

“La cumbia villera se zarpa”

Estigma, rechazo y negociación en torno a un consumo musical

Carolina Spataro

carolinaspataro@yahoo.com.ar

Facultad de Ciencias Sociales-UBA. Becaria CONICET

VI Bienal Iberoamericana de Comunicación, Córdoba, septiembre 2007

“No se nace mujer, se llega a serlo es una afirmación de Simone de Beauvoir (1949) que nos permite pensar las cuestiones de género desde una perspectiva interesante y polémica. Si el género no está determinado por las características biológicas con las que nacemos, entonces ¿qué elementos participan en el proceso de su construcción?”

Este trabajo entenderá al género no como un punto de llegada, no como esencia ni acto inaugural, sino como un proceso en construcción, una repetición ritual que cobra sentido en un cuerpo.

A su vez, comprenderá que los actos de género crean al género, y dentro de esa construcción las narrativas cumplen un papel fundamental.

“Es preciso repetir una vez más que, en la colectividad humana, nada es natural, y que, entre otras cosas, la mujer es un producto elaborado por la civilización: la intervención de otro en su destino es original; si esa acción estuviese dirigida de otro modo, desembocaría en un resultado absolutamente diferente” (de Beauvoir, op. cit: 718-719).

Si la naturaleza, al igual que la realidad histórica, el lenguaje y sus metáforas, no es un dato inmutable; lo que se construya a partir de ella es producto de la cultura y, en consecuencia, posible de ser modificado, contrariado, repensado. Como sostiene Fernández, “considerar que las diferencias entre hombres y mujeres no se refieren estrictamente al sexo sino al género implica afirmar que el problema no radica en sus especificidades anato-biológicas sino en las desigualdades que las sociedades han tramitado con las mismas” (2001: 7).

Narrativas de género en la música

Ahora bien, en el proceso de configuración de la identidad de género las narrativas cumplen un papel fundamental. Desde diversas instituciones-escuela, familia, iglesia, hospitales, etc.-, pasando por las industrias culturales y las relaciones sociales, se emiten discursos que designan lo que los sujetos deben ser, cómo deben comportarse y qué lugar deben ocupar en la sociedad .

Si la identidad es una identidad narrativa (Ricoeur, 1984), ya sea para el individuo como para la comunidad, y la narrativa permite la comprensión del mundo que nos rodea, entendemos que la música, como discurso narrativo, representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva (Frith, 1996).

Junto con Vila (2000), consideramos que la música es un tipo de artefacto cultural que provee a las personas de diferentes elementos para la construcción de sus identidades sociales, porque la matriz musical permite la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de ésta sienten que la misma se vincula a la trama argumental que organiza sus vidas: Una específica práctica musical articula una particular, imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que la música se "ajusta" (por supuesto luego de un complicado proceso de negociación entre la interpelación musical y la línea argumental de sus narrativas) a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila, op. cit: 34).

De esta manera, el objetivo de este trabajo es indagar sobre las narrativas presentes en la música popular argentina, haciendo foco en la cuestión de género, para luego analizar el modo en el que esas narrativas son resignificadas por mujeres jóvenes de sectores populares.

Nuevas representaciones A fines de la década de los 90' surgió en la Argentina un nuevo modo de representar a los sectores populares. En un contexto marcado por las consecuencias de las políticas neoliberales que llevaron a la precarización laboral, al incremento de los índices de pobreza e indigencia, conjuntamente con el desmantelamiento de las instituciones políticas y educativas (Svampa, 2005), la música popular sufrió modificaciones.

A las temáticas referidas al amor, el dinero, los celos, el baile y la alegría, de estilo discursivo costumbrista, con soportes grotescos, humorísticos y picarescos, característicos de la cumbia tradicional o romántica (Elbaum, 1994), la cumbia villera incorporó temas que no eran habituales en este género. Tópicos vinculados con las problemáticas sociales, con fuerte referencialidad a escenarios violentos del drama urbano: delincuencia, drogas, alcohol, violencia policial y exclusión social (Cragolini, 2004) son los característicos de este subgénero. Sumado a esto, la figura de la mujer ocupa en estas líricas un papel fundamental. Algunos ejemplos: Haceme un pete, haceme un pete porque esta noche quiero gozar, me comentaron que esa chica hace unos petes espectacular (Damas Gratis).

Nena no fumes, si vos no sabes estar de la nuca.

Pasame a mi esa tuca, lo tuyo es la francesa eso te sale bien.

No te hagas la coqueta te vieron cabeceando arriba de una camioneta.

Q' peteás, q' peteás q' pete q' te mandas, q' peteás, q' peteás q' bien q' la cogoteas cuando la manoteas (La Base) .

Si tú quieres bailar te invito a menear moviendo el culito pa'lante y pa'tras.

Ta' piola mi cumbia vamos a bailar que todas las pibas van a revolear.

Revolean revolean de esa manera revolean la colita la noche entera revolean pa' los pibes ta'mos de fiesta (La Base).

En el subrayado de estas canciones puede advertirse que el lugar de la mujer remite sólo a acciones: revolear, moverse, entregarse, chupar y mostrarse son los verbos que aparecen en estos fragmentos. O sea, un discurso que muestra a un cuerpo que adquiere representatividad

sólo para darle placer a un hombre, o a varios. En estas letras las mujeres se dejan... enunciar por la voz de un hombre y son convocadas al discurso para ubicarlas en un espacio de preponderante pasividad sexual. El goce no es para ellas, sino para ellos. La sexualidad está puesta en primer plano, pero no es la sexualidad femenina la que se representa, sino el deseo masculino. Es un discurso de pura masculinidad que no deja lugar a la voz ni al deseo de las mujeres.

En otras letras, el acento está puesto en el cuerpo de las mujeres: A ver las chicas que les gusta menear la colaless.

Muéstrame un poquito para ver cómo es.

La colaless, mostrá tu colaless La colaless, mostrá tu colaless.

Tu colaless quiero saber como es.

Así chiquita, bien apretadita.

Y cuando se agacha se asoma un poquito.

Es re sabrosa porque es muy chiquitita Como te queda metida en la co... Como te queda metida en la con... Yo me sueño bajando de a poquito.

la tomas con su mano, la subes despacito.

Y si te agachas, te agachas te agachas te asoma, te asoma, te asoma.

Dando la vuelta, muestra la cola Dando la vuleta, muévela, sensual, sensual (Altos Cumbieros).

Cumbia cumbia chorra aguante las cachorras ahora vamos a ver como las pibas mueven la cola.

La mano en la cabeza la otra en la cintura moviendo bien la cola las pibitas lo mueven piola las pibitas lo mueven piola (Pibes Chorros).

El subrayado permite observar que los fragmentos del cuerpo que son representados son siempre los mismos: la vagina y la cola de las mujeres. En estas representaciones, esas partes privadas son continuamente puestas en primer plano en el discurso.

Las escenas del discurso musical de la cumbia villera parecen remitir siempre a la misma imagen: mujeres que abren las piernas y mueven la cola, hombres que las apoyan y se calientan. Se construye una cadena equivalencial, en términos de Laclau (1996), a partir del significante "mujer": detrás de éste se encadenan las palabras que sirven para definirlo que, como venimos señalando, refieren a gestos corporales: menear, abrirse, entregarse, chupar, agacharse y mostrarse. Así, se cierra el sentido y se imprime una representación que ubica a la mujer en un lugar de objeto para ser consumido y mostrado, usado y usufructuado por el varón, estableciendo relaciones de poder dadas por el género.

En otros casos, el subgénero también define explícitamente el rol de las mujeres: Ella para en la esquina con los pibes mas polenta se fuma un par de fasos y ella todo te lo entrega.

Que buena que sos pero que puta que sos.

Te mandaste cualquiera y yo todo te creía y te enganche con los pibes cuando todo te lo hacían.

Yo te creía buena yo te creía santa resultaste flor de atorranta (Altos Cumbieros).

Ay Andrea vos si que sos ligera hay Andrea que p.. que sos.

Ay Andrea te gusta la p..

ay Andrea que p.. que sos.

Si pinta una cumbia revoleas tu cadera, si pintan los tragos vos perdes el control, si pintan los pibes revoleas la cartera.

Si pinta la guita nunca decís que no.

Y te mueves así, así así con las piernas abiertas y te mueves así, así así con la colita para atrás (Los Pibes Chorros).

Dejate de joder y no te hagas la loca, andá a enjuagarte bien la boca, me diste un beso y casi me matás de la baranda a leche que largás.

No te hagás la nena de mamá, porque ese olor a leche que sale de tu boca la vaca no lo da.

Me enteré, lo astuta que sos, que te gusta la fija y que sos más fácil que la tabla del dos (Los Pibes Chorros).

En la lucha discursiva por el sentido se otorgan nombres y rótulos que definen relaciones sociales, sujetos y posiciones dentro de un campo, que tienden a instaurarse como “naturales” por la monoacentuación que se carga sobre un término. En los ejemplos mencionados el significante mujer tiene un único sentido: “fácil, atorranta y puta”. Este proceso de uniacentualidad implica una práctica de “clausura”, estableciendo un particular sistema de equivalencias entre lenguaje y “realidad” (Vila, op. cit: 12).

De esta manera, el análisis de estos textos musicales es fundamental para entender las relaciones entre los hombres y las mujeres en la Argentina, en un contexto de cambio, en donde las relaciones de género están siendo reconfiguradas. Al respecto, Svampa sostiene que: La mujer aparece (en la cumbia villera) constantemente denigrada y ridiculizada, sobre todo en el plano sexual. La virulencia de estos ataques, lejos de ser casual remite a complejos procesos sociales: nos referimos, por un lado, al fuerte trastocamiento del universo masculino, cuya identidad estaba anclada en el trabajo y en el reconocimiento de su rol como proveedor principal; por otro lado, a la emergencia y afirmación de un protagonismo femenino, como lo atestiguan movimientos sociales existentes, no sólo en la Argentina, sino en la periferia globalizada (2005: 180).

Frente a esta nueva coyuntura, las líricas analizadas ubican a la mujer en un lugar subordinado a los deseos y exigencias del hombre.

Lo que ellas dicen A través de la escucha musical, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) los sujetos y los grupos sociales elaboran conflictos emotivos, vinculados a la constitución de la subjetividad, y a su pertenencia grupal (Frith, 1989).

Ahora bien: ¿Qué dicen las mujeres que escuchan estas letras?, ¿Qué sienten con esta representación sexista y violenta?

Indagar sobre la instancia de recepción de la cumbia villera implica el análisis de los sistemas simbólicos, o sea, de las formas en las que las sociedades representan en este caso al género, haciendo uso de éste para enunciar las normas de las relaciones sociales o para construir el significado de la experiencia.

Las entrevistas aquí trabajadas fueron realizadas a un grupo de jóvenes de entre 13 y 25 años durante el 2006 en la fila que se forma en la puerta de entrada del programa Pasión de sábado que transmite América 2.

A mí me parece mal, ¿por qué tienen que agredir? Mal, obvio. Por más que sea o no sea, no lo tienen que decir (Marina).

Está bien, cantarla, la canto, pero me da bronca porque no tienen por qué hablara así de las mujeres.

Eso es lo que me da bronca (Marcela) Son re ordinarios los temas. Qué te puedo decir. Hay temas que son... entregá trola, Pamela chupame...

Cosas re desubicadas. No, pero son temas que, como ya te dije, denigran a la mujer, que te hacen sentir mal. Yo qué sé, los bailas pero al momento de estar escuchándolo tranquilo en tu casa te das cuenta que te están matando a vos misma que sos mujer (Giselle).

En estos testimonios puede leerse un rechazo explícito a las representaciones sobre las mujeres que construye la cumbia villera. El subrayado de los mismos da cuenta de los sentimientos que estas letras les provocas: bronca, denigración, malas sensaciones. Según ellas, las letras las agreden con sus contenidos ordinarios.

A su vez, hay otro factor común que aparece muy repetitivamente en las entrevistas: A las mujeres las tratan como unas trolas, como cualquier cosa, como que se regalan, todo eso. Y no, ya está muy zarpado (Julia).

Están muy equivocados en eso de lo que hablan, porque no tienen por qué estar hablando así de las mujeres. Está bien, son canciones como quieran pero no tienen por qué cantar canciones zarpadas (Karina).

A mí no me gustan porque a las mujeres las tratan como unas trolas, como cualquier cosa, como que se regalan, todo eso. Y no, ya está muy zarpado (Gabriela).

Están muy equivocados en eso de lo que hablan, porque no tienen por qué estar hablando así de las mujeres. Está bien, son canciones como quieran pero no tienen por qué cantar canciones zarpadas (Jesica).

En estas declaraciones lo que aparece es una definición de las letras como “zarpadas”: pareciera existir un límite ante lo cual las letras del subgénero hacen caso omiso. Ubicar a las mujeres en lugar de objeto para ser mirado, como sucede en muchos productos de las industrias culturales contemporáneas, es aceptado; pero denigrar e insultarlas no es admisible en la música popular, por lo menos para estas jóvenes.

Otro sentimiento que despiertan estas líricas es el de la vergüenza: -A mí no me gustan, se rezan. Son de terror. No, te dejan re mal. A una que lo escucha te da re vergüenza -¿Por qué? ¿De qué te acordás?

-Por las letras, eso, que le chupan la verga y todas esas cosas (risas). No digo más porque me da vergüenza. No, pero todo bien igual pero no me gusta (Mercedes).

Dicen pelotudeces, viste, dicen que las pibas muestran el tajo, cosas así. Viste, onda. A mí me da vergüenza, pero está bueno (Julia).

Sin embargo, este último testimonio afirma que, si bien algunas de las canciones les provocan vergüenza, la cumbia villera igual “está buena”. ¿Qué es lo que permite comprender esta afirmación?

Algunos ejemplos nos permitirán avanzar al respecto: Al menos yo la uso para bailar, la cumbia villera, para bailar. Las letras no me gustan, por ahí, un mostrar la colaless, bueno para bailar pero después no (Karina).

Sí, el sonido nos gusta. No es que hacen mala música. La música es diferente de las letras (Karina).

El ritmo está bueno: las letras no. Es pegadizo, pero cuando te das cuenta de la letra te querés matar (Pamela).

Hay unas que están buenas porque jodemos, porque jodemos entre todas así cuando salimos a bailar, nos tocamos, nos cantan, todo, pero...(Marina).

Cuando pasan cumbia villera se re mueve el baile, se mueve, explota el baile (Sandra).

De esta manera las entrevistadas marcan una clara diferencia entre la música que es para escuchar y la que se baila. Dentro de esta división, ellas, si bien prefieren escuchar otros géneros en sus casa, sí les gusta la cumbia villera para bailara. Su ritmo es una buena combinación para la hora del baile y para la puesta en escena de sus cuerpos.

Ahora bien, además de elegir las para bailar, algunas entrevistadas afirman que también se sienten atraídas por el subgénero por los cantantes que componen las bandas.

Siempre cumbia villera; vas por los pibes, qué sé yo. Todos vienen por los pibes más que nada. A mí lo que me gusta de la cumbia villera son los pibes (risas). Los pibes están buenos pero no sé. La música... Para escuchar... en realidad eso para escuchar no es, es más para bailar (Leticia).

Otro rasgo distinguible en los relatos de estas jóvenes es la clara diferencia que establecen entre aquellas mujeres que pueden ser identificadas con las características de género narradas

por la cumbia villera, y aquellas que son diferentes: decentes y recatadas vs. locas y gruperas: Las pibas en el boliche bailan re zarpadas, mostrando la bombacha, pollerita cortita. Hay un tema que se llama "Revolea", todas ahí re locas, se ponen re locas. Algunas, algunas no; algunas lo bailan re normal pero hay otras que no (Lourdes).

Yo siento que la mayoría es así. Es como todos los ambientes igual. La mayoría acá creo que es así, son muy pocas las chicas que son recatadas y que no se tiran encima y no se meten. Nosotras somos chicas recatadas, decentes, de nuestra casa. Pero la mayoría sí son de tirarse encima (Silvina).

Están las famosas gruperas. Hay varias definiciones de gruperas: grupera es seguir a varios grupos. Y grupera es andar con todos, andar con cada uno o con todos los de un grupo. O sea, nosotras somos gruperas pero tranquilas. Vendría a ser: seguimos a varios de los grupos pero fuera de la combi, sin hacer nada. Hay otras que se suben a la combi y bueno... Ya sabemos qué pasa. Y de a una van pasando por cada uno de los integrantes. Y se bajan de esa combi y van a otra. Y así. Pasan toda la noche. Y la pasan bien. Nosotras la pasamos bien a nuestra manera. La pasamos bien cuando vienen y nos dicen: "hola, cómo estás". Nosotras nos morimos por una simple sonrisa y nada más. Listo (Mabel).

En estos testimonios pareciera leerse una reivindicación de género conservadora, en donde las actitudes más provocativas y osadas son sancionadas. Según el primer testimonio, la mayoría de las mujeres son "zarpadas". La concepción de género narrada en las líricas es, según la entrevistada, una descripción de las actitudes de muchas de las mujeres. Las enunciadoras del discurso se ubican clara y estrictamente dentro del grupo decente y se definen como "chicas de su casa". De esta manera, la narrativa de género pronunciada por las líricas villeras les permite a ellas procesar su identidad de género, construyendo una oposición binaria decentes vs. locas en la que puedan ubicarse cómodamente.

Ahora bien, es necesario aclarar que al momento de realizar las entrevistas los contenidos de la cumbia villera estaban siendo reformulados. Se produjo un desplazamiento de los contenidos de la cumbia villera, y las letras más vinculadas a temáticas como el delito, la droga y, en menor medida, la violencia de género, dieron paso a letras edulcoradas y romantizadas. Como sostiene Silba: La necesidad de renovación permanente y de búsqueda de la novedad que tiene el mercado, lleva muchas veces a los productores a reorganizar una y otra vez el campo, analizando cuáles de todas las propuestas posibles tienen chances de convertirse en un "mejor producto comercial". En el caso de la cumbia romántica, apelar a ella no significó una novedad sino un "volver a las fuentes". El público consumidor de la cumbia villera siempre escuchó, además, cumbia romántica. Por eso fue posible que la romantización tuviera una aceptación tan rápida (2007: 18).

Dentro de este contexto, los testimonios recogidos muestran un claro acuerdo con los cambios.

A mí antes me re gustaba la cumbia villera. El año pasado venía siempre pero después siempre las mismas canciones, siempre las mismas cosas que decían, siempre todo eso te iba aburriendo de a poco y a mí después me cansó y yo empecé a decir no, la cumbia villera ya

murió. Pero ahora, como empezó a cambiar un poco, empecé a venir de vuelta y me empezó a gustar más la cumbia villera de vuelta, porque cambiaron las letras, cambió todo (Vanessa).

Antes me re gustaba pero después vendría a ser que me quedaba más con la cumbia santafesina y la cumbia santafesina era otra cosa distinta. Pero ahora se calmó un poco porque empezaron a copiar un poco música de la santafesina que son temas viejos (Karina).

Volvieron ahora con la cumbia villera pero no en sentido de que empezaron a decir malas palabras ni nada: tranquilamente, dicen lo más bien, cantan música que por lo menos es escuchable y que nosotros escuchamos que somos adolescentes, de nuestra edad (Erika).

A mí me gusta más lo romántico, las letras de amor, y la cumbia pasable pero que no tengan demasiadas palabras así muy zarpadas (Giselle).

El aburrimiento de las letras repetitivas con el mismo mensaje y el contenido grosero de los temas del subgénero villero provocaron una saturación en sus oyentes, quienes prefirieron escuchar otro tipo de canciones. Las líricas románticas ganaron espacio en los consumos de este sector, frente a la cumbia “no escuchable”, “repetitiva” y “zarpada”, tal como la definían sus antiguas seguidoras.

Sin embargo, algunos testimonios advierten que, si bien no acuerdan con los contenidos sexistas de las letras, sí respetan el modo en el que estas representan la realidad que ellas conocen: A nosotras no nos gusta porque nos re bardean. Para mí cuando hablan de la vida real sí, pero de las mujeres no. Porque es la realidad (...) que salen a laburar por su familia. Eso es todo verdad (Tamara).

O cuando les pasa algo así sentimental, algo de la familia, también hay canciones de eso. No es todo cumbia villera de te meto caño y listo. No, porque hay letras con buen sentido; a mí hay letras que me identifican, un montón de canciones (Soledad).

A modo de conclusión Retomando el problema planteado en un comienzo sobre la performatividad del género, podemos pensar en el modo en el que estas narrativas de género presentes en la música son algunos de los discursos que estas jóvenes tienen a su disposición a la hora de configurar su identidad de género.

Porque si “elegir un género es interpretar las normas de género recibidas de un modo tal que las reproduce y organiza de nuevo (...) el género es un proyecto tácito para renovar una historia cultural en los términos corpóreos de uno” (Butler, 1990: 198, el subrayado es mío).

La trama identitaria de estas mujeres está armada, por un lado, por las narrativas culturales de género de su época, y, por el otro, por sus deseos y discursos estructurados a partir de éstos. Como sostiene Butler: “El ‘verbo llegar a ser’ presenta una ambigüedad: no sólo estamos contruidos culturalmente, sino que en cierto sentido nos construimos nosotros mismos” (op. cit.: 193, el subrayado es mío).

Al respecto del papel de la cultura en este proceso, Gorlier afirma (2004): Los relatos personales nunca existen totalmente encapsulados; el tejido que entrelaza las narrativas de los sujetos inmersos en interacciones significativas siempre es objeto modelado social. Los sujetos

individuales poseen un repertorio más o menos amplio de formas narrativas adquiridas en el curso de su socialización. La disponibilidad de esas formas les permite 'dar sentido' a sus experiencias cotidianas (...) Las narrativas personales no se crean de la nada, sino que se construyen a partir de los relatos familiares, colectivos y sociales que ya han sido producidos y negociados en los grupos en los que los sujetos están insertos" (35-36, el subrayado es mío).

Esta cita nuevamente nos invita a pensar de qué modo el repertorio de formas narrativas que circulan en la industria cultural les permiten a las mujeres jóvenes "dar sentido" a sus experiencias y prácticas cotidianas, rechazando y negociando las representaciones de las mujeres en la música popular. Y, de esta manera, construir su definición de género en una actividad originante que está teniendo lugar incesantemente (Butler, op. cit.).

Por un lado, ellas rechazan las expresiones groseras de las narrativas villeras, expresando un sentimiento de bronca y denigración. Estos contenidos traspasan, según su lógica, lo que está permitido decir sobre las mujeres en la música popular contemporánea. Sin embargo, el sentido de estas líricas es negociado a la hora del baile: en ese momento, el contenido es desplazado por la forma. Sandra afirma que cuando suena cumbia villera "explota el baile". Su ritmo les permite mostrar sus habilidades al bailar, divertirse y disfrutar de sus cuerpos. Además, este subgénero les proporciona las herramientas para definir su moral. Como se ha señalado, algunas entrevistadas definen de manera dicotómica a las jóvenes de "su casa", decentes y recatadas; frente a las locas y gruperas, ubicándose así claramente en el lugar que más cómodas se sienten. Aquí es interesante señalar que lo relevante no es si esas mujeres "verdaderamente" hacen lo que "dicen", sino analizar de qué modo las narrativas de género presentes en las líricas analizadas son una de las materias primas a través de las cuáles ellas construyen su identidad de género.

Al respecto de esta construcción, Butler (1990) afirma que: El origen del género no es temporalmente discreto precisamente porque el género no se origina súbitamente en algún punto del tiempo después del cual su forma quedaría fijada (...) El género es una actividad originante que está teniendo lugar incesantemente (...) es una forma contemporánea de organizar las normas culturales pasadas y futuras, una forma de situarse en y a través de esas normas, un estilo activo de vivir el propio cuerpo en el mundo" (197).

Si la configuración de la identidad de género es un acto performativo es justamente porque no es una esencia sino una construcción histórica y social que inaugura existencia: el género se construye mientras los sujetos viven sus vidas. Sin embargo, este proceso no implica una postura solipsista, y el interés de este trabajo fue analizar algunas narrativas de género presentes en las vidas de las jóvenes entrevistadas: Los relatos personales y las historias colectivas se gestan a partir de continuaciones, apropiaciones y confrontaciones con otros relatos e historias propias o ajenas, cómplices o rivales, presentes en los contextos sociales donde viven las personas o grupos. Es decir, entendemos la 'identidad' como algo inseparable en los procesos de apropiación y diferenciación a través de los cuales se constituye (Gorlier, 2004: 30, el subrayado es mío).

Entonces, si el sujeto no está determinado por las reglas mediante las cuales es generado, porque la significación no es un acto fundador, sino más bien un proceso reglamentado de repetición performativo -que a la vez oculta e impone sus reglas precisamente mediante la

producción de efectos sustancializadores (Butler, 2001)-; la identidad no está fatalmente determinada, no es arbitraria ni natural. Es en este sentido que los relatos de las jóvenes a cerca de sus concepciones de género les permiten, de un modo procesal y nunca acabado, configurar su identidad de género de manera activa y conflictiva respecto de las imposiciones de la industria cultural.

Julio 2007