

Identidad, memoria y nostalgia de la escena neobakala madrileña

Eduardo Leste Moyano¹

Recibido: 19 de octubre de 2018/ Aceptado: 14 de marzo de 2019

Resumen. Los neobakalas son adultos que construyen su identidad a través del relato nostálgico de una música y unas tecnologías que sirven para proyectar una jerarquía sobre la Electronic Dance Music (EDM), otra escena musical protagonizada por jóvenes. Este texto explora, por medio de una etnografía expandida, esta construcción identitaria que es articulada desde el concepto de escena musical, desde las múltiples generaciones definidas por Feixa –X, @ y #– y desde distintas propuestas en torno a la nostalgia (de Appadurai y Herzfeld). Este artículo, no obstante, no da por sentado el relato nostálgico de los neobakalas y lo cuestiona, proponiendo uno alternativo, elaborado por medio de la memoria y la historia de los propios neobakalas para que, de esta forma, se puedan contrastar ambos. Esta contraposición entre pasado y presente pondrá de manifiesto cómo la nostalgia erosiona y transforma la memoria de unos sujetos que han producido distintas identidades en diferentes momentos de sus vidas y cómo estas mismas identidades responden, sobre todo, a las sucesivas necesidades de un contexto que altera constantemente sus condiciones de vida.

Palabras clave: identidad; música; tecnología; generación; memoria; nostalgia; etnografía expandida.

[en] Identity, memory and nostalgia of the neobakala scene from Madrid

Abstract. Neobakalas are adults who build their identity appealing to a nostalgic musical and technological discourse that is used to project a hierarchy over the Electronic Dance Music (EDM), another music scene produced by youngsters. This text explores, through expanded ethnography, the construction of this identity. To do so, it recurs to the concept of music scene, the generations (X, @ and #) defined by Feixa and several proposals around nostalgia (Appadurai, Herzfeld). Nevertheless, this article does not take for granted the nostalgic discourse of the neobakalas and questions it, proposing an alternative one based on memory and history so both can be compared. This comparison between past and present will allow to see how nostalgia erodes and transforms the memory of these subjects, how they have produced several identities in different moments of their lives and how these identities may be understood as answers to a context that constantly alters their lives.

Key words: identity, music, technology, generation, memory, nostalgia, expanded ethnography.

Sumario. 1. Introducción. 2. Música, tecnología, generaciones, nostalgia e identidades. 3. Metodología. 4. Bacalas, bakalas y vakalas, tres culturas juveniles analógicas. 4.1. Bacalas madrileños, 1985-1989. 4.2. Bakalas madrileños, 1990-1992. 4.3. Vakalas madrileños, 1993-1996. 4.4. Vida cotidiana y prácticas de bacalas, bakalas y vakalas. 5. La comunidad remember. 6. La escena neobakala. 6.1. Vida cotidiana de los neobakalas. 6.2. Prácticas digitales de los neobakalas. 6.3. La EDM. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Leste Moyano, E. (2020). Identidad, memoria y nostalgia de la escena neobakala madrileña, en *Revista de Antropología Social* 29(1), 1-15.

1. Introducción

A lo largo de los años ochenta y noventa, en distintas ciudades del Estado español, surgió un fenómeno musical protagonizado por jóvenes, vinculado a lo que hoy conocemos como música electrónica, que entonces se llamó “bacalao”². Este fenómeno fue prácticamente ignorado por la academia que, cuando lo atendió, se centró principalmente en su relación con las drogas. Así lo hicieron Gamella y Álvarez Roldán (1999) o Nuria Romo (2001), que se ocuparon de la venta, distribución y consumo de éxtasis en ciudades como Valencia o Madrid. Muy distinto fue el caso de los medios de comunicación, que sí se hicieron eco del mismo a lo largo de los años noventa, hasta el punto de convertirlo en pánico moral (Gamella y Álvarez Roldán, 1999).

Estigmatizado y acosado por las instituciones públicas, el “bacalao” se extinguió durante el segundo lustro de los años noventa (Leste, 2018). No obstante, con el cambio de siglo, comenzaron a aparecer algunos textos periodísticos que han tratado de revisar aquel fenómeno musical, especialmente en su versión valenciana (Oleaque, 2004; Costa,

¹ eduleste@gmail.com

² Entrecorillo este término porque, en este momento, lo uso de forma genérica.

2016). En esta labor retrospectiva, tanto Oleaque como Costa diferencian, para el caso valenciano, lo que sucedió en los ochenta, algo que entienden como bacalao, y lo que sucedió en los noventa, que denominan bakalao, interpretando esto segundo como una suerte de degeneración de lo primero. Para estos autores el bacalao fue cultura, música independiente y drogas interesantes, como la mescalina, y el bakalao, por su parte, fue un negocio, música comercial y drogas un tanto vulgares, como el éxtasis. En cualquier caso, y sobre todo para Costa (2016), tanto el bacalao como el bakalao fueron música, con lo que, en su labor retrospectiva, aparecen múltiples recopilaciones y listas musicales.

Esta retrospección, sin embargo, ni es exclusiva de estos periodistas ni se ciñe a Valencia. Tanto en Valencia como en Madrid han surgido una serie de escenas musicales protagonizadas en muchos casos por los mismos sujetos que produjeron aquellos fenómenos en los años ochenta y noventa y que, guiados por la nostalgia, intentan recuperar ese pasado. En el caso madrileño, que es el que se trata en este artículo, ese “pasado”³ es usado para contraponerlo a otras escenas protagonizadas por jóvenes, como la EDM⁴, a la que consideran menos auténtica en términos musicales, tecnológicos y temporales. A esta escena musical, que en ocasiones se entiende a sí misma como “bakala”, la denomino neobakala para poder distinguirla de sus predecesoras.

Música, tecnología, tiempo y nostalgia, por tanto, constituyen los ejes en torno a los cuales gira la identidad de esta escena musical madrileña. A lo largo de las siguientes páginas analizaremos esta identidad que apela nostálgicamente a unas tecnologías, unas músicas y unas experiencias de un “pasado” que ahora es presentado de forma edénica, especialmente en sus discursos en redes sociales como Facebook. Pero, además, en este artículo examinaremos esta apelación nostálgica al “pasado”, de tal forma que podamos evaluar la veracidad del mismo. Con este fin, recurriremos a los propios recuerdos de los neobakalas, extraídos por medio de entrevistas en profundidad, mediante los cuales podremos recuperar su memoria en tanto que cultura juvenil (Feixa, 1998). Esta memoria, reconstruida por el autor de este artículo, nos arrojará el relato de un pasado (no tan edénico), en el que aparecerán tres culturas juveniles (bacalas, bakalas y vakalas), que no serán entendidas de forma degenerativa, sino como tres producciones culturales juveniles que respondieron a tres contextos diferentes, cuyos significados y prácticas contrastarán fuertemente con las de los participantes de la escena neobakala, en cuya génesis está la comunidad *remember*. Esta sucesión de producciones culturales (bacalas, bakalas, vakalas, comunidad *remember* y neobakalas), por otro lado, nos servirá para ilustrar ciertos aspectos de un contexto que tiende a alterar constantemente los referentes de esos sujetos.

2. Música, tecnología, generaciones, nostalgia e identidades

Si uno de los ejes en torno al cual gira la identidad de los neobakalas es el uso de un discurso musical y tecnológico que oponen a otros sujetos, una buena manera de enmarcarlo teóricamente es recurrir al concepto de escena musical, que podemos entender como un “espacio cultural en el cual múltiples prácticas musicales interactúan” (Straw, 1991: 373). Las escenas, por tanto, no se definen tanto por ontologías o esencias como por las interacciones que se producen hacia dentro y hacia fuera de ellas. Esto permite recoger distintas formas de participación dentro de las mismas (Bennet, 2000; Bennet y Peterson, 2004) pero, sobre todo, sus relaciones de poder (Hesmondhalgh, 2005). Y es que, a fin de cuentas, las escenas muchas veces pugnan entre ellas y en su interior por alcanzar, de una forma u otra, mayores cuotas de autenticidad o poder (Thornton, 1995; Val, 2010). Como señala Stokes (1997), si de algo nos informa la música es, especialmente, acerca de la producción de diferencias entre distintos sujetos sociales. La música (y por extensión la tecnología con que es producida), por tanto, son espacios simbólicos sobre los que se despliegan distintas estrategias de dominación (Martí, 2014). Este trabajo toma como punto de referencia esta forma de entender las escenas musicales y la aplica a los neobakalas, sujetos que construyen su identidad oponiendo su música y sus tecnologías analógicas a otro género musical producido con tecnologías digitales, la EDM.

El segundo eje alrededor del cual gira la identidad de la escena neobakala es el tiempo o, dicho de otro modo, la edad. Y es que, el rechazo que los neobakalas hacen de la EDM y sus tecnologías digitales, puede ser entendido en términos musicales, pero también puede ser leído en términos generacionales porque, por lo general, los neobakalas son adultos y los seguidores de la EDM son jóvenes. En este sentido, las generaciones conceptualizadas por Feixa (2000, 2006, 2014) y Feixa, Fernández-Planells y Figueras-Maz (2016), es decir, las generaciones X y @, que nutren la escena neobakala, y la #, que da lugar a la EDM, serán de gran utilidad⁵ para: articular la oposición entre neobakalao y EDM; comprender la propia escena neobakala, en cuya génesis se encuentra la comunidad *remember*; y, finalmente, entender tanto el contexto en que vivieron los bacalas, bakalas o vakalas como el contexto en que viven los neobakalas.

Para Feixa (2006), las personas de la generación X, donde habría que situar a una parte considerable de los neobakalas, fueron jóvenes nacidos después de 1965, que alcanzaron su plenitud hacia 1990. En España fue la generación de los skinheads, la de los okupas, la de los bacalas, los bakalas y, en cierto sentido, también la de los vakalas.

³ Entrecorriente esta palabra porque, como veremos, los neobakalas, más que recuperar un pasado, proyectan sus necesidades del presente sobre él.

⁴ La EDM, acrónimo de Electronic Dance Music, es un estilo de música electrónica consumido principalmente por jóvenes (Reynolds, 2014).

⁵ A lo largo del texto veremos, no obstante, que tanto las generaciones conceptualizadas por Feixa como el propio concepto de generación exigen matizaciones.

Estas personas vivieron su juventud entre cintas y vinilos y, por tanto, en un tiempo analógico (Feixa, 2003)⁶, es decir, en un contexto marcado por la pervivencia del Estado-nación y las economías industriales, por una concepción lineal del tiempo (infancia-juventud-adulthood-vejez) y por una definición de roles relativamente claros (jóvenes-estudiar, adultos-trabajar, ancianos-jubilarse). En cualquier caso, estas sociedades, pese a vivir en un tiempo lineal, experimentaron y protagonizaron un incipiente desorden cultural, favorecido por medios como la televisión, un medio capaz de “desterritorializar los modos de presencia y relación” (Martín-Barbero y Rey, 1999: 24).

Por otro lado, según Feixa (2000), estarían los miembros de la generación @, personas que, como veremos, también nutren la escena neobakala. Los integrantes de la generación @ fueron jóvenes nacidos en torno a 1975 que alcanzaron su plenitud hacia el año 2000 cuya juventud se dio, en principio, entre webs, blogs y descargas *peer to peer*. En principio, por fechas de nacimiento, estos jóvenes vivieron en un tiempo digital (Feixa, 2003) en el que crearon las primeras comunidades virtuales, como la comunidad *remember*⁷. Estos jóvenes crecieron, por tanto, en sociedades posmodernas, postindustriales, donde procesos de globalización, de desorden cultural y de financiarización de las economías, que ya venían de antes, se aceleraron, dando lugar a la crisis del Estado-nación. Con la globalización, la financiarización y las nuevas tecnologías se llegó a un tiempo de amalgamamiento y yuxtaposiciones en el que la secuencia infante-joven-adulto-anciano se rompió, porque con los nuevos medios de comunicación y con las nuevas tecnologías “las estructuras de autoridad se colapsan, y (...) las edades se convierten en referentes simbólicos cambiantes” (Feixa, 2003: 23). Fue un tiempo en el que, además, las divisiones de género de tiempos pasados se empezaron a resquebrajar, lo mismo que sucedió con las clases sociales, que parecieron desclasarse. Fue un tiempo en el que empezaron a aparecer “limbos sociales que pueden ser una estación hacia ninguna parte” (Feixa, 2003: 19).

Por último, estarían los miembros de la generación # (Feixa, 2014; Feixa, Fernández-Planells y Figueras-Maz, 2016), personas que viven su juventud en un tiempo hiperdigital, caracterizado fundamentalmente por el agudizamiento de las características del tiempo digital y por la expansión de nuevas tecnologías y medios digitales: el móvil, el *streaming* y las redes sociales. Esta generación se caracteriza por vivir en un tiempo viral en lugar de virtual⁸, por acercarse a lo “trans” más que a lo “multi”, por una movilidad constante, y por la desvinculación de identidades sociales, culturales y profesionales fijas, es decir, por vivir un tiempo líquido (Bauman, 2006). La generación # es la que vive su juventud en la crisis financiera de 2008 y es la generación dentro de la cual nacen nuevas escenas musicales protagonizadas por jóvenes, como la EDM. En cualquier caso, este nuevo contexto hiperdigital también es el marco en el cual viven los neobakalas, personas adultas que en su día fueron bacalas, bakalas o vakalas, miembros por tanto de las generaciones X y @.

La escena neobakala, en este sentido, nos permitirá ver cómo interactúan estas tres generaciones que representan (o dicen representar) tiempos diferentes (Feixa, 2003). El concepto de generación, por tanto, resultará productivo porque nos permitirá arrojar luz sobre el proceso de construcción identitaria de estos sujetos, al mismo tiempo que problematizarlo, y con ello me refiero tanto al proceso como al concepto. Un concepto de generación que, a modo de síntesis, ha sido entendido como un conjunto de personas que tienen una serie de experiencias en un contexto concreto y en un momento determinado de sus vidas, aproximadamente entre los 17 y los 25 años de edad (Mannheim, 1928), que se traducen posteriormente en memorias que dan lugar a una identidad generacional que convive con otras (Abrams, 1982; Leccardi y Feixá, 2011). El concepto de generación, por consiguiente, produce una asociación contexto-experiencia-memoria-generación-identidad que implica la presencia de un pasado que, como ya he avanzado, procederá a cuestionar en el caso de los neobakalas.

Los neobakalas, en cualquier caso, no se piensan a sí mismos como una escena que se articula con otra escena, sino que se piensan a sí mismos de forma esencialista, como gente con “pasado”, con “historia”, con “cultura” (Said, 2001), la que, en principio, les proporciona el bacalao, el bakalao y el vakalao. Llegamos así al tercer eje sobre el cual se articula la identidad de esta escena, que es este recurso al “pasado” que emplean los neobakalas para proyectarse sobre otras escenas y garantizar su autenticidad. En este artículo, este recurso neobakala no es interpretado como un acto de producción de memoria (o historia), sino de nostalgia. Así, conviene aclarar que en este trabajo se diferencia entre memoria y nostalgia, entendiendo que la primera sí constituye una manera de representación del pasado, pero la segunda no. La nostalgia, de esta forma, no es considerada ni como memoria, ni como un modo de acceso a la misma, como el recuerdo o la anamnesis, sino como una forma de imaginación (Ricoeur, 2001) que, más que interpretar el pasado, nos informa de las rupturas del presente (Hirai, 2009). La nostalgia, en este sentido, es entendida como una proyección del presente sobre el pasado que, debido a las necesidades de ese mismo presente, lo embellece tanto que termina por erosionarlo (Tomé, 2016). La nostalgia, en definitiva, es interpretada como un sentimiento producido y convergente con el capitalismo (Appadurai, 1996) del que emana un relato que crea un pasado edénico, que tiene una cierta estructura (Herzfeld, 1997), y que es usado en las relaciones sociales con fines estratégicos (Appadurai 1996; Herzfeld 1997; Tomé 2016).

En resumen, a lo largo de este texto observaremos cómo una serie de adultos, los neobakalas, que aglutinan a las generaciones X y @, se relacionan con jóvenes, miembros de la generación #, por medio de un discurso musical,

⁶ Feixa (2003) acierta al emplear la tecnología como metáfora de un contexto espacio-temporal más amplio que incluye aspectos políticos, sociales, económicos, culturales, tecnológicos y mediáticos. Otros autores, como Domínguez (2012), cuando analizan el contexto, tratan la tecnología como un ente neutro con el cual interactuamos. La tecnología, no obstante, existe porque hay programadores y técnicos que la crean a cambio de un salario, el cual pagan empresas que esperan obtener beneficios económicos de su funcionamiento.

⁷ Digo “en principio”, porque algunos de estos jóvenes no sólo crearon culturas digitales, como la comunidad *remember*, sino que también crearon culturas analógicas, como la vakala.

⁸ A los tiempos virtuales múltiples se unen los tiempos virales de las redes sociales, el de los “*trending topics*” que funcionan como oleadas.

tecnológico y temporal de tipo nostálgico que, por otro lado, se procederá a cuestionar. Y, para cuestionar dicho discurso nostálgico, este artículo reconstruirá, mediante la memoria y la historia, el pasado de las culturas bacala, bakala y vakala (tratadas en el punto 4) de tal forma que se pongan de manifiesto las discontinuidades, olvidos y transformaciones que de ese pasado han generado tanto la comunidad *remember* como posteriormente la escena neobakala (expuestas en los puntos 5 y 6). En este sentido, el presente texto se podrá entender como una forma de crítica cultural (Marcus y Fischer, 1986). En cualquier caso, esta mirada al pasado de aquellas culturas juveniles también pondrá de manifiesto ciertas continuidades: por un lado, las de un contexto caracterizado por su constante inestabilidad, y por otro, las de unos referentes culturales analógicos que, aprendidos por los neobakalas durante su juventud, todavía perviven en su adultez.

3. Metodología

Si voy a adentrarme en el pasado, es decir, si voy a tratar de reconstruir las culturas bacala, bakala y vakala que los neobakalas dicen representar, conviene aclarar la forma en que me acerco a dicho pasado. En este sentido, considero que bacalas, bakalas y vakalas fueron tres culturas juveniles (Feixa, 1998) que codificaron —a través de su estética, su música, sus prácticas, sus medios y sus tecnologías— los diferentes contextos en que fueron producidas⁹. Puesto que son culturas que se extinguieron y sus participantes se dispersaron en la adultez, mi trabajo consistió en recolectar sus recuerdos individuales, que obtuve por medio de 28 entrevistas en profundidad¹⁰, mediante las cuales traté de reconstruir su memoria (Halbwachs, 1925; Díaz Viana, 2005) en tanto que cultura juvenil. A partir de ahí, procedí a contextualizar esa memoria, dando lugar con ello a una historia de la memoria¹¹. Un proceso parecido seguí con la comunidad *remember*, solo que en este caso los relatos los obtuve haciendo arqueología digital en las webs y foros que usaron a principios del milenio, todavía accesibles en Internet¹².

Por otro lado, la escena neobakala condensa su actividad cotidiana en redes sociales, lo que significa que una gran parte de la etnografía se dio en un entorno digital¹³. Por ende, es bueno aclarar dos aspectos que están vinculados: los conceptos etnográficos de los que partí y mi modo de proceder. Y es que explicar lo primero será una forma de entender el desarrollo y la justificación ética de lo segundo. Por mi parte, concibo la etnografía como lo hacía Geertz (1979, 1983), es decir, como una interpretación contextualizada del punto de vista del nativo pero, junto con esto, considero que la etnografía es interacción, tanto entre los sujetos que estudiamos como entre estos sujetos y el etnógrafo (Hine, 2004, García y Casado, 2008). Este énfasis en el carácter interactivo de la etnografía es importante en este caso por dos motivos. Primero, porque entender la etnografía como interacción me obligó a seguir a los sujetos con los que trabajé a aquellos lugares en los que se desarrollaba esa interacción. Segundo, porque esta interacción —me refiero ahora a la mía con los sujetos de mi estudio— es la que de alguna manera evita que mi figura pueda ser interpretada como la de un espía o un merodeador (Driscoll y Gregg, 2010)¹⁴.

Mi trabajo, por tanto, se basó en seguir a los neobakalas allá donde interactuaran, lo que supuso, en el escenario digital, identificar sus grupos de Facebook más activos, seguirlos diariamente y participar en la medida de lo posible¹⁵. De todas formas, esta etnografía en medios digitales estuvo entrelazada tanto con las entrevistas en profundidad como con una etnografía más clásica. Esto acerca el presente estudio al concepto de etnografía expandida de Domínguez (2012)¹⁶, que entiende internet como lo hacía Delgado (1999), como una extensión del espacio público. En cualquier caso, como ya he avanzado, gran parte de la vida de la comunidad se da en redes sociales, y el material que aquí presento, sobre todo el punto 6, está recogido de este entorno digital. Ahora bien, antes de presentar los datos

⁹ Estas culturas, en este sentido, pueden ser entendidas como metáforas de la segregación urbana, de las relaciones de género y de las relaciones de clase que las produjeron.

¹⁰ Las 28 entrevistas fueron realizadas entre diciembre de 2014 y mayo de 2016 a neobakalas, muchos de los cuales habían sido bacalas, bakalas o vakalas.

¹¹ Considero, como hacían Halbwachs (1925) o Nora (1986), que la memoria no es lo mismo que la historia. Entiendo, consiguientemente, que la historia es un relato que se elabora de forma crítica y contextualizada y que se centra más en las discontinuidades, y que la memoria, por otro lado, es un relato menos crítico que se centra más en las continuidades. Ahora bien, difiero de Halbwachs cuando afirma que la historia no es el marco de la memoria, sino un simple eje cronológico que sirve para organizar las memorias. Y es que para Halbwachs, no se podía hacer historia mientras viviera la memoria, es decir, durante el tiempo que dura una vida. Siguiendo esta interpretación de Halbwachs no se podría hacer historia de unas culturas juveniles cuyos integrantes siguieran vivos, sino sólo memoria. Sin embargo, entiendo que entre la historia y la memoria hay espacios intermedios. Es el caso de estas culturas juveniles, tiempos acabados dentro de tiempos no acabados.

¹² <https://omartillero.mforos.com/>. Fecha de consulta: enero-diciembre de 2017.

¹³ La escena neobakala puede ser entendida como una escena o comunidad virtual (Baym, 2007; Bennet y Peterson, 2004; Rotman, Golbeck y Preece, 2009; Lasén y Puente, 2016).

¹⁴ Hacer saber de la presencia del etnógrafo a los gestores de los grupos y tratar de interactuar con algunos de los participantes puede que sea la mejor solución para evitar caer en las figuras mencionadas, puesto que pedir permiso a cada persona por cada comentario que hace en la red en grupos en los que participan dos o tres mil personas es imposible. En cualquier caso, en lo que a mi trabajo se refiere, he cambiado todos los nombres de los usuarios. Por otro lado, cuando un comentario contenía información especialmente personal, pedí permiso para utilizarlo.

¹⁵ Este trabajo se extendió desde octubre de 2014 hasta diciembre de 2017.

¹⁶ La “expansividad” de mi etnografía hace referencia, como dice Domínguez (2012), a que va más allá del entorno físico, a que incluye lo *online* y lo *offline*. Sin embargo, conviene matizar la traducción que él hace de esta “expansividad” tecnológica en un “incremento directo de las posibilidades de los sujetos de operar” (Domínguez, 2012: 202), es decir, en una mayor “capacitación”, porque no todos accedemos y podemos usar la tecnología en plano de igualdad. Dicho de otro modo, la tecnología empodera de forma desigual a un ciudadano corriente que a un banco o a un partido político, que puede contar con un departamento de “big data”.

recogidos en redes sociales y que hacen referencia a los neobakalas, es necesario explicar las culturas bacala, bakala y vakala, de tal forma que se puedan comparar las tres.

4. Bacalas, bakalas y vakalas, tres culturas juveniles analógicas

“Yo tuve una adolescencia bastante rebelde. [El bakalao] fue mi manera de rebelarme” (César)

Como ya he señalado, el “bacalao” en Madrid no fue un fenómeno unitario, sino que estuvo compuesto por tres culturas juveniles. A continuación, pasaré a sintetizar cada una de ellas, pero, antes de esto, conviene aclarar que las tres tuvieron que lidiar con un contexto en el cual “la juventud”, en tanto que grupo subalterno, tendía a ser negada como sujeto social. Para ilustrar esto, basten unas pinceladas del *Informe Juventud de 1985*, elaborado por Zárrega, donde los adolescentes eran descritos como personas que “carecían absolutamente de personalidad social” (Zárrega, 1986: 16) y los jóvenes como sujeto sin “capacidad” ni “competencia” para ser “agente social” (Zárrega, 1986: 18). Entender esto es comprender el sentido de tres culturas juveniles que, como recordaba César, se rebelaron y no se resignaron a su anulación como sujeto social. Dicho esto, pasemos a ver las particularidades de cada una de estas tres culturas para luego ver algunas características que comparten.

4.1. Bacalas madrileños, 1985-1989

“Por aquel entonces estaba en la mili y un compañero que veía las cintas que escuchaba me dijo que tenía que conocer Planta Baja y que en Valencia había un sitio que no cerraba en toda la noche.” (Sergio)

“(…) Íbamos a comprar música entre varios y cada uno comprábamos x discos y nos los comprábamos para luego grabárnoslos en cintas. Y lo más era grabar cintas de vinilos.” (Jaime)

“En los ochenta (...) me gustaba *Depeche*, *The Cure* (...) me compraba los discos, pero no tenía ni plato... le pedía a un colega que me lo grabara en cinta... era una moda, e intentabas imitar a tu grupo.” (Vicente)

Los bacalas madrileños nacieron de la adaptación que una serie de jóvenes de la capital, muchas veces relacionados con góticos, punks y nuevos románticos (Leste y Val, 2019), hicieron del bacalao de Valencia, que había cristalizado a principios de los años ochenta en discotecas como *Barraca* o *Chocolate* (Oleaque, 2004). Estos jóvenes, generalmente nacidos entre 1965 y 1970, es decir, miembros de la generación X, abrieron en Madrid sus propios locales, como *Planta Baja*, *Specka* o *Attica*, espacios en los cuales empezó a sonar el bacalao de Valencia: electro, *Electronic Body Music* (EBM), *new beat* y rock gótico. Fue precisamente de este último género, de grupos como *The Sisters of Mercy* o *Flesh for Lulu*, cuyas imágenes circulaban por televisiones, revistas o portadas de vinilos¹⁷, de donde más bebieron estéticamente estos bacalas, tanto madrileños como valencianos, que solían vestir con pantalones de cuero negro, botas y cinturones negros con tachuelas, chalecos, chaquetas de cuero negro, sombreros y camisetas de sus grupos favoritos.

Por otro lado, los jóvenes de esta cultura juvenil madrileña se relacionaron con la tecnología y medios que tenían a su alcance, como la televisión, los vinilos y los casetes. Fueron, por tanto, hijos de un tiempo analógico. Esto no quiere decir, sin embargo, que estos jóvenes fueran sujetos pasivos de su tiempo, ya que estas tecnologías y medios las emplearon también para sus propios fines. Crearon una cultura en la que grabar casetes a partir de vinilos e intercambiarlos era fundamental. En un momento de crecimiento económico pero de precariedad laboral¹⁸, como era la segunda mitad de los años ochenta, estos jóvenes invirtieron los escasos recursos de que disponían en música, en cintas vírgenes y vinilos que no dudaron en copiar y compartir con sus amigos para sacar el mejor partido a sus gastos. Así lo hacían Sergio, Jaime y Vicente que compraba vinilos, pero como no tenía dinero para adquirir un tocadiscos, pedía que se los pasaran a cintas.

4.2. Bakalas madrileños, 1990-1992

Las discotecas creadas por los bacalas madrileños junto con algunas nuevas, como *New World*, sirvieron como punto de partida para una nueva cohorte de jóvenes que, nacidos generalmente entre 1970 y 1975, y atraídos por el salto

¹⁷ Por *La edad de oro* pasaron grupos vinculados al bacalao como *Cabaret Voltaire*. Conviene tener en cuenta que, en 1985 el 96% de los hogares españoles contaba con TV y casi el 80% de los jóvenes veía la televisión diariamente (Gil Calvo y Menéndez, 1985). Por otro lado, la revista *Rock Spezial* sacó un número en 1984 dedicado a la *new wave* donde aparecían estos grupos. Todos estos medios sirvieron para que los bacalas pudieran configurar su imagen.

¹⁸ En 1986 el paro entre jóvenes varones de 16 a 19 años era del 48%, y del 42% entre varones de entre 20 y 24. En el caso de las mujeres, el paro ascendía al 55% entre aquellas que estaban entre los 16-19 y al 46% entre 20-24. Datos extraídos del *Informe Juventud 1992* (Navarro y Mateo, 1993).

mediático y comercial del bacalao¹⁹, produjeron una nueva cultura juvenil, el bakalao madrileño. Musicalmente, los bakalas madrileños siguieron vinculados a Valencia con música EBM y *new beat*, al menos hasta finales de 1991, año en que las discotecas madrileñas empezaron a virar hacia el *hardcore* y el primer *trance*. En cuanto a la estética de los bakalas, esta se caracterizó fundamentalmente por el uso de marcas de ropa como zapatillas *Nike Air Max*, o *New Balance*, botas *Harley Davidson*, pantalones *Levi's* o *Chevignon*, camisetas *Diesel* o *El Charro*, gafas *Ray-Ban Balorama*, plumíferos *Pedro Gómez* y cazadoras vaqueras *Levi's*. Este giro estético con respecto a los bakalas hay que entenderlo en el nuevo contexto productivo, caracterizado por el crecimiento económico y mediático²⁰ de aquellos años.

Como los bakalas, estos jóvenes siguieron empleando cintas y vinilos, aunque estos últimos en menor medida, para producir su cultura²¹. Las cintas, consiguientemente, se consolidaron como un medio de producción cultural entre los jóvenes, que las usaban sobre todo para grabar y distribuir contenidos a un precio asequible. Dichos contenidos, no obstante, en el caso de los bakalas, ya no estaban tan relacionados con grupos de música concretos, sino con sesiones de discotecas hechas por DJ's:

“(…) Las cintas del New World que rulaban por ahí... que los DJ's las grababan y te cobraban... al DJ le decías y te decía, 'son mil pesetas'. Entonces tener una cinta de Mulero en cabina era oro puro.” (Pablo)



Pase de la discoteca *Attica*. En la parte inferior dice “La dirección y los RR.PP. de *Attica* te recomiendan que te alejes del gusano y otros animalillos”.]

A estos medios se sumaron, además, otros que los bakalas produjeron, los “pases”, es decir, la publicidad impresa de las discotecas. Los bakalas, como los bakalas o vakalas, no crearon revistas o fanzines como se había hecho en la Movida madrileña (Fouce, 2002) pero sí desarrollaron sus propios medios en estos “pases” que, en ocasiones, interactuaban con otros medios de mayor difusión. Así es como replicaban, con un cierto humor, al anuncio de la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción en el que se usaba un gusano como metáfora de una raya de cocaína.

4.3. Vakalas madrileños, 1993-1996

“(…) me hice muy amigo de él y me empezó a dar cintas y, fue como a mí me empezó a molar esa movida; —entonces tenía 13 o 14 años, ¿sabes?—. Y luego (...) yo tenía un colega por aquella época que era del barrio y venía conmigo también y, él tiene un hermano mayor (...) que nos traía cintas y pases”. (Sergio)

Las cintas y pases de las sesiones de música bakalao fueron circulando por distintos barrios madrileños, atrayendo a nuevas cohortes de jóvenes que dieron lugar a la cultura vakala. Los vakalas fueron jóvenes generalmente nacidos entre 1975 y 1980, miembros, en teoría, de la generación @ aunque, como vemos, crearon su cultura en un contexto todavía analógico.

Desde el punto de vista estético, los vakalas tomaron de los bakalas una parte de sus marcas (*Nike Air Max*, pantalones *Levi's*, camisetas *Powell Peralta* y plumíferos *Pedro Gómez*) y le sumaron otras como las botas de montaña *Enduro*, grandes hebillas metálicas de la marca *Triumph*, camisetas *Bones*, polos *Fred Perry* y cazadoras *bomber*. La ropa se ciñó al cuerpo, tratando de resaltar ostentación y poder, llegando a la hipermasculinidad (García García,

¹⁹ En 1988 el PSOE aprobó la Ley de Televisión Privada, que se tradujo en la aparición de Antena 3, Tele5 y Canal + (González y Requena, 2005). En 1990 Tele5 recuperó los programas musicales dirigidos a los jóvenes. Así aparecieron *La quinta marcha* de Tele5 y su hermano gemelo *Ponte las pilas* de TVE. Aquellos programas contribuyeron a la transformación del bakalao en bakalao y, especialmente, a su difusión entre un público más joven que podía escuchar en ellos los grandes éxitos del recopilatorio *Máquina Total*, que tenía su propio espacio en *Ponte las pilas*. Por otro lado, los nuevos medios sirvieron como espacios promocionales para marcas como *Nike*, *Chevignon* o *Levi's*, es decir, las marcas que usaron los bakalas.

²⁰ 1989-1992 fue un período de expansión económica debido, en buena medida, a la entrada de capitales procedentes de la CEE (Rodríguez López, 2007). Aun así, la situación de los jóvenes siguió siendo precaria (Navarro y Mateo Rivas, 1993).

²¹ El casete se impuso al vinilo entre los jóvenes seguramente por sus precios más asequibles y, principalmente, por la posibilidad de poder grabar.

2010). Su música, por otro lado, se hizo más dura, y lo mismo sucedió con los pases de sus discotecas vakalas, que iban sustituyendo a las bakalas. Así aparecieron *Over Drive*, *Epsilon*, *The Omen* o *Consulado-Cyberian*.

En cualquier caso, no se puede entender la cultura vakala sin el giro en la exposición mediática del bakalao, que hizo de este fenómeno un pánico moral (Gamella y Álvarez Roldán, 1999), que sirvió como campaña promocional que atrajo a una serie de jóvenes atraídos por una representación extrema del bakalao, y sin la crisis económica que empezó a finales de 1992²².

4.4. Vida cotidiana y prácticas de bacalas, bakalas y vakalas

(...) Yo empecé a salir por los amigos del barrio [que] también veraneábamos juntos en un pueblo de Guadalajara... y con ellos empecé en esta cosa [el bakalao] (...) Entre diario se estilaba muchísimo el rollo de estar en los aledaños del cole... poniéndote hasta el culo de porros... [y] comentar la fiesta que te habías dado y comentando la fiesta que te ibas a dar el próximo fin de semana... era con lo que vivías, hablando de las fiestas que te dabas y de las fiestas que te ibas a dar.” (César)

“Durante el cole hacía vida en Fuenlabrada. Y ya cuando empecé el insti empecé a parar por la plaza y empecé a conectar con la gente. (...) Quedábamos en la plaza pronto, tomábamos café y ya empezaba a llegar la gente... unos a por porros, otros a por pastillas, otros a por speed, otros a por perico... y hacías el negocio a primera hora de la tarde... luego a las ocho o las nueve ya te podías ir por ahí.” (Daniel)

La mayoría de bacalas, bakalas y vakalas eran los “típicos” jóvenes madrileños que “tienen pueblo”, es decir, que sus padres formaron parte del éxodo rural de los años sesenta y setenta, proceso por el cual se conformaron muchos barrios madrileños (Carmona y Rodríguez López, 2007). De esta forma, Fuencarral, Prosperidad, Moratalaz, Estrella, Fuente del Berro, Oporto, Ciudad Lineal, Coslada o Ventas aparecieron de forma recurrente en las entrevistas en profundidad, algo que hace de bacalas, de bakalas y, fundamentalmente, de vakalas culturas juveniles donde predominaban las clases obreras. Es por esto por lo que hay que entenderlas, en cierta medida, como la manera en que los hijos e hijas del éxodo rural territorializaron un espacio urbano un tanto desestructurado después de la desaparición de los movimientos vecinales. Bacalas, bakalas y vakalas fueron tribus que semantizaron, a su manera, unos barrios, con sus bares, tabernas y plazas, afectados por procesos de desestructuración y desigualdad social, desempleo y precariedad laboral (Rodríguez López, 2007). Una precariedad laboral que, como hemos ido viendo, fue especialmente aguda en el caso de los jóvenes²³.

Por otro lado, bacalas, bakalas y vakalas también compartieron una práctica que, a grandes rasgos, fue común a estas tres culturas: “la fiesta”. Para estos bakalas, irse “de fiesta” suponía salir a ciertas discotecas, como *New World* u *Over Drive*, lugares a los que asistían para bailar con sus amigos, muchas veces durante días. En aquellos años, salir “de fiesta” implicaba estar “de buen rollo”, algo que entendían del siguiente modo:

“*New World* yo lo recuerdo (...) de muy buen rollo... tú estabas bailando y gente que no conocías de nada te podía ofrecer la copa, te podían invitar a una copa... te podían dar un trozo de pastilla, ofrecer un canuto... lo que es buen rollo... la gente se presentaba... había empatía.” (César)

“Lo que nos enamoró a todos es que un tío podía decirle a otro tío: ‘me cago en la puta, toma un cacho de pastilla’. Y se daban un abrazo y nadie iba a pensar nada malo, ni ibas a ser más blando por eso y era fantástico porque todo el mundo estaba por la labor de que todo estuviera bien. Y te empujaban lo más mínimo al pasar y no te decía ‘perdona’... No. Te decían ‘Perdona’ (enfatisa), y te querían dar un cacho de pastilla porque te habían empujado un poco. Es decir que nada rompa esta magia.” (Marta)

“La gente lo gozaba (...) se ponía a bailar a toda... y veías a la gente, y la gente te veía... y era el verte... como si te estuvieras mirando en un espejo” (Alberto)

El “buen rollo” que había en “la fiesta”, por tanto, estaba relacionado con bailar, ofrecer, invitar, presentarse, tener empatía, abrazarse, dejar de lado la representación estricta de la masculinidad o perdonar. Todo esto lo hicieron al ritmo de distintas músicas electrónicas de carácter innovador, ecléctico y trasgresor, y con una serie de tecnologías y medios, algunas de las cuales ya hemos ido viendo: mesas de mezclas, vinilos, casetes, éxtasis, hachís, alcohol y LSD. El resultado fue una experiencia de gran potencial comunicativo y altamente subversiva para la época, que recuerda mucho a la *communitas* descrita por Turner (1982), y a la teoría del don (Mauss, 1954):

²² En 1994 el paro entre los jóvenes varones de 16-19 años ascendía al 47%, el 39% entre aquellos que se encontraban entre los 20-24. En el caso de las mujeres, las que se encontraban entre 16-19 años sufrían un paro del 58%, o del 46% entre aquellas que oscilaban entre los 20-24 (Rodríguez Osuna, 1997).

²³ En este sentido, el bakalao, el bakalao y el vakalao pueden ser entendidos también como formas de ganarse la vida. Tanto los locales que abrían como su economía informal eran fuentes de recursos.

dar, recibir y reciprocarse. De todas formas, musicalmente hablando, conviene señalar que, durante estos años, los jóvenes no tenían un conocimiento demasiado preciso de la música que bailaban. Como me relató César, una de las personas que participó en las entrevistas: “entonces no sabíamos mucho de música, (...) éramos gente que íbamos a escuchar música y cogernos el pedo”. “La fiesta”, y, por extensión, las culturas bacala, bakala y vakala, tenía más de práctica corporal y sensible, que de discurso verbal. En cualquier caso, estas personas produjeron unas culturas de tipo subversivo mediante las cuales transgredieron cualquier tipo de control parental, se hicieron presentes en los medios, construyeron sus espacios de autonomía y se reclamaron como sujetos, precisamente aquello que se les negaba.

Hasta aquí hemos visto las principales características de unas culturas juveniles que, debido a la represión de las instituciones de los adultos (Leste, 2018), se extinguieron durante la segunda mitad de los años noventa, tiempo en los que los que fueron bacalas, bakalas y vakalas se dispersaron en la adultez. Una vez vistas estas culturas, pasemos a ver el intento de reconstrucción que hizo de ellas la comunidad *remember*.

5. La comunidad *remember*

La comunidad *remember* surgió a principios del nuevo milenio y estuvo conformada por jóvenes que habían sido vakalas en su fase central (1993-1996), personas que habían sido vakalas en su decadencia (1997-1999) y personas que no habían tenido relación directa con el vakalao, pero a las cuales les interesaba. En cualquier caso, por lo general, esta comunidad, estuvo compuesta por personas nacidas entre 1975 y 1980, aproximadamente. Eran, por tanto, miembros de la generación @, aunque muchos de ellos –los que habían sido vakalas– habían producido una cultura analógica²⁴. Esta comunidad se organizó alrededor de las nuevas tecnologías de su tiempo, foros, webs y descargas *peer to peer*²⁵, tecnologías que dieron lugar a páginas digitales que, como *Omartillero*, trataban de reconstruir un pasado perdido que suscitaba nostalgia:

“Bienvenidos a los ‘80 – ‘90 desde aquí quiero daros la bienvenida a todos los nostálgicos de aquellos años que vivieron la época dorada de la música y su movimiento socio-cultural mal llamado la Ruta del Bakalao. En esta web encontrareis desde temas para descargarlos y sesiones de salas míticas como Attica, Over o Spook, y un sin fin de locales que ponían la música que ahora denominamos remember así como su historia y flyers de las mismas.”

El intento de recuperación del pasado, que incluyó a bacalas madrileños y valencianos, bakalas y vakalas, se hizo recolectando y remediando objetos del pasado (vinilos, cintas y pases –que ahora se denominaron *flyers*– que comenzaron a digitalizarse). No obstante, para reconstruir ese pasado, ahora bautizado como *remember* y reivindicado como “movimiento socio-cultural”²⁶, primero había que decidir cómo definirlo. En este sentido, de todos los elementos recolectados del pasado, la música y las discotecas fueron los criterios clave de definición. A esta tarea se aplicaron los miembros de la comunidad.

En principio, en este nuevo contexto tecnológico, los distintos participantes de la comunidad podían participar en igualdad de condiciones en la reconstrucción de un pasado que ahora se definía por su música, máxime cuando esta circulaba libremente por Internet en formato *mp3*. Sin embargo, algunos miembros de la comunidad no tardaron en mostrar sus reservas. Debatido sobre qué fechas debía comprender el *remember* y qué discotecas habían formado parte del fenómeno, esto es, tratando de definirlo, varios miembros de la comunidad, *Spirit of 94*, Rodrigo y Paloma se enzarzaron en una discusión por establecer los límites. La disputa se centró en si *Consulado-Cyberian*, una de las discotecas donde el vakalao agonizó, había sido vakala o no, es decir, si debía ser incluida dentro del relato del *remember*. Esta discusión discurrió de la siguiente manera:

“Rodrigo– El CYBERIAN fue el último bastión de la fiesta antigua, tanto por su localización (mítico Consulado) como por su música. Se ponía trance, acid trance, algo de goa...”

Spirit of 94– Ese garito, chavales, sólo es lo que abrieron cuando ya ni existía el The Omen, ni el Over, ni absolutamente nada, no se puede considerar ni de lejisisisismos un garito de la época. Entre otras cosas porque es que ni la música era buena...

Rodrigo– Que la música era mala???? Te paso cuando tú quieras unas cintitas del Pepo en el Cyberian (que casualmente ponía exactamente lo mismo que en Van Vas 96-97) o del Mulero...

²⁴ Este es uno de los problemas de aplicar el concepto de generación. Dentro de una generación siempre hay límites imprecisos y personas que, a lo largo de su juventud, pueden tener diferentes experiencias con contextos distintos. Es el caso de muchos vakalas, que tuvieron tantas experiencias digitales como analógicas.

²⁵ Según el INE, en 2005, el 43% de los hogares de la Comunidad de Madrid ya tenían acceso a Internet, la mayoría de ellos con banda ancha y con un único PC de sobremesa para la casa. Con esto, cintas y vinilos fueron desapareciendo, hasta el punto de no figurar en la *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2006-2007*.

²⁶ Esta era una forma de intentar legitimar unas culturas que fueron denostadas tanto por los medios como por la academia (Leste, 2015)

Paloma— Si la música de *Cyberian* la escuchas solo por cintas o sesiones descargadas... y no estuviste in situ en esas sesiones que con tanta seguridad nos hablas, dudo mucho que sepas entonces realmente el tipo de música que pinchaban allí... ¿qué edad tenías tú en la época 94-97 de la que tanto hablas?”

Para Rodrigo, que se había incorporado al vakalao cuando ya sólo quedaba *Consulado-Cyberian*, esta discoteca debía ser considerada parte de “la fiesta antigua”, y había que incluirla en el relato del *remember*, especialmente por la música que allí se ponía, que pensaba que era la misma que se ponía en las demás discotecas abiertas antes de 1996. Para Paloma, que había vivido el vakalao antes de 1996, sin embargo, la “música antigua”, no debía ir más allá del 95 o 96. Lo que se produjo en 1997 ya no podía entrar en la definición del *remember*. Y de la misma opinión era *Spirit of 94*, que también había sido vakala antes de 1996, y para quien la música de *Cyberian* era mala y no podía ser incluida en el relato junto a las que sí tenían legitimidad para hacerlo. Rodrigo, no obstante, intentó defender su posición argumentando que la música que se ponía en *Cyberian* la ponían los mismos DJ's que trabajaban en las discotecas a las que habían asistido Paloma o *Spirit of 94* antes de 1996. Lo sabía porque lo había escuchado en cintas. Ahí es donde Paloma, que había intentado hacer valer su criterio musical, trazó la línea de exclusión definitiva: Rodrigo no tenía derecho a opinar porque no lo había experimentado “in situ”, porque su conocimiento del asunto en cuestión venía de cintas y descargas de Internet.

Lo que hicieron Paloma y *Spirit of 94*, en definitiva, fue cambiar el criterio de definición del pasado y producir una jerarquía en un entorno que tendía a igualarlos a todos. Ambos hicieron valer su antigüedad, su “experiencia-memoria” y su conocimiento “no mediado”²⁷ del pasado para situarse por encima de Rodrigo. Este criterio, que situó la experiencia, la antigüedad y la tecnología como requisitos clave para la participación plena, hizo que, según se fueron incorporando algunos bakalas e incluso algún bakala a la comunidad, estos ocuparan los espacios de mayor reconocimiento. En este sentido, los que habían vivido plenamente el bakalao, el bakalao y el vakalao se consideraron los más prestigiosos porque fueron los que habían conocido “todo” y tenían más experiencia. Así es como la comunidad *remember* ordenó este mundo digital, reclamando rangos por la edad, es decir, reclamando un tiempo lineal y analógico. Precisamente aquello que se estaba disolviendo en este nuevo entorno. Ahora bien, al hacer esto, comenzaron a transformar unas culturas que habían sido corporales y subversivas en un discurso verbal destinado a la dominación.

6. La escena neobakala

La comunidad *remember* duró lo que duraron sus tecnologías. Alrededor de 2008, los móviles, las tablets, el *streaming* y las redes sociales fueron relegando en importancia a los PC de sobremesa, los foros y las descargas *peer to peer*. Estas nuevas tecnologías y medios, especialmente Facebook y Youtube²⁸, abrieron un nuevo abanico de posibilidades para la comunidad *remember*, cuyos miembros empezaron a abrir grupos de Facebook sobre *remember* en general y sobre discotecas en particular. De este modo, aparecieron grupos como el de *Attica*, *New World* u *Over Drive*, lugares en los que los miembros de la comunidad *remember* continuaron con su propósito de reconstruir el “pasado”.

A aquellos grupos comenzaron a regresar una parte significativa de los que fueron bakalas, bakalas y vakalas²⁹. Es importante señalar que, si bien bakalas, bakalas y vakalas habían sido culturas transclase en las que predominaban las clases obreras, no obstante, quienes deciden sumarse a esta nueva escena pertenecen casi exclusivamente a esta clase social. En este sentido, a los neobakalas no sólo hay que entenderlos como personas que viven en un tiempo hiperdigital marcado por procesos de desterritorialización, destemporalización y desorden cultural, sino que pertenecen a una clase social especialmente afectada por la crisis financiera de 2008, por el paro, la precariedad y la desigualdad (Hernández, 2014). Este es el contexto en el que nace la nostalgia de unos sujetos cuyas condiciones materiales de existencia son en ocasiones tan difíciles que complican la ejecución de roles asignados a la adultez, como la independencia económica.

En cualquier caso, la llegada de estas personas provocó una lucha por el control de los grupos de Facebook que derivó en la duplicación de los mismos, de tal forma que, si alguien de la generación @ había creado un grupo dedicado a la discoteca *New World*, los que ahora se incorporaban, esto es, los miembros de la generación X, crearon el grupo *New World* (OFICIAL). Dichos grupos “oficiales” acabaron relegando a los demás aprovechando la propia lógica del *remember*: si eran ellos quienes habían “experimentado” el bakalao/bakalao/vakalao, lo “lógico” sería que fueran ellos los encargados de “recordarlo”. Así nació esta nueva comunidad o escena virtual neobakala que articula a las generaciones X y @. Dicho esto, pasemos a ver cómo se desarrolla la vida ordinaria de las personas de esta escena.

²⁷ Como hemos visto en el punto 4, las tres variantes del bakalao fueron culturas que difícilmente habrían podido funcionar sin medios. Paloma o *Spirit of 94* parecen olvidar que ellos también llegaron al vakalao de forma mediada, a través de las cintas y los pases que les llegaron de los bakalas.

²⁸ La expansión de las redes sociales en España ha sido exponencial. En 2011 el 39% de los internautas declaraba tener alguna red social, en 2012 la cifra llegaba al 63% (Fundación Telefónica, 2012). De todas las redes sociales, la de mayor expansión es Facebook que cuenta con una penetración del 56%.

²⁹ Facebook, que se lanzó en España en 2008 no tardó en tener éxito también entre personas adultas. En 2015, según el OBS (2015), el 47% de las personas entre 35-44 y 45-54 años usaban Facebook. Estos son, precisamente, los rangos de edad en los que se encontraban los que habían sido bakalas y bakalas.

6.1. Vida cotidiana de los neobakalas

El día a día de los componentes de esta escena viene marcado por sus responsabilidades laborales y familiares. Describir el día a día de estas personas sería describir el día a día de una persona “normal”. La mayoría de su tiempo lo invierten en trabajar (los que tienen un trabajo), en buscar un empleo, ir de compras, ir al cine o estudiar idiomas. Como la mayoría de ellos está por encima de los 35 años, muchos ya son padres, con hijos que pueden ser desde bebés hasta adultos de 18 años. Esto hace que buena parte de sus responsabilidades giren en torno a ellos, en ir a recogerlos al colegio, hacer los deberes o pagar sus hipotecas. Entre todas estas tareas cotidianas es habitual que, como buena parte de la sociedad hace, inviertan un tiempo considerable navegando en Internet. En este sentido, Facebook, plataforma que han usado para construir sus grupos, es el espacio preferido por estas personas para desarrollar sus actividades diarias. La vida cotidiana de estos neobakalas, a diferencia de los bacalas, bakalas y vakalas, cuyas vidas discurrían en los barrios se da, por tanto, en este nuevo espacio digital.

6.2. Prácticas digitales de los neobakalas

En los grupos de Facebook los neobakalas ya no se dedican a intentar reconstruir el “pasado”, como hacía la comunidad *remember*, sino a “recordarlo”. Para “recordar” ese pasado, en estos grupos se llevan a cabo una serie de prácticas, entre las cuales la más común es la de compartir música que suelen tomar de Youtube, plataforma en la que algunos neobakalas se dedican a subir temas de “música antigua”³⁰ o sesiones ripeadas³¹. Esta práctica cotidiana es tan importante para ellos que la regulan mediante reglas muy rígidas, de tal forma que está prohibido compartir música que no sonara en la discoteca que dicen recordar o, en su defecto, que no pertenezca a los estilos que sonaban en ese periodo³². Como suelen decir en estos grupos, lo importante es mantener la “pureza”. La música, no obstante, no es su única vía para el “recuerdo”, con lo que también utilizan fotos o *flyers* digitalizados que comparten en los grupos. En ocasiones, todos esos medios, ahora remediados en formato digital, se entreveran en forma de montajes o narrativas transmedia realizadas por miembros de la escena. Uno de ellos, Pepe, a base de fotos de la discoteca *Attica* y música³³, elaboró una narrativa audiovisual que trató de evocar la “memoria” del grupo. Esta narrativa audiovisual la acompañó también con un texto:

La fiesta

New World, Attica, Xkandalo... Qué recuerdos, qué música, como se bailaba, qué buen rollo había, fue una fiesta que marcó una época que quedó para la historia y en la que éramos una referencia mundial. Fuimos dando pasos atrás, hasta ahora que hemos tocado fondo y estamos considerados, musicalmente hablando, como un país tercermundista. (...) Los que estén de acuerdo conmigo, que le den un “Me gusta” a mi vídeo. ¡Un millón de gracias, fuimos los mejores y seguimos siéndolo!!!!

A raíz de este texto y de su narrativa audiovisual, los miembros del grupo fueron dejando sus propias impresiones. A continuación, se puede ver una selección de los casi 200 comentarios que hicieron otros neobakalas:

Rodri Qué recuerdos!!!!!! los mejores
Like 1

Pedro Akellos maravillosos años....
Like 1

Julián Gil Joder que tiempos!!!
Like 1

Jimmy Van Vas, The Omen y Over también eran la polla.

Henar Alonso Pfff...liquid...Specka...voltereta...Rdk...nostalgia total y cosquillas n l stomago...subidooooon!!
Like 3

Angel Sanchez Que tiempos increíbles
Like 2

³⁰ Por “música antigua” los neobakalas se refieren al *remember*, las músicas que formaron parte del bacalao, bakalao o vakalao. Alguno de ellos, por ejemplo, digitalizan sus propias colecciones de vinilos para subirlos a Youtube.

³¹ Práctica que consiste en pasar un casete a formato digital. Un claro ejemplo de remediación.

³² A diferencia de bacalas, bakalas y vakalas, cuyas músicas fueron vanguardistas y dinámicas, la de los neobakalas constituye un corpus estático y cerrado.

³³ La canción elegida fue *The Stand*, de *Joolz* (1987).

Martín López E leído el mensaje y se me a puesto los pelos de punta.....que recuerdos. y esas fiestas en el laberinto y en el castillito Attica y esos domingos por la noche en friend's.....madreeeee que epoca
Like 2

Fernando Montes Que pasada!!! Regreso al pasado...

Like 1

Vicente Soto Eso si que era disfrutar de la música y los amigos!!!!!!!!!!

Like 1

Agus Sanchez joooooderrrr

Like 2

Elena Martinez Attica que buenos recuerdos!!!!

Like 2

Paco P. ya te digo fueron las mejores epocas de la noche de madrid.ahora la noche de madrid se a ido a pike totalmente y la pena ke esas epocas ya no volberan simplemente kedaran en el recuerdo de akellos k lo vivieron
Like 2

Manuel Torres Por eso mismo. Somos unos privilegiados y a los que no lo han disfrutado... Hay que contárselo porque nosotros y solo nosotros podemos hacerlo ya que nunca y repito nunca volverá a ser igual. De buen rollo
Like 2

La secuencia de comentarios aquí expuesta es muy común en estas prácticas digitales de la escena neobakala. Aparentemente es un intento de hacer memoria, aunque, en realidad, esta rara vez es detallada: “Qué tiempos, ¡los mejores!”, “Qué recuerdos!” o “¡Aquellos maravillosos años!”. Estas narrativas y expresiones nostálgicas que apelan a experiencias y músicas del “pasado” tienden a crear un tiempo edénico (“[antes] éramos una referencia mundial”, decía Pepe)³⁴ a partir del cual aparece una sensación de degradación (“[ahora] somos tercermundistas”) que, a su vez, suele conducir a la producción de distinción y autenticidad. De esta forma, cuando Paco P. dice que la noche de Madrid “se ha ido a pike” y que aquellas épocas “no volverán” lo que está haciendo es facilitar una comparación con otras personas de la que ellos siempre saldrán ganando en términos de prestigio. Es lo que hace Manuel Torres cuando asegura que: “Somos unos privilegiados y a los que no lo han disfrutado... hay que contárselo, porque nosotros y solo nosotros podemos hacerlo”.

6.3. La EDM

Ahora bien, cuando los neobakalas dicen que “hay que contárselo”, ¿a quién se refieren? ¿a quién le quieren contar esta “historia” que nunca llegó a ser articulada³⁵? Dicho de otra forma ¿hacia quién se dirige este relato nostálgico? La respuesta es sencilla, hacia los jóvenes de la generación #, un grupo social con el que se relacionan por medio de la EDM, un género de música electrónica protagonizado por jóvenes cuya producción se realiza con medios digitales y en el que sus DJ's no pinchan en directo, sino que reproducen sesiones pregrabadas para centrarse en animar al público. Estas prácticas no son aprobadas por los neobakalas, que las consideran poco honestas y carentes de esfuerzo³⁶. Para los neobakalas, los DJ's y los productores “de verdad” deberían mezclar o producir música con tecnologías analógicas (vinilos o sintetizadores), en directo y de forma manual³⁷, como en el pasado. Para ellos, si no se hace así, la práctica pierde valor:

“Vamos a ver, yo (...) siempre que pincho en garito pincho con vinilo. (...) Yo soy de la vieja escuela... yo veo DJs usando nuevas tecnologías y no lo entiendo... las nuevas tecnologías tienen el botón de sincronizar... O sea, le das a un botón y la mezcla es... perfecta. Qué recuerdo que cuando empecé a pinchar éramos cuatro y ahora le das una patada a una piedra y te salen DJ's de todos los lados...” (Jesús)

“El grupo que hace EBM o new beat eran músicos. O sea, era un músico que sabía tocar un sintetizador, que sabía secuenciar lo que sea. Ahora no, ahora cualquier persona con un programa como el Cubase y un poco de noción o investigar un poco te hace un tema... (...) [Pero] lo que se llama ahora música antigua... eso cualquier productor de hoy en día no lo sabe programar, porque no saben de música...” (Jesús)

³⁴ La subalternidad y el conflicto del tiempo de juventud (bacala, bakala o vakala) es transformado en un edén.

³⁵ Los neobakalas se limitan a afirmar que el bacalao, el bakalao y el vakalao fueron algo especial y único, pero casi nunca lo detallan.

³⁶ Con esto los neobakalas terminan reproduciendo la misma estrategia que los seguidores de rock emplearon para deslegitimar los sintetizadores (Frith, 1988).

³⁷ En la EDM a veces se usan controladoras que sincronizan los discos automáticamente.

Las nuevas tecnologías digitales hacen más accesibles o democratizan profesiones como la del DJ, lo que hace perder distinción a las personas que se dedicaron a esta profesión años antes. Los DJ's neobakalas, como Jesús, se resisten a ello, estableciendo una nueva jerarquía en torno al vinilo. Para los neobakalas, los DJ's de la EDM, como David Guetta o Steve Aoki, no son DJ's "de verdad". Como estos DJ's pinchan música con *mp3* y usan controladoras que realizan las mezclas por ellos o incluso llevan las sesiones pregrabadas (hacen *playback*) los neobakalas los consideran gente poco honesta. Es por esto por lo que a David Guetta le conocen como "David Jeta", porque no pincha en directo y no sabe lo que es pinchar con vinilo. Así parodiaban la figura de este DJ, bromeando sobre su posible invitación a una fiesta neobakala, algo que, en realidad, sería inaceptable para ellos:



Parodia que un neobakala hizo del DJ David Guetta. "Sr jeta que nos puede decir sobre el vinilo? Que es un río que pasa por egipto"]

Para los neobakalas David Guetta es un "jeta" que pincha con tecnologías digitales. Es un inculto que no sabe de vinilos. Esta oposición a la EDM es tecnológica, pero, en cualquier caso, una parte de lo que subyace en ella es la forma en que se relacionan con los jóvenes. "La juventud" se convierte en objeto de la mirada de los neobakalas, que muchas veces los consideran como personas "sin mucha información", sin "educación", o que no valoran la cultura:

"Parece que su fin [el de la EDM] sea distinto: convocar a grandes masas. (...) Intentan captar a un público muy joven, sin mucha información sobre la historia de la música electrónica. Su tratamiento está más cerca del rock de estadio..." (Arturo)

"Nada de lo que pasa ahora tiene que ver con lo que sucedió, ni por la música, ni por el ambiente, ni por nada. Es una pena. A mí me hace gracia cuando los jóvenes de hoy te dicen y cuentan... ¿¿El qué?? No tienen ni idea de nada de esto y mucho menos sobre conexiones entre personas y educación." (Alejandro)

"La juventud (...) ahora no entiende, es incapaz de sacrificarse por nada, (...) lo quiere todo y lo quiere ya... la música, los contenidos intelectuales [con las descargas] han perdido su valor absolutamente." (Jaime)³⁸

Frente a los jóvenes, frente a la EDM, los neobakalas recurren al "pasado" bacala, bakala y vakala, y se presentan como un grupo con esencia, con cultura, con "historia" e incluso con valores, porque los jóvenes son "incapaces de sacrificarse por nada". Esta apelación al pasado incluye la experiencia de la *communitas* que tuvieron por medio de "la fiesta", pero que, ahora, es presentada como algo que los demás nunca podrán conocer y a la cual nunca podrán acceder por estar en el pasado. Es de esta forma que la nostalgia se convierte en un objeto con pátina, en una garantía contra los recién llegados (Appadurai, 1996):

"Ya les gustaría a la juventud de esta generación haber vivido lo que nuestros ojos nuestros oídos y nuestros corazones han sentido." (Jésica)

³⁸ Jaime parece olvidar que él también utilizó todos los medios a su alcance (grabar los vinilos en cintas y distribuirlos) para hacerse con música al menor coste posible.

Tal como había hecho la comunidad *remember*, en un momento en que las tecnologías y medios digitales tienden a democratizar saberes y, como decía Feixa, a “colapsar las estructuras de autoridad”, en un momento en que, además, la crisis económica erosiona los roles de los adultos equiparándolos a los jóvenes, los neobakalas producen una nueva jerarquía. Los neobakalas elaboran un relato nostálgico un tanto imperialista (Rosaldo, 1989) que recolecta fragmentos del pasado, como la música bacala/bakala/vakala, la tecnología (el vinilo) y algunas de sus prácticas, como “la fiesta”, y lo transforman en un discurso que usan para intentar dominar a esta escena con la que se relacionan. Esta jerarquía, por otro lado, es asegurada por su nostalgia, que muchas veces es presentada como “historia” o “cultura”. “Historia” o “cultura” que más que hablar del pasado hacen referencia a la construcción de esta jerarquía en el presente, que es recordada cada día por medio de las prácticas digitales. Esta es la forma en la que los neobakalas construyen su retórica de la autenticidad (Frigolé, 2014) y esta es la forma en que los neobakalas caen en una especie de nostalgia estructural que tiende a replicar las mismas estructuras de autoridad que sobre ellos fueron proyectadas (Herzfeld, 1997).

7. Conclusiones

A lo largo del texto hemos podido ver cómo los neobakalas, adultos pertenecientes a las generaciones X y @, tratan de establecer jerarquías con los jóvenes seguidores de la EDM, miembros de la generación #, para lo cual crean un discurso que recurre a la nostalgia como forma de asegurar su autenticidad. Esta construcción identitaria se produce en un contexto tecnológico y productivo marcado por una serie de rupturas y un cierto desorden, tanto espacial como temporal, que facilita la aparición de esta nostalgia. En este sentido, su identidad puede ser entendida como un intento de ordenar lo que las tecnologías digitales y el capitalismo tardío desordenan o rompen. A fin de cuentas, los neobakalas tratan de crear unas jerarquías que recuperan la linealidad temporal de los rangos de edad cuando estos parecen estar descomponiéndose, al mismo tiempo que crean una serie de espacios relativamente coherentes en lo caótico de un mundo virtual por medio de unos grupos de Facebook que siguen unas normas de publicación muy estrictas. En este sentido, Facebook, que, por un lado, permite una interconexión casi infinita de personas, por otro es usado para crear islas, micromundos o aldeas virtuales más bien cerradas, con organizaciones y lógicas propias. Este intento de ordenar el espacio, de todas formas, no es nuevo, lo vimos también en el caso de bacalas, bakalas y vakalas, solo que ellos, en lugar de intentar hacer coherente un espacio virtual, trataron de reterritorializar un espacio físico, el barrio. Hablamos, por ende, de personas que lidian con procesos de larga duración en distintos estadios de sus vidas. En cualquier caso, la escena neobakala reclama un orden analógico pasado en un mundo hiperdigital presente, algo que les lleva a desordenar aún más el tiempo y a una fuerte paradoja, porque pese a reclamar las tecnologías analógicas, sin Facebook difícilmente podría organizarse la vida ordinaria de los neobakalas ni llevarse a cabo unas prácticas que se reclaman como analógicas pese a que se hagan con tecnologías digitales. Y es que el vinilo ripeado a un formato digital, subido a Youtube y compartido en Facebook se sigue presentando como un vinilo. Es la lógica de la remediación (Bolter y Grusin, 1999).

El caso de los neobakalas nos ha permitido explorar, además, las posibilidades, límites y ambigüedades que surgen de la aplicación del concepto de generación, así como el proceso de producción identitaria de estos sujetos. Las generaciones X, @ y # sintetizadas por Feixa nos han permitido articular la génesis y la interacción de los neobakalas con la EDM. Al mismo tiempo, los jóvenes nacidos entre 1975 y 1980, productores al mismo tiempo de una cultura juvenil analógica (los vakalas) y de una comunidad virtual (la comunidad *remember*), nos han permitido problematizar una generación supuestamente digital como la @. En cuanto al proceso de producción identitaria de los neobakalas, explorar su pasado nos ha permitido observar las dificultades que atraviesa tanto la relación contexto-experiencia-memoria-generación-identidad, como las relaciones entre nostalgia y memoria, ya que la identidad neobakala, guiada por la nostalgia, parece olvidar muchas cosas e incluso parece invertir el significado de sus propias experiencias del pasado. Lo que en su día sirvió para subvertir, hoy se utiliza para dominar. Al final, la identidad de los neobakalas parece tener más que ver con una labor de selección de elementos aislados del pasado, hecha según las necesidades que impone el presente, que con el resultado de una experiencia o de una historia. En este sentido, su nostalgia parece estar erosionando su memoria (Tomé, 2016), porque cuando proyectan sobre los jóvenes las mismas estructuras de autoridad contra las que ellos se rebelaron, parecen olvidar que ellos, en su día, también fueron jóvenes que utilizaron la tecnología a su alcance para crear sus espacios de autonomía. Esta es la razón por la que, cuando hablaba de las prácticas “mnemónicas” de los neobakalas entrecomillaba la palabra “recordar”, porque estas personas no parecen estar recordando tanto su pasado, como la distinción o jerarquía que han construido en el presente. En cualquier caso, lo que sí parece perdurar de esa asociación contexto-experiencia-memoria-generación-identidad son ciertos referentes culturales que estas personas adquirieron en su juventud. Y es que, si intentan ordenar por rangos de edad es porque en ellos perduran referentes culturales del tiempo analógico, como la secuencia infancia-juventud-aduldez-vejez.

8. Referencias bibliográficas

- Abrams, Philip (1982). *Historical Sociology*. Shepton Mallet: Open Books.
 Appadurai, Arjun (2001 [1996]). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE y Trilce.
 Bauman, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

- Baym, Nancy (2007). "The new shape of online community: the example of Swedish independent music fandom". *First Monday. Peer Reviewed Journal on the Internet*.
- Bennet, Andy (2000). *Popular Music and Youth Culture*. Nueva York: Palgrave.
- Bennet, Andy; Peterson, Richard A. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Carmona Pascual, Pablo; Rodríguez López, Emmanuel (2007). "Barrios: planificación, inmigración y movimiento vecinal (1939-1986)", en *Madrid: ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*: 333-390. *Observatorio Metropolitano*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Costa, Luis (2016). *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*. Barcelona: Contra.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz Viana, Luis, (2005). "Los caminos de la memoria: oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo". *Acta Poética*, 26, 1-2: 81-217.
- Domínguez Figaredo, Daniel (2012). "Escenarios híbridos, narrativas transmedia, etnografía expandida". *Revista de Antropología Social*, 21: 197-215.
- Driscoll, Catherine; Gregg, Melissa (2010) "My profile: The ethics of virtual ethnography". *Emotion, Space and Society* 3 (1): 15-20.
- Feixa, Carles (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, Carles (2000). "Generación @. La juventud en la era digital". *Nómadas*, 13: 75-91.
- Feixa, Carles (2003). "Del reloj de arena al reloj digital. Sobre las temporalidades juveniles". *Jóvenes, Revista de Estudios sobre Juventud*, 19: 6-27.
- Feixa, Carles (2006). "Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4 (2): 3-18.
- Feixa, Carles (2014). *De la Generación@ a la #Generación*. Barcelona: NED.
- Feixa, Carles; Fernández-Planells, Ariadna; Figueras-Maz, Mónica (2016). "Generación Hashtag. Los movimientos juveniles en la era de la web social". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14: 107-120.
- Fouce, Héctor (2006). *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio.
- Frigolé, Joan (2014). "Retóricas de la autenticidad en el capitalismo avanzado". *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 33: 37-60.
- Frith, Simon (1988). "El arte frente a la tecnología". *Papers, revista de sociología*, 29: 178-196.
- Fundación Telefónica (2012). *La sociedad de la información en España 2012*. Barcelona: Ariel.
- Gamella, Juan; Álvarez Roldán, Arturo (1999). *Las rutas del éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*. Barcelona: Ariel.
- García García, Antonio (2010). "Exponiendo hombría. Los circuitos de la hipermasculinidad en la configuración de prácticas sexistas entre varones jóvenes". *Revista de Estudios de Juventud*, 89: 59-78.
- García, Antonio y Casado, Elena (2008). "La práctica de la observación participante Sentidos situados y prácticas institucionales en el caso de la violencia de género", en Angel J. Gordo y Araceli Serrano Pascual (coord.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Educación, 48-73.
- Geertz, Clifford (1991 [1973]). "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 19-41
- Geertz, Clifford (2003 [1983]). "'Desde el punto de vista del nativo': sobre la naturaleza del conocimiento antropológico", en *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 73-90
- Gil Calvo, Enrique; Menéndez Vergara, Elena (1985). *Ocio y prácticas culturales de los jóvenes*. Madrid: Instituto de la juventud.
- González, Juan Jesús; Requena, Miguel (2008). *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Halbwachs, Maurice (2004 [1925]). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, Esteban (2014). *El fin de la clase media*. Madrid: Clave Intelectual.
- Herzfeld, Michael (1997). *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Londres: Routledge.
- Hesmondhalgh, David (2005). "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above". *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.
- Hine, Christine (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.
- Hirai, Sinji (2009) *Economía política de la nostalgia: un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Lasén, Amparo; Puente, Héctor (2016). *La cultura digital. Tecnologías Sociales de la Comunicación*. Materiales docentes de la UOC, Módulo Didáctico 3. Barcelona: UOC, 1-45.
- Leccardi, Carmen; Feixa, Carles (2011). "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Última década*, 34: 11-32.
- Leste, Eduardo y Val, Fernán Del (2019). "Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta", en *Resonancias* Vol 23, nº 45: 215-239.
- Leste, Eduardo (2015). "Los discursos de legitimidad en la música electrónica", en *Libro de Actas de las VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*: 145-155.
- Leste, Eduardo (2018). *Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense
- Mannheim, Karl (1993 [1928]). "El problema de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62: 193-242.
- Marcus, George; Fischer, Michael (1986). "La repatriación de la antropología como crítica cultural", en *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu, 169-202
- Martí, Josep (2014). "Music and Alterity Processes". *Humanities*, 3: 645-659.
- Martín-Barbero, Jesús; Rey, Germán (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mauss, Marcel (2002 [1954]). *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. Londres: Routledge.
- Navarro López, Manuel; Mateo Rivas María José (1993). *Informe Juventud en España*. Madrid: Instituto de la Juventud.

- Nora, Pierre (2008 [1984]). “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares en Pierre Nora”, en *Les lieux du mémoire*. Santiago de Chile: LOM.
- Oleaque, Joan (2004). *En èxtasi: drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de “la festa”*. Barcelona: Aras libres.
- Reynolds, Simon (2014 [1998]). *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contra.
- Ricoeur, Paul (2001). *La memoria, la historia y el olvido*. México: FCE.
- Rodríguez López, Emmanuel (2007). “Nuevos diagramas sociales. Renta, explotación y segregación en el Madrid global”, en *Madrid: ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad. Observatorio Metropolitano*. Madrid: Traficantes de sueños, 95-166
- Rodríguez Osuna, J. (1997). “Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996”. *Política y Sociedad*, 26: 113-124.
- Romo, Nuria (2001). *Mujeres y drogas de síntesis: género y riesgo en la cultura del baile*. Donostia: Tercera Prensa.
- Rosaldo, Renato (1989). “Imperialist nostalgia” en *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press, 68:87.
- Rotman, Dana; Golbeck, Jennifer; Preece, Jennifer (2009). “The Community is Where the Rapport Is – On Sense and Structure in the YouTube Community”. *C&T’09*, June 25–27: 41-49.
- Said, Edward (2001). “Cultura, identidad e historia”, en G. Schröder, y H. Breuninger (Comps.) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 37-53
- Stokes, Martin (1995). “Ethnicity, Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, en *Identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, 1-28.
- Straw, Will (1991). “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes”. *Popular Music en Cultural Studies*, 5 (3): 368-388.
- Thornton, Sarah (1995). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tomé, Pedro (2016). “Paisajes serranos en una economía política de los sentimientos”, en L. Díaz Viana y D. Vicente Blanco (eds.) *El patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León: propuestas para un atlas etnográfico*. Madrid: CSIC.
- Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ.
- Val Ripollés, Fernán del (2010). “El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock”. *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva, 145-158.
- Zárraga, José Luis (1986). *Informe juventud en España 1985*. Madrid: Publicaciones de Juventud y Sociedad, Ministerio de Cultura.