

Identidades juveniles, consumos culturales y narraciones de lo nacional. Brechas y luchas por la imposición de sentido en la discursividad social.

Alejandro Bialakowsky y Hernán Vanoli.

Cita:

Alejandro Bialakowsky y Hernán Vanoli (2004). *Identidades juveniles, consumos culturales y narraciones de lo nacional. Brechas y luchas por la imposición de sentido en la discursividad social. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/572>

IDENTIDADES JUVENILES, CONSUMOS CULTURALES Y NARRACIONES DE LO NACIONAL. BRECHAS Y LUCHAS POR LA IMPOSICIÓN DE SENTIDO EN LA DISCURSIVIDAD SOCIAL.

Por Alejandro Bialakowsky y Hernán Vanoli

Introducción

En el presente trabajo intentaremos analizar las reconfiguraciones de las identidades juveniles en el período que abarca desde el año 1997 hasta el año 2003. Con dicho objetivo nos proponemos trazar un análisis cultural de determinados consumos de raigambre juvenil teniendo en cuenta la importancia de la música y aquellos consumos directamente asociados a ella en tanto constitutivos de la subjetividad.

En nuestra perspectiva, las producciones culturales y sus formas de apropiación no tienen un carácter individual y pasivo por parte de los receptores sino que conforman tramas narrativas en las que los actores se insertan como productores de sentido al mismo tiempo que constituyen su subjetividad performativamente. Es decir, nos proponemos un análisis profundo de los consumos culturales haciendo hincapié en el cúmulo de prácticas, saberes, discursos, disposiciones y corrientes de sentido que les son inherentes.

En lo referente a la especificidad de la música, nos parece pertinente citar las elaboraciones del teórico británico Simon Frith, en tanto sus análisis destacan lo específico de la experiencia musical y su relación con las identidades personales y colectivas. De esta manera, *“la identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo”* (Frith, 1996). Esto nos lleva directamente a P. Ricoeur (1996) y el concepto de identidad narrativa. Para el autor francés, al considerar la identidad de un individuo, es mucho más productivo pensarla como identidad narrativa. Es

decir, a partir de un relato en donde el sujeto es "puesto en trama" es posible resolver dialécticamente la antinomia que hacia imposible la identidad: la continuidad de un yo siempre igual –idem- o una continuidad donde lo que prima es la diferencia, la mutación, la inestabilidad –ipse-. La poiesis configuradora de la narración es la que inscribe una continuidad frente a los constantes embates de dispersión, contingencia, etcétera, de la identidad del sujeto (en este caso protagonista) y de la trama misma.

Por otra parte, y en concordancia con la perspectiva de Stuart Ewen y Lash y Urry (1998), consideramos que los jóvenes son consumidores de signos por antonomasia, lo que nos lleva a prestar especial atención a la posibilidad de repensar nuevas formas de experiencia de lo joven, los consumos que vienen asociados a ellas y sus maneras de inscribirse en el cuerpo, enfatizando el posible lugar de estas categorías en el nuevo mapa de la subjetividad juvenil en la Argentina. Así, los consumos musicales y los fenómenos de tribalización urbana y de ritualización en espectáculos masivos, discotecas y recitales serán lugares privilegiados de nuestro análisis.

Por último, partiremos de la hipótesis de que, tal como lo señalan Margulis (1996, 1998) y Wortman (1991, 1998, 2003), las relaciones entre narraciones identitarias juveniles y consumos culturales implican significados diferentes dependiendo de la posición de los actores, de sus disposiciones adquiridas y hechas prácticas, es decir de su habitus (estructura estructurante) en un espacio social cruzado por diferentes campos en términos de Bourdieu. Al mismo tiempo, será necesario dar cuenta de las múltiples luchas que atraviesan los procesos de constitución de subjetividades ancladas en consumos culturales: el conflicto entre el gusto popular y el gusto legítimo, las resistencias anti sistema y su fagocitamiento por las lógicas mismas a las que originariamente se oponían (por ejemplo, el mercado), las tácticas y estrategias por el posicionamiento dentro del campo de la herejía, y las diferentes apropiaciones de los capitales simbólicos disponibles de acuerdo al sector social al que pertenecen los actores.

Subjetividad y nuevas formas de experiencia

Es ya un lugar común, en las perspectivas acerca de nuestra contemporaneidad, una serie de descripciones que intentan dar cuenta de las transformaciones que han ocurrido en los últimos treinta años en nuestras sociedades: postmodernidad, postfordismo, modernidad tardía, capitalismo trasnacional.

En cuanto a nuestros intereses, nos parece pertinente señalar que al interior de estas categorizaciones (obviamente según grados y niveles), y más allá de sus diferencias, la subjetividad y su correlato en la experiencia se ha modificado con respecto a las formas típicas de la modernidad: conceptos como fragmentación, estetización y deterioro de los marcos de subjetivación clásicos –nación, ciudadanía, clase, trabajo, partidos políticos– intentan asir los desplazamientos en las maneras en que los sujetos se narran a sí mismos y son atravesados por diferentes tipos de vivencias.

Si para Jameson (1999) el capitalismo tardío se define por un giro en el cual la cultura y la estética inundan la autonomía relativa en las diversas esferas de la vida fundada por la modernidad, y como afirma Wortman (2003:58), “el sujeto que se aproxima a la cultura hoy está atravesado y construido por la oferta mediática, ya sea tanto en contenidos como en formatos y representaciones...”, esto nos hace pensar en narraciones identitarias lábiles que se concatenan de maneras divergentes con experiencias específicas cuyo soporte, tal es nuestra hipótesis, está constituido (principalmente en la segunda mitad de los noventa) por lo que denominaremos el “re-descubrimiento del cuerpo” en tanto objeto y sujeto de consumos y prácticas colectivas.

Dentro de este proceso que se da a nivel mundial (más adelante nos referiremos a sus especificidades en nuestro país), siguiendo al sociólogo polaco Z. Bauman en *Trabajo, Consumismo y Nuevos Pobres* (2000), podemos pensar al consumo como un elemento

fundante de la subjetividad y la experiencia. La primacía de lo efímero, de lo volátil, del deseo, de la estética y el diseño, de lo individual, nos hablan entonces de un desplazamiento subjetivo del consumo en detrimento del trabajo como constituyente de la subjetividad (en sus formas de organización colectiva, de acumulación, ascetismo, rutinización).

Asimismo, como hemos dicho anteriormente, el abordaje de las citadas mutaciones en la subjetividad y la experiencia en relación a los consumos culturales no puede ser desligado de las recientes transformaciones en la sociedad argentina. Los desplazamientos operados dentro del imaginario sociocultural durante la primer mitad de los noventa se imbrican de formas disímiles con las nuevas identidades juveniles producidas a partir del imaginario sustentado por el neoliberalismo. Ya en la segunda mitad de los noventa – localizaremos el corte, para ser más precisos, en el año 1997- la sociedad empieza a verbalizar de manera masiva que la fábula del ingreso rampante al primer mundo no era más que eso, una fábula, y corrientes discursivas críticas empiezan a hegemonizar la escena social haciendo hincapié antes que nada en la corrupción como factor estructurante de lo que empieza a percibirse como un clima de crisis, identificándose ya serias transformaciones marcadas por una fuerte polarización social a partir del empobrecimiento de las clases medias y un creciente distanciamiento entre los sectores altos y bajos (a partir del desproporcionado aumento de la indigencia y la caída de salarios básicos, y cuyo principal síntoma es el aumento del desempleo hasta estacionarse en alrededor del 20%), las cuales son acompañadas por un notorio deterioro institucional. Empieza a manifestarse entonces el agrietamiento de dicho imaginario neoliberal, agrietamiento que social y políticamente cristaliza en los acontecimientos de diciembre de 2001 y los cambios producidos a partir de ellos. En base a esto, nos proponemos trazar en primer lugar un breve recorrido histórico distinguiendo las diversas formas en que la fragmentación puede leerse al nivel de las

tramas subjetivas de distintos sectores jóvenes, con el objetivo de trazar una cartografía de las actuales relaciones entre consumos culturales y subjetividad partiendo de las hipótesis de que

- a) efectivamente hay en los noventas un “re - descubrimiento del cuerpo” en tanto sujeto y objeto de prácticas colectivas, el cual engloba a la cultura joven en su totalidad,
- b) de que dicho redescubrimiento y la apropiación de bienes culturales se produce de manera radicalmente diferencial dependiendo de las diferentes experiencias y tramas narrativas que atraviesan a las distintas comunidades de gusto musical, y
- c) de que a su vez dichas experiencias y tramas narrativas están signadas por la impronta de los modos de apropiación diferencial correspondientes a cada segmento de la población joven de acuerdo con diferentes tensiones de posicionamiento/auto-posicionamiento frente a significantes flotantes (Laclau) como el “sistema”, lo establecido, etcétera.

Los inicios de los noventa

Por la imposibilidad de dar cuenta de todos los aspectos y aristas que componen la multiplicidad de producciones culturales, subjetivas y experienciales que se dan lugar, se cruzan y yuxtaponen en un mismo escenario, e incluso en una misma subjetividad, nuestro trabajo evidentemente puede resultar esquemático y simplificador. Sin embargo intentamos trazar cierto lineamientos que a nuestro entender resultan especialmente significativos, de manera que la reducción del campo analítico permita la profundización de cuestiones que sino quedarían en meras descripciones y estadísticas culturales.

Entre fines de los ochenta y los inicios de los noventa, al mismo tiempo de ser herencia y re-significación de lo ocurrido en la década que finaliza, emerge una nueva forma del

consumo cultural musical de los jóvenes. Nos parece indicado señalar que este proceso se articula en gran manera en derredor de una banda enigmática y masiva: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Todo un espectro social que va desde las clases medias (e incluso medias-altas), medias-bajas, hasta sectores populares y los que ya lindan con la incipiente exclusión social, se encuentran en los recitales multitudinarios que convocaba el grupo liderado por el Indio Solari. No solo en el Gran Buenos Aires y en Capital Federal (en donde por un periodo no se les permitió tocar), sino por el interior del país, su convocatoria es muy importante. Son conocidas las famosas “bandas” de fanáticos que recorrían el país siguiendo sus shows. Son muchos los diferentes aspectos que se ponen en juego. En primer lugar, una serie de desplazamientos que hacen posible esta aglutinación de diferentes experiencias subjetivas en un consumo cultural colectivo. Toda una discursividad altamente hermética y enigmática –que manifiestan un elevado capital cultural- pero con alusiones permanentes a vivencias de los sectores más subordinados de la sociedad (una retórica de lo marginal) al mismo tiempo que ciertas formas de reivindicación de cultura de izquierda (su disco más conocido se denomina Octubre), pero que por su misma forma elusiva hace posible identificaciones tan diversas. No se trata simplemente de la retórica discursiva de sus letras, sino toda una práctica constituida en el anonimato de sus integrantes, especialmente su líder, en donde se construye un juego de alusiones opacas, que adquiere una “mística” particular. La escasez de sus entrevistas es un ejemplo claro. En segundo lugar, sin embargo, esta producción cultural no se puede comprender si se deja de lado el componente de resistencia al nuevo tipo de sociedad que se está constituyendo. Se pueden enumerar muchos elementos dotados de esta eficacia de lo contra-hegemónico: propia producción y distribución de sus discos de manera independiente, enfrentamiento del grupo y sus seguidores en los recitales con la policía (caso Bulacio, enfrentamientos en mar del plata, etcétera), alusiones fuertemente críticas en las letras y cánticos (“el lujo es vulgaridad”, “todo preso es político”, etcétera).

Al mismo tiempo lo crítico y enigmático que constituyen la experiencia de los redondos forma parte de esta resistencia, en tanto que es vivida como tal por los actores. Nueva forma de resistencia que se construye a su vez con el abandono de la escena pública, especialmente de los medios masivos de comunicación., con esporádicas emergencias de lo colectivo (los recitales masivos), y sus esporádicas expresiones: sensaciones de pertenencia y resistencia, estallidos de violencia anti-institucional, entre otros. Es decir una cierta reclusión que da cuenta de la disolución de lo típicamente público como escena de subjetivación y los a penas incipientes repliegues hacia instancias más inmediatas de la experiencia que tendrán importantes consecuencias a posteriori.

Sociología y Micro-sociología del Rock

Antes de adentrarnos más en la cuestión nos parece relevante explayarnos en un análisis de las relaciones micro-sociales que se despliegan y hacen posible las configuraciones inter-individuales del Rock.

Dos dimensiones resultan centrales: el momento colectivo de asistencia al recital, la espectacularización del ritual; y la propia producción cultural entre amigos o conocidos cercanos. Entre las dos no existe un proceso de determinación, sino más bien un continuum de retro-alimentación.

Estas dos dimensiones se articulan a partir del grupo social que se constituye: "la banda". Obviamente siempre hay excepciones, pero típicamente se conforma de este modo: un líder que es el cantante y suele escribir las letras, y dos, tres y hasta cuatro integrantes más que se acomodan alrededor de este líder. El líder, como suele serlo en grupo reducidos estudiados por la micro-sociología (Homans), es aquel que acapara la atención y la dirige (sobre todo luego si consigue difusión y en su relación con el público), encarna los atributos valorados (el exceso, la libertad, la potencia sexual, etcétera) y los beneficios que puede traer la relación (sobre todo fama, mujeres y dinero).

“La banda” se conforma a partir de estas dos dimensiones. Por un lado, en tanto la banda recién comienza, (y este comienzo suele ser entre amigos o conocidos previamente, y no una reunión de virtuosos), lo hace bajo el modelo de otra banda o bandas –suelen tocarse covers, temas de esa banda-, y que por supuesto se concurre a sus recitales (en tanto se tenga la posibilidad de hacerlo).

La dimensión del ritual colectivo pone en escena, según el grado de sentimiento de pertenencia, el ser parte de un determinado grupo -un estilo de vida-, es decir la actualización y constitución del lazo que los constituye como un todo que subjetiva trascendiéndolos. Se compone como espectacularización de la práctica musical por una escisión entre un público que observa un show y la banda que realiza su “performance”. Esto supone básicamente la lógica de los espectáculos masivos (por ejemplo el fútbol), que implica por lado una “performance” en la cual el público es pasivo y distante, al mismo tiempo que se desarrolla una serie de técnicas y estrategias en tanto que los espectadores se consideran un colectivo (cánticos, banderas, usos corporales) para una intervención activa. Pero a nuestro entender no es disuelta la radicalidad de la escisión entre pasivo y activo en el ritual. Por más que por múltiples mecanismos se intenta romper esa barrera, lo que hace es dar cuenta de su existencia.

La segunda dimensión es la manera en la cual se producen las bandas que luego pueden llegar en un momento a la masividad y así a ocupar el lugar del escenario en el espectáculo. Son varias los problemas que están en juego. Como toda producción cultural, y sobre todo a nivel masivo, no es un mero intento de acceso a lugares privilegiados sino que aparece al mismo tiempo como expresión y constitución de subjetividades. Esta producción se presenta como una mimesis de aquello que se observa en los rituales, y viceversa. Cuánto mayor identificación se da entre los artistas y sus públicos, mayor es la performatividad del grupo exitoso y modelo, y las múltiples bandas emergentes que proliferan. Esta producción de la propia banda, en el rock, como

ya adelantamos, se constituye como una resistencia cultural a partir de su realización con personas cercanas (casi siempre amigas), lo que típicamente es un ensayo en el garage de una casa o en una sala de ensayo alquilada.

Por otro lado existe todo un público del rock que no forma bandas propias ni tienen acercamiento a la producción de música (también existen niveles intermedios, sin cristalizar en un grupo). Sin embargo este público no está fuera de la relación de especularidad de las bandas emergentes, sino que suele ser amigo, conocido, y casi siempre público de ellas.

Por lo tanto se observa que existen unas formas determinadas en las que los individuos suelen constituir su subjetividad y su experiencias "rockera". Estas formas no son meros instrumentos de realización de un intento de resistencia, o de subjetividad diferente, sino sus relaciones sociales con determinado contenido de sentido. Por eso mismo, nuestra interpretación micro-sociológica de cómo se conforma una banda y de la ritualización propone mostrar una lógica de reproducción de jerarquías, subordinaciones, probabilidades distribuidas, pasividades y roles activos, que son puestas desde afuera sino que son las formas en las cuales se produce el sentido subjetivo de la resistencia.

Los noventa partidos por la mitad

Para continuar con lo que mencionábamos antes de la digresión, podemos resumir que Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota emergen como la banda a partir de la cual se articula una subjetividad de resistencia no tradicional en la nueva sociedad signada por lo que para ser muy esquemáticos podemos denominar como neo-liberalismo (desintegración de una sociedad de "bienestar", un discurso único como anulación de la política, intento de internacionalización).

Sin embargo no se encuentran solos. Hay un grupo que aparece como su oposición, sobre todo a nivel simbólico, no tanto en cuestión de competencia de público –incluso no son del todo contemporáneos en cuanto a momento de auge-: Soda Stereo. Ambas bandas dejarán su impronta a lo largo de toda la década del noventa. Soda Stereo tenía su anclaje en los sectores medios y medios altos, gracias a su reivindicación del pop como forma de expresión del hastío cultural de franjas de las clases medias pero con un mensaje apolítico que impugna al sistema imperante por su chatura y su falta de contenido artístico – cultural, a la vez que logra su inserción en el flujo discográfico internacional al conquistar el mercado latinoamericano logrando adeptos en Chile, Uruguay, Colombia y Venezuela.

La herencia cultural de los ochentas se estructura entonces en torno a la oposición vislumbrada desde el sector ricotero como nosotros-los-que-aguantamos-y-sabemos-como-es-la-vida vs. los-chetos-caretas-que-viven-en-una-burbuja. Heredada en gran medida de Sumo, la gran banda de los ochentas, cuyos seguidores reclaman en cada recital de la vertiente de lo que en esta época podemos llamar “rock del aguante” *“Luca no se murió / Luca no se murió / Que se muera Cerati la p... madre que lo parió”*. Empieza, por lo tanto, a redefinirse como dos posturas que además de sus diferencias de clase pasan a ser dos poéticas frente a la globalización neoconservadora: de la resistencia enarbolada por los Redondos ante el supuesto fin de la política y la clausura de las luchas populares a la celebración de Soda Stereo hacia la llegada de la tecnología y las vanguardias musicales provenientes de los centros mundiales de la cultura joven (Berlín, Londres).

También empiezan a tener lugar una cantidad de bandas, por ejemplo en Divididos o Las Pelotas con relación directa con Sumo (ex integrantes), que tienen un perfil similar a los Redondos, aunque con menos difusión, y con un alcance más enlazado a las clases medias. Es importante señalar ciertas re-significaciones sui géneris en el contexto local de

influencias internacionales, por ejemplo en los finales de los ochenta la masividad única en el mundo del punk newyorkino de Los Ramones, y lo que será fundamental para nuestro análisis, la repercusión específica de la banda Rolling Stones, los denominados “Rollingas” o “Stones”, que luego llegarán a ser una compleja configuración social – incluidas en las llamadas tribus urbanas- a partir de prácticas, discursos, usos del cuerpo y los objetos específicas. Los Ratones Paranoicos, precursores del movimiento aunque este se presente con mayor magnitud, paradójicamente, durante su ocaso, incluso mantienen cierta disputa con los Redondos a partir de una lucha simbólica al contenido semántico de la resistencia. Si bien tanto quienes siguen a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota como los adeptos a los Ratones hay una cierta admiración por los Rolling Stones y la cultura barrial, aquellos que se identifican con los segundos lo hacen desde una estética que pretende recuperar su costado más glamoroso y menos politizado (no faltan las acusaciones cruzadas, ya que mientras que para los Ratones lo auténtico está de su lado y del Indio Solari, líder de los Redondos, se dice –burlonamente- en el tema “Ya Morí” que “yo quiero ser un héroe / que toda la gente se crea / que tomo sólo vino del peor / que soy un bolchevique / que no me importa el dinero / y que me gusta mucho el rock and roll”, para los Redondos, los Ratones son “los Danger Four” de los Rolling Stones y de Juane se dirá en “Nada especial”: “un tipo especial este superboca / disperso en este mundo actual / quiso ir a New York / quiso ir a las series / quiso deslizar papel ... ahora el tipo arropa / como un bolchevique / y con la soga al cuello va / un viejo limón / le banca la parada / y de Quilmes ya no es él”). Pero también en esta disputa están en juego dos políticas del cuerpo.

El cuerpo entra en estos marcos de sentido dentro de dos usos: “el aguante” para los Redondos o “el reviente” para los Ratones. Alabarces (1993,2002) destaca a partir de la función del rock como apropiación del espacio público por parte de los sectores populares juveniles durante la dictadura militar y su lugar como aglutinador de la imagen resistente

frente al poder dictatorial pese a su heterogeneidad constitutiva, una experiencia del aguante, del "poner el cuerpo", como fundacional en las formas en las cuales los sujetos vivencian su práctica. Típicamente el "pogo" -choque de los cuerpos al son de la música- es parte de esta manera en la que se pone en juego el propio aguante, y en relación con el grupo al que se pertenece. Al mismo tiempo, "el reviente" es el otro uso del cuerpo que se desarrolla en paralelo, se yuxtapone, pero también se le opone. El exceso pero con una raigambre popular. Una mezcla que los grupos en el poder, es decir C. Menem y su cuadro administrativo, supieron a su vez desplegar, en una mixtura entre consumos sofisticados y populares.

Crónicas de la fragmentación: Multiplicados, Fragmentados, Posmodernizados

En los mediados de los noventa, más específicamente en 1997, un quiebre irrumpe en las narrativas de consumo musical. Por supuesto, elementos del periodo anterior continúan, pero lo hacen en tanto reelaborados por las rupturas y las nuevas emergencias que tuvieron lugar en nuestro escenario local.

El quiebre antes señalado se revela en primer lugar con la disolución de la hegemonía de los Redondos hasta su separación en los inicios del nuevo siglo. Es decir, el campo de la producción y consumo cultural comienza a fragmentarse. Ya no se constituye a partir de un grupo determinado y las oposiciones alrededor de él, sino de una mucho mayor cantidad de identidades que proliferan junto a fuertes experiencias diferenciales.

Para poder analizar estas mutaciones dividiremos básicamente en cuatro grupos las nuevas formas de constitución de subjetividad: los alternativos, la música electrónica, el "rock chabón" y la cumbia.

Los alternativos

Si retomamos la definición de Bourdieu en *La Distinción*, podemos caracterizar inicialmente al grupo de los alternativos como “la pequeña burguesía productora de signos”. Volviendo por un instante a la genealogía anterior, los alternativos se enmarcan en las líneas estético ideológicas más cercanas a las propugnadas por *Soda Stéreo*, pero incluyen importantes cruces con la música *grunge* (grupos como Nirvana, Peral Jam, *Stone Temple Pilots*, *Smashing Pumpkins*) y con el pop británico (*Blur*, *Oasis*, *Pulp*, *Radiohead*). A nivel local, hablamos de bandas como *El Otro Yo*, *Catupecu Machu*, *Babasónicos*, *Juana la Loca*, *Miranda*, *Adicta*. Sin embargo, el consumo musical es una de las aristas de un consumo colectivo que implica toda una nueva producción subjetiva. Los epicentros se concentran alrededor de las galerías o negocios (de ropa, de música, de tatuajes/*piercings*) como *Bond Street* y *Quinta Avenida* y sus correlatos en el Conurbano Bonaerense, en los lugares de salida nocturna y las intervenciones culturales –muestras de arte, ciclos de cine, festivales, etcétera-: una experiencia más inmediata, co-presencial entre personas afines (muchas veces que se encuentran entre sí vía redes virtuales). A mediados de los noventa los alternativos nacen como un sector minoritario y poseedor de prácticas ancladas en una fuerte resistencia cultural hacia la ideología productivista, al conformismo, a la distinción a través del mercado del neoliberalismo y el mundo de los adultos, a partir de la búsqueda de una nueva estética y transformación del consumo. Esta producción cultural es posible en tanto re-apropiación de fenómenos internacionales, sobre todo europeos, no en tanto insertos en un mercado internacional como un nodo más, sino con una producción propia de procesos culturales ya emergentes en otros lugares. En lo que se refiere al sentido que mentan los sujetos, puede vislumbrarse una lógica muy específica. Haciendo uso de la perspectiva planteada por S. Zizek (1992) podemos pensar que los alternativos crean una cantidad de estrategias, técnicas, productos para la “extracción” del máximo goce posible. Es decir, se crean permanentemente “objetos sublimes”, objetos con un “plus” que no está en ellos mismos,

que hacen posible un rozamiento, un acercamiento imposible al goce. El goce no puede ser nunca alcanzado, sino a través de objetos sublimes, que lo transforman en placer al mismo tiempo que son perforados por ese remanente del goce mismo. Podemos observar una cantidad de mecanismos (incluso entre la conciencia y la semi-conciencia) para jugar permanentemente con todo aquel objeto que pueda volverse sublime. Al mismo tiempo, estos objetos son, o más bien eran en los comienzos, muchas veces objetos desechados por el mercado ("las ferias americanas" de ropa usada), y provenientes de una contracultura con ciertos barnices anclados en la moda retro y en el *bricolage* con elementos provenientes de la cultura masiva de los ochentas, como así también formas de producción propia y diseño, aunque sus alcances llegan hasta figuras infantiles como "Hello Kitty" y otros.

Asimismo el desplazamiento del tatuaje hacia al tatuaje no figurativo y al piercing, son parte constitutiva de estos grupos. El cuerpo se vuelve un lugar de intervención: no sólo una forma de bailar nueva, sino que el cuerpo es diseñado, re-apropiado, perforado, atravesado. La construcción de una identidad diferencial de cada individuo, la reivindicación de la multiplicidad dentro del grupo en lugar de una homogeneización autoritaria (en contraposición al como es visto el rock chabón) se produce paradójicamente a través de una repetición de marcas. Un piercing, para tomar un ejemplo de los más notorios, no tiene importancia emotiva en tanto una forma especial del objeto (la mayoría de los piercings son iguales) ni en un ritual de colocación (como sigue reservándose el tatuaje), es más que nada una simple marca iterable derridiana (1989), que como marca sin un sentido propio permite la constitución de una diferencia (en este caso identitaria) a partir de ella, en tanto que igual y diferente puede ser contextualizada y descontextualizada escapando permanentemente de las jaulas de la significación.

Es necesario resaltar que la cultura alternativa nace en los sectores medios - medios de elevado capital cultural- y en pocos años es apropiada por los sectores medios altos y

altos a la vez que las usinas del diseño y las marcas de ropa internacionales (especialmente por la transnacional Levi's) toman sus modelos para comercializar masivamente versiones descafeinadas y en serie, disolviendo su intento resistente. Esto muestra ya la tensión interna dentro del mismo movimiento que en su intento de estetización de la realidad, y a partir de ello constituir subjetividades múltiples, desterritorializadas, termina muchas veces simplemente estetizando el consumo. A continuación, el rastreo de los cruces de este estilo con la música electrónica dará cuenta de dicho proceso.

Música electrónica

Continuando con la herencia de la tradición que a trazos gruesos provino de la impronta Cerati, la música tecno y dance de los ochenta culminan en una nueva cultura electrónica que aprovecha los avances técnicos (digitalización, sampleos, mixturas) y reelabora el panorama mundial de la cultura joven. Con la rave o el recital de disc-jockeys prestigiosos como lugar de ritual (festivales como Creamfields, visitas de los disc jockeys más renombrados), y con el extásis como droga de cabecera, los electrónicos en nuestro país configuran un grupo netamente internacionalista (incluso en la Argentina, que exporta DJ's como RO-K o DJ Deró, los que marcan las tendencias son los británicos y los alemanes). Es necesario aclarar que en sus inicios la cultura electrónica no se planteaba como un modelo propuesto por el establishment ni se asociaba a consumos que podrían ser clasificados como legítimos. Muchos los antiguos seguidores del tecno y la música dance y muchos sectores de las clases medias pertenecientes en algún momento a la cultura del rock "ricotero", ingresan a esta configuración cultural marcada por una reivindicación del hedonismo que, si bien opera en contraposición a la retórica del aguante, posee un carácter de resistencia cultural frente al modelo del ascetismo o de sacrificio trabajador propugnado por el capitalismo más clásico. El derrotero de la música

electrónica en la Argentina podría presentarse en tres momentos: un primer momento, a mediados de los noventa, en el cual es disfrutada por pequeños grupos de vanguardia y con gran impronta contracultural, un segundo momento en el que empieza a masificarse y se solapa con algunos consumos del grupo de los alternativos, y un tercer momento de masificación directa hacia las clases altas que durante el menemismo consumieran música latina de baja calidad (Elvis Crespo, Machito Ponce, Celia Cruz, Gloria Estefan y todas sus variantes menores) producida y divulgada por sellos internacionales. En este último momento, al ser apropiado por las clases altas, en conjunción con la crisis de fines de 2001 y la posterior devaluación de la moneda que deja a amplios sectores de las clases medias a los márgenes de consumos internacionales, la “movida electrónica” pasa a ser patrimonio de subjetivación de los sectores altos, que a su vez poseen una relación más cínica con sus consumos, reproductora al mismo tiempo que celebratoria. Un ejemplo acaso obvio y superficial de esto son los precios de las entradas a los espacios de consumo y producción cultural de este segmento: la entrada al “boliche” más reconocido, Clubland, cuesta \$ 35, lo que no puede ser despegado de sus suplementarios imprescindibles: la pastilla de éxtasis (al menos \$ 40) y la botella de agua mineral (\$ 10), sin olvidar que los festivales internacionales se cotizan a precio dólar y nunca a menos de veinte. Es decir que las clases medias que quieren ser partes de esos consumos culturales se pliegan a los requerimientos de las clases altas.

Como fenómeno cultural la música electrónica tiene un espacio determinado en donde se pone en práctica su actividad central: el lugar donde se realiza el *dance* (que puede ser desde un espacio cerrado o discoteca, hasta espacio públicos apropiados como el Planetario). La constelación que se observa en una *rave* por ejemplo, tiene determinados componentes. Similitudes con rituales tribálicos en tanto un baile colectivo y coordinado a partir de que se rompe la espectacularización y ya no es el productor de la música el punto de las miradas y cuerpos (aunque a veces retomada con dj’s célebres) a la vez de

una atomización individual que permite que cada uno esté "en la suya" (en una pura vivencia corporal mediada por el efecto del éxtasis) al mismo tiempo que es parte de estallidos colectivos de euforia, movimientos coordinados, una sensación de bienestar frente a los otros ("la droga del amor") y una liberalización en los contactos sexuales. Todas estas características dan cuenta que en el centro de todos estos consumos y de esta estética de la existencia el cuerpo adquiere un rol central como soporte de experiencias novedosas y disímiles con respecto a aquello que ocurría en la primer mitad de la década.

Para ejemplificar este tipo de experiencias resulta interesante analizar lo relatado en la entrevista a Manuel en Gamella J. F. y Alvarez A. (1999): una narración tanto de hechos autobiográficos como de visiones del mundo.

En primer lugar Manuel traza una ruptura radical entre el antes y el después en el inicio del consumo intensivo y en su ingreso a la "fiesta". Sin embargo, esto no es una simple ruptura en su vida, sino que a partir de esos dos ejes temporales se construye su identidad. El consumo de éxtasis en tanto ingreso al mundo de la música electrónica, según sus palabras, cambió, para decirlo brevemente, su perspectiva de "vida buena", su visión sobre el mundo, "la realidad", sus prácticas, sus relaciones interpersonales ("sus verdaderos amigos", su "nosotros"), entre otras características que describen una mutación casi total de lo que él considera su sí mismo (identidad). La "droga" realiza en tanto forma de liberar al cuerpo una operación central en las vivencias subjetivas. Manuel dice que el éxtasis lo devuelve a la "realidad real". Emergen entonces una crítica al mundo "de clase media", de rutina y conformismo (que emerge como un "ellos"); la redefinición de sus personas más cercanas, explicitando no creer haber tenido antes amigos; su crítica a las desigualdades sociales; su cambio en las capacidades musicales; su acercamiento a discursos ecologistas-espirituales; entre muchísimos otros. Al mismo tiempo, el mundo de la música electrónica es descrito como relaciones sociales que se oponen a las

relaciones comunes de la "sociedad": relaciones personalizadas donde hay un lugar para el desarrollo de "uno mismo" acompañado de un sentimiento de comunión –de ayuda y reciprocidad-. La metáfora utilizada es la tribu o la familia: los ejemplos típicos de comunidad opuestos a la sociedad moderna. Cabe aclarar que Manuel es un ejemplo del momento más vanguardista de la música electrónica.

En parte toda estas nuevas formas subjetivas, no sólo la música electrónica, están cruzadas por una mutación importante: los espacios culturales y del ocio se vuelven los subjetivadores en oposición a las antiguas identidades construidas en el mundo del trabajo, la política, o posiciones intelectuales. Así N. Elías y E. Dunning (1995) distinguen los espacios de ocio en oposición a los del trabajo, en donde es posible un "des-control" moderado de las emociones a través de operaciones miméticas –como bailar-, una primacía de los deseos propios, y la emergencia de sentimientos de totalidad (o comunitarios), y manifiestan la tensión que existe cuando los espacios de ocio comienzan a avanzar sobre los del mundo impersonal y objetivo.

El Rock Chabón

En el proceso de disolución de la hegemonía ricotera, las clases medias y medias bajas comienzan a elaborar - a parte de los consumos antes descriptos – una variante singular del rock: el rock chabón o barrial que venía gestándose y hace irrupción con la llegada de La Renga al estadio Obras.

Diversos autores han intentado aprehender el fenómeno del rock barrial en la argentina en los noventa. Semán y Vila (1999) eligen hacer un recorte del "rock chabón" que también incluye a bandas que cultivan el estilo punk (Ataque 77, Dos Minutos) o incluso metálico (Almafuerte), declarando que al típico desencanto de las clases medias frente a la vida urbana (del que nos había ilustrado ya Alabarces (1993)) en este tipo de música se adiciona una variante más cercana a los sectores populares que se caracteriza por ser

“argentinita, suburbial y neo – contestataria”. Lo característico del “rock chabón”, según los autores, estaría dado por la llegada de dichos sectores populares al lugar de definición de las líneas estético – ideológicas del movimiento, y su calidad de “música de uso” capaz de constituir colectivos sociales (en lugar de sólo nombrarlos) gracias al proceso de negociación entre categorías sociales interpeladoras ligadas al imaginario sociohistórico populista y a tramas narrativas identitarias que anhelarían el estado de bienestar experimentado por las generaciones mayores, todo lo cual posibilitaría la elaboración de discursos de contestación social: “el rock chabón neocontestatario se opone a lo que percibe como disgregación del mundo que los anteriores rockeros rechazaban”, es decir, se sustenta en virtud de una apelación a la matriz de integración social peronista.

Desde nuestra perspectiva, y a partir del contexto de fragmentación que percibimos, el amplio espectro que abarca el rock chabón es bien definido por Semán y Vila, pero se hace necesario hacer hincapié en que su emergencia es posible en tanto la fisura del otrora relativamente homogéneo campo semántico acolchado por Los Redondos como significante vacío aglutinante de aquellos que resisten contra la disgregación del antiguo mundo signado por las posibilidades del ascenso social. Fragmentación con respecto a otras tribus pero también fragmentación interna, que entra en juego en el momento en que diferentes grupos como La Renga, Los Piojos, La Bersuit Vergarabat y los ya disueltos Viejas Locas y Caballeros de la Quema logran inscribirse en los gustos de amplias franjas de adolescentes de las clases medias empobrecidas, a través de itinerarios que dan cuenta de modos diferenciales en los que los actores dotan de sentido a sus prácticas. Ya desde las épocas de fuerte hegemonía Ricotera empiezan a surgir estas bandas cuyos integrantes poseen un capital cultural menor y son de extracción social más baja que los ideólogos, por ejemplo, de Los Redondos o Divididos. De hecho, los Piojos son en un principio apoyados por éstos últimos, mientras que los Divididos empiezan por alentar a La Renga para terminar produciéndolos.

Lo distintivo de rock chabón es, como dicen Semán y Vila, la imposición de la continuidad entre público y artistas. Usufructuando las herencias culturales de cierto hippismo tardío de sectores de las clases medias y de toda la cultura “rollinga” que describimos con anterioridad, el rock chabón hace uso de una poética que está ligada directamente con la vivencia inmediata, barrial, cotidiana. Esto implica ciertamente un cambio en las lógicas de producción de significados: si los Ratonés Paranoicos ambicionaban ser la versión Argentina de los Rolling Stones (“no somos gente fina, tampoco lo peor”, en su hit *Vicio*), las Viejas Locas cuentan la marginalidad con un lenguaje cotidiano y con acercamientos a la jerga popular pero no sin dejar de reivindicar la puesta del cuerpo en un sentido de “reviente” (en una anticipación de lo que sobrevendría algunos años más tarde con la cumbia villera); si los Redondos tenían un vocabulario críptico y un mensaje internacionalista, los Piojos buscarán arraigo en murgas y barrios bajos del conurbano bonaerense apelando a una reivindicación de lo nacional – rioplatense (con tangos como “Gris” o frases como “pampa / cerrá las piernas / te quiero libre del cafishio que gobierna”). El ya existente desplazamiento en la construcción Ricotera hacia un ámbito de reclusión, en el abandono de la escena pública, se radicaliza entonces en estas experiencias y subjetividades ancladas en la esquina, el barrio, y la co-presencia. La lógica de la especularidad del Rock descrita anteriormente llega a su punto más álgido, con una proliferación de lo mismo o por lo menos una poética de lo mismidad. En lo tocante a la recuperación del cuerpo, la tradición “rollinga” de bailar rock es recuperada y se producen hibridaciones con el fenómeno de las murgas, al mismo tiempo de toda una producción de indumentaria e incluso de formas corporales del caminar, por lo que a la lógica del aguante se le puede adicionar una experiencia de disfrute y elaboración del cuerpo y de la seducción específica de esta segunda parte de los noventa.

En tanto se profundiza el fenómeno, bandas que habían sido íconos iniciales de esta mutación, a modo de intersticio, sufren cambio importantes. Resulta significativo la similar

trayectoria de dos de los líderes de las bandas ícono: Ricardo Mollo de Divididos e Iván Noble de Caballeros de la Quema. Ambos dos pasan de ser referentes de lo barrial y lo suburbano, a codearse con las clases medias-altas a través de su relaciones de pareja con miembros del mundo del espectáculo (Natalia Oreiro y Julieta Ortega respectivamente) como aspecto visible de su transformación. Esto lleva tanto a una pérdida y reconfiguración de su público, e incluso en el caso de Noble lleva a la disolución de su banda. Una frase de este último es significativa: "ya sé, me aburguesé". En nuestra interpretación implica que en la mayoría de los casos (Las Pelotas vendrían a ser la excepción) no fue posible sostener la polivalencia de estos grupos (desde sectores medios altos hasta medios bajos e incluso populares), sino que se presentó culturalmente la disyuntiva para el rock, entre su integración a los fenómenos antes descriptos (el camino de los dos músicos mencionados) o su transformación en rock chabón.

Sin embargo, esta recuperación de lo local, de lo propio, del barrio se da junto (sobre todo a partir del 2000 y cada vez con más fuerza) a una discursividad de lo nacional. Se invierte la relación típica del peronismo en donde lo local, lo barrial es lugar de subjetivación pero en tanto integrada a relaciones abstractas (el estado, el partido, el pueblo peronista), y asimismo como espacio del ocio y secundarias (clubes, asociaciones de la sociedad civil y de fomento, etcétera). En este momento, lo barrial se vuelve eje de la subjetivación en sí mismo e intenta a partir de esa experiencia propia de lo co-presencial reivindicar una integración disuelta.

Ampliando esta problemática, podemos decir que el marco de interpretación constituido por "lo nacional" pasa a mediar y se constituye como paradigma a la hora en la que las tramas narrativas juveniles tienen que aproximarse y construir un "lugar" propio de enunciación frente a la distancia existente entre la periferia globalizada y las sociedades avanzadas del centro, en particular a la hora de participar y constituirse como actores sociales. Sostenemos que, efectivamente, a partir del agrietamiento del imaginario

neoliberal de integración exitosa al “primer mundo” se produce una recuperación de lo nacional, al mismo tiempo de una reivindicación de una integración social que comprende una crítica a la pobreza, la exclusión social, y el deterioro institucional (hospital, escuela, etcétera), con cierto imaginario de cambio social -aunque no consideramos que se estructure a partir de una “matriz peronista”-. Esta recuperación, este nuevo lugar adquirido por las narrativas nacionales, no se circunscribe al rock barrial, sino que lo trasciende como un movimiento en el que las representaciones colectivas, siempre construidas en tensión dialógica con las representaciones massmediáticas, responden ante las especificidades de la descomposición económico - institucional y las reacomodaciones en el ámbito de la cultura posmoderna. Es claro que uno de los sectores que más rápidamente comprendió este “retorno” interpelador fueron sectores de la derecha: por ejemplo el caso de D. Hadad con la emisora radial Mega y su discurso proto-nacionalista, así también el más actual emblema de la “cruzada por axel” somos todos argentinos, que evidentemente no refiere a un ideal de ascenso social.

Esta cuestión puede abordarse desde una disputa teórica en la que podríamos enfrentar el enfoque clásico de Benedict Anderson con algunos cuestionamientos introducidos por Rosaldo. En su famoso “Comunidades Imaginadas”, Benedict Anderson señala que la nacionalidad, o la calidad de nación, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales. Por ello, “las comunidades no deben distinguirse por su verdad o falsedad, sino por el estilo en que son imaginadas/narradas” (1991:24). Rosaldo pone en el centro de su argumentación el hecho de que los artefactos culturales deben ser puestos en relación con las diferentes posiciones estructurales y las múltiples identidades que se entrecruzan en los individuos. Sin restar importancia a la violencia que los estados ejercen en contra de las minorías, lo que nos interesa destacar de las críticas de Rosaldo hacia el texto de Anderson es su cuestionamiento de la vigencia del “melting pot”, de la “ensaladera” que lograba contener a las diferentes identidades y posiciones sociales dentro de la potencia

inclusiva del estado nacional como terreno homogéneo. El recipiente está agrietado, en tanto es la fragmentación lo que es hegemónico, no solo con ese fuerte componente de nuestra sociedad, la "exclusión social", o más bien el nuevo lugar que comienzan a ocupar las clases bajas, sino en las propias clases medias que se fragmentan, y pierden capacidad de sostener consumos propios, y en donde lo nacional en clave barrial opera como intento de un lugar de lo propio.

La cumbia villera o lo popular por sí mismo

Por último, los sectores populares que estaban incluidos en el consumo cultural de los Redondos, se van separando de su cercanía al "rock nacional", y comienzan a constituir un marco de sentido propio en conjunción con otras corrientes del mismo sector popular. Previamente incluso a los noventa, la música de la cumbia, con su origen en la música tropical, tenía un uso sustentado en el baile, la fiesta y la seducción, y como paralela de otros consumos con más performatividad (por ejemplo, los mismos redondos o "los rolingas"), es decir música de "sábado a la noche y levante".

Sin embargo, ya a mediados de los noventa, un desplazamiento fundamental se da en el espectro cultural de los sectores bajos del conurbano y capital. Un nuevo "significante vacío" ocupa el lugar nodal desde el que se irradia la significación: "la villa". No la villa como ámbito de hábitat degradado, que sería su nivel más superficial, sino como la constitución de una experiencia particular.

Entonces, hace su aparición la denominada "cumbia villera", portadora de una poética específica que narra las vivencias de la marginalidad con un lenguaje entre explícito y picaresco. Lo significativo de la cumbia villera es que el propio sujeto popular toma la palabra para narrar sus vivencias: vivencias de la marginalidad, la droga barata y la sexualidad que lleva impresa la subordinación de género, altas cuotas de violencia, un

permanente forcejeo de la ley y la construcción del policía como el enemigo por excelencia. El resultado es un tipo de música –en su sentido más amplio como constructo y práctica social- que da cuenta de una brecha en las formas de experiencia que, en lugar de ser negada, es corroborada por la apropiación de la cumbia villera por parte importante de sectores medios bajos e incluso de sectores medios (hasta alcanzar como música de baile a sectores altos, siempre que su contenido no sea demasiado explícito). Al mismo tiempo, estas brechas discursivas y la estratificación en niveles diferenciales de experiencia que hacen posible la apropiación conduce a que, a diferencia de lo que podría haber ocurrido en momentos históricos anteriores en los que la cumbia era visualizada como algo “grasa pero simpático”, en la actualidad la misma aparezca para muchos sectores como algo insoportable, abyecto, cercano a lo real lacaniano.

Por supuesto que no estamos hablando de un reflejo puro de vivencias, sino que esto implica las mediaciones de una construcción discursiva, de lo dicho y no lo dicho, y de la propia performatividad que tiene la música, en tanto que hace posible luego tener una experiencia “cumbia villera”.

Volvemos, entonces, a observar la construcción de un consumo cultural a partir de las experiencias inmediatas y de lo propio, construidas a partir de la fuerza de vivencias personales e interindividuales de grupos próximos.

En lo tocante al lugar ocupado por el cuerpo, nos encontramos con una recuperación de lo corporal que en el caso de la cumbia y los sectores populares presenta continuidades con la tradición carnavalesca (en sentido bajtiniano) inaugurada por la movida tropical: cuerpos exuberantes que se contraponen al modelo oficial de belleza famélica, sexualidad desbordada, subversión de las jerarquías y roles propios de la rutina, etc. Sin embargo, el punto de ruptura estaría dado por el rescate de lo más abyecto de la dimensión corporal (la sangre, los efectos de la marihuana y drogas más pesadas, el semen y los flujos vaginales mencionados explícitamente): en este caso, está naturalizado el espacio del

cuerpo como soporte de las retóricas del aguante y del reviente, pero hay algo más, nos vemos tentados a decir que un plus de “hedonismo visceral”. Asimismo, no deja de estar cruzado por las imágenes de lo dicho y lo no dicho, en tanto, para dar un ejemplo, toda la retórica sobre la marihuana, que se vuelve un tropo común sobre el que giran letras, nombres de bandas, iconografías (lo que es compartido con el mundo “stone”), muestra sintomáticamente silencios sobre otras drogas, prácticas y consumos que no pueden ser elaborados (así como la relación ambigua con la policía, el mundo de los punteros políticos, entre otros).

Hacia un nuevo tipo de subjetividad-sociedad

A partir del recorrido que hemos hecho nos parece pertinente establecer ciertos lineamientos para el análisis de las nuevas formas de consumo musical y la subjetividad y experiencia que producen y son producidas en base a ellos.

Post-disolución de la eficacia simbólica del rock ricotero - y las oposiciones que existían en torno a él-, se abre un nuevo espectro de múltiples formas a partir de lógicas de apropiación y quiebre que según el caso mantienen una tensión con este pasado. De este modo se observan determinadas características que cruzan las novedosas emergencias. Es decir, su multiplicidad tiene a su vez problemáticas que les son comunes.

En primer lugar, el redescubrimiento del cuerpo (ya no solo como aguante/reviente) sino como objeto y sujeto de prácticas, de intervenciones, y re-significaciones: como soporte constitutivo de experiencias diferenciales en tanto la performatividad cultural es puesta en juego a través del trabajo sobre él.

En segundo lugar, las diferentes relaciones que aparecen con lo internacional y lo local, según el posicionamiento social, y la irrupción, elusión, o elaboración disímil del significante “argentinidad”.

En tercer lugar, en continuidad con lo anterior, son los lazos y vivencias inmediatas los que se vuelven protagonistas y escenas del consumo individual y colectivo.

En cuarto lugar, existe todo un juego de apropiaciones de los diferentes sectores sociales, en las cuales por ejemplo en los sectores altos funciona como anulación de la resistencia y celebración de la propia condición, y las clases medias se ven en las disyuntivas de la fragmentación cultural.

En quinto lugar, estas subjetividades y experiencias entonces se muestran como radicalmente diferenciadas entre sí, con ciertas yuxtaposiciones, pero también con brechas cada vez más profundas.

En sexto lugar, las formas de la resistencia características de las producciones culturales de jóvenes y en especial de la música, se articulan a partir de dichas subjetividades y experiencias diferenciales, incluso las que reivindican lo nacional-integrador, ya que lo hacen a partir de los sentidos construidos en lo propio e inmediato, específicamente lo barrial.

La pregunta que nos inquieta pues es intentar pensar si lo analizado anteriormente no nos conduce hacia la conceptualización de nuevas formas subjetivas y sociales que estarían en emergencia.

Si las subjetividades se radicalizan diferencialmente ahondando cada vez más en sus propias lógicas y experiencias, cabría afirmar que los esbozos de una nueva cartografía social no pueden dejar de lado que la sociedad entendida como relaciones entre "semejantes" está puesta en vilo.

Se vislumbra entonces, en su entramado, la re-configuración hacia sociedades entre "desemejantes" (con una fuerte tendencia hacia la polarización), como reproducción de diferencias, sin un horizonte de igualación y articuladas en torno a brechas que para usar una denominación clásica podríamos denominar estamentales y por lo cual las formas

que adquiere la resistencia, en este caso cultural, no pueden entenderse en los mismos términos que en otro tipo de sociedades.

Bibliografía

- ALABARCES, Pablo, *Fútbol y Patria*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2002.
- ALABARCES, Pablo, *Entre Gatos y Violadores*, Biblioteca UBA – FSOC, 1993.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, FCE, Méjico, 1993.
- Bauman, Z. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, “Espacio Social y génesis de las clases”, “Algunas propiedades de los campos” y “El racismo de la inteligencia” en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, Méjico, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto.*, Taurus, Madrid, 2000 <1979>.
- DE MARINIS, Pablo, “Gobierno, Gubernamentalidad. Foucault y los anglofoucaultianos. (O un ensayo sobre la racionalidad política del neoliberalismo)”, en *Globalización, riesgo, reflexividad*, Remón R. Torre y Fernando García Selgas, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.
- Elías N. y Dunning E., *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, México, FCE, 1995
- EWEN, Stuart, *Todas la imágenes del consumismo*, Grijalbo, Méjico, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike, *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, SAGE, Londres, 1995.
- FRITH, Simon, “Música e identidad”, en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (Comps.), Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- Gamella J. F. y Álvarez, A. *Las Rutas del éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*, Barcelona, Editorial Ariel, Cap. 6 y apéndice, 1999.
- Giddens, A., *La constitución de la sociedad*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, Cap. 2, 1995.
- JAMESON, Frederic, *El Giro Cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

- LACLAU, Ernesto, *Nuevas Reflexiones sobre la Revolución de Nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.
- LASH, Scott y URRY, John, *Economías de Signos y Espacio*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998 <1994>.
- MARGULIS, Mario (Edit.), *La Juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- MARGULIS y URRESTI, “La construcción social de la noción de juventud”, en VVAA: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Universidad Centra/DIUC/Siglo del Hombre, Bogotá, 1998.
- Ricoeur, P. (1996), *El sí mismo como otro*, Barcelona, Siglo XXI Editores.
- ROSALDO, Renato, “Reimaginando las comunidades nacionales”, en José María VALENZUELA ARCE Arce (comp.), *Decadencia y Auge de las Identidades*, Colegio de la Frontera norte, Méjico, 1992.
- VILA, Pablo y SEMAN, Pablo, “Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina neo – liberal”, en FILMUS, Daniel (Comp.), *Los Noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Península/Biblos, Barcelona, 1997 <1977>.
- WORTMAN, Ana, *Jóvenes desde la periferia*, Biblioteca Política del CEAL, vol. 324, Buenos Aires, 1991.
- WORTMAN, Ana, “Usos de Durkheim en el Análisis de las sociedades postajuste: Las investigaciones sobre juventud en América Latina”, en Emilio DE IPOLA (comp.), *La Crisis del lazo Social. Durkheim, cien años después.*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998.
- WORTMAN, Ana (comp), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, abril 2003.

- ZIZEK, Slavoj, *El Sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1992.