

¿La transgresión se consume? Un acercamiento a lo "indie" a través de imágenes	Título
Espinosa Zepeda, Horacio - Autor/a;	Autor(es)
Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (Vol. 7 no. 1 ene-jun 2009)	En:
Manizales	Lugar
Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE	Editorial/Editor
2009	Fecha
	Colección
Culturas juveniles; Jóvenes; Identidad; Consumo; México; Guadalajara;	Temas
Artículo	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131106045331/art.HoracioEspinosa.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



¿La transgresión se consume? Un acercamiento a lo “indie” a través de imágenes*

Horacio Espinosa Zepeda**

Actualmente está adscrito al departamento de Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona. Es miembro del ‘Grup d’Estudis Socials de la Ciència i la Tecnologia’ (GESCIT) de la UAB.

• **Resumen:** *Este artículo es producto de una serie de encuentros virtuales con jóvenes creadores y creadoras de imágenes en el contexto de la cultura indie de Guadalajara. Mediante el uso de la técnica de “Producciones Narrativas” se generaron textos elaborados conjuntamente con nuestros jóvenes colaboradores y colaboradoras, a partir de los cuales reflexionamos acerca de las conexiones existentes entre el estilo y las estrategias identitarias que lo atraviesan. En mi opinión, es posible observar, a través de las imágenes producidas al interior de la escena indie tapatía, elementos rupturistas con el esencialismo de las culturas juveniles clásicas.*

La ambigüedad en el estilo de las imágenes, el uso de elementos que yo denomino “interseccionales”, así como ciertas tensiones en el significado de “lo auténtico” y “lo falso”, hacen que lo indie favorezca la conformación de identidades performativas. Esta flexibilidad de lo performativo colisiona con las categorías identitarias cerradas, propias de sociedades tradicionalistas como la tapatía, generando nuevos reacomodos y resignificaciones simbólicas.

Por el contrario, a pesar de que el indie puede llegar a ser “rupturista” con la concepción tradicional de “identidad juvenil”, no necesariamente es “rupturista” desde el punto de vista “del mercado”. La identidad como un producto, y esencialmente performativo, se está convirtiendo en uno de los fundamentos de una sociedad abocada al consumo y mercantilizante, con la idea de la búsqueda eterna del “sí mismo”.

* Este artículo se basa en una investigación realizada *on line*, durante el periodo que va de abril a septiembre del 2007. Este trabajo fue realizado en el marco del master en Investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona, y con el apoyo de una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) del Gobierno de México. Beca Número: 230022.

** Nacido en la ciudad de Guadalajara, México, estudió la Licenciatura en Psicología en la Universidad de Guadalajara. Se encuentra cursando el doctorado en Investigación en Psicología Social por la misma universidad. Tiene publicados el artículo “Construcción de la identidad social en jóvenes consumidores de drogas de Guadalajara” incluido en “Disertaciones. Aproximaciones al conocimiento de la juventud”, libro compilado por el Instituto Jalisciense de la Juventud, y el artículo ‘Intersticios de sociabilidad. Una autoetnografía del consumo de TIC’ publicado por Athenea Digital, revista del departamento de Psicología Social de la U.A.B. Correo Electrónico: horacio.espinosa.zepeda@gmail.com.

Palabras clave: culturas juveniles, estilo, performatividad, identidad, imágenes cultura de consumo.

Consume-se a transgressão? Uma aproximação à cultura “indie” através de imagens

• **Resumo:** *Este artigo é um produto duma serie de encontros virtuais com jovens criadores e criadoras de imagens no contexto da cultura “indie” de Guadalajara, Mexico. Por meio do uso da técnica de “Produções Narrativas”, geraram-se textos elaborados conjuntamente com os nossos jovens colaboradores e colaboradoras, a partir dos quais refletimos acerca das ligações existentes entre o estilo e as estratégias identitárias que os penetram. Eu acho que é possível observar, através das imagens produzidas no interior da cena “indie tapatia” elementos de rompimento com o essencialismo das culturas juvenis clássicas.*

A ambigüidade no estilo das imagens, o uso de elementos que eu chamo “interseccionais”, como também certas tensões no significado do “autentico” e do “falso” fazem que a cultura indie favoreça a conformação de identidades performativas. Esta flexibilidade do performativo colide contra as categorias identitárias fechadas, próprias das sociedades tradicionalistas como a tapatia, gerando novas readaptações e ressignificações simbólicas.

Ao contrario, se bem que o “indie” pode chegar ao rompimento com a conceição tradicional da “identidade juvenil”, não necessariamente é um “rompista” desde a perspectiva do “mercado”. A identidade como produto, e essencialmente performativo, está chegando a ser um dos fundamentos duma sociedade inclinada ao consumo e ao mercantilismo, com a idéia da busca eterna do “si mesmo”.

Palavras chave: culturas juvenis, estilo, performatividade, identidade, imagens, cultura do consumo.

¿Is transgression consumed? An approach to the “indie” performative identity through its images

• **Abstract:** *This article results from a series of several virtual meetings with young male and female creators of images in the context of the indie culture in Guadalajara, México. Through the use of the “Narrative Productions” technique, collective texts were created in conjunction with these young collaborators. It presents some reflections about the connection between the style of the images and the identity strategies that permeate them. In my point of view, it is possible to show how, in these images, produced throughout the indie scene, there are some elements that disrupt the classical essentialism of the juvenile cultures hegemony.*

The ambiguity in the style of images, the use of some elements that I call “intersectionals”, as well as some tensions between the meaning of “the

authentic” and “the false” make the indie culture favor the conformation of performative identities. This flexibility exhibited by the performative identities crashes with the narrow identities typical to traditionalist societies like “tapatio’s” culture, thus generating new categories and symbolic resignifications.

On the other hand, although the indie culture could become a “disruption” of the socially accepted “youth identity”, it is not necessarily a disruption from the logic of “the market”. The identity as a product, and essentially a performative product, is becoming one of the principles of a society entirely inclined to consumerism and merchandising, with the idea of the everlasting searching of the “self”.

Keywords: youth cultures, style, performativity, identity, images, consumption culture.

-I. Introducción. -II. Sobre el uso de producciones narrativas en la presente investigación. -III. Lo indie: un estilo que habita las intersecciones. -IV. Estilo y autenticidad. -V. Lo indie y lo performativo. -VI. Apuntes para un epílogo: el flexible consumo de una identidad indie. -VII. Comentarios finales. -Lista de referencias.

Primera versión recibida abril 8 de 2008; versión final aceptada septiembre 15 de 2008 (Eds.)

I. Introducción

*“La cosa tiene su gracia,
¡Ya tenemos ídolos!,
Fabricamos nuestros dioses
Preparamos nuestras poses,
Siempre atentos a la foto,
Punky de postal,
Punk de escarparte”
La Polla Records – “Muy Punk”*

Desde siempre he estado interesado por el devenir de los estilos juveniles, sobre todo por mi pasión por la música, y he observado cómo con el tiempo ha ido cambiando la lógica gregaria de cada colectividad.

A principios de los años noventa, en plena pubertad, me involucré en la escena punk tapatía¹ para, al poco tiempo, dejar de considerarme a mí mismo

¹ Gentilicio popularmente usado para referirse a los habitantes de Guadalajara. Su origen es incierto aunque se le asocia a los “tápalos”, una especie de manteles que eran elaborados en la región.
Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tapat%C3%ADo>

“un *punk*”; creo que me sentía incómodo con la idea de ser limitado por una etiqueta pero, a pesar de eso, la experiencia se quedará en mí y durante muchos años estaré marcado por la idea de que existe un mundo para jóvenes “subculturales” y otro para “los normales”.

Muchos años después, ya entrados en los 2000, empieza a escucharse en la ciudad el nombre de *indie*; en realidad no es nada nuevo, se trata de un estilo nacido en los años ochenta pero que debido a nuestra cercanía con EUA quedó eclipsado por la versión “gringa”² de “alternativo”. En el plano musical se trata de géneros³ que yo llevaba escuchando toda una vida sin saber que eso pertenecía a “lo indie”.

A la par de la “etiqueta” surgen los primeros grupos locales: *Satélite Saturno*, *Descartes a Kant* y *Carrie*. Con los grupos también aparecen las estéticas, poco definidas; a veces son hiperbólicos como los primeros *punks* o lánguidos como los *góticos* o fosforecen como los *ravers*, aunque en la mayoría de las ocasiones, tan solo ostentan un *look* “cuidadamente descuidado”.

En opinión de Half Nelson⁴ (2004, p. 141), no existe, a diferencia de otros estilos juveniles, un tipo de calzado, ropa, sombrero, maquillaje o indumentaria *indie*. Hay quien ha hablado de un “estilo sin estilo” o incluso de un “no estilo”. Lo más cercano a una “definición” son tres cualidades, bastante difusas, que “delimitan” lo *indie*: “personalidad, autonomía, honestidad” (Blánquez, 2004, p. 406).

En general, lo que me llama la atención de lo *indie* es el que en su estilo cabe “un poco de todo”, incluso “lo fresa”⁵, totalmente proscrito de las culturas juveniles clásicas. Esto, en el ámbito de las imágenes creadas en la ‘zona de influencia’ de lo *indie*, por llamarle de alguna manera a esos bares, revistas o páginas web donde tienen cabida esas propuestas estéticas que combinan lo kitsch, elementos de la cultura de masas, mucha ironía, trazos infantilizados, referencias a la perversidad sexual e incluso lo popular mexicano.

Así, lo que en Guadalajara es representado en el ámbito *indie* por su sincretismo localista, probablemente no tenga mucha relación con lo que en otros países se entiende como tal.

Entonces, ¿se podría decir que lo *indie* es un ejemplo de nuevas configuraciones formadas a partir de la idea de identidades “flexibles” y “descentradas”? (Turkle, 1995, pp. 15-29), ¿se trata de un estilo que trasciende “la visión que reduce lo juvenil a la dicotomía de lo apocalíptico/lo integrado”? (González, 2006, p. 49).

² Así es como se conoce a los estadounidenses en México.

³ Géneros como el “noise rock”, “indie pop”, “indietrónica”, “post punk”, “post rock” y “shoegazer” son tan solo una parte del amplísimo paraguas de “lo indie”.

⁴ Pseudónimo de Joaquim Costa, periodista musical que escribe (o ha escrito) en las revistas españolas *Mundo Sonoro*, *Rockdeux*, *GoMag* y *Factory*.

⁵ Se trata de aquellos jóvenes “integrados” al tejido social ‘capitalista’ y ‘burgués’, tanto por sus valores (consumismo, tradicionalismo, culto a la imagen) como por el estilo (la moda de la temporada). El equivalente en otros países serían los “juniors” en Estados Unidos, los “Pijos” en España o los “Cuicos” en Chile, por dar unos ejemplos.

Lo *indie* probablemente pueda potenciar una visión de “*los lugares intermedios*” o “*espacios intersticiales*” (González, 2006, p. 49) al interior de los estudios sobre juventud, o incluso quizás nos ayude a sugerir nuevas formas de pensar las identidades juveniles, donde éstas se constituyan de forma más bien “*performativa*” (Butler) antes que esencialista, como de forma clásica se han abordado.

Tradicionalmente, los estudios clásicos sobre los estilos o culturas juveniles se han remitido al concepto de “*homología*” (Hall & Jefferson, 1976; Willis, 1978; Hebdige, 1979) para explicar lo que se ha ilustrado como una “*simbiosis*” (Feixa, 1998, p. 120) entre el estilo y la identidad de las culturas juveniles.

La “*homología*” es una idea clave para entender la historiografía del concepto de estilo juvenil, pero no por eso deja de ser conflictiva la apelación a una supuesta unidad que obvia las contradicciones e incoherencias entre el estilo, las prácticas y la adscripción identitaria de cada grupo.

Pasando a otra cosa, en este estudio nos circunscribiremos al estudio de la producción gráfica tapatía vinculada directamente con la escena *independiente*; es decir, reflexionaremos sobre esta cultura desde y en las imágenes que produce. Sin lugar a dudas esta opción es problemática en cuanto lo *indie* generalmente se circunscribe a lo musical. Es importante aclararnos entonces, ya que existen al menos tres ámbitos de lo que se conoce como *indie*: 1) lo que concierne a la “*independencia*” con la que se elaboran ciertos productos culturales como música o películas; 2) lo *indie* como un subgénero musical del rock, el pop o la electrónica y, por último 3) lo *indie* como una *cultura o estilo juvenil*.

Para Carles Feixa (1998, p. 118) el estilo es la “manifestación simbólica” de una cultura juvenil. El problema es que aunque parecen cosas totalmente definidas, “Estilo” y “Cultura” se entrelazan cuando se habla de “Estilo de vida” o incluso de “Estilo juvenil”. La cultura posmoderna supone una estilización de la vida (ver Featherstone, 1991, pp. 116-181), por lo que en la actualidad los dos términos estarían, a mi forma de ver, *indisociados*.

Históricamente, en el estudio de las agrupaciones juveniles se ha utilizado el término “*subculturas juveniles*” que, en opinión de Feixa, es más descriptivo del carácter de estos colectivos, pero que por una postura antiestigmatizante, que comparto con él, se ha decidido llamarlas simplemente “*culturas*” (ver: Feixa, 2005).

Por otro lado, mientras “*el indie*” como subgénero del rock es de interés para el crítico musical, “*lo indie*” como estilo juvenil es del legítimo interés para las ciencias sociales, en tanto es susceptible de ser estudiado como un conjunto de expresiones artísticas simbólicamente relacionadas con una cultura y unas prácticas sociales. Por lo tanto, mientras “*el indie*” es un género musical, paralelamente “*lo indie*” es el nombre que se le da a una “cultura” vinculada a un cierto “estilo”, es decir, algo no reducible a una “estética”.

En el caso de las imágenes en lo *indie* lo interesante para mí es que me abre

la puerta para preguntarme acerca del carácter anti-esencialista y *performativo* de las nuevas agrupaciones juveniles.

Hay que señalar que, aunque afirmo abordar lo *indie* desde las imágenes, en realidad lo hago desde el discurso de las imágenes; en este sentido, no es de mi interés hacer “una lectura” de las imágenes a través de la semiótica, por ejemplo, ya que al “leer” las imágenes, es decir, cuando se analiza lo gráfico se corre el riesgo de inscribir en la imagen ciertos significados que no le pertenecen.

De alguna manera esto es insuperable, en tanto una imagen interpretada se encuentra siempre “*ficcionalizada*”; en palabras de Régis Debray:

“De toda imagen se puede y se debe hablar; pero la imagen en sí misma no puede. ¿Aprender a <<leer una foto>> no es, ante todo, aprender a respetar su mutismo? El lenguaje que habla la imagen ventrilocua es el de su contemplador” (1992, p. 52).

Por lo tanto, ya que “las imágenes no hablan”, doy nuevamente un giro y sitúo el ojo de la investigación no en aquello que la imagen “dice” sino en aquello que la imagen “produce” y los significados que “moviliza”.

En mi investigación, las imágenes fueron usadas como un “*trampolín*” para el abordaje de los aspectos intersubjetivos propios de la cultura *indie*. Para ser más claro: los significados no se buscaron *en* las imágenes (que por sí mismas no “*dicen*” nada) sino en el discurso que es construido a partir de, y en relación con ellas.

De esta manera, metodológicamente he optado por las “*producciones narrativas*” (Balasch & Montenegro, 2003) como una herramienta en la producción de “*conocimientos situados*” (Haraway, 1991, pp. 313-346), es decir, saberes “*encarnados*” en el encuentro del investigador o investigadora con la mirada de los actores involucrados, que en este caso son algunos de los creadores y creadoras o difusores y difusoras de imágenes en el contexto *indie* tapatío.

Esto fue decidido así ya que supuse que serían sujetos involucrados “de lleno” en la cultura *indie* no obstante, su mirada —como todas las miradas— está parcializada.

Los personajes que colaboraron en la realización de este trabajo fueron “Pris”, creadora del blog-personaje “*La Puta del Cuento*”, “Ani”, ilustradora y caricaturista, “Paco”, diseñador del centro cultural *Acné*, y Eric, creador del webzine *Turn that shit off*.

II. Sobre el uso de producciones narrativas en la presente investigación

En opinión de Haraway, “*las tecnologías de la visibilización*”⁶ han

⁶ En mi interpretación, Haraway se refiere a artefactos tecnocientíficos como microscopios o Rayos X, tanto como a las técnicas “objetivas” de “recolección de datos” en las Ciencias Sociales.

revestido simbólicamente al *sujeto/ojo* investigador del “*don*” de la neutralidad, produciéndose la ilusión de un conocimiento científico ajeno a las particularidades culturales y políticas que posibilitan la existencia de tal o cual ciencia. Este “*truco divino*” ha generado la fantasía de una ciencia de contenidos universales, es decir, “*des-encarnada*” (Haraway, 1991, p. 324).

Tras el objetivismo científico es posible rastrear, por un lado, principios racionalistas, y empiristas por el otro, los cuales, aunque históricamente contrapuestos, coinciden en su búsqueda de verdades últimas, innegables, que por sí mismas constituyen la justificación sobre la que se construye el “*edificio del conocimiento seguro*” (Ibáñez, 2005, p. 28).

En el caso del racionalismo se trata de mantenerse a distancia de las apariencias con tal de acceder a “*la verdadera realidad*” (Ibáñez, 2005, p. 29); por el contrario, para el empirismo son los sentidos los que nos proporcionan un acceso al conocimiento absoluto y certero del mundo. Al final, ambas vías confluyen en planteamientos dogmáticos: “*Ya sea por vía de la razón, ya sea por vía de la experiencia, el dogmatismo sostiene que podemos alcanzar verdades indubitables*” (Ibáñez, 2005, p. 31).

Haciendo una crítica a los planteamientos de la ciencia hegemónica, el relativismo plantea que los criterios para enunciar una “*verdad*” son siempre condicionados y por lo tanto no existiría “*una esencia de la verdad*” (Ibáñez, 2005, p. 63), sino que ésta siempre será relativa al marco que la produce; de esta manera no existiría un acercamiento a “*la realidad*” legítimamente más válido que otros.

Haraway es crítica con los planteamientos relativistas —y ácida con los positivistas— en tanto para ella los dos incurren en la estratagema retórica de generar “*trucos divinos*” que “*prometen, al mismo tiempo y en su totalidad, la visión desde todas las posiciones y desde ningún lugar*” (1991:329); es decir, mientras para el positivismo el conocimiento surge desde *ninguna parte*, para el relativismo este es construido desde “*todas partes por igual*” (Balasch & Montenegro, 2003, p. 45). De esta manera, nuestra autora propone el abordaje del conocimiento a través de las “*perspectivas parciales*”:

“El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado [...] Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. Esta es la promesa de la objetividad: un conocedor científico busca la posición del sujeto no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial” (Haraway, 1991, pp. 331-332).

Se acuña entonces el concepto de “*conocimiento situado*” que para Haraway es un constructo capaz de superar las pretensiones de neutralidad del dogmatismo positivista, por un lado, y el callejón sin salida político al que pueden conducir las posiciones relativistas, por el otro.

La parcialidad de la mirada de la investigadora ya no es productora de

meras versiones de la realidad, todas ciertas —*todas falsas*—, según la lectura que hace Haraway del relativismo, sino que genera conocimiento objetivo, ya no a la manera universalista clásica sino de forma situada:

“Se trata de considerar que el carácter “objetivo” de nuestro punto de vista localizado nos permite ciertas formas de conocer y actuar a la vez que su misma localización implica una limitación y parcialidad que necesita de conexión con otras posiciones y objetividades. Pasamos de una concepción representacionista del conocimiento a considerarlo una actividad política localizada que lleva a preguntarnos sobre el lugar desde el que lo producimos” (FIC, 2005, p. 136).

Este rechazo a la tan pretendida “neutralidad” política de la práctica científica sitúa al conocimiento situado como una alternativa epistémica que es crítica con las posturas absolutistas en la ciencia.

En este sentido, las “*Producciones Narrativas*” (PN) constituyen una herramienta de investigación coherente con los planteamientos básicos del “*conocimiento situado*”, en tanto son un intento por generar entendimiento a partir de la articulación entre investigador e investigado que trascienda la dicotomía sujeto/objeto de estudio.

Para lograr este propósito se generan una serie de contactos con los sujetos participantes: en el primero de los encuentros se lleva a cabo una entrevista a profundidad que no dista mucho de lo que se entiende por ella en la investigación cualitativa clásica (Taylor & Bogdan, 1987); posteriormente, con la transcripción de la entrevista se elabora un texto que le dé una estructura narrativa a una entrevista, que *en bruto*, no la tiene. Así el discurso del sujeto entrevistado se vuelve *legible*.

Ya que se tiene el primer borrador de narrativa, se reenvía el texto al participante. En este texto él tendrá la oportunidad de leerse, y sobre éste hará las correcciones que crea pertinentes, los apuntes que *vengan al caso* y las ampliaciones que ayuden a profundizar su postura ante el tema. Esta operación se repetirá, en el mejor de los casos, hasta que ambas partes estén satisfechas con el resultado o cuando ya no quede nada por agregar, lo que en el argot académico se denomina *saturación*.

Cada interacción generada se entiende como un proceso de “*conexiones parciales*” (Balasch & Montenegro, 2003, p. 47) en el cual se generan comprensiones sobre experiencias que a pesar de poder ser compartidas por ambos, siempre serán diferentes; por lo tanto, de la articulación entre investigador/participante no emerge un producto (las PN) que sintetice o supere las posiciones encontradas, sino que es una articulación *en* las tensiones entre coincidencias y divergencias.

Es importante diferenciar las PN de otras posturas metodológicas en investigación literaria como “*Las Perspectivas Narrativas*” (Díaz Arenas, 1989) y sobre todo, de cualquier modalidad de análisis del discurso o análisis

del contenido; las P.N. se diferencian de estas últimas por sus intenciones *heurísticas* antes que *constatativas*.

Las P.N no pretenden ver representado en el lenguaje —o de forma más amplia, en el discurso— “la verdad” acerca del sujeto; su intención es generar un texto que, en sus contradicciones, exprese aquello que parezca pertinente a la díada sujeto investigador/sujeto investigado.

Por otro lado, la P.N no pretende ser un modelo para toda investigación social; se asume que ésta es pertinente cuando el investigador o investigadora no pretende obviar su participación en el fenómeno estudiado y le interesa, ante todo, servir de plataforma para expresar una o más posiciones políticas; a pesar —y gracias— a las tensiones en los significados del grupo estudiado, “la postura final”, más que una sinfonía, es una cacofonía de voces contrapuestas.

Una de las particularidades del presente estudio es la de que los encuentros con los participantes y las participantes fueron en su totalidad realizados vía internet, por lo que eventualmente podría enmarcarse dentro de los estudios sociales acerca del consumo de TIC’s⁷.

En un primer momento, y gracias a que conozco a algunos de los productores y productoras culturales *independientes* de Guadalajara, no me fue difícil dar con los sujetos que elaboran la parte gráfica de cada proyecto. Por el contrario, lo complicado fue lograr convencerlos y convencerlas de que se adhieran al trabajo de investigación; en algunos casos tuve que echar mano de amigas y amigos que conocían personalmente a algunos de ellos y en otros casos, fue la insistencia lo que logró el éxito en las negociaciones.

El primer contacto lo realicé mediante dos vías: a través del correo electrónico, o dejando mensajes en la página *myspace* o en el *blog* de cada personaje; posteriormente, cuando por fin había recibido una respuesta, procedí a la programación del primer encuentro virtual en pos de generar una narrativa. En la mayoría de los casos llevé a cabo entrevistas vía *messenger*, en otros, a través del *skype*, un servicio de telefonía vía Internet.

Con cada primera entrevista elaboré un texto, al cual le agregué comentarios y peticiones de ampliación de la información sobre ciertos temas, que fueron enviados vía correo electrónico a cada uno de los colaboradores y colaboradoras, quienes procedieron a modificar el texto conforme les iba pareciendo más adecuado incluir, quitar o matizar cierta información. Este proceso se repitió en dos ocasiones más, al término de las cuales se acordó dar por concluido el proceso de producción narrativa.

Este artículo ha sido construido a manera de diálogo entre la teoría, algunos fragmentos de las narrativas generadas y mis propias observaciones personales.

Quizás sea necesario aclarar que mientras las P.N se construyen en conjunto,

⁷ Tecnologías de la Información y la Comunicación.

el texto que ahora presento es responsabilidad mía. La trayectoria de las P.N no me pertenece, es conjunta, y éstas pueden ser utilizadas para otros fines que no sean los académicos ya que son textos coherentes en sí mismos. Esto es solo una lectura más —la mía— de lo que esos textos pueden ofrecer; además, es una lectura académica, con todo lo que eso pudiera implicar.

En suma, esto no es una P.N, ni siquiera un resumen o síntesis de varias de ellas. Esto es un intento de *articular* teóricamente aquello que *cuecen* en la urbe —virtualizada— cientos de jóvenes tapatíos y tapatías. Pero también es un artefacto mío que me sirve para cuestionar algunas de las petrificaciones y lugares comunes en el estudio de las denominadas culturas juveniles.

III. Lo indie: un estilo que habita las intersecciones

“EL DIOS DEL POP DICE AL ARTISTA: *Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado*”.

Roland Barthes

Uno de los argumentos centrales de este estudio, es que algunos de los nuevos estilos juveniles, entre ellos el *indie*, ya no responden a la lógica identitaria clásica con la cual se han descrito las culturas juveniles. Una de las características que los diferencian de los estilos juveniles clásicos es la falta de una organización estilística lo suficientemente coherente como para que puedan ser delimitados con exactitud.

La noción de estilo es deudora, en parte, de lo que Giddens ha denominado “*estilos de vida*”, definidos como “*prácticas rutinizadas en hábitos de vestir, comer, modos de actuar y entornos preferidos para encontrar a otros*” (Giddens, 1991, p. 81), lo cual, en el ámbito de las culturas juveniles, se ha descrito como un “*conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales*” representativos de “*su identidad*”⁸(Feixa, 1998, p. 118).

El problema es cuando se obvia el “*más o menos*” de la supuesta coherencia que existe en las adscripciones juveniles, haciendo de cada una de estas culturas una totalidad estática y sin fisuras.

Otro de los conceptos que han hecho que se considere, en parte, a los estilos juveniles como algo cerrado en sí mismo, es la idea de que el estilo funciona bajo el principio de “*homología*”⁹, el cual se alimentó de las reificaciones generadas por el mal uso del concepto de “*tribu urbana*” (Maffesoli, 1988), originalmente una metáfora más que una constatación empírica, la cual terminó por caricaturizar a las culturas juveniles como si *efectivamente* fueran clanes regidos por estrictos rituales concernientes al vestido, la música, el uso de la violencia y el consumo de drogas¹⁰.

⁸ Las “negritas” son mías.

⁹ Como se comentó en la introducción, este concepto explica de qué manera el estilo y la identidad son “simbióticos” para las agrupaciones juveniles (ver: Feixa, 1998, p. 120).

¹⁰ Un ejemplo de la tergiversación del concepto de Maffesoli se encuentra en: “Costa, Pere-Oriol; Tornero, José Manuel

Probablemente influidos por la capacidad heurística de un concepto como el de “tribu urbana”, la prensa, el cine, la televisión y los medios en general, terminaron difundiendo una imagen “tribal” —en el sentido prehistórico— de las agrupaciones juveniles, las cuales empezaron, en un momento dado de su desarrollo, a replicar los estereotipos que los *mass media* les ofrecían. El mismo *Johnny Rotten*, vocalista de los *Sex Pistols*, una de las agrupaciones fundacionales del *punk rock*, ha criticado severamente a los herederos del estilo que él vio nacer: “*Los punks lo arruinaron todo. Adoptaron una imagen uniforme. No entendieron nada. Se trataba de ser uno mismo*” (Rosell, 2004, p. 55).

Sin embargo, son muchos los jóvenes que han sido receptivos de esta autocritica, con lo cual han ido más allá del estereotipo y del dogma de la pertenencia al clan. Así, las categorías tradicionales acerca de los estilos juveniles, que funcionaron en su tiempo, seguramente ya no se adecuan a las características de los nuevos colectivos. El mismo Hebdige ha señalado que el término de “*homología*” está intrínsecamente unido al estudio de ciertas culturas juveniles¹¹.

En la actualidad, con los nuevos estilos juveniles están surgiendo sincretismos que cuestionan la idea de unidad entre “*objetos simbólicos —el vestuario, la apariencia, el lenguaje, las ocasiones rituales, los estilos de interacción, la música— [...] junto con las relaciones, la situación y la experiencia del grupo*” (Hall & Jefferson, 1976).

Paco, uno de los responsables de la imagen del “*Acné*”, resume así un posible cuestionamiento a esta idea de homología entre estilo y prácticas: “*Hay gente que sigue creyendo en la fórmula de “si eres Dark ve a lugares Dark y ten sólo amigos Dark”; yo creo que esa fórmula ya es aburrida*” (Paco: 18).

Así, la clásica división de los espacios en las culturas juveniles se está volviendo “aburrida”, es decir, anacrónica. Se trata, por un lado, de un rechazo a la idea de límites entre las formaciones juveniles así como de una estrategia que en vez de distinción, busca la fusión. A través de esta estrategia integradora algunas formaciones juveniles intentan apropiarse incluso de elementos que uno supondría que están proscritos de su estilo:

“La actitud abierta de Acné ha calado en cierto sector de los jóvenes tapatíos [...] los que crecimos con PARCHIS, TIMBIRICHE o LOS MICROCHIPS, que en la secundaria bailamos POLYMARCHS y en la

y Tropea, Fabio (1996). Tribus urbanas, el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia” donde, para mi gusto, los autores nos proporcionan una imagen un tanto estereotipada de los *performances* juveniles.

¹¹ Las botas, los tirantes y el pelo rapado en los skinheads se consideran apropiados por que comunican: dureza, hombría y proletarismo; mientras en los punks “existía una relación homológica entre el vestuario andrajoso [...] el pelo en punta [...] los escupitajos, los vómitos, el formato de los fanzines, las actitudes insurgentes y la frenética música” (Ver: Hebdige, 1979, pp. 157-162)

prepa escuchamos todo lo GRUNGE para ahora dejarnos encantar por toooodo el 'pedo' INDIE [...] la verdad es que aquí se mezcla de todo." (Paco: 20)

¿Cinismo?, ¿estrategia irónica?; una de las características de la escena *indie* se ejemplifica en el párrafo anterior: en *Acné* se toman prestados ejemplos de lo más "bajo" producido por la cultura de masas (MICROCHIPS¹², POLYMARCHS¹³), para después colocarlo al mismo nivel de lo que se supone estéticamente respetable (lo *indie*).

En Guadalajara, lo *indie* absorbe elementos de la cultura *electroclash*, la cual, como ha sido descrita por Luvaas, hace uso de performances irónicos donde los clichés de la cultura popular son re-investidos de nuevos y ambiguos mensajes que "*complican hacer un corte teórico claro, entre la resistencia y la adaptación*"¹⁴ (Luvaas, 2006, p. 167). Se trata de un estilo intrínsecamente contradictorio donde lo otro se integra no de una manera aglutinante sino irónica [ver: **Imagen 1.0 e Imagen 2.0**]*. Al final, se trata de una broma que se burla de la idea clasificatoria de los "géneros": "*Desde el nacimiento del rock and roll se ha manejado un mismo discurso [el de las "etiquetas"], pero a mí me conflictúa mucho tener que pensarlo en esos términos [...] Al final, lo indie quizás tan sólo sea algo nuevo*" (Eric: 23)

En este sentido, lo *indie* como estilo parece colocarse en una situación de ambigüedad referente a lo que dice ser o no ser; de entrada, por que afirma poder ser "casi" cualquier cosa (incluso "lo popular") y a la vez afirma que "no es nada" (solo "lo nuevo"). En el fondo, tal y como comenta Eric, lo que parece provocar mayores suspicacias dentro de lo *indie* es la misma noción de "etiqueta".

Lo *indie* se encuentra en la intersección¹⁵ de lo popular y aquello que ha sido definido como cultura *underground*¹⁶. De hecho, hay momentos en los que su valor radica precisamente en la mezcla de los elementos opuestos: por un lado lo popular y, por el otro, lo "*subcultural*" [ver: **Imagen 2.0**]. Una de las propuestas visuales de *Acné* se basa en esta idea. "*Acné es un verdadero collage lleno de "símbolos" opuestos, está por ejemplo, el póster de DULCE y a su lado un "Sagrado Corazón de Jesús" seguido del póster de DAVID BOWIE, el de Aladdin Sane*" (Paco: 07).

¹² Grupo infantil de electro-pop de los ochenta.

¹³ Recopilaciones de "éxitos" de techno-pop famosas entre los adolescentes durante los años 90.

¹⁴ En el original: "complicate any clear-cut, theoretical opposition between resistance and accommodation."

* Todas las imágenes mostradas se encontraban a color en su contexto original, pero por razones de diseño son presentadas en este trabajo a blanco y negro.

¹⁵ Según el diccionario virtual de la Real Academia de La Lengua: "Conjunto de los elementos que son comunes a dos conjuntos" <http://buscon.rae.es/drael/>.

¹⁶ En algunas publicaciones *indie*, se hace un juego de palabras donde con ironía se autodenominan *snobground* antes que *underground*.



El que lo *indie* sea una intersección lo coloca en una situación incómoda en lo que se refiere a la adopción de una identidad sólida, imperativo común en la mayoría de las culturas juveniles. No habita, ni en uno ni en otro conjunto, si no precisamente en aquel lugar donde se reúnen los contrarios. Por lo tanto, se encuentra, casi siempre, en una posición de ambigüedad; de no definición.

Se trata de una particular “*estilización de la subjetividad*” y de los “*órdenes de la vida*” (Soldevilla, 1998, pp. 65-66) que reivindica lo paradójico o indefinido como un elemento propio de la experiencia vital.

A grandes rasgos, podemos hablar de tres maneras en que lo *indie* se apropia de su status de estilo *interseccional*.

La primer manera en que se manifiesta lo *interseccional* es a través de diseños donde se relacionan de forma irónica elementos contextuales aparentemente opuestos:



Imagen 2.0 – Uno de los juegos estilísticos de lo *indie* consiste en la mezcla de elementos contrapuestos, como la fusión entre los sistemas tradicional-moderno y local-global, ejemplificada en este cartel.

“Es de la vida misma de donde nos viene el poder mezclar al “Señor San José” y “Mazinger Z” [...] mezclar cosas que en idea serían no mezclables. La vida diaria está llena de estímulos, símbolos y demás cosas, ¡de todo tipo!, piensa en todo lo que trae el día a día: la Internet, la calle, las charlas, la música” (Paco: 15).

El proceso descrito por Paco se parece a la manera como opera el *bricoleur* descrito por Levi Strauss. Es decir, se trata de diseñar, no de lo abstracto a lo concreto, sino a la inversa: dialogando con los objetos, observando cuál es la capacidad expresiva de cada uno y de ahí, sacar el mayor provecho posible a imágenes que forman un *collage* que, en apariencia, no tiene intención de “decir algo”:

“Estas personas actúan por analogía, son resolutores de problemas que no avanzan con un diseño de arriba hacia abajo sino clasificando y reclasificando un conjunto de materiales muy conocidos. Tienden a intentar algo, retroceden, reconsideran e intentan otra cosa [...] Los bricoleurs se aproximan a la solución de problemas entrando en una relación con sus materiales de trabajo” (Turkle, 1995, pp. 67, 78).

El *bricoleur indie* opera bajo el principio de la resignificación. Elementos como “*El señor san José*” son removidos de su contexto original (lo “*divino*”) para ser re-situados en propaganda de fiestas de *Acné* (lo “*prosaico*”) [ver: **Imagen 3.0**]. Con esta operación, el status de lo “*divino*” se coloca al nivel de lo “*prosaico*”; este tipo de juego estilístico fue definido por Hebdige como “*Hurto y Transformación*” (1979, p. 144).

Posteriormente, cuando nuestro *bricoleur* procede a yuxtaponer, a manera de collage, estas imágenes religiosas (“*San José*” y “*El niño dios*”) con otras provenientes de la cultura pop (“*Mazinger Z*” y “*Astro boy*”), el atentado ha culminado, los significados naturalizados de los objetos se han subvertido gracias a los procesos de “*Distorsión y Deformación*” (Hebdige, 1979, p. 145).

La segunda estrategia interseccional en lo *indie* se basa en el juego con emociones contrapuestas. Se trata de la yuxtaposición de estados de ánimo, impulsos o actitudes que socialmente se considerarían contrarias. El juego con la “*inocencia*” y “*la crueldad*”, por ejemplo. Pero, más que una representación de “*la dualidad*” (amor y odio) se trata de una integración imposible de los contrarios que genera un efecto ambiguo (“*amar odiándose*” u “*odiar amándose*”) [ver: **Imagen 4.0**].



Imagen 3.0 – La yuxtaposición es una de las estrategias más usadas en la escena *indie* en la cual se tiende a desnaturalizar los significados originales de los objetos.

“Para mí tiene mucha mayor fuerza y belleza no alguien que representa un simple beso, sino alguien que pone a alguien besándose y a la vez sacándole las tripas a quien quiere” (Ani: 30).

Un ejemplo de esta estrategia es el dibujo de tipo “infantil” realizado por Ani “*they don't love like i love you*”, basado en la canción “Maps” del grupo *indie yeah yeah yeahs*.

La tercera estrategia interseccional se encuentra en el uso de imágenes “opacas” en su significado. Éstas se pueden describir como documentos visuales que se encuentran “en el limbo” de la exhibición y el ocultamiento, al no ser evidente cuál es su contenido.

Para “*La Puta del Cuento*”, por ejemplo, las imágenes sugieren más de lo que representan y, por lo tanto, toda imagen es susceptible de evocar una serie casi infinita de significados:

“Esta mancha, por ejemplo, es tan solo un pequeño residuo de color rojo, es una imagen aislada, concreta, que no cuenta nada y me han dicho que es un aborto, un pedazo de hígado de pollo o sangre en una cama, cuando en realidad estaba sentada en un bar y olvidé que me bajaba ese día, me levanté y quedó la sangre, para mi fue algo tierno, pero ese fue mi cuento, lo interesante es que cada uno inventa el suyo y habrá quién jure que sí es un aborto que quedó en ese trozo de tela; si ese pedazo viscoso hubiese estado, qué sé yo, en mi “chón”, habría sido más obvio. Pero “La Puta” no es obvia, para eso están los videos escatológicos. Yo lo que busco es desestructurar un poco los elementos” (Pris: 15) [Imagen 5.0].

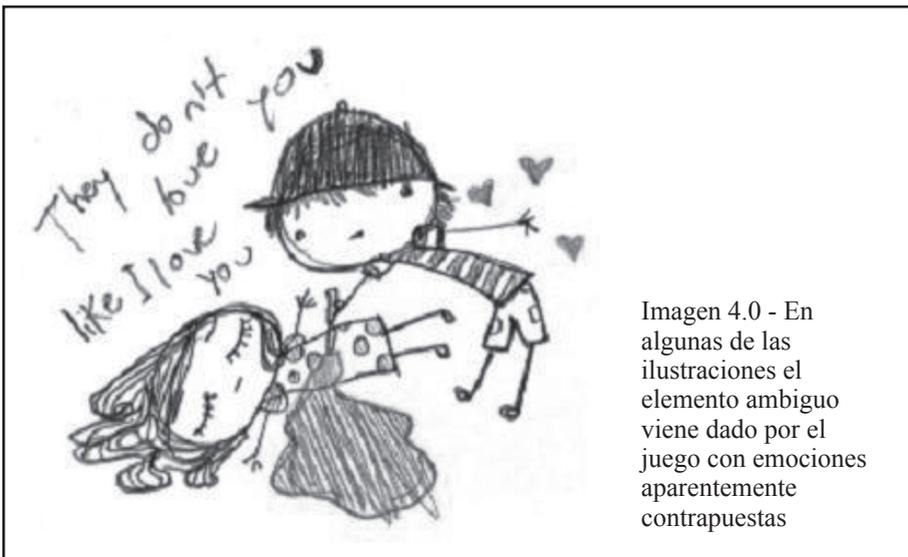


Imagen 4.0 - En algunas de las ilustraciones el elemento ambiguo viene dado por el juego con emociones aparentemente contrapuestas

Jugar a engañar no es un “invento” de la *indie*. En el nacimiento del punk fueron comunes los usos estratégicos de la ambigüedad. Un ejemplo se encuentra en el hecho de que, a pesar de su más que evidente *proletarismo*,

en el mundo de los primeros “punks” era muy común el uso de la esvástica, aunque *increíblemente* vaciada de su significado *fascista* “natural”. Se trataba de un simple “objeto repulsivo”.

Así, cuando una joven *punk* británica fue interpelada por portar este objeto, ella simplemente respondió: “*Es que a los punks nos gusta que nos odien*”. La inversión significativa que operaba en el *punk* era hacer ver “lo absurdo” de un objeto como la esvástica, tan absurdo como el odio que ellos despertaban en la gente (ver: Hebdige 1979, pp. 161-162).

Con el tiempo, empezó a darse una purga de los elementos “no naturales” al *punk* de aquellos que sí lo son; así, en la actualidad “ser” *punk* pasa por usar la “A” de *Anarquía* y nunca una esvástica “Nazi”. La coherencia ideológica tiene que ser mantenida a base de una “naturalización” de los significados. Así mismo, sólo se puede ser coherente con base en un código que dictamine “lo auténtico” y “lo falso”. Sin esta distinción no se tiene un referente sólido en el cual fundamentar “La Identidad”.

En la escena *indie* tapatía, se aborda de distinta manera el tema de la autenticidad, ya que su estilo se encuentra en una (in)cómoda posición interseccional y gracias a esta ambigüedad no ha encontrado el punto donde “lo auténtico” y “lo falso” estén claramente determinados. Es decir, todavía no existen —o no importa— cuáles son las esvásticas y cuáles las anarquías. ¿Esto significa que en el *indie* se encuentra abolido el tema de la autenticidad? En mi opinión, más que abolirse, este tema es redireccionado.

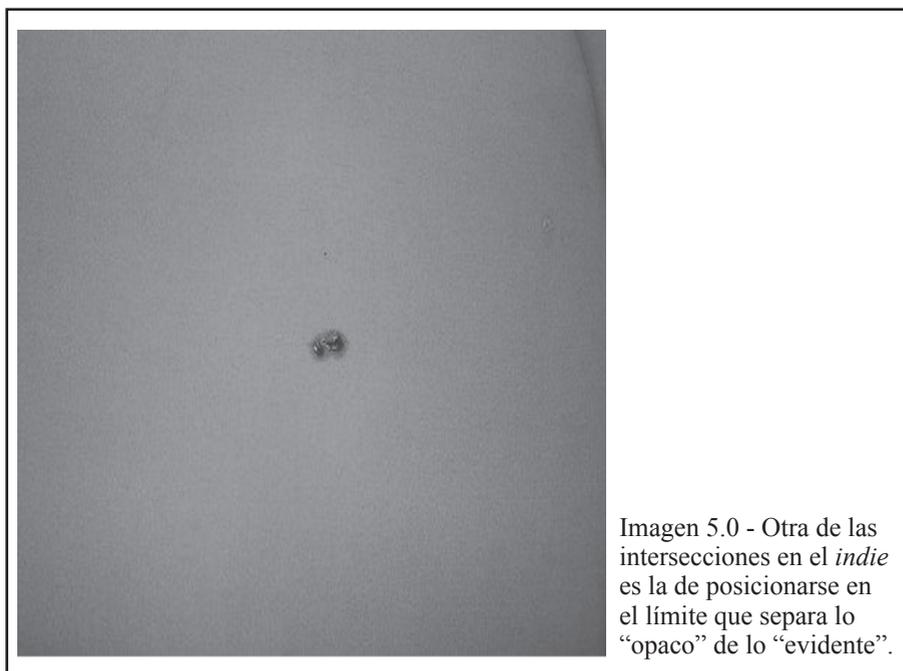


Imagen 5.0 - Otra de las intersecciones en el *indie* es la de posicionarse en el límite que separa lo “opaco” de lo “evidente”.

IV. Estilo y autenticidad

*“Para ser yo mismo,
¿Cómo tengo que ser?”
Los Planetas - “Un mundo
de gente incompleta”.*

Básicamente, existen dos maneras de jugar con lo auténtico en la escena *indie*. La primera es la construcción más o menos intencional de “personajes” a través de imágenes. Es decir, lo que se muestra forma parte de una estructura construida *ad hoc* con el momento y espacio.

En este sentido, la marca “personal” es entendida en su sentido más arcaico: el Griego, el de “*la persona*” como “máscara” antes que como esencia inmutable; es decir, el sujeto se da a conocer a través de la exageración que hace de ciertos aspectos de su personalidad.

Se reconoce, por lo tanto, que la imagen no es un espejo fiel que refleje “auténticamente” al sujeto, sino que más bien es un artificio. Al respecto, nos comenta Eric sobre las imágenes que va colocando en su *webzibne* y el sentido que tienen para él, como constructoras de su “personaje” al interior de la escena *indie*:

“Me fui construyendo un personaje, a través de las imágenes, alguien que expresa estar apegado a sus sentimientos, con una sexualidad ambigua, y cultillo, conocedor [...] no quiere decir que [estas características] las niegue en mí, yo también soy así, soy la semilla de lo que está en Turn That Shit Off; sin embargo, confieso que no surgieron de mí naturalmente, justo ha sido un resultado de este movimiento cultural” (Eric: 15).

La segunda estrategia, por el contrario, no niega la existencia de una expresión “auténtica”, pero sí juega con ella de una manera distinta al resto de los estilos juveniles. La autenticidad no es valorada como una expresión de lo “auténticamente” *indie* ya que no existe un referente institucionalizado de lo *indie* —sobre todo a nivel visual—, sino que más bien la pregunta radica en si tal o cual imagen es lo suficientemente “honesta”, emocionalmente hablando.

Para Ani, sus expresiones artísticas deben ser “auténticas” en el sentido de que “*deben contener los sentimientos*” (Ani: 29) más que reflejar alguna estética colectiva. Bajo esta postura, las imágenes surgen del “interior” de las personas y eso es lo que les confiere “realidad”: “*Para mi la belleza siempre ha sido algo así como la mitad de lo bonito y la otra mitad de lo feo que uno es [...] [estas] dos cosas son así, por que las dos son super-reales y habitan en el interior de todas las personas, aunque mucha gente lo niegue*” (Ani: 30).

En palabras de Ani, la autenticidad consiste en “*mostrar las entrañas*”

(Ani: 20) y bajo esta idea lo que contendría cada dibujo, cada ilustración, debe ser el “*corazón*” (Ani: 21) **[Imagen 6.0]** del creador. Estas imágenes provienen de un impulso creativo interno que puede inferirse que opera a partir de una especie de introspección. Esto es importante resaltarlo ya que esta mirada “*hacia el interior*” es la garantía de que la obra pueda ser considerada, desde la perspectiva de nuestra autora, como algo “*propio*”, sin “*buscar trazos que copiar*” (Ani: 04) y por lo tanto “*auténtica*”.

Este sentido dado a la autenticidad está apuntalado en la creencia de que una obra emocionalmente comprometida es un reflejo de la identidad del autor o autora; de hecho, la obra pretende ser un espacio para el exorcismo de las contradicciones personales del artista, la cual se muestra desnuda, sincera en toda su “*realidad*”: “*(...) la belleza no es lo contrario a lo feo, ni la unión de lo feo y lo bonito, si no que más bien es lo real, lo que muestra todas las partes: lo oscuro y lo luminoso, lo suave y lo brutal*” (Ani: 30).

Por el contrario, aunque Eric no niega una relación afectiva con las imágenes que recicla, él no las busca “*en su interior*”, sino que se las encuentra, en formato PDF:

“De forma extraña, las imágenes que más me han llamado la atención, las que recuerdo con más cariño, son las que tienen que ver mucho con experiencias psicodélicas; había visto un thriller místico ruso llamado “Nightwatch” mientras andaba ácido con mi novia, y al siguiente día, casualmente encontré un fanzine descargable en PDF que incluía imágenes herejes y cuestiones que para mí, a partir de aquella experiencia, más bien representaban el MAL; son dos imágenes, una donde sale el Papa de una forma grotesca y otra de una vagina, que era más bien algo lujurioso” (Eric: 18).

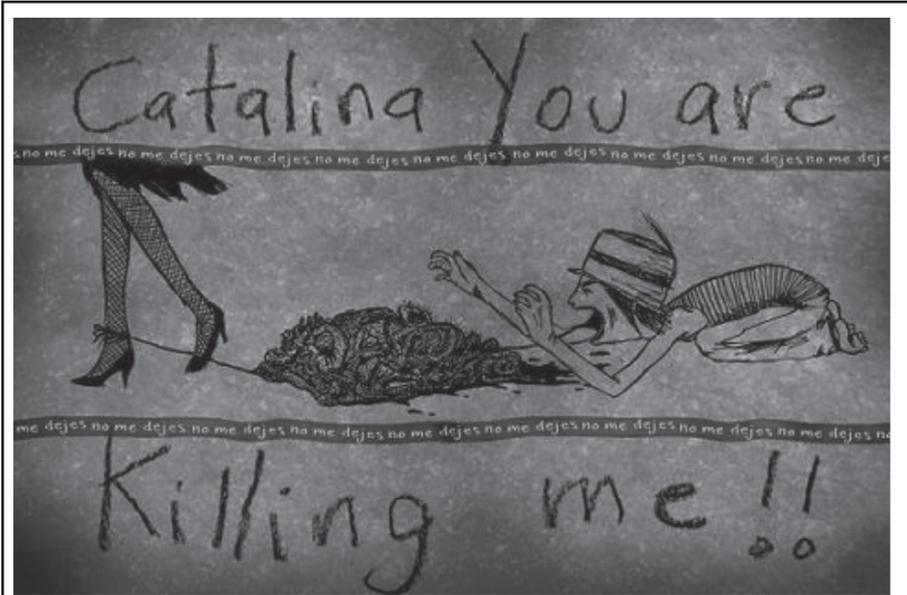


Imagen 6.0 – Lo “auténtico” a partir de lo *indie*, responde a la idea de que “el artista” debe “mostrar sus entrañas”. Esta posición contrasta con aquellas en que al interior de la misma escena, actúan personajes *ficcionalizados*.

TTSO se convierte así en una obra creada a partir de pedazos hechos por otros; una muestra son las ya mencionadas imágenes psicodélicas que se encontró mientras andaba “ácido”: las extrajo de su contexto original (otro webzine de arte urbano) para después unirlas arbitrariamente con otras imágenes y titularlas con el nombre en ruso de la película que lo “sacó de onda”, “objetivamente hablando”; estas imágenes no tienen ninguna relación entre sí y mucho menos tienen relación con la película que le hizo recordar su “maldad”; lo interesante es que el sentido es otorgado después de la operación de *bricolage* y, por lo tanto, este *collage* crea un nuevo significado que no le pertenece a cada imagen por separado. **[Imagen 7.0]**

Resumendo, como hemos ejemplificado con los casos de Eric y Ani, es posible observar en el estilo *indie* dos posiciones acerca de la autenticidad, que estarían relativamente encontradas. Una que pondría el acento de “lo auténtico” en la expresión *honesto* de un sujeto *esencial* y otra que más bien remite al carácter *ficcionalizado* de las imágenes.

En mi opinión, esta contraposición muestra las posibles tensiones, al interior de la cultura *indie*, entre posiciones más bien conservadoras donde todavía se asume la identidad de una manera esencialista y otras donde se apunta a la posible experimentación de la identidad de una manera más flexible, *performativa*.

Por otro lado, lo que estos casos nos sugieren es el paso de una idea de autenticidad entendida como “homología” entre el estilo y una determinada cultura juvenil, a una concepción de la autenticidad mucho más individualista y sobre todo centrada en la idea de expresión del “sí mismo”. De ahí que en lo *indie* se valore sobre todo la “personalidad” del artista antes que su “coherencia” con un estilo.

V. Lo *indie* y lo performativo

*“I want to be stereotyped
I want to be classified
I want to be a clone”*
Descendents - “Suburban home”

Como se ha venido apuntando, las culturas juveniles tienen en las imágenes una de sus “*producciones culturales*” (Feixa, 1998, p. 124) con las cuales expresan su estilo de vida, constituyéndose este último en una estrategia estético-vivencial para la adscripción identitaria.

En repetidas ocasiones, las identidades juveniles han sido cuestionadas como generadoras de ‘*Ghettos*’, como coincidentemente ha apuntado Arditi en cuanto a que “*el esencialismo y el ‘endurecimiento de las fronteras’ entre los grupos obstaculizan la permeabilidad y la contaminación mutua*” (2000).

En el ámbito de lo visual esto ha desembocado en una estrategia de distinción de “lo propio” y “lo ajeno” a través de las imágenes. La autenticidad en el estilo gráfico estará asegurada por la correcta utilización de un repertorio más o menos limitado de elementos “*patentados*” como símbolos de lo “*nuestro*”.

En este sentido, el dramatismo inherente a “*las categorías de identidad*” es, para Judith Butler, el que “*nunca podrá[n] describir plenamente a aquellos a quienes pretende[n] representar*” (1993, p. 323); así como para Butler las categorías “Hombre” o “Mujer” son siempre inestables, el “*skin o cholo o dark verdadero*”, como tal, es tan solo una aspiración, una utopía identitaria, un “*nombre*” incompleto que está llamado a reafirmarse ritualmente, a pesar de que nadie llegue a ser “*lo suficientemente skin, o cholo, o dark*”.

Por el contrario, en lo *indie* aparentemente se utilizan estrategias estilísticas fundadas en “*prácticas resignificantes*” (Butler, 1993, p. 315) de la identidad, como es la mezcla de géneros contrapuestos, la parodia, el uso constante de la ironía, la yuxtaposición y la ambigüedad; se trata, en suma, de un uso *performativo* de las imágenes, donde estas últimas no intentan ser el reflejo de una identidad grupal preexistente.

Como se ha observado, este uso *performativo* de las imágenes no es generalizado, por lo que más bien tendría que hablarse de una tensión entre lo *performativo* y lo *esencialista* al interior de la incipiente escena *indie* tapatía.

Simplificando la enorme complejidad que envuelve al término *performativo*, podemos decir que el concepto tiene, básicamente, dos acepciones: la primera

hace referencia a aquellos enunciados que tienen la capacidad de actuar sobre la realidad y crean lo que nombran cuando el contexto es *ad hoc*, lo cual es una noción deudora de los trabajos de J. Austin sobre la performatividad del lenguaje (Culler, 1996, pp. 2-4); y la segunda, que remite al carácter teatral (*performance*) de los roles de género, surgida de las agudas observaciones acerca de la cultura Travesti y *Drag Queen* hechas por la propia Butler.



Imagen 7.0 – Haciendo uso del bricolaje, culturas juveniles como el *indie* realizan una resignificación de elementos que se encuentran desperdigados en su contexto.

Una de las muchas aportaciones de la teoría de la performatividad de Butler es la de haber entrelazado lo teatral y lo discursivo para explicar la manera como el género (“hombre” o “mujer”) se constituye, una y otra vez, no como esencia predeterminada sino a través de la repetición de este doble carácter de lo *performativo*: como discurso que “ nombra ” el género y como actuación que “representa” las normas sociales.

Las ideas de Butler trascienden el ámbito del feminismo y de la teoría *queer* para resituarse como un modelo explicativo de “*la naturaleza de la identidad y cómo se produce*”, así como de la relación entre “*el individuo y el cambio social*” (Culler, 1996, p. 19).

En “*Cuerpos que importan*”, Butler describe los actos performativos como “*formas de habla*” que realizan “*cierta acción*” y “*ejercen un poder vinculante*” (1993, p. 316) sobre los cuerpos; así, cuando el insulto “¡Queer!” (*marica*) es lanzado sobre un homosexual, este acto del habla no tiene como objeto la descripción de un hecho, es decir, no se trata de un enunciado “*constatativo*” de una realidad inobjetable, sino que es “*performativo*” en tanto la carga histórica del término tiene la capacidad de producir *Sujetos*, esto siempre y cuando el insulto (¡marica!) se corresponda con un modelo o una norma: “*No es la repetición misma sino el hecho de que sea reconocida como adecuándose a un modelo, a una norma, ligada a una historia de exclusión, lo que da al insulto su fuerza performativa*” (Culler, 1996, p. 17).

El insulto (¡marica!) arrastra los innumerables “¡marica!” de la historia; es decir, reafirma una norma: no es “yo te nombro *marica*” sino “yo te repito que has sido nombrado *marica*”. El yo del actor que nombra es ocultado por el eco histórico que traen consigo las palabras. Intentando subvertir esta lógica, la pregunta que se hace Butler es ¿cómo sería una práctica significativa que invierta el poder condenatorio del insulto? Una de las prácticas resignificantes que ella estudia es la apropiación del término *Queer* por parte de la propia comunidad gay. El insulto ¡*queer!* se transforma en una *performance*; en una imitación exacerbada e irónica de la norma social.

“*La Puta del Cuento*”, por ejemplo, encuentra en las imágenes una estrategia para la resignificación de lo que se asume como ser “puta”; todo esto a través de la parodia y la exageración.

“*La Puta*” se describe como la “*Mujer subversiva del excusado*” (Pris: 02) y su propuesta es básicamente la creación de un personaje en internet, en un principio a través de un blog y posteriormente en *myspace* donde expone sus fotografías “*obscenas*”.

Antes que un *alterego* “La Puta” es una mezcla de exhibicionismo/ exageración/ parodia de lo que Priscila vive en el día a día: “*La verdad es que, con las imágenes que creo a partir de mi cuerpo no intento ni ser grosera, ni ofender, ni mucho menos excitar. Lo que intento es mostrar situaciones que vivo pero, que al ser con imágenes, a cada cual les (sic) das la oportunidad de que se inventen un cuento, “el cuento de la imagen”* (Pris: 02).

Nuestra interlocutora aprovecha la opacidad de las imágenes para teatralizarse; el carácter sugerente de lo gráfico es utilizado para “*imitar y hacer hiperbólica*” (Butler, 1993, p. 326) su cualidad de “*puta*”; es decir, a través de una *performance* en imágenes, hace una parodia de lo que en Guadalajara significa *no ser “una verdadera mujer”, así como el “¡marica!” (Queer)* de Butler puede ser objeto de una “*resignificación discursiva*” (Butler, 1993, p. 323), al transformar el insulto en estandarte. De la misma manera, la marca de la vergüenza en una mujer (“*¡puta!*”) es invertida simbólicamente por “*La Puta del Cuento*”:

“La Puta del Cuento nace como una manera de responder a la imagen que tienen las personas de mí. “Es que pinchi Pris es bien puta” decían, y ¡charáaan! se aparece La Puta en su Cuento. Finalmente, mucha gente me etiquetaba dentro de una imagen más que una persona con contenido, era el cliché de los demás, una imagen que ellos tenían, un concepto [...] Entonces “dejé que corriera la sangre”, escuché alguno de esos cuentos que dicen de mí y los hacía realidad; si “Luis”, “Pepe” o “Miguel” escuchaban del amigo de un primo que yo me había follado a tres y por angas o por mangas el “chisme” llegaba a mis oídos, yo tomaba mi cámara, mi rastrillo y salía a hacerlo realidad” (Pris: 03).

Se trata, en suma, del uso de “*la cólera teatral*” como una manera de “*resistencia pública a aquella apelación de vergüenza*” (Butler, 1993, p. 328); en este sentido, uno de los objetos es hacer visible “*La Ley*” productora de “*mujeres*” y “*putas*”, pero también hacer visible la superficialidad de la norma, su carácter *performativo*, es decir, sin fondo [imagen 7.0]: “*Me interesa mostrar que las mujeres cagan, menstrúan, tienen pelos y follan, y duro y también por el culo. Probablemente sea algo sin fondo, pero finalmente de eso se trataba, de alimentar más al monstruo.*” (Pris: 05)

El que se considere “*algo sin fondo*”, negando la trascendencia de toda identidad, no significa que se niegue al sujeto, que se le condene al mutismo por inmovilidad; más bien se trata de una “*deconstrucción afirmativa*” (Salih, 2004, p. 09) fundada en el “*rechazo y la resignificación*” (2004, p. 09) del carácter represor de la imposición de categorías identitarias.

La “*broma*” de “*La Puta*”, a pesar de su talante paródico, casi cómico, no le “*ha hecho gracia*” a todo mundo y debido a su “*personaje*” la han corrido de trabajos y le han “*cerrado*” varias veces sus blogs,¹⁷ pero aún así ella defiende su derecho a ser como quiere, ya que “*me ha costado ser como soy*” (Pris: 08), afirma.

A pesar de esto, considero que hay una diferencia sustancial entre el “*¡nunca*

¹⁷ En el proceso de construcción de la Narrativa se acuerda, para evitar represalias, no mencionar el nombre de la empresa que tan injustamente la despidió.

venderse!” del *punk* y la actitud intransigente de “*La Puta*”. Mientras el *punk* se remite, necesariamente, a los principios que vertebran su adscripción identitaria, para “*La Puta*”, no hay identidad que valga: “(...) *no soy punk, ni mod, ni heavy metal, ni rocker*”, y aunque salga en *turn that shit off* o escriba en *sonorama*, tampoco me considero *indie*” (Pris: 09).

Se trata de una “*paradoja constitutiva*” (Mendiola, 2003, pp. 71-73) productora de colectivos conformados por “*configuraciones irónicas*” (Mendiola, pp. 80-83) que “*burlan*” la idea de identidad como una totalidad solidificada.

La ironía, como fuerza creadora, tiene la capacidad de descentrar y romper con las ideas preconcebidas, “*trivializa la totalidad vivida como destino*” (Jankelevitch, 1982, p. 86) y gracias a su carácter lúdico desestabiliza los sistemas identitarios, relativizándolos, riéndose de ellos.

Este juego irónico desarma cualquier intento de hacer coherente su adscripción a cualquier estilo de vida; “*tan solo soy una tía que paga sus impuestos, lava la ropa, hace de cenar y trapea*” (Pris: 11) afirma, como intentando desorientar a aquellos que quieran endilgarle alguna identidad sólida, y así lo expresa: “*Escribo en “Replicante” pero también soy editora de una revista de novias [...] Soy reportera de día, puta de noche*” (Pris: 12).

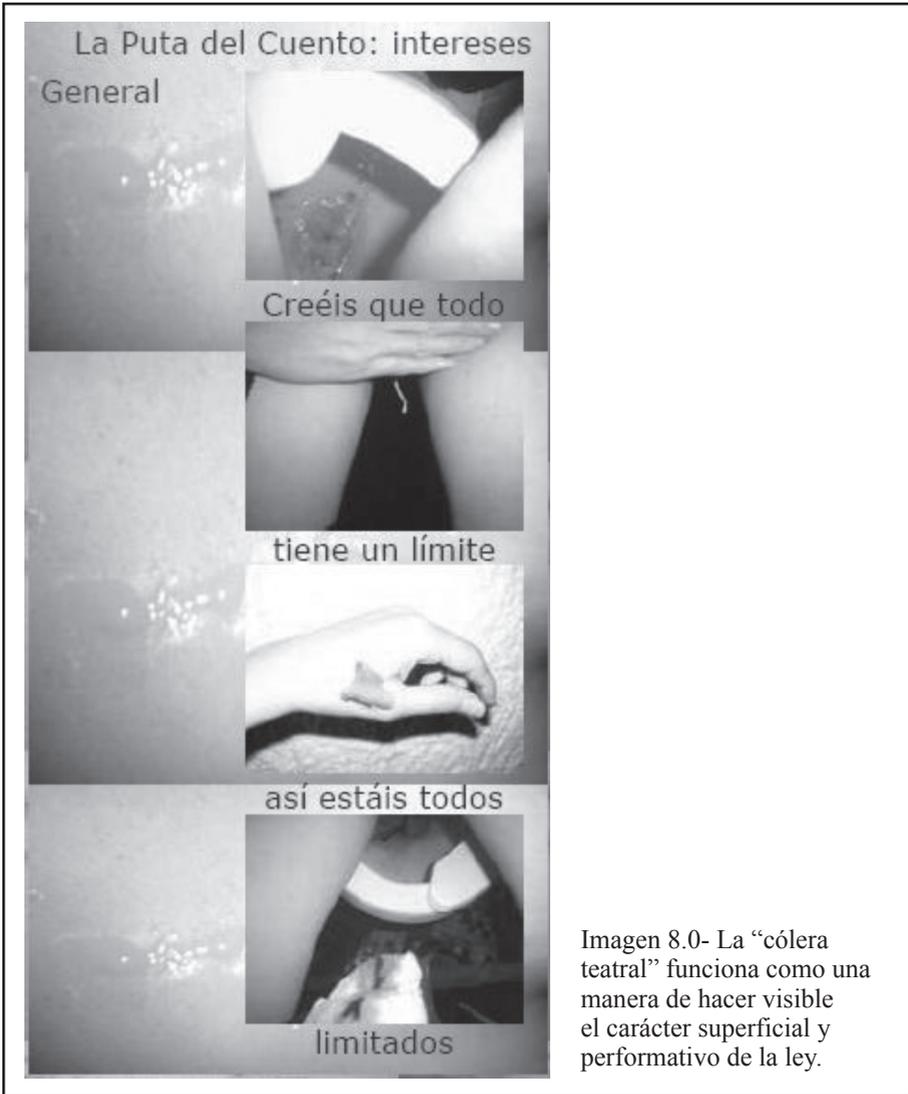
¿Esto significa que la performatividad nos vuelve “*Amos*” de nuestra identidad?, ¿podemos elegir libremente cambiar el personaje a representar?, en el ámbito de las culturas juveniles ¿un sujeto puede ser a la vez “*indie*”, “*punk*” y “*fresa*” a voluntad?

En ocasiones, el sujeto Butleriano ha sido entendido como aquél que tiene la capacidad de elegir la identidad a su antojo, pero tal y como lo ha señalado Sara Salih, más bien se trata de una subjetividad construida en la tensión entre “*el voluntarismo y el determinismo*” (2004, p. 09); ni el sujeto *indie* lo es todo el tiempo, aunque tampoco significa que pueda dejar de serlo a voluntad:

“Desde pequeña mis papás me enseñaron la independencia; cuando no me gustaba algo, lo gritaba o lo escribía o lo escupía o lo pintaba, siendo fiel a esta independencia. A mí no me obligan, no me callo y no me dejo, pero sería deshonesto seguir siendo “La Puta” cuando ya tengo otro ritmo, aunque nadie lo crea, ya no ando en la salidera ni en la folladera. ¿Que si dejaré de ser el personaje?, pues es el dilema eterno del alter-ego, por que yo desde antes de la página ya era “La Puta”, ¿o no?” (Pris: 18) [**Imagen 8.0**].

Como puede verse con la anterior cita, a través del *performance* de “*La Puta*”, Priscila ejemplifica la tensión entre el “*voluntarismo*” y el “*determinismo*” propia de la construcción *performativa* de la subjetividad.

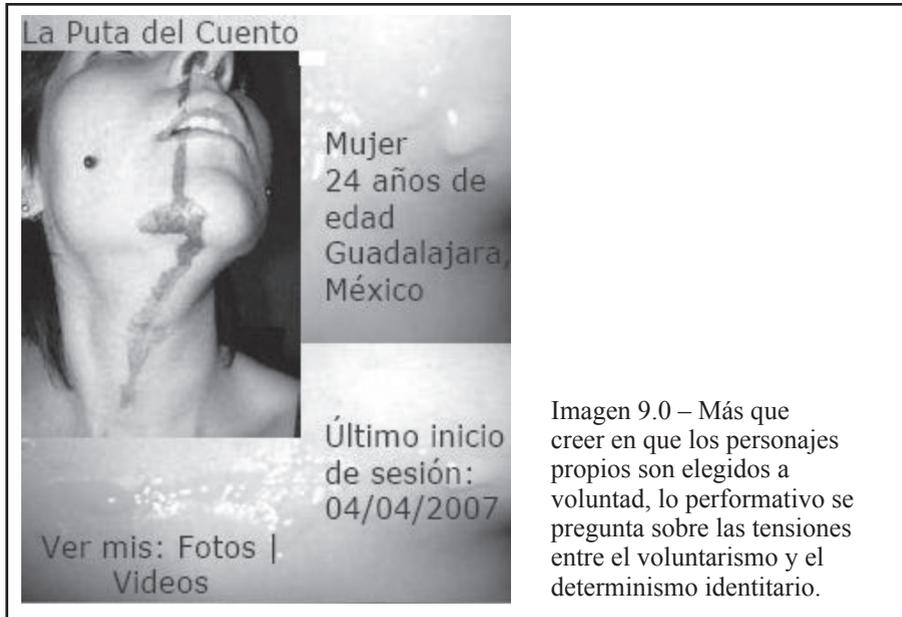
Siguiendo a Salih, su personaje “*deconstruye activamente*” algunas categorías de la identidad femenina ya que al ostentar orgullosamente el “*ser*” una “*puta*” invierte simbólicamente la condena (¡Eres una puta!) y la



transforma en una afirmación identitaria voluntariamente representada (el blog “La Puta del Cuento”).

Así mismo, al mostrar que el “ser” una “puta” es tan solo una *representación*, pone en evidencia que cualquier otra categoría femenina es también una *representación*, y que así como se puede “actuar” como “puta”, también se puede “actuar” como tapatía “pura y recatada”, ya que ninguno de los dos *performances* representa la “esencia de la mujer”; todo es sólo imagen. O como dice ella misma: “no hay fondo”.

La tensión paradójica se hace evidente en cuanto ella misma duda del carácter meramente teatral del “personaje”, por lo que se pregunta: “*desde antes ya era “La Puta”, ¿o no?*”.



The image shows a screenshot of a social media profile. On the left is a black and white profile picture of a woman with a mole on her forehead, looking upwards. To the right of the photo, the text reads: 'Mujer', '24 años de edad', 'Guadalajara, México'. Below the photo, it says 'Último inicio de sesión: 04/04/2007'. At the bottom left of the profile area, there is a link that says 'Ver mis: Fotos | Videos'.

Imagen 9.0 – Más que creer en que los personajes propios son elegidos a voluntad, lo performativo se pregunta sobre las tensiones entre el voluntarismo y el determinismo identitario.

Como lo menciona Butler: “*la condición discursiva del reconocimiento social precede y condiciona la formación del sujeto*” (1993, p. 317), es decir, desde antes ella ya había sido interpelada como “¡puta!” por los otros y debido a este *enunciado* performativo ha sido socialmente reconocida en su condición de “puta”, es decir, en su status de mujer transgresora del *decoro* como norma “esencial” de la femineidad. Este reconocimiento social, aunque estigmatizante, es parcialmente determinante de la identidad.

El carácter *performativo* de la identidad permite pensar ésta como una categoría flexible y sólo parcialmente determinada. En esta flexibilidad también se encuentran vías desde lo *indie*, para *performar* lo ‘*queer*’ como un camino mucho más abierto en la vivencia erótica con las personas. La palabra ‘experimentación’ toma aquí connotaciones que permean todos los ámbitos de la existencia:

“Yo por ejemplo, trato de experimentar en muchos aspectos de mi existencia, hasta en las relaciones personales [...] en una etapa de mi vida fui bisexual, en otra hetero y ahora tengo una pareja hombre que conocí un día, me encantó y ¡al día siguiente le pedí que fuera mi novio!, ahora llevamos 5 años y 3 meses juntos, creo que ha sido el mayor

experimento en mi vida [...] Todo está relacionado: experimentar con las imágenes, experimentar con la música, experimentar con los cuerpos. Ahora, por el momento, soy gay, ¡no podría negarlo con un novio de 5 años!” (Paco: 17).

Paco, en su experiencia personal, encuentra un hilo conductor que une la flexibilidad en la adopción de las categorías de identidad, por un lado, y el gusto por la experimentación estética, por el otro. En su opinión, se trata de estar abierto a cualquier experiencia que se vaya presentando en la vida:

“[...] tengo que estar en una constante exploración de tendencias, estilos, maneras y métodos de hacer diseño; así, agarras un poquito de aquí, otro de allá, ves qué te funciona y lo que no lo desechas, buscas otra cosa que esté por ahí, la pruebas, te satisface, mi apertura estética tiene que ver con esa forma de experimentar los objetos pero también la vida” (Paco: 16).

Es perceptible cómo la postura de Paco deja entrever ese componente voluntarista que favorece el “libre” agenciamiento de la capacidad performativa de la identidad de la que habla Butler. De la misma manera, es claro cómo a través de su *performance* estilístico, tiene la oportunidad de reinventarse y de asumir una postura activa en la estilización de su vida. Por el contrario, Butler también hace énfasis en los condicionantes discursivos propios del contexto, que son productores de subjetividad. ¿En dónde se encuentran esos condicionantes de la *performatividad indie*? ¿Qué favorece esta supuesta *flexibilidad* identitaria?

El discurso que otorga la *agencia* para observar, elegir, usar y desechar elementos con los cuales *performar* imágenes e identidades “libremente”, pertenece a una sociedad fundamentada en el consumo. Solo los sujetos “libres” se encuentran aptos para consumir. En la posmodernidad el consumo es indiscriminado: imágenes, objetos, personas, experiencias y afectos. Pero sobre todo, el diseño de la propia identidad requiere de la adopción de un rol activo en el consumo (ver: Feliu, 2004).

Para Zygmunt Bauman, una “*sociedad de consumidores*” necesita sujetos que se encuentren en “*estado de elección permanente*” (Bauman, 1998, p. 45); por lo tanto, el modelo ideal de sujeto no es aquel que antepone sus deseos a los de la tradición o la ideología sino aquel lo suficientemente flexible como para que sea receptivo a las “novedades”. Desde esta perspectiva, lo *indie* se nos muestra como un ejemplo más de la producción de subjetividades como efecto de una sociedad erigida en torno a la idea del consumo.

VI. Apuntes para un epílogo: el flexible consumo de una identidad *indie*

“Si existe un móvil detrás de lo que entendemos por “indie”, ese es el del inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura”.

Javier Blánquez

Como ya apuntábamos, para Bauman la subjetividad del consumidor debe estar erigida sobre la idea de la libre elección; un individuo formado en la base de una identidad unitaria y sólida difícilmente podría abrirse al consumo de nuevas experiencias. Por lo tanto, los sujetos propios de la sociedad de consumo son aquellos que poseen “*identidades múltiples*” (Bauman, 1998, p. 51).

En este sentido, lo *indie* comparte algunas de las *poses* de “*los nuevos intermediarios culturales*” (Bourdieu, 1979, p. 370), esa nueva clase media tan posmoderna, que se dedica al flujo de bienes simbólicos, que porta y divulga los valores de la creciente sociedad de consumo. Ambos grupos ven con reticencia el ser clasificados y se “oponen” a los códigos establecidos mientras ostentan una concepción de “*la vida como esencialmente abierta*” (Bourdieu, 1979, p. 371).

Así como los nuevos intermediarios culturales —diseñadores, periodistas de *tendencias*, publicistas— pasaron de ser profesionistas “inútiles” ante los *constructores* de las “*bases*” de la sociedad —abogados, ingenieros, doctores— para erigirse actualmente en los garantes de los valores “centrales” de la sociedad de consumo, también la idea de la “independencia” pasó de ser periférica para colocarse en el centro de la búsqueda de un “estilo propio”. Y es que, ¿quién en nuestra sociedad quiere ser como los demás?, ¿quién puede resistirse a la tentación de buscarse a “uno mismo”?

Tradicionalmente, las culturas juveniles han sido más bien conservadoras, opuestas al vaivén vertiginoso de la moda a través de controles estrictos en la apariencia y el consumo. La ostentación de UNA identidad y UN estilo ha sido productora del reverso de la moda: el *uniforme*. Lo que han ofrecido las culturas juveniles no era la búsqueda del *sí mismo*, sino el “cobijo” colectivo que otorga la pertenencia a una identidad “sólida” e “incorruptible”. De ahí su papel como “Resistencias” en contra de lo establecido.

El *indie*, por el contrario, más que otorgar, exige “personalidad”. Y no hay nada más incierto que la búsqueda de un “estilo propio”. La búsqueda del “sí mismo” a través del estilo exige riesgo, originalidad y apertura. Es paradójico, pero la búsqueda de la identidad implica el descentramiento de la propia identidad.

El dinamismo de lo *indie* y su carácter anticonformista genera una escena *fagocitaria* que resitúa lo que se encuentra relativamente “fuera del mercado”, para reposicionarlo en el centro del sistema de la moda.

Lo viejo y olvidado lo transforma en “*retro*”, rescata de la basura del mercado los desechos simbólicos para transformarlos en algo “*vintage*”, mezcla tradiciones y géneros para convertirlos en “*crossover*”. La industria cultural no tiene más que fijarse en sus músicos y músicas, diseñadores y diseñadoras, ilustradores e ilustradoras, y *fans*, para revitalizarse y mantener “bien aceitada” la maquinaria del consumo¹⁸.

¿Quiere decir que lo *indie* es siempre funcional con una sociedad como la tapatía? Sería un error creer que el consumo absorbe simbólicamente todas las normas de una sociedad. Al menos en la sociedad tapatía, la ideología *liberal* propia de lo *indie* (y de la sociedad de consumo), su hedonismo y su “apertura”, colisionan con un sistema de valores tradicionalista basado en la sobriedad, el trabajo y el recato.

Con su estilo, lo *indie* es generador de cuestionamientos para la mayoría de los tapatíos y tapatías, que miran, con asombro, esos ‘extraños’ *performances* desafiantes de la Guadalajara pudibunda y ensimismada. Pero por otro lado, reactiva nuevas desigualdades al dejar salir de las cloacas del imaginario mexicano aquella creencia que equipara “lo moderno” a “lo extranjero”; en pocas palabras, lo *indie* puede también ser uno de los efectos de la globalización del mercado y el “*colonialismo cultural*” (Gamella & Álvarez, 1999, p. 238). Ani nos lo describe así:

“En el fondo, los jóvenes pertenecientes al mundo indie hacen todo esto para sentirse cosmopolitas en comparación con la actitud santurrón de la mayoría de los tapatíos; ante esta actitud de “ohhh si, somos tan puros y castos”, estos jóvenes reaccionan haciendo cosas como besuquearse entre personas del mismo sexo, enseñar “sus partes”, intentar vestir de forma diferente, escuchar y hacer música diferente, hacer arte y comportarse como un joven liberal en todos los aspectos de la vida, pero eso nada más por que quieren alcanzar el puesto de chicos cosmopolitas y parecerse a como ellos imaginan que son los jóvenes de Nueva York o Chicago” (Ani: 11).

Para concluir, podemos decir que, siguiendo a Butler, “*la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como producida*”, realmente nos “*abre posibilidades de capacidad de acción*” (Butler, 1990, p. 177) en cuanto, como hemos visto en el caso del *indie* tapatío, permite la resignificación y la permeabilidad entre estilos opuestos, acercando las culturas juveniles a maneras más *performativas* y menos dogmáticas de experimentarse.

Por el contrario, también habría que preguntarse, en el contexto de nuestra sociedad de consumo, cuáles son todos los escenarios posibles de unas

¹⁸ En este sentido, Hesmondhalgh tiene una apreciable investigación acerca de las complejas relaciones de rechazo/asociación entre el andamiaje *indie* y el aparato del *mainstream*. (ver: Hesmondhalgh, 1999)

identidades juveniles constituidas únicamente como *producto*, es decir, como algo que, básicamente, se adquiere al ser *performatado*, y cómo esta creencia puede ser funcional con los principios del mercado.

VII. Comentarios finales

A través del estudio del estilo y las estrategias, que son usadas en las imágenes producidas al interior de la escena *indie tapatía*, se pueden observar elementos rupturistas con relación al esencialismo de las culturas juveniles clásicas.

La ambigüedad en el estilo de las imágenes propia de un deliberado uso de elementos interseccionales, así como ciertas tensiones en el significado de “lo auténtico” y “lo falso”, hacen que lo *indie* favorezca la conformación de identidades *performativas*. Esta flexibilidad colisiona con las categorías identitarias cerradas propias de sociedades tradicionalistas como la *tapatía*, generando nuevos reacomodos y resignificaciones simbólicas entre el mundo “juvenil” y el “adulto”, por un lado, y al interior de las propias culturas juveniles, por el otro.

De otra parte, sería un error creer que hay una total coherencia interna en esta cultura. La identidad *indie* es performatada y, por lo tanto, contingente. En un momento se es *indie* y en otro se es oficinista. Debido a esto, este texto sugiere hacer una revisión del concepto de “homología”, propio de los estudios “subculturales” clásicos, e intentar nuevas vías en la explicación de las agrupaciones juveniles contemporáneas.

Por el contrario, a pesar de que el *indie* puede llegar a ser “rupturista” con la concepción tradicional de “identidad juvenil”, no necesariamente es “rupturista” desde el punto de vista “del mercado”.

La sociedad de consumo se encuentra aparentemente favorecida y estructurada, en parte, alrededor de la idea de identidades flexibles, que son pura imagen y están vacías de contenido.

La identidad, como un producto *performable* “por cualquiera”, se convierte en el *background* ideal para la mercantilización de este estilo, surgido en la calle, no en las boutiques.

Lista de referencias

- Arditi, B. (2000). “El reverso de la diferencia”. En: B. Ardite. El reverso de la diferencia. Identidad y Política. Caracas: Nueva Sociedad.
- Bauman, Z. (1998). Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona: Gedisa.
- Balash, M. & Montenegro, M. (2003). “Una propuesta metodológica desde la epistemología de los conocimientos situados: Las producciones narrativas”. En: L. Gómez, (Ed.). Encuentros en Psicología Social. Publicación del

- VIII Congreso Nacional de Psicología Social. Torremolinos – España. 1 (3), pp. 44-48.
- Blánquez, J. (2004). “Distensión post-milenio: ideas sobre el indie en el cambio de década”. En: J. Blánquez, & J. M. Freire (comps.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*. Madrid: Mondadori.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Costa, P-O., Tornero, J. M. & Tropea, F. (1996). *Tribus Urbanas, el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Culler, J. (1996). Los avatares de lo performativo en la Teoría de la Literatura y la Cultura. Traducción de la conferencia: “The fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory”. 27 de Febrero de 1996. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Feliu, J. (2004). *De la sociedad de consumo al consumo en persona. Bases psicosociales del consumo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Feixa, C. (1998-2006). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel. 3ª ed. actualizada.
- Feixa, C. (2005). *Culturas Juveniles en España: 1960-2004*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- FIC (2005). *Investigación crítica: desafíos y posibilidades*. Barcelona: Atenea.
- Gamella, J. & Álvarez Roldán, A. (1999). *Las rutas del éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*. Barcelona: Ariel.
- Giddens, A. (1991). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Madrid: Península.
- González, I. (2006). “Las imágenes del poder y el poder de las imágenes. La construcción institucional de la juventud en Jalisco”. En: M. Vizcarra & A. Fernández (eds.). *Disertaciones. Aproximaciones al conocimiento de la juventud*. Guadalajara: Instituto Jalisciense de la Juventud.
- Hall, S. & Jefferson, T. (eds.) (1976). *Resistance through rituals. Youth Subcultures in post-war Britain*. Londres: Hutchinson.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Hebdige, D. (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (1999). *Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre*. *Cultural Studies*. 13(1), pp. 34-61.

- Ibañez, T. (2005). *Contra la dominación. Variaciones sobre la salvaje exigencia de libertad que brota del relativismo y de las consonancias entre Castoriadis, Foucault, Rorty y Serres*. Barcelona: Gedisa.
- Jankelevitch, V. (1982). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- Luvaas, B. (2006). Re-producing pop. The aesthetics of ambivalence in a contemporary dance music. *International Journal of Cultural Studies*. 9(2), pp. 167-187.
- Maffesoli, M. (1988). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI.
- Mendiola, I. (2003). *Hacia una redefinición de los movimientos sociales: macro actores proxémicos*. Barcelona: Atenea.
- Nelson, H. (2004). "Guitarras, paros, gladiolos y Margaret Thatcher: el pop independiente británico en los ochenta". En: J. Blánquez & J. M. Freire (comps.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Rosell, O. (2004). "¿Quién mató a Bambi?: Punk, o el fin del rock'n'roll tal y como lo conocíamos?". En: J. Blánquez & J. M. Freire (comps.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Salih, S. (2004). Introduction. En: S. Salih & J. Butler (eds.) *The Judith Butler Reader*. Londres: Blackwell publishing.
- Soldevilla, C. (1998). *Estilo de vida. Hacia una teoría psicosocial de la acción*. Madrid: Universidad Complutense.
- Turkle, Sh. (1995). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era del Internet*. Barcelona: Paidós.
- Willis, P. (1978). *Profane Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Referencia

Horacio Espinosa Zepeda, "¿La transgresión se consume? Un acercamiento a lo "indie" a través de las imágenes", Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud del Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y el Cinde, vol. 7, núm. 1, (enero-junio), 2009, pp. 321-354. Se autoriza la reproducción del artículo, para fines no comerciales, citando la fuente y los créditos de los autores.
