalaba que la “moda *axé*” había colmado a los chilenos y que su estilo no representaba más que una invención del programa “Mekano”, que estaba condenada a la desaparición.

Lo único que quedó del *axés* en nuestro país, aparte de los *s*, discos guardados y esas coreografías burdas grabadas a fuego en nuestras conciencias, fue la residencia de alguno de los integrantes de estos grupos, quienes lograron hacer un espacio en nuestra “prestigiosa” farándula, lo que les permitió, hasta el día de hoy, seguir figurando de vez en cuando en televisión.

El fenómeno musical del *axé* en Chile, debe ser analizado desde la exitosa ficción mercantil de una empresa que se enriquece con la introducción de ritmos exóticos, transformando un movimiento musical que ni siquiera es popular en su lugar de origen, en uno de los ritmos más bailados a nivel nacional. ¿Cómo lo logra?, es una pregunta pocas veces formulada. Pareciera ser que, en un primer punto principal, la idea era traer música que asociara conjuntamente imagen, canción y baile. Un segundo punto, tenía que ver con la introducción de ritmos musicales fácilmente difundibles, que pudieran ser reproducidos en cualquier circunstancia y que no dependieran del artista sino de ellos mismos, como discursos autárquicos independientes de sus fuentes de origen. El ejemplo de ello fue la sustitución de “Axé Bahía” por “Porto Seguro” en “Mekano”, evidencia concreta que ninguno de los dos importaba demasiado, que fácilmente podían ser sustituibles. Pura “forma”, significativa y apariencia; el discurso dissociado del contenido, susceptible a la reproductibilidad y, por lo tanto, hacia la segura introducción en las

conciencias de quienes lo escuchan. Ritmos de la repetición, del siempre igual, que se cantan y se bailan de la misma forma, que nunca ven alteradas su estructura hasta que desaparecen.

Por otra parte, el baile y el consumo de este ritmo tienen que producir placer. Como creación de mercado, su consumo debe causar satisfacción, aunque tan solo momentánea, de forma que siga siempre vigente su necesidad. Como señalan M. Taylor y E. Saarinen que “el deseo no desea la satisfacción. Por el contrario el deseo desea el deseo”.

Solo hay que dejarse llevar por la música y bailar de la misma forma que todo el mundo baila (forma también determinada por el mercado), no importa el lugar, quién está al frente, la edad o la circunstancia, la legitimación social ya viene garantizada. Por eso no importa si mi baile es erótico dentro de la escuela, en la plaza o en mi casa. Mientras bailo, el erotismo está permitido; porque qué maldad puede tener algo que todo el mundo hace. Planteado en estos términos, podemos llegar a leer cierto adoctrinamiento y normatización del cuerpo foucaultiano, pero en un proceso doblemente complejo, puesto que es un adoctrinamiento que no se basa en la disciplina, en el castigo o en la sanción, sino en el placer y en goce del cuerpo. Este adoctrinamiento de cuerpos con poca ropa y movimientos eróticos, va internalizándose en la conciencia de quienes lo reproducen una y otra vez. De un modo tan latente que no necesita de una autoridad ni de una relación de poder asimétrica donde exista la figura del “yo debo”.

Durante el transcurso de este artículo, hemos venido hablando de *reggaeton* y *axé* en forma conjunta, aun sabiendo que el *axé* ya no tiene relevancia alguna dentro de nuestra sociedad y que ambos estilos guardan diferencia inconmensurables. Sin embargo, hemos elegido esta asociación porque, a nuestro parecer, el *reggaeton* entra al país para llenar los espacios dejados por el *axé*; de esa manera se logra entender la fuerza del *reggaeton* en Chile si se lee bajo esta continuidad y se entiende como parte de un mismo fenómeno, que va mucho más allá de simples modas musicales. Por aquí hay, se reconozca o no, toda una maquinaria mediática-mercantil (programas televisión, radios, páginas web, empresas disqueras, discotecas, etc.) que no está dispuesta a dar tregua en esto que parece ser tan rentable y tan fácilmente reproducible.

Hecha esta aclaración se puede entrar de lleno a hablar de *reggaeton*. La historia de este estilo musical es mucho más rica y compleja que la del *axé*, puesto que este es un fenómeno originado hace más de veinte años

en Centroamérica. Entre los expertos en la materia, existe aún un debate intenso sobre el lugar de origen de este movimiento. Evidencias empíricas señalan que este pudo haber surgido tanto en Panamá como en Puerto Rico. Los defensores de la primera tesis aseguran que todo surgió en Panamá cuando en los años 70, los jamaquinos descendientes de inmigrantes que habían ayudado a construir el Canal de Panamá, empezaron a cantar reggae en español, de donde abría surgido el *dancehall reggae* y su variante *raggamuffin* que tienen características precursoras del *reggaeton* (de ahí deriva su nombre). Los partidarios de la segunda tesis, por el contrario, afirman que el verdadero origen del *reggaeton* está en Costa Rica puesto que fue allí donde ritmos provenientes del reggae y el *hip hop* norteamericano comenzaron a ser mezclados con ritmos latinos como la bomba y la salsa, además de agregarle una base digitalizada característica fundamental de este ritmo. Para los defensores de esta tesis, el *reggaeton* no tiene su origen en Panamá puesto que allí conservaron la estructura musical del reggae jamaicano, pese a que lo hayan adaptado a letras hispanas. En esta vertiente se reconocen como los verdaderos propulsores del *reggaeton* a cantantes como Vico-C que ya a fines de los 80 difundía sus canciones en los suburbios de Costa Rica.

Intentando sintetizar esta discusión, podemos sostener que el *reggaeton* (también conocido como *reggaetón* y *reguetón*) es un género musical variante del *raggamuffin* y el *dancehall*, que a su vez desciende del *reggae* jamaicano, influenciado por el *hip hop* de las zonas latinas de Miami, Los Ángeles y Nueva York. Tiene como particularidad que sus letras son habladas en español y reciben la influencia de otros estilos latinos, como la bomba, la bachata, el merengue y la salsa. Las letras del *reggaeton* se caracterizan, además, por apoyarse en la rima para lograr que la canción sea pegadiza y de fácil identificación para el público; este estilo de rima también está inspirado en el *raggamuffin* y *dancehall* jamaicano y en el *rap*. Tan importante es la voz del cantante como el *disc jockey* (DJ) que mezcla la música, el éxito de una canción de *reggaeton* dependerá de una armonía entre ambos (DJ y cantante) y de una letra pegadiza, las cuales, por lo general, no son muy elaboradas pero cumplen con su función. Los temas de las letras, en un comienzo, eran de denuncia social, pero con el paso del tiempo han ido derivando en expresiones mucho más festivas, abundando, sobre todo, las que aluden al sexo. En ocasiones, este tema es manejado en forma discreta y, en otras, las letras son sexualmente explícitas. El léxico que se emplea está lleno de modismos populares que le dan jocosidad o melancolía, según sea el caso.

Otra característica fundamental de este ritmo es su baile “sensual” y provocativo, con los cuerpos muy pegados, llamado comúnmente perreo (doggy style). Este baile recibe dicho nombre por querer representar los movimientos del coito de los perros. O porque su movimiento es característico del apareamiento de muchos animales, especialmente de la forma y movimiento en que los canes machos se acoplan encima de la hembra.

El perreo se originó probablemente a finales de la década de 1990 en Puerto Rico, pero los detalles no se conocen. Se cree que los jóvenes puertorriqueños adoptaron el estilo de baile sexual *grinding*^[2] del movimiento de hip hop estadounidense y lo vincularon con el *reggaeton*. El objetivo del baile y la música era realizar representaciones provocativas del acto sexual, contra las costumbres aceptadas por la sociedad. En cualquier caso, la actitud de los participantes es la de bailar como si estuvieran tratando de seducir a la pareja en medio de la pista de baile con movimientos lascivos y sensuales. Del nombre de este baile se deriva el verbo “perrear”, un neologismo, que significa bailar perreo. Al varón que baila perreo se le llama “perro” y a la mujer “gata” y, más raramente, “perra”. Este nombre es fuente de muchos juegos de palabras dentro de las canciones, como por ejemplo “el perro entre las gatas”, o “las gatas sandungueras”, nombre que se les da a las *strippers* que bailan perreo.

La entrada del *reggaeton* a Chile estuvo impulsada por tres jóvenes haitianos, David Joseph Versaille, Gyvens Laguerre y Pierre Richard Desarmesd, quienes en el 2002 decidieron formar un grupo musical de *reggaeton* conocido como “Reggeton Boy’s”. La historia cuenta que Givens y Pierre llegaron a Chile desde Haití en el año 1996, para estudiar ingeniería. Sin embargo, tras solo un semestre de intercambio, se declaró el embargo económico a Haití, lo que hizo que tuvieran que dejar la universidad y supuestamente volver a casa, pero ellos decidieron quedarse. Givens trabajó en ventas y Pierre en promociones. Luego, decidieron dedicarse al baile, trabajando en discoteques, especialmente de regiones. En el 2001, Givens viajó a Perú, donde se contactó con el ritmo del *reggaeton*, gracias a un grupo de cubanos y puertorriqueños que estaban explorando el género. Trabajó un tiempo bailando en “Tremendo Choque” y Pierre fue llamado a bailar al programa “Mekano”. Fue entonces cuando decidieron formar el grupo, de un

[2] En inglés “moler” o “picar”, bailan haciendo un movimiento rítmico como moler o picar, friccionando y moviendo la pelvis con la de los demás.

tipo de música que en Chile casi nadie conocía. Lanzaron su primer disco en junio de 2003 titulado “Nos fuimos afuegote, perreando y sandungueando”, el cual rápidamente vendió más de treinta y siete mil copias y ganó dos discos de platino, con temas tan conocidos como “Que la azote”, “Baila morena” “Lo que pasó pasó”, entre otros.

La fiebre por el *reggaeton* en Chile había comenzado, las barreras quedaron abiertas para la entrada triunfal de quienes ya eran sus máximas figuras a nivel continental. El mercado discográfico no se hizo esperar y al poco tiempo introdujo discos de Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel, Calle 13, Héctor “The Father”, entre muchos otros. Estos representantes provenientes en su mayoría de Costa Rica, Puerto Rico y Panamá, se posicionaron rápidamente en la lista de discos más vendidos, en especial, aquellos que recopilaban temas de varios artistas. Pronto comenzaron a venir a Chile realizando diversas giras y ampliando aún más el fenómeno.

Nuevamente aparece la imagen de un “cuerpo”, un cuerpo centroamericano cargado de cadenas, tatuajes, aretes y ritmo. Un cuerpo masculino permanentemente rodeado de mujeres que lo desean y bailan a su alrededor. Esta es la imagen que trae adosada el *reggaeton*, movimiento musical protagonizado casi exclusivamente por varones donde la mujer se vende como un accesorio más del espectáculo. No es ni siquiera necesario oír el contenido de sus letras para darse cuenta del brutal androcentrismo y sexismo que existe en esta expresión musical; basta realizar un ejercicio de “Proxémica” con los cuerpos que allí se nos presentan, para analizar la posición relativa de la mujer en relación a ese “macho” al cual nadie puede resistirse.

El fenómeno del *reggaeton* en Chile debe ser analizado con más detención que el fenómeno del *axé*, puesto que representa un movimiento más estable y más arraigado en una tradición que traspasa las fronteras de nuestro territorio. No puede ser reducido, por tanto, a una creación puramente de mercado, como lo fue el *axé*, sino a una producción cultural que nos puede estar revelando importantes indicios de nuestra identidad latinoamericana, en la medida en que este movimiento es (nos guste o no) la producción artística que más fronteras ha traspasado en el último tiempo y que más diálogo artístico está generando dentro de nuestro continente. Esto hace que su análisis no puede ser disociado de esta magnitud territorial, que contradice a todo quien quiera reducir este fenómeno a una simple moda local o pasajera.

III. La reproducción cultural del *reggaeton* como posible arma de erotización

Los efectos del consumo de estos nuevos referentes “musicales” (en tanto verdaderas subculturas), parecieran estar lejos de ser un problema exclusivamente cultural o mediático, desearíamos que estos representaran tan solo una crisis del consumo artístico o televisivo, una expresión más de la llamada “cultura huachaca” imperante en Chile a partir de los años 90 (Huneuss, Pablo. 2000). Sin embargo el *axé* y el *reggaeton* en tanto, posibles armas de erotización (hipótesis que tendría que ser demostrada luego de un contundente trabajo empírico que está más allá de los márgenes de este trabajo exploratorio) pudiesen tener impactos profundos en los cuerpos de quienes los asimilan de forma irreflexiva, sobre todo en los niños(as) de sectores marginados que están más propensos a su internalización, como prácticas corporales legitimadas y normalizadas. En este sentido, subrayamos de nuevo la importancia de analizar este fenómeno desde la variable clase, puesto que es en estos sectores donde queda más expuesta la posibilidad de que la asimilación de estos bailes sea interiorizada como *habitus*. Esto debido a que en estos sectores existen menos marcos integrativos que deslegitimen o desatiendan el consumo de estos ritmos, dado que ellos invaden en mayor cantidad e intensidad los espacios de socialización primarios, y constituyen una forma esencial de entretenimiento que es reforzada y fomentada por todo el medio.

El *habitus*, es el principio generador y unificador que traduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas (Bourdieu, Pierre. 1994). Por tanto debe ser entendido como un dispositivo social, internalizado en un agente, que termina regulando las pautas de acción y horizontes normativos de éste, es decir, configurando sus disposiciones en el mundo social que se objetiva en estilos de vida y en “gustos” determinados.

Estos niños expuestos (sin censura) a estos nuevos referentes musicales, están ante el peligro de terminar siendo portadores de un *habitus* lleno de prácticas disociadas a la expectativa social de aquello llamado “infancia”, lo que los dejaría cada vez más expuestos a ser protagonistas de diversos fenómenos como el embarazo y prostitución infantil, inicio sexual prematuro,

víctimas de violación y objetos de erotización. Relaciones que lógicamente tendrían que ser constatadas empíricamente en un trabajo futuro, que se encargue de medir los impactos reales en la sexualidad de los niños expuestos a estos referentes, y que considere, además, todas las otras variantes que pueden determinar la construcción de la sexualidad de una persona.

Si nuestras sospechas son ciertas, estaríamos ante cuerpos castrados, fragmentados ante la posibilidad de poder vivir de forma espontánea y plena su sexualidad con sus ciclos naturales, respetando los ritmos propios de cada individuo. Esta imposibilidad de autodeterminar los tiempos y las formas de cómo se quiere vivir la sexualidad, atentan directamente contra el placer, la expresión natural y somática de la sexualidad, la finalidad biológica de todo individuo (Freud, Sigmund.).

Las implicancias del proceso que intentamos analizar, estarían muy lejos de reducirse exclusivamente al campo de la moral, ellas representarían una verdadera violación al desarrollo de estos niños(as), cuerpos infantiles erotizados, cuerpos del no-placer, de la frustración, de la condena, del estigma. Significa, irreductiblemente, la sentencia una y otra vez al dolor y la soledad, a la complicación de tener que cargar con los resultados de las prácticas y discursos transados irreflexivamente en el mercado.

Se trata, entonces, de la desaparición misma de la infancia, de una reducción de la distancia entre el periodo en que se comienza a tener conciencia de sí mismo y la adolescencia. La muerte de ese disfrute infantil se basa en placeres no asociados a la sexualidad y al erotismo, donde el cuerpo del otro aparece, no como objeto de deseo, sino más bien, como una alteridad que sirve para formar el propio proceso identitario. Entendido desde las propuestas teóricas de J. Piaget y de S. Freud sobre la infancia, el cuerpo estaría compuesto por distintas fases de desarrollo, que se ordenan sucesivamente y que no pueden ser interrumpidas de forma abrupta.

Este proceso de erotización por medio de estos bailes, que pareciera ser visto como normal y no sorprender mayormente a nadie, debiera remitir a una reflexión profunda. ¿Será que existe en dichos bailes la creación de una imagen del cuerpo erotizado?, o ¿que en su consumo hay nuevos patrones culturales cargados de contenido erotizante? O, tal vez, todo esto da cuenta de un solo movimiento, que se expone bajo una lógica liberalizante donde todo contenido publicitario, cultural o mediático entra triunfante sin el menor juicio de una sociedad civil inexistente, aplastada por una cultura de mercado dueña absoluta de la creación de significados. La exposición es de

forma difusa e inmediata, de manera tal, que el sujeto se siente atraído así hacia su consumo; atracción de significantes y gratificación momentánea, erotización de las relaciones sujeto-objetos y creación de deseos ficticios e irrealizables. La materialización perfecta de la mercantilización de la cultura, denunciada hasta el cansancio por los exponentes de la “Escuela Crítica”, quienes se dedicaron a estudiar los impactos de una industria cultural norteamericana, que agotaba todo valor cultural de la obra por medio de su reproductibilidad técnica (Benjamín, Walter.1973), es decir, por medio de su divulgación a gran escala disociada de su contexto de creación, de su origen. Esta pérdida del valor originario es lo que está justamente presente en estos nuevos movimientos musicales, que son reproducidos sin criterio por las grandes empresas disqueras y difundidos sin filtro por la red, con lo cual se pierden todas las funciones que alguna vez pudieron tener en su país de origen.

Ahora las interrogantes a resolver serían: ¿por qué si bien este tipo de cantos y bailes no son partes de una producción cultural propia, nos parecen tan normales?, ¿por qué nadie se escandaliza cuando dos niños de nueve años bailan *reggaeton* moviendo las caderas en forma erótica y rozando sexualmente sus cuerpos?, ¿qué hay en estos nuevos referentes musicales que automáticamente se asimilan como una moda propia, hecha a la medida para los chilenos? Será que en ellos operan mecanismos invisibles de reproductibilidad que intentan penetrar de cualquier forma para mantener su consumo, ¿cuánto hay realmente de gusto propio al escuchar esta música?, ¿cuántas significaciones arbitrarias se han asociado a estos nuevos estilos, para expresar, por medio de ellos, necesidades tan normales como entretención, libertad, expresión y “carrete”? Estas operaciones ocultas debieran ser el foco de nuestra reflexión y de cualquier trabajo sociológico en esta línea.

Lo que se ha venido mostrando hasta ahora, es la evidencia de los posibles impactos que puede generar la erotización del cuerpo infantil, con el fin de determinar en qué medida estos nuevos referentes musicales contribuyen a este proceso. Para ello, se ha señalado también, la forma en que estos nuevos referentes operan, intentando explicar a qué elementos responde la explosión comercial que estos han tenido. Por otra parte, se ha intentando mostrar cómo se ha articulado el debate académico sobre la conformación de un escenario de conflicto entre sexualidad y norma, atribuida, desde nuestra perspectiva, en buena parte a la sobre exposición de una cultura de la entretención, profundamente cargada de contenidos sexuales y violencia,

que cobran su máxima expresión en los denominados nuevos referentes musicales *axé* y *reggaeton*, que no solo entran como nuevos ritmos, sino como verdaderas subculturas que implican la incorporación de símbolos, prácticas, y discursos.

IV. Los fundamentos teóricos de la erotización del cuerpo: cuerpo, placer y sociedad

Para seguir abordando el tema de este artículo y poder ahondar de mejor forma en las tesis que se irán planteando, es fundamental detenernos un momento en una breve revisión de alguno de los fundamentos teóricos que subyacen a los conceptos que hemos utilizado. Hablar de cuerpo, erotización, represión, sanción y placer-norma, no puede ser, sino desde un movimiento teórico-conceptual que implique el reconocimiento de las significaciones que subyacen a estos conceptos. Es necesario poner en evidencia entonces, las líneas teóricas que a partir de ellos se desprenden, a fin de que el lector conozca sus márgenes de interpretación posible y sea capaz de captar todo el sentido que se desprende de ellos. En especial, en lo que se refiere al concepto de “cuerpo” que, como vamos a mostrar, ha tenido una evolución considerable en el transcurso de la historia.

El cuerpo moderno

Solo se puede comenzar hablando de cuerpo, cuando se pone en evidencia la visión socio-histórica del cual se hace referencia. El cuerpo, al ser entendido como un objeto de construcción social, queda inmediatamente sometido a las normas, conocimientos y leyes sociales de un determinado período histórico. En este sentido, la concepción que actualmente tenemos del cuerpo contiene en sí misma, toda su historicidad y sus condiciones de posibilidades. Por eso, es importante detenernos en ellas antes de considerarlo como objeto. Para David Le Breton (1990: pág. 8) nuestras actuales concepciones del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como estructura social, lo que fue posible gracias a una triple ruptura: del sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo. El cuerpo occidental es, por tanto, como afirma este autor, el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte

indivisible del sujeto, el factor de individualización en colectividades en que la división social es regla. Por primera vez, en la historia el cuerpo moderno, aparece como una alteridad, como un “otro” donde habita el sujeto, como un espacio sobre el cual se puede problematizar y distanciarse, esta peculiaridad es la base fundante de las ciencias modernas del cuerpo, en especial de la medicina tradicional que va a intensificar aún más esta ruptura, al generar un conocimiento sobre un cuerpo que no depende del sujeto que lo habita. A este respecto podría considerarse, por otra parte, una “sociología del cuerpo” que en oposición al saber médico va a construir un conocimiento sobre los factores culturales, sociales y estructurales que determinan la construcción de éste.

Este es el “cuerpo” con el cual trabajaremos, un cuerpo que está construido socialmente y que se nos muestra en la interacción cotidiana lleno de marcas, objetos y distinciones, un cuerpo que juega parte del ritual de la interacción, en sentido goffmaniano y por tanto, funciona como el recipiente donde se marcan las etiquetas sociales. Un cuerpo que no es ajeno al mundo que lo rodea, que sirve como principio fundante de individualización y de construcción de la identidad. De ahí la enorme complejidad que implica trabajar el cuerpo como objeto de estudio, en especial el trabajo con aquellos cuerpos marginados, que se construyen socialmente desde la negación y el desaparecimiento. El cuerpo de los marginados lleva consigo su historia de dominación, de inculcación de su clase (como señalaría el mismo Bourdieu), de sus luchas y de sus juicios, como dispositivos estructurantes de su posición en el mundo.

Cuerpo, sexualidad y erotismo

Hablar de cuerpo moderno, significa por otra parte, hablar de cuerpo del control, de la represión. Porque como bien señala Giddens (1992: pág. 27) “La civilización implica disciplina, y la disciplina implica control de los mecanismos internos... quien dice modernidad dice super-ego”. Esta idea proveniente de la teoría freudiana, supone el reconocimiento de una tensión profunda entre la libre expresión de los instintos y deseos internos, y el control que conlleva la vida en sociedad, en esferas cada vez más diferenciadas y normatizadas. Tensión que, como sabemos, queda representada a nivel personal en la figura de aquel padre internalizado que actúa como marco

represivo de los impulsos individuales más profundos y, que a nivel colectivo, termina representada por un conjunto de saberes, prácticas y poderes ejercidos por una serie de instituciones que Foucault describe con detalle. Esta hipótesis trabajada también por Marcuse en su obra *Eros y civilización* debe ser entendida como una de las piedras angulares para la comprensión del cuerpo, la sexualidad y el placer en la cultura occidental, y debe ser puesta como una de las preocupaciones constantes en el camino hacia la búsqueda de un pleno desarrollo de lo humano, porque como agrega Marcuse (1955) “la libre gratificación de las necesidades instintivas del hombre son incompatibles con la sociedad civilizada”. Esta resistencia encuentra distintos tipos de soluciones, entre las cuales existiría aquella que Marcuse llama la “sublimación no represiva”, que supone que los impulsos sexuales, sin perder su energía erótica, trascienden su objeto inmediato y erotizan relaciones normalmente no eróticas y antieróticas. Generan un proceso de sustitución de la realización sexual del eros, por la realización de éste en otras áreas del desarrollo humano: “la procreación espiritual es obra de eros tanto como la procreación corporal, y el orden correcto y verdadero de la polis es tan erótico, como lo es el orden correcto y verdadero del amor”. Una suerte de sustitución forzosa del “principio de placer” por el “principio de realidad”, que permite finalmente la articulación coherente del Yo.

Hemos realizado este pequeño preámbulo para entrar en la reflexión de dos conceptos que ya han sido utilizados con frecuencia en el desarrollo de este artículo pero que, sin embargo, no han sido definidos con claridad, nos referimos a los conceptos de sexualidad y de erotismo. El concepto de sexualidad, como sostiene Foucault (1976), es un término que aparece por primera vez en el siglo XIX, La palabra existía en la jerga técnica de la biología y la zoología, en el 1800, pero solo hacia final del siglo fue usada con el significado que tiene hoy día. En un principio, este concepto era un secreto, pero un secreto abierto, discutido sin cesar en diferentes textos y fuentes médicas, en las cuales se intentaba debatir, por sobre todo, la posibilidad de existencia de una sexualidad femenina, discusión que queda bien sintetizada en la siguiente frase “lo que es condición habitual del hombre (la excitación sexual) es una excepción en el caso de la mujer” (Stephen Health 1982, citado por Gidens 1998: pág. 32). Es en esta época –sostiene Foucault (1976: pp. 9-47)– que surge una fijación por el sexo en el mundo occidental, donde se entrecruza con el poder y emana de él un conjunto de saberes que regulan las prácticas y disposiciones, dando origen al surgimiento de una ciencia de

la sexualidad. En este sentido, Foucault entiende que la sexualidad es un constructo social, que opera en el campo del poder y no es meramente un abanico de impulsos biológicos que se liberan o no. Como la demencia, sigue argumentando este autor, la sexualidad no es un fenómeno que ya existe. El placer erótico se convierte en “sexualidad” cuando su investigación produce textos, manuales e investigaciones que distinguen la “sexualidad formal” de sus dominios patológicos.

De la definición anterior de sexualidad foucaultiana, sostendremos, basados en la concepción freudiana, que erotismo significa toda forma de manifestación del impulso natural de la energía sexual primaria, que puede ser representado tanto como libido, pura energía sexual, o como eros que, como ya vimos, puede adquirir dimensiones no sexuales. Este concepto puede ser amplio, sin embargo, nos es suficiente para la definición de aquéllo que sí nos importa delimitar que es el sentido que le damos al concepto de “erotización”. Entenderemos por éste, el proceso mediante el cual los individuos son sometidos a relaciones, prácticas o saberes que exacerbaban de forma artificial la manifestación de este instinto sexual, creando una disociación entre la manifestación de éste y sus posibilidades de realización, es decir, perturbando su sano equilibrio entre su principio de placer y su principio de realidad. Este proceso pone en riesgo, por tanto, el sano equilibrio del yo, ya que puede conllevar a dos situaciones patológicas. Por un lado, puede conducir a la liberalización desmedida de los impulsos del “ello”, lo que acarrearía, seguramente, una disociación grave con lo socialmente esperado y, por tanto, una condena social inexorable por parte de los otros. O a la exacerbación del super-yo, mecanismo de represión, que puede provocar la incapacidad de expresar y sublimar estos instintos, generando una exaltación de la pulsión de muerte que al ser dirigida contra el propio sujeto, se transforma en instintos masoquistas y autodestructivos.

Este es el fundamento teórico que está detrás de la hipótesis de que estos nuevos referentes musicales podrían constituir perfectamente armas poderosas de erotización de los cuerpos infantiles.

V. Cantos y bailes, contenidos y prácticas adosadas a estos nuevos referentes. Qué nos dice el *axé* y el *reggaeton*

El *axé* y el *reggaeton*, en tanto producciones musicales y formas de expresión cultural, son productos poseedores de un doble discurso. Por una parte está “lo que se dice”, es decir, la letra de las canciones, el discurso hablado, pero no de cualquier tipo, sino que hablado bajo una forma ritmada, simbiosis clave en la identidad final de la canción. Letra y música quedan tan estrechamente ligadas, que su disociación suele ser difícil, basta hacer el ejercicio de querer recordarle a una persona una canción tan solo relatándole la letra, si no se es capaz de entonar el ritmo, el ejercicio posiblemente sería fallido. Casi no hay posibilidad de disociar melodía-habla. Por eso, el análisis semántico y discursivo de lo que se dice, no puede olvidar el cómo se dice, lo que presenta un desafío mayor a los análisis de este tipo.

Y un segundo tipo de discurso relacionado con el baile, ya no trata lo que se dice sino lo que se expresa. Un discurso realizado por y con el cuerpo, por tanto, un discurso que prescinde de palabras, pero utiliza un nuevo lenguaje, muchas veces más significativo y evidente que el mismo lenguaje hablado. Esta semántica de los cuerpos, expresado en aquéllo que algunos autores llamarán gestualidad (análisis de los gestos), forma parte activa del contenido de la producción musical, ya que es el lenguaje que produce más efectos concretos en quien lo consume (ya sea en quien baila o en quien mira al que baila). El baile produce efectos directos sobre el cuerpo de los cuales nadie puede escapar. En algunos casos puede producir vergüenza, stress, angustia, aburrimiento, pero en otros, produce libertad, expresión, euforia, placer, etc. El baile esta hecho por y para el cuerpo y constituye una comunicación esencial que se remonta a las expresiones primarias de lo humano.

Estas dos dimensiones serán los ejes de análisis a los cuales someteremos estos nuevos referentes. Analizaremos los contenidos de aquellos discursos que existen explícita e implícitamente en estas nuevas modas musicales, a fin de poder determinar si en ellos existe un discurso sexista y cargado de connotaciones eróticas. Determinar esto es fundamental para enjuiciar los efectos del consumo y el impacto psicosocial que la internalización tiene en los niños, quienes son altamente propensos a captar los significados de aquello que les agrada y de reproducirlo en todas las esferas de su vida.

Nuestra idea es exponer completamente al *axé* y al *reggaeton*, mirarlos

bajo los lentes de la revisión crítica, sin afán de realizar juicios tendenciosos que surjan del sentimiento que produce ver su consumo, sino bajo la rigurosidad de una metodología científica que permita dilucidar, en el fondo, los impactos de esta “moda”.

Qué se dice en el *reggaeton*

Si el contenido explícito de lo dicho en alguna de las canciones de *axé* era objeto de debate y de preocupación por la vulgaridad de sus términos y por el posicionamiento de la mujer como objeto sexual, en el caso del *reggaeton*, esta preocupación es doble. Esto porque no solo existe una intención declarada por parte de alguno de sus cantantes, por agregar contenidos sexuales a las canciones, un alto grado de violencia en sus letras y una intensión evidente de posicionar a la mujer como objeto de deseo, sino porque sus letras están en nuestro idioma. A diferencia del *axé*, las letras del *reggaeton* son cantadas en español, hecho que evidentemente hace más fácil su internalización y su reproducción en la conciencia de los individuos que las consumen. Un bien cultural codificado en los mismos términos lingüísticos, tiene una mayor posibilidad de que sus discursos sean difundidos, sobre todo, en aquellos sectores marginados, donde la posibilidad de entender bienes culturales expresados en otros idiomas es relativamente baja. Por eso el *reggaeton* debe ser considerado un arma de difusión poderosa, ya que es un discurso que, tal vez, como ningún otro, es repetido diariamente en millones de hogares, escuelas y espacios sociales. Su práctica se ejerce en un ámbito que parece ser menos ideológico e influyente que otros pero, en realidad, tiene mayor incidencia que ninguno, en el día a día de los individuos, nos referimos al mundo de la vida cotidiana y del entretenimiento.

Espacios como los de la tarde en casa, los de diversión en las noches, los de juntas en el barrio o los de consumo televisivo son, sin duda, espacios de reproducción social donde se legitiman y se construyen muchas de las identidades sociales. Estos espacios cotidianos de entretención y pasatiempo, son ignorados y relegados en los estudios sociales. Se mira con mayor frecuencia los discursos y procesos macro-sociales, y se suele olvidar que la identidad social o de clase (si se quiere), está más definida hoy en día por el consumo de bienes culturales que por la posición relativa en los medios

de producción, por tanto se manifiesta y se juega de forma más evidente en aquello que Michel de Certeau llamó “las maneras de hacer”, es decir, en las formas de reproducir el mundo social desde la posición en este.

Las aclaraciones anteriores, evidencian la necesidad de situar los discursos musicales en el status que les corresponden. No se trata de mermar o sobre dimensionar la influencia de éstos, sino señalar: la evidente importancia que pueden jugar en la construcción identitaria, que su análisis fluctúa entre una dimensión macro social, en la medida en que se analizan como modas sociales, es decir, como objetos de producción cultural de una determinada época y en una dimensión micro social, en la medida que se analizan como un objeto de consumo cotidiano, que repercute en la vida de los individuos. Estas dos dimensiones deben estar siempre consideradas en el análisis sociológico de la producción musical, puesto que permiten su justa ubicación en el espacio social y el análisis de todas sus consecuencias.

A grandes rasgos, se puede sostener que los discursos hegemónicos dentro del *reggaeton*, están referidos a dos líneas que coinciden justamente con la producción musical de dos de los referentes más importantes en el surgimiento de este estilo. La primera, tiene un carácter de denuncia social y de mensaje emancipatorio, donde lo que se busca es denunciar las condiciones de injusticia social que rodean la vida de muchos de los que componen estas canciones. Son verdaderos relatos de las condiciones de marginación, violencia y desprotección social, mezcladas con temas que trascienden la vida diaria en estos sectores como la drogadicción, los abusos y la violencia del mercado. Este estilo de canciones, donde se asume la necesidad de denuncia social y de dar una salida optimista a estas condiciones, encuentra su máxima representación en las letras del rapero puertorriqueño Vico-C, considerado como el más importante exponente del *rap* en español, y como la figura de culto más celebre entre todos los posteriores cantantes de *reggaeton*. En sus letras existe una evidente pretensión de difundir un mensaje educativo que ayude a mejorar las condiciones de vida de quienes viven estas realidades, y de masificar valores universales como la paz, el amor, el esfuerzo, la honradez, etc. Evidencia de esto son canciones tan conocidas como “La recta final”, “Tony Presidio”, “Quieren”, “El amor existe”, “Lo grande que es perdonar”, etc.

Esta línea va a ser precedida de manera ortodoxa, por aquellos grupos de *reggaeton* ligados al Cristianismo, que van a producir una corriente dentro de este estilo llamada “*reggaeton* cristiano”. Aquí se va a mantener

como discurso preponderante, la difusión de valores y relatos de vidas que representen un ejemplo para los jóvenes provenientes de sectores marginados. Lógicamente, detrás de estas letras, va a existir también una fuerte denuncia social y una demanda constante para que se mejoren las condiciones de vida de estos lugares y para que el resto de la sociedad tome conciencia de ellos. Aunque en términos cuantitativos, los grupos que van a seguir esta línea en sus letras, va a ser relativamente escasa. Existe una tendencia por abandonar el carácter social del *reggaeton*, para difundir ahora en sus letras, otro tipo de mensajes que constituyen lo que hemos considerado como el segundo gran discurso hegemónico dentro de este estilo: el ligado a la diversión, el erotismo y la conquista.

Este segundo discurso es, sin duda, el que más se ha desarrollado y ha terminado caracterizando al *reggaeton*. Letras que relatan momentos de placer, fiestas, actos de conquistas, escenas sexuales, rupturas amorosas, peleas por mujeres, infidelidades, etc. se repiten una y otra vez en las canciones de este género, sobre todo en aquellas que alcanzan mayor grado de popularidad. Esta tendencia por asociar las letras a este tipo de contenido, viene desde los orígenes mismos del género, puesto que este nació con la intención de ser un espacio de expresión y de escape a las frustraciones de los jóvenes en los sectores marginados de Centroamérica. Quien primero popularizó este tipo de contenido en sus canciones, fue el cantante panameño Edgardo Franco, más conocido como “El General” quien, ya desde inicios de los años 90, era difundido en las radios y era bailado en la mayor parte de los centros nocturnos de Latinoamérica. El fenómeno de “El General” fue significativo ya que, por primera vez, canciones de alta popularidad habladas en español relataban de forma explícita escenas eróticas y se apoyaban en la utilización de términos vulgares.

Este paso marcado por “El General” y luego reafirmado y consagrado por el *reggaeton*, ha generado que la utilización de términos vulgares dentro de una canción, quede totalmente permitida, normalizando un hecho que hace quince años hubiese sido inaceptable y que hoy en día es casi una exigencia de la producción musical latina destinada al entretenimiento.

Nadie se sorprende de lo que se dice en las canciones, por tanto, todo discurso queda permitido en este campo del arte que cada vez más diluye sus paredes de entradas y condiciones de creación. El lenguaje de la música queda totalmente indiferenciado del lenguaje vulgar y obsceno, una manifestación apocalíptica tal vez, de lo que Walter Benjamín llamó “la muerte de la obra de

arte en manos de su reproductibilidad técnica” (Benjamín, Walter.1973); puro valor exhibitivo de una obra que se cotiza por cuanto vende en el mercado y ya no por su valor de origen, por su esencia.

En Chile, como en la mayoría de los lugares, la mayor parte de las canciones de *reggaeton* tienden a pertenecer a las del segundo grupo. Para evidenciar esta realidad, se realizó un análisis de contenido de doce canciones de *reggaeton* muy popularizadas en nuestro país, privilegiando la elección de canciones compuestas por distintos artistas para impedir cualquier tipo de sesgos y demostrar así que esta tendencia traspasa la producción musical de un determinado cantante. Para dicho ejercicio, se realizó un análisis comparativo de los términos o frases empleadas en cada canción, y luego un análisis de género donde se buscó asociar estos términos a la construcción de identidades, para determinar si en ellas existen prototipos sexistas que coloquen a la mujer en una situación de inferioridad respecto del hombre.

En la siguiente tabla, se presenta una síntesis del análisis de contenido de las canciones escogidas, presentando las frases más representativas asociadas a distintas dimensiones seleccionadas:

Dimensión	Términos Asociados
Violencia	<p>"le gusta que Wisin la jale por el pelo".</p> <p>"pónteme agresiva pa que veas aquí pierde el control"</p> <p>"el señor de la noche mejor escapo que va matar"</p> <p>"mientras nosotros tengamos el control de género (Aquí no juega todo el mundo). Todos vamos a estar bien"</p> <p>"a ti te encanta cuando yo, cuando yo te pego a la pared, a la pared"</p> <p>"le toca el turno al bate"</p> <p>que tú eres callejera, strip faiter</p>
Erotismo	<p>"hoy es noche de sexo voy a devorarte nena linda"</p> <p>"quiero sentirte besarte mi lengua pasarte"</p> <p>"se me pega voy a darle rakata rakata"</p> <p>"métele caliente"</p> <p>"trépatte a la cama con los tacos puestos"</p> <p>"tú estás caliente"</p> <p>"con los tacos en la mano subiéndose el traje (Seductora)"</p> <p>"hello deja el show, súbete la mini falda, hasta la espalda"</p> <p>"dale para abajo pa que pruebes de mi mela"</p> <p>"hay una fila de charlatanes pa' darte fueite"</p> <p>"si te cojo en la pista que tú me grites que dura"</p>
Entretención (no relacionada con el erotismo)	<p>"súbele el volumen al radio que nadie se entere de lo que vamos hacer"</p> <p>"mamita ven y arranquémonos en el carro, olvídate de todo que esta noche nos vamos, a vacilar"</p> <p>"la vida con un par de tragos"</p> <p>"levántate ponte haype, préndete, sácale chispa al estaltel"</p> <p>"te traigo el swing con tremenda sabrosura"</p>
Denuncia Social y/o Contenidos Valóricos	<p>en las doce canciones analizadas no hay frases referidas a esta dimensión</p>

Del análisis de esta tabla, la primera deducción evidente que se puede realizar, es que tal como hemos afirmado, la dimensión de denuncia social no está presente en los *reggaeton* más popular de nuestro país. Todos ellos manifiestan un discurso ligado a la entretención, a la conquista de mujeres y al sexo, recurriendo a frases explícitamente eróticas, violentas y sexistas. Este es el discurso del *reggaeton* en Chile, la forma de presentación de este género que, además, pareciera no mostrar ninguna señal de ocultamiento o de negación de este hecho. Todo lo que interesa es la diversión de quienes lo consumen, el placer de moverse y de ubicarse en una posición de género claramente delimitada, donde las normas sociales quedan diluidas y contrariadas, puesto que este es un espacio donde se puede “perder la cabeza” y liberarse de las formalidades que supone la vida social. Por eso, es posible llegar a escenas tan sub-reales y bizarras como ver a un grupo de modelos bailando encima de algunos parlamentarios en pleno Congreso, en lo que se conoce como “El baile del koala” que, por lo demás, lejos de levantar repudio y escándalo, se popularizó a través de los medios y fue repetido por otras celebridades del mundo televisivo, terminando como símbolo de la Teletón 2007.

La indiferenciación del tiempo y del lugar de estos bailes es lo que preocupa, puesto que relativiza su espacio de reproducción extendiéndolo a otras áreas como la escuela, la casa o el Congreso, donde operan otro tipo de discursos que evidentemente no conciben con el revelado por este género.

Esta indiferenciación de los espacios, conlleva a una intromisión del *reggaeton* en la vida cotidiana de muchos chilenos, lo que puede dificultar la relación placer-norma y la delimitación de lo socialmente esperado. En este sentido, empleando la terminología durkhemiana, se crearía un cierto grado de anomalía social, donde algunos sujetos son incapaces de dilucidar lo que se les pide, en especial, aquellos niños que son restringidos socialmente en relación a lo sexual, pero que luego son aplaudidos por padres y educadores cuando bailan *reggaeton* eróticamente, asumiendo una identidad de adulto. Esta disyuntiva puede causar problemas de desadaptación e impedir un desarrollo normal, sobre todo por el grado de contradicciones a las que están sometidos. Por ejemplo, cómo se puede enseñar la igualdad de género si los ídolos sociales promueven la desigualdad y la superioridad de uno sobre el otro. Cómo se le puede hacer entender a un niño que lo expuesto en el *reggaeton* es ficticio, que así no es la vida social, cuando esta música es acompañada de imágenes donde se aprecian claramente estas diferencias. Cómo un niño, que repite diariamente las frases que hemos destacado, puede

diferenciar realidad y música y enjuiciar criteriosamente el momento en que puede reproducir estas letras. Tareas complejas, más todavía cuando buena parte de la sociedad legitima este contenido y le da un status de discurso socialmente aceptado. Estas interrogantes que tendrán que ser resueltas por futuras investigaciones de carácter empírico, basadas en estudios de casos, pretenderán adelantar una nueva área de preocupación científica, tal cual existen innumerables estudios sobre el impacto de la televisión, los video juegos, la alimentación en niños y niñas, etc. Es necesario, entonces, comenzar a realizar estudios sobre el impacto de estos nuevos objetos de consumo. En este ensayo, de carácter tan solo exploratorio, pretendemos incitar con afirmaciones y relaciones aún no causativas, el cuidado por este tipo de producciones culturales y su revisión bajo la mirada crítica que reviste el oficio sociológico.

En base a lo expuesto en la tabla anterior, existen también cuatro fenómenos que son interesantes de analizar respecto del lenguaje utilizado en estos temas. El primero, es la tendencia a utilizar verbos en modo imperativo, lo cual nos habla de un lenguaje impositivo y violento, que es dirigido hacia un alter, que en la mayor parte de los casos es una mujer. Expresiones como levántate, pégate, salte, déjate, tréplate, agárralo, son utilizadas reiteradamente en todas las canciones, como un modo de imponer la presencia de quien canta. El *reggaeton*, por tanto, se expresa en tiempo presente, donde se relata una situación que es narrada por un sujeto que vivencia lo que relata, esta vivencialidad es fundamental para lograr el impacto de este ritmo y para que este pueda ser reproducido en cualquier parte. Fácilmente se puede imaginar lo que siente el cantante, al narrar uno mismo el tema e imitar sus movimientos.

Otro punto interesante es la mezcla de idiomas dentro del *reggaeton*, sobre todo la fusión español-inglés muy empleada en buena parte de las letras. Esta apropiación de términos pertenecientes al inglés es señal de dos cosas: por un lado, muestra la evidente cercanía entre la cultura norteamericana y la cultura hispana en Centroamérica, caracterizada por la fuerte influencia que históricamente ha tenido la primera sobre estas tierras, y como segundo punto, demuestra la evidente intención del *reggaeton* de constituirse como un movimiento contracultural que pretende ser capaz de oponerse a la hegemonía de la cultura “gringa”, tan fuerte en estos sectores. Para eso, qué mejor que la apropiación y deformación de conceptos íconos de esta ideología de mercado y cultura capitalista. El mensaje que se busca transmitir es la masificación y

dominio de lo latino por sobre lo norteamericano, la pretensión de crear un movimiento universal donde lo propiamente centroamericano brille por sobre todo. En síntesis, un movimiento “pal mundo”, como buena parte de sus cantantes declaran.

Un tercer punto muy interesante de observar, es aquél relacionado con la introducción de voces femeninas dentro de la canción. Hecho que busca reafirmar nuevamente la idea de vivencialidad que se da dentro del tema y expresar la posición que la mujer asume dentro de éste. Como en una verdadera obra teatral dentro del *reggaeton*, hombres y mujeres asumen distintos roles y generan un diálogo que constituye la canción en si misma, como si se estuviera presenciando un espectáculo. El hombre, que por lo general guía la canción, se dirige hacia un alter (la mujer) que en ocasiones responde sometiéndose absolutamente a lo señalado, reafirmando su posición de subyugación. Muchas veces este recurso busca también acentuar la idea de disfrute y placer que este ritmo supuestamente provoca en la mujer, ya que esta aparece generalmente con una voz que expresa excitación y placer a un punto que el interlocutor crea realmente que ella se encuentra complacida y quiere seguir estando en esa posición. Engaño perceptivo y construcción de una imagen que termina legitimando las desigualdades de género y fomentando un trato violento hacia la mujer.

Un cuarto y último punto, que no puede dejar ser analizado cuando se busca comprender el lenguaje y los discursos empleados por el *reggaeton*, es el que tiene que ver con la creación de un vocabulario propio por parte de este movimiento. Como todo movimiento contracultural surgido de sectores marginados, se espera la utilización de una jerga propia y la deformación de ciertas palabras del lenguaje oficial que permiten la conformación de una identidad de grupo. El lenguaje es el medio simbólico más propicio para la generación de dicha identidad, ya que permite la creación de códigos que solo pueden ser descifrados si se pertenece a esa cultura. De esta forma, se generan lazos de reciprocidad entre quienes dominan estos códigos, que terminan favoreciendo la creación de un movimiento multinacional. Como en una suerte de acuerdo tácito, todos los cantantes de *reggaeton* emplean ciertos términos que, aparte de dar más plasticidad a la composición escrita, permiten que el ritmo cobre una peculiaridad especial.

Estos discursos expuestos en las letras, cobran fuerza y vida en el baile, generando que las identidades construidas semánticamente tengan que ser representadas en un espacio real y concreto y, por lo tanto, deban ser

expresadas en y por el cuerpo. Aquí entramos entonces a nuestro segundo eje de análisis, que va más allá de lo que se dice y que nos conduce a la exploración de una de las áreas más llamativas de este nuevo referente: su baile “el perreo”.

Qué se expresa en el *reggaeton*: análisis del perreo

El discurso cantado, es decir, aquél pronunciado por el artista, no siempre tiene la entrada y retención esperada, puesto que muchas veces los sujetos consumen la música sin procesar de forma consciente lo que el cantante está diciendo. Solo se internaliza la canción en su conjunto, es decir, la melodía con alguna noción de lo que se dice ya que, además, muchas veces se emplean términos que no existen formalmente o deformaciones del lenguaje muy difíciles de captar. Todo esto hace evidente que existe otra forma de discurso que es la que realmente genera impacto entre los consumidores de este nuevo ritmo: su forma de expresión, su baile. El baile entendido no como una simple actividad, sino como un espacio de contacto entre los sujetos que se mueven bajo la complicidad de un ritmo, va haciendo florecer los más variados sentimientos. El baile como la representación corporal de la música y por lo tanto el resultado de lo que ésta produce en el cuerpo.

En el *reggaeton*, el baile está en perfecta complicidad con el discurso que se expone en las letras, es una representación idónea de lo que se está diciendo, una puesta en escena que mantiene y acentúa las diferencias producidas en el campo del habla, pero ahora vivenciadas por el cuerpo.

Esta vivencialidad marca definitivamente la retención de los contenidos emitidos por el *reggaeton*, pues permite al actor retener en su memoria, la posición que asume en el baile y la relación que debe mantener con el otro sexo. En otros términos, la mujer asume con gusto su posición de dominada y de objeto de satisfacción sexual, puesto que se trata solo de un baile. Y, por otra parte, el hombre debe asumir su rol de dominador del objeto de conquista y adoración.

Asumir temporalmente estos roles, no representaría problemas si se entendiese como una interpretación ficticia de las relaciones de género, que tan solo se asumen en este tipo de baile. Sin embargo, esta distinción puede llegar a ser problemática para ciertos individuos, sobre todo si no existen otros

espacios regulativos que refuercen la idea de que esto es una representación temporal y que la extrapolación de estas relaciones a otras esferas sociales sería un fracaso. Para algunos resulta fácil entenderlo, pero para otros no es tan evidente, porque además las identidades asumidas en estos bailes causan placer, provocan sensaciones profundas en el cuerpo, que quedan marcadas en la experiencia misma de los sujetos.

El baile del *reggaeton* conocido como “perreo”, está hecho para bailar en pareja o en grupos donde existan representantes de los dos sexos. La mujer es la que asume un rol más activo ya que es la que debe excitar continuamente al hombre, realizando movimientos lentos y sensuales sobre la entrepierna masculina, para lo cual utiliza frecuentemente su trasero, simulando una relación sexual en posición “del perro”, de ahí el nombre del baile. El hombre, por otra parte, es el que supuestamente recita la canción y el que toma una posición más pasiva dentro del baile, esta consiste principalmente en dejarse seducir y en seguir el ritmo de los movimientos femeninos, evidenciando aún más el efecto de estar representando una relación sexual con ropa. También él puede poner sus manos sobre los órganos sexuales femeninos y, en algunos casos, actuar como si la estuviera golpeando o tirándole del pelo. Todo esto para dejar en claro su posición de dominio y centralidad en la escena.

Evidentemente, existen distintas formas e intensidades en la representación de este baile. Algunas, que se pueden encontrar fácilmente en la red, manifiestan claramente una simulación de relaciones sexuales y, en ellas, se compete por quien llega a la escena más comprometedor o a la ejecución del paso más erótico, terminando con bailarines que se desnudan casi por completo y con la representación de un baile erótico vulgarizado, que pierde todo sentido y que se transforma en exhibicionismo y pornografía. Este baile (llevado a estos extremos) obviamente no es protagonizado por niños, sin embargo, ellos tienen fácil acceso a las imágenes donde se exhibe y a escuchar la música, que ya es altamente erótica, lo que debe considerarse un mensaje comprometedor, puesto que los pasos para llegar a tal punto no se alejan mucho de las formas más comunes de representar este baile. Estas formas comunes de representación, se caracterizan igualmente por movimientos sensuales y por bailar estrechamente con la pareja, aun cuando no se busque hacer alusión directa al acto sexual, para lo cual se guarda mayor distancia y no se exagera en los movimientos de cadera. Esta manera es común a todos los que bailan *reggaeton*, ya que el objetivo mismo del baile consiste en simular una situación de conquista y sensualidad entre los participantes. El

baile del *reggaeton*, entonces, puede quedar ligado al componente sexual, en la medida que puede activarse durante este baile aquel potencial excitativo o instinto sexual, que un adulto puede reprimir fácilmente y luego expresarlo de forma normal, pero un niño no sería capaz de dominar, puesto que dicho estímulo no tiene una correlación con sus mecanismos de sublimación y estados de desarrollo. Este sería justamente el mayor riesgo de este tipo de baile, ya que rompería con el estado de latencia en el cual se debiera encontrar por un período la energía sexual, transformándose, entonces, en un arma de erotización, puesto que transgrede el normal desarrollo de la actividad sexual y representa formas de sobre estimulación que alteran la relación con la realidad y las etapas de desarrollo.

No se trata de desestimar la validez musical e incluso cultural del surgimiento de estos ritmos, muy por el contrario se trata de enunciar las posibles connotaciones e impactos que estos causan actualmente.

El baile de *axé* o *reggaeton* puede ser una perfecta forma de entretenimiento, de comunicación física entre dos personas, de manifestación corporal e incluso de terapia para ponerse en contacto con la sensualidad y el movimiento, en la medida que dicha actividad sea realizada por personas que no vean amenazadas la construcción de su *habitus*, El problema acontecería, cuando estos referentes pasan a ser los ordenadores de relaciones tan primordiales como las de género o cuando provocan estímulos disociados a la edad de los sujetos. El baile del *reggaeton* no es nocivo per se, solo en la medida que se transforma en una arma de erotización y de adoctrinamiento de un cuerpo que es incapaz de asimilar los fuertes contenidos que en él se transmiten, el cuerpo infantil.

VI. Conclusiones: familia, escuela, gobierno y sociedad.

¿Dónde están los marcos integradores?

Durante todo este artículo se ha querido insinuar, de forma más bien discursiva, los posibles impactos, significaciones y representaciones que pueden acarrear estos nuevos referentes musicales, sobre todo en los cuerpos infantiles de los sectores marginados donde imperan con mayor preponderancia. Sentimos que es el momento de esbozar ciertas conclusiones que clarifiquen nuestras pretensiones y den atisbos de hacia dónde creemos se debe avanzar en esta temática.

En este sentido, creemos que lo primero que podemos señalar es que la introducción y masificación de estos nuevos referentes, se dan en un proceso de transformación social, en lo ligado a la forma de relacionarse con el cuerpo propio y ajeno y a la forma de expresar en la esfera pública nuevas maneras de asumir la sexualidad.

Determinar con exactitud el impacto que han tenido estos referentes en la construcción de nuevos discursos sobre el cuerpo y la sexualidad en Chile, es una labor pendiente y difícil, que requiere una distancia suficiente y la conformación de equipos multidisciplinarios que trabajen en esta tarea.

Otro punto interesante de concluir, es que estos discursos ya no pueden ser concebidos solamente en su dimensión artística. Ellos representan también discursos políticos y sociales, ya que promueven contenidos contra hegemónicos que pretenden imponer una cosmovisión sobre la vida social, especialmente en lo relativo al género y a los espacios de diversión.

No es justo seguir avanzando, sin antes anunciar un tema importante en la investigación de estos nuevos referentes. Se trata de la instauración de una maquinaria mercantil que ha hecho de estos nuevos ritmos, objetos de lucro y de difusión indiscriminada. Televisión, radios, disqueras, internet, telefonía, centros nocturnos, etc., se unen bajo la exposición de un nuevo referente, con el fin de posicionarlo como el objeto de consumo más rentable en el último tiempo. Dilucidar los movimientos, poderes y pretensiones de esta industria, también constituye un futuro objeto de estudio importante, ya que esta es otra manifestación más de que, al parecer, la cultura ideal para el chileno medio es la que opta por lo impuesto, por objetos culturales que no implican la necesidad de un proceso cognoscitivo que permita la distracción de la mente, un minuto de on-off para descansar del esfuerzo que implica

paradójicamente la reproducción del mismo sistema, “productos culturales de la anestesia”, de la distracción momentánea, de la euforia ficticia, del engaño.

Por último, nos parece necesario cerrar este artículo con una pequeña reflexión sobre lo que, sin duda, es la señal más alarmante que deja un análisis de estos nuevos referentes. Se trata de la permeabilidad de los espacios primarios de socialización y la facilidad con que éstos son conquistados por este tipo de discursos. Queda en evidencia la falta de contenido y reflexión crítica dentro de ellos y la incapacidad de los sujetos de seleccionar sus propios discursos e implementar sus lenguajes. El *reggaeton* y el *axé* no serían tema de tal preocupación y objeto de investigación sociológica, si su difusión y reproducción estuviese acotada a su campo de producción artística, es decir, a la música. Sin embargo, esto no acontece y a diario se observa en nuestro país, niños ejecutando estos bailes en los hogares, las escuelas, los eventos públicos, etc., sin el menor grado de reflexión y de noción por el lugar en que se está. Cómo hacer esta distinción, si son justamente las autoridades de dichos espacios los que incentivan el consumo de estos bailes, como si se tratase de una simple representación “teatral”, donde el erotismo solo puede ser representado y no quedar marcado en la conciencia de los niños. Como si realmente bailar de esta manera fuera un juego, la nueva forma pedagógica de enseñar a divertirse y comunicarse con el cuerpo.

A quien le cabe más responsabilidad en esto es al Estado, puesto que es el garante de velar por las condiciones que permiten el desarrollo de una infancia plena. El derecho a la infancia es universal e insustituible, por eso debe ser regulada cualquier forma de acción que se le interponga. Eso incluye el control de aquellos discursos que promuevan la violencia, la desigualdad de género y el erotismo, ya que un cuerpo infantil erotizado es un cuerpo del no placer y del conflicto, igual que el cuerpo infantil que trabaja y que ve en sus propias manos y en su cansancio, la contradicción que carga. Mientras exista un discurso político sobre la infancia, centrado en el ideal de que aquellos sujetos son los futuros herederos de nuestro país, debemos comprometernos realmente con su desarrollo y ser lo suficientemente críticos como para plantarnos firmes frente a modas mercantiles, que buscan la colonización de la vida social por medio de espacios de adoctrinamiento tan susceptibles como los espacios de divertimento. Recordemos que, se quiera o no, en los temas relativos al cuerpo “lo privado también es político”.

Bibliografía

Libros:

- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Taurus. España: Madrid, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. España: Barcelona, 2002.
- _____. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama. España: Barcelona, 2002.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude. *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Popular. España: Madrid, 2001.
- Durkheim, Emile. *El suicidio*. Editorial Losada. S. A. Argentina: Buenos Aires, 2003.
- Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual", en *Obras completas*. Vol. 7. Editorial Amorrortu. Argentina: Buenos Aires, 1982.
- _____. "El malestar de la cultura", en *Obras completas*. Vol. 21. Editorial Amorrortu, Argentina: Buenos Aires, 1982.
- _____. *Obras completas*. Vol. 9. Trad. L. López Ballesteros. Biblioteca Nueva. España: Madrid, 1972-1983.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Vol. I. 2da. Edición. Editorial Siglo XXI. Argentina: Buenos Aires, 2003.
- _____. *Vigilar y castigar*. Editorial Siglo XXI. Argentina: Buenos Aires, 2002.
- Giddens, Anthony. *Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Editorial Cátedra. España: Madrid, 1998.
- Goffman, Erving. *El ritual de la interacción*. Tiempo Contemporáneo. Argentina: Buenos Aires, 1970.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Editorial Taurus. Madrid: España, 1987.
- Huneuss, Pablo. *La cultura huachaca o el aporte de la televisión*. Editorial Nueva Generación. Chile: Santiago, 2000.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Editorial Nueva Visión. Argentina: Buenos Aires, 2002.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Editorial Seix Barral. España: Barcelona, 1970.

- Taylor M. C. y Saarinen, E (Comps.). *Imagologies: Media Philosophy*. Londres: Routledge Telerotics. Citados en Bauman Z. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Editorial Gedisa. España: Barcelona, 2005.

Artículos:

- Duarte, Klaudio. “Cuerpo, Poder y Placer. Disputas en hombres jóvenes de sectores empobrecidos”. Presentado en el *Primer encuentro caribeño por los derechos sexuales y reproductivos de jóvenes*. Septiembre de 2003.
- Zarzuri Cortez, Raúl. “Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: las tribus urbanas”. *Última Década* N° 13. Ediciones CIDPA. Chile: Viña del Mar.