

ÁGAPES URBANOS. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y *communitas* en la ciudad de Bogotá¹

MARÍA ANGÉLICA OSPINA MARTÍNEZ

Universidad Nacional de Colombia²

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca³

maospina@universia.net.co

Artículo de Reflexión Recibido: 6 de abril de 2004 Aceptado: septiembre 27 de 2004

Resumen

En el presente artículo, la autora discute el tema del diálogo entre la experiencia extática individual y la experiencia lúdica colectiva en torno al consumo de música electrónica entre los jóvenes de clase media y alta de Bogotá, Colombia. A partir del concepto de *communitas* de Victor Turner y recogiendo algunas discusiones sobre el sentido del trance extático en los sectores seculares, la autora propone algunas vetas para el análisis de la dinámica de la construcción de identidades juveniles en el marco de la tensión entre solipsismo y colectivismo.

Palabras clave: Identidad, culturas juveniles, consumo cultural, música electrónica (*techno*).

Abstract

In this text, the author discusses the dialogue between individual ecstatic experience and collective ludic experience in electronic music consumption among middle and upper class youth in Bogotá, Colombia. Drawing on Victor Turner's concept of *communitas* and on discussions about the meaning of ecstatic trance in secular sectors, the author proposes paths for the analysis of the dynamics of youth identity construction in the context of the solipsism-collectivism tension.

Key words: Identity, youth cultures, cultural consumption, electronic music (*techno*).

¹ El presente artículo hace parte del proyecto de investigación «Culturas juveniles: identidad y consumo cultural. Un estudio comparativo en contextos urbanos en Colombia», desarrollado por la División de Investigaciones de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca entre 2003 y 2004. Agradezco a los miembros del Grupo de Estudios Sociales de las Religiones y Creencias –GESREC y a la Red de Estudios en Etnopsiquiatría –ambos de la Universidad Nacional de Colombia– porque la riqueza de nuestras discusiones e investigaciones dio forma, en gran medida, al corpus analítico del presente artículo. Las analogías que establezco entre «ágape» y «*communitas*» han sido desarrolladas a partir de los trabajos del profesor Carlos Alberto Uribe Tobón.

² Grupo de Estudios Sociales de las Religiones y Creencias.

³ Grupo de Investigación en Culturas Juveniles.

MARÍA ANGÉLICA OSPINA

Ágapes urbanos



DETALLE, Tomado de *Portrait of a Generation*, Steffen, Taschen 1997

Cientos de jóvenes en el mundo urbano contemporáneo trasiegan por complejos itinerarios de búsqueda de sí mismos en una eterna condición reflexiva de distinción o afinidad con otros. Las narrativas identitarias de sus pueblos, grupos o sectores sociales se renuevan y se acomodan a las actuales circunstancias históricas en donde los avances tecnológicos han llegado a ser determinantes en la definición de lo real. Poco importa si la virtualidad reemplaza al hecho tangible; incluso hoy aquella domina sobre el otro. La pretendida era de *Los Supersónicos* llega en el siglo XXI con un retorno a lo «tribal»⁴, amoldado a las condiciones de vida de las urbes y su red mercantil globalizada: cientos de agrupaciones y redes de jóvenes se articulan local y globalmente *por medio de y en torno al* acceso a las nuevas tecnologías, en especial aquellas aplicadas a la información, la comunicación, la música y las drogas.

⁴ Hablo aquí de lo «tribal» como un rasgo autoimpuesto por muchas agrupaciones sociales en la actualidad. En particular, aludo a ese sentido idealizado del término con el que diversos grupos juveniles destacan una experiencia colectiva muy cercana a la idea de «familia», así como recogen símbolos «totémicos» comunes que muchas veces son inscritos en sus cuerpos. Considero, no obstante, que como categoría de análisis el concepto de «tribu» (Costa *et al.*, 1996; cf. Maffesoli, 1990) puede llegar a ser inapropiado o impreciso, puesto que se trata de una noción extraída de la antropología clásica e impuesta arbitrariamente a formaciones grupales o societarias que no necesariamente cumplen con los rasgos de las llamadas sociedades tribales.

En este mismo contexto, las juventudes más acaudaladas de las principales ciudades colombianas se debaten hoy entre la inserción en el mercado a través de las mejores oportunidades laborales y la alternativa —nihilista, si se quiere— de renunciar a ello y optar por la obtención inmediata de placer subjetivo a toda costa. Un disfrute que la gran mayoría puede costearse ampliamente, incluso en exceso, lo cual se evidencia en la fastuosidad de los nuevos símbolos utilizados en favor de los procesos de afirmación identitaria de dichos sectores sociales. Esta opción que se pretende marginal contiene en sí misma ciertas paradojas: por una parte, aun queriéndose ubicar en el margen de las obligaciones de su estructura social, el intenso consumismo consigue absorberla en las leyes actuales del mercado mundial; y, de otro lado, encierra una tensión constante entre el solipsismo y el colectivismo.

En el presente texto, mi interés particular se centra en la exploración de esta última «tensión». Las antinomias entre hedonismo, narcisismo e individualismo, en un extremo, y gregarismo, comunitarismo y experiencia compartida, en el otro, generan contradicciones en el análisis mismo de las identidades juveniles contemporáneas. Esta dificultad se presenta, con mayor énfasis, cuando la cibernética afianza el reinado de la imagen y la realidad virtual en la definición actual de lo social, en consonancia con el revivalismo de poderosos símbolos antiguos que se reorganizan flexiblemente en nuevos mitos comunes (Fuenzalida 1995). A partir de la investigación etnográfica realizada en el marco del proyecto «Culturas

juveniles: identidad y consumo cultural. Un estudio comparativo en contextos urbanos en Colombia», exploraré este tema con respecto a algunas experiencias observadas en torno a la música electrónica en Bogotá.

El ágape electrónico

Éxtasis, trance y música electrónica

En una noche de fin de semana como cualquiera, decenas de jovencitos y otros no tanto coinciden en un sitio tipo *loft*⁵ que se ha adaptado como un sofisticado bar de la ciudad. En la penumbra predominan las luces cibernéticas, los colores neón y los materiales brillantes que destacan desde la decoración del lugar hasta los atavíos de los asistentes. En las paredes se proyectan imágenes de sujetos anónimos muy delgados, luciendo la última moda juvenil europea. La música no cesa ni un momento y los vincula a todos con su marcado ritmo repetitivo y sus sonidos industriales y cibernéticos. Quizás tan solo algunos antropólogos podrían establecer analogías entre este tipo de fiesta (o rumba) y los llamados cultos extáticos... Porque, precisamente, he aquí la palabra clave común entre ambas expresiones festivas: el éxtasis. Si bien en los estudios antropológicos éste ha sido asociado comúnmente con las experiencias religiosas de diversos pueblos africanos, asiáticos y amerindios, no podemos dudar de su vigencia y profundidad histórica tanto en los terrenos de lo sagrado como de lo secular en todo el mundo.

Siguiendo algunos estudios antropológicos sobre el ritual, el trance extático supone

⁵ Aunque el término *loft* traduzca exactamente «desván» o «buhardilla», actualmente se usa para designar la arquitectura de antiguas bodegas o fábricas adaptadas luego como lugares de vivienda, trabajo o esparcimiento. Esta moda arquitectónica -copiada de los hábitos de vida de algunas élites de artistas e intelectuales de Estados Unidos y Europa, aunque años atrás hayan constituido los únicos lugares de reunión de obreros y marginales- se ha hecho hoy muy popular en algunos sectores acaudalados de las principales ciudades del país.

un proceso cognitivo que pretende alcanzar un estado, también cognitivo, en donde el «yo» sobrepasa sus fronteras ordinarias y, de forma consciente, se vuelca a la experiencia sensorial subjetiva: «Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta —entendida como “capacidad para conocer”— hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental» (Fericgla 2001: s.p.). El éxtasis como ese «estar fuera de sí» —paradójicamente, al tiempo que el individuo se vuelca «dentro de sí»— implica una ruptura con la espacialidad y la temporalidad habituales y, a la vez, supone un estado de «alteridad oscilante» entre niveles distintos de consciencia, entre la experiencia sensorial y lo inconsciente

(Uribe 2001; 2002: 33). Este proceso-estado, no obstante, se encuentra inscrito en un complejo entramado de valores socioculturales que otorgan «sentido, con tenido y eficacia» a la experiencia extática (Lévi-Strauss 1984; Uribe 2001 y 2002; Fericgla 2001).

Dentro de la tipología que Fericgla (2001) nos ofrece para clasificar las finalidades y las manifestaciones del trance extático se encuentra la del *trance lúdico*, aquel que se diferencia del trance místico, chamánico u oriental en la medida en que parece no perseguir una finalidad de conocimiento, curación o comunión con alguna divinidad. Según este autor,

[El trance lúdico solo es] practicado en nuestras sociedades occidentales actuales en las discotecas o fuera de ellas. Su finalidad no es la trascendencia ni la adaptación en ningún sentido explícito, sino que es la búsqueda del placer que conlleva el hecho de experimentar la amplificación emocional que es característica básica del trance extático y que rompe los bloqueos psicológicos cotidianos; sería un trance sin finalidad, simplemente autoremunerativo. De ahí, la vacuidad cognitiva que caracteriza a los adolescentes y jóvenes de MDMA⁶ (o los derivados más tóxicos que se suelen adquirir en el mercado negro) cuando consumen excesivamente este psicótropo sintético: el problema ahí estaría en la falta de una finalidad que oriente tal experiencia cumbre (Fericgla 2001: s.p.).

Aunque este último punto se ha convertido casi en un cliché (cf. Montenegro, 2004), es cierto que el consumo de psicotrópicos se encuentra estrechamente vinculado con la experiencia extática, aunque no se trate de un elemento indisociable del trance. Sabemos de antemano que, desde tiempos antiguos, en diversos cultos chamánicos es corriente el uso de sustancias como el peyote y la ayahuasca, entre otros, con fines rituales. Sin embargo, aquella es tan sólo una de las técnicas empleadas para inducir el trance, señaladas por Mircea Eliade (1994) como las «técnicas arcaicas del éxtasis». Entre ellas se encuentran, además, la vigilia, el ayuno y la abstinencia sexual, así como ciertos ejercicios de respiración, a veces regulados por el canto o el baile, cuyo efecto fisiológico principal puede ser la hipoxia o la hiperoxia cerebral.

En el caso de las fiestas electrónicas, este *trance lúdico* –o secular– puede inducirse con o sin psicotrópicos. Su finalidad, si bien no parece soportarse en referentes asociados con lo sacro⁷, es la misma de los otros tipos de trance: conseguir un

⁶ La MDMA (3,4-metilendioximetanfetamina) es el compuesto químico de la famosa droga sintética conocida como Éxtasis (*Ecstasy*), comúnmente utilizada en las fiestas electrónicas. N. de la A.

⁷ Más adelante plantearé cuáles son los suyos, aunque en el fondo se relacionan ampliamente con los valores socioculturales que nutren el éxtasis ritual.

estado de éxtasis, el cual bien puede traducirse en un máximo de placer y de exacerbación emotiva, además del alcance de consciencias alternativas. Los efectos, incluso, pueden llegar a ser temporalmente «terapéuticos», en la medida en que los sujetos conciben que se trata de una situación inédita de bienestar, no vivida «afuera» en la vida cotidiana, y que sólo se logra «dentro» de la fiesta en una rutina de reiteración continua. Como también lo señala Fericgla, una prueba de este énfasis la ofrecen algunas de las denominaciones presentes en las fiestas electrónicas tales como la de la droga sintética «Éxtasis» o la de la música «trance».

El Éxtasis (*Ecstasy*), una anfetamina de diseño sintetizada en 1912, se enarboló como ícono de la cultura *techno* en el mundo, cuando en el decenio de 1980 sus efectos psicotrópicos comenzaron a vincularse con la carga simbólica de la fiesta electrónica, generando un nuevo movimiento cultural entre los jóvenes británicos cercano a las nuevas tecnologías y a la lúdica de los estados alternativos de conciencia (Collin 2002, en Montenegro 2004: s.p.). Los efectos del Éxtasis, como el de cualquier estimulante, incluyen una severa excitación del sistema nervioso central, asociada con una sensación de euforia desproporcionada y de elevación del estado de alerta, al mismo tiempo que se reducen las sensaciones de sueño, fatiga y cansancio. A ello se le atribuye un mejoramiento del estado de ánimo y de la resistencia física, así como la agudización de la percepción sensorial. La duración de estos efectos oscila entre las 6 y las 12 horas, y su estado consecuente deriva en la depresión física y psíquica, la cual puede persistir con la interrupción del consumo de la anfet, dado su alto nivel de tolerancia conducente a una demanda de dosis cada vez mayores para lograr el mismo efecto.

Los vínculos entre estos efectos psicotrópicos y la escena electrónica han alimentado la imaginaria de esta cultura juvenil. El Éxtasis es considerado por sus consumidores como un mecanismo de «expansión de la conciencia» con el cual se estimula el cuerpo en pos de un estado máximo de bienestar corporal y psíquico. Bajo sus efectos, el baile puede ser disfrutado al máximo en la medida en que la resistencia física adquirida permite bailar desaforada y prolongadamente sin decaer. Igualmente, se permite una mayor desinhibición en la expresión de los afectos, llegando a emular un estado de «comunidad» con lo externo —tanto con los demás como con el entorno mismo—, sensación de empatía por la que el Éxtasis se ha ganado el mote de la «droga del amor». Tales fenómenos son asociados con una ideología particular que también es puesta en escena en la cultura electrónica y que se ha popularizado mundialmente con la sigla PLUR (Peace, Love, Unity and Respect), consigna recreada incluso en la estética *techno* —más adelante volveré a este punto—.

Pero precisamente es la música electrónica —producto primordial de consumo en estas rutinas festivas— un elemento fundamental en el análisis de este *trance lúdico*. Ya en otro texto he llamado la atención sobre la importancia del análisis de la

confluencia entre el contenido musical y las «configuraciones emotivas»⁸ particulares; confluencia en la que subyace una «comuni3n de t3rminos» que hace eficaces a determinadas expresiones en el terreno de lo identitario, bien sea referidas a lo sagrado o a fen3menos seculares c3lticos.⁹ En estas, la m3sica se presenta como trasfondo, como sost3n y como articulaci3n de un lenguaje com3n a los comensales, independientemente de que se hable de trance ext3tico (cham3nico, m3stico o l3dico), imitaci3n o expresi3n corporal entusiasta.¹⁰

Esta perspectiva se hace m3s viable para el an3lisis en la medida en que, como Fericgla mismo lo indica, no existe un ritmo ni una m3sica particulares inherentes a la inducci3n del trance, al igual que no hay una «3nica expresi3n fenom3nica del 3xtasis» (2001: s.p.). Quiz3s el 3nico rasgo sonoro com3n a todas las expresiones de trance asociadas con la m3sica sea un patr3n r3tmico estereot3pico, mon3tono y de larga duraci3n, claramente intenso y marcado¹¹ pero, aun as3, la m3sica carece de la propiedad intr3nseca de provocar el 3xtasis (Fericgla 2001: s.p.). Aunado a lo anterior, considero que, si bien el ritmo puede constituir uno de los elementos que dan forma a la experiencia ext3tica vinculada a lo musical, no podr3a analizarse aparte del elemento mel3dico y del contenido l3rico de las canciones, independientemente de que 3stos se hagan o no presentes o tengan m3ltiples valoraciones y 3nfasis en las distintas experiencias ext3ticas.

⁸ El concepto de «configuraci3n emotiva» ha sido trabajado por la antrop3loga Myriam Jimeno (2002). Con este, la autora define «un esquema cultural que obra como una red de conexiones sist3micas que pone en estrecha relaci3n ciertos pensamientos y sentimientos», de manera que las emociones aparecen «como aspectos de la cognici3n y no como sus opuestos» y, junto con las cogniciones, como «construcciones espec3ficas de la historia cultural del grupo» (2002:14-15).

⁹ Jos3 Mar3a Mardones (1997) habla de «fen3menos seculares rituales» a aquellas expresiones a las cuales se les atribuye un car3cter ritual o funcionalidad sagrada pero que no se adscriben a ninguna instituci3n expl3citamente religiosa. Entre ellos se3ala «fen3menos como la proxemia practicada por los j3venes los viernes-s3bado noche en determinados lugares de las ciudades, el culto al cuerpo, la diet3tica, [...] la futbolman3a, el nacionalismo u otras manifestaciones de la religi3n civil» (1997: 1). Aunque discrepo de esta 3ltima categor3a y soy conciente de que la noci3n de «fen3menos seculares rituales» o «c3lticos» no es la m3s precisa para establecer tales distinciones –quiz3s porque en la realidad tampoco haya fronteras tan marcadas entre lo «religioso» y lo «secular»–, es tal vez la noci3n m3s cercana al fen3meno del que aqu3 trato.

¹⁰ Para el caso del ritual carism3tico cat3lico, cf. Ospina (2003a y 2004).

¹¹ Fericgla hace aqu3 menc3n a Jung, quien planteaba que cualquiera de las manifestaciones de un ritmo repetitivo pod3a producir una respuesta emocional mayor en los individuos, un «despertar emotivo», lo cual era ejemplificado por los s3ntomas de estereotipia presentes en psicopatolog3as relacionadas con lo afectivo.

En las fiestas electr3nicas, en particular, predomina la m3sica *techno*, g3nero derivado de la m3sica *disco* que tuvo su origen en Europa y Estados Unidos con gran auge en la d3cada de 1980. Se desarroll3 a partir de las mezclas con otros ritmos como el *pop*, el *reggae*, el *hardcore* y el *gospel* y, m3s adelante, con la inclusi3n de los llamados «sonidos industriales», gracias a la influencia de la cultura obrera brit3nica. Otra importante influencia en este g3nero que, adem3s, propici3 su popularizaci3n

y amplia difusión –quizás sin proponérselo pues se trataba en inicio de una escena *underground*– fue la de los marginales clubes *gay* de negros en Estados Unidos. La expansión del nuevo estilo se haría vía las discotecas de Detroit y Chicago en diálogo permanente con Gran Bretaña, y las grandes fiestas electrónicas –denominadas *raves*– comenzarían a tener lugar en España y Alemania, este último país pionero del gran festival internacional *rave* conocido como el *Love Parade* (Montenegro 2004: s.p.).

Los diversos estilos derivados de la música *techno* contienen una base rítmica común que acelera o reduce su velocidad en *beats* por minuto según el subgénero.¹² Es evidente que se le otorga mayor relevancia a los ritmos muy marcados, intensos y repetitivos, a juzgar por el altísimo volumen con el que se suele realizar la base rítmica sobre la melodía y lo vocal. Sin embargo, en orden de importancia, después del ritmo sigue un armazón melódico que incluye predominantemente secuencias de *samplers* –o «pequeñas unidades sonoras pregrabadas»– y de sonidos originados en computadores, sintetizadores, tornamesas y/o consolas (Montenegro 2004: s.p.). En esta particular composición melódica se imprime el reflejo de una nueva cultura de la industria y la tecnología, en donde se prefieren aquellos sonidos que evoquen las máquinas de las grandes fábricas o los aparatos electrónicos. Con frecuencia también se incluyen coros vocales cortos y reiterativos, bien sean originales o copiados –las más de las veces son *samplers*–, pero es manifiesto que la parte lírica es lo de menos en la mayoría de los estilos *techno*: no se insiste en el «mensaje» de la canción y las voces son aisladas como sonidos susceptibles de mezclar y secuenciar dentro de diferentes pautas rítmicas.

Es necesario hacer esta distinción sobre la composición melódica y lírica en la

¹² Existe una gran diversidad de estilos o subgéneros *techno* tales como el *house*, el *trance* y el *trip-hop*, entre muchos otros. Para una tipología más completa, cf. Montenegro (2004).

música *techno*, ya que su mezcla con el ritmo descrito anteriormente la hace particular en cuanto la diferencia de otros estilos como el *rap*, el *pop*, el *reggae* y la *champeta*, entre otros. Por ejemplo, es claro que en el *rap* se le da gran énfasis a las letras de las canciones, en las cuales se registra el sentido ideológico y cultural de ciertos grupos marginales de las ciudades, e igualmente es de suma importancia la amplia gama de sonidos que pueden crearse continuamente utilizando como instrumento el propio cuerpo. En el *pop*, en su sentido más comercial, se mezclan equilibradamente ritmo, melodía y letras, generalmente como soporte de coreografías que invitan al baile uniforme; no obstante, el *pop* se ha vendido más como una «música para escuchar» y su melodía, aunque poco elaborada, soporta con frecuencia una letra de carácter romántico atravesado por concepciones occidentales sobre el amor. En el *reggae* y la *champeta*, por su parte, la imbricación entre base rítmica y melodía refleja toda una tradición folclórica africana, recreada también en el Caribe, que otorga un alto

valor al baile de la pareja heterosexual con un marcado sentido del cuerpo erotizado; variantes más recientes de estos géneros introducen letras poco elaboradas que metaforizan el contacto y los conflictos erótico sexuales.

Así mismo, puede notarse en el *techno* una impronta ideológica y cultural específica, en donde se recrea, a partir del sonido, el ensalzamiento actual de la cultura industrial urbana y el reinado de las tecnologías cibernéticas, así como las nuevas formas de exclusión y marginalidad social en las que emergen individuos silentes y anónimos cada vez más inmersos en realidades virtuales. De allí que se le dé más énfasis a ese prolongado ritmo repetitivo que permite la introspección y a los sonidos de la tecnología y de las industrias urbanas, y se propicien relaciones comunicativas desprovistas de la palabra, basadas en cambio en una comunicación no verbal (Montenegro 2004: s.p.). Este nuevo tipo de comunicación, recreado por medio del baile y la estética, reduce al mínimo el contacto físico, erotizado o no –el baile, por ejemplo, es individual–, y privilegia lo visual. Allí, pues, la imagen adquiere un importante lugar –como lo atestigua la puesta en escena de las fiestas y el gran esmero por la apariencia– y la mirada es el único vínculo interpersonal.

En las fiestas electrónicas, cada comensal recrea su propia experiencia extática. La combinación entre psicotrópicos y música se soporta además en la estética de las imágenes que pueden ser visualizadas. Los asistentes evalúan el éxito de su propia experiencia en la medida en que hayan «sentido» un «buen ambiente» –para quienes consumen psicotrópicos se trata de un «buen *trip*» o «viaje»–; es decir, que la sensación de bienestar haya atravesado todos los componentes de la fiesta: gente, música, decoración, luces e imágenes proyectadas, uso de psicotrópicos, de tal suerte que se haya conseguido una verdadera «comunió».¹³ En suma, se propende porque en la experiencia se alcance un estado egosintónico por medio de una propia disposición hiperestésica (Pedraza 1998 y 1999) ante todos los elementos que se asocien con lo sensorial y lo emotivo. Hiperestesia esta que es dotada de significados socioculturales, reconocidos y validados por todos los asistentes, a través de la puesta en escena lúdico-festiva.¹⁴

¹³ En estos mismos términos es descrito por muchos de los asistentes a estas fiestas.

¹⁴ Para el caso de las sesiones de yajé (ayahuasca), el antropólogo colombiano Carlos Alberto Uribe señala que «a pesar de que los enteógenos produzcan exógena y deliberadamente un estado de trance con algunos síntomas similares a una psicosis, su manejo ritual los socializa, esto es, los pasa por el tamiz de lo cultural, y hace de ellos una experiencia egosintónica y funcional dentro de un ordenamiento cognoscitivo aceptado por quienes participan del rito» (2002: 17; cf. también Uribe 2001).

La consecuente sensación de expansión del yo en cualquier tipo de trance extático sólo puede percibirse individualmente. Pero cabe decir que esta aparente hiperindividualización en la experiencia festiva *techno*, al igual que en diversidad de éxtasis rituales, sólo puede tener lugar y ser eficaz en ambientes colectivos. De esta

manera, la fiesta electrónica toma el carácter de un ágape¹⁵ tipo *communitas*, es decir, de una «confrontación directa, inmediata y total de identidades humanas» (Turner 1988 [1969]: 138). En esta situación espontánea, concreta e inminente, en donde «estar fuera de sí» implica también «estar fuera de la estructura social», según Turner, «prolifera los sentimientos, sobre todo los agradables, mientras que la vida en la “estructura” está llena de dificultades objetivas: han de tomarse decisiones, los gustos han de sacrificarse a los deseos y necesidades del grupo, y los obstáculos físicos y sociales deben superarse con un cierto coste personal» (Turner 1988 144-145). En la fiesta, pues, el malestar en la cultura es evadido y los valores preponderantes en ese «afuera estructural» son subvertidos. ¿Cómo se presenta esta situación para el caso de la escena electrónica?

Candies: *los comensales en escena*

La escena electrónica, aquella del destello en la penumbra y el estruendo del ritmo repetitivo, se presenta entonces a ciertos sectores de la población urbana juvenil como momento para el placer extático abstraído del cartesianismo cotidiano. Cada fin de semana se recrea en distintos lugares de la ciudad, algunas veces con ocasión de grandes espectáculos musicales ofrecidos por *disc-jockeys* (o *DJ*) colombianos o extranjeros, otras veces como fiestas privadas organizadas en amplias bodegas o en exclusivos bares. No obstante, las citas a rumbear son las más corrientes y los itinerarios entre bar y bar son incesantes; en ambos coinciden generalmente aquellos quienes pueden pagar las tarifas de tales lugares, los cuales en su mayoría se ubican en el opulento norte de Bogotá —muchos en la llamada Zona Rosa y otros tantos camino a las afueras de la ciudad—. Por tanto, allí suelen concurrir desde estudiantes de los colegios más costosos y de las más prestigiosas universidades, hasta jóvenes *yuppies*, acaudalados comerciantes y personajes de la farándula nacional.

Los grupos de comensales se distinguen muy bien unos de otros, especialmente a través de sus ademanes y apariencia.¹⁶ La mayoría sincretiza y combina, entre otros, referentes indumentarios de la moda *hippie*, *punk*, *dandy*, *hip-hop*, *disco* y *cowboy*, dando origen a toda una gama de rótulos bajo los cuales se define tanto la autoidentidad como la alteridad. Algunos no se afilian a ninguna uniformidad estética particular, aunque conservan ciertos patrones que reflejan un discurso particular

¹⁵ El término «ágape» se le asignó a las reuniones de las primeras comunidades cristianas, en las que se celebraba fraternalmente la misma fe en torno al vino y a las modestas viandas que cada quien podía aportar. No obstante, el «ágape» denota en esencia una concepción de amor —contrapuesta a la del amor-fusión del Eros griego—, en donde se posibilita el acceso a la divinidad en el presente terreno y tangible, por medio del amor al prójimo y del amor gratuito y sin distinción que Dios otorga a sus hijos.

¹⁶ Para una tipología descriptiva más completa de los grupos que asisten a las fiestas electrónicas, ver Montenegro (2004).

sobre lo estético y que emula la moda juvenil europea y norteamericana de fines de siglo XX y comienzos del XXI. Muchos otros adecuan estilos extranjeros a escenarios locales y los recrean constantemente. Aquí me referiré tan sólo a uno de los grupos resultantes de estas dinámicas de distinción y recreación identitaria a través de lo estético: los autodenominados *candies* cuyo estilo se hizo popular entre los adolescentes bogotanos entre 2001 y 2003.

Los *candies* o *candy-kids*, también llamados en Colombia *Mickey-mickeys* o *Hello Kitty* (Montenegro, 2004), constituyen un sector especialmente interesante en la escena de las fiestas electrónicas. Los grupos que adoptan esta estética lucen como una multitud de niños grandes de ternura simbólica exagerada, testimonio de lo cual son sus indumentarias. Predominan en ellas los colores rosas y azul pastel, al igual que los tonos neón o ácidos como el amarillo, el naranja y el verde. También pululan los motivos de cómics infantiles¹⁷ y accesorios como hebillas, pulseras, collares y chupetes colgando al cuello, todos de un intenso colorido. Aquí, particularmente, son populares dos de los íconos de la estética *punk* —adoptados por diversidad de estilos estéticos actuales—: los *piercings* y las cadenas metálicas que penden del cinturón al bolsillo. El cabello, tanto en hombres como en mujeres, es muy corto o luce recogido exhibiendo múltiples moños, trenzas o mechones engominados; sea como fuere, el peinado también es lugar para exhibir el mismo juego de colores. En cuanto a las ropas, suelen usar buzos o camisetas ceñidas, mas no escotadas, y pantalones anchos y descaderados estilo *baggy*, muy comunes en la moda *rap* y *hip-hop*; sus zapatos son muy cómodos, generalmente tipo tenis, muy funcionales para las intensas jornadas de baile.

La estética de los *candies* es muy particular y llamativa. En bares y fiestas electrónicas son reconocidos de inmediato entre la multitud

¹⁷ Entre los *candies*, como lo señala Montenegro (2004), es común el gusto por el *manga* japonés y por dibujos animados *kiut*. Sus motivos son ampliamente exhibidos tanto en la ropa como en los accesorios. Los preferidos han sido *Las Chicas Superpoderosas*, *Hello Kitty*, *Dragon Ball*, *Pokemon* y *Digimon*, entre otros.

por la vistosidad de sus accesorios, incluyendo morrales, llaveros, cinturones y relojes de pulsera de gran tamaño. En su ajuar también incluyen chupetas de dulce que mantienen todo el tiempo en sus bocas, así como lo hacen en ocasiones con biberones, botellas de agua y chupetes de goma o de plástico. Llevan frecuentemente barritas fluorescentes cuyo brillo es una extensión de los movimientos corporales y suelen batallar lúdicamente en medio del baile con confetis o papelitos

de colores. Algunas jovencitas se embadurnan de escarcha multicolor y muchos se pintan el pelo con tinturas temporales o permanentes de tonos llamativos. «Parecen como en una piñata», dicen algunos entrevistados. Este estilo estético se conserva en la vida cotidiana, aunque con una sobriedad mayor; la exageración se la deja para la rumba.

Aunque actualmente los *candies* se han diezmado de forma considerable, podemos recordar que su estética rebasó las fronteras del mundo *techno* y difundió una moda entre preadolescentes y jóvenes universitarios que no necesariamente escuchaban música electrónica. Por lo general, se veían conformar pequeños grupos o «parches» en los que el rango de edad se encontraba predominantemente entre los 13 y los 17 años, aunque algunos superaran dicho límite. La minoría de edad no fue obstáculo para su ingreso a ciertos lugares o fiestas de música electrónica, por lo que era corriente verlos frecuentando bares y *after-parties*¹⁸ y, del mismo modo, consumiendo Éxtasis de manera compulsiva y poco cauta. Pero más allá del escándalo que ello pudiera haber provocado en la sociedad bogotana y en las instancias oficiales —quienes no perdieron ocasión para estigmatizar y censurar las fiestas electrónicas vía el tráfico y consumo de sustancias ilegales—, la concurrencia reiterada de estos jóvenes a los escenarios mencionados nos interroga por sus actuales búsquedas y recreaciones identitarias en torno a símbolos particulares.

Como se vio anteriormente, el estilo *candy*, aunque llamativo, tiende a la androginia, desde el uso del mismo corte de cabello o peinado para hombres y mujeres, hasta la extrema delgadez de todos. Este componente estético, sin embargo, es muy difundido en la cultura *techno* a escala mundial, no sólo en el estilo *candy*. En los hombres, por ejemplo, se ensalzan rasgos físicos como la lozanía del adolescente lánguido e imberbe, sin prominencias musculares que afirmen su virilidad. Entre las mujeres, el prototipo estético más valorado también se relaciona con la delgadez y el desgarbo, muchas veces mediante el ocultamiento de las formas femeninas —en especial, de senos, piernas y caderas, ante una sobreexaltación del torso hiperdelgado—. Quienes se salen de estos cánones son relacionados con variantes extrañas al sentido ideológico genuino de la escena *techno*,¹⁹ el cual impu- ta al cuerpo un significado más des-sexualizado.

De otra parte, al igual que quienes se consideran de la legítima escena electrónica,

¹⁸ Fiestas privadas realizadas después de la hora límite para la rumba pública definida por la Alcaldía de Bogotá.

¹⁹ En Bogotá, los escenarios de la música electrónica, en especial de música *trance* o de variantes más comerciales, son colmados también por grupos que exhiben una estética contraria a la que estoy describiendo, lo cual parece reflejar otro tipo de discurso frente al cuerpo y a las construcciones de género. Sobre este tema, cf. Montenegro (2004).

los *candies* no bailan por parejas sino por «parches», habitualmente compuestos de 5 a 12 personas. Para ser más precisos, se trata de bailes individuales realizados en colectivo: todos bailan solos, a la vez que pueden bailar con el resto al formarse en círculo. Estos «parches» siempre responden a una lúdica particular, no sólo con sus indumentarias y con el baile, sino además con su manera de interactuar mientras no se está bailando. En tales momentos se genera entre ellos un cierto ambiente fraternal, atizado por los efectos de la experiencia extática individual, en donde expresan un derroche de mutuo afecto «tierno», sin intenciones erótico sexuales explícitas. La camaradería se expone en términos

de «sintonía» entre unos y otros, traducida como «buena energía» o «buena onda» y demostrada por medio de dulces abrazos y caricias con las que cada quien sobre lleva su *trip* mientras retoza con los demás en el suelo. Así lo señalaba una de las entrevistadas de Montenegro (2004):

También la gente se consiente mucho [...] tú ves el parche de los *Mickey-mickes*, ahí están todos tripeados [en pleno *trip*], entonces está uno teniéndole la cabeza al otro, y el otro le está haciendo como barritas fosforescentes en los ojos y todos mamando gallo [bromeándose] entre todos. Es muy divertido: se arrunchan mucho, como parcharse [agruparse] todos en una esquina y todos sentados, ahí mamados [cansados], arrunchados unos con otros, frescos [tranquilos] ahí, consintiéndose; también porque están viajando se consienten mucho.²⁰

En este amoroso ambiente también se exalta la solidaridad y el respeto entre los

²⁰ En entrevista realizada por Leonardo Montenegro a Ángela Jiménez.

²¹ Para una completa información sobre PLUR como filosofía *rave*, cf. Tarazona, Paola y F. Bernal. 2002. «Observación y descripción etnográfica de una tribu urbana: los *ravers*». Tesis de grado para optar al título de Comunicadores Sociales y Periodistas. Universidad Externado de Colombia. Bogotá.

comensales, en especial dada la condición de indefensión en la que se encuentran muchos por causa de los efectos psicotrópicos. La agresión violenta, tanto en el baile como en la interacción, es duramente censurada. El énfasis en este tipo de valores escenificados en la fiesta electrónica se vincula con la ideología PLUR (Peace, Love, Unity and Respect: paz, amor, unidad y respeto), bandera del movimiento *rave* en el mundo desde la década de 1990.²¹ Según Montenegro, más que un fenómeno ideológico, se trata de una puesta en escena en donde priman «la sensibilidad, la empatía,

el cariño, el poder relacionarse y sentir la piel tranquilamente, gozarse la cercanía sin problemas» (2004: s.p.), sublimando –en el sentido psicoanalítico del término– las intenciones erótico sexuales inmediatas subyacentes en la mayoría de fiestas de otros tipos.

No obstante, esta sublimación de lo sexual es paradójica: se elude el contacto físico en el baile y en los espacios de interacción se exalta el contacto tierno sobre el sexual, al tiempo que se dice vivir una experiencia verdaderamente erótica. Tal como lo indica una entrevistada,

En el baile, lo que uno siente es muy erótico, es muy sensorial, es muy de los sentidos... Y uno llega a esos estados donde yo veo esos cuadros, siento cómo el espacio, las dimensiones, se vuelven otra cosa, cerrando los ojos, como hacia adentro pero conectada con todo lo que sea afuera, y abro los ojos y estoy ahí también [...] hay una relación con el bisexualismo muy fuerte, porque «me muero de amor por ti», por

una nena, pero realmente no es que me la quiera llevar a la cama [...] *Es como niñez, es como súper bebé en que el sexo no importa. Es como el goce absoluto del cuerpo y de todo pero sin tensiones sexuales* [...] en las fiestas hay como una solidaridad entre viejas tenaz que me gusta... y que no me gusta de otros sitios. Por ejemplo, uno va a los baños y las niñas dicen «hola», y no hay como esa presión sexual de que me van a caer [a coquetear]. Entonces se te acerca una niña y te dice «oye, eres muy bonita», o cualquier cosa, te sonrían y hay como una solidaridad, una cosa súper bonita.²²

De cierto modo se simula un autoerotismo en el que todos los elementos de la

²² En entrevista realizada por Leonardo Montenegro a Eva Echeverri. Subrayados de la autora.

puesta en escena festiva se instrumentalizan para la consecución individual de placer. Ejemplo de ello es la sobresaturación de imágenes que en ese contexto pueden ser análogas a lo que cada quien valida como «agradable a sus sentidos». Entre los *candies*, los colores pastel evocan ternura, así como el resto de componentes del vestido y la apariencia física son referentes de lo que ellos considerarían «infantil» y, por tanto, «placentero». Llama la atención aquí la manera como estos adolescentes, recién salidos de su infancia, aferran y exageran casi nostálgicamente esta época de sus vidas a través de su indumentaria y sus actitudes y valores ideales –ternura, candidez, armonía, lúdica, amor mutuo, fraternidad, igualitarismo e indiferenciación sexual y social–. Esta idealización de la infancia tiene lugar, precisamente, en condiciones de desventaja social y/o liminalidad: el ser adolescentes, de un grupo identitario o cultura marginales, censurados por consumir sustancias ilegales y tener rutinas lúdicas ilegítimas; en suma, ser víctimas del maltrato o la exclusión social, así se encuentren aventajados económicamente.

La sublimación de lo sexual en la interacción festiva tiene lugar gracias al reemplazo de las intenciones erótico sexuales por una vinculación afectiva interpersonal a través del contacto físico tierno y/o del contacto visual. Las caricias y las palabras de afecto son permitidas siempre y cuando se encuentren desprovistas de toda agresividad sexual; igual, estas demostraciones son reducidas al mínimo, muchas veces ciñéndose a los límites de confianza interna de cada «parche». La mirada pasa a ocupar un lugar determinante en el vínculo entre unos y otros, lo que afina inevitablemente un tipo de lenguaje no verbal a través de la comunicación visual, en donde aparecen términos como «conexión de ojos» o «comunidad de miradas» por medio de los cuales se intercambia «buena energía» o «buena vibra». Estos últimos son fieles indicadores de qué tan exitosa o armónica ha sido esa comunicación visual, de si se ha podido establecer la tan ansiada «comunidad».

Los llamados implícitos a la bisexualidad o a la indiferenciación sexual también son expresiones de una identidad liminal en otro sentido: el del rebosamiento de

las fronteras de aquellos roles establecidos en la estructura social externa a la fiesta. Esto se refleja particularmente en las identidades de género²³ y en el manejo de la sexualidad. En palabras de la misma entrevistada:

Es como el goce absoluto del cuerpo y de todo pero sin tensiones sexuales... pero igual sí las hay. En una fiesta a mí no me gusta que me estén cayendo [coqueteando] los manes [los hombres]... Sí hay una pelea [...] y un miedo mío porque siempre *eso es de afuera, de la calle y de todas partes*, y es como «ay, no, déjame en paz, acércate a mí pero no con esa sexualidad tan densa», y como que uno quiere relacionarse en esos términos. A veces es difícil y a veces sí se logra *un cariño y una cosa muy natural, muy de hermanos*. [...] termina siendo una cosa muy de niños también... Obviamente después de la fiesta [muchos se] van a la casa y a tirar [a tener sexo], pero en las fiestas sí son como muchos besos súper tiernos, abrazos, pues es por parches también. Claro que se dan vainas en la rumba entre hombres y mujeres pero, como no se baila pegado, *no hay como ese ambiente súper sensual*. No es como ir a una fiesta de champeta que es *beats* y todo pero tú estás bailando súper apretujado, una cosa supremamente sexual, y sí termina siendo otro cuento totalmente distinto de hombre a mujer y hay una aseveración del apareamiento. En cambio esto es otra cosa, *es más niños y más juego*, más fácil de manejar que los hombres en estas fiestas o en bar que borrachos, es otra película.²⁴

Se trata, pues, de una reversión de los valores vividos y asumidos en la vida

²³ En este tema el trabajo de Montenegro (2004) es pionero para el caso colombiano.

²⁴ En entrevista realizada por Leonardo Montenegro a Eva Echeverri. Subrayados de la autora.

cotidiana, aquella en donde se imparte una diferenciación explícita entre los individuos sobre la base de un orden clasificatorio normatizado y (pretendidamente) legítimo. Cuestiones como el género, la edad, la familia, la posición socioeconómica, el uso del tiempo, el estatus social, entre otros, son evidentemente determinadas por esta diferenciación, jerárquica las más de las veces, que siempre amenaza con lesionar el deseo individual. La fiesta, en su dimensión más general, es ocasión para superar las barreras de este orden y subvertir los valores dominantes. En las fiestas electrónicas, no obstante, no se da absoluta rienda suelta a la sexualidad constreñida fuera de ellas, como quizás pudiera pensarse. Más bien, se desinhibe el erotismo y su dinámica creativa, superando la generalización externa de una sexualidad compulsiva y de sus estrictos roles de género, vía la comunicación íntima (cf. Giddens 1998 y 2000) y la indiferenciación o la alteridad oscilante —en palabras de Uribe (2001, 2002)—.

A través de esta somera descripción puede notarse una compleja superposición entre experiencia extática individual y experiencia lúdica compartida, así como la emergencia de modelos identitarios alternativos como el de las llamadas «identidades liminales». Dentro de la escena electrónica en Bogotá, podemos ver cómo los *candies* constituyen tan sólo una de las expresiones de los públicos que gustan de la música *techno* y que se agrupan en torno a ella. Por lo demás, cabe anotar que la moda *candy* tuvo un auge muy corto y que, hoy en día, son muy pocos los que se afilian a su estética en nuestra ciudad, bien sea porque quienes eran preadolescentes crecieron un poco o porque simplemente sus gustos cambiaron y se dirigieron a otras alternativas.²⁵ Esto no es sorprendente en la medida en que las identidades liminales suelen ser emergentes y altamente inestables. A continuación retomaré algunos puntos evidenciados anteriormente y esbozaré algunas pautas para su análisis como parte del tema de las culturas juveniles urbanas contemporáneas.

Notas para un análisis antropológico de la *communitas* electrónica: entre el hedonismo y el ágape

En las últimas cinco décadas hemos sido testigos de un desbordamiento de lo cúlctico y lo lúdico, manifestaciones que ya no se ciñen a las fronteras de lo institucional o lo oficial. Se trata de una irrupción desmedida y diversa de expresiones identitarias en donde mana lo colectivo superpuesto a un ansia hedonista cada vez mayor. La paradoja se acentúa en escenarios donde parecen coexistir sin mayor confrontación los ideales comunitaristas y los individualistas. Al mismo tiempo, estas dinámicas son permanentemente alimentadas por la exaltación de valores y símbolos particulares, nada novedosos, que se adaptan plásticamente a contextos locales en permanente diálogo con el mercado mundial. Uno de esos escenarios, como hemos visto a través de este texto, lo constituyen las múltiples expresiones urbanas juveniles recreadas en el ámbito simbólico de la música electrónica.

²⁵ Muchos de los jovencitos que hace un año o dos se autodenominaban *candies*, hoy se adscriben a la generación del *reggaeton*, una de las variantes musicales más populares de los últimos meses entre la juventud temprana.

A partir de lo que he señalado al respecto de una de tales expresiones —la de los *candies* o *candy-kids* de la escena *techno* bogotana—, se pueden plantear dos cuestiones fundamentales para entender el actual proceso de construcción de identidad entre los jóvenes de nuestras urbes: 1) la conciliación entre las tendencias solipsistas y las colectivistas, y 2) la importancia del contenido liminal en la emergencia y re-emergencia de nuevas posibilidades identitarias. Me permitiré en lo que sigue abrir un poco estas dos vetas problemáticas, estableciendo de paso algunas aclaraciones conceptuales que considero necesarias.

Para empezar, volvamos al concepto de *communitas* de Turner (1988). Ya hemos dicho que, en suma, la *communitas* implica «una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles y *status* sino enfrentados entre sí» (*ibid.*: 138). Según este autor, dicho modelo de interacción humana supone una fase liminal y subversiva de la estructura social,²⁶ en donde se propende por un vuelco hacia valores como la indiferenciación social, el igualitarismo, la fraternidad, la pureza, la justicia, la libertad, la paz y la armonía entre los individuos. Estos valores suelen relacionarse en la *communitas* con los atributos de quienes en la estructura cuentan con una posición de desventaja: la pobreza, la humildad, la marginalidad, el bajo *status*, la liminalidad. De allí que la *communitas* aparezca precisamente donde no hay estructura, es decir, en sus intersticios, en sus márgenes y/o en sus posiciones inferiores, y dé lugar a identidades ambiguas, de desorden clasificatorio, aquellas que he llamado «identidades liminales». La *communitas* es, por lo tanto, antiestructural.

Turner propone una clasificación de los tipos de *communitas* gracias a los cuales se

²⁶ La *communitas* se opone al modelo «estructural», es decir, al del orden social dominante, aquel en donde la sociedad hace gala de su disposición cognitiva para reflexionar sobre el mundo y ordenar la vida mancomunada de forma diferenciada y jerárquica con el fin de perpetuarse (Turner, 1988: 138).

produce un viraje hacia los valores identitarios anteriormente señalados. En primer lugar, habla de una *communitas* espontánea o existencial, la cual puede surgir de improviso como experiencia única y pasajera. En segundo lugar, se refiere a una *communitas* normativa, en donde la *communitas* espontánea se convierte en un «sistema social duradero» por causa del tiempo y de la necesidad de reproducción material y de control de sus miembros. Y, en último lugar, señala la *communitas*

ideológica, con la cual se denotan los modelos de utopía social que generalmente toman la *communitas* existencial como referente ideal. Turner aclara, no obstante, que los dos últimos tipos ya se encuentran bajo el dominio de la estructura (*ibid.*: Cap. III y IV).

Es evidente, entonces, la vinculación entre la noción de *communitas* y la de liminalidad. La mayoría de experiencias de *communitas* espontánea no sólo otorgan una identidad basada en lo liminal, sino además atraen a sujetos que se consideran liminales en su vivencia cotidiana. La condición de «joven» en múltiples sociedades es emblemática de la liminalidad como situación de tránsito, de límite, en su caso particular, entre la niñez y la adultez. Incluso en las sociedades industriales se exaltan e idealizan ciertos rasgos asociados con lo juvenil —entusiasmo, frescor, motivación pasional, vigor sexual, salud, belleza, creatividad, así como inestabilidad, irracionalidad, irreverencia, inmadurez— como modelos de virtud o de denigración, pero en todo caso atrayentes desde su «desorden clasificatorio» para todos aquellos absorbidos por la aridez de sus estructuras sociales. Esta

condición liminal, por demás, nutre profusamente imaginarios frente a «lo juvenil» en el terreno de lo fisiológico, lo psicológico, lo sociocultural, lo económico y lo político.²⁷

No es asombroso, por tanto, que la mayoría de los procesos de construcción identitaria entre los jóvenes tengan tantos rasgos comunes, bien en lo simbólico, bien en cuanto al tipo de prácticas que se proponen recrear. Social y culturalmente tendría mucho sentido que seres liminales construyeran identidades liminales desde su condición liminal; una condición al margen de la estructura, situada en sus resquicios y ostentada por sus víctimas, aunque por su extrema inestabilidad genere dinámicas altamente susceptibles de desaparecer o de ser absorbidas por lo estructural. No obstante, de una forma u otra, como también lo señala Turner, tanto *communitas* como estructura se implican mutuamente, lo cual complejiza agudamente esos procesos identitarios.

²⁷ En otros textos he expuesto también este argumento: «la condición de “joven” en nuestra sociedad está gravemente atravesada por la condición de “adolescencia”, aquella fase en el proceso de individuación –vale decir, en la modernidad occidental, esencialmente– en la que ni se es niño ni se es adulto. Esta etapa ha sido sobrevalorada hasta el punto de atribuir a lo meramente biológico aquellos atributos propios de ella: la búsqueda de identidad y de autonomía, la rebeldía, el “despertar” de la vida sexual, entre otros, que hacen de los adolescentes seres de “alta inestabilidad”, pero a quienes se les asigna el peso de definir de tajo cuáles serán sus perspectivas de vida –en especial, lo que se refiere a su inserción en el mercado como productores, reproductores y consumidores–. Esta situación ambigua –que es sin duda más que una asociación con los cambios fisiológicos en el individuo– refleja para la estructura social una fase indiscutible de liminalidad» (Ospina 2003a: 144-145; cf. también 2003b).

En este contexto, las fiestas electrónicas adquieren ese doble carácter de la *communitas* en el que, tanto identidades construidas alrededor suyo, como la puesta en escena de la fiesta misma, exhiben una liminalidad –en ocasiones, exagerada– que se refleja en todos y cada uno de sus referentes y prácticas. En principio, podríamos situar estos transitorios y reiterativos encuentros lúdicos dentro de la categoría de *communitas* espontánea, y la pervivencia de sus discursos respecto de prácticas y valores como una suerte de *communitas* ideológica. Es posible examinar algunos aspectos que, a mi juicio, configuran la fiesta electrónica como *communitas*, partiendo en inicio de las consideraciones de Turner en cuanto a la *communitas* en las sociedades industriales:

Indudablemente, en las sociedades complejas a gran escala, con un alto grado de especialización y división del trabajo y con muchos lazos asociacionales de interés único y un debilitamiento general de los estrechos vínculos corporativos, la situación será muy distinta. En un esfuerzo por experimentar la *communitas*, los individuos buscarán afiliarse a movimientos ideológicos pretendidamente universales, cuyo lema podría muy bien ser «el mundo es mi pueblo» [...]

Otra posibilidad sería unirse a pequeños grupos de «renuncia» [...] en los que «el pueblo [...] es mi mundo» [...] La misma flexibilidad y movilidad de las relaciones sociales en las modernas sociedades industriales puede, sin embargo, favorecer el surgimiento de la *communitas* existencial, antes que cualquier otra forma previa de orden social aun cuando sólo sea a través de incontables y efímeros encuentros (1988: 205).

La escena electrónica guarda innegablemente ese doble matiz de lo local y lo global. La universalidad de la ideología PLUR y de las redes de intercambio de información y mercancías se instala creativamente en los terrenos locales casi en nichos tan bien delimitados como «la fiesta», «el bar» y «el parche». Ideológicamente, los jóvenes vinculados por la música electrónica perciben que son parte de una red global de consumo cultural cuyo sostén es hoy, sin duda, la Internet; a través de esta red han surgido, paradójicamente, nuevos movimientos sociales antiglobalización que promulgan el derecho a la diferencia desde una postura pacifista.²⁸ No obstante, la identificación con una escena local se logra a partir de lo experiencial, de la puesta en escena y la vivencia personal de esos valores ideológicos a través de la fiesta; es allí, simple y llanamente, donde estos jóvenes disfrutan terrenamente de la utopía.

Esta última idea no es muy novedosa. Recordemos que ese sentido actualizado y

²⁸ Muchos de estos jóvenes han participado de las masivas movilizaciones de protesta en las cumbres del G-8 y las reuniones sobre el ALCA y el TLC, así como han participado, por ejemplo, en el Foro Social Mundial.

²⁹ El *hippismo* y los múltiples comunitarismos filosóficos, teosóficos, religiosos o políticos a través de la historia han sido prueba de ello.

tangible de la *communitas* ideológica ya había sido planteado, entre otros,²⁹ por el ágape cristiano. La utopía de la paz y la justicia —encarnada entre los cristianos en el acceso a la divinidad o en la venida del Reino— a través del amor como una invitación a realizarse plenamente en el presente estableciendo vínculos afectivos con el prójimo (De Rougemont 1959 [1939]: 66-67), no sólo la vemos actualizada hoy en las expresiones religiosas de renovación (cf. Ospina 2003a, 2003b y 2004), sino también en cientos de expresiones colectivas emergentes entre la juventud, llámense «tribus», «parches», «culturas o movimientos juveniles», «comunidades emocionales» o «comunidades de sentido». Ese «retorno al ágape» o, más bien, esa constante escenificación creativa de la *communitas*, devuelve la utopía a su lugar de origen: el mundo. De ahí que no sea tan descabellado pensar tales expresiones como una suerte de «ágapes seculares».

Por esta misma vía, podemos observar que la ideología PLUR de paz, amor, unidad y respeto sintetiza magníficamente los mismos ideales del ágape y los valores exaltados a los que la *communitas* invita a volcarse. A la vez, esa unidad

amorosa fraterna que emerge en cada fiesta se relaciona con atributos de algún estadio inferior en la estructura social. En el caso de los *candies* se establece una relación de los valores PLUR con la condición liminal de los niños, de lo infantil, condición de la que se exaltan atributos como la pureza, la ternura, la indiferenciación social y sexual, y disposiciones como la lúdica, la fraternidad y el despliegue afectivo. Importa poco el hecho de que tanto atributos como disposiciones sean cercanos o no a la realidad de lo infantil; aquí basta con afirmar imaginarios sociales sobre ese estadio humano, sin cuestionar su posible arbitrariedad. Ese retorno simbólico de los *candies* a lo infantil, por demás, se aúna a la idealización nostálgica –muy occidental– de la infancia como el estado más tranquilo y placentero de la condición humana, por lo cual suele ser utilizado como referente de armonía, paz e incorrupción.

Esta analogía entre valores, ideales, atributos y disposiciones reina en la estética de los *candies*. Se trata, como ya lo he expuesto, de un despliegue exagerado de símbolos compendiados en la indumentaria, más allá del sentido clásico del disfraz y más cercano a la facultad mimética de «volverse otro» y no sólo actuarlo:³⁰ es un retorno a lo infantil a través de su recreación. Por medio de la estética, además, se evidencian temas puestos en escena en la *communitas* electrónica como la paradoja entre erotización y des-sexualización del cuerpo, la cual a su vez trasluce esa importante tensión ya señalada entre el solipsismo hedonista del trance extático y la experiencia lúdica colectiva.

Habíamos hablado antes de aquella paradoja de la experiencia extática en las fiestas electrónicas que implica a la vez la sublimación de lo sexual y el aguzamiento del autoerotismo. De ella se deriva una importante dupla: *la sublimación como ideal y la hiperestesia erótica como experiencial*. La primera es, sin duda, más cercana a la carga simbólica de esa cultura industrial y tecnológica que ensalza la realidad virtual y erosiona el contacto físico interpersonal, arrojando el imaginario de un individuo urbano autorreferente y des-vinculado que transita solitario por tierras de nadie, cargado de incertidumbre y desconfianza en lo real (Fuenzalida 1995), ahora definido en gran parte por las nuevas tecnologías. Una virtualidad emergente del contacto íntimo, del placer y del vínculo afectivo subyace monstruosa en medio de la cibernética y las comunicaciones, terreno del imperio de la imagen.

No obstante, ese primer elemento de la dupla también nos da cuenta, en palabras de Canetti (1994), de ese «temor connatural del humano a ser tocado» que puede ser superado en la masa donde los individuos tienden a fundirse unos con otros o, en nuestros términos, en la *communitas* indiferenciada donde se eliminan las jerarquías y las barreras entre roles sociales. Aquella incertidumbre sobre «la mano que puede acariciar o ser garra» (*ibíd.*) es trasladada, no obstante, a estas fiestas

³⁰ Para un análisis sobre la mimesis en la cultura *rave*, cf. Montenegro (2003).

electrónicas, en donde se pretende vivenciar la sexualidad de modo distinto a como se experimenta «afuera» en la cotidianidad estructural. Una sexualidad desgarrada, estrangulada, marcada por el desencuentro del encuentro genital compulsivo y por la estrechez de los cánones sobre el cuerpo y el género, quiere ser subvertida en el escenario festivo por el desborde de una creatividad erótica que incluya a los otros excluyéndolos.

Aquí entra en escena ese segundo elemento de la dupla que nos trae a la memoria viejas ideas sobre el erotismo, traducido en aquella infinita representación de lo sexual que es de dominio enteramente humano y que se reinventa constante y diversamente. Sin duda nos recuerda que esa humanización de la sexualidad es movida por la imaginación y que en ella el placer es un fin en sí mismo, como tan lúcidamente nos lo ha referido Octavio Paz (1993), quien precisamente indica una de las máximas de esa metáfora de lo sexual: «En el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno. Aquí aparece la primera diferencia entre la sexualidad animal y el erotismo humano: en el segundo, uno o varios de los participantes puede ser un ente imaginario. Sólo los hombres y las mujeres copulan con incubos y súcubos» (*ibid.*: 15).

Sabemos que en la fiesta electrónica se acude a la sublimación de las intenciones erótico sexuales, haciendo un llamado a la des-sexualización del cuerpo –vía la androginia, la infantilización y la oposición al baile por parejas–, a la expresión desbordante de afecto «tierno» –por medio de la generación de un ambiente amoroso fraterno e infantil– y a la insistencia en la experiencia extática individual –propiciada por técnicas de introspección, reducción del contacto físico y de la comunicación verbal–. No obstante, se establecen nuevas formas de comunicación interpersonal no verbal a través de las caricias restringidas y la mirada, y se motivan las disposiciones hiperestésicas de los comensales a través de la sobresaturación de imágenes, la sofisticación de la puesta en escena y la especialización musical, todos elementos que insisten en la confluencia entre la configuración emotiva del público y un discurso ideológico particular.

Por consiguiente, aquella recreación no supone una ruptura abrupta con lo colectivo y con el entorno sino, por el contrario, favorece el advenimiento de una sensación de «comunidad» intersubjetiva y extrasubjetiva. La experiencia autoerótica, análoga al trance extático individual, se asiste de ese ambiente colectivo, de esos otros que *pueden imaginarse como otros*, como unos *otros* que intervienen activamente en la consecución de placer personal. En últimas, no podría haber «comunidad» sin tener con qué (o con quiénes) establecerla. Esto explica, en parte, esa conjugación compleja entre el ansia hedonista y la tendencia colectivista, entre la sublimación sexual ideal y la hiperestesia erótica experiencial, que no son mutuamente excluyentes. Tales dinámicas podrían guardar el secreto del éxito de tales opciones de *communitas*.

No podemos escapar, sin embargo, a otro aspecto derivado de la *communitas* espontánea: la necesidad de repetición, aunada a la altísima inestabilidad de esta expresión. Si bien tanto la una como la otra se ajustan a la perfección a la actual desterritorialización del sujeto y a la desestructuración y reestructuración de las certezas que antes ofrecía el orden social, estas características terminan por alimentar muchas veces ese «tira y afloja entre autonomía de la acción y compulsividad», planteado por Giddens (2000: 58). Lo que era un hábito libremente escogido se convierte en un comportamiento compulsivo repetitivo por la búsqueda de placer o la vivencia intensa de la utopía, aunque sea de forma efímera. Esto plantea una nueva disyuntiva en los procesos identitarios juveniles: por un lado, la adquisición de una poderosa identidad liminal, marcada por lo juvenil y lo amoroso, que se nutre de itinerarios inestables en busca de experiencias antiestructurales; y, por otro lado, el reforzamiento del malestar vivenciado en la estructura, signado a su vez por la ansiedad y la depresión, expresadas éstas en una compulsividad hacia el encuentro del bienestar que desemboca en el doloroso desencuentro permanente.

Hasta aquí he intentado plantear algunos indicios que pueden ser útiles para nutrir el análisis de las identidades juveniles contemporáneas y su construcción y dinámica propias, tarea de gran complejidad para quienes nos hemos planteado desarrollarla. Metodológicamente, uno de los principales obstáculos para llevar a cabo esa labor –bien sea desde el ámbito de la antropología, bien desde la sociología, la psicología u otras disciplinas centradas en lo social– es la actual condición de emergencia de estos fenómenos. En palabras de Carlos Alberto Uribe, se trata de una emergencia en el doble sentido de su acepción, el de «irrupción inminente» y el de «fenómeno que requiere de atención inmediata dada su inestabilidad». Una razón más para advertir la necesidad de la óptica y el conocimiento etnográficos en el estudio de estos fenómenos.

Bibliografía

Canetti, Elías. 1994 [1962]. *Masa y poder*. Muchnik Editores. Barcelona.

Collin, Matthew. 2002. *Estado Alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Alba Editorial. Barcelona.

Costa, Pere-Oriol, Pérez Tornero, José Manuel y Tropea, Fabio. 1996. *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.

De Rougemont, Denis. 1959 [1939]. *El amor y Occidente*. Editorial Sur. Buenos Aires.

- Eliade, Mircea. 1994 [1951]. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá.
- Fericgla, Josep María. 2001. «La relación entre la música y el trance extático». Disponible en: <http://www.mercurialis.com/emc/autores/fericgla/musicatrance.htm> Sitio Web Oficial de la Revista El Mercurio. Última revisión: 3 de agosto de 2001. Consultado: Mayo 16 de 2004.
- Freud, Sigmund. 1990 [1929]. «El malestar en la cultura». En *Obras completas*. Vol. 21, Pp. 57-140. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Freud, Sigmund. 1990 [1921]. «Psicología de las masas y análisis del yo». En *Obras completas*. Vol. 18, Pp. 63-136. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Fuenzalida Vollmar, Fernando. 1995. *Tierra baldía. La crisis del consenso secular y el milenarismo en la sociedad posmoderna*. Australis. Lima.
- Giddens, Anthony. 2000. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus. Madrid.
- _____. 1998. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra. Madrid.
- Jimeno, Myriam. 2002. *Crimen pasional: con el corazón en tinieblas*. Universidade de Brasília, Departamento de Antropología, Instituto de Ciências Sociais. Brasília.
- Lévi-Strauss, Claude. 1984 [1958]. «La eficacia simbólica». En *Antropología estructural I*. 168-185. Eudeba. Buenos Aires.
- Maffesoli, Michel. 1990. *El tiempo de las tribus.. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Icaria. Barcelona.
- Mardones, José María. 1997. «Sobre el concepto de religión en el análisis de la modernidad religiosa». En: *Religión y etnicidad en América Latina. Memorias del VI Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad ALER y II Encuentro de la Diversidad del Hecho Religioso en Colombia ICER*. Tomo I, 1-12. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.
- Montenegro, Leonardo. 2004. *El éxtasis del mundo rave*. Tesis de grado no publicada de Maestría en Estudios de Género. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá.
- _____. 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*. 1: 125-152. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá.
- _____. 1997. *Geografía Humana de Colombia. Pobladores Urbanos. Pagar por el paraíso*. Tomo X. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá.

Ospina Martínez, María Angélica. 2004. «Apuntes para el estudio de la alabanza carismática católica». Ponencia presentada en el X Congreso sobre Religión y Etnicidad en América Latina: Pluralismo Religioso y Transformaciones Sociales, Simposio «Música, Religión y Relaciones de Género». Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones – ALER. México, 5 al 9 de julio. En prensa.

_____. 2003a. *Tras la quimera de un nuevo ágape. Un estudio etnográfico de la Renovación Carismática en El Minuto de Dios*. Tesis de grado no publicada para optar al título de Antropóloga. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología. Bogotá.

_____. 2003b. «Tras la quimera de un nuevo ágape. La identidad como terapéutica entre los jóvenes carismáticos católicos». Ponencia presentada en el X Congreso de Antropología en Colombia, Simposio «Jóvenes y Conflicto: Cursos Vitales, Reflexividad y Estrategias de Vida». Manizales, octubre 23 al 27. En prensa.

Paz, Octavio. 1993. *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral. Barcelona.

Pedraza Gómez, Zandra. 1999. «Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social». En Mara Viveros Vigoya y Gloria Garay Ariza (comps.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. 42-53. Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES. Bogotá.

_____. 1998. «La cultura somática en la modernidad. Historia y antropología del cuerpo en Colombia». En: Gabriel Restrepo, Jaime Eduardo Jaramillo y Luz Gabriela Arango (eds.). *Cultura, política y modernidad*. 149-171. Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES. Bogotá.

Turner, Victor W. 1988 [1969]. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Editorial Taurus. Madrid.

Uribe Tobón, Carlos Alberto. 2002. *El yajé como sistema emergente: discusiones y controversias*. Documentos CESO No. 33. Universidad de Los Andes, Departamento de Antropología. Bogotá.

_____. 2001. «Salud y buena pinta. El neochamanismo como un sistema ritual emergente». En *Investigación en Salud*. 3(3): 155-165.