

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA DE ESTUDIOS DE GÉNERO**

**EL ÉXTASIS DEL MUNDO *RAVE*. GÉNERO Y MÍMESIS  
EN EL ANÁLISIS DE CULTURAS JUVENILES**

**TRABAJO DE GRADO DE LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS  
DE GÉNERO**

**ESTUDIANTE: LEONARDO MONTENEGRO  
MARTÍNEZ**

**DIRECTOR: CARLOS ALBERTO URIBE**

**2009**

## Índice

- Resumen	4
- El éxtasis del mundo <i>rave</i> . Género y mimesis en el análisis de culturas juveniles. Introducción.	5
- Capítulo 1 <i>Redes generizadas y facultad mimética en el análisis de las culturas juveniles</i>	
- - Debates y propuestas en los estudios sobre culturas juveniles	8
- <i>Sobre los conceptos de mimesis y género en el estudio de las culturas juveniles</i>	
- - Posiciones de sujeto	19
- Una «red generizada» de categorías para el análisis de las culturas juveniles	23
- La relación género, generación, clases sociales, - etnicidad y territorio	26
- Redes generizadas	37
- La facultad <i>mimética</i>	39
-	
- Capítulo 2 <i>Panorama del mundo rave: identidad, género y mimesis</i>	
- <i>El Rave</i>	48
- ¿En dónde surge el <i>movimiento rave</i> ?	52
- La movida techno en Bogotá	58
- La Fiesta	66
- Parche	83
- Capítulo 4. <i>Los cuerpos ravers</i>	
-	
- Diacríticos corporales: el sentido de la apariencia corporal - y la moda <i>raver</i> .	87
- Moda e imitación	99
- Género y moda	102
- <i>Consideraciones finales</i>	111
- <i>Bibliografía</i>	114

# EL ÉXTASIS DEL MUNDO RAVE. GÉNERO Y MÍMESIS EN EL ANÁLISIS DE CULTURAS JUVENILES

## ECSTASY IN THE RAVE WORLD. GENDER Y MIMESIS EN THE ANALYSIS OF YOUTH CULTURE

### RESUMEN

En este trabajo se muestra la interrelación entre las categorías *género* y *mimesis* en la aproximación al estudio de las Culturas Juveniles, en particular del mundo *rave*. El propósito central consiste en mostrar su pertinencia y hacer uso de estas categorías para analizar los procesos de conformación de la identidad de los/las jóvenes en este contexto. En el trabajo se presenta un panorama de los estudios más relevantes sobre culturas juveniles, así como la pertinencia de la categoría de género en relación con las nociones de *posiciones de sujetos* y *articulaciones de posiciones* dentro de lo que he llamado *redes generizadas*. Por otra parte, se muestra la relevancia de la categoría de *mimesis* en el análisis de la identidad con perspectiva de género, con lo se explora la interrelación entre género y mimesis desde la óptica de *redes generizadas*. Se realiza también un análisis del mundo *rave* a partir del entrelazamiento de los conceptos señalados en el análisis de la *apariencia corporal* y la *moda raver*, tratando el tema desde los *diacríticos corporales*, las *redes generizadas* y la *imitación*.

### ABSTRACT

This work shows the interconnection between the categories of *gender* and *mimesis* in the studies of Youth Cultures, particularly in relation to the *rave* world. These categories are pertinent to analyze the identification processes of youth people in this context. The text begins with a general review of the most relevant studies in youth cultures, and then it relates the category of gender with the concepts of *subject positions* and *articulations of positions* which happens in what I have called *gendered networks*. The category of *mimesis* is relevant to the study of identity from a gender perspective, exploring the interconnection between gender and mimesis from the gendered networks analysis. Finally, I have made an study of the *rave* world with the concepts mentioned above, focusing in the *corporal appearance* and the *raver mode* from *corporal diacritics*, *gendered networks* and *imitation*.

## El éxtasis del mundo *rave*. Género y mimesis en el análisis de culturas juveniles

### Introducción

En este trabajo se abordará la interrelación entre las categorías *género* y *mimesis* en la aproximación al estudio de las Culturas Juveniles, en particular del mundo *rave*. El objetivo primario consiste en mostrar su pertinencia y hacer uso de estas categorías para analizar los procesos de conformación de la identidad de los/las jóvenes en este contexto. Mi interés surge inicialmente de la constatación de un vacío conceptual. En general la literatura que se ha ocupado de los jóvenes, de las culturas juveniles, de las tribus urbanas, y por esta vía del cuerpo, de la sexualidad y de otros temas como la música, no ha tenido en consideración diferencias sustanciales en la construcción de la identidad como las basadas en el género. Teniendo en cuenta que el mundo está integrado por hombres y por mujeres que interactúan a partir de unos imaginarios sociales que están atravesados por el poder y que regulan las relaciones, asimétricas y jerárquicas, pensadas a partir de roles ancestrales que ha determinado la cultura a través de complejos procesos históricos y que la sociedad ha naturalizado, es indispensable asumir una perspectiva de género para entender la complejidad de la realidad que viven estos/as sujetos. Considero así mismo de suma importancia el uso de la categoría de mimesis como complemento de la de género al momento de afrontar el análisis sobre conformación de la identidad, y ello porque los seres humanos construimos nuestra identidad a partir de diversos procesos, entre estos los educativos, pero también a partir de otros basados en lo que se ha llamado “facultad mimética», esto es, la capacidad de asimilación e imitación propia de las relaciones sociales. Así pues, pensar el problema de la identidad desde el género y la mimesis permite desentrañar el vínculo entre representación y realidad, y cómo esta última se configura a partir de la diferencia y la imitación.

La investigación que sustenta este trabajo se realizó entre enero de 2000 y junio de 2002 (sin embargo posteriores observaciones y lecturas han servido de base para complementar el análisis presentado). Inicialmente se pretendía llevar a cabo una descripción etnográfica; no obstante, pasado el tiempo he considerado más relevante para este caso, poder mostrar (como ya he mencionado) la utilidad de las categorías de género y mimesis para el análisis de conformación de la identidad en los estudios sobre jóvenes. En ese sentido, la

aproximación al mundo *rave* se muestra como una ejemplificación del aporte de las perspectivas señaladas. Al respecto, caben varias precisiones. En primer lugar, escogí el mundo *rave* para mi investigación porque me parecía (y ahora estoy seguro de ello) profundamente subversivo en términos de relaciones de género. Es decir, mientras otros mundos juveniles, como el del *metal hardcore*, el *punk*, o el *hip-hop*, son muy ortodoxos en cuanto a las determinaciones sociales que afectan a hombres y mujeres, y funcionan con base en lo que Judith Butler y otras personas han llamado la *heterosexualidad obligatoria*, el mundo *rave*, por el contrario, rompe con esta premisa, permitiendo otras sexualidades y otros modos de ser, distintos a los hegemónicos.

En segundo lugar, si bien la intención no es presentar una descripción etnográfica, el trabajo de campo partió de una mirada etnográfica en el que realicé una observación acompañante (durante casi dos años),<sup>1</sup> que fue complementada por entrevistas abiertas a hombres y mujeres *ravers*. Los temas guía de las entrevistas consistieron en indagaciones sobre aspectos generales como características de la *escena techno* (en el que se enmarca el mundo *rave*), el mundo y la fiesta *rave*, las relaciones con la autoridad (Estado, padres, policía), los/las integrantes de los grupos (parches), tipos de proyectos en que participan, historias personales, uso de drogas y tecnología, así como sobre relaciones personales, de pareja, cuerpo y sexualidad. Mi énfasis en la utilización de las categorías de género y mimesis, como indiqué antes, deriva, por una parte, de la evidente ausencia de éstas en los estudios sobre jóvenes, pero también de que no son sólo categorías de análisis sino que son importantes como orientadoras de la mirada etnográfica.

El interés por las Culturas Juveniles, por los/as jóvenes *ravers*, está atravesado por los estudios de género y la antropología. Este es mi punto de partida. Soy un etnógrafo, hombre, antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, heterosexual, adulto, de formación católica, bogotano, y otras cosas. Todo esto hace parte de mi posicionamiento como sujeto, de mi *locus de enunciación*, como dirían algunos teóricos. Y comienzo señalando esto por varias razones; uno, porque veo a los sujetos con los cuales trabajo en esta investigación a partir de esta mirada de *sujetos posicionados*, y dos, porque yo soy un sujeto posicionado y eso marca la investigación. De hecho, en términos de reflexividad, mi

---

<sup>1</sup> En los textos de etnografía se habla comúnmente de *observación participante*, yo me acojo a la propuesta de la antropóloga Helena Andrade, quien habla de *observación acompañante*, que es más preciso en cuanto a la relación que uno establece con las personas con las cuales realiza la investigación.

punto de vista marca la investigación y yo soy marcado por ésta. Pensar un mundo particular y acercarme a él desde mi propia visión, pero esta vez atravesado por la categoría de género, tuvo como implicación que cada vez que llegaba de interactuar con las personas con las cuales trabajaba tuviera que pensarme. Pensar qué estaba haciendo yo como sujeto social. Mis concepciones sobre la belleza, sobre la clase (que están ligadas), fueron reevaluadas, repensadas en este proceso de investigación. Mi ser hombre también. Mi relación con las mujeres, con los otros hombres, mi sexualidad. No son éstas reflexiones inéditas en el mundo académico, pero sí fueron importantes en mi proceso de configuración como persona, como investigador y ahora como docente. Debido a lo anterior, todo el trabajo está atravesado por la subjetividad de un investigador que se ve obligado a pensarse a sí mismo todo el tiempo mientras realiza la investigación. Mi trabajo parte de mi posición como sujeto, de mi forma de ver el mundo. Como ya he mencionado, la categoría de género no sólo me sirve en este trabajo para acercarme a la realidad que tomo como “objeto de estudio», sino para pensarme a mí mismo y cuestionarme.

La estructura del texto consiste en tres partes o capítulos que puntualizan la pertinencia de la articulación de género y mimesis para el estudio de las culturas juveniles, y especialmente, de la escena rave en Bogotá. En el primer capítulo presento tanto un panorama de los estudios más relevantes sobre culturas juveniles como el marco teórico que orienta esta investigación, y por tanto, muestro cómo la categoría de género puede desarrollarse desde las nociones de *posiciones de sujetos* y *articulaciones de posiciones* dentro de lo que he llamado *redes generizadas*. Por otra parte, presento la relevancia de la categoría de mimesis en el análisis de la identidad con perspectiva de género. En el segundo capítulo realizo una descripción del mundo *rave* como caso relevante para explorar la interrelación entre género y mimesis desde la óptica de *redes generizadas*. En el tercer (y último) capítulo ejemplifico el entrelazamiento de los conceptos señalados en el análisis de la *aparición corporal* y la *moda raver*, tratando el tema desde los *diacríticos corporales*, las *redes generizadas* y la *imitación*.

## Capítulo 1

### *Redes generizadas y facultad mimética en el análisis de las culturas juveniles*

En este capítulo, presentaré un resumen de las principales miradas que se han tenido sobre las identidades juveniles, en conjunción con dos categorías que considero de gran importancia para este tipo de análisis, en especial para el caso de los *ravers*: género y mimesis. A partir de la descripción de los conceptos presento al final una propuesta conceptual, expresada en lo que he denominado *redes generizadas*. Como considero además que cada sujeto es un ser posicionado política, económica, religiosa, étnicamente, es decir, socialmente, parto en mi acercamiento a la noción de género de la de *posiciones de sujetos* la cual aclararé e integraré a la noción de género.

### **Debates y propuestas en los estudios sobre culturas juveniles**

La trayectoria de los estudios sobre jóvenes abarca todo el siglo XX. Los trabajos realizados en la Universidad de Chicago a partir de los años 20<sup>2</sup> y en la Universidad de Birmingham a partir de la década de los 60 se constituyen como los estandartes de los estudios juveniles en el ámbito internacional. En el caso de Colombia, el Departamento de Investigaciones de la Universidad Central –DIUC ha producido una gran parte de las investigaciones sobre jóvenes y ha sido pionero en este tipo de trabajos.<sup>3</sup> Sin embargo la investigación sobre *jóvenes, culturas juveniles, tribus urbanas, adolescentes*<sup>4</sup> se ha ido ampliando y profundizando como lo muestra en trabajo del Observatorio de Juventud de la Pontificia Universidad Javeriana o desde el grupo de investigación Subjetividades contemporáneas en América Latina de la

---

<sup>2</sup> Algunos trabajos representativos de la mirada de los jóvenes como sujetos marginales, como delincuentes pertenecientes a pandillas o bandas, fueron realizados por la Escuela de Chicago que desde los años 30 se estaba preguntando por el ecosistema urbano (Zarzuri 1999:sp; Feixa 1999; Marín y Muñoz 2002).

<sup>3</sup> Véase Serrano (1998b), Feixas (1998, 1999), Reguillo (2000), Marín y Muñoz (2002), entre los más relevantes.

<sup>4</sup> En seguida aclararé porque estas nociones son ópticas diferentes de acercamiento a los mismos sujetos. Sobre esto quisiera reiterar (pues es algo conocido) que toda categoría analítica es también una categoría política. Es decir, hablar de adolescentes o de jóvenes, no es simplemente una diferencia disciplinar o semántica, es una diferencia política, como lo es hablar de clase social o de estrato.

Universidad Nacional de Colombia.<sup>5</sup> Sin embargo no es el propósito de este trabajo trazar la genealogía y la profundidad de los estudios sobre jóvenes. Sólo delinearé los hitos más importantes de este tipo de estudios.

Por otra parte, debo indicar que mi trabajo en investigación con jóvenes ha estado atravesado por la categoría de *culturas juveniles*, distinta de otras categorías tradicionales como «desviaciones sociales», «tribus urbanas» o «nuevos movimientos políticos» (Marín y Muñoz 2002:10). No comparto ni la mirada como «desviaciones sociales», ni la de «tribus urbanas» –por razones que explicaré más adelante. En cuanto a la categoría de «nuevos movimientos políticos», considero que en la mayoría de los movimientos juveniles, por no decir que en todos, existe una mirada política, entendiendo la política a partir de elementos como «lo personal es político», consigna importante en el feminismo que va más allá de que el compromiso político obedece a intereses personales o la forma en que las determinaciones de los gobiernos afectan a las personas, para pasar a pensar en que toda preocupación personal es algo político (Hobsbawm 2003:334; Bochetti 1995:288-301). La política no puede seguir siendo pensada como el acceso a la toma de decisiones por parte de los gobiernos, sino que es la posibilidad de actuar, de pensar la realidad a partir de la condición de cada quien, de reflexionar sobre las condiciones materiales de existencia así como sobre los discursos y el lenguaje que permean las prácticas sociales.<sup>6</sup>

Las personas que la sociedad ha caracterizado como «jóvenes»<sup>7</sup> han sido vistas como problemáticas, anormales, peligrosas para el orden social y frecuentemente se les ha clasificado como delincuentes, drogadictas y pandilleras (Feixa 1999; Zarzuri 1999; Martín-Barbero 1998; Marín y Muñoz 2002). En general, el acercamiento a la juventud se ha hecho desde la noción de *joven-violento* en la que no sólo se le asocia con grupos «fuera de la ley» sino que se le ve como agente activo de la inseguridad que vive la sociedad actual (Martín-

---

<sup>5</sup> Un ejemplo de esto es el libro de Pinzón, Garay y Suárez *Para cartografiar la diversidad de l@s jóvenes*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2008.

<sup>6</sup> Véase el argumento de Ulrich Beck sobre cómo la juventud se ha visto interesada y profundamente afectada por elementos que la política tradicional ha desdeñado como la destrucción global del medio ambiente, el sexo, el amor y el sida, la esperanza y la muerte, siendo así que «los jóvenes practican una denegación de la política altamente política» (Beck 1999). Véase también Serrano (2004).

<sup>7</sup> Ya Pierre Bourdieu ha señalado que la categoría de «juventud» es una construcción social atravesada por relaciones de poder e implicaciones de clase que determinan quién y cuándo se es «joven», así como qué es ser joven (Bourdieu 1990).

Barbero 1998:23). Esta mirada adultocéntrica ha estado permeada por la moral imperante que no logra entender que la dinámica social implica un cambio en donde la «norma» instituida por la cultura hegemónica se ve confrontada por las nuevas generaciones, no porque estas estén llenas de personas con problemas, sino porque la dinámica de la transformación cultural es de índole dialéctica.

Es decir, la cultura no es estática, se transforma permanentemente mediante la constante confrontación de sus supuestos por parte de los nuevos individuos a quienes no satisface lo que la sociedad ofrece como «lo que debe ser», siendo así que esto es visto como una anomalía por parte de un mundo adulto que representa el orden establecido, que ha olvidado que diversos sectores de las generaciones anteriores también fueron calificados a su vez como «jóvenes rebeldes» o «anárquicos».<sup>8</sup> Son las culturas juveniles las que se encuentran «reconstruyendo y creando nuevos modelos sociales, nuevos valores y solidaridades, construyendo nuevas subjetividades» (Zarzuri 1999:sp). Esto, por supuesto, no quiere decir que todos los cambios que ocurren en la sociedad y, por ende, en la cultura, sean producto de las culturas juveniles, pero no podemos desechar el profundo impulso transformador de estas.

En general, este tipo de miradas sobre las culturas juveniles ha sido producto del creciente choque entre ellas y algunos sectores sociales, principalmente el mundo institucional, miradas que no pueden reconocer formas diferentes de *ser-estar* en el mundo, lo cual implica transformaciones en la forma de establecer relaciones, de mirar la sociedad o, por lo menos, la construcción de sueños diferentes. La juventud ha sido vista como una desviación o como algo incompleto, como una condición en proceso de formación para llegar a la adultez, es decir, en tanto no se han «realizado», se caracterizan por su inmadurez, inestabilidad, irresponsabilidad e improductividad, pero ser joven hoy, está transformando su sentido anterior para convertirse en un nuevo actor social (Martín-Barbero 1998:30).

---

<sup>8</sup> No podemos olvidar que amplios sectores de la «juventud» siguen los preceptos del *statu quo*, así como no todas las personas «adultas» son representantes del orden establecido. Debemos cuidarnos continuamente de no caer en posiciones binarias y esencialistas que son insostenibles.

Por otra parte, las agrupaciones juveniles han sido consideradas como parte del fenómeno llamado *neotribalización* (Maffesoli 1990), el cual hace referencia a que diversos grupos de jóvenes se organizan en torno a la idea de un colectivo de carácter *neotribal*, resultado del individualismo, la escasez de contactos y la aceleración de la vida moderna, y que se representa como una creciente anomia que se entrecruza con lo dionisiaco, la moda y el culto a la apariencia, entre otros elementos que conforman las denominadas *tribus urbanas* (Costa *et al* 1996; Pérez 1998).

Los investigadores que han tomado esta perspectiva han señalado cuatro elementos fundamentales en la configuración de la identidad de estos colectivos: 1) la *imagen* o reputación; 2) la *afectividad* o emocionalidad; 3) la *contestación* o resistencia a la oficialidad; y 4) la *mediatización* o propagación de imaginarios gracias a los medios de comunicación. Estos colectivos se convierten en espacios protectores para los jóvenes que tienen problemas de identidad y su carácter es transitorio e inestable, pero permiten a los jóvenes afrontar «la presión que el sistema ejerce sobre su identidad» (Costa *et al* 1996; Marín y Muñoz 2002). Por otra parte, la inestabilidad inherente a las tribus otorga a las personas la posibilidad de «evolucionar de unas a otras» (Maffesoli 1990). La «cultura de masas» de la sociedad moderna crea una masificación creciente, frente a la cual los individuos (y principalmente los jóvenes) reaccionan con el desarrollo de microgrupos denominados «tribus» (Maffesoli 1990; Costa *et al* 1996:33; Pérez 1998; Zarzuri 1999:sp).

Los jóvenes que se ven marginados de la sociedad encuentran en estos grupos «primitivas formas de socialidad» que les permiten conexiones con sus pares a través de una mayor sensibilidad, a la vez que se afirman como ellos mismos y con el grupo, logrando una identificación que es expresada en la defensa de valores y territorios propios de la tribu y en el delineamiento de recorridos por la ciudad que son guiados por una lógica de sentir y tocar (Costa *et al* 1996:34; Zarzuri 1999:sp). Para Costa y otros exponentes de esta mirada, estos jóvenes son influidos de tal forma por el sistema *massmediático* que no debe sorprendernos que el mundo juvenil no sea más que una fantasía de tipo hollywoodense en la que estos «rebeldes enmascarados» pretenden encarnar «películas al estilo *Rebelde sin causa*» (Costa *et al* 1996:35, énfasis en el original).

Esta imagen, que tiende a ser uniforme, posibilita a los miembros de estas «tribus» tomar como propios comportamientos y actitudes que reafirman la identidad y el sentido de pertenencia, como reacción a un sistema sociocultural de valores dominante que no se comparte. Esto implica el potencial de violencia que está presente en estos actores sociales, que están plagados de reacciones intensas y agresivas, lo cual sitúa a estos grupos en un estado liminal entre lo permitido y lo que no lo es por la oficialidad. Estos grupos tendrán una clara fuente de inspiración en la música y el escenario deportivo, ya que pueden recibir de estos «un potencial de agregación masiva y de intensidad emocional» (Costa *et al* 1996:92).

Ahora bien, el término «tribu» es equívoco, ya que, en la antropología, este hacía alusión a organizaciones basadas en el parentesco, la afiliación a un grupo por nacimiento y eran representaciones de sociedades sin Estado que estaban en un estadio determinado de la evolución: la barbarie. De estas nociones se va a derivar el término de «tribalismo» que será una forma peyorativa de caracterizar los comportamientos colectivos (Bonte 1996:716), tanto de sociedades diferentes a la occidental como ahora para analizar «la aparición de microculturas o microsociedades; de *nuevas sociedades primitivas*» (Zarzuri 1999:sp, énfasis agregado). A pesar de esto, algunos autores se hacen preguntas sobre los hombres y mujeres jóvenes en este sentido: «¿qué hace que se nucleen y actúen como las antiguas tribus y clanes, construyendo de esta manera lazos y lealtades fuertes entre otras cosas, como las que podemos ver en estas agrupaciones?» (Zarzuri 1999:sp), lo que se califica como una búsqueda de afectos, de lazos comunitarios frente a la «creciente individualidad característica de la modernidad», por lo que se intenta «en el fondo, la recuperación de lo que hemos perdido, –aunque no en el sentido de la nostalgia de lo perdido– la vuelta a lo tribal, a lo afectivo-emocional, propio de la comunidad» (Zarzuri 1999:sp).

También se ha utilizado el concepto de *subculturas juveniles* por parte de diferentes investigadores (Lacalle 1996:59; Muñoz 1998b:268), cuyos elementos ya estaban presentes en los estudios sobre «bandas juveniles» en Chicago hacia 1915, generados frente al surgimiento de grupos de jóvenes con un aspecto fuera de lo común y comportamientos agresivos al orden oficial, por lo cual eran considerados como delincuentes. Desde dicha época hasta los años cincuenta, la concepción de los investigadores sobre estos grupos

estaría atravesada por la delictividad y la marginalidad: la desviación de la conducta gracias a factores sociales –no patológicos–, como los estudios del periodista Robert E. Park y la línea de la «ecología humana», además de otros investigadores de la Escuela de Chicago (Lacalle 1996; Feixa 1999; Urresti 2002). Posteriormente, los estudios sociales en esta área tomarían un giro centrando su atención en los lazos de solidaridad que cohesionan a los grupos, en las diferencias intergeneracionales y el uso del tiempo libre (Lacalle 1996).

Sin embargo, no podemos pasar por alto la incorporación de las investigaciones de los Estudios Culturales con enfoque marxista en el decenio de 1970, las cuales sitúan a estas *subculturas* en relación con el concepto de *clase social* y proponen abordar el fenómeno marginal de dichos grupos como «resistencia a través de rituales», en la cual surgen soluciones (como la diversión) a ciertos problemas de las clases bajas.<sup>9</sup> Lacalle considera que es allí donde surgen los dos ejes básicos que atravesarán los estudios británicos sobre el tema, y los define como uno marxista (jóvenes/clase social) y uno liberal (jóvenes/tiempo libre). Muñoz señala que las subculturas se han entendido a partir de las necesidades de crear y mantener una autonomía frente a los padres, por una parte, y la contradicción que implica la de mantener la identificación parental, por otra, pero advierte que esta idea proviene de «un enfoque de clase que no explica cómo cristalizan nuevas subculturas, de dónde nacen otros estilos de vida» (Muñoz 1998b:271, énfasis en el original), ya que además de lo anterior, las subculturas juveniles implican resistencias simbólicas, luchas contrahegemónicas y defensa de espacios culturales (Muñoz 1998b:271).

Ahora bien, algunos grupos no van a ser vistos como una *subcultura* sino como una *contracultura* (como los *hippies*), lo que de entrada significa relaciones entre uno y otro término, ya que determinados movimientos como los *hippies* y los movimientos estudiantiles se han considerado como *subculturas* con dos particularidades: «el poder del juego» que hace referencia a las ideas, creencias y valores que se oponen a la cultura dominante y de allí el término de *contracultura* que hacía referencia al abandono de las posiciones y formas de vida consideradas «correctas» lo que de hecho representaba la

---

<sup>9</sup> Véanse los estudios del inglés D. Downes para 1976, quien introduce el concepto de «disociación», *The Delinquent Solution*, Routledge, Londres, y de S. Frith, «The Punk Bohemians», en *New Society*, 43, 805, 9 de marzo de 1978, 535-536.

asunción de formas de vida diferentes, nuevas prácticas sociales (Frith 2002:100) que para algunas personas tuvieron su fin con la desaparición del *hippismo* y para otras está presente en cada una de las culturas juveniles.

En este sentido diversas manifestaciones juveniles han estado ligadas a lo político porque algunas de sus expresiones se interpretan como tal. Sin embargo, a medida que se ha reconceptualizado lo político y se ha avanzado en el estudio de los movimientos sociales y lo político se hace visible en las prácticas cotidianas, en los intersticios que los poderes no pueden vigilar (Reguillo 2000:43), las culturas juveniles se ven como actores ya no esporádicos sino constructores de realidades diferentes. Por supuesto, por lo general se ha visto a los jóvenes a través de un prisma por el que se observan algunos de los roles que identificamos en ellos: estudiantes, trabajadores, etc. (Reguillo 2000:44).

Algunos movimientos como los *hippies* y los estudiantes se tornaron en manifestaciones de descontento político y social a nivel internacional (Feixa 1999; Frith 2002), especialmente cuando en algunos países los segundos eran el «*único* colectivo ciudadano capaz de emprender acciones políticas colectivas» (Hobsbawm 2003:300, énfasis en el original). Un ejemplo de esto lo fue mayo de 1968, cuando las protestas estudiantiles se hicieron presentes en diferentes países del mundo como Francia, Checoslovaquia, Polonia, Estados Unidos y México –movimiento que terminaría en la trágica matanza estudiantil de Tlatelolco y que se repetiría en los años 1980 en la plaza de Tiananmen–. La represión de estos movimientos sería una señal evidente sobre la visión de los gobiernos ante los jóvenes, ya que, al ver el potencial de los movimientos estudiantiles para detonar revoluciones (Hobsbawm 2003:301) o, por lo menos, para cuestionar el orden establecido, instituyeron una pauta de conducta que deslegitima estas protestas como marcadas por la presencia de «adolescentes», es decir, de jóvenes sin criterio y además sin memoria. Algunos autores, sin embargo, han resaltado la capacidad transformadora de los jóvenes, lo cual se evidencia en la llamada «rebeldía juvenil» que se convierte para otros en sinónimo de delincuencia y llega a convertirse en un enemigo interior (Medina 2004:8). Tales posturas han legitimado la violenta represión de los estudiantes como aconteció el 7 de junio de 1929 y,

posteriormente, el 8 y 9 de junio de 1954,<sup>10</sup> trágicas fechas para el movimiento estudiantil colombiano y que le abrirían paso a continuas atrocidades del Estado sobre los estudiantes universitarios de lo cual han sido testigos las décadas posteriores.

Los jóvenes estudiantes han sido calificados bajo los efectos de la irracionalidad, el entusiasmo, el desorden y, en este mismo orden de ideas, de «las pasiones revolucionarias» (Hobsbawm 2003:302). Tanto los estudiantes, como los jóvenes, no son grupos homogéneos sino que, por el contrario, existe una diversidad entre ellos que implica que no todos son proclives a cuestionar el sistema o el gobierno, el capitalismo o la guerra. Antes, como ahora, la mayoría de estudiantes han estado preocupados por la obtención de un título que les garantice el futuro (Hobsbawm 2003:302). Pero no sólo los jóvenes estudiantes, en su mayoría de sectores clase media, se organizaron en movimientos de algún tipo que pedían cambios en sentidos muy profundos y que promoverían la transformación de los parámetros de muchas sociedades en el mundo como lo fue la «revolución sexual». Otros grupos de jóvenes también expresarían en diversos momentos su rechazo a las formas de exclusión social o a las formas económicas o políticas vigentes, a la globalización o la destrucción del medio ambiente, en diferentes formas, tanto desde los «cinturones de herrumbre» –*rustbelts*– con los jóvenes *punks*, hasta las redes organizadas contra la OMC o el FMI a través de la red Internet recientemente.

De esta manera, la radicalización política de los jóvenes ha estado presente de modos diversos y en distintas épocas de la historia de la gran mayoría de países en el mundo. Pero al tiempo que los jóvenes han rechazado el *establishment* político, social y económico, también han rechazado la mirada de los adultos sobre ellos como adolescentes, es decir, no

---

<sup>10</sup> El 7 de junio de 1929 (hace 75 años), los estudiantes participaron activamente en las protestas urbanas que se llevaron a cabo por acontecimientos como la matanza de las bananeras (1928) y la mala administración del gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez, entonces presidente de la República. Este trágico día sería asesinado, por la policía (quién disparó contra los manifestantes), el estudiante Gonzalo Bravo Pérez, quien será recordado junto a los ocho compañeros muertos el 8 y 9 de junio de 1954 «durante las actividades de recordación de los primeros 25 años del sacrificio de Gonzalo» (Medina 2004:12). 8 y 9 de junio, serán recordados como el *Día del Estudiante*, lo que para muchos jóvenes hombres y mujeres, colombianos no sólo hace parte de la historia del país y de la Universidad Nacional, sino es un referente de identidad y un señalamiento de la ignominia no sólo de los gobiernos sino de las administraciones universitarias que se han encargado de que cada año el número de víctimas asesinadas haya crecido.

adultos, o como seres marginales, automarginados, violentos, sin «valores», delincuentes o, más recientemente, como «personitas X» (Pla citado por Morales 2002:116).

Por supuesto, las culturas juveniles actuales a pesar de que rechazan la vinculación con los sectores tradicionales de la política y sus formas de acceder al poder, tienen clara su oposición a este mismo poder, al sistema, el maltrato de los animales, el peligro nuclear o la violencia policial entre otras cosas, como lo vemos en el caso del movimiento *punk* (Valenzuela 1998:43) o de los jóvenes *ravers* (Echeverry 2002). Las formas en que operan sus adscripciones identitarias así como su posicionamiento frente a un orden social excluyente son modos de «actuación política no institucionalizada» (Reguillo 2000:14).

Las culturas juveniles, al igual que algunos movimientos sociales actuales, han tenido su mayor visibilización y lugar de confrontación en el campo de la cultura, ya que su forma de acción no está adscrita únicamente al campo de lo laboral, sino que han dado un giro hacia la construcción de identidades colectivas que van a transformar las tradicionales formas de organización política, cuestionando no sólo a estas sino a toda forma de dominación cultural (Valenzuela 1998:43). En este sentido, las culturas juveniles son profundamente políticas, en la medida en que allí está inscrita una serie de relaciones sociales en un conjunto de posiciones de sujeto articuladas, las cuales son lugares de conflicto y antagonismo, implicando movilizaciones de carácter político que cuestionan abiertamente el orden establecido.

Los estudios sobre culturas juveniles, aunque hacen parte de la trayectoria de los estudios sobre jóvenes y son herederos de trabajos como el de Frederik Thrasher, quien en 1926 publicara su famoso *The Gang*<sup>11</sup>, no hacen parte de esta mirada criminológica en donde los jóvenes eran ubicados entre la norma y la desviación y en franca oposición a los valores de la sociedad (Feixa 1998, 1999; Marín y Muñoz 2002; Urresti 2002). Sin embargo, hacen parte de un proceso que desde diversas partes ha conducido a los estudios actuales, pasando por los trabajos que se interesaron en la década de 1960 por el uso de drogas, las

---

<sup>11</sup> Frederik Thrasher, *The Gang. A Study of 1313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago, 1963 [1923].

formas de vestir y los desarrollos musicales, entre otras cosas, como forma de expresión que para los sectores parentales eran clara muestra de rebeldía y de oposición al orden establecido, y que para los investigadores eran muestras de diferencia y «reivindicación de formas de vida alternativas» (Urresti 2002:46).

Por supuesto, hay otros enfoques que van a hacer énfasis en la juventud como una etapa de transición a la adultez y en los fenómenos que provocan que, en nuestra sociedad, cada vez estos procesos sean más prolongados, lo cual quiere decir que hay una mirada sobre los ciclos vitales y los tránsitos entre unos y otros (Urresti 2002) y, sobre todo, sobre la generación de una moratoria social, lo que implica de nuevo una mirada sobre las clases sociales y la participación en una sociedad en donde circulan diferentes capitales en redes de mercados. De acuerdo con esto, el acceso a determinados capitales simbólicos está condicionado por la clase social, así como a determinadas instituciones como la universitaria que amplía la noción de juventud (Margulis y Urresti 1998; Serrano 2002), siendo así que «la universidad [...] es un gran sistema de adquisición de capitales culturales en general, que incluyen capitales educativos, lingüísticos, sociales, y que no sólo diferencian a los sujetos sino les permiten acceder a otros capitales, como el económico» (Serrano 2002:18).

Los sectores universitarios han constituido un lugar protagónico en los cambios que ha vivido la imagen de la juventud como lugar en donde lo político ha estado presente de forma muy evidente y en donde se han evidenciado algunos de los hechos más incontrovertibles del cuestionamiento juvenil a la sociedad, lo que llevó a que los sectores juveniles hayan sido concebidos como *contraculturas* pero con términos positivos, en donde ya no eran vistos como producto de la anomia sino como búsquedas de formas alternativas de vida que se contraponían al mundo establecido (Urresti 2002). Ahora bien, desde estos estudios de la década de 1960, se comenzó a hablar sobre los jóvenes desde los Estudios Culturales en la medida en que la dimensión cultural era en la que estos se hacían más evidentes (Urresti 2002:48).

Por una parte, se ha dejado de ver a la «juventud» como una fase antes de la adultez, para ser vista ahora como «una fase culminante del pleno desarrollo humano» (Hobsbawm 2003:327) pasando a ser así lo deseable, ser joven lo es todo, como bien lo señala el historiador inglés, después de los treinta años, ya es todo cuesta abajo. La segunda vertiente, se refiere a cómo las *culturas juveniles*<sup>12</sup> se han convertido en factores dominantes de las «economías desarrolladas de mercado», en parte porque ahora representaba una masa concentrada de poder adquisitivo, y en parte porque cada nueva generación de adultos se había socializado formando parte de una cultura juvenil con conciencia propia y estaba marcada por esta experiencia, y también porque la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico daba a la juventud una ventaja tangible sobre edades más conservadoras o por lo menos no tan adaptables» (Hobsbawm 2003:328). Por último, las culturas juveniles han tenido una gran capacidad para lograr una rápida y creciente internacionalización, para lo cual, por supuesto, el mercado, la educación y los medios masivos han sido fundamentales, así como otros elementos como los viajes y las nuevas migraciones.

Para Hobsbawm, las culturas juveniles se han convertido en epicentros de la «revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos» (Hobsbawm 2003:331). Esto implicó una serie de elementos propios como su carácter popular e iconoclasta y nuevas formas de relacionarse con el mundo a partir de normas y valores diferentes a los parentales, lo que incluye entre otras cosas el carácter paradójico de la relación entre las «expresiones auténticas» y las creaciones para los jóvenes desarrollados por los proveedores, es decir, por los dictámenes del mercado (Muñoz 1998a:201). Por otra parte, las culturas juveniles usan y reinterpretan lo que la sociedad ha puesto en circulación por medio de ese mercado y principalmente por los medios de comunicación (Serrano 1998a:242).

Como dice Carles Feixa, «en un sentido amplio, las *culturas juveniles* se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la

---

<sup>12</sup> Hobsbawm habla de la cultura juvenil; yo hago énfasis (al igual que otros autores) en *culturas juveniles*, debido a su diversidad.

construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional» (1999:84). El término *culturas juveniles*, permite hacer énfasis en la construcción de la identidad y no en la marginación, resaltando elementos como las estrategias y la vida cotidiana y no la delincuencia o, sencillamente, lo espectacular (Feixa 1999:85). Las culturas juveniles nos dan la posibilidad de pensar en términos que nos permiten ver el «lugar preponderante en la generación, transformación o desarrollo de modos de existencia, marcos de referencia, saberes singulares e incluso nuevas artes» (Marín y Muñoz 2002:24). Las culturas juveniles están conformadas por grupos de pares «que opera[n] sobre la base de una comunicación cara a cara, se constituye[n] en un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traduce en acciones» (Reguillo 2000:14). Esto no debe hacernos olvidar, sin embargo, que algunos elementos de las culturas juveniles son formas de «expresión de inconformidad y rebeldía, rechazo a la autoridad, hostilidad contra la moral convencional y las instituciones adultas, que con frecuencia son interpretadas como forma de delincuencia y de primitivismo chocantes» (Muñoz 1998a:202).

En general en los estudios sobre culturas juveniles, se han iluminado una variedad de aspectos que, como he mostrado, van desde la capacidad transformadora, la rebeldía, la violencia hasta la anomia, las jerarquizaciones etarias y las carencias o potencialidades de los jóvenes en distintos momentos y espacios. Sin embargo aún no se han incorporado a estos análisis e investigaciones variables tan cruciales en la organización social y en la construcción de la identidad como el género y la mimesis. Por ello es indispensable lograr una comprensión integral y compleja de las culturas juveniles, sea cual sea el énfasis propuesto, que incorpore las determinaciones que surgen de las construcciones de género y de los procesos miméticos.

### ***Sobre los conceptos de mimesis y género en el estudio de las culturas juveniles***

#### **Posiciones de sujeto**

En este aparte expongo la perspectiva analítica con la cual me acerco al estudio de las *culturas juveniles*. Para lo cual primero que todo comienzo entrelazando la categoría de género con clase (o cuerpo) social, localidad, generación y etnicidad como constituyentes

de la identidad, a través de los conceptos de *posiciones de sujeto* y *articulaciones de posiciones* planteados por Ernesto Laclau (1987) y Chantal Mouffe (1993) para el estudio de los movimientos sociales. Considero que el *género* nos puede servir como categoría ordenadora del conjunto social que representan las demás, para lo cual propongo la utilización de las categorías en forma de «redes generizadas». Por otra parte, quiero señalar cómo el «género» se construye (entre otros) a partir de procesos miméticos, los cuáles me interesan particularmente en este trabajo.

Laclau señala tres conceptualizaciones tradicionales sobre los conflictos sociales: «1) La determinación de la identidad de los agentes dada a través de categorías pertenecientes a la estructura social; 2) la clase de conflictos determinada según un paradigma diacrónico-evolutivo; 3) la pluralidad de espacios del conflicto social reducida [...] hacia un espacio político unificado en el cual la presencia de los agentes [es] concebida como una simple “representación de intereses”» (1987:4). Sin embargo, las apreciaciones sobre los movimientos sociales nos muestran cómo la unidad de estos elementos ha desaparecido, en tanto ya no podemos identificar un grupo homogéneo con una identidad fija e inmutable, ni con una estabilidad permanente en su posición en las relaciones de producción ni en su posición como consumidor u otra de las características atribuidas a los agentes sociales. Por el contrario, estas posiciones no son estables ni impermeables a otras, así como lo político no hace parte de una esfera determinada separada de lo social, lo económico, lo religioso, etc.

Para Laclau y Mouffe, una forma útil para entender este fenómeno es constituida por las unidades de análisis que denominan «posiciones de sujeto» (Laclau 1987:6; Mouffe 1993:6). Aquella perspectiva nos permite ver cómo determinadas categorías han nacido de experiencias específicas, es decir, son producto de procesos históricos concretos, lo cual implica que una categoría determinada se articulará con las otras de forma diferente de acuerdo con los procesos propios, con lo que no se puede garantizar la centralidad de ninguna de ellas en los diferentes casos. Por supuesto, esto supone que cada categoría depende de su *articulación*<sup>13</sup> con todas las demás en un contexto histórico concreto, en

---

<sup>13</sup> Mouffe llama «articulación» al tipo de vínculo que «establece una relación contingente, no predeterminada, entre varias posiciones» (1993:8).

donde los vínculos entre categorías son enlaces contingentes entre varias posiciones que son producto de los entrecruzamientos entre los discursos que tratan de proveer una articulación entre diferentes categorías y la materialidad de éstas expresadas en las relaciones sociales concretas. Cada «conjunto de posiciones de sujeto vinculadas entre sí por medio de su inscripción en las relaciones sociales» incluye un sentido político, en la medida en que tales posiciones se caracterizan por el antagonismo y el conflicto (Mouffe 1993:7).

Para Laclau, «cada posición de sujeto está constituida dentro de una estructura discursiva esencialmente inestable, ya que está sujeta a prácticas articulatorias que, desde diferentes puntos de vista, las subvierten y transforman» (1987:7). De esta manera, las diferentes categorías, como producto de determinadas condiciones históricas, pueden ser parte «de la misma formación discursiva», es decir, «momentos diferenciales de una posición unificada del sujeto» o constituir «diferentes posiciones de sujeto» (Laclau 1987:7; Mouffe 1993:7). Ahora bien, tal situación que a nivel discursivo parece una posibilidad (la posición unificada) en la realidad social no lo es, ya que las diferentes posiciones siempre muestran diversos grados de «amplitud y ambigüedad» (Laclau 1987; Mouffe 1993). En consecuencia, no existen vínculos necesarios, «naturales», ni determinantes, pero sí existen constantes esfuerzos para «establecer entre ellas vínculos históricos, contingentes y variables» (Mouffe 1993:7), lo cual significa que el aspecto de la articulación es fundamental, en la medida en que cada «posición de sujeto» ha sido constituida «dentro de una estructura discursiva esencialmente inestable, puesto que se somete a una variedad de prácticas articulatorias que constantemente la subvierten y transforman» (Mouffe 1993:8).

En términos de Laclau, entonces, no hay posiciones de sujeto ancladas en un mismo lugar o con las mismas articulaciones aseguradas, «no hay una identidad social completamente adquirida que no esté sujeta, en mayor o menor grado, a la acción de las prácticas articulatorias. [Cuando estas] operan en terreno cruzado por proyectos articulatorios antagónicos, las llamamos prácticas hegemónicas. El concepto de hegemonía supone el de antagonismo» (Laclau 1987:7).<sup>14</sup> Antagonismo que no permite que *lo social* derive hacia

---

<sup>14</sup> Sobre el concepto de hegemonía, v. «Entre consenso y hegemonía: Notas sobre la forma hegemónica de la política moderna» de Lawrence Grossberg en *Tabula Rasa* 2:49-57-

*sociedad*, entendida esta como un «sistema estable y conceptualmente aprehensible de diferencias» (Laclau 1987:8).

«Las formas de racionalidad que muestra [lo social] son sólo aquellas resultantes de nexos contingentes y precarios establecidos por prácticas articulatorias. “Sociedad” como entidad racional e inteligible es consecuentemente imposible» (Laclau 1987:7). Esto supone, para Laclau, que no es posible que lo social sea visto como totalidad en la medida en que esta implica la inexistencia del antagonismo en su interior. Por el contrario, considero que las prácticas sociales que son el resultado de los discursos y las relaciones concretas y reales, que son antagónicas y se confrontan continuamente a través de un proceso dialéctico, pueden ser vistas como una totalidad, no como una unidad única, homogénea y estable, sino como una entidad dinámica en continua transformación dialéctica, de la cual el conflicto y la contradicción son elementos esenciales de las articulaciones de múltiples «posiciones de sujeto», las cuales, unas sin las otras, no tienen sentido. En otras palabras, dichas articulaciones hacen parte ya no de una unidad, sino de una red maleable y difusa, que sólo se puede entender cuando se ve en conjunto. Esto implica adoptar una perspectiva más amplia, pensar de forma contextual y holística, integrar los detalles y los procesos, y pensar en redes de factores interrelacionados.

La mirada holística que ha caracterizado la antropología implica, por un lado, concebir la investigación como un proceso íntegro y relacional, en el que no sólo el trabajo investigativo se organice en este sentido, sino que las categorías de análisis se entrelacen entre sí de tal forma que no son puntos aparte sino puntos de encuentro y de articulación de una misma red. Esta mirada holística implica que la realidad social no es algo fragmentario que se puede «estudiar» como una cosa (el «hecho social» de Durkheim), sino que es una totalidad compuesta por estructuras, funciones y dinámicas que hacen parte de un complejo cultural en el que las personas se encuentran inmersas. Cuando hablo de la necesidad de acercarnos a la realidad que nos interesa a través de una *puesta en red* de las categorías que utilizamos, lo hago con el fin de poder dar cuenta de las complejas posiciones de sujeto (individual y colectivo) que se dan en las sociedades.

Por supuesto, este acercamiento holístico no es nada nuevo en la antropología, en donde tradicionalmente se intentó mirar a las sociedades llamadas «primitivas»<sup>15</sup> como un «todo» en donde las diferentes «esferas» de la vida social estaban interrelacionadas totalmente. Esta visión ya estaba presente en Lewis Henry Morgan cuya metodología se basaba en el concepto de totalidad, con la cual consideraba fundamental tener en cuenta «el conjunto, el sistema, la totalidad, y no rasgos aislados» lo que se fundamenta en la idea de que «los hechos sociales o los objetos, por regla general, son poco significativos por sí mismos; importan en cuanto están relacionados con otros, bien porque los determinan, bien porque los revelan» (Vasco 1994:260). Visión similar tenía Bronislaw Malinowski, quien entendía que la sociedad no era aprehensible desde una sola de sus partes sino en relación con un todo en el que desempeña una función particular pero en relación con las demás partes (Malinowski 1995; Vasco 2003).<sup>16</sup>

### **Una «red generizada» de categorías para el análisis de las culturas juveniles**

La propuesta de Mouffe (1993, 1994) y Laclau (1987) está centrada en el análisis y comprensión de las nuevas luchas entabladas por los movimientos sociales y la posibilidad de una *democracia radical*, lo que significa profundizar la revolución democrática vinculando diversas luchas generadas por las diferentes posiciones de sujeto articuladas entre ellas de tal forma que permitan crear convergencias, con el fin de establecer equivalencias democráticas que permitan articular las diferentes reivindicaciones de los movimientos sociales. Mi interés no es equiparar en ningún momento las culturas juveniles y los *movimientos sociales*, a pesar de que comparten elementos. Sin embargo, los conceptos de Laclau y Mouffe de *posiciones de sujeto* y *articulaciones de posiciones*, permiten establecer una perspectiva relacional donde se ubican en el mismo plano las categorías de género, clase (o cuerpo) social, localidad (o territorio), generación y etnicidad como constituyentes de la

---

<sup>15</sup> Con las que algunos autores quieren equiparar a las culturas juveniles, lo que no es más que una torpe y superficial mirada sobre unas y otras.

<sup>16</sup> Marx había señalado también que la sociedad debería ser estudiada como una unidad, no de manera parcial y fragmentada. Sin embargo, mientras Malinowski veía a estas diferentes partes del mundo social en el mismo plano, para Marx existía una estructura al interior de esa unidad, en la que no todos los elementos se encuentran en el mismo plano; mientras unos son determinantes, otros están subordinados, y «la producción, la vida económica constituye el eje alrededor del cual se organizan y se estructuran todos los demás elementos de la sociedad» (Vasco 2003:14).

identidad, las cuales son fundamentales para el estudio de las culturas juveniles por lo que sólo a través de una verdadera *puesta en red* de estas categorías se puede dar cuenta de las complejas posiciones de sujeto (individual y colectivo). Para esto, quiero mostrar la relevancia de la *categoría de género* en el análisis antropológico de las culturas juveniles, en tanto esta categoría es fundamental, pero además en cuanto, como constituyente de la identidad de los individuos, permite ser un eje articulador de las otras categorías, y por ello es útil la mirada conceptual de *posiciones de sujeto* y *articulaciones de posiciones*.

Mi intención en este trabajo es hacer énfasis en el uso de la categoría de género como eje articulador para el estudio de las culturas juveniles, lo que no implica olvidar o relegar otras categorías que son fundamentales y que deben estar entrecruzadas para poder entender o tener un mejor acercamiento a una realidad que es profundamente compleja y diversa. Se trata de crear una red de categorías entrelazadas en forma de red, en donde el género nos sirve como articulación. Las articulaciones que de allí pueden emerger las he denominado *redes generizadas* para el estudio de las culturas juveniles.

La categoría de género a la que recurro como eje conceptual tiene un antecedente importante en la propuesta de Simone de Beauvoir: «ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana» (citada por Viveros 2000:33). Siguiendo la idea de esta autora no se nace mujer ni hombre, se llega a serlo gracias a un proceso de socialización que se da dentro de un entorno social específico. La historiadora Joan Scott, por su parte, define la categoría de género desde dos proposiciones: 1) Como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos; y 2) como forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott 1990:43-46; Tubert 2003:14).

Las actividades son formas de comportamiento específicas que constituyen los roles sociales asignados a hombres y mujeres, que implican a su vez unas determinadas relaciones sociales de género. En este sentido, el género es visto desde una perspectiva relacional según la cual la masculinidad y la feminidad sólo pueden comprenderse contrastándose entre ellas y como parte de una estructura mayor que es el género (Viveros 2000:34).<sup>17</sup> La

---

<sup>17</sup> Mi escrito está marcado por la pertenencia a una *generación* y a un *género*, al igual que a unas condiciones materiales de existencia específicas que se traducen en una compleja adscripción identitaria atravesada además por la clase y la etnia. Como indica Haraway, «las teorías feministas sobre el género tratan de articular la especificidad de la opresión de las mujeres en el contexto de culturas que distinguen entre sexo y género»

categoría de género es ante todo una categoría relacional que nos permite acercarnos a las diferencias y señalar las asimetrías en esas diferencias (Reguillo 2000:90; Faur 2003:40), es decir, no sólo visibiliza los procesos de construcción identitarios a partir de un cuerpo sexuado, sino que muestra cómo las diferentes identidades que se construyen se hacen de forma relacional, bajo parámetros inequitativos producto de la historia de una sociedad patriarcal, falogocéntrica y sexista (Montenegro 2004), bajo la cual se establecen unas relaciones entre géneros atravesadas por el poder. En el caso que nos ocupa, no sólo hay unas relaciones determinadas al interior de las culturas juveniles, sino que quienes las han investigado han tenido una mirada sobre estas que ha invisibilizado a las mujeres jóvenes o, cuando menos, las han «nombrado» en un intento de hacer lo «políticamente correcto» (Reguillo 2000:90).

El concepto de género es básicamente una referencia analítica a un proceso de construcción social de lo que debe ser un hombre o una mujer. Es importante resaltar que es un proceso social y no un producto biológico; hace referencia a todas las diferencias entre hombres y mujeres que han sido construidas socialmente. Por ello, la diferencia con respecto al sexo es muy clara para muchas teóricas, en cuanto que este es biológico (Moore 1991; Castellanos 1994a, 1994b; Proequidad 1995; López 1997; Sabaté *et al* 1995), lo que ha demostrado ser problemático, ya que, como lo ha señalado Judith Butler, el «sexo» es construido no «como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos» (2002:19; v. Tubert 2003:8; Faur 2003:43).

Sin embargo, se habla del sistema sexo-género en cuanto a que es el sexo la primera y fundamental referencia que recibe un ser humano al momento de su nacimiento y que lleva a que sea inscrito en determinadas pautas culturales que van a modificar el comportamiento de él/ella hacia las personas que le rodean y de estos hacia él/ella de la misma forma (Proequidad 1995; Rubin 1998; Faur 2003). Por supuesto, no podemos olvidar que esto

---

(Haraway 1995:220). No es mi intención negar o invisibilizar la opresión que viven las mujeres (o mejor, los diversos tipos de opresión), por el contrario, pero mi apreciación sobre el género es como una categoría relacional en la que diversas personas se ven constreñidas a inscribirse en un mundo masculino o uno femenino con base en un cuerpo sexuado, y este se da frente al otro, lo que en una sociedad heterosexual significa que *se es* hombre y por lo tanto *no se es* mujer, negando otras posibilidades que de hecho existen en nuestras sociedades pero son vistas como marginales.

significa que es un proceso mediante el cual las mujeres y los hombres son introducidos a determinadas prácticas sociales y se ven subordinadas a ellas (Haraway 1995).

A pesar de esto, no es el sexo el determinante de la totalidad de las diferencias entre hombres y mujeres, sino que estas están basadas en una diferenciación en cuanto a funciones, división del trabajo y relaciones simbólicas y de poder derivadas de las diferencias de género, o sea de la construcción social de las identidades masculinas y femeninas (Moore 1991; Castellanos 1994a, 1994b; Proequidad 1995; López 1997; Sabaté *et al* 1995). Esto es muy importante, pues como ya lo han señalado Mouffe (1993, 1994) y Laclau (1987), mujer u hombre no son más que categorías construidas dentro de diferentes discursos y no corresponden a alguna entidad homogénea de «mujer» u «hombre» que se enfrenten entre sí, sino que hacen parte de una «multiplicidad de relaciones sociales en las cuales la diferencia sexual está construida siempre de muy diversos modos» (Mouffe 1993:8). De esta manera, esta categoría nos ayuda a comprender a la formación de la identidad y la diferencia y la puesta en escena de estas representaciones sociales por parte de hombres y mujeres que manejan símbolos y prácticas sociales en tanto cuerpos sexuados.

### **La relación género, generación, clases sociales, etnicidad y territorio**

La *generación* es el primer gran eje articulador de los grupos juveniles en la medida en que los diferentes actores tienen un sentido de identificación generacional frente a otro que es el mundo de los adultos o el mundo del «orden establecido». Mientras la juventud es un periodo transitorio, la generación acompaña a las personas durante toda su vida, es decir, las generaciones jóvenes envejecen, lo que implica que hay cambios de status pero no de generación; por otra parte, a pesar de las diferencias de clase, las personas comparten el hecho de pertenecer a una misma generación, lo que no implica por supuesto que compartan de la misma forma las percepciones de una generación determinada (Margulis y Urresti 1998:7). Es decir, las personas que pertenecen a una generación específica, como por ejemplo la juventud norteamericana de los años cincuenta, no se vio afectada de la misma forma ni por los mismos movimientos en todos los sectores sociales.

De ahí que, para la misma época, dentro de la juventud estadounidense pudiéramos encontrar los *beatnik*, los *hipster* o los *hillbillies*, que pertenecían a mundos radicalmente diferentes. Aunque compartieran su pertenencia a la misma generación, no estaban estructuralmente en posiciones iguales al interior de la sociedad norteamericana, no tenían acceso a las mismas cosas y lugares. Es decir, a pesar de que todos fueran jóvenes de 18-25 años, no era lo mismo ser un joven blanco pobre (*hillbillies*), joven negro (*hipster*) o judío intelectual (*beatnik*), lo que no quiere decir que todos los jóvenes negros fueran *hipster*, ni que todos los *beatnik* fueran judíos, ni que todos los jóvenes blancos fueran pobres y menos *hillbillies*. Ni qué decir de las jóvenes mujeres que ni siquiera aparecieron en los estudios hechos sobre estos jóvenes pertenecientes a la llamada cultura *underground* (Maffi 1975). De hecho, la categoría de generación que es tan importante ha negado la de género en la medida en que no se ha evidenciado la necesidad de visibilizar las relaciones existentes entre hombres y mujeres, ya no tan sólo heterosexuales sino de todas las personas, incluidas aquellas con sexualidades diferentes.

Frente a esto, cuando pensamos en «generación» es necesario preguntarse sobre *las* jóvenes pero frente a *los* individuos masculinos, ya que la posición de las mujeres en estos contextos puede no ser marginal sino estructuralmente diferente; esto quiere decir que pueden ser marginales, por el hecho de ser expulsadas de ámbitos netamente masculinos o, por el contrario, no serlo pero estar en posiciones subordinadas (Feixa 1999), siendo aquí una pregunta interesante no sólo cómo interactúan con los varones sino cómo lo hacen entre ellas. En este sentido es importante profundizar en cómo se dan los procesos de conformación de la identidad entre mujeres y hombres, cómo se negocian y apropian los espacios en tanto hombres o mujeres de una generación determinada, y qué cambios, transformaciones o permanencias hay de una a otra; así pues, la mirada sobre y desde la generación debe tener una clara perspectiva de género. Esta categoría debe dotarse de elementos que permitan una lectura de identidades diferentes, configuradas a partir de posicionamientos diferentes a lo masculino y femenino o a partir de estos, pero en vías diferentes a las establecidas o inclusive a veces en su contra.

Ahora bien, si hago referencia a los procesos de conformación de la *identidad*, quiero señalar que sigo las proposiciones de Stuart Hall, quien señala que la identidad no es algo estático, realizado, representado en un cuerpo de prácticas culturales, sino que por el contrario es una «producción» incompleta en permanente proceso de construcción y que se «constituye

dentro de la representación, y no fuera de ella» (Hall 1999:131). Para Hall, pensar la identidad cultural parte de dos supuestos contradictorios que sin embargo se complementan. Por un lado, encontramos la idea de que existen unos elementos esenciales, una «“naturaleza precisa” de carácter colectivo» en donde encontramos elementos «estables e inmutables y continuos». Y, por el otro lado, encontramos que la identidad cultural no es algo fijo e inmutable, sino que por el contrario es cambiante y fluctuante, que es importante el pasado sobre el que se ha construido, así como su contexto y su posicionamiento dentro de él, y que todo esto está atravesado por esas categorías fundamentales que son la historia, la cultura y el poder, lo que quiere decir, en sus palabras, que «las identidades son los nombres que les damos a las diferentes formas en las que estamos posicionados, y dentro de las que nosotros mismos nos posicionamos, a través de las narrativas del pasado» (Hall 1999:132).<sup>18</sup> Esta mirada se puede complementar con lo propuesto por Manuel Castells, quien nos dice que «la identidad es la fuente de sentido y experiencia para la gente» (1999:28). Siguiendo a este autor, considero que la identidad es un proceso de construcción de sentido, el cual se realiza a partir de una serie de coordenadas geográficas, históricas, biológicas, de memoria colectiva y relaciones de poder.

La identidad es relacional, es decir, se conforma en la interacción social: por una parte, se conforma a partir de la posición de los otros (Valenzuela 1998:44; Reguillo 1998:41,57) y, por otra parte, debemos tener en cuenta que las personas como seres colectivos, inmersos en una sociedad deben pertenecer a un grupo determinado como forma de reafirmar su identidad personal (Montenegro 1997). También podemos encontrar lo que Valenzuela ha denominado *red simbólica* y que hace referencia «a formas de identificación en las cuales los jóvenes participan en la conformación del sentido de la red. Es una suerte de comunidad hermenéutica, una red de sentido que no posee una estructura de cohesión social fuerte entre el conjunto de quienes forman parte de la red. Las redes simbólicas son procesos de inter-reconocimiento entre los miembros de la red» (1998:44), con que lo que se hace referencia al mutuo reconocimiento entre *punks*, *ravers* o *funkies* de cualquier parte del mundo a partir de compartir músicas, estéticas o sentimientos.

---

<sup>18</sup> Por supuesto, tomo distancia de cualquier noción sobre la identidad que la presente como «una pizarra en blanco donde los sujetos pueden inscribir su identidad, borrarla y volver a escribirla, en la medida en que se lo permita o los inste a ello una red incoherente de relaciones personales en permanente expansión y cambio» (Gergen citado por Ortega 1999:75).

Como vemos, la identidad a que hago referencia no es la noción clásica de la antropología que establecía que toda sociedad tenía un conjunto de normas que determinaban la posición de cada persona en un mundo direccionado desde los mitos y que proveía una serie de roles sociales predeterminados. Aunque esto no implica que se considerara la identidad inmutable, la mirada estaba centrada en los sistemas estructurales que sostenían la sociedad (Radcliffe-Brown 1972) o en las instituciones que la componían, así se reconociera el valor de los individuos que las integraban (Malinowski 1995). Sin embargo, esos individuos «no modificaban radicalmente sus roles ni sus funciones» (Muñoz 1998a:198). Al contrario la mirada actual ve a las identidades como móviles, dinámicas, referidas a un otro, y no limitadas a los elementos tradicionales, sino siempre dispuestas a adquirir nuevos y controversiales elementos.

La construcción de la identidad se da a partir de una serie de identificaciones con sujetos que consideramos nuestros iguales, con quienes compartimos una serie de expectativas, gustos, educación, lugares y una apropiación y utilización del entorno y del mundo, pero al mismo tiempo se da frente a otro con el cual se hace latente que «la diferencia sexual es la primera evidencia incontrovertible de la diferenciación humana» (Lamas 1995:62). Esto quiere decir que la primera referencia identitaria es el cuerpo, con lo que podemos decir que la *identidad de género* hace referencia a la pertenencia al sexo femenino o masculino (lo que no implica su *identidad sexual*) ser mujer u hombre, pero esto nos lleva a que la identidad se construye con base en otras diferencias como lo es la clase y la edad (para no hablar de otros elementos como nacionalidad, religión, etc.). En palabras de Montecino, «El tema de la identidad [...] restituye un doble movimiento: lo particular y lo universal, por eso la constitución del sí mismo está atravesada por la unicidad y la multiplicidad. Así, el sujeto tomará los materiales de su identidad desde la cultura a la que pertenece; pero también de su clase, de su familia, de los modelos femeninos y masculinos en que ha sido socializado; por tanto, su conformación como sujeto será una experiencia que conjugará elementos singulares, intersecados por variables plurales: una clase, una cultura» (1995:266).

El género y la identidad, así como la juventud, no son elementos que se den por sí mismos, sino que deben ser atravesados por la categoría de clases sociales, en la medida en que no sólo se es mujer u hombre joven, sino que además se pertenece a un sector marginal o dominante, se es hijo de la clase explotadora o de la explotada, y esto marca diferencias gigantescas como joven, mujer u hombre, en las posibilidades de vida, y en la forma de

apropiación del mundo, siendo así que la edad, el género y la clase son factores estructurantes de las culturas juveniles (Feixa 1999).

No podemos simplemente hablar de «jóvenes», sin tener en cuenta el contexto en el cual se ubican dentro de la sociedad, lo cual implica tener en cuenta la categoría de *clase social*, o aun mejor, de *clases sociales*. De hecho, ser joven fue algo reservado para las clases altas y sólo desde el siglo XX lo juvenil se extendió a otros sectores, pero de forma diferente, es decir, mientras la juventud de las clases altas se ve como deseable y algo que no se debe perder, tiene su antónimo en la juventud de las clases populares que se ve como «peligrosa» (Valenzuela 1998:39). Es decir, como señala Marx: «La población es una abstracción si deo de lado, por ejemplo, las clases de que se compone. Estas clases son, a su vez, una palabra hueca si desconozco los elementos sobre los cuales reposan, por ejemplo, el trabajo asalariado, el capital, etc.» (1973:21). Con esto se refería a que las personas forman las tres grandes clases basadas en hechos concretos como la renta del suelo para los terratenientes, la ganancia para los capitalistas y la fuerza de trabajo para el caso de los obreros asalariados, siendo esta la base del régimen capitalista de producción (Marx 1977).<sup>19</sup>

Lo anterior es un punto de partida, pero no podemos tomar estos elementos tal como se nos presentan, ya que las clases sociales no son hechos permanentes y delimitados, al contrario son sistemas de relaciones que varían históricamente. Es por medio de estas relaciones que los grupos luchan por el acceso a bienes materiales y simbólicos en su esfuerzo por alcanzar las representaciones sociales legítimas (Bourdieu 1988).

Bourdieu nos aclara cómo las relaciones entre clases son también luchas por las distinciones y las clasificaciones, lo que se presenta en todos los grupos y espacios, y que no es más que la lucha simbólica por conquistar el poder. La compleja división de la sociedad en clases nos obliga además a superar la visión de estas en tanto agentes que mantienen una determinada relación con los medios de producción y ver cómo en realidad se observa una doble existencia: por una parte, encontramos que las clases existen bajo la forma de «historia objetivada» en donde encontramos instituciones, organizaciones políticas y dispositivos jurídicos en tanto agrupaciones dinámicas, lo que se ha llamado «clases en el

---

<sup>19</sup> Debo aclarar que la sociedad que Marx llama «moderna» no está dividida al igual que la nuestra únicamente en estos tres sectores, situación que él ya había señalado: «También en la sociedad inglesa existen fases intermedias y de transición que oscurecen en todas partes [...] las líneas divisorias» (Marx 1977:817).

terreno»; por otra parte existen como «historia incorporada», es decir, que se encuentran bajo la forma de *habitus* en la conciencia de los agentes y en sus representaciones sobre las formas de clasificación y distribución de los distintos capitales que circulan en la sociedad - ya sean culturales o económicos (Bourdieu 1988).

En el caso de las culturas juveniles, se presenta una paradoja que dificulta aún más el análisis de las clases sociales: en tanto jóvenes son personas sometidas a una jerarquía social que determina qué deben hacer, qué deben ser y cómo deben ser; son marginales por su estética corporal, sus formas de comunicación, el consumo de drogas<sup>20</sup>, etc. Pero al mismo tiempo son vistos como el futuro, como lo deseable, es más, la publicidad y el consumo están ligados a una idea de juventud y belleza que realza unos valores corporales enmarcados en una producción económica y social.

De esta forma, es necesario implementar la noción de *cueros sociales* propuesta por Meillassoux (1998), en la medida en que nos permite tratar de entender «esas fases intermedias y de transición que oscurecen en todas partes las líneas divisorias» entre las tres grandes clases de que habla Marx. Con *cueros sociales*, Meillassoux quiere entender los grupos poblacionales que no entran en la definición «estricta» de clases sociales, sino que por el contrario tienen funciones específicas que permiten mantener la existencia de la clase que los origina (Meillassoux 1998). Esto se debe complementar con las nociones de clase social, campo y *habitus* de Pierre Bourdieu, en la medida en que los elementos de estos dos autores se complementan y nos dan mayores posibilidades de análisis frente a una realidad compleja y dinámica como a la que nos enfrentamos.

A pesar de que determinadas corrientes musicales o, en general, algunos elementos simbólicos juveniles puedan traspasar las barreras de la clase y que personas de diferentes ámbitos socioeconómicos se identifiquen con ellos gracias a la pertenencia a un mismo grupo de edad, «los jóvenes no pueden ignorar los aspectos fundamentales que comparten con los adultos de su clase (oportunidades educativas, itinerarios laborales, problemas urbanísticos, espacios de ocio, etc.)» (Feixa 1999:93). Lo anterior no quiere decir que estos jóvenes se identifiquen totalmente con el mundo de sus padres; por el contrario, pueden

---

<sup>20</sup> El cual no es un problema en sí, sino el acceso problemático a las drogas y su relación con las miradas pobres, ingenuas y peligrosamente policivas que se dirigen hacia determinados grupos como por ejemplo las mujeres y hombres jóvenes.

sentir un vivo rechazo por la cultura parental y, sin embargo, vivir la contradicción de tener «intereses políticos y actividades de ocio [que] expresan valores típicamente burgueses» (Roberts citado por Feixa 1999:93).

Lo anterior expresa las contradicciones del mundo moderno, en donde las culturas juveniles, pueden entrar en franca lid con las culturas parentales, pero al mismo tiempo reproducir elementos del sistema que permiten su reproducción. Los jóvenes son socializados para asumir un lugar determinado dentro de la sociedad, pero, al mismo tiempo, originan cambios que trastocan pero fortalecen el sistema (Montenegro 1997; Feixa 1999).

Tampoco podemos olvidar que las personas *habitan un territorio*, que en este caso es urbano, una ciudad, que implica una pertenencia a un barrio pero también a una región (Pineda 1994:84; Feixa 1998) y a pesar de que algunos grupos juveniles compartan elementos estéticos y musicales con pares en otros lugares no es lo mismo ser joven en diferentes ciudades en diversos países del mundo. Las culturas juveniles, se apropian de espacios desde unas particularidades que están atravesadas por la clase social, el género y, por supuesto, lo local, lo que implica que las condiciones culturales, económicas y, en general, sociales son diferentes en la medida en que obedecen a dinámicas particulares. Aunque esto pueda parecer obvio, muchos de los estudios que se han realizado no muestran o ignoran aspectos diferenciales importantes, como el hecho de que no es lo mismo ser joven en sectores marginales a serlo en medio de la opulencia, no es lo mismo ser una mujer joven de clase media en una gran ciudad, a serlo en una pequeña ciudad de provincia, no es lo mismo ser un joven metalero en una ciudad andina a serlo en una ciudad caribeña.

Al depender de todos estos elementos, «las culturas juveniles diseñan estrategias concretas de apropiación del espacio: construyen un territorio propio» (Feixa 1998:90). Las culturas juveniles se han apropiado de sectores de la ciudad que antes eran considerados como lugares de paso y que se han convertido ahora no sólo en lugares para el ocio sino también en lugares simbólicos que ahora son propios de determinados grupos que se convierten en espacios de adscripción identitaria. Esta apropiación del espacio también puede ser cruzada con la categoría de generación, pues cada una de estas elabora una memoria colectiva que está vinculada a determinados espacios de la ciudad (Feixa 1998:106; Zarzuri 1999; Muñoz

2004). Es necesario también tener en cuenta allí los espacios de la ciudad tomados como centros de socialización o como lugares simbólicos como plazas, parques, centros comerciales, las esquinas de los barrios pero también lo que Serrano ha llamado «escenarios de consumo» (1998a:243) y que bien pueden ser los anteriores o lugares como bares y discotecas, garajes y bodegas que por una noche o varias pueden ser lugares de encuentro para fiestas *rave*, o conciertos de *grunge* o *power*. De esta forma, las culturas juveniles crean territorios propios y los transforman de acuerdo a determinadas formas de habitarlos y de establecer una relación con los discursos dominantes que habían establecido usos que los jóvenes desvirtúan al resignificar el espacio que habitan.

Por otra parte, la categoría de género implica otros dos elementos que la definen y sustentan: los roles de género y las relaciones de género. Los *roles de género* nos permiten hacer visibles los patrones específicos de las mujeres y los hombres en su relación con el entorno (movilidad, uso y percepción del espacio). Esto implica hacer explícita la división sexual del trabajo que generalmente asigna a las mujeres las tareas de la reproducción, constriñéndolas al cuidado del hogar y de los hijos, limitando de esa forma su participación en la esfera pública y que redonda en un carácter desigual de las relaciones de género que se establecen<sup>21</sup> (Moore 1991; Sabaté *et al* 1995). Un ejemplo de esto lo podemos ver en culturas juveniles en las que se reproducen estos imaginarios con otros roles: el músico y su novia o en otros términos «*su nena*», los cuales tienen roles definidos.

En pocas palabras, podemos decir que los roles de género describen quién hace qué, dónde y cuándo, permitiendo que identifiquemos cómo se reparten el trabajo, la autoridad y el ocio entre hombres y mujeres. Esto, por supuesto, tiene amplias variaciones espaciales, generacionales y de clase.<sup>22</sup> Con esto hacemos referencia a que las mujeres se apropian del espacio de una forma diferente en cada sociedad y esto tiene que ver con la clase social, la edad, la tradición, es decir, las mujeres bogotanas de hace cuarenta años (y muchas actuales)

---

<sup>21</sup> Esto por supuesto tiene variaciones étnicas, de clase, de lugar, es decir, hay una clara diferenciación entre los procesos que se han vivido en países del llamado «Tercer Mundo» y los del «Primer Mundo», así como entre Oriente y Occidente. Son indudables los cambios en la situación de las mujeres durante los últimos 30 años, pero no podemos olvidar que esto ha sido para *unas* mujeres y no para la gran mayoría.

<sup>22</sup> Por ejemplo, así como dentro de las mujeres y hombres *barcoreros* las relaciones de género son «tradicionales», entre las mujeres y hombres *ravers* las relaciones son profundamente subversivas frente al orden patriarcal establecido.

no podían (y no pueden) salir a divertirse en bares, tabernas o discotecas sin la compañía de hombres que las «invitaban» y se encargaban de su custodia, es decir, que nadie (otro hombre) les faltara al respeto, de pagar su consumo, de llevarlas a casa y «protegerlas». Ahora hay bares para mujeres en donde ellas no sólo asumen sus consumos sino que no necesitan un «galán» que las lleve a su casa, lo que hace un tiempo sería inimaginable (y lo sigue siendo para un gran sector de la población, incluidas muchas mujeres y hombres jóvenes). Esto, por supuesto, es para *unas* jóvenes, una elite de personas con acceso a un bienestar económico que les permite ir a bares o discotecas a divertirse, y por supuesto tienen un capital simbólico que se representa en estudios universitarios que han contribuido a que las mujeres puedan tener una mayor autonomía en la medida del acceso a trabajos, salarios, y otros elementos que varían la relación de ellas con sus padres y por supuesto con los hombres.

Sin embargo, la ciudad no se puede apropiarse de igual forma por hombres y mujeres, gran parte de esta sigue siendo prohibida para las mujeres en la medida en que aumentan las posibilidades de agresión contra una persona (robos, violaciones, manoseos) si es una mujer a si es un hombre. Por otra parte, las mujeres jóvenes de los sectores populares por supuesto pueden ir a los bares, pero como meseras o aseadoras, es decir, el factor de clase cambia las condiciones en que una persona puede llegar a un espacio. Es decir, las formas de apropiación del espacio (de la ciudad o del campo) es diferencial en cuanto a las condiciones materiales de existencia de las personas, a los imaginarios diferentes sobre las mujeres (débiles), los hombres (fuertes), si son de sectores pudientes o populares, si son «hermosas» o no. Esto hace parte además de un conflicto permanente por parte de las mujeres jóvenes principalmente por ampliar sus territorios de movilización y las horas en que pueden hacerlo, que hace parte de la continua lucha por autonomía y las posibilidades de ser ellas mismas frente a las generaciones anteriores (padres, madres o abuelos y tías, etc.), frente a los hombres concretos (novios, amigos, hermanos) y, en general, frente a una cultura patriarcal que se refleja en lo anterior, pero también en los idearios sobre las «buenas» mujeres que deberían estar en sus casas o en compañía de hombres que «las protejan y las respeten».

Por supuesto, este es tan solo un ejemplo, pero la apropiación del espacio por parte de hombres y mujeres está atravesado por el género y las otras categorías y afectan al mundo rural y el urbano, el trabajo y la familia, la vida privada y pública. Es decir, hay espacios

masculinos y femeninos, lo que cambia con la clase social y el acceso a determinados capitales simbólicos y económicos, de acuerdo con diversos órdenes de los cuales el género puede servir como eje articulador en la medida en que el espacio tiene que ver con los roles que pueden jugar o no las personas en él.

Esta teoría de los roles, por otra parte, se ha aplicado para explicar la concentración de las mujeres en determinados sectores de la actividad económica y sus dificultades al entrar en espacios o realizar actividades que se consideran masculinas. Esto se debe complementar con una mirada sobre lo que se llama *relaciones de género* que implica ver cuáles son los procesos, prácticas o estructuras que propician la subordinación de la mujer, la desigualdad entre sexos. (Sabaté *et al* 1995). De esta forma se considera que en la mayor parte de ámbitos espaciales, sociales y temporales existe una relación de subordinación de las mujeres con respecto a los hombres. Sin embargo, esto experimenta una gran diferencia tanto a nivel regional, de clase y étnico, siendo así que en el mundo existen transformaciones en esas relaciones de poder lo que va ligado además a la conformación de nuevas formas de asumir la masculinidad y la feminidad.

Por último, nos falta resaltar la importancia de lo étnico en la configuración de las posiciones de sujeto que, al igual que las anteriores, es una categoría problemática. Se considera que cada grupo humano tiene una conciencia de su particularidad cultural frente a otros grupos, y esto sería la *etnicidad*, lo que la convierte en posicionamiento político. La etnicidad estaría sustentada en una serie de factores que incluyen los mitos, la tradición oral, la historia religiosa y por supuesto la identificación con un territorio, entre otras cosas (Greaves 2002:276-277). La etnicidad está ligada (lo que no significa que sean términos intercambiables) a la etnia, es decir, en términos antropológicos convencionales, «un conjunto lingüístico, cultural y territorial», cambiando el énfasis del sentimiento de pertenencia a una colectividad o a la comunidad lingüística, lo que hace a cada etnia «una entidad discreta dotada de una cultura, de una lengua, de una psicología específicas» (Taylor 1996:258). Esto por supuesto ha estado en discusión y ha derivado hacia nociones que se centran en las adscripciones identitarias cuyo mantenimiento depende de las relaciones y las diferencias culturales con los *otros* y las fronteras que se establecen o se disuelven con estos, lo que se complejiza con el señalamiento de la etnicidad como construida por la antropología o por la misma comunidad con el fin de obtener objetivos políticos, lo que se hace muchas veces con base en las construcciones realizadas por los «especialistas» y que

fueron muchas veces negadas por las mismas comunidades pero que verían en estas un valor práctico (Taylor 1996:258).<sup>23</sup>

En este escrito me baso en las ideas de Stuart Hall y su propuesta de una definición maximalista de etnicidad y que Restrepo ha definido como *etnicidad sin garantías*, la cual delinea como «un entramado conceptual para análisis anti-anti-esencialistas y no reduccionistas de la etnicidad que demanda una historización y contextualización radical» (Restrepo 2004:23). Para Hall, la etnicidad está basada en dos elementos que serían la articulación y el no-esencialismo. La articulación es «el no necesario vínculo entre dos planos o aspectos de una formación social determinada, es decir, una clase de vínculo contingente en la constitución de una unidad» (Restrepo 2004:36), lo que implica que existen condiciones históricas que hacen posible que el vínculo se establezca, pero aun cuando las condiciones se den, no significa que automáticamente el vínculo se produzca. La articulación depende del proceso histórico en el cual está inscrita y dependerá del contexto en que emerja (Restrepo 2004:36). El concepto de articulación hace referencia a que «existe una “no necesaria correspondencia” entre las condiciones de una relación social o práctica y las diferentes formas como puede ser representada» (Restrepo 2004:38), lo que de entrada es una crítica a los dos tipos de esencialismos presentes en las teorías sobre la etnicidad: por un lado, el enfoque esencialista (esencialismo por afirmación) que indica una *necesaria* correspondencia entre prácticas sociales, por ejemplo entre clase social e identidad social; por otra parte, tenemos un anti-esencialismo (esencialismo por negación) que plantea que hay una *no necesaria correspondencia* entre esas prácticas sociales, frente a lo cual la posición de Hall es anti-anti-esencialista por los motivos que he referido.<sup>24</sup>

Uno de los elementos clave de la propuesta de Hall es su señalamiento de que todo el mundo tiene una etnicidad, en la medida en que todas las personas, vienen de una tradición cultural, de un contexto histórico y cultural, que es la fuente de producción de sí mismos, lo que es útil no sólo para el análisis de determinados grupos considerados como étnicos (indígenas y negros para el caso colombiano), sino que es una categoría que, como el género, cobija a todas las personas, incluidas las inglesas.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Eduardo Restrepo (2004) hace un recorrido por las tendencias más relevantes sobre la etnicidad.

<sup>24</sup> Sobre esta discusión v. Restrepo (2004).

<sup>25</sup> Véase el estudio de Stoler (1991).

De aquí se deduce que el género, la clase y la etnicidad perpetúan la sociedad de clases que en sí es desigual y que la ilusión liberal de la superación económica que depende solo del esfuerzo personal es una trampa ideológica que oculta la desigualdad. Esto se evidencia en el estudio de las culturas juveniles en donde determinadas expresiones y formas de *ser-estar* en el mundo son asociadas a determinados grupos étnicos (los negros, e.g.), cruzados por la noción de clase en donde se asocian la pobreza (una forma de naturalizar la explotación) y la delincuencia juvenil como producto de determinadas etnias que condenan a los individuos desde su nacimiento a unas determinadas condiciones de existencia. Sobre esto debo resaltar que aun falta (por lo menos en una ciudad como Bogotá), profundizar cómo son los entrecruzamientos entre lo juvenil y lo étnico, sin olvidar por supuesto las otras categorías que he mencionado.

### **Redes generizadas**

Ha sido mi propósito en esta primera parte mostrar la utilidad de una perspectiva analítica en el estudio de las *culturas juveniles* basada en los conceptos de *posiciones de sujeto* y *articulaciones de posiciones* planteados por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Considero que es necesario hacer una «puesta en red» donde se establezcan relaciones entre las categorías de *género*, *clase* (o *cuerpo*) *social*, *localidad* (*territorio*), *generación* y *etnicidad*, para dar cuenta de las complejas posiciones de sujeto (individual y colectivo) que se articulan en la dinámica contemporánea de las culturas juveniles. Por otra parte, considero que el *género* nos puede servir como categoría ordenadora del conjunto social que representan las demás, por lo que propongo la noción de *redes generizadas*, como una perspectiva analítica de tipo holístico que nos permita una mayor comprensión del fenómeno que nos interesa.

Es necesario ver las diferentes categorías que utilizamos para entender los procesos sociales como elementos interrelacionados a través de múltiples entrecruzamientos, en los que las complejas articulaciones entre unas y otras están señalando *posiciones de sujeto* que son inaprensibles en los términos de las teorías clásicas. Esto implica primero que todo el reconocimiento de que el sujeto ya no es una categoría que represente una unidad que es proveedora de significación racional dentro de una estructura social, diáfana y ordenada.

Por el contrario, se ve ahora al sujeto como producto de diferentes posiciones dentro de esa estructura que no son alternas o continuas, sino que contradicen toda lógica y están en estas posiciones al mismo tiempo. Es decir, el sujeto está atravesado por varias formaciones discursivas que son además las representaciones a nivel simbólico y del lenguaje de condiciones reales de existencia, así como de la ideología que las domina.

Una forma de aprehender esto es la de «poner en red» las diferentes categorías, lo que implica tener una mirada holística sobre las culturas juveniles. Lo que nos lleva a ver la investigación como un proceso íntegro y relacional, en el que no sólo el trabajo investigativo está organizado en este sentido, sino que las categorías de análisis se entrelazan entre sí de tal forma que no son puntos aparte sino *puntos de encuentro y de entrelazamiento de una misma red*. Esto no implica que la sociedad, o las culturas juveniles, sean un todo íntegro y homogéneo, sino que debemos tener en cuenta las múltiples facetas de una realidad, en donde materialidad y discurso se entrecruzan y las diversas posiciones de los sujetos y las articulaciones de estos no están determinadas sino contingentes.

Propongo la categoría de género como eje articulador en la medida en que atraviesa totalmente los diferentes niveles y conflictos de la sociedad, nos habla de la constitución, producción y construcción de las masculinidades y las feminidades, atraviesa tanto el ámbito privado como el público, así como la constitución de la identidad, las formas de apropiación del espacio o territorio, las reconfiguraciones locales de las relaciones sociales y las expresiones concretas y discursivas de clase. Como ha señalado Ortega «El conflicto de género es probablemente la expresión más completa y al tiempo reveladora del resto de tensiones que se dan en una sociedad. Aun tratándose de un ámbito que tiene su propia lógica y sustantividad, se trata, sin embargo, de un catalizador a través del cual pasan y se miden los demás conflictos de una sociedad» (1999:78). Puede parecer sorprendente entonces que, hasta ahora, la categoría de género haya sido marginal en los estudios sobre culturas juveniles. Es mi intención, como propósito central de esta tesis, argumentar a favor de llenar esta laguna y de examinar a las culturas juveniles a través de una perspectiva de «redes generizadas». Ahora bien, en la medida que mi trabajo se centra en el proceso de conformación de la identidad en jóvenes *ravers* y me centraré en este sentido en la construcción del cuerpo, pretendo mostrar la utilidad de relacionar la categoría de género

con el proceso mimético, por lo cual a continuación definiré a que hago referencia en este trabajo como mimesis.

### **La facultad *mimética***

Como ya he señalado, el análisis de la dinámica de las culturas juveniles urbanas en la actualidad debe comprender distintas perspectivas teóricas que propendan por una mirada más holística sobre el fenómeno. La diversidad identitaria de la población juvenil —en tanto parte activa y fundamental de la sociedad colombiana— necesariamente nos lleva a reflexionar sobre los procesos y elementos que integran la Nación, las dinámicas de conformación de las identidades de los sujetos sociales, la especificidad de los mundos culturales de los jóvenes, los contextos internacionales y locales en que estos se desarrollan y los ejes fundamentales de conformación societal, tales como el género, la clase, la localidad, además del mismo aspecto etario.

En el artículo «Diferencia, Nación y modernidades alternativas», Arturo Escobar alude a la idea de los Diálogos de Nación impulsados por el Ministerio de Cultura «que se formulan como un proceso de reconstrucción de nación desde una interculturalidad concebida a partir de una nueva noción de políticas culturales» (2002: 53). Tal propuesta indica un escenario primordial en la construcción de la nación que queremos, sustentado en la necesidad de un acercamiento a la realidad social en donde se reconozca la *otredad* interna, constituida por las mujeres, los indígenas, los negros y, por supuesto, los jóvenes (Escobar, 2002), entre muchos otros y otras. Sin embargo, dicho reconocimiento no se ha llevado a cabo, sino que, por el contrario, se ha quedado en lo que Cristina Rojas ha denominado «regímenes de representación» (citada por Escobar, 2002 y por Martín-Barbero, 2002), en donde se ha suprimido la voz de esos otros. En otras palabras, no hay un reconocimiento de la alteridad.

Acercarnos a esos otros es, entonces, una prioridad. Pero, ¿cómo? ¿desde dónde? Esos y otros muchos interrogantes son los que surgen al acercarnos a actores sociales como los hombres y las mujeres jóvenes de las urbes, contexto en el que se centra mi investigación. Estos personajes y, en particular, quienes están insertos en lo que se ha llamado «cultura de

los *mass media*» en sus diferentes manifestaciones discurren en un mundo ligado a la música, la moda y las nuevas tecnologías. Tal situación permite la generación de «culturas juveniles» de carácter global que se sirven de estas tecnologías para expresarse, comunicarse y plantearse nuevas formas de vivir. Así, aglutinan su relación con el mundo y con los demás a través de las fiestas y otros elementos propios del mundo moderno como las máquinas electrónicas y las «drogas inteligentes» (Dery, 1995).

Esta dinámica se presenta esencialmente en la vivencia cotidiana y gracias a los procesos miméticos, de imitación. Agnes Heller nos dice: «No hay vida cotidiana sin *imitación*. En la asimilación del sistema consuetudinario no procedemos nunca meramente “según preceptos”, sino que imitamos a otros; ni el trabajo ni el tráfico social serían posibles sin *mímesis*. La cuestión estriba, como siempre, en si somos capaces de producir un campo de libertad individual de movimiento *dentro* de la *mímesis* o, en el caso extremo, de *deponer* completamente las costumbres miméticas y configurar nuevas actitudes» (Heller, 1972: 63).

Como podemos observar en la *Poética* de Aristóteles, la *mímesis* es imitación de la realidad. Para ser más preciso, señala que se llega al arte *–poiesis–* por imitación *–mímesis–* de la acción *–praxis–*, y lo que se imita son las acciones, los caracteres y hasta la propia naturaleza (Aristóteles, 1999). En este caso, con *poiesis* se está hablando de la creación artística en general, aquella que para los griegos era «concebida como imitación de la realidad sensible» (Goya y Samaranch, 1999: II). El objeto de la *mímesis* aristotélica, para estos autores, es la vida humana, la cual nos seduce además por su verdad, por su exactitud. Por otra parte, Aristóteles señala que es connatural al ser humano la tendencia a la imitación (Bozal, 1987; Aristóteles, 1999; Goya y Samaranch, 1999), lo que comparte Walter Benjamin al referirse a la «facultad mimética»: «(...) no hay más remedio que atribuirle al recién nacido la plena posesión de ese don (...)» (Benjamin, 1991: 86).

Es decir que la *mímesis* es una representación pero se convierte en una realidad. Quien imita, entonces, no está copiando o falseando la realidad, no está actuando; por el contrario, está viviendo y asumiendo como propia esta imitación. De este modo, la *mímesis*

no es la acción de un actor que temporalmente encarna a otro personaje; aquí la imitación se vuelve realidad sensible, hace parte de sí mismo.

Debo aclarar que la teoría del gran pensador griego sobre la imitación –*mímesis*–, tratada en el texto de la *Poética*, nos habla de lo que implican la épica, la tragedia, la comedia y la ditirámica, las cuales, para él, vienen a ser todas imitaciones que difieren entre sí en cuanto imitan diferentes cosas o utilizan diversos medios. Ahora bien, esta imitación no lo es tanto de los seres humanos sino, ante todo, de los hechos y de la vida: «Por tanto, no hacen la representación para imitar las costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de las acciones» (Aristóteles, 1999: 26).

La *mímesis* para Aristóteles viene a significar reproducción de acciones, aunque es necesario señalar que «nunca pierde de vista los límites que enmarcan el espacio escénico; es decir, la condición de la tragedia en cuanto *techné*, producto artificial, creado según normas precisas y destinado también a cumplir con determinados objetivos» (Cross, 1985: 59). Estas acciones a las que hago referencia son las acciones humanas. Por otra parte, para Aristóteles, el arte y la literatura tienen como fin específico producir placer. En el caso de las artes dramáticas como la tragedia, la perfecta imitación de estas acciones debe producir placer en el espectador y constituir la reproducción de la vida con todas sus particularidades (Cross, 1985; Aristóteles, 1999).

No obstante, en nuestra idea de *mímesis*, no se está actuando en un espacio escénico para un espectador con la clara conciencia de que no se es lo que se representa. Para el tema que me compete, la representación escénica es la vida misma; el actor es realmente el personaje que encarna y, por supuesto, es una representación para otro diferente, quien ve este acto escénico como lo que es: una realidad. Este hecho lo podemos apreciar claramente en la estética y los movimientos corporales, por ejemplo las personas en el mundo *rave* asumen formas de vestir y de bailar que han tomado de otras y que están enmarcadas en lugares diferentes. No obstante, esta representación es *para sí mismas* y frente a las demás, es decir, *el acto mimético es al mismo tiempo alteridad*.

Como dice Michael Taussig: «Yo lo llamo la facultad mimética, la naturaleza que la cultura usa para crear una segunda naturaleza, la facultad para copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, producir y volverse otro. La maravilla de la mentira de la mimesis es delinear en la copia el carácter y el poder del original, al punto que la representación puede asumir ese carácter y ese poder incluso» (Taussig, 1993: xiii, traducción libre). Algo bien interesante que encontramos en el caso al que aludo en mi trabajo es cómo las personas imitan, se vuelven otras, pero no para ser otras, no para homogenizarse o parecerse; lo que se hace es crear una singularidad, una diferencia. Lo que buscamos a través del acto mimético es tomar elementos con los cuales podamos construir nuestra identidad frente a un otro diferente, en lo que participa una percepción individual del tiempo y del espacio, fundamental para la creación de la identidad (Augé, 1994; 1996).

Siguiendo a Cross, encontramos que a Aristóteles le interesa «el arte como imitación de lo real» (1985: 59) y que esta imitación lo es del proceso creador de la naturaleza, no tanto de objetos externos, en donde dos de los requisitos básicos son la consistencia y la verosimilitud; para el pensador griego, no se debe perder la realidad «de vista porque es en ella y por ella que el arte cobra sentido» (Cross, 1985: 59). Ahora bien, lo que Elsa Cross nos indica más adelante es que a Aristóteles le interesa más el *cómo* que el *qué*, y esto se traduce en una exigencia de realismo: es la realidad la que impone los límites y pautas de la imitación artística (Cross, 1985: 60). Para Aristóteles, la imitación artística debe representar las cosas más o menos como son, o como podrían o deberían ser (Aristóteles, 1999).

Como ya hemos visto, el concepto de mimesis tiene un origen dramático que deviene de los vocablos *mimos* y *mimēsthai* que significan «representar», en el sentido en que se remiten a las experiencias rituales que vivían determinadas personas al sentir que eran encarnadas por seres divinos o animales (Bozal, 1987). Esta idea nos lleva a considerar que la mimesis, antes que definición de la dramaturgia o elemento constituyente de esta, se refiere a algo más antiguo que es el ritual, en donde aparece junto a la *katharsis* (de la que no me ocuparé en este momento, v.gr. Bozal, 1987 y Aristóteles, 1999, p. ej.).

En esta definición se encuentra un elemento de gran utilidad para el análisis del fenómeno que compete a este trabajo: la mimesis «no identifica dos motivos –figuras, volúmenes, facciones, movimientos...— que necesariamente se parecen, sino, precisamente, dos motivos que pertenecen a ámbitos radicalmente diferentes, el mundo de los dioses y el de los hombres [sic]» (Bozal, 1987: 70). Aquí lo que nos interesa es el hecho de que la diferencia permite afirmar la identidad, sin que necesariamente se busque la igualdad, esto es que buscamos representar, no convertirnos en el objeto o el ser representado.

Ahora bien, como indica Bozal, la mimesis tiene un elemento importante que es la sugestión, lo que permite que la mimesis como representación sea una verdadera encarnación (Bozal, 1987). Por supuesto, Bozal establece una clara diferencia entre la mimesis ritual y la teatral, siendo esta última de carácter totalmente ficticio: el papel –la máscara– interpretado por un actor es una interpretación, mientras que en el rito «la presencia de una máscara era la presencia de otro mundo, ahora es la indicación de que otro mundo se dice presente» (Bozal, 1987: 73). El teatro es simulación, es una ilusión, pero si hablamos de las artes, lo central de la mimesis será la semejanza, la imitación. Esto último corresponde a la idea que se maneja de mimesis corrientemente, pero la mimesis no es sólo imitación; para Aristóteles, es lo que podría suceder, lo verosímil, lo necesario. Por otra parte, es representar y esto es construir (Bozal, 1987). Ahora bien, la mimesis es un lenguaje y posee un sentido, lo cual quiere decir que produce un significado. Además «es dinámica y creadora, su dinamismo no puede escapar de lo uno y lo otro, de la relación: es un testimonio que constituye, al realizarse, la realidad de lo testimoniado como una realidad anterior, y que lo hace en la implicación de un sujeto» (Bozal, 1987: 94).

La mimesis tiene como cuestión central el problema de la verdad. Esta no se da por la calidad de la representación, ni la encontramos en la capacidad de alguien para ver mejor: «(...) la garantía de la verdad de la *mimesis* radica en su propia naturaleza y en la naturalidad de ese dejar que las cosas sean y se ofrezcan siendo a nuestra contemplación» (Restrepo, 1999b: 158).

Esta última idea hace referencia a lo que Benjamín llamó la «facultad mimética», planteando que la naturaleza genera semejanzas, pero que son los seres humanos quienes poseemos la mayor capacidad para producirlas. Para este autor, la facultad mimética se inicia en la

infancia: desde los primeros juegos, los niños y niñas tienen actitudes miméticas que les sirven de adiestramiento (Benjamin, 1991). La mimesis es, por otra parte, creación y acción. En este sentido, Benjamin considera la capacidad mimética en el juego de los niños y las niñas, en donde «la percepción y la transformación activa son los dos polos de la cognición del niño: “Todo gesto infantil es un impulso creativo que corresponde exactamente a un impulso receptivo”» (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995: 290).

Este hecho es de suma importancia pues, como señala Buck-Morss, la cognición infantil es táctil y, por lo tanto, se encuentra ligada a la acción. Los niños y las niñas llegan a conocer a través de asir y usar objetos de manera creativa, dándoles nuevas posibilidades (Buck-Morss, 1995). En su texto titulado «Acerca de la facultad mimética», Benjamin nos dice que «el mayor talento para producir semejanzas pertenece a los humanos. El don para ver similitudes que poseen es sólo un rudimento de aquel poderoso impulso previo de hacerse semejante, de actuar miméticamente. Tal vez no haya ninguna función humana superior que no está decisivamente determinada, al menos en parte, por la capacidad mimética» (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995: 293).

Debemos tener en cuenta el señalamiento de Benjamin frente al hecho de que la facultad mimética no ha permanecido invariable en el tiempo, sino que se ha transformado históricamente. Ahora bien, lo que antes se consideraba como una decadencia de la facultad mimética, es luego considerada como una transformación (Benjamin, 1991; Buck-Morss, 1995), en la que vienen a jugar un papel importante las nuevas tecnologías de la fotografía y el cine. La entrada en escena de la cámara se va a convertir en un elemento clave, en la medida en que permitirá escudriñar los gestos más sutiles: «A través de ella [de la cámara], experimentamos por primera vez un inconsciente óptico, como en el psicoanálisis experimentamos por primera vez al inconsciente instintivo» (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995: 294).

Tal asunto es de gran relevancia, pues ahora nos enfrentamos a un nuevo método de trabajo en el que la cámara –de cine o fotografía– nos permite «diseccionar» el movimiento, la gestualidad, ya que el camarógrafo «penetra operativamente en el material, sometiendo el

movimiento del actor a una “serie de pruebas ópticas” (...) A través de los acercamientos a aquello que registra, por medio de la acentuación de los detalles ocultos en las figuras de objetos que nos resultan familiares, a través de la exploración de ambientes banales con la guía genial de la lente, la cámara, por una parte, aumenta la conciencia de nuestra dependencia respecto de los objetos cotidianos, y por otra nos garantiza un inmenso e inesperado campo de acción» (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995: 295).

A partir de esta propuesta de Benjamin, Buck-Morss indica que así como la industrialización «ha sido la causa de una crisis en la percepción, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio, la cámara ofrece un potencial curativo al desacelerar el tiempo y, a través del montaje, construir “realidades sintéticas”» (Buck-Morss, 1995: 295). Como esta autora señala, así como el mundo urbano actual nos bombardea con imágenes y estímulos inconexos que podrían producir el efecto de un shock, la conciencia actúa como amortiguador, registrando estas señales pero sin experimentarlas. Ahora bien, el cine nos permite acercarnos a esta realidad de un modo reflexivo, lo que permite reapropiarse de la realidad a través de la percepción. Sobre ésta, Benjamin señala que «la percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones» (Benjamin, 1991: 87).

Aquello podemos relacionarlo con la facultad mimética, la cual tiene un sentido muy claro: el comunicar. Pero esta comunicación tiene su base en semejanzas extrasensoriales, sobre las cuales Benjamin esboza el concepto de «similitud corporal», basado en la idea de un cuerpo que «deviene no similar a la *naturaleza*, sino a las *cosas*, en la medida en que “la primera materia donde la capacidad mimética se pone a prueba [es] el cuerpo humano”» (Weigel, 1999: 61, cursivas en el original). Benjamin ve el cuerpo como resultado y portante de la facultad mimética, pero al mismo tiempo nos señala que el cuerpo es un instrumento de diferenciación, como él mismo lo dice: «Pues toda reactivación vital se halla ligada a la diferenciación, cuyo más afinado instrumento es el cuerpo» (citado por Weigel, 1999: 62).

Para acercarnos a este cuerpo y a la mimesis que se representa en él, podemos recurrir, entonces, a ese método del camarógrafo: «De modo comparable al impacto del cine y de la nueva experiencia que la cámara torna posible, al hacer reconocible “lo ópticamente inconsciente” y hacer visible las posturas del individuo en centésimos de segundos, aparece ya en el espacio del cuerpo y de la imagen “en lugar de un espacio animado por el hombre [sic] con conciencia un espacio animado inconscientemente”» (Weigel, 1999: 64). Es decir, a través de esta técnica de la mirada —la que no incluye una cámara necesariamente—, podemos acercarnos a hábitos y técnicas corporales que nos permiten leer las expresiones del cuerpo: «En esto se trata de un lenguaje del cuerpo, en el que lo olvidado se torna visible; pero cuyo sentido, sin embargo, no puede ser descifrado sin más. Se trata también del cuerpo como material y matriz de un lenguaje del inconsciente» (Weigel, 1999: 65).

Para Michael Taussig, la mimesis, junto con el poder de la imagen como material corpóreo capaz de despertar la memoria, se convierte en un método que permite, a través de las imágenes y las sensaciones —más que a través de las ideas—, acercarse a «un conocimiento que se encuentra tanto en los objetos y espacios de observación como en la mente y el cuerpo del observador» (Taussig, 1995: 182). Ahora bien, como lo señala Benjamin, lo que nos permite esto es la sensación de tactilidad, es decir, el tocar, el sentir, el percibir, que cuando se constituye en hábito influye de forma decisiva sobre la recepción óptica (Taussig, 1995: 184). Esta forma de percepción no está haciendo referencia simplemente a lo que ve el ojo y que, en otros términos, podríamos llamar la «realidad objetiva», sino que, por el contrario, estamos hablando del inconsciente óptico que nos permite ver los diversos elementos que componen una escena, los diferentes movimientos al interior del movimiento, para lo cual no se necesita solamente «mirar» sino «tocar».

De esta manera, lo óptico y lo táctil van indisolublemente unidos, en la medida en que, como nos dice Taussig, para Benjamin, la mimesis significa tanto copiar —imitar— como la materialidad sensual, lo que evidencia una conexión con la sustancia «tanto réplica visual como la transferencia a la materia» (Taussig, 1995: 186, cursivas en el original). Lo que encontramos allí es un lenguaje que está escrito en el cuerpo, en sus hábitos, en sus formas de caminar, de comportarse, de amarse. Claro, hablo del cuerpo porque es un ejemplo evidente, pero como ya señalaba Benjamin, la mimesis —y todo lo que esta conlleva— está

presente en todas las esferas de la actividad humana, en la escritura y en el lenguaje, asunto que debemos enfatizar: la mimesis es tanto escritura como lenguaje, la una la debemos aprender a leer y el otro a hablar.

Ahora bien, como he mostrado en este capítulo, los conceptos de mimesis y de género desde una óptica de *redes generizadas* sirven para ampliar el horizonte de comprensión sobre las culturas juveniles, y sobre las relaciones y procesos identitarios que en éstas se desarrollan. Teniendo en cuenta que los sujetos están siempre situados en contextos y momentos determinados, y también en virtud de la posición que ocupan por sus adscripciones de clase, orientación sexual, edad, etnia, etc., el género en articulación con el concepto de mimesis se revela sustancial en el ordenamiento de tales distinciones. Resta mostrar cómo este tipo de articulaciones entran en juego en el caso particular del mundo *rave*.

## Capítulo 2

### Panorama del mundo rave: identidad, género y mimesis

#### *El Rave*

*«Las fiestas (no todas por supuesto) son espacios de sintonía, de percepción de energías, presencias... de lazos que se forman con miradas en el baile... de la ritualización, de la fusión, del estar juntos en el silencio de una barrera de sonido. De espacios mágicos, de juegos, de sobrestimulación de los sentidos. Videos, luces, confetti plateado que cae del cielo, ángeles, diablos, juegos y juguetes, tamboras, malabaristas, drogas... alucinaciones».*<sup>26</sup>

En el mundo actual las nuevas tecnologías de la información y la comunicación permiten nuevas formas de relacionarse y la construcción de identidades con características particulares que implican nuevas formas de conectarse con el mundo; sin embargo, observamos cómo éste se sostiene sobre jerarquías de poder establecidas en una sociedad de mercado y desde una cultura patriarcal. Entorno en que son socializadas las nuevas generaciones, quienes asumen y transforman los postulados que se les inculcan desde su particular forma de asumir la vida, lo que se refleja en actitudes hacia ésta y la sociedad en casos como lo que llamamos mundo *techno*, del cual hace parte una generación de la que los medios masivos y el mundo académico han destacado el desencanto y la depresión, el nihilismo y el consumismo, como vemos en expresiones como la de Simon Reynolds: «encuentro enormemente inquietantes las tendencias nihilistas y solipsistas de esta cultura» (Reynolds 1999:34).

---

<sup>26</sup> Todas las entrevistas fueron realizadas por el autor en Bogotá en el 2002.

Las mujeres y hombres jóvenes actuales y, en particular, quienes están insertos en lo que se ha llamado *cultura techno* -de lo cual *la fiesta rave* es una de sus manifestaciones así como lo *ciberpunk*, los *ciberhippies* y los *technopaganos*<sup>27</sup> viven en un mundo ligado a la música postindustrial y a la utilización de las redes de Internet, lo que permite la generación de una contracultura de carácter global que se sirve de las nuevas tecnologías como forma de expresión, comunicación y de planteamiento de nuevas formas de vivir, a través de la creación y desarrollo de *ciberculturas*<sup>28</sup>, en donde centran su relación con el mundo y los demás a través de las máquinas electrónicas y las «drogas inteligentes»<sup>29</sup> (Dery 1998, Piscitelli 2002).

Esto se desarrolla en un entorno «globalizante» que se ha caracterizado en los últimos tiempos por la aparición y crecimiento de grupos religiosos de diversas tendencias -desde las «sectas» cristianas hasta los grupos *New Age*- y por las «promesas» de un mercado libre, punta de lanza de un capitalismo avasallador y una fe persistente en la tecnología. Un mundo en que los problemas sociales, políticos, económicos y ecológicos, derivados de la desigualdad y la explotación, son invisibilizados por el nuevo orden corporativo de las grandes multinacionales.

Este «nuevo orden» que podemos ver como producto de la mundialización de la racionalidad capitalista, es visto por personas como Renato Ortiz desde una perspectiva de

---

<sup>27</sup> La palabra *Techno*, *strictu sensu*, hace referencia a un estilo particular de música electrónica, sin embargo, el consumo de este término en Colombia le ha dado una connotación más general que agrupa todo el género, la fiesta y la cultura electrónica. Los *ciberhippies* se caracterizan por considerar anticuado cualquier tipo de activismo político y su interés está en acceder a la tecnología para una mejora personal, el ocio y el placer como únicas respuestas lógicas a un universo fractal. En el *technopaganismo* convergen el *New Age* y la tecnología digital, con el fin de solucionar los problemas existenciales que acarrea la ciencia del siglo XX y tienen una posición que se opone al manejo instituido de la ciencia que determina qué es verdadero o falso, además de proclamar una profunda reverencia por la sociedad tecnológica. Por último, lo *ciberpunk* hace referencia a aquellos jóvenes que hacen uso de los computadores y las redes informáticas para ejercer una crítica violenta y tecnológica contra la cultura dominante (Dery 1998, Piscitelli 2002).

<sup>28</sup> Al respecto recomiendo la lectura de los libros anotados en la bibliografía de Piscitelli y Dery, además de la revista *El Paseante* No 27-28 (s.f.).

<sup>29</sup> Nombre con el cual se conocen las drogas sintéticas o de diseño como el éxtasis (Dery 1998, Gamella y Álvarez 1999, Collin 2002).

mundialización de la cultura. Este proceso, según Ortiz, se realiza en dos niveles: «primero, es la expresión del proceso de globalización de las sociedades, que se arraigan en un tipo determinado de organización social. La modernidad es su base material. Segundo, es una concepción del mundo, un universo simbólico, que necesariamente debe convivir con otras formas de comprensión» (Ortiz 1998:24).

La creciente movilidad de las cosas y las personas como mercancías principalmente, impulsada por los desarrollos económicos y tecnológicos, ha permitido el surgimiento de un espectro de referentes mundializados que han ido dándole forma a este universo simbólico. Según Ortiz, la industria cultural mediática ha contribuido a difundir una «cultura internacional popular».

MacDonald's, dibujos animados de la Toei Animation, telenovelas brasileñas, personajes de Walt Disney, westerns, al lado de todo un paisaje de mercancías y cosas, son trazos de una memoria compartida a escala planetaria (Ortiz 1998:62).

Sin embargo, así como la conformación de la identidad nacional fue producto de la imposición de una serie de intereses con una interpretación determinada de la memoria y cultura nacional, la cultura internacional-popular también se ve atravesada por intereses antagónicos. Ortiz considera que los referentes puestos a disposición de las colectividades por la modernidad-mundo son construidos y difundidos por instancias con distintas posiciones de poder y legitimidad. Según Boaventura do Santos:

el proceso de globalización es selectivo, dispar y cargado de tensiones y contradicciones. Pero no es anárquico. Reproduce la jerarquía del sistema mundial entre sociedades centrales, periféricas y semiperiféricas. No existe, entonces, un globalismo genuino. Bajo las condiciones del sistema mundial moderno, el globalismo es la globalización exitosa de un localismo dado (citado por Fazio Vengoa 1998:101).

Desde la década de los 80 en Europa y desde los 90 en Colombia, principalmente en Bogotá, nos encontramos con la «proliferación» de fiestas *rave*.<sup>30</sup> Estas fiestas en que se une

---

<sup>30</sup> Es necesario señalar que este trabajo hace mención a una época que va desde el inicio de la década de los 90 en Colombia, hasta el año 2004. De ahí en adelante, el proceso ligado a la escena *techno* cambió

la tecnología con la música y el consumo de drogas como el éxtasis, van ligadas a un estilo de vida particular asumido por personas jóvenes de nuestras ciudades en las que se construyen nuevas formas de estar y ser en el mundo. Esta situación se refleja en una construcción y un manejo simbólico del cuerpo y la representación de este a través de la moda, en la medida en que el referente corpóreo es el resultante de una masculinidad o una feminidad determinadas que se construyen o reconstruyen día a día frente a un/a otro diferente y a partir de elementos que tomamos de nuestro entorno sociocultural en el que confluyen procesos socializadores tradicionales, las nuevas tecnologías y el llamado proceso de globalización económica y cultural.

De esta forma, podemos considerar que el mundo *techno* no es sólo una moda, sino que hace referencia a una forma de relacionarse con la sociedad y de asumir la vida, que no es exclusiva a este mundo. Ser *raver* significa asumir nuevas formas de comunicación, donde lo importante no es la palabra; es más, se trata de abolir la palabra. «Lo que aquí cuenta es el movimiento del cuerpo, la estética, al música, como vínculo social, como expresión» (Reguillo, 1998:74).

La escena *Techno* es un espacio en donde se desarrollan, construyen y reconstruyen formas subjetivas y una estética en el que confluyen proyectos comunes como páginas web, festivales de arte y agrupaciones musicales alrededor de la música electrónica y las fiestas (*rave*, *chill outs* y festivales), en los cuales la gente joven encuentran un lugar para expresar sentimientos y experiencias que constituyen su vida cotidiana.

[La escena *techno*] Termina siendo un espacio, el espacio de las fiestas y la música, pero va más allá de la fiesta porque es una corriente musical y una estética que genera una moda. Pero el punto central son las fiestas y la música y la rumba (...) en la escena *techno* se conforman identidades y se reafirman y se celebran. Obviamente, esas identidades son apropiaciones de su tiempo, hay toda una

---

radicalmente, por una parte la gente involucrada en sus inicios, dieron un paso atrás, en el sentido de «volver a la casa» es decir, de hacer fiestas para los amigos en casas particulares, y las grandes fiestas fueron apropiadas por los grandes empresarios de la música. Sin embargo la escena *techno* y el *rave* no se acabaron, tomaron rumbos diferentes, y han seguido existiendo, de lo cual un ejemplo es el festival Bogotrax.

propuesta estética. Entonces uno se encuentra con eso, con propuestas estéticas *techno*, con música *techno*, que el vídeo, todo eso, que surgen como de esa experiencia, no sólo de la fiesta sino también de toda época, de toda esta gente que vive, de estos jóvenes (entrevista 1).<sup>31</sup>

La estética se conforma en un ámbito local que está totalmente relacionado con un mundo global, en que estas estéticas, corporales, de movimientos, de moda, se comparten entre sujetos de diversas partes del mundo. Y se construyen y se distinguen por ejercicios miméticos que van acorde o no con los regímenes locales de género. Mímesis y género, construyen cuerpos, modas, tendencias estéticas, políticas e incluso creaciones musicales; en suma, configuran modelos de comportamientos sociales. Así, a través de este trabajo nos acercaremos a este mundo, en particular en Bogotá. Pero antes de abordar las particularidades de estos procesos en el mundo *rave*, es necesario hacer una contextualización de la escena *techno* mundial y local, para entender de donde se nutre y como se conforma este espacio.

### **¿En dónde surge el *movimiento rave*?**

El inicio del movimiento *rave* o *techno* se remonta a la década de los setenta en New York, Chicago y Detroit, aunque quien se interese en esta historia verá que existen diversas versiones (como en todas las historias), unas más detalladas que otras (quién hizo el primer disco... etc.), pero aquí quisiera sólo referirme a algunos puntos para contextualizar nuestra escena. El antecedente directo para muchas personas se puede encontrar en *Kraftwerk* a finales de los años 70. Este grupo puede ser considerado antecedente directo del disco y de la música electrónica *bailable*.

---

<sup>31</sup> Por respeto a las personas entrevistadas, no colocaré sus nombres ni utilizaré seudónimos.

Según Hutter, uno de los miembros de esta banda: «Cuando empezamos, era como el shock... silencio... ¿Dónde nos paramos? Nada. No teníamos figuras paternas, ninguna tradición continua de entretenimiento. Entre los años cincuenta y sesentas todo estaba americanizado, dirigido al comportamiento consumista. Nosotros formábamos parte del movimiento de 1968 donde de repente aparecían posibilidades, allí nosotros empezamos a establecer una forma de sonido industrial alemán» (Savage, 1993, citado Echeverry, 2002:38).

En relación con este nuevo sonido nace el disco, que marca contundentemente la movida musicalailable de finales de los 70s. Esta música se mezcla a inicios de los 80s con el *soul*, el *funk*, el *gospel*, el *hardcore* e inclusive el *pop* y el *reggae*. De allí salen músicas como el *electro* y diversas versiones del disco que proporcionaron el audio a toda la movida del *breakdance* en los ochentas. Es allí donde la figura del dj<sup>32</sup> empieza a cobrar importancia, ya no poniendo una canción detrás de otra sino uniéndolas. Mucha de la gente mayor, ahora presente en la escena *techno*, vivió esta época:

había como unos *parches*<sup>33</sup>, una serie de pandillas que se llamaban los *BeeGees*, y eran cosas super intensas. Yo era adolescente y todo lo que se veía era muy intenso, pero ahora que hago memoria sobre eso, la música era super chévere, había discjockeys que ponían mucha música disco y mucha música de los ochenta [...] grupos como: *Yazoo*, *Cool and the Gang*, la misma Madonna inundaba el mercado (Echeverri, 2002:41).

Enseguida llega el House que según muchos, «nace en Chicago con Frankie Knuckles, un dj aforamericano que trabajaba en el club *The Warehouse*. El impuso un estilo de mezclar discos muy innovador: empezó a mezclar discos de *soul* con disco europea y efectos de

---

<sup>32</sup> Disc Jockey. Persona que pone discos en las fiestas y discotecas. En el techno, esta persona hace una creación musical a partir de la mezcla de dos o más discos.

<sup>33</sup> Grupo de amigos o lugar donde se esta. Sin embargo, como verbo, *parchar*, significa estar en un lugar.

sonido, como un tren en marcha (presentes en *Kraftwerk*), creando este nuevo género musical» (Echeverri, 2002:42).

El desarrollo de la música electrónicaailable está muy relacionada a la evolución de la escena *underground*<sup>34</sup> de los clubs negros *gay* de Estados Unidos y a la escena de gente joven del mundo obrero británico y al consumo de drogas sintéticas. Como dice Matthew Collin en su libro sobre la historia del *éxtasis* y del *acid house*:

Cuando el éxtasis se combinó por primera vez con la música house en algún momento de los ochenta, la reacción que produjo desencadenó uno de los movimientos juveniles más vibrantes y diversos de la historia de Gran Bretaña. La cultura del éxtasis –la combinación de música de baile (en todas sus diversas formas) con drogas- fue el fenómeno dominante de la cultura juvenil británica durante casi una década. Emitió ondas de choque que continúan reverberando aún cultural y políticamente, afectando a la música, la moda, las leyes, la política del gobierno y un sin fin de otros ámbitos de la vida pública y privada. La razón fundamental de que se extendiera tanto y lo invadiera todo –todas las ciudades y pueblos- es simple y prosaica: era el mejor formato de entretenimiento del mercado, un despliegue de tecnologías –musicales, químicas e informáticas- para lograr estados alterados de conciencia; experiencias que han cambiado la forma en que pensamos, la forma en que sentimos, la forma en que actuamos y la forma en que vivimos (Collin 2002:14).

Es importante señalar que el inicio del movimiento de música electrónicaailable esta relacionado también con una situación política y económica determinada que se dio en su momento en Estados Unidos y Gran Bretaña y que fue el ascenso del neoliberalismo y su implementación del desempleo como estrategia empresarial que condujo no sólo a la ruptura de las condiciones laborales y a incrementar la ganancia de las grandes compañías,

---

<sup>34</sup> Término que se utiliza para designar aquello que va por debajo (y a veces en contra) de la corriente principal.

sino además a fomentar el nihilismo, la individualidad y el desencanto.<sup>35</sup> Por otra parte, esto se encontró con las exclusiones que ya existían desde tiempo inmemorial, con lo que me refiero al racismo contra los negros en Estados Unidos y la exclusión de la clase obrera en Gran Bretaña, sumados a la que sufrían los homosexuales.

Esto es importante en la medida en que el desarrollo del techno en Gran Bretaña tiene que ver con la clase obrera que no tiene acceso a las discotecas y bares de ciudades como Londres y Manchester y en Estados Unidos con los negros homosexuales -que son doblemente discriminados- quienes encontraban en lugares como *The Loft*, que ni siquiera era una discoteca, sino una bodega o una vieja fábrica en donde se reunía los sábados por la noche «una multitud predominantemente gay, negra y puertorriqueña que bailaba, sudaba y retozaba hasta bien entrado el domingo» (Collin 2002:23), auspiciada por el diseñador David Mancuso, siendo este lugar donde van a surgir varios de los primeros DJ de la música *techno*.

Las discotecas gays negras han servido siempre como caldo de cultivo de nuevas evoluciones de la cultura popular, como laboratorios donde la música, las drogas y el sexo se cruzan para crear innovaciones estilísticas que lentamente se infiltrarán en la sociedad blanca y heterosexual (Collin 2002:23).

A partir de estos comienzos *underground* (característica que no se perdería hasta el año 1999, cuando la escena comienza a ser acaparada por grandes empresarios), la música *house* se trasladó a los clubes y discotecas de Chicago y Detroit, en la década de los 80. El house se expande rápidamente por el mundo y se van desarrollando así diferentes versiones y géneros. En Colombia el house entra masivamente a la movida discotequera.

---

<sup>35</sup> Recomiendo para profundizar sobre esto el libro citado de Collin, el artículo de Reynolds y los libros de Noam Chomsky *Lucha de clases*. Crítica, Barcelona, 1996 y el de Vincenç Navarro *Neoliberalismo y Estado del bienestar*. Ariel, Barcelona, 1997.

los años ochenta [...] comenzó a generar ahí una especie [...] de movimiento muy desordenado y con muy poco fundamento. Más fundamentado como en el comercio y eso: las emisoras, la radio, en fin, que es de donde proviene una gran cantidad de disk jockeys que ahorita, de alguna manera son; digamos famosos contextualmente y como bien ubicados; digamos dentro de la escena y todo eso, pero finalmente dados al lado comercial de la cosa. Empezaron a venir como pequeños empresarios, discotecas y esa es como la primera fase o etapa. Entonces yo creo que de ahí es de donde salen pues los clubes ya más tradicionales y reconocidos dentro de nuestro contexto. Ya a final de la década de los ochenta, como el mercado, ya cambia hacia otras latitudes musicales como el rock o eso, entonces, toda esa gente comienza a quedar como perdida y el mercado que encuentran es el público gay y se vuelven como discotecas gay [...] *Cinema*, *Zona Franca*, etc. (Echeverri, 2002:42).

A pesar de que la movida del house, es el antecedente directo del techno, en Bogotá muchos de los que ahora se mueven en la escena techno, lo rechazaron por su tinte comercial y se dedicaron a la movida del rock alternativo. Escuchaban grupos de rock de Seattle como Nirvana y Pixies, también del *New Wave* como Cure, Erasure, INXS. Estos últimos empleaban sonidos electrónicos y una estética andrógina, inaugurando lo que estaba por venir.

Mientras tanto, la palabra techno comienza a aparecer en el lenguaje musical con los experimentos musicales de la movida de Detroit. Paralelamente, el nacimiento del *acid house* coincide con la expansión del consumo de éxtasis en Europa inspirando la realización de fiestas masivas de larga duración, llamadas *raves*. Se dice que las primeras se dieron a finales del 87 y 88 en Manchester e Ibiza. La popularidad de los *raves* creció en Europa y llegaron también a Estados Unidos, pronto las pequeñas fiestas se convirtieron en festivales con miles de personas como el famoso *Love Parade* de Berlín, la mayoría de ellas gratis. Mientras tanto, las fiestas, el internet y los viajeros proporcionaban los medios y el espacio para el intercambio musical y el nacimiento de infinidad de géneros musicales. A principios de los 90, la escena *rave* empezó a trasladarse al resto del mundo a lugares tan distantes

como Filipinas o Colombia. La escena que nacía en estos países, así como en Estados Unidos y Gran Bretaña, era completamente ilegal. Los espacios no se rentaban, se allanaban. Doscientas personas se aparecían en una playa privada, instalaban los parlantes y bailaban hasta que la policía llegaba.

Frankie Knuckles, conocido en el medio como Frankie Bones, nativo en Nueva York, fue uno de los DJs americanos que estuvo mezclando en Inglaterra y luego organizó una serie de fiestas llamadas Storm raves a principios de 1992. Las fiestas empezaban siendo pequeñas, de 50 a 100 personas, y Frankie proyectaba videos de los raves masivos en Inglaterra para mostrarle a la gente de lo que se trataba todo esto. Fue durante este período de los Storm raves que muchos de los DJs hicieron su debut, algunos de ellos como Sven Vath, Doc Martin, Keoki, Josh Wink y muchos otros iniciaron sus carreras en los Storm raves de Frankie. En Diciembre de 1992 cuando la escena rave empezaba a crecer, Frankie organizó una fiesta en un muelle abandonado en Queens que reunió más de 5.000 asistentes de Nueva York y estados vecinos. De acuerdo al mito rave, aquí fue cuando Frankie pronunció su discurso acerca de la paz, el amor, la unidad y el respeto, que vino a formar las siglas PLUR, la filosofía de la escena rave en América. También durante este rave, tres jóvenes de Milwaukee que estaban en esta fiesta, formaron Drop Bass Network, ahora uno de los grupos promotores más grandes en el país, y fueron ellos los que introdujeron la escena al medio oeste (Tarazona y Bernal 2002)<sup>36</sup>.

La escena *rave* o *techno* siguió creciendo de esta forma hasta convertirse en un imperio comercial del cual hacen parte disqueras, clubes gigantescos y la televisión, por supuesto.

pero el movimiento era más que una simple moda consumista, por mucho que las oportunidades comerciales que ofrecía eran inmensas. También suponía la eclosión largamente preparada de una nueva sensibilidad y una nueva estética, primero mal comprendida y recibida, pero que ha supuesto la primera gran alternativa musical al *rock* desde finales de los cincuenta. La *techno culture* supone un cambio en la posición

---

<sup>36</sup> El manuscrito de Tarazona y Bernal carece de paginación.

del «autor» e incluso en el proceso y concepto de la autoría musical en sí misma (Gamella y Álvarez 1999:103).

Esta escena se desplaza desde el ámbito europeo y norteamericano hasta otros países del mundo. En el caso colombiano, su desarrollo tuvo lugar a partir de gente extranjera que visitaba el país y de personas de aquí que iban y venían interesadas en lo que estaba pasando y que contaban y compartían con otras estas experiencias.<sup>37</sup>

### **La movida techno en Bogotá**

El origen de la escena *techno* bogotana se encuentra en los años 90 o 91 cuando alguna gente estaba iniciándose en esta música, sin embargo eran eventos muy pequeños aislados y privados de amigos en el centro de la ciudad. Estas personas, principalmente dos parches, Mutaxion y Ecosound System, comenzaron a experimentar con esta música debido a la influencia de personas del grupo que venían del exterior, sobre todo de Francia e Inglaterra, así como de individuos que habían tenido la oportunidad de viajar por Europa. Esta relación permitió un intercambio grande de información en forma de discos, experiencias, libros, programas de computadores; era un ir y venir libre de mucha información. Sin embargo, era un momento de mucha experimentación porque tampoco se tenía muy claro que era lo que sucedía allá.

Todo comenzó como una cosa que no se sabía para donde iba, pero empezó a formarse una especie de gueto, porque pues era un lenguaje absolutamente desconocido (...) Finalmente nosotros éramos como marcianos, la música que oíamos era la más marciana, lo que hablábamos era marciano, la gente no entendía

---

<sup>37</sup> Para las personas interesadas en el desarrollo de la escena *rave* a nivel mundial recomiendo los textos anotados en la bibliografía, especialmente los de Reynolds, Collin y Feixa y Pallarés.

nada. (...) Entonces las primeras fiestas eran las mismas personas que íbamos a todas las fiestas, variaban algunos, pero eran las mismas 25 personas pero estábamos felices y era el gueto, y después, venía el otro parchecito que también había organizado sus otros 25 gatos y después se unieron y eran 50 (Echeverri, 2002:52).

Hacia el año 96, la cosa va cogiendo más fuerza, los parches se transforman y empiezan a hacer fiestas un poco más grandes, motivados por el deseo de abrir el espacio de experimentación. Hacer fiestas para estos dos grupos nunca representó un negocio lucrativo, ya sea porque no ganaban nada o porque lo que ganaban se lo gastaban en otras fiestas, era más importante divertirse, estar con los amigos y experimentar.

lo más importante era como ofrecer a la gente ese espacio que yo había tenido la oportunidad de vivir, como que uno no puede seguir ahí, como que hay que ofrecerlo a la gente porque es para la gente, porque además se necesita una confrontación con la gente, para que las cosas sigan, ¿sí? Que hay una retroalimentación, un diálogo, entonces, tiene que abrirse y tiene que haber fiestas (Echeverri, 2002:57)

Aunque compartían el amor por la fiesta y la música Mutaxion y Ecosound System (que para el 96 se transformo en Disco Selector y Dynamic Data Crew) tenían propuestas estéticas diferentes que se desprendían del tipo de gente que los integraba. Por un lado, en Ecosound System confluían artistas de clase media, estudiantes de la Nacional y había además una presencia fuerte de estudiantes de universidades como los Andes. En Mutaxion había, tal vez, más diversidad de gente, con una predominancia de estudiantes de

la Nacional. Aunque en las primeras fiestas predominaba el *hardcore*<sup>38</sup>, después adquirieron un carácter más multigenérico, en el sentido de que allí se iba a encontrar gente interesada en la *salsa*, el *chill out*, el *hardcore*, el *jungle*, el *rap* o el *hip-hop*, además de muchas formaciones diferentes, lo que convirtió a estos grupos en centros de discusión estética, política y musical.

Esta gente, [los de *Mutaxión*], empezaron en Bogotá con un género que se llama *hardcore*. El *hardcore* en ese momento era la música más rápida, es una música que va a 140 *bpm*<sup>39</sup> es una música muy rápida, como muy básica y muy alegre, usted no se puede quedar quieto y no hay nada qué hacer. Ellos empezaron dándose muy duro; son como Candelaria y cercanos, es gente como muy... no tienen tantas frustraciones como otros ni están planteando una disposición estética tan obvia y tan clara. Simplemente, son personas que están *encarretadas*<sup>40</sup> con ese asunto y que tienen un estilo de vida muy particular, están consagrados. Usted va a la casa de ellos y hay libros de *techno*, de los diferentes géneros de música; tienen unas colecciones de discos alarmantes, y pueden hacer lo que se les dé la gana con eso; tienen un grupo de discos selecto que no los ponen nunca, sólo entre amigos. En ese lugar ellos tienen la virtud de ser multigenéricos musicalmente hablando: tienen una persona que está enamorada del *techno*, otra que está enamorada del *chill out*, otra que está enamorada del *hip-hop*, y se respetan impresionantemente sus diferencias genéricas. Entonces las fiestas de ellos se caracterizan hoy en día por ser multigénero y eso casi nunca pasa. Usted sabe que va a una fiesta y lo máximo que puede pasar es que vayan a poner *house* y *techno*. Allá siempre ponen muchas cosas, a veces *salsa*; invitan a gente que compone en Bogotá, o sea, que está haciendo géneros particulares. Con el *chill out* abren un segundo espacio que es súper importante, que esto casi no pasa; un segundo espacio que es mucho más lento, un espacio que está pensado como de desintoxicación o de relajación; es un espacio polifacético en que la gente los aprecia impresionantemente, y su forma de ponerse

---

<sup>38</sup> Género del *techno* que se caracteriza por tener un beat muy rápido.

<sup>39</sup> Pulsos por minuto

<sup>40</sup> Concentradas e interesadas

en escena no es un planteamiento corporal y estético, es más musical y sensorial. Ellos fueron, a mi modo de ver, las personas más importantes en la formación de la escena *techno* (Entrevista 2).

Nosotros (Mutaxion) éramos los pesados, y ellos (Ecosound System) eran los suaves, pero no es un suave sin nada atrás, sino un suave con contenido, cosa que igual es pesada dentro de su suavidad (...). En cambio lo que nosotros hacíamos era muy rápido, es como un punk hecho techno, en sí, hardcore, y las estéticas para nosotros eran super diferentes. Nosotros (...) queríamos llegarle a mucha gente, no queríamos llegarle a la elite tampoco (Echeverri, 2002:53).

En Mutaxion predominaba una estética *hardcorera*, de telas camufladas, mucho negro y una constante alusión a los manga (comics japoneses). Mientras Ecosound era más del house, muchos colores, más cercano a la estética disco. De todas maneras, ambos incorporaban ya elementos de la moda del techno, muchos plateados, plásticos y telas sintéticas, así como el uso de ropa deportiva para ir a rumbear.

Mientras tanto el *house*, se escuchaba desde finales de la década de los ochenta en algunos bares de farándula ubicados en la Zona Rosa de Bogotá como Cinnamon Bar, Magenta o Circus Bar, asimismo en bares gays como Cinema y Zona Franca. Para los 90s Cinema había adquirido bastante popularidad y empieza a dar un giro hacia un público más heterosexual, farandulero y de clase alta y a incorporar música *trance*.

Se abren asimismo una serie de bares techno en Bogotá, cercanos a la movida del centro, como *Sensoria* y *Las Moscas*. Asimismo, algunos bares de rock alternativo como *Barbarie*, *Barbie*, *Transilvania*, que fueron precursores en abrir espacios a estéticas y músicas diferentes y, lo que es muy importante, a identidades sexuales diferentes, empiezan a incorporar djs y música techno. De esta forma, nos encontramos con una escena en la que,

a través de la música, confluyen personas de diversas procedencias que van a contribuir en la construcción de la escena techno bogotana.

Al mismo tiempo que se daba esto, desde la administración distrital, es decir, la Alcaldía de Bogotá, se proclama la Ley Zanahoria que entraría a prohibir la venta de licor después de la una de la madrugada y, por lo tanto, la rumba en bares y discotecas.

La gente joven de esta ciudad estaba acostumbrada a salir a rumbear hasta el otro día y no estaba muy dispuesta a cambiar sus costumbres. Así lo que hizo esta ley fue abrir un espacio que fue llenado por los famosos *after parties*<sup>41</sup>. Usualmente organizados por los mismos dueños de bares en las afueras de la ciudad y donde predominaba la música trance.

Con el trance aparecen en la escena los tecnomafiosos y sus tecnolobas<sup>42</sup>: la señorita del sombrero vaquero y topcito, y el hombre con mucho dinero que llegan en autos de lujo e introducen el comportamiento machista y de poder en las fiestas, que el mismo *rave* pretendía negar.

Esta gente, como los mafiosos esos, empezaron con *trance*, en un momento todo era *trance* y mucha gente hablaba de *trance*... El *trance* es otro género. Surge como una réplica occidental de las danzas rituales, fundamentalmente de la hindú, con repercusiones de música contigua, un grupo de gente como de Inglaterra, creo que un poco franceses e italianos, como que se reúnen y empiezan a desarrollar una réplica de esta música ritual con otros artefactos y con otras sustancias y en otros medios ambientes. En Bogotá llega el *trance* y hay un rato que es *trance*, *trance* y *trance*... todo es *trance* y la radio empezó a difundir el *trance* (Entrevista 2).

La prensa y el establecimiento se dedicaron a satanizar los after parties, no solo los del norte sino también los del centro, en la medida en que se contraponían al «orden establecido». Sin embargo, la policía molestaba dependiendo del dinero disponible y de las conexiones de los organizadores de cada fiesta. De este modo, la mayoría de fiestas

---

<sup>41</sup> Fiesta después de la fiesta.

<sup>42</sup> Términos que tomo de la escena.

cerradas eran las de la movida del centro. No obstante, esta ley terminó por fortalecer la movida del centro, impulsando a los jóvenes a hacer fiestas como una opción a lo que se estaba generando.

el trance inundo todo, todo, todo. Entonces todo era trance y nosotros estábamos contra el trance. Entonces sale la ley zahanoria y nosotros entonces, estábamos contra el trance y la ley zanahoria, o sea, el sistema (...) todos comenzamos a investigar más y comenzamos a hacer las primeras fiestas.. buscando la ilegalidad dentro de un absurdo que era la ley zanahoria. Comenzamos a hacer fiestas subterráneas y eso se alimentó con otras fiestas que hacía otra gente de otra música, de papayero, de tambores y de salsa (Echeverri, 2002:61).

En Marzo del 99, Mutaxion organiza Tecno al Aire, el primer festival de música techno diurno y gratuito que se realizaba en Bogotá y donde se agrupaba la gente del centro. La movida del tecno va creciendo, empiezan a surgir nuevos parches organizadores de fiestas. Entre ellos Beat 64<sup>43</sup>, cercano a Ecosound pero con los cuales tenían «diferencias ideológicas», que agrupaba todo un parche de gente más joven, artistas y filósofos de la Universidad de los Andes. Ellos fueron los que de alguna manera trajeron la estética *tecnopunk*<sup>44</sup>, que más tarde se masificó. En sus fiestas predominaba el electro, el techhouse y el techno minimal. Son generaciones más cercanas a las nuevas tecnologías. Asimismo, pronto en las fiestas se empieza a ver un nuevo personaje que va adquiriendo un perfil protagónico: los *candy kids*<sup>45</sup>, que eran chicos más de colegio. El consumo de éxtasis se prolifera con este nuevo aire en la escena. Algunos miembros de Beat 64 abren una lista de

---

<sup>43</sup> Su nombre hace referencia al Beat= Pulso y el 64 hace referencia al Nintendo 64

<sup>44</sup> Acostumbran llevar llevar pantalones baggy, con cadenas en sus bolsillos, chalecos sintéticos, camisetas con motivos de atari y diferentes símbolos tomados del mercado, cabello corto paradito a veces pintado de colores, piercings de metal y pulseras con puntas metálicas.. Son los nuevos punks tecnológicos

<sup>45</sup> Acostumbran llevar chupos como de bebé en sus bocas, andan llenos de pulseritas de colores fosforescentes, de cabello corto con puntas paraditas con gel o con balacas y/o pintado de colores. LLevan aretes, y *piervings*<sup>45</sup> luminosos (glow sticks) en las orejas o en otras partes del cuerpo. Sus chaquetas, camisetas o llaveros usualmente están estampados con motivos de *Las Chicas Superpoderosas*, *Hello Kitty*, o en general de *Manga*, cartoons o comics de origen japonés. Se caracterizan por esa permanente referencia a la niñez.

correo para la difusión de fiestas y eventos ligados con la escena techno, llamada centralbogota. Centralbogota paso, pronto, de ser el medio de comunicación de unos cuantos parches a ser el medio de comunicación de toda la escena, allí se publicitaban las fiestas y eventos del centro, de cinema y después también las de los grandes empresarios. Pasa de 60 miembros en el 2000 a casi 500 en el 2002. Asimismo, esta lista de correo, junto con las fiestas como espacio de reunión, han servido como medio para que la gente se conozca, ayudando a generar así infinidad de proyectos artísticos e intelectuales (páginas web, tesis, foros de discusión, proyectos visuales, de difusión de info, moda, etc..) ligados con la estética techno

La escena se masifica y comercializa rápidamente. Los grandes empresarios de la rumba bogotana aprovechan la oportunidad para hacer negocio. El techno es moda y atrae a mucha gente. Su estética empieza a ingresar a la publicidad y a todo el mundo de la moda. La fiesta se enquista, pierde terreno como espacio de experimentación. Mucha gente de los viejos parches se retira y la escena se transforma.

De pronto todo el mundo comenzó a hacer fiestas y la cosa se volvió negocio (...) en ese momento hay un estrés general, la gente en esos ghettos (...) consolidados está incomoda porque ya no es una cosa íntima, ya no saben a quién se están exponiendo, entregaron toda su energía en organizar un espacio, ya las reacciones no las conocen, muchos de los códigos son extraños, muy difíciles de descifrar. Pues obviamente la generación de abajo trae una nueva propuesta que se está comercializando, la masificación de siempre (entrevista 2).

Paralelo a la masificación, se desarrolla la entrada de la techno a la esfera del arte culto, con conciertos de grupos internacionales como *Mouse on Mars* en el teatro Colón y exposiciones de arte que portan la estética techno. Sin embargo, la movida original del centro no muere, solo se transforma. Por un lado muchos de los de Ecosound siguen produciendo música y fiestas, pero como grupo se desintegran. Mutaxion se transformó en grupos como Ultrabass y han realizado festivales gratuitos como Bogotrax, donde lograron traer varios

djs franceses. Este festival toma ya un matiz más político y se inscribe en la corriente antiglobalización.

De esta forma, podemos ver que la escena techno tiene un fundamento musical, pero del cual hacen parte estéticas particulares, formas de asumir el mundo, a las cuales nos acercaremos en parte a través de este trabajo. En esta escena, propia de los 90 y de este comienzo de siglo, lo que encontramos son algunos grupos de jóvenes que se cuestionan a sí mismos, pero principalmente a la sociedad en que se encuentran y buscan nuevas salidas y propuestas, como los *raperos*, los *punks*, los *metaleros* o los *taggers*, esto ligado a procesos de experimentación artística, comunicacional, musical y, por supuesto, de nuevas y viejas drogas como el *éxtasis*, o el *LSD*, la *maribuana*, y la *metadona*.

Estos millones de jóvenes en el mundo tienen algunas particularidades que van más allá del escuchar música *techno* para compartir también determinados hábitos corporales. He tenido la oportunidad de ver videos sobre el *Openrave 99* en Santiago, fotos de *rave* en Monterrey y por supuesto fotos del *Love Parade* en Berlín<sup>46</sup> y es notoria la coincidencia de imágenes en cuanto a los movimientos, o mejor, a lo que Marcel Mauss llamaría las «técnicas corporales», pero también a la estética corporal y la moda a que va ligada esta escena. Este último aspecto nos lleva a pensar en la mimesis como la entendía Walter Benjamín, es decir como esa facultad que tienen los seres humanos para imitar, para copiar modelos y volverse otro. Es interesante ver cómo en el mundo *rave* existe una mimesis: la estética que se maneja en Ciudad de México, en Chile en Berlín o en Bogotá es la misma. Sin embargo no podemos decir que este proceso mimético sea simplemente una copia de un modelo extranjero sino que va más allá. La gente *raver* interioriza una imagen que le llega y la vuelve propia, la asume y la reelabora. Cuando encontramos una mujer *technopunk* con su cabello corto, con hebillitas, parado en puntitas, con sus pantalones *baggy*s con cadenas, sus camisetas de colores fosforescentes, ¿en qué lugar la situamos? ¿En Berlín o en Bogotá? ¿Cuál es la auténtica? ¿La alemana o la colombiana? ¿Cuál fue primero? ¿Es esto importante? Tal vez no. En el proceso de conformación de la identidad propia, las personas necesariamente se adscriben a grupos, lo cual implica una identificación con una estética en particular, pero además con una determinada concepción acerca de la vida y del

---

<sup>46</sup> Ver por ejemplo el libro de Alfred Steffen, *Portrait of a generation. The love parade family book*. Taschen, Cologne, 1997.

mundo, cuando se da esto, encontramos que esa persona en particular *es*, no simplemente se copia.

Cuando veo las personas del mundo techno colombiano, no veo una copia del mundo techno europeo, veo personas que han asumido una corporeidad y un comportamiento que lleva a que esas personas, a través del proceso mimético, desarrollen unos hábitos que conforman su real identidad, hacen parte de su ser. Ellos y ellas son así, no de otra manera, no se disfrazan para una ocasión particular trastocando su cotidianidad, por el contrario, es en esa cotidianidad que permanentemente ponen en escena esos hábitos adquiridos a través de la mimesis.<sup>47</sup>

Lo anterior va ligado a las técnicas corporales. El movimiento que vemos en una persona del techno bogotano, lo podemos observar en un par Chileno, ese bailar sólo para sí, mirando hacia el DJ y no en relación a una pareja, los saltos cortos, los movimientos circulares, son propios de la escena *techno*.<sup>48</sup> Sin embargo, muchas personas no han visto un *rave* fuera del país, entonces ¿cómo se produce el acto mimético? Encontramos respuesta en la forma en que la misma música *techno* se ha difundido. Quienes la introdujeron al país, luego de viajar por otras regiones, adquirieron una estética y un *habitus* que se representa en unas determinadas técnicas corporales que se imitaron aquí y se volvieron propias como lo veremos más adelante.

## La Fiesta

Los principales ingredientes de este tipo de fiestas son la música *techno* y el baile, además del consumo de drogas sintéticas, aunque algunos de sus asistentes no las usan. Es a partir de la fiesta, como lugar de encuentro, donde se proporciona el lugar de experimentación para la conformación de la escena techno. Es allí donde se crea y se recrea la música y la estética

---

<sup>47</sup> Sin embargo, también hay que señalar que si hay mucha copia, mucha gente que no sabe porque está asumiendo diversas estéticas, o que las asumen porque es moda, que se disfrazan para solo una noche, o tal vez que se disfrazan para escaparse de sí mismos porque no tienen claro quiénes son y lo más fácil es copiar.

<sup>48</sup> Hace poco vi en Bogotá la película de Greg Harrison «Mundo Rave» y las técnicas corporales son idénticas a las que he observado durante años en las fiestas bogotanas. Esta película se desarrolla en San Francisco, USA.

y donde se encuentra la gente que después ha generado una serie de proyectos culturales y artísticos relacionados con el mundo techno.

Según los distintos parches, la idea de aquello que se necesita para hacer una buena fiesta cambia. Hay tres cosas que son fundamentales: la música mezclada por un , el d.j. , un sistema de sonido y los asistentes. . Después adquieren valor elementos como la decoración, las luces, las drogas y el tipo de gente que asiste y la actitud que tienen (que bailen o no, que estén tranquilos, que sean de determinado parche o no, etc.).

La música electrónicaailable o techno genera la atmósfera a través de la cual la gente se mueve en la fiesta. Esta atmósfera o barrera de sonido continua es creada por el disc-jockey o dj, a través de la mezcla de dos sonidos distintos (en acetatos) con diversas máquinas (básicamente 2 tornamesas y un mixer, ya después pueden usar sintetizadores, cajas de ritmos, computadores, etc.).

El d.j. o el productor electrónico es una persona que ha logrado hacer suyas las máquinas, volverlas prótesis de su cuerpo para expresarse a través de ellas.

pues hay como una tradición popular entre los *DJ* que es que llega un momento de su trabajo como *DJ*, que es como dependiendo de sus cualidades, pero generalmente son unos meses en los que usted y la máquina se vuelven uno, o sea, es como un momento de iluminación, y es más o menos una constante: todo el mundo empieza a las patadas, no entiende nada, nada le suena, nada le cuadra, y de pronto hay un momento de iluminación en el que todo le cuadra, todo le suena, todo le dice, todo es, y usted simplemente va flotando no más con las tres máquinas y las va manejando a su antojo. Eso tiene mucho que ver con el aprendizaje del manejo de la máquina, pero en ese momento lo que usted alcanza a sentir es completamente desbordante. Porque, pues, a mí me pasa más en mi casa que en público, usted solo oye un pito, usted evidentemente está siguiendo un ritmo o está preparando un *set*<sup>49</sup>, pero de pronto usted se anula; es como cuando uno está en una

---

<sup>49</sup> Una presentación musical

situación muy tensa, que tiene que salir en público y presentarse, y se le olvida como ese instante. Eso pasa mucho ahí, o sea, como que usted siente un pito, usted ya se montó, y usted es una máquina, usted es una parte más de ese asunto, y ese asunto lo está afectando a usted de una forma tal que usted ya es simplemente un instrumento más. El único momento en donde usted no es instrumental es el momento en el que usted tiene que ir a escoger lo que sigue; usted pues ya como que piensa en otra cosa, ya no es el pito sino que está viendo qué es lo que está pasando afuera, o sabe qué es lo que tiene que poner. Pero, en general, es como una constante que cuando usted logra ese punto de pito, usted puede tocar cuatro horas sin parar, y eso es lo que se llama *extended mix*, que eso casi no pasa aquí y que es lo que están tratando de difundir (Entrevista 2).

Algo interesante de la escena techno es la presencia de una gran cantidad de mujeres DJ, aunque no son tantas como los hombres, pero su presencia es importante. Sin embargo en general se señala que las mujeres no son tan buenas para manejar las máquinas. No obstante Nicolas (dj bogotano) ve unas claras diferencias entre lo que puede hacer un hombre y una mujer que no tiene que ver con el virtuosismo al manejar las máquinas sino con la forma de expresión de hombres y de mujeres: En relación con la composición musical se establece un primer matiz de género en el que operan nociones convencionales sobre lo propio de los hombres y de las mujeres, pero se consolidan desde una mirada un tanto diferente: no es un problema de menor o mayor capacidad, sino de estilo, aunque esto eventualmente puede convertirse en una jerarquización, como se observa en otros espacios musicales en que las mujeres definitivamente no «están al nivel» de los hombres. En el mundo *rave*, este espacio se abre para las creaciones y las puestas en escena de ellas, que aun cuando en una primera instancia no se comprenda, se intenta escuchar y valorar y se pretende que no resulte en las tradicionales asimetrías de género.

Por ejemplo, usted oye un *DJ* mujer y es una experiencia completamente distinta, pero completamente distinta, a mí me impresiona. O sea, yo no entiendo, no puedo codificarlo, pero la forma como esa persona interpreta musicalmente esas piezas y su relación con esas tres o más máquinas es muy distinta, pero radicalmente distinta a la forma como un hombre se enfrenta a esas máquinas. Las mujeres son mucho,

mucho, mucho más pulidas, o sea, tienen unas preocupaciones como por la suavidad mucho más marcadas que los hombres, y tienen una disposición escénica completamente distinta, sus movimientos son otros. Cuando usted va a oír un *DJ* hombre, y eso pasa mucho aquí en Colombia, es que la gente se ha limitado como a oír técnicamente a las personas, los *DJ* cuando van a oír a un hombre, lo están oyendo técnicamente. Pero cuando van a oír a una mujer les queda muy difícil, porque la mujer hace una fuerza en escena, es más evidente la puesta en escena de una mujer que la de un hombre; o sea, el hombre es más una máquina, la máquina está mucho más cerca al hombre, la mujer es como otra entidad que está simplemente manejando las máquinas (Entrevista 2).

De todas maneras, sea hombre o sea mujer, la labor del *DJ* es seleccionar música que han hecho diversos productores y mezclarla en vivo creando una nueva música para el momento de la fiesta. Un/a *DJ* es un/a creador/a, es también un/a experimentador/a, como el famoso *DJ* de Chicago Frankie Knuckles que

descomponía los discos y los volvía a montar en cinta de bobina, extendiendo ciertas partes, cortando otras y reorganizando la música para darle un nuevo toque distintivo a su pista de baile (Collin 2002:30).

O como hacía Levan mezclando elementos del *disco*, *soul*, *gospel* o *electro pop europeo* buscando con ayuda de sus sintetizadores una música llena de excitación y energía:

Levan era un científico que mezclaba la música como si intentara manipular las drogas que se filtraban en el cerebro de los bailarines –como si intentara *manejar* la química de sus cuerpos-, creando una homología entre la textura del sonido y la corteza cerebral químicamente intensificada (Collin 2002:27).<sup>50</sup>

El *d.j.* se encarga de hacer un bricolage de músicas en vivo de acuerdo al ambiente, a lo que se está viviendo con el público y a la relación que se establece entre *DJ*-bailarín/a. ayudando así a la creación de ambientes, historias y sentimientos. De allí la constante alusión al *dj* como chaman.

---

<sup>50</sup> Cursivas en el original.

Como dice una conocedora<sup>51</sup>

Sí, es el chamán de la fiesta, aunque eso es un lugar común ya de lo que es la *techno*, pero sí, el man es el que hace el ritual de todo, y sobre todo de crear ambientes. Un buen DJ te crea unos ambientes y te lleva en un viaje con la música, te pone a viajar con la música. Uno puede viajar con la música mucho.

Como asegura Cedric Neal (un asistente habitual del *Music Box*<sup>52</sup>) sobre el DJ Ron Hardi:

Nunca he estado en una fiesta donde el DJ tuviera tanto control sobre la gente, donde el público bailara y gritara, donde en algunos momentos llorara y, dependiendo de lo colocado que estuviera, se desmayara de pura excitación (Collin 2002:31).

Como el 26 de septiembre de 1987, cuando el DJ Larry Levan tocó por última vez en el *Paradise Garage*, donde tocó durante 11 años todos los fines de semana:

Bajo el hechizo de las mezclas narcóticas de Levan, la gente parecía trascender los límites humanos (...) [había hombres] que bailaban desenfrenadamente y saltaban como si pudieran volar. Después de una maratón de veinticuatro horas, una multitud exhausta se agolpó delante de la cabina donde pinchaba Levan y empezó a suplicar: «¡Larry, por favor, no te vayas!» (Frank Owen citado por Collin 2002:28).

Él es el que la lleva [la fiesta], él es el mago ahí: magia, magia, hace magia si quieren, son buenos. Es que, imagínate, mantener a mil personas o quinientas personas ahí, ¡uh!, ¡uh!, todo el tiempo bailando, se necesita una energía muy hijueputa, que es la música es la energ... es la gasolina ahí. La máquina que la pone a funcionar es él. Como dice Franky Bones<sup>53</sup>: «Yo estoy haciendo una revolución a 33 revoluciones por minuto, mis armas son dos tornamesas *Technis 1200* y yo, yo hago pum- pum, no pao- pao» (entrevista 3).

---

<sup>51</sup> Entrevista realizada en el 2002.

<sup>52</sup> Club *techno* de E.E.U.U.

<sup>53</sup> DJ norteamericano que ha tocado en Colombia.

Esta gran influencia del dj sobre los ánimos de la fiesta explica el culto al dj que se respira en ciertos ámbitos de la escena techno. En muchas fiestas, por ejemplo, encontramos la tarima en el centro de la pista o en general, la industria musical ha ido posicionando al dj como estrella musical, como lo venía haciendo con la estrella de rock. Hecho que se opone, en parte, a lo que muchos de sus miembros han resaltado como faceta importante de este tipo de música. Se piensa que el techno elimina la relación vertical entre el músico y el público porque es una creación colectiva y se basa en un proceso de comunicación.

En un principio (...) los d.j.'s rompían con esa maldita división que hace el espectáculo. Eran todos haciendo la rumba, sin divisiones tan claras entre el que performa y el que escucha porque todos éramos público y todos éramos espectáculo. Ojala que para la rumba de Fafa dejemos lo pasivo y recordemos en que consiste en llevar la rumba a los espacios subterráneos, no masivos, no boletas (centralbogota@gruposyahoo.com.ar, 07/04/2002).

De hecho, este tipo de música se ha caracterizado, en muchas ocasiones, por ser anónima ya que no es producto de una sola persona porque incluye el trabajo de muchos otros músicos y es producto de la interacción en la fiesta. Un d.j. que no logre comunicarse con su público es considerado un mal d.j., porque tal comunicación es necesaria para llegar a la tan anhelada sensación de unidad en la fiesta.

De modo que hablar de música y de djs nos lleva necesariamente al tema del baile. Una buena parte de la energía de la fiesta depende de la comunicación entre dj y bailarines. El baile, la conexión con la música son como los instrumentos que la gente utiliza para entrar a estados alterados de conciencia o *éxtasis*.

Aquí es como entrar a conectarse con algo interior a través del cuerpo, es cada quien con su cuerpo en el baile, no es la salsa o el tango en donde se baila con alguien y de alguna forma para ese alguien, como un baile de seducción o de conquista; tampoco es el *pogo* de los *metaleros* o los *punketos*, es una relación diferente. La gente baila sola, en compañía de sus amigos que están más o menos cerca como mecanismo de seguridad, pero en general es un baile para si mismo, de compenetrarse con la música. Es común ver al principio de la fiesta gente bailando con las cabezas mirando hacia el piso o con los ojos cerrados y muchos movimientos de brazos en pequeños circulitos formados por los diferentes parches, con el tiempo la gente se va soltando más y empieza uno a ver más comunicación, las cabezas se levantan, los brazos también, gritos de placer, los círculos se dispersan y la gente se

desplaza más, sus cuerpos más libres, más tranquilos. En el baile se evidencia algo muy importante de la fiesta, muchos van a encontrar un espacio de soledad, donde se encuentren con sus cuerpos y la música, donde logran soltar las tensiones de la cotidianidad, los patrones de la mente racional para entonces llegar mediante una sobrestimulación física y/o química a estados alterados de conciencia y así conectarse con los demás. La especificidad del baile en el *rave*, contiene la posibilidad del baile para sí mismo, y con esto un espacio para mujeres que bailan y sienten su cuerpo para sí mismas, y no para el hombre. Por supuesto esto se da para los hombres también, que bailen para ellos, así como lo pueden hacer para otros hombres, y las mujeres para otras. Esto parecería trivial, si no fuera porque dentro de una cultura patriarcal, como lo ha sido Occidente, la mujer ha bailado durante toda la historia de la sociedad para los hombres y por lo tanto el baile es un espacio jerarquizado, atravesado por relaciones de poder, por asimetrías sexuales. En este sentido, aquí hay una primera potencialidad de transgresión. En la disposición del cuerpo se desmonta un orden convencional, aunque no del todo, pues de ésta no depende por completo, sí abre posibilidades para construir nuevas formas de interacción y de igualdad entre hombres y mujeres. El baile no sería necesariamente ya un espacio de jerarquización sexual.

Estados alterados de conciencia... yo te puedo hablar que de todo lo que uno lee uno dice «eso es desindividualización», pero es algo que uno no puede poner en palabras. Lo que sí es claro es que es otro estado de conciencia, son estados de conciencia también muy lúcidos (...) Lo que a mí me pasa cuando bailo es otro estado donde me siento súper sensorial, siento la gente, siento la música, siento mi vida, siento todo, estoy ahí y estoy feliz, como más liviana, como súper agitada, me cuesta mucho trabajo describirlo (entrevista 2).

Aunque también hay mucha gente que asiste a estas fiestas y no baila, escucha la música o conversa un poco, no es el común denominador ya que los volúmenes de la música y el ambiente facilita otros tipos de comunicación más corporales y sensoriales. La fiesta rompe con el orden logocéntrico es un espacio donde el lenguaje como modo de comunicación pasa a segundo plano. «Lo que aquí cuenta es el movimiento del cuerpo, la estética, la música, como vínculo social, como expresión» (Reguillo 1998:74).

Hay una comunicación estética (...), de energías, de telepatías, que sucede y a través de la cual se comunican, y la gente siempre está pendiente de eso. Como muchas veces se está en estado alterado, esas cosas son mucho más percibidas, entonces

como que ese lenguaje existe, el lenguaje de las energías, y es una cosa de la que se habla cuando usted se refiere a alguien, usted se refiere energéticamente: si es oscuro o si tiene buena energía (...) Hay formas de comunicación visual (...) y hay una toqueteadera todo el tiempo, cuando usted está en un lugar por donde la gente se desplaza siempre lo tocan, todo el mundo quiere tocar, tocar pieles, materiales y así se comunican, Es una forma de comunicación de que todo está bien, todo está tranquilo, hay gente que uno no conoce pero por lo general es un contacto agradable, no es un contacto con violencia (Entrevista 2).

Sin embargo, vale resaltar que hay muchas fiestas que se quedan en el desfogue de tensiones, donde la gente se queda en la incomunicación. Asimismo, una cosa que he podido observar últimamente es que con el ingreso masivo de otras drogas como la cocaína, la gente está bailando menos y está hablando más. Sin embargo, la idea de la fiesta, para muchos, sigue siendo (o seguía siendo, hay que recordar que el trabajo de campo se hizo entre los años 2000 y 2003) generar un espacio fuera de la cotidianidad, un espacio de libertad donde la gente pudiera estar tranquila para enloquecerse, para llegar a estados alterados de conciencia. Esta idea de generar un espacio aparte se evidencia en la decoración de las fiestas.

Según miembros de Mutaxion con la decoración se busca, «que la gente sienta que entra en una nave, a un lugar, a un rito de paso (...) Para la fiesta en la casa Putumayo (...) una casa destruida, Lolohuma la forró en plástico. Uno entraba y: ¡Que paso aquí! Un buen ambiente igual, las filminas son chéveres, la imagen es chévere, la gente está allí, se entretiene, juega con eso (...) en últimas lo que queríamos hacer es la nave neurocibernética de la Prima.. tú te metes y usshhfff, como echar *ácido*<sup>54</sup> en el aire.

M: que los olores.

L: que la luz, la música, los olores, la decoración. Todo te transforma.

M: te estimule

L: te estimule y te haga sentir otras vainas» (Echeverri, 2002:116).

Fundamentalmente, lo que están ofreciendo es un espacio ritual donde hay una intoxicación masiva, no solamente por sustancias sino por lo que se siente, de movimiento,

---

<sup>54</sup> Droga hecha con LSD o con sus derivados.

de sonido y de imagen, de los artefactos y cosas que favorecen la exploración del *éxtasis*, la fiesta libera un espacio del tiempo dominante, de la razón, del trabajo y de los discursos de género. En la fiesta un minuto puede ser sentido como una eternidad y 6 horas pueden pasar en un instante. Predomina el tiempo de los sentidos y del cuerpo y el *beat*<sup>55</sup> de la música.

El uso de drogas contribuye a abrir este espacio. Las fiestas techno se han caracterizado por el uso de drogas como el *éxtasis*,<sup>56</sup> LSD, marihuana, cocaína y alcohol, en Colombia. En otros países el abanico de posibilidades se abre según lo que ofrezca el mercado. Sin embargo, el uso de *éxtasis* o mdma es lo que ha hecho famosas este tipo de fiestas y ha determinado el carácter de muchas de las interacciones que allí se desarrollan. Así como en el ámbito musical encontramos personas trabajando con base en las nuevas tecnologías (y otras ya no tan nuevas) para lograr nuevas formas de expresión, de percepción y placer, también «había otra gente intentando liberar energías semejantes pero en un campo completamente distinto. En lugar de trabajar con sonido, trabajaban con química» (Collin 2002:36).

En resumen podemos decir que el *éxtasis* sobrestimula la producción de serotonina en el cerebro. La serotonina regula el estado de ánimo, el pulso cardíaco, el sueño, el apetito y el dolor. Genera una especie de felicidad química, empatía, euforia, relajamiento y sensibilidad corporal. Es una droga muy propicia para bailar. Sin embargo, la experiencia es diversa y muy individual. En general, la mayoría adora el *éxtasis* «yo adoro las fiestas *rave*, me encanta el *éxtasis*, nunca en mi vida he sido tan feliz, esto cambió mi vida, es lo mejor que me ha pasado» (Entrevista 4).

Existe un acuerdo general en las personas que entrevisté y es que las mejores fiestas (además de lo anterior) son aquellas en que todo el mundo se pone de acuerdo y se mete la misma cosa, cuando todo el mundo está «extasiado».<sup>57</sup> Esto por supuesto, está ligado a que si la gente está en X (*éxtasis*) y en ácidos, la energía es parecida, pero si unos están en perica

---

<sup>55</sup> Pulso

<sup>56</sup> Sobre los componentes y la extensión del consumo de las drogas asociadas al *rave*, especialmente del *éxtasis* -MDMA o 3,4-metilendioximetanfetamina en su nombre científico- propongo las lecturas de Gamella y Álvarez 1999, Reynolds 1999, Grillo 2000, Soho 2000, Feixa y Pallarés 2001, Collin 2002 anotadas en la bibliografía y el trabajo de Nicolás Rico titulado “Everything pull feedback: A molecular journey on drugs” presentado como tesis de grado para optar al título de antropólogo en la Universidad de los Andes de Bogotá.

<sup>57</sup> Cuando las personas están bajo los efectos del *Éxtasis* (MDMA).

(cocaína) y otros en *éxtasis*, el «encuentro» es muy tenso. La dinámica es que las personas se comen la *pepa*,<sup>58</sup> generalmente la misma de su *parche*, buscando que les «estalle» a la misma hora, lo que implica que la fiesta se vuelve «buenísima», todo el mundo va gritando y va haciendo y va brincando y abrazando cuando hay *estallones*<sup>59</sup> colectivos. Esta forma de consumo masivo y colectivo de determinadas drogas como el *éxtasis*, logran que se genere una complicidad en torno a la droga y a lo que la droga genera, que es un estado de felicidad y tranquilidad que se comparte con las personas integrantes del *parche*. El consumo es igualmente permitido y esperado en hombres y en mujeres, sea cual sea la sustancia de la que se trate.

Muchas veces usted no quiere comerse nada y usted llega a la fiesta y se contagia, y de pronto usted se alegra. El *éxtasis*, las drogas las regalan mucho: de pronto usted está ahí y lo saluda alguien y prumm... le embute una pepa, «*abra la boca*», prumm... y le mete una pepa. Entonces, el consumo muchas veces es involuntario porque si a usted le meten una pepa en la boca eso ya se deshizo, o le meten un ácido, bueno, hay gente de todo tipo, hay gente que le dice o le ofrece, entonces unas veces sí determina, otras veces no determina. La gente lleva muchas drogas, entonces a las cuatro de la mañana aparecen otras de otro tipo: *baretos*<sup>60</sup>... Entonces usted no está solo en una droga, es muy difícil estar en una sola droga, muy difícil, o sea, todo el mundo está ahí rotándose cócteles, mezclas y probando cómo le va bien, cómo le va mal y conociendo nuevas. A usted le da la curiosidad de probar y ya se queda ahí toda la noche y la pasa rico y se va, es supremamente relativo (Entrevista 2).

En las fiestas podemos encontrar diversos tipos de drogas. En cada lugar de rumba hay uno o varios *dealers*<sup>61</sup> que traen el *éxtasis* de Europa o de Estados Unidos, en algunos casos se las envían por correo y cuando se trata de drogas como la marihuana, perico o cocaína estas son producidas en Colombia. Cuando realicé mi trabajo de campo, los *dealers* (en las fiestas *rave*) eran jóvenes estudiantes de la Universidad de los Andes, de la Tadeo, o similares, que viajaban a Europa de vacaciones y traían cajas o frascos de *éxtasis*. Inicialmente lo hacían por compartir con sus amigos en las fiestas y luego se volvía un

---

<sup>58</sup> Pastilla de *éxtasis*

<sup>59</sup> Hace referencia al momento cuando se empiezan a sentir los efectos de la pepa.

<sup>60</sup> Cigarrillos de marihuana

<sup>61</sup> Quien vende la droga.

negocio bastante rentable. Para los organizadores de las fiestas, estaba bien el consumo, pero muchos querían que ese consumo fuera responsable, que la gente supiera qué se estaba «metiendo» y que eso fuera de buena calidad.

El problema era saber qué se estaba consumiendo. En Estados Unidos y otras partes del mundo, existen organizaciones que están presentes en las fiestas y hacen pruebas de las drogas que se están consumiendo para certificar su calidad y que la gente no terminara en un «mal viaje». En Colombia como no es posible hacer esto, las personas pueden terminar muy mal, pues compran una pepa de éxtasis que el *dealer* le dice que es traída de Holanda y que es de muy buena calidad, y en realidad es producida en Cali, y tiene desechos de cocaína u otros ingredientes y la gente no sabe que se está metiendo, pues no tiene forma de certificarlo. Por otra parte el éxtasis siempre estaba cambiando, un día aparecía uno que era llamado *Rambo*, otro día era *Pokemón*, y claro había muchos al mismo tiempo, que *Ferrari*, *Mitsubishi*, etc, y se buscaban de acuerdo a lo que se quisiera sentir.

Como dice un entrevistado

Siempre hay como una nueva droga, un nuevo tipo de *éxtasis*, cambia mucho; siempre hay una nueva versión con un nuevo nombre. Es muy difícil cansarse con el *éxtasis* porque siempre están cambiando y buscando nuevas formas. Hay una nueva pepa que se llamaba *Rambo*, pegó durísimo, era el furor del *Rambo*. Desde hace mucho tiempo yo no me como un *éxtasis* que yo diga «esto es un *éxtasis*!», cambia mucho y la gente no sabe qué se está comiendo. (...) hubo un momento en que se trató de hacer como una campaña repartiendo unas cartillas sobre qué son las drogas, cómo son las drogas, qué hacen, cuáles son buenas, cuáles son los parámetros para comerse las drogas, en caso de emergencia uno tal cosa... Pero salen muchas drogas malas, porque la gente no tiene las herramientas para decir qué droga es buena. Ni siquiera los *dealers* saben qué le están vendiendo; ellos sólo consiguen las drogas y las dan pero no están haciendo labor, ellos simplemente las dan... son muy *drogos* y muy pasados, no saben qué hacer con esa plata, están drogados todo el día, no estudian, hay unos que hasta andan en carro... los más adultos son más juiciosos, no son tan *drogos*, pero hay muchos que son unas personas que se engoman, que se dedican a vender como una forma de acceder a esa droga.

En todo caso, el consumo de este tipo de drogas, especialmente el éxtasis, está totalmente asociado a este tipo de fiestas. La filosofía del *rave*, que se ve en el PLUR (peace, love, unity and respect) implica la generación de una empatía que se logra con el éxtasis. Aunque había otras drogas presentes en la fiesta, es el éxtasis el tipo de droga que caracteriza a la fiesta *rave*.

En todo caso, esas drogas son importantes para lo que está pasando aquí, es su combinación con esta música, (...) y no es gratuito que esta música se haya generado en bares *gay*, y que esta droga produzca empatía y que toda la gente se vea linda y se acaricie y se consienta,. Creo que una diferencia con otro tipo de fiesta es que los hombres no andan asediando a las mujeres, si ellas quieren estar solas lo hacen y ya, sin son dos tipos o dos mujeres las que se abrazan pues rico, aquí me encuentro con amigos y nos saludamos de beso y no somos *gays*, ni nada y si lo fuéramos no habría problema, nadie nos vería mal, en otra rumba sí. Se quiere constantemente celebrar la pasión por la vida; la música y las drogas vehiculan, catalizan; permiten que la gente se bote en una euforia descontrolada en que se siente el cuerpo propio y el de las demás personas disfrutando y respetando lo que en otros lados está prohibido o se ve mal: que haya gays juntos, lesbianas juntas, cariñitos entre hombres heterosexuales que en otro medio no pueden expresar su amor por sus amigos más que dándoles golpes, es una forma de buscar autonomía, un lugar de una socialización diferente a través de la música y el baile con ayuda de las drogas (Entrevista 2).

En este sentido, se cuestionan y subvierten, en la práctica misma, muchos patrones restrictivos y simétricos asociados al género y a la sexualidad. La fiesta entonces proporciona un espacio para que se interrumpan los discursos de género, para la trasgresión sexual y eso se hace evidente en la estética andrógina en la moda y en la activa presencia homosexual y femenina, en la invitación a la experimentación, lo cual, asimismo está relacionado con los estados alterados de conciencia.

La palabra éxtasis se deriva de la palabra griega *ekstasis* que significa salirse de uno mismo. La música *dance*<sup>62</sup> puede ser vista como tendiente a inducir una experiencia extática, que aunque parcial y fugazmente, se escapa del género y regresa a un momento donde no hay «yo» y específicamente donde no hay «yo mujer» o «yo hombre». Libera a la gente de la necesidad de ser macho o hembra, de hablar y entender y de ser cualquier cosa en particular (Gilbert y Pearson, 1999:67).

Parecería que se proporciona un espacio para una sexualidad abierta, sin culpas, para un erotismo que va más allá de lo genital, de las caderas y que incluye la piel entera. En el baile el movimiento de caderas no es algo muy común y el baile en pareja donde el hombre pone el paso simplemente no existe. Esto implica una ruptura con los discursos de género en la fiesta, dominantes en países como el nuestro. Sin embargo, pienso que también la manera como se maneja la sexualidad en la techno revela sexualidades y cuerpos extremadamente mediatizados. En una generación que se relaciona a través de las imágenes de la televisión, los computadores, los celulares, el contacto físico se vuelve una cosa extraña. Tal vez por eso la falta de contacto físico en el baile y por eso necesitamos drogas para tocarnos tranquilamente. En este contexto, también se podría explicar la constante alusión a la pornografía en ciertos sectores de la techno, como mediatización de la sexualidad. Sin embargo, no es ni un extremo, ni el otro, nos encontramos en un campo de grises donde las aperturas median y se cruzan con la mediatización.

El consumo de drogas y este tipo de comportamientos sexuales en las fiestas dio pie para que un principio se demonizara toda la movida techno. Aquí de nuevo han jugado un papel los medios masivos de desinformación que, en el caso colombiano, con periódicos «serios» como *El Espectador*, sensacionalistas como *El Espacio* o revistas faranduleras como *Sobo* o *Fucsia* han caracterizado la fiesta techno o el alter party como un espacio de consumo de drogas y desenfreno sexual, por lo que la doble moral social ha puesto en alerta a todo el sistema represivo sobre esta amenaza que se cierne sobre nuestros jovencitos y jovencitas, quienes (se supone) como Caperucita Roja no saben lo que les espera en lo más frondoso del bosque.

Es la eterna historia de los discursos morales y que dictaminan la normalidad. El consumo de drogas, la exploración sexual, y otros tipos de actividades que cruzan los límites de lo

---

<sup>62</sup> Música electrónicaailable

permitido socialmente, son considerados peligros para el orden social establecido y existe una conciencia de estos mecanismos entre algunos de los miembros de la escena.

tú eres normal y te tomás algo para alterarte la conciencia, ahí ya es según lo que quieres lograr. ¿Quieres desinhibirte? Emborráchate. ¿Quieres embalar? Métete un pase. ¿Quieres desconcentrarte? ¿Quieres dispersión en tu mente? Fúmate un bareto. ¿Quieres sentir más tu piel y tu cuerpo? Métete un éxtasis. ¿Quieres ver más allá y pensar y ver las cosas más allá? Métete un ácido. ¿Quieres embalar muchísimo? Métete una anfetamina. ¿Quieres perder la cabeza? Métete un rubinol. Es lo que tú quieres hacer con tu mente y por eso es que está prohibido, marica, porque el sistema no quiere que tú hagas con tu mente lo que se te dé la gana. O a lo mejor sí quiere, a lo mejor por eso es que hay tanta droga por ahí en la ciudad pa' que la gente esté bien alienada ahí con la droga... Pues ni idea, cualquiera de las dos es cierta. Yo pienso que sí hay una persecución a los estados alterados de conciencia y que esa es la base de la persecución de las drogas y la guerra contra las drogas, que la gente no pueda hacer con su mente lo que quiere. Porque es que la gente cuando se mete un ácido y lo puede viajar bien, se puede dar cuenta de muchas cosas y ser una persona independiente, autónoma, y no comerle al sistema y tratar de ir en contra de él o salirse de él en lo que más pueda, y eso no le conviene al sistema. Al sistema le conviene gente trabajadora y súper concentrada en su rollo y ya. La alteración de la conciencia es que tú te des cuenta de que el mundo es más grande, más complejo, muchas cosas... te lleva a otra realidad, tú te creas otra realidad y es una realidad que existe también ahí, porque el mundo no es lo que es, el mundo de lo que vemos (Entrevista 2).

Aunque muchas personas en la fiesta y fuera de ella pueden tener la intención de ampliar sus mentes y entrar en lo más profundo de sus seres, yo diría que la gran mayoría de los asistentes solo quiere divertirse, soltar las tensiones y escapar a la vida cotidiana. Me parece importante señalar que en las fiestas se consume más *éxtasis* que otro tipo de drogas como el LSD (ni pensar en el yaje o en las llamadas drogas sagradas), ya que son drogas que implican otros contextos. Sin embargo hay que señalar que el cada vez mayor consumo del yaje en Bogotá, obedece no tanto a intentos de «limpiar el alma», «abrir ventanas al universo», sino como una forma de divertido escape de la realidad. Excepto en las rumbas de Mutaxion y Ecosound al principio de la movida, donde predominaba el ácido y también la cocaína, el consumo de LSD no es generalizado. También porque ya no es una droga que

estén produciendo masivamente. El *éxtasis* por su parte, es más fácil, se supone que da una felicidad casi asegurada, de alguna manera forma parte de toda esa generación de drogas antidepresivas y ansiolíticos como el sanax, el prozac, el valium, drogas que generan una tranquilidad artificial donde todo está bien. Sin embargo, no podemos ignorar el hecho de que existen personas que han tenido experiencias profundamente místicas con el *éxtasis* y existen muchos testimonios del estilo «el *éxtasis* cambio mi vida». El tema es muy relativo y difiere de caso en caso. En otros casos simplemente se quiere acelerar el corazón y bailar frenéticamente como con el consumo de complejo B mezclado con Cyclón (bebida energizante).

Aparte de las drogas, es muy importante el comportamiento en la fiesta *rave*. Lo que prima es el respeto. «¿qué quien es usted? ¿en qué anda? No sé, lo respeto, es su problema, aquí venimos a sentir, compartimos un espacio tranquilos», es más, cuando la gente está en «éxtasis» ve a todo el mundo como bonito, una mujer ve a otra o a un tipo y le parecen bonitos, o un tipo ve a otro y le parece bonito, en general cuando están en *éxtasis* ven que el mundo está lleno de personas lindas.<sup>63</sup> Por eso cuando llegan los *mafionetos*<sup>64</sup> se dice que el ambiente se pone denso, que la energía de esa gente es *reáspera*<sup>65</sup>, y eso agrede mucho, da miedo, y la gente asidua a la fiesta techno quiere estar con gente linda, fresca, que sean bonitos y bonitas, no sólo estéticamente sino buenas personas, no agresivas, que sean queridas con todo el mundo, como cuando uno se consiente con los amigos o las amigas, no se quiere tener miedo ni que nadie agrede, como varias personas me indicaron: «ya la vida es suficientemente dura para que ese que es mi espacio sea duro también». En el *pogo*<sup>66</sup> se destapa mucha rabia y la gente va a desquitarse allá, a sacar lo que no puede todos los días, a desquitarse la rabia de la violencia, de la discriminación. En cambio en la fiesta techno no, no es que no tengan a veces rabia y frustración, no es que crean en el gobierno o que hay una sociedad justa, todo lo contrario, en algunos parches hay discusiones críticas (sin embargo, el tema político no es de ninguna manera el predilecto) pero precisamente

---

<sup>63</sup> En este capítulo estoy describiendo el mundo *rave*, que implica un lenguaje y unas apreciaciones. Sin embargo, esto no va a quedar sin ser clarificado. En el siguiente capítulo en que entro a analizar el mundo *rave*, daré cuenta de este tipo de expresiones que no son vanales y tienen serias implicaciones. ¿qué es lo bonito? ¿desde dónde se dice que algo es bello? ¿Qué es la belleza? ¿cómo se han construido y naturalizado las imágenes de los bello y lo bonito?

<sup>64</sup> mafiosos

<sup>65</sup> difícil de llevar, fea

<sup>66</sup> Estilo de baile, típico del rock, donde la gente se abalanza unos contra los otros, se empujan, se patean, pero todo dentro del ánimo de la fiesta.

esto es una respuesta a todo eso, la gente viene a la fiesta techno a encontrarse consigo misma y a cuidarse mutuamente, lo que no quiere decir que todo esto sea siempre de una manera consciente. Como alguien me decía: «el mundo está lleno de una rabia la hijueputa, la gente anda matándose por cualquier cosa, si uno está en la calle, llega el mancito que lo quiere bajar de rabia y de hambre, claro, si el man ve que uno tiene y él no, no va a echarle la culpa al sistema, sino que uno es el rico, así uno no sea rico, si lo fuera no estaría caminando por ahí, pero eso al man no le importa en su situación, para él uno es un rico y ya». Sobre esto encontramos algunos parches de la escena techno que reflexionan en torno al papel de las grandes multinacionales frente a los problemas de miseria en el mundo, o la destrucción del medio ambiente, lo que ha originado una conciencia global que ha implicado que muchas de estas personas de la escena techno participen en reflexiones a través de la red con otras de diferentes partes del mundo sobre la Organización Mundial de Comercio, la guerra de Irak y el desastre ambiental. En este sentido es muy importante la red, pero también el hecho de que hay personas que han viajado de aquí a Europa y de allí han venido otras que han estrechado lazos de amistad y de discusión que facilitan el desarrollo de foros de discusión como por ejemplo el organizado por estudiantes alemanes de la universidad de Munich en el 2003. Y todo porque algunas personas estuvieron aquí, se creó la relación y ahora a través de la red se comunican y la gente allá está informada de qué está pasando en el país. No obstante, la escena bogotana, a excepción de ciertos individuos dentro de parches como Mutaxion, es bastante apolítica, y eso también está relacionado con el hecho de que la techno acá es un fenómeno de clases altas, y esta gente no está sufriendo la guerra o la pobreza en carne propia y pues *pasarla bien* se erige como una forma de acción política bastante conveniente.

Igual yo no me doy contra el mundo, yo ya sé que afuera es horrible pero adentro nos cuidamos; así es como yo veo entonces la *techno*, pues digamos que me trama eso, claro, hay otro tipo de fiestas donde la gente se pasa, pero no en estas fiestas y son muchas en que no se cogen a golpes nunca, nunca hay peleas así malucas ni nada y hay mucha interacción entre hombres y mujeres frescos (Entrevista 3).

En este contexto el PLUR (Paz, Amor, Unidad, y Respeto) es acogido como filosofía de la techno. «Cuando llegó el término *PLUR*, aquí nuestras fiestas ya eran así, siempre unidad, pues el parche es súper unido, por lo menos cada parche, tal vez el parche gigante no sea unido, pero se va buscando la gente por eso. Y el respeto sí es real, para mí sí es real el respeto ahí, por lo menos en las fiestas, como le digo, y en los parches en los que yo me

nuevo, yo lo veo. Lo que pasa es que también es muy superficial, lo uno no quita lo otro. Pues también hay moda, superficialidad, sólo una cosa pasajera».

Entonces esta el PLUR, pero el PLUR también implica una serie de códigos de la fiesta. Algo, por ejemplo, considerado de mal gusto o que es visto como tal es que haya hombres «cayéndole» a las mujeres, o actos violentos; es muy importante que la gente pueda estar tranquila, sin que haya nadie persiguiendo, acosando o molestando a las demás. En este sentido es interesante el que en estas fiestas se puedan expresar diversas identidades sexuales al interior de los mismos parches, es decir, hay grupos en que encontramos parejas hetero y homosexuales, así como lesbianas y bisexuales sin ningún problema. Los comportamientos esperados no se ciñen usualmente a las conductas modeladas por la prescripción patriarcal en cuanto a los propio y digno de hombres y de mujeres, heterosexuales.

Creo que por eso se da una formación estética muy clara y esa es una forma de exigir cierto tipo de comportamiento y con eso la gente es super fuerte y la gente que se excede es tratada super duro, si se empepan más de la cuenta, si la persona entra en un estado de intoxicación avanzado.. yo he visto casos en que no es atendida ni siquiera. *No venga a cagarse todo el parche, no sea irrespetuosa, nos estábamos cuidando entre todos, y usted viene a cagarse todo el parche.* Hay unos mecanismos como de: *usted no sirve* muy eficaces. Hay unas cosas de control muy eficaces del límite al que usted puede llegar y : cómase lo que quiera, haga lo que quiera pero hasta el punto que la situación no me vaya a incomodar, lo que queremos es estar tranquilos, no queremos estar tensos (Entrevista 2).

Este tipo de actitudes son más arraigadas en las generaciones más jóvenes, los candy kids y los tecnopunks. Entre los de vieja guardia, Mutaxion y Ecosound, hay mayor tolerancia con los excesos.

Siempre que estas en unos estados alterados de conciencia tienes que manejar unos códigos (...) y esos límites nosotros (Mutaxion) no los manejamos, siento que hay una tolerancia a ese nivel y eso es lo yo pienso que tratamos de hacer, que no tengamos límites. Solamente hay límites si se va a agredir a otra persona, eso no lo

permitimos (...) Nos permitimos los excesos, la catarsis, que es un poco la idea de la rumba: de que nos liberamos a través de la fiesta (Echeverri, 2002:139).

## Parche

El Parche es el ente de agregación por excelencia en el mundo techno. Parche como ente de agregación diferente a lo propuesto por el orden racional, patriarcal, logocentrico y católico: la familia, la escuela, la asociación, la empresa, etc... Parche como familia emocional, ya no bajo el mando del padre y de la madre, sino como agrupación de amigos unidos por la empatía.

la mayoría de la gente hoy en día tiene sus *rayes*<sup>67</sup> y sus cuentos con la familia, y termina siendo muy importante encontrarse dentro de un grupo de gente. Entonces yo también veo eso en el *techno*. Por ejemplo, la gente que veo en *Mutaxión* es gente huérfana; por ejemplo, los franceses que la familia ni idea, esa es su familia y ellos mismos lo dicen, y pueden pasar las mil *cagadas*<sup>68</sup> y todo pero ahí están. Y se hacen cagadas, o sea, son locos, marica, entonces pasan unas vainas, pero son familia, eso, una familia, un grupo de gente ahí súper unida haciendo cosas juntas y estando juntas.

En algún momento las personas hablaban no sólo de «parche» sino de tribu, sin embargo, esto fue rápidamente desechado: es que uno tiene un parche... ¡la familia! (...)y es que con lo de tribu también es que el término de tribu urbana está súper *perratiado*<sup>69</sup>, entonces como que también a uno le da *mamera*<sup>70</sup> seguirlo usando, es un término que ya lo utiliza hasta *Diesel* para vender jeans, como «*ven, ponte el jean de tu tribu*». Pues como que ya lo vaciaron de contenido, lo volvieron comercio. Después, pues es como el término así, uno usa como el de parche, el parche (Entrevista 1).

De pronto eso se explica más desde el término de comunidad de sentido, es que sí, esto es como una comunidad emocional, es una comunidad de sentido. Primero, son comunidades

---

<sup>67</sup> problemas, traumas

<sup>68</sup> problemas graves

<sup>69</sup> lo han usado demasiado y lo han vaciado de contenido

<sup>70</sup> aburrimiento

emocionales pues porque es puramente emotivo, la música es puramente emotiva, el baile es puramente emotivo, las drogas son totalmente emotivas. Realmente sí hay una cosa de emociones que une a las personas. En esa medida sí es una comunidad emocional, porque es a través de las emociones que se unen; no es a través de un trabajo intelectual o de un trabajo mecánico, sino de las emociones que se quieren experimentar o sentir o reproducir. Y también son comunidades de sentido porque la manera en la que le dan sentido a la vida las personas es a través de su grupo; es con ellos con los que uno está construyendo.

Claro, obviamente que cada uno tiene que ser uno mismo, y usted tiene más valor dentro de su parche entre más persona sea usted. No es que el parche le dé sentido a su vida, sino que usted le da sentido a la vida del parche de alguna manera, eso pienso yo. Es muy importante, por lo menos en mi parche, cada uno está en lo suyo, como que lo que hace el parche no es para que alguien esté bien, sino que todos tienen que estar bien para darle al parche. Si alguien está mal, ahí está para la ayuda, cada uno tiene que poner lo suyo, y entonces son personas muy pilas cada una, como muy autónomas, cada uno en lo suyo, que se reúnen a hacer cosas, eso es importante. Como que sí hay una interestimulación ahí de que *«qué hubo, cómo va lo suyo», «baga lo suyo, hágalo bien»*, por lo menos en mi parche (Entrevista 3).

Por ejemplo, Mutaxión como parche, nos sirve para ver como este tipo de agregación, desafía los discursos dominantes. Mutaxión como su nombre lo define, muta todo el tiempo e invita a sus miembros a mutar con ellos. Se respetan los procesos de su gente y hay mucha tolerancia entre ellos, también porque son muy distintos.

Aquí no es que estemos juntos porque nos parecemos, cada uno es sí mismo, por más tenaz que sea: tímido, hablador, sea lo que sea es él, y eso es como lo que se respeta acá, que la gente sea ella misma (Echeverri, 2002:183).

Asimismo, Mutaxión genera el espacio para los excesos para poder hacer lo que se desea sin miras a la moral.

Cuando hay una permanente confrontación con nosotros mismos de creación y de vivir todas las limitaciones de ser humano, de meterse ahí, de encerrarse en uno mismo, que muy poca gente se lo aguanta, de confrontación áspera, sin embargo, de una entrega y una honestidad con esa confrontación que pienso que es lo que

hace que las fiestas sean tan vivas... Vamos a entregar toda nuestra carreta, toda nuestra historia (...) ¿Sabes para mi qué es lo delicioso de esta historia? Es que sacamos nuestros miedos de una manera muy tierna, muy creativa; no creativa, sino amorosa (...) Por eso cuando no funciona algo o cuando estamos en otro ambiente reventamos y por eso yo me puedo volver loco o ella se puede volver loca. Yo nunca me he vuelto loco en una fiesta de Mutaxión, jamás me he vuelto loco, pero si me he vuelto loco en otras fiestas porque hay una resistencia, hay una negación. (...) El código de nosotros es la libertad y el poder ser (...) Y por eso pienso que es muy duro para gente que recién llega, encontrarse con el voltaje de sentimiento cuando no estamos bailando: reventamos y nos metemos en unas discusiones y podemos pelear y darnos en la jeta o podemos estar desnudos besándonos (Echeverri, 2002:186).

En Mutaxión así como en otros parches techno, conviven diferentes identidades sexuales sin problemas. Como suele suceder en los grupos de amigos, se están formando todo el tiempo parejas que después se separan para formarse otras, pero usualmente mucha de esta actividad queda en el parche.

También se ven las típicas relaciones de siempre, que es lo más normal; pero si hay gente que está evolucionando ahí, como personalmente, como a tomársela más tranquilo, como a no ser machista, como también a replantearse eso de las relaciones posesivas. Pero eso es de personas, es muy relativo (...) Igual hay nenas que se comen a todos, todos los días uno distinto y nadie las va mirar o a irrespetar por eso, ni le van a decir que es una puta, no lo van a decir, no lo van a decir, a ti te siguen respetando por más que seas una promiscua; no te irrespetan. Es su opción sexual, usted verá (Echeverri, 2002:187).

En el mundo *rave* se ha creado un espacio propicio para subvertir el orden establecido. Un orden patriarcal y falocéntrico en que han primado unas relaciones de género basadas en la dominación de las mujeres por parte de los hombres y de la negación de los hombres que no son reconocidos como tales (minorías étnicas y sexuales). Este espacio ha sido una apuesta de las mujeres y hombres jóvenes para construir identidades menos restrictivas y tradicionales; un espacio proclive a la libertad, la igualdad y el respeto. En este contexto, la facultad mimética ha servido para deconstruir cuerpos prescritos secularmente por la

represión, la limitación y el autocontrol. Cuerpos que fueron contruidos dentro de un orden tradicional a partir de esa misma facultad mimética, que en este caso sirve a los *ravers* para aprender y desaprender modos de comunicación y expresión que se exploran en el éxtasis y la desinhibición de la fiesta *rave*.

## Capítulo 4.

### *Los cuerpos ravers*

#### **Diacríticos corporales: el sentido de la apariencia corporal y la moda *raver*.**<sup>71</sup>

Los «diacríticos corporales» reflejan ampliamente las estéticas en uso en las diferentes culturas y regiones del mundo y son elementos que nos indican la identificación social de una persona (Restrepo, 1999a; 1999b; Montenegro, 2003) si los tenemos en cuenta dentro de un contexto social específico. Los diacríticos corporales son una construcción cultural que se refleja en la moda y por supuesto en la gestualidad, en las técnicas corporales, los movimientos del cuerpo que como ya ha señalado Marcel Mauss (1991) son una construcción social: las formas de moverse, de nadar, de caminar, etc, se aprenden y expresan, es decir, esas técnicas corporales nos permiten leer las expresiones del cuerpo, que pueden ser descifradas a partir de la mirada centrada en la facultad mimética, la cual tiene un sentido muy claro: el de comunicar. Un cuerpo que es el resultado y el portante de la facultad mimética y que es además instrumento de diferenciación (Montenegro, 2003:137).

Esta idea de «facultad mimética» la plantea Benjamin (1991) entorno a la capacidad de la naturaleza de generar semejanzas (como ya se ha señalado en el capítulo primero), señalando la gran capacidad que tenemos los seres humanos para producirlas, siendo así que desde la infancia estamos aprendiendo las técnicas corporales a través de diversos mecanismos como los juegos (Benjamin 1991), los cuales nos sirven de adiestramiento y disciplinamiento del cuerpo, lo que nos permite en posteriores eventos de nuestra vida retomar los movimientos de otras personas y tornarlos en propios como sucede en el baile, en donde lo que hacemos es mirar cómo bailan las demás personas y retomamos sus

---

<sup>71</sup> Algunos elementos de esta parte ya han sido esbozados como parte de este trabajo en el artículo «Moda y baile en el mundo *rave*. Sobre el concepto de mimesis en el estudio de las identidades juveniles» en *Tabula Rasa*. No. 1:125-152, enero-diciembre de 2003.

movimientos, aunque esto no hace parte de una incapacidad para generar los propios movimientos; por el contrario, lo que se intenta es seguir movimientos que hacemos propios como una forma de compartir el baile con las demás personas. (Montenegro 2003). Esto no quiere decir que la facultad mimética sea pura imitación, por el contrario está ligada al impulso creativo, como ha señalado Benjamin: «la percepción y la transformación activa son los dos polos de la cognición del niño: “Todo gesto infantil es un impulso creativo que corresponde exactamente a un impulso receptivo”» (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995:290). Esta cognición infantil es táctil, como ya lo ha señalado Buck-Morss (1995), en que los niños y las niñas llegan a conocer a través de asir y usar objetos de manera creativa, dándoles nuevas posibilidades. Los seres humanos, podemos ver similitudes y tenemos la capacidad para producir semejanzas, de hacernos semejantes, de actuar miméticamente (Benjamin citado por Buck-Morss, 1995:294). En el caso rave se trata de hacerse semejantes, respetando y posibilitando las diferencias, es decir, crear un suelo común de comunicación, diversión y libertad que, casi por definición, permita los distintos modos de expresión del sujeto, de su cuerpo, de su sexualidad, etc. La semejanza, con su capacidad creativa, de construcción de modalidades de autoafirmación, estaría representada en el ejercicio mimético de constituir «comunidad», de establecer símbolos y lenguajes comunes: drogas, expresión corporal, baile.

Como ya he planteado anteriormente (Montenegro 2003 y siguiendo a Agnes Heller 1972), la vida cotidiana es fundamentalmente mimética, pero que a pesar de la imitación, existe la libertad individual que implica no sólo un movimiento dentro de la mimesis sino la posibilidad de configuraciones diferentes. Esto implica que la mimesis y los procesos cotidianos de configuración y re-creación de la identidad están estrechamente relacionados (Montenegro, 2003:127), siendo así que «en la apropiación y en la conducta de la vida cotidiana tienen una parte importante tres distintas –pero relacionadas- formas de *imitación*: se trata de la imitación de acciones, de la imitación de comportamientos y de la imitación evocativa» (Heller, 2002:495 cursivas en el original). En la primera (imitación de acciones) la imitación también lo es de las actividades y esto implica que hay imitación de acuerdo al objeto y a la motivación, es decir, podemos imitar la actividad, pero cuando la podemos utilizar en varios contextos de forma efectiva, gracias a la apropiación del significado, podemos hablar de la apropiación de la acción. Es decir, la imitación de la acción «constituye una parte o un momento de la imitación de un conjunto de

comportamiento» (Heller, 2002:497). Esto es fundamental en la medida que la imitación del comportamiento implica la imitación del rol o la apropiación del rol (Heller, 2002:498), los que son en relación al género, es decir, los roles implican relaciones de género en la medida que los roles de género nos permiten hacer visibles los patrones específicos de las mujeres y los hombres en su relación con el entorno (movilidad, uso y percepción del espacio) (Moore 1991, Sabaté et al, 1995). En pocas palabras se puede decir que los roles de género describen quién hace qué, dónde y cuándo, permitiendo que identifiquemos cómo se reparten el trabajo, la autoridad y el ocio entre hombres y mujeres. Esto por supuesto tiene amplias variaciones espaciales, generacionales, de clase y étnicas.

Ahora bien, la apropiación de las formas de comportamiento no se dan sólo a través de los procesos imitativos, sino que también interviene la normatividad social que se expresa a través de las advertencias morales, que llevan a la persona a ejercer la facultad mimética con el fin de «saberse “mover” en el ambiente» (Heller, 2002:499). Esta apropiación del comportamiento a través del proceso imitativo va cargada de un contenido socialmente significativo que tiene un alcance ideológico, siendo así que no existe un ser humano que pueda excluir del ejercicio del comportamiento y por lo tanto de su vida en sociedad el acto imitativo (Heller, 2002:500). Por otra parte, la imitación evocativa se da en la vida cotidiana a través del relato, pero en este trabajo nos referiremos más a las formas corporizadas de la mimesis.

Sobre esto debemos señalar que los actos corporales son hechos imitativos, lo que significa que son aprendidos a través de diferentes mecanismos de socialización como lo apreciamos en las indicaciones de Heller, en que vemos como desde la niñez (como ya lo había mencionado Mauss en el texto citado) se imitan los movimientos de las otras personas y que se consideran eficaces. El acto no es natural, se aprende en la medida que es impuesto desde fuera, en que el principal vehículo de la imitación es el cuerpo, desarrollando técnicas corporales que varían según la edad, el género así como el origen de clase y étnico. La mimesis es por otra parte una representación, pero no es parte de una escena teatral en que el personaje representa una ficción, aquí el acto imitativo es una representación que se convierte en realidad, «quién imita, entonces, no está copiando o falseando la realidad, no está actuando; por el contrario, está viviendo y asumiendo como propia esta imitación. De este modo, la mimesis no es la acción de un actor que temporalmente encarna a otro

personaje; aquí la imitación se vuelve realidad sensible, hace parte de sí mismo» (Montenegro, 2003:131).

Un ejemplo de esto en el mundo techno es el baile, el cual se escenifica en un entorno social específico, con unas técnicas corporales muy específicas para los hombres y para las mujeres en espacios muy tradicionales y que en algunos de los mundos de la escena techno son subvertidas en la medida que las técnicas corporales propias de esta escena se convierten en movimientos corporales andróginos, lo que es una clara diferencia con otras escenas en que las relaciones de género son más tradicionales. Sin embargo debemos tener en cuenta algo que ya he señalado, y es que la escena techno es variada, así como encontramos parches muy subversivos en las relaciones de género como lo podrían ser algunos *ravers* y algunos *technopunkeros*, otros pueden ser profundamente tradicionales como lo son los tecnomafiosos y las tecnolobas que reproducen los estereotipos típicos del macho y su hembra (su *mami*). Lo profundamente subversivo de la escena electrónica bogotana que allí se encontró la posibilidad de romper con las tradicionales relaciones de género que se vivían en la rumba bogotana: mujeres que deberían ser «invitadas» a ir a bailar, un hombre que la recoge, la invita a salir, la «lleva» a bailar, paga lo que consuman y luego (cuando él lo decide) la acompaña de nuevo a casa. En el lugar de baile, ella está *con él*. No hay posibilidad de interactuar con otros hombres a menos que sean amigos de él y que este lo permita. Baila con él, y en algunos casos (como en la escena tecnomafiosa) *para él*. En la escena electrónica hay un cambio fuerte, y es que vamos a encontrar grupos de mujeres que van a bailar solas, no necesitan a nadie (por lo menos no a un hombre) que las recoja y las «lleve» o las «saque» términos muy utilizados en el mundo bogotano y que hablan claramente del lugar tradicional ocupado por las mujeres. Estas jóvenes mujeres van solas, bailan solas o con sus parches de mujeres y no necesitan a los hombres allí. Por supuesto hay mujeres que van a «levantar» hombres, pero muchas van a estar con sus amigas, o porque no, con sus novias, o a «levantar» sí, pero no a los hombres, sino a otras mujeres. La escena techno permitió un espacio público donde se pudo expresar la autonomía de las mujeres frente a los hombres, o sexualidades diferentes como el lesbianismo o la homosexualidad (por supuesto la bisexualidad también) en que los hombres pueden expresar su amor por otros hombres o pueden simplemente expresar su cariño por sus amigos sin necesidad de recurrir a estar autorizados para hacerlo por el estado de embriaguez.

Volviendo al acto mimético, es necesario indicar que la mimesis implica al mismo tiempo alteridad. Como ya he señalado en otra parte (Montenegro 2003:132) las personas imitan pero no para parecerse, sino para integrarse por una parte y por la otra para crear una singularidad, una diferencia: «Lo que buscamos a través del acto mimético es tomar elementos con los cuales podamos construir nuestra identidad frente a un otro diferente, en lo que participa una percepción individual del tiempo y del espacio, fundamental para la creación de la identidad» (Augé, 1994; 1996, referenciado en Montenegro 2003:132). Esta percepción espacio-temporal aparece en la fiesta. Es allí donde la identidad de quien participa de la escena techno se vuelve corporeidad, en la medida en que «el cuerpo en tanto construcción cultural es significante y soporte de las relaciones sociales» (Restrepo, 1999a: 237). Esto nos lleva a que las personas del mundo *rave*, no buscan imitar; lo que están haciendo es encontrando elementos identitarios para sí mismos y su grupo, que lo hacen además en un entorno globalizado, con unos accesos informáticos y tecnológicos, sostenidos por una capacidad de consumo y una educación que los pone en relación con un mundo angloamericano más que latino, por ejemplo. Sin embargo esa mimesis es readecuar los elementos foráneos a su forma de expresión, a lo que quieren representar, que es una particular forma de ser-estar en el mundo, que superficialmente, en sus hábitos corporales y en sus modas vemos a estas personas como «iguales», «imitadoras» o por lo menos «parecidas». Esto no es más que una representación del poder evocador de la mimesis que nos muestra a personajes que parecen salidos de los canales musicales juveniles, como MTV, o de algunos de entretenimiento masivo como SONY o Warner.

Cuando nos referimos a las técnicas corporales que adoptan determinadas culturas juveniles como lo son los *ravers* vemos un proceso mimético en que interviene una estética particular puesta a punto a través de la música o en relación con esta. La música está ligada a un medio muy poderoso que es la televisión, y por tanto a las empresas de entretenimiento a través de las cuales se definen en gran parte los consumos masivos. Los canales televisivos no sólo difunden unos tipos de música hegemónicos, sino unas estéticas particulares entrelazadas con la música y procesos locales que se vuelven globales, de esta forma no sólo tenemos una música *grunge*, sino una estética *grunge*, una música *power* y su correspondiente estética que sirve no sólo para interconectar y dar coherencia interna a grupos de colectivos alrededor de las mismas sino también para separar, para crear

alteridad. En el caso del techno no sólo se produce este proceso imitativo a través de los medios masivos, sino que se ha dado a partir de experiencias individuales de personas que han viajado al extranjero (Europa y Estado Unidos principalmente), sino como ya lo vimos en el segundo capítulo, con personas foráneas (francesas, inglesas, etc) que han venido y han traído la «buena nueva». Estas nuevas formas se apropian y se convierten en un deber ser, como ya lo he señalado en otra parte (Montenegro 2003:138), algunas personas hacían alusión en las entrevistas que no bastaba conocer una música, es decir, reconocer sus temas, sus grupos, sino sus historias y claro las diferencias frente a lo que «no es», sino que además hay que *ser*, lo que significa que hay que portar el estandarte y portarlo bien: qué tipo de zapatos se usan, de que marca, el color de las medias, la forma en que se usa la camiseta (no sólo es tener una camiseta de determinado color y diseño), porque si no hay un «arreglo» particular no *eres* realmente, sino que *pareces* o *quieres parecer*, lo que es inadmisibile; disfrazarse no es mimesis, de lo que se trata por el contrario es de convertir esa puesta en escena en una realidad: es poner a funcionar la facultad mimética.

En la escena que estudio, la escena techno de Bogotá, encontramos que esta estética se representa o se vuelve visible en la moda, que ya ha señalado Simmel (1946) es una influencia en el permanente cambio de las expresiones de una sociedad, tal como lo son los vestidos, sólo que este autor señala que la moda sólo influye a las clases superiores y que en la medida que las inferiores se apropian de esta, las primeras buscan nuevas formas de diferenciarse (teoría de la «filtración descendente»). Esto puede ser cierto en algún sentido y en algún tiempo, pero no es así en otros, es decir, los medios masivos permiten que las clases populares copien sus propias modas sin interferencia de la clases altas, y por otra parte generan sus propias modas. También encontramos que al interior de las diferentes clases se generan modas diferentes y corporalidades diferentes. Braham señala que existen «múltiples sistemas de moda» que permiten que esta se mueva a cualquier dirección, hacia arriba o hacia abajo, desde diversos lugares de partida y que no emanan de una sola fuente ni deben «filtrarse hacia abajo» (citado por Entwistle, 2002:269). En el caso de la escena techno, ya hemos visto como hay diversidad de ser y estar en el mundo que se representan, por ejemplo, en modas diferentes que van ligadas precisamente a una forma de ver el mundo, de comportarse y estar en él. Por otra parte sigo a Simmel en su afirmación de que la moda tiene dos funciones claras: concentrarse en un grupo y permitirle a este la

separación de los demás, siendo así que cuando esto no se presenta, la moda como tal desaparece (1946:132).

Algo claro en el proceso identitario es que el individuo *es* en la medida en que logra diferenciarse de otro, pero lo hace a través de una uniformidad con las otras personas de su grupo social. La moda, por otra parte, satisface por medio del cambio continuo la necesidad de «excitantes siempre nuevos» (Simmel, 1946:133). La moda, en virtud de lo anterior siempre se está expandiendo y cambiando, pero al expandirse pierde su carácter diferenciador y debe renovarse continuamente (Simmel, 1946:145). En la medida en que la mayoría del cuerpo social no puede acceder a la moda, el individuo se ve satisfecho por distinguirse de otros grupos sociales y por hacer y usar lo mismo que las personas de su propio grupo; esto implica la aprobación de su entorno y la envidia de quienes no pueden ser como él (Montenegro, 2003:142). Para Simmel, esta envidia supone un apoderamiento ideal del objeto envidiado, pues lo indiferente está más allá de la oposición y, por lo tanto, del interés (1946:138). Cada individuo, al participar de la moda, vive una aprobación general como ser genérico.

El mundo *techno*, al igual que cualquier otro de nuestra sociedad, está regido materialmente por la moda y por determinadas técnicas y movimientos corporales. Las personas que hacen parte de una determinada escena tienen un comportamiento que les identifica, una estética particular que se ve materializada en su cuerpo, en lo que lo cubre, y en cómo se mueve y se expresa ese cuerpo. Como ya lo había dicho, todas las personas cuentan con unos diacríticos corporales, elementos utilizados en o sobre nuestro cuerpo que sirven como señales de identificación que se dan como parte de un determinado grupo social y que sirven, no sólo para que este grupo nos identifique como parte de él, sino frente a otros grupos de personas. Debemos recordar que todos hacemos parte de un colectivo y que esta pertenencia es fundamental dentro del proceso de creación de una propia identidad; así mismo, esta identidad se construye, no sólo en la medida en que hacemos parte de un grupo, sino en cuanto nos distinguimos de un otro diferente (Montenegro, 1997). Como parte de esto que llamamos diacríticos corporales está ese aspecto fundamental de la vida moderna que es la moda, representada en artículos básicos como el vestido, suntuarios como las joyas y «marcas» en el cuerpo como los tatuajes o los *piercings*.

En la escena techno, como ya he anotado, existen diferentes estéticas que van ligadas a una forma de ser-estar en el mundo, están los *ravers*, los *traquetos* o *tecnomafiosos*, los *tenopunkeritos*, los *candys*, que hasta hace poco estuvieron presentes (aparecen cerca del año 2001 en la escena colombiana y para el 2005, prácticamente habían desaparecido) y los *tranceros*.

Por una parte, podemos observar a las personas *ravers*, las cuales tienen una estética en donde priman los materiales sintéticos, por ejemplo, en las camisetas, las cuales además son muy ceñidas, muy asociadas a la estética gay. Son corrientes las gafas espaciales de colores como naranja, azul o amarillo, al igual que los pantalones anchos de dril tipo *baggy*, las cadenas que penden desde el cinturón hasta uno de los bolsillos, los tenis, el cabello corto parado en puntitas y algunas veces pintado de colores. Lo anterior se aplica para hombres y mujeres, ya que se trata de una estética andrógina en donde no se trata de resaltar la feminidad ni la masculinidad; por el contrario, se propende por eliminar las diferencias, tal como sucede al bailar donde no hay movimientos propios de los hombres o de las mujeres. Tal vez esto tiene que ver con los orígenes del *rave*, ligados en buena medida a los clubs gays de Chicago y Detroit o, en el caso colombiano, a lugares como Cinema, el cual en sus inicios era un bar gay. Sin embargo, la estética *rave* contiene elementos que, a su vez, están presentes en otras culturas juveniles. Ejemplo de ello es la forma de llevar la cadena en el pantalón, un elemento muy particular dentro del *grunge* o del *power*; también se puede hablar del pantalón *baggy* que está muy presente en el *hip-hop*, una cultura que ha influido notablemente al mundo *rave* (Tarazona y Bernal, 2002).

Una de mis entrevistadas, narraba:

En términos generales, si tú ves, los materiales de la ropa son como tecnológicos, sintéticos, como plastiquitos, cositas así. Se da como esa moda que es toda como de telas sintéticas, plásticos, cueros artificiales, todo eso. Están los technopunkeritos, que tienen las cadenas, el pelo paradito —esos son los chiquitos—, las camisetitas de corazoncitos o el signito de Shelo o de una cantidad de cosas, aquí en la mitad. Y como toda esa moda de los pantalones súper anchos ahí abajo, de tenis... Predomina una moda cómoda, cómoda para bailar. No muy sexual, hay también un estilo súper bisexual, andrógino a la larga, de súper pelaítos, niños que se visten, que uno los ve y a veces dice «¿será niño o será niña?», unas chaquetitas, el pelo como

echado de pa' atrás, una moda así. [También se encuentra] El de la pinta del universitario normal, con su saquito y sus blue jeans. El otro más gomelo, su zapato así, su pelo engominado, también va a las fiestas. Y los punk, moda ya bien punk, yo creo (entrevista 1).

Para ella, existe una clara diferencia entre hombres y mujeres:

Sí, obviamente las mujeres son más innovadoras, pues la mujer se disfraza más también. Porque el vestido en la mujer siempre es más innovador, súper flashing, y no es por querer levantar, uno quiere vestirse esa noche y verse súper bonito. Entonces se pone una pinta divina, un vestido divino, una cosa que uno no usa casi nunca. Y los hombres, normal, el que va a bailar, jeans, un busito y un saco y se acabó. También está ya la otra moda, como las nenas así con sus topcitos, súper provocativos, ombligueras. Y hay unos personajes que tienen un modo muy particular de vestirse, que esos uno los ve en la fiesta que se disfrazan. Por ejemplo, yo me he encontrado un gay que tiene el pelo morado y se pone faldas larguísimas que le sobra tela, con un saquito así fucsia, tiene unas pintas así, y el man estudia artes y hace su ropa, él mismo la hace. O un man, yo me acuerdo cuando me lo encontraba, que tenía falda escocesa. Y, sí, no falta, siempre hay como unos personajes, ángeles, una niñita con alas me acuerdo en una fiesta, otra con trinché y con diablo. Y el vaquero, la moda vaquera, moda de muchos de los que van al [bar] Cinema, moda vaquera a la lata; claro que eso ya no he vuelto a ver, pero siempre hay los vaqueros. Por ejemplo, los que frecuentan las fiestas de Mutaxión o los pelaitos, no les gustan los vaqueros, los vaqueros son los que van a Gótica como a hacer el show, y eso es Barranquilla, por ejemplo, con toda esa moda súper flashing de show. Setentones también hay a la lata, la pinta setentona... (entrevista 1).

La moda *techno*, como venía diciendo, es muy andrógina. Sin embargo, como señala Eva, hay otros grupos dentro de la escena que se visten de una forma diferente. Los hombres y las mujeres *tecnopunkeritos*, por lo general, llevan una pinta muy similar: pantalón *baggy*, cadenas, camisetas esqueleto, tenis, pulseras y cinturones de cuero con taches metálicos, pelo corto parado en puntas y pintado de colores. Pero también encontramos la moda «retro», es decir, aquella que rememora los años setenta: en el caso de las mujeres, jeans bota campana, blusas de lino, tenis o zapatos de gamuza, cinturones de lana o materiales similares con flecos que se usan por encima del pantalón, van de medio lado un poco debajo de la cadera y su única función es decorativa, prendas todas en las que abundan

motivos bordados como flores de colores diversos; los hombres también usan pantalón bota campana y descaderado pero con cinturones de cuero que lo sostengan, además de camisas abiertas con cuello «ala de avión» y gafas oscuras.

También se encuentran los *tranceros*, quienes se visten generalmente de negro, con ropa costosa de marcas exclusivas. No llevan aditamentos como los que he mencionado, a excepción de las gafas oscuras, muy al estilo *Matrix*<sup>72</sup>. Las prendas que predominan en los hombres son los pantalones negros bota campana de dril y los zapatos o botas de cuero negro cómodos. Las mujeres llevan jeans negros ceñidos y *bodies* blancos o negros, o muchas veces *tops* de los mismos colores. El cabello de los hombres es preferiblemente corto, sin colores artificiales, peinado con gel y parado en puntitas; el de las mujeres es largo, suelto y con colores. En términos de las casas de moda *Hugo Boss* o *Versace*, esta gente está «muy a la moda».

Al respecto, otra persona relata:

Ahorita es una cosa como tan fashion, como tan light, tan de moda y tan chic... además que ahorita se volvió re-fashion, ha sido re de moda y eso lo hizo el techno, entonces sí es muy chistoso. Pero pues igual hay unas pintas muy clasificadas. Están como los traquetos, que la nena pantalón apretado y blusita apretada, y siempre súper tetona. Están los Mickey-mickeys y estos que se visten súper divertidos. Están los que se visten entre el hip-hop y el techno... Igual toda la estética techno es una estética súper gay. Hay gente muy estrafalaria también, gente con pintas estrambóticas y eso es chévere. Camilo anda con el pelo morado y con faldas todo el tiempo, es súper bonito. También en el techno uno ve pintas súper bellas, gente como jugándole mucho a la estética y proponiendo cosas a nivel de estética, de percepción personal, bien bonitas. Aunque también, claro, ya hay un mercado y una moda, una fashion para eso. Pero igual uno se viste como se le da la gana. Sino que sí hay grupos de pintas pero, digamos, nosotros sí como se nos da la gana. No tenemos... Hay gente que se la goza y que se mete y como que no le importa y como que es su rollo y lo toma y bien, y hay otro que pues está ahí de moda, es muy superficial. Yo no digo que la moda esté mal, pues sí, si le gusta; pero si sólo eso es lo importante, pues no. Son muy divertidas las fiestas techno (entrevista 3).

---

<sup>72</sup> Película de cine futurista de la Warner Bros. Pictures.

Otro *look* bien importante es el de los «*candy kids*» o «*Hello Kitty*», a quienes Ángela llama «*Mickey-mickey*». En su estética predominan la ropa y los accesorios de tipo infantil como pulseritas de colores fosforescentes, chupos colgados al cuello, peinados con moños y trencitas a lado y lado de la cabeza; sus camisetas generalmente tienen estampados motivos de cómics como *Hello Kitty*, *Pokémon*, *Sakura Card Captors*, *Las Chicas Superpoderosas* y otros similares. Algo importante aquí es que no aparece ningún tipo de elemento erótico. Hay una intención distinta en la forma infantil de vestirse, en donde mujeres y hombres no se ven como adolescentes. Tal como me contaba Nicolás, «Ellos están asociados a *Pokemon*, *Digimon*, *Las Chicas Superpoderosas*, siempre como a lo súper... Sí hay unas caricaturas que se asocian porque en el parche se ven. Esto está planteando una posición estética también en la televisión, intercambio de películas *manga*, llevan elementos en la ropa, el llaverito de tal personaje, colores brillantes...» (entrevista 2).

En este sentido, es interesante ver cómo estos diversos grupos se encuentran en una misma escena; están compartiendo un lugar, una música, pero sus referencias y sus comportamientos son diferentes. Como decía Ángela, que veía a estas personas con diversas actitudes en las fiestas:

[Hay] una vaina ahí toda infantil también, mucho rosadito y muchos parecen niños de *Pokemon*, marica, todos con el pelito parado de colores. Se juegan mucho, juegan con la pinta, andan con chupetes, hacen unas cosas todas raras, son divertidos. Además, son gente como muy parcera... son buena onda, se tratan muy bien entre ellos, se mandan muy buena energía, son como todos bonitos en la fiesta. Están apapachaditos ahí, son buena onda. Hay otro público que a mí no me gusta que son los techno-traquetos que son una mamera... Hay un público que va y disfruta la fiesta y que sabe lo que es la techno y como que está comprometido con esa estética, de alguna manera, y sabe lo que es la música y le interesa, pues como que va por algo. Y hay otro tipo de gente que está ahí por moda, y pues, bueno, se la goza, pues todo el mundo se la goza mucho. Además que los traquetos y los gay son los que más saben bailar, gozar la música electrónica, fueron los primeros, sobre todo los gay. Hay un parche muy chévere y es la gente que está metida en la

música electrónica, que sabe de música, que le gusta el rollo y que es serio con el rollo; esa gente es muy chévere encontrársela en las fiestas, porque pues uno habla de la música con ellos y es rico, y rumbea. Hay otra gente que es muy superficial ahí, que es como por la moda que está. Pero igual la fiesta la lleva uno por dentro, el ambiente lo hace uno también. A mí me gustan mucho las fiestas del Norte, encontrarme con amigos, con mi gente (...)

Digamos, hay diferencias de estilo musical. Que le gusta más el house, que le gusta más la techno fuerte... Hay una techno fuerte, un trance fuerte, que se escucha mucho que es mucho como de los narcotechnos, de una gente toda boleta, y ellos son otro parche, son parches de parejas todas ahí con silicona, las súper fashion, las súper pintas ahí rarísimas, la botella de whisky en la mano y muy fashion, y un bailecito ahí todo culo, y todos es mirándose entre todos a ver qué, y es como una intensidad ahí de energías y de miradas. Hay rumbas muy fashion, que son sólo por ir de moda y estar allá tranquilos, todos felices, y la gente súper chic vestida. Hay otras en la que la gente se divierte más con la ropa pero más fresca, más jugando, jugando con las pintas y haciendo cosas raras, pintándose el pelo, mezclando cosas, hombres con falda pero bonito, cosas muy bonitas y frescas, más estilos eclécticos, cada uno como en su estilo. Ya cada uno sabrá cómo es el estilo de cada persona y es chévere ver también esa variedad de estilos, es bonito, eso me gusta. Y hay gente que es común y corriente. Tú te das cuenta: hay gente que parece punk, hay gente que parece metalera, rapera, hay de todo. Hay gente que parece común y corriente, gomelitos ahí, es muy tranquilo, se encuentran hippies, se encuentran toda clase de tipos. También está dentro de la gente que hace la música y nada que ver con las fiestas; que está en su casita encerrada haciendo música, y hace música para televisión, para otra gente, para compilados, para mandarla al exterior, para montarla en la red. Y mucha gente que va a las fiestas techno, también va a salsa, también va a rock (entrevista 3).

Como podemos ver, la moda en el *techno* no es algo homogéneo, no hay una estética que se pueda definir como propia del *techno*. Por el contrario, en esta escena hay diversas formas de vestir, diversas formas de estar. Sin embargo, por la forma de vestir se puede decir que

una persona está vinculada a un tipo de parche, a un tipo de gente. En este sentido, podemos decir que la moda en el *techno* le permite a la gente expresarse como lo desea, pero al mismo tiempo está determinando su pertenencia a un grupo social muy específico; es una forma como las personas se inscriben en un grupo y al mismo tiempo crean una forma de ser ante los demás. La apariencia es determinante y es *muy fashion*, es decir, a pesar de que no existe un modelo único, todas las personas comparten la categoría de «lo *chic*», de «lo *fashion*», es decir, de lo que está y ponen de moda.

### **Moda e imitación**

Esta idea de moda la podemos entender a partir de las propuestas de Simmel, quien nos dice que existe una propensión psíquica a la «imitación», la cual favorece la acción individual en la colectividad, reafirmando a la vez la identidad individual. Aquello enmarca esa acción del individuo en un escenario simbólico colectivo y, al mismo tiempo, depende de éste. El autor se refiere también al «instinto imitativo, como principio de la vida» (Simmel, 1946:125), el cual terminará por apropiarse y adecuar individualmente los contenidos aprendidos, y le darán un carácter «original» determinado por las condiciones que puedan presentarse. Simmel establece, entonces, una polaridad entre el individuo que imita y el que actúa con fines específicos, y los sitúa en una escala evolutiva, en la que lo tradicional se opone al cambio.

Estos dos últimos elementos están en conflicto permanente en el escenario social. Simmel plantea que «las instituciones sociales vendrán a ser conciliaciones» (Simmel, 1946:126) entre ellos, ya que funcionan como convenciones colectivas. Es así como sustenta el planteamiento de que «La moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad» (Simmel, 1946:126); a la vez que alimenta la imitación de la conducta colectiva, permite una apropiación individual de esos modelos que posibilita la distinción del colectivo y el cambio.

Según el autor, los contenidos de la moda se supeditan al factor clase: «las modas son modas de clase, ya que las modas de la clase social superior se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que esta comienza a apropiarse de aquellas» (Simmel, 1946: 126). Así, se presentan dos fenómenos: una tendencia a la homogenización social por medio de la moda, en la medida en que las «clases inferiores» imitan —o lo pretenden— a las clases superiores, popularizando un estilo, y, a la vez, se tiende al cambio, cuando la clase inferior lo abandona, dada la situación anterior. Además, dentro de cada clase y de cada estilo hay apropiaciones individuales particulares de imitación y de distinción.

Cabe decir que, en el texto, el autor se inclina por un análisis de la significación e incidencia de la moda bajo condiciones históricas específicas, para un proceso social en el que ciertas necesidades deben ser satisfechas —en este caso, las de imitación y distinción—. Se provocan así unas formas sociales de exclusión e inclusión en lo referente a la identidad: a la vez que ciertas significaciones otorgan cohesión al grupo social del individuo, también lo diferencian notablemente de otros, limitándolo herméticamente: «Unir y diferenciar son las dos funciones radicales que aquí vienen a reunirse indisolublemente, de las cuales, la una, aun cuando es, o precisamente porque es la oposición lógica de la otra, hace posible su realización» (Simmel, 1946: 127).

Para Simmel, en la moda no se pueden encontrar razones materiales o estéticas que nos permitan explicar sus creaciones, y esto es, según él, la prueba más clara de que la moda obedece a necesidades sociales, específicamente «necesidades psicológicas puramente formales» (Simmel, 1946: 127). Con esto, el autor se refiere a que no es posible explicar racionalmente la aparición de determinadas tendencias en la creación de un traje, por ejemplo, sino que las únicas motivaciones que podemos encontrar son de índole social. En este sentido, se plantea que la moda —o por lo menos algunos de sus aspectos en momentos determinados— corresponde a influencias individuales, pero son casos particulares; lo que encontramos en este momento es que la creación de la moda está sometida «a las leyes objetivas de la estructura económica» (Simmel, 1946: 128). Con esto se refiere a que no aparece un artículo que luego se convierta en moda, sino que se producen artículos para la

moda, siendo así que encontramos personas –inventores– e industrias dedicadas a este campo.

Con lo planteado anteriormente, volvemos a la idea de que la moda y la imitación se nutren de las series televisivas y del mercadeo: es a través de estos medios –como el mencionado canal musical MTV— como la gente advierte determinadas modas que luego asume como propias en un proceso imitativo que conlleva una búsqueda de identidad, a la vez individual y colectiva. Sin embargo, no estoy diciendo aquí que la gente joven se limite exclusivamente a imitar lo que ve en la televisión o en sus viajes al extranjero. A través de la mimesis se imita, pero no en el sentido de copiar tal cual, sino de tomar elementos y readecuarlos. Las personas *ravers* de Colombia, por tanto, no son una simple copia de los europeos o norteamericanos, sino que asumen elementos de su escena que son apropiados y readecuados de acuerdo con sus necesidades, con sus experiencias vitales. De esta manera, podemos pensar el concepto de Benjamin de «similitud corporal», ya que es en el cuerpo en donde la capacidad mimética toma forma como instrumento de diferenciación: allí se está representando, pero en esa representación encontramos una realidad, no una copia (Weigel, 1999).

Se crea, entonces, un lenguaje eficaz con el que se está transmitiendo una nueva creación: una construcción social a través de la cual la persona se vuelve otra sin convertirse en ella, en donde el artificio se vuelve realidad. Tal es el caso de Marcel Mauss cuando contaba acerca de su experiencia en Nueva York al ver caminar a las mujeres y no recordar dónde lo había visto hacer de esa forma. Él mismo relata que sólo al regresar a París se dio cuenta de que eran las chicas (sic) parisinas quienes lo hacían de tal modo, pero que ésto les había llegado a las francesas a través del cine. No quería decir que ellas caminaran como norteamericanas; realmente lo hacían como francesas. Simplemente, estas mujeres habían tomado elementos a través del lente de una cámara y los habían hecho propios, en la medida en que este acto de imitación era certero; así, se había convertido en un elemento social propio (Mauss, 1991). Reiterando uno de los planteamientos anteriores, mimesis es, pues, imitación, y, al mismo tiempo, creación y acción.

## Género y moda

El cuerpo humano es una construcción cultural, es cuerpo sexuado y cuerpo vestido, por tanto hay que establecer una relación entre el concepto de cuerpo, la corporeidad y el vestido, porque ese concepto de corporeidad cambia según el contexto histórico y cultural y esto está atravesado por el vestido que es un factor que condiciona el cuerpo y sus posturas, su gestualidad, su comunicación y regula su movimiento, el vestido media la vinculación entre el entorno y el cuerpo (Saltzman, 2004:9). «En su calidad de objeto social, el vestido se convierte entonces en signo de los atributos del sujeto [...] revelando datos clave acerca de la identidad, los gustos, los valores, el rol en la sociedad, los grupos de pertenencia, el grado de aceptación o rechazo de lo establecido, la sensibilidad, la personalidad de un individuo» (Saltzman, 2004:10). Como ya había mencionado antes, los diacríticos corporales nos sirven para identificar una persona, hacen parte de las convenciones sociales y nos muestran a través de la corporalidad y la vestimenta el posicionamiento de una persona en un contexto específico.

En nuestra sociedad vemos cuerpos que son vestidos y esto se hace con base en la moda, pero a su vez el cuerpo es construido con base en esa misma moda. Podemos decir con Entwistle que «la moda va dirigida al cuerpo» (2002:13) y que no sólo es un acto estético, sino que esta estética indica que es bello, deseable y popular, lo que está atravesado por lo hegemónico y los procesos de resistencia y sumisión que conlleva. No me referiré a la moda como un aspecto de la fabricación, ni a las tecnologías de la producción que conlleva, sino que haré referencia a ésta en tanto fenómeno cultural (Entwistle 2002). La moda implica organizaciones, procesos productivos, publicidad y otros elementos cruzados con estos, pero mi interés primordial en este escrito es trabajar sobre cómo las personas «actúan sobre sus cuerpos cuando se “visten”» (Entwistle, 2002:14). Es necesario dejar en claro que cuando me refiero a la moda, no estoy hablando de algo homogéneo, ya que como diferentes autores han señalado (Yonnet, 1988; Lipovetski, 1990; Lurie, 1994; Entwistle 2002,) existen diferentes sistemas de la moda, los cuales están ligados a mercados diversos que pueden ir desde algunos gigantescos de carácter global hasta otros muy pequeños como el de la *haute couture*.

Ahora bien, el vestirse implica una actuación sobre el cuerpo, que implica una relación con él atravesada por la identidad para lo cual nos es útil la categoría de «práctica corporal contextualizada» propuesta por Joanne Entwistle (2002) la cual es útil para comprender la relación entre moda y vestir que implica al cuerpo, en que el cuerpo es expresado por la moda y este a su vez usa a la moda mediante determinadas prácticas corporales. El centro de la vida es el cuerpo y este está atravesado por específicas técnicas corporales y usos concretos de prendas e indumentarias que tienen un contenido social, son nuestra puesta en escena primaria frente a las demás personas. La noción de «práctica corporal contextualizada» implica el reconocimiento, como lo señala Entwistle, de que el cuerpo es construido socialmente y que es el resultado de prácticas individuales dirigidas al cuerpo a través del vestirse, las cuales son producto de específicos procesos y restricciones históricas. Ahora bien, esta «práctica corporal contextualizada» se da en un contexto en particular que se puede determinar a partir de la experiencia de las personas, para lo cual es útil pensar en la categoría central que se propone en este trabajo y que es la de «redes generizadas» las cuales nos permiten acercarnos a ese contexto específico teniendo en cuenta y poniendo en red las categorías de clase social, género, etnicidad, generación e identidad, para aproximarnos al estudio de las culturas juveniles y en este caso a la gente *raver*. Esto implica en definitiva tener en cuenta «los aspectos discursivos y representativos del vestir y el modo en que el cuerpo-vestir está atrapado en las relaciones de poder y [...] la experiencia corpórea del vestir y del uso de la ropa como medio por el cual los individuos se orientan hacia el mundo social» (Entwistle, 2002:58) para lo cual nos es útil, como ya lo he señalado en el capítulo primero, el tener en cuenta las nociones de posiciones de sujeto y articulaciones de posiciones.

Como ya han señalado Entwistle (2002) y Saltzman (2004), el cuerpo humano es un cuerpo vestido, es decir, se convierte a través del vestido en un cuerpo social lo que lo relaciona de inmediato con concepciones como la belleza, la fealdad, lo deseable y lo indeseable. Estas concepciones están relacionadas con la identidad de las personas, lo que implica que conciente o inconcientemente nos vestimos para ese «otro» social que adquiere una corporeidad específica atravesada por roles y relaciones de género, de clase y de etnia. Es a través de la vestimenta que las personas con que compartimos una sociedad nos califican y entran en juego esas concepciones que he señalado. Es decir, a través de mi ropa y de cómo la lleve puedo ser visto como deseable o no, en varios aspectos: por un lado puedo

ser visto como atractivo en el sentido erótico, o como atractivo en el sentido económico (los dos sentidos no son excluyentes), o puedo serlo por «revelar» una imagen de «corrección», o de «bien».

Entwistle propone el concepto de «práctica corporal contextuada» para acercarse a la dinámica establecida entre la ropa, el cuerpo y la cultura (2002). Noción en la que reconozco como ya he señalado que los cuerpos son construidos socialmente y que las prácticas individuales del vestirse es una relación con el cuerpo en que este es manipulado para un «otro» social. Es decir, el cuerpo como tal no es algo «natural», ni la prenda es simplemente algo que lo recubre. Ambos están estrechamente relacionados y están atravesados y constituidos por lo social y hacen parte de la identidad de cada persona. Es decir, el cuerpo es de carácter social, lo que no implica que no sea una entidad física de carácter biológico e inclusive molecular, pero como ha señalado el profesor Guillermo Páramo, es ante todo una entidad atravesada por el mundo simbólico de cada sociedad que hace que en nuestro caso nos presentemos a través de conceptos sociales como «soy fulano de tal» y no «soy una masa molecular», es decir, el cuerpo, y por ende la persona (que no son lo mismo pero son inseparables) es producto de un contexto social, como ya lo han señalado personas como Mary Douglas (1973, 1984), Joanne Entwistle (2002) y Andrea Saltzman (2004) entre otras. Como dice Entwistle «cuando nos vestimos, lo hacemos dentro de las limitaciones de una cultura y de sus normas, expectativas sobre el cuerpo y sobre lo que constituye un cuerpo “vestido”» (2002: 25). Quiero señalar que por supuesto considero que el cuerpo es ante todo una entidad física y por supuesto biológica y es además sexuado. Ahora bien, tanto lo físico, lo biológico y el sexo no los tomo como «naturales» y reconozco el carácter discursivo que atraviesa estas concepciones,<sup>73</sup> pero me refiero a ellas en el sentido que existe una realidad material, una «realidad objetiva» si se quiere sobre la cual se construyen los discursos que atraviesan nuestras percepciones. Ahora bien, aquí no me intereso en la «realidad» física del cuerpo, sino en cómo este es constituido por la cultura, es decir, es construido desde ella e interpretado por ella, lo que implica que el cuerpo además tiene una historia, es portador de una posición social, es decir, en términos de Douglas, el cuerpo es un sistema de clasificación primario (Douglas 1973). Ahora bien estos cuerpos son

---

<sup>73</sup> Ya Butler (2001) y Entwistle (2002) han señalado el carácter cultural de la biología, de lo «natural» y del sexo.

modelados por la cultura y usados de acuerdo a unos parámetros que nos da esa misma cultura (Mauss 1991, Montenegro 2003)

Para Entwistle (2002), el cuerpo no sólo está mediado por la cultura, sino que debe soportar una gran presión social de tal forma que le impone actuaciones y formas concretas: «el cuerpo y sus fronteras expresan simbólicamente las preocupaciones del grupo en particular en el que se encuentra y, en realidad, se convierte en un símbolo de la situación» (Entwistle 2002:29). Es decir, el cuerpo lo debemos observar en relación con su contexto el cual es de carácter histórico lo que nos permite «vestirnos» de acuerdo a la situación social (Douglas, 1973, 1984; Entwistle, 2002). Este vestirse de acuerdo a una situación social, implica el vestirse para los «otros», es decir, «vestirse» implica tener en cuenta las normas sociales impuestas sobre el cuerpo y la vestimenta que lo recubre. Hay códigos y pautas que debemos tener en cuenta y que son fundamentales para ser aceptados o pasar desapercibidos para esos otros. Esto implica que el vestir como práctica corporal contextualizada es el resultado tanto de discursos y representaciones en torno al vestir como de relaciones de poder que se evidencian en la experiencia corpórea del vestir en un mundo social. De este modo podemos decir que la ropa, la moda y el acto de «vestirse» son elementos a través de los cuales se expresa la identidad y forman parte de los diacríticos corporales que las demás personas pueden leer en nosotros para darnos un lugar señalado socialmente.

Lo anterior incluye a aquellas personas que son «normales» es decir, que están normatizadas de acuerdo a los cánones hegemónicos que dictan el deber ser en una cultura, y también a aquellas que rompen con las convenciones de esa cultura y se consideran subversivos dentro de la misma. El vestirse es un acto eminentemente social y el cuerpo a través del vestido o de los adornos se hace parte de ese mundo social y adquiere sentido e identidad (Entwistle, 2002:20). Así mismo el cuerpo establece una relación con el orden social y deja de ser algo amorfo para convertirse en algo significativo para la cultura. El cuerpo en este sentido es algo socialmente construido, en el sentido de que es interpretado y moldeado por la cultura. Es decir, la «torpeza» *propia* de las mujeres para el fútbol, no es más que el resultado de un disciplinamiento del cuerpo que ha constreñido su cuerpo basado en una discursividad que representa a las mujeres como «pasivas» mientras el hombre es activo, a

las mujeres como «juiciosas» mientras el hombre es «inquieto», lo que se derrumba cuando podemos ver jugar al fútbol a las mujeres en los campeonatos mundiales femeninos y nos demuestran que la mujer no es «torpe» por naturaleza, sino que muchas no han tenido la oportunidad de ejercitar sus cuerpos. Pero el disciplinamiento no es sólo para inmovilizar, hay nuevas formas de disciplina para el cuerpo en el mundo moderno y que se reflejan en las dietas y ejercicios para «esculpir» un cuerpo deseable según los cánones actuales o como lo ha sido en su momento el ascetismo cristiano como forma de disciplinamiento del cuerpo para alcanzar estados de «salvación», o para reprimir la sexualidad de las mujeres o por lo menos de algunas mujeres. El cuerpo es un medio de expresión «altamente restringido» como lo señala Entwistle, en la medida que está mediatizado por la cultura y esta se impone sobre el cuerpo (2002:29) restringiendo la movilidad de la persona o dándosela, señalando la posición social, como la clase social o el género, lo que no es evidente por «naturaleza». Nuestro cuerpo, como las posiciones que adopta y la indumentaria que lo recubre sirve como identificación ante los demás que nos interpretan a partir de los símbolos que encuentran y que están ligados a la vergüenza, el oprobio, el respeto, es un medio que como señala Douglas (1973, 1984) representa los conceptos de orden y de desorden que son básicos para el funcionamiento del sistema social.

De esta forma, podemos decir, que el cuerpo debe encajar en el sistema social, de ahí la necesidad de disciplinarlo, de construirlo de acuerdo a los cánones que dicta la sociedad a través de múltiples mecanismos que van ligados a lo reconocible y significativo para la cultura. El cuerpo como vehículo de la persona y como presentación primaria de la identidad debe mostrar su aceptación de la norma, que implica una estética, unas posturas corporales «adecuadas», el uso de una ropa específica entre otros elementos que nos indican que una persona tiene conciencia de la «elegancia» y que es (en términos morales) «impecable», «bien», «correcta» (Entwistle, 2002:22). Precisamente, los grupos juveniles que trasgreden la norma, van en contra de ella a partir de «prácticas corporales contextuadas» que van desde adoptar técnicas corporales que retan a quién se para frente a ellos diciendo no sólo que soy diferente sino que soy de cuidado, como la postura de «pandillero» adoptada por los jóvenes raperos, o soy «guerrero» en el caso de algunos jóvenes metaleros, o una postura de «no me importa nada» para otros casos. Esto va atravesado por usos de determinados tipos de ropa y la forma en que se «visten» con ella. Así entre algunos jóvenes actuales, el usar el jean caído y dejar por fuera la ropa interior (los boxers) es una forma de

cuidadoso desaliño que va ligada a una actitud frente al mundo adulto o hegemónico. La ropa interior visible, por supuesto no se interpreta de forma igual para estos jóvenes que para las jovencitas, quienes al dejar una pequeña línea de la ropa interior al descubierto no están indicando desaliño, sino que va ligado a como los hombres leímos esto y que está más cercano a la erotización del cuerpo femenino. De esta forma, cuerpo y moda están ligados, pero están atravesados por el género, la clase social, la localidad, la etnia y la generación. De hecho en este trabajo estamos hablando de gente joven, hombres y mujeres de estratos medio altos y altos de la ciudad de Bogotá, universitarios, mestizos «blancos».

La moda es un marcador de todo esto, que implica como se lleva una prenda, y cual prenda se puede llevar, lo que implica que esta prenda se lleva no sólo por que sea hermosa o se vea hermosa en el cuerpo, sino por quién la porta y la ha podido adquirir, y esta persona la adquiere a través de un proceso que implica que esa prenda hace parte de un sistema específico que es la moda. La moda va dirigida al cuerpo, está pensada para él y encarna las tendencias estéticas, definiendo que es deseable y popular para cada grupo (Entwistle, 2002:13). En el caso que nos ocupa, no estoy hablando de la moda como *alta costura*, ni del sistema de la moda que implica producción, distribución, creación, mercadeo, sino la moda como integrante del vestido diario y en relación a cuerpos específicos, que la usan y la desechan con base en prácticas cotidianas que van desde las elecciones manipuladas por el mercado y sujetas a los diseños de los creadores de las empresas del ramo, pero lo que señalo es que no voy a tratar de esos procesos creativos, ni su posterior distribución o producción, sino cómo la moda afecta y también moldea el cuerpo de las personas.

Entiendo la moda como «un sistema de vestir que se encuentra en sociedades donde la movilidad social es posible; cuenta con sus propias relaciones de producción y consumo que [...] se encuentran en todo tipo de sociedades; se caracteriza por una lógica de cambio regular y sistemático» (Entwistle, 2002:68). Sin embargo, es la vida cotidiana la que me interesa en este momento, en la medida que vestirse está relacionado «con la experiencia de vivir y actuar sobre el cuerpo» (Entwistle, 2002:17). La ropa que usamos en nuestro quehacer diario, es producto del entorno social y nos muestra ante los demás, quienes leen en nuestro cuerpo vestido nuestras adscripciones identitarias. Estas pasan por el primer indicador que marca nuestro cuerpo: el género. De acuerdo al contexto, los hombres y las

mujeres podemos usar determinados vestidos, que de acuerdo a ese género tienen colores específicos, o se puede jugar con unas variaciones dictaminadas por la cultura, lo que implica, clase social y etnia, además de la generación por supuesto. Es decir, el contexto nos permite variar en un sentido o en otro, de tal forma que ese cuerpo vestido nos da información de la situación en que se encuentra. La moda por lo tanto no hace referencia únicamente a la producción de estéticas, sino que está ligada a las formas en que estas ideas son recepcionadas y consumidas.

El consumo y la recepción van ligados a factores sociales como la clase, el género, la etnia, la generación, y la forma del cuerpo, lo que implica además la situación o contexto donde estos elementos se encuentran, es decir, cada situación restringe las posibilidades del vestir. Ir a la moda, supone un cuerpo, ya que no todos los cuerpos se prestan para esto, lo que implica someterlos a continuas preparaciones que pasan por las dietas, los gimnasios y las cirugías para poder adaptarlos a las modas y no ser censurados por los dictámenes del «buen gusto» (Bourdieu, 1988), con lo que me refiero a la estética predominante en cada grupo social y no a la del grupo hegemónico. El gusto como experiencia sensorial va ligado al cuerpo, es una experiencia corporal que está orientada desde los *habitus* específicos de cada clase social y es una forma de habitar el cuerpo, asumiendo como propias determinadas técnicas corporales que se aprehenden a partir del proceso mimético. De esta forma se desarrolla un estilo particular que identifica una clase social, un grupo dentro de una cultura juvenil que le da identidad y que toma sus elementos del mercado de consumo, revitalizando prendas de generaciones anteriores, como en la moda Retro, o poniendo en escena elementos étnicos de otras culturas como en la moda *New Global*. Sin embargo, un grupo no toma los elementos y los utiliza para todos sus componentes, sino que esto es atravesado por el género el cual es la primera y principal barrera con que se encuentra una persona al vestir, es decir, a pesar de pertenecer al mismo grupo social, por clase social, etnia, localidad y generación, tenemos una diferenciación por género, que en el caso del *rave* es profundamente subversiva en algunas de las agrupaciones de jóvenes que allí se encuentran.

Como ya hemos visto en la parte etnográfica de este trabajo, tenemos posturas corporales y formas de vestir muy tradicionales en nuestra cultura, como lo son los technomafiosos y las

technolobas, o los tranceros, pero los technopunkeros o los ravers, con su moda andrógina y sus posturas corporales casi indiferenciadas rompen con cánones normalmente aceptados como el «deber ser» de un hombre o de una mujer, lo mismo que el caso de los grupos de lesbianas y homosexuales. En el caso de las technolobas podemos ver una figura femenina construida para el placer de los hombres, un cuerpo sexuado y erotizado en que su forma de vestir parte del «principio de seducción», en que las mujeres se ponen en escena frente a los hombres, mientras que estos lo hacen frente a otros hombres (y a las mujeres) a partir del «principio de jerarquía» (Laver, citado por Entwistle, 2002:86), en que se resalta su posición social. Por el contrario en el caso de los jóvenes ravers y de los technopunkeros, se trata de borrar diferencias en cuanto al género en la medida que los cuerpos son vestidos con las mismas prendas y no resaltan los atributos de las mujeres especialmente. Ahora bien, en cuanto a las technolobas, no me pliego aquí a las propuestas de algunos autores (Laver y Mulvey citados por Entwistle, 2002:87) en que se considera a las mujeres como «esclavas exquisitas», sometidas a la moda y a la mirada de los hombres, lo que no quiere decir que éstos no las vean como objetos sexuales, sino que estas no son totalmente pasivas y generan formas de control sobre los hombres a partir de estos elementos (sin llegar a crear autonomía sobre sus propios cuerpos y deseos), y que las prácticas de unos y otras son socialmente constituidas. Por otra parte, el vestir y las prácticas corporales, así como las relaciones sociales, son producto de la cultura, los medios masivos y las negociaciones individuales en la vida diaria de las personas, en que jugamos día a día con la impresión que queremos transmitir a través de nuestra apariencia, lo que no implica que nos podamos escapar al control social, sino que podemos movernos dentro de unos espacios definidos por la cultura, pero adaptando, soslayando, o subvirtiendo a través de elementos como las dietas, el *fitness*, las cirugías, o la ruptura con los patrones hegemónicos usando elementos no aceptados tradicionalmente como los *piercings*. Debo subrayar, que es un juego de posibilidades que nos da la misma cultura, ya que no hay posibilidades de subvertir totalmente; cuando rompemos las estructuras sociales, la cultura pierde la posibilidad de «reconocernos» y somos considerados como «locos» o «desadaptados» lo que implica no sólo el escarnio sino el exilio social. Es decir, podemos romper con los patrones hegemónicos, pero al mismo tiempo aceptamos los «gustos» o «estéticas» de un grupo particular, nos movemos dentro de la imitación y la diferenciación.

Nuestro juego con las posibilidades, nos permite ir conformando nuestra propia identidad, que se crea frente a un «otro», pero afiliándonos a un «nosotros», y de esta forma, la identidad se destaca a través de la corporalidad y la indumentaria asociada a esta. Recalco la importancia de la corporalidad en relación con la indumentaria, en la medida que esta por sí sola no basta, ya que el mundo contemporáneo está basado en gran parte en la producción masiva, esto ha permitido la difuminación de barreras de clase basadas en la posesión de objetos y marcas, en la medida que estos se producen masivamente y además pueden ser copiados «fielmente» de tal forma que casi nadie tiene la posibilidad de reconocer «a simple vista» unos tenis originales de los que no lo son. En esta medida, identificar la adscripción identitaria de una persona no pasa únicamente por los artículos que posea sino como estos son llevados, ligado esto a unas prácticas corporales concretas. En el caso del *rave*, tal como había señalado, esto implica una ropa y una corporalidad andrógina donde se pretende sino ocultar, por lo menos disminuir las diferencias de género y con esto ampliar las posibles determinaciones de los sujetos.

Con lo anterior, se ratifica una vez más la centralidad del cuerpo, de su disposición, de los gestos, de los accesorios que lo adornan, en la construcción de la identidad en general y de las Culturas Juveniles como el *rave* en particular. Pero ¿por qué el cuerpo es un aspecto revelador o interesante en el análisis de la identidad juvenil desde las perspectivas de género y mimesis? Como se puso en evidencia, el cuerpo es lugar de inscripción, de subversión, de identificación y de diferenciación. A él están atados los símbolos generizados y los procesos de construcción y de-construcción de modelos de experiencia, comunicación y conducta. La variedad del mundo *rave* revela la constitución de un contexto diverso en la expresión y construcción del cuerpo, distinto pero también globalizado, capaz de instituir y revertir: los y las jóvenes *ravers* prescriben y normalizan formas de presentación y de experimentación del cuerpo, pero éstas no están en estricta consonancia con el *satu quo*; en cambio, reivindican la potencialidad de la corporalidad, de devenir otros y otras, de abrirse a nuevas interpretaciones de sí y de dar lugar a la coexistencia de diferencias, aunque dentro de una marco de semejanzas que les une como grupo social.

### *Consideraciones finales*

Como se ha planteado desde la introducción de este escrito, y he reiterado a lo largo del trabajo, mi propósito ha sido el de mostrar la importancia de la categoría de género para el estudio de las culturas juveniles y cómo esta categoría analítica se puede poner en relación con la de mimesis para analizar los procesos de conformación de la identidad de los/as jóvenes. Estos procesos se dan a partir de la inclusión de los individuos en procesos educativos de distinta índole que implican diversas maneras de aprehender la masculinidad y la feminidad. Uno de estos procesos que es importante en esta configuración de ser hombre o de ser mujer es la *facultad mimética*, que podemos considerar como aquella capacidad de asimilación e imitación propia de las relaciones sociales y que nos da una perspectiva interesante para pensar la identidad desde el género. Así que el género como categoría primaria de análisis que permite aprehender las representaciones particulares que competen a hombres y a mujeres y que sirven de principio organizador de las relaciones entre éstos, convencionalmente asimétricas y jerárquicas, tiene también una dimensión mimética que explica no sólo el modo en que las personas asimilan e incorporan determinados valores y comportamientos, sino también la posibilidad de constituir diversos parámetros de socialización y, con éstos, de prescripción o transgresión de lo que ha sido establecido como normal. En esta intersección, tal y como ha sido planteado en este trabajo, se produce un proceso significativo de construcción de identidad.

En mi trabajo tomo al mundo *rave*, y a los/as sujetos que se encuentran en él (los *ravers*), como un ejemplo para mostrar la riqueza y la necesidad de utilizar la categoría de género en el estudio de las Culturas Juveniles que, como ya he señalado, ha estado ausente de la mayoría de estudios sobre jóvenes. Secularmente, estas investigaciones han enfatizado pautas de diferenciación frente al mundo de los adultos, condiciones de riesgo y vulnerabilidad que enfrentan los grupos juveniles, distinciones de estilos de vida, gustos y preferencias y tendencias generacionales, pero, aunque el problema de la identidad ha ocupado un lugar importante en dichos análisis, en realidad no se ha profundizado en cuestiones relativas a configuraciones específicas de género y menos aún en el rol que dentro de tales procesos puede cumplir la capacidad mimética. Con ello se ha descuidado también la posibilidad de comprender dinámicas particulares de apropiación y transgresión

del género a través del juego de la mimesis. Precisamente he procurado poner en evidencia con el análisis del mundo rave, la necesaria articulación entre género y mimesis en la construcción de identidades juveniles dentro de un contexto determinado. El entrecruzamiento de las representaciones de género y de la facultad mimética informa sobre el devenir de un proceso integral: la edificación de la identidad en general, y de la identidad *rave* en particular.

Ahora bien, el mundo *rave* es un mundo subversivo, en cuanto a identidad y género se refiere en el mundo contemporáneo actual. Un mundo que cuestiona, en la práctica, la *heterosexualidad obligatoria* que fija la sociedad en que vivimos. En el *rave* hay cabida para otras sexualidades, otras formas de ser y estar en el mundo, distintos a los hegemónicos. Como punto de partida, muestro en mi trabajo los elementos que considero más relevantes del mundo *rave*, y cómo los/as sujetos que están presentes allí, lo hacen en tanto partícipes de determinadas posturas que se conectan y superponen y en las que están actuando la clase social, el género, la etnicidad, la religiosidad, la edad, la localidad, el grado de escolaridad, así como otras categorías que dan cuenta de las posiciones sociales que ocupa un sujeto en su vida. Así que un primer tamiz analítico lo constituye tanto la situación y condiciones propias que debe afrontar cada sujeto por las particularidades y distinciones sociales que expone, como las asimetrías y concepciones normalmente asociadas a estas características. En el caso *rave* cabe además, como filtro de interpretación ulterior, señalar las distorsiones y afirmaciones disímiles de lo que ha sido tradicionalmente definido como típicamente representativo de jóvenes, hombres y mujeres, pues dentro de las potencialidades que plantea el mundo *rave* se encuentra la re-construcción de la identidad generizada; la capacidad de reconfigurar los roles sexuales y la sexualidades normalizadas, para generar, a partir de los elementos disponibles, versiones renovadas e incluso subversivas de los sujetos femenino y masculino.

De esta forma, he mostrado cómo la categoría de género puede desarrollarse desde las nociones de *posiciones de sujetos* y *articulaciones de posiciones* dentro de lo que he llamado *redes generizadas*, con lo que me refiero a la puesta en red de categorías como género, clase social, localidad, generación, etnicidad y otras que son fundamentales para el estudio de la identidad, tanto en las culturas juveniles como en otro tipo de agrupaciones humanas. Si

bien es claro que las propuestas sobre cómo ha de entenderse el género son múltiples y la discusión teórica está lejos de agostarse, en este trabajo, para efectos de dar lugar y prevalencia a la noción de redes generizadas, afirmo inicialmente el énfasis que contiene usualmente el concepto de género: la construcción sociocultural de la diferencia sexual. Casi a partir de esta primera constatación, el género se ha debatido entre el cuerpo y el sexo como realidad natural, como construcción cultural, como representación determinante o determinada por el discurso como principio o efecto de poder (Barquet 2002). Aquí he procurado poner en evidencia la necesidad de articular el género con otras determinaciones sociales que implican tanto diferenciación como jerarquización y, por tanto, he querido mostrar, al estilo de Scott, que el género es un modo ineludible y primario de las relaciones de poder que sustentan entramados sociales y sirven también de base para la construcción de identidades. La puesta en red de estas categorías puede darnos un amplio y complejo panorama de las posiciones de sujeto (individual y colectivo) que se articula en la dinámica contemporánea de las culturas juveniles. Por otra parte, he presentado la relevancia de la categoría de *mimesis* en el análisis de la identidad con perspectiva de género. Estas categorías (género y *mimesis*) nos sirven dentro del marco de lo que he llamado *redes generizadas* como un esquema analítico con un potencial espacial para analizar las relaciones y la construcción de la identidad en culturas juveniles como el *rave*. En conjunción, las nociones de género y *mimesis*, revelan al tiempo la construcción y deconstrucción preformativa de roles específicos.

En suma, he tomado como ejemplo el mundo *rave*, porque podemos ver la utilidad de las categorías de *mimesis* y género, pero también porque en el marco de una sociedad que se rige bajo los principios de la *heterosexualidad obligatoria* el mundo *rave* es profundamente subversivo, en la medida que se crea un espacio que se sale de la cotidianidad para permitir pensar y construir otras relaciones consigo mismo y con los demás, y por esta vía cuestionar modelos convencionales de comportamiento social para hombres y mujeres. El mundo *rave* se caracteriza por la fiesta (que es en sí el *rave*), y que se da dentro de la escena *techno*. Estas fiestas tienen como principales ingredientes la música *techno* (ya diversos tipos como el *garaje*, el *house*, el *drum and bass*, etc.) y el baile, además del consumo de drogas sintéticas. Es a partir de la fiesta, como lugar de encuentro, donde se proporciona el lugar de experimentación para la conformación de la escena *techno*. Es allí donde se crea y se recrea la música y la estética y donde se encuentra la gente que después ha generado una

serie de proyectos culturales y artísticos relacionados con el mundo *techno*. En esta escena se ha generado una forma corporal que está atravesada por la moda y diferentes técnicas corporales en las que podemos ver el entrecruzamiento entre género y mimesis. Así podemos observar (en el mundo *rave*) la puesta en escena de una ruptura con la sexualidad, la corporalidad y la moda hegemónicas. Finalizo mi trabajo mostrando las determinaciones corporales como un ejercicio de las puestas en escena de las *redes generizadas* y de la *facultad mimética* que permiten que los/las sujetos creen medios de identificación, distinción y congregación

Las determinaciones corporales como un ejercicio por excelencia de las de las relaciones generizadas y miméticas (recoger un poco lo de la moda como vehículo, como medio de identificación, de distinción y de congregación que podemos encontrar en el análisis de la *apariciencia corporal* y la *moda raver*, tratando el tema desde los *diacríticos corporales*, las *redes generizadas* y la *imitación*.

Por último quiero reiterar mi intención de aportar a la complejización de los estudios sobre las culturas juveniles, señalando que es fundamental la utilización de la categoría de género y que una forma posible de utilizarla es a través de lo que he llamado *redes generizadas*. Considero esta mirada como una variable sustancial de los procesos identitarios que se pueden pensar también en términos de mimesis. En especial, la articulación de estas nociones permite, además de ampliar el horizonte de interpretación de la vida y dinámicas juveniles, comprender pautas específicas de creación y recreación de identidades femeninas y masculinas, homosexuales y heterosexuales, diversas y homogéneas, verticales y horizontales; pero sobre todo, abre la puerta a la comprensión de la disonancia y subversión que puede estar contenida en los procesos mismos que establecen, fijan y normalizan modelos de conducta y que, en ciertos casos, pueden implicar la transgresión de lo hegemónico. La normalización en el mundo *rave* se da en contravía de las prescripciones dominantes y ello se revela justamente en la situación que se circunscribe con las redes generizadas y que se hace operativa a través de la facultad mimética. En últimas, utilizar los conceptos de *Redes generizadas* y *mimesis* para el análisis de las culturas juveniles, es poder pensar la intersección de conceptos diversos para leer distintas realidades sociales.

## ***Bibliografía***<sup>74</sup>

- Aristóteles. 1999. *Arte poética-Arte retórica*. Porrúa, México.
- Augé, Marc. 1994. *Los «no lugares» espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona.
- Augé, Marc. 1996. *El sentido de los otros*. Paidós, Barcelona.
- Beck, Ulrich. 1999. *Los hijos de la libertad*. FCE, México.
- Benjamín, Walter. 1991. «La enseñanza de lo semejante» en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Pp. 85-89, Taurus, Madrid.
- Bochetti, Alessandra. 1995. *Lo que quiere una mujer. Historia, política, teoría. Escritos, 1981-1995*. Cátedra, Madrid.
- Bonte, Pierre. 1996. «tribu». En *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Bonte, P. y M. Izard. (eds.). 716-717. Akal, Madrid.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción*. Taurus, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre. 1990. «La “juventud” no es más que una palabra». En *Sociología y cultura*. 165-173. Grijalbo, México.
- Bozal, Valeriano. 1987. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor, Madrid.
- Buck-Morss, Susan. 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*. Visor, Madrid.
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós/PUEG/UNAM, México.

---

<sup>74</sup> Todas las referencias bibliográficas electrónicas fueron revisadas por última vez el 30 de octubre de 2004.

- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, Buenos Aires.
- Castells, Manuel. 1999. *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la Identidad*. Volumen II. Alianza Editorial, Madrid.
- Castellanos, Gabriela. 1994a. «Introducción. Género, discursos sociales y discursos científicos». En *Discurso, Género y Mujer*. 9-18. Universidad del Valle, Santiago de Cali.
- Castellanos, Gabriela. 1994b. «Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista». En *Discurso, Género y Mujer*. 19-48. Universidad del Valle, Santiago de Cali.
- Collin, Matthew. 2002. *Estado alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Alba Editorial, Barcelona.
- Costa, Pere-Oriol, Pérez, José Manuel y Fabio Tropea. 1996. *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Paidós, Barcelona.
- Cross, Elsa. 1985. *La realidad transfigurada (en torno a las ideas del joven Nietzsche)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Dery, Mark. 1998. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Siruela, Madrid.
- Douglas, Mary, 1973. *Símbolos naturales*. Alianza, Madrid.
- Douglas, Mary, 1984. *Pureza y peligro*. Alianza, Madrid.
- Echeverri, Eva. 2002. «Construcción de formas subjetivas en la escena techno de Bogotá». Monografía de grado para optar al título de politóloga, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós, Barcelona.
- Fazio Vengoa, Hugo. 1998. «La globalización: una aproximación desde la historia», en: *Historia Crítica*, N° 17 Pp. 71-103, Julio-Diciembre.
- Faur, Eleonor. 2003. «¿Escrito en el cuerpo? Género y derechos humanos en la adolescencia». En *Género, sexualidad y derechos reproductivos en la adolescencia*. Checa, S. (comp.). 37-75. Paidós, Buenos Aires.
- Feixa, Carles. 1998. «La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 83-109. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá
- Feixa, Carles. 1999. *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel, Barcelona.
- Feixa, Carles y Joan Pallarés. 2001. «Metamorfosis de la fiesta juvenil –Boîtes, clubs, raves–» (manuscrito).
- Frith, Simon. 2002. «Contracultura». En *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Michael Payne (comp.), 100. Paidós, Buenos Aires.

Gamella, Juan. y Arturo Álvarez. 1999. *Las rutas del éxtasis –Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles-* Ariel, Barcelona.

Geertz, Clifford. 1993. *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson. 1999. *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós, Barcelona.

Goya, José. y Samaranch, Francisco. 1999. «Introducción: Vida, filosofía y escritos de Aristóteles» en: *Arte poética-Arte retórica*. Pp. VII-LIX, Porrúa, México.

Greaves, Thomas. 2002. «Etnicidad». En *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Payne, M. (comp.). 276-277. Paidós, Buenos Aires.

Grillo, Andrés. 2000. «Raves (After party)» en: *Fucsia* N° 3, Pp. 64-69, Septiembre.

Hall, Stuart. 1999. «Identidad cultural y diáspora». En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Santiago Castro et al (eds). 131-145, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.

Heller, Agnes. 1972. *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*. Grijalbo, México.

Heller, Agnes. 2002. *Sociología de la vida cotidiana*. Península. Barcelona.

Hobsbawm, Eric. 2003. *Historia del Siglo XX 1914-1991*. Crítica, Barcelona.

Lacalle, Charo. 1996. «Subculturas juveniles: aproximaciones teóricas y metodológicas». En *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Costa, P.O., Pérez, J.M. y F. Tropea. 59-89. Paidós, Barcelona.

Laclau, Ernesto. 1987. «Los nuevos movimientos sociales y la pluralidad de lo social». En *Revista Foro*. No. 4:3-11. Noviembre.

Lamas, Marta. 1995. «Cuerpo e identidad». En *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. 61-81. Ediciones Uniandes/Tercer Mundo Editores/Universidad Nacional, Bogotá.

Lancaster, Roger. 1998. «La actuación de Guto. Notas sobre el travestismo en la vida cotidiana» en *Sexo y sexualidades en América Latina*. Balderston, D. y D. Guy. 29-68. Paidós, Buenos Aires.

Lipovetsky, Gilles. 1990. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama, Barcelona.

López, María del Pilar. 1997. «Antropología y género en Colombia». En *Informes antropológicos. (Relaciones de género en los procesos de construcción social)*. N° 9:11-40. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

- Lurie, Alison. 1994. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós. Barcelona.
- Maffi, Mario. 1975. *La cultura underground*. Anagrama, Barcelona.
- Maffesoli, Michel. 1990. *El tiempo de las tribus*. Icaria, Barcelona.
- Malinowski, Bronislaw. 1995. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Península, Barcelona.
- Margulis, Mario y Marcelo Urresti. 1998. «La construcción social de la condición de juventud». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 3-21. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá.
- Marín, Martha y Germán Muñoz. 2002. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Siglo del Hombre editores/Universidad Central –DIUC-. Bogotá.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. «Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 22-37. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá.
- Marx, Karl. 1973. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Marx, Karl. 1977. *El capital –crítica de la economía política- Vol. III* Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- Mauss, Marcel. 1991. «Técnicas y movimientos corporales» en: *Sociología y antropología*. Pp. 337-356, Tecnos, Madrid.
- Mead, Margaret. 1994. *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*. Altaya, Buenos Aires.
- Medina, Carlos. 2004. *8 y 9 de junio. Día del estudiante. Crónicas de violencia, 1929 y 1954*. Alquimia, Bogotá.
- Meillassoux, Claude. 1998. «Clases y cuerpos sociales» en *Marx y el siglo XXI*. Renán Vega (ed.). 56-81. Ediciones Antropos, Bogotá.
- Montecino, Sonia. 1995. «Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades». En *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. 265-279. Ediciones Uniandes/Tercer Mundo Editores/Universidad Nacional, Bogotá.
- Montenegro, Leonardo. 1997. *Pagar por el paraíso. Pobladores urbanos*. Tomo X, Geografía Humana de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Bogotá.
- Montenegro, Leonardo. 2004. «La cultura universitaria desde una visión de género. Propuesta para una investigación». En *Significados y perspectivas de culturas universitarias en Bogotá*. 55-66. Grupo Interuniversitario Investigare. Bogotá.

Montenegro, Leonardo. 2003. «Moda y baile en el mundo rave. Sobre el concepto de mimesis en el estudio de las identidades juveniles» en *Tabula Rasa*, revista de humanidades, No. 1: 125-152, enero-diciembre.

Moore, Henrietta. 1991. *Antropología y feminismo*. Cátedra, Madrid.

Morales, María Carolina. 2002. «¿Qué significa ser joven en Bogotá? “La trampa de la ausencia de canas”». En *Jóvenes: construcción de proyectos vitales*. Toro, J. y A.M. Ortigón (comps.). 113-125. Escuela de Administración de Negocios -EAN-. Bogotá.

Mouffe, Chantal. 1993. «Feminismo, ciudadanía y política democrática radical». En *Debate feminista*. Año 4, Vol. 7, marzo, 3-22.

Mouffe, Chantal. 1994. «La democracia radical: ¿moderna o posmoderna?». En *Revista Foro*. No. 24, septiembre, 13-23.

Muñoz, Germán. 1998a. «Consumos culturales y nuevas sensibilidades». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 194-240. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá

Muñoz, Germán. 1998b. «Identidades culturales e imaginarios colectivos. Las culturas juveniles urbanas vistas desde la cultura rock». En *Cultura, medios y sociedad*, Martín-Barbero, J. y F. López de la Roche (eds.). 263-273. CES/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Muñoz, Oscar. 2004. «Acepto con sumo gusto, yo me dejo persuadir! Jóvenes, tribus urbanas y originales estrategias de sociabilidad en la posmodernidad». En [www.monografias.com/trabajos16/estrategias-sociabilidad/estrategias-sociabilidad.html](http://www.monografias.com/trabajos16/estrategias-sociabilidad/estrategias-sociabilidad.html).

Ortega, Félix. 1999. «La quiebra de la identidad personal. El caso del género» en *Retos de la postmodernidad. Ciencias sociales y humanas*. García, F. y J. Monleón (eds.). Editorial Trotta, Madrid.

Ortiz, Renato. 1998. *Otro territorio –Ensayos sobre el mundo contemporáneo-*. Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá.

Pedraza, Zandra. 1998. «La cultura somática de la modernidad: historia y antropología del cuerpo en Colombia» en: *Cultura, política y modernidad*. Gabriel Restrepo et al. (Eds.). Pp 149-171, CES/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Pérez, José Manuel. 1998. «El ansia de identidad juvenil y la educación. Del narcisismo mediático contemporáneo y las estrategias educativas». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 263-277. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

Pineda Giraldo, Roberto. 1994. «Antropología urbana, ciudad y región». En *Pobladores urbanos*. Arturo, J. (ed.). 73-96. Tercer Mundo/ICAN/COLCULTURA, Bogotá.

Pinzón, Carlos, Gloria Garay y Rosa Suárez (eds.). 2008. *Para cartografiar la diversidad de l@s jóvenes*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Piscitelli, Alejandro. 2002. *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Paidós, Buenos Aires.

PROEQUIDAD (DNP/Presidencia de la República/GTZ). 1995. *Herramientas para construir equidad entre mujeres y hombres. (manual de capacitación)*. PROEQUIDAD, Santafé de Bogotá.

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 1972. *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Península, Barcelona.

Reguillo, Rossana. 1998. «El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 57-82. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá

Reguillo, Rossana. 2000. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Bogotá.

Restrepo, Eduardo. 2004. *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault*. Universidad del Cauca, Popayán.

Restrepo, Eduardo. 1999a. “Territorios e identidades híbridas” en: *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Juana Camacho y Eduardo Restrepo (Eds.). Pp. 221-244, ICANH/ECOFONDO/Fundación Natura, Bogotá.

Restrepo, Eduardo . 1999b. “Aletosos: identidades generacionales en Tumaco” en: *Tumaco: haciendo ciudad. Historia, identidad y cultura*. M. Agier et al. Pp. 151-196, ICANH/IRD/Universidad del Valle, Bogotá.

Reynolds, Simon. 1999. “Androginia en el reino unido: cultura rave, psicodelia y género” en: *Las culturas del rock*. Luis Puig y Jenaro Talens (eds.). Pp. 31-51, Pretextos/Fundación Bancaja, Madrid.

Rico, Nicolás. 2002. “Everything pull feedback: A molecular journey on drugs” Tesis de grado. Departamento de antropología, Universidad de los Andes.

Sabaté, Ana, Rodríguez, Juana Ma. y Ma. Ángeles Díaz. 1995. *Mujeres, espacio y sociedad. Hacia una geografía del género*. Editorial Síntesis, Madrid.

Saltzman, Andrea. 2004. *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Paidós, Buenos Aires.

Scott, Joan. 1990. «El género: una categoría útil para el análisis histórico». En *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Edicions Alfons El Magnánim, Barcelona.

Serrano, José Fernando. 1998a. «“Somos el extremo de las cosas” o pistas para comprender culturas juveniles hoy». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (eds.). 241-260. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá

- Serrano, José Fernando. 1998b. «La investigación sobre jóvenes: estudios de (y desde) las culturas». En *Cultura, medios y sociedad*, Martín-Barbero, J. y F. López de la Roche (eds.). 274-309. CES/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Serrano, José Fernando. 2002. «¿El paraíso conservado? Moratorias sociales y tránsitos vitales». En *Culturas universitarias. Usos y aproximaciones a un concepto en construcción*. Alexis Pinilla, (comp.). 13-25. Grupo Investigare, Bogotá.
- Serrano, José Fernando. 2004. *Menos querer más de la vida. Concepciones de vida y muerte en jóvenes urbanos*. Siglo del Hombre editores/Universidad Central –DIUC–, Bogotá.
- Simmel, Georg. 1946. *Cultura femenina*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- Soho. 2000. «Éxtasis en la mira» en: *Soho* págs 94-97, agosto-septiembre.
- Steffen, Alfred. 1997. *Portrait of a generation. The Love Parade family book*. Taschen, Cologne.
- Stoler, Ann Laura. 1991. «Carnal Knowledge and Imperial Power: Gender, Race, and Morality in Colonial Asia». En *Gender at the Crossroads of Knowledge*. Di Leonardo, M. (ed.). 51-101. University of California Press, Berkeley.
- Tarazona, Paola. y F. Bernal. 2002. «Observación y descripción etnográfica de una tribu urbana: los ravers», tesis de grado para optar al título de comunicador social y periodista, Universidad Externado de Colombia.
- Taussig, Michael. 1995. *Un gigante en convulsiones –el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Gedisa, Barcelona.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Routledge, New York.
- Taylor, Anne-Christine. 1996. *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Bonte, P. y M. Izard. (eds.). 258-259. Akal, Madrid.
- Tubert, Silvia. 2003. «La crisis del concepto de género» en *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Tubert, S. (ed.). 7-37. Cátedra, Madrid.
- Urresti, Marcelo. 2002. «Culturas juveniles» en *Términos críticos de sociología de la cultura*. Carlos Altamirano (Director). 46-49. Paidós, Buenos Aires.
- Valenzuela, José Manuel. 1998. «Identities juveniles». En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. et al. (Eds.). 38-45. Universidad Central-Siglo del Hombre Editores, Bogotá
- Vasco, Luis Guillermo. 1994. *Lewis Henry Morgan: confesiones de amor y odio*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Vasco, Luis Guillermo. 2003. *Notas de viaje. Acerca de Marx y la antropología*. Universidad del Magdalena, Bogotá.

Viveros, Mara. 2000. «Notas en torno de la categoría analítica de género». En *Ética: masculinidades y feminidades*. Robledo, A. y Y. Puyana (comp.). 56-88. CES/Universidad Nacional, Bogotá.

Weigel, Sigrid. 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamín –una relectura*. Paidós, Buenos Aires.

Yonnet, Paul. 1988. *Juegos, modas y masas*. Gedisa, Barcelona.

Zarzuri, Raúl. 1999. «Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: las tribus urbanas». En *Última Década*, No. 13. [www.colombiajoven.gov.co/injuve/paises/chile/](http://www.colombiajoven.gov.co/injuve/paises/chile/)