

Estilos juveniles, contracultura y política*

Oriol Romani**
Mauricio Sepúlveda***

Resumen: El presente artículo presenta una discusión acerca del carácter contracultural de algunos estilos o culturas juveniles, con las implicaciones políticas que ello conlleva. Para cumplir este objetivo los autores desarrollan un marco de referencia conceptual que sitúa los términos de la discusión, comparando elementos básicos de las culturas “jipis” de principios de los setenta, con las culturas “techno” de los noventa.

Uno de los elementos centrales a nivel comparativo, será el consumo de ciertas drogas y sus significados en cada contexto de estilo juvenil. A modo de conclusión, los autores plantean algunas proposiciones acerca del papel de las culturas juveniles, y más en concreto, de sus posibles significados políticos en nuestras sociedades contemporáneas.

Palabras clave: estilos juveniles, contracultura, drogas, cultura juvenil.

Abstract: This article presents a discussion about the alternative counterculture character of some styles or cultures of juveniles, with its political implications. To fulfill this objective, the authors develop a conceptual framework that defines the boundary of discussion, comparing basic elements of the “hippie” culture of the early sixties, with the “techno” culture of the nineties.

One of the central elements, in a comparative level, is the consumption of certain drugs and their effects in the contexts of each juvenile style. In conclusion, the authors set forth some propositions about the role of the juvenile cultures, and more specifically, of their possible political meanings in our contemporary societies.

Key words: Juveniles styles, counterculture, drugs, youth cultures.

* * *

Sobre estilos, culturas, clases y otras identificaciones

A continuación, vamos a definir brevemente algunos de los conceptos que manejaremos, simplemente para saber qué opciones teóricas escogemos y de qué estamos hablando. Así, presentaremos el concepto central de cultura no a partir de las palabras de algún académico consagrado, sino de un hombre de acción que reflexionaba sobre lo que hacía y la vida en general, como era Amílcar Cabral, quien decía que la cultura es “... la síntesis dinámica, en el plano de la conciencia individual o colectiva, de la realidad histórica, material y espiritual, de una sociedad o de un grupo humano, tanto de las relaciones existentes entre el hombre y la naturaleza, como entre los hombres y entre categorías sociales. Las manifestaciones culturales son las diversas formas por las cuales se expresa, de manera individual o colectiva, esta síntesis, en cada etapa de la evolución de la sociedad o grupo humano en cuestión” (Cabral, 1973:16).

Hablaremos de contracultura, o de cultura a la contra, para referirnos a aquellas expresiones culturales que de algún modo se enfrentan, explícita o implícitamente, a las corrientes culturales hegemónicas. Esto se puede entender en dos sentidos:

1. Desde un punto de vista histórico, y ciñéndonos de momento sólo al caso europeo, la contracultura sería una constante histórica que emerge de vez en cuando con más o menos fuerza, planteando unas formas de entender la vida distintas a las hegemónicas en un sistema social dado, ya sea claramente a la contra, ya sea al margen del mismo sistema, lo que no presupone nada acerca de que posteriormente, por lo menos algunos de sus elementos, pueden llegar a formar parte de discursos hegemónicos en aquella misma sociedad. Estas posiciones, que suelen expresarse siempre unos grupos minoritarios, podemos suponer que en muchos casos forman parte de corrientes socio-culturales más profundas.

Algunos ejemplos históricos de grupos o corrientes contraculturales europeos serían los *goliardos*, aquellos intelectuales y estudiantes bohemios del siglo XII, enaltecedores de la sensualidad y el saber que

tanto les gustaba cultivar en las tabernas y burdeles, que empedraban los caminos que comunicaban los centros culturales de la época; los *benandanti* italianos del siglo XVI, magos de la fertilidad que, a través de un “proceso de criminalización” como es el de su persecución por parte de la Inquisición, acaban adquiriendo la identidad que ésta les propone como etiqueta infamante, que no es más que la de sus adversarios, los brujos; o, ya a finales del siglo diecinueve y en el veinte, la cultura obrera alternativa que, en el caso de Catalunya, se desarrolló sobre todo en el primer tercio de este último alrededor de los ateneos y sociedades obreras y en la cual, la utopía de la revolución social no sólo se planteaba a través de los cambios en los sistemas de propiedad y de organización del trabajo, sino también en muchos más aspectos de la vida, globalmente pensada: interés por las ciencias naturales, la astronomía o la ciencia, en general, el higienismo y la sexualidad libre, el naturismo y el vegetarianismo, el esperanto como forma de comunicación universal y fraterna, etc.; también el surrealismo de entreguerras, unido en muchas ocasiones a la utopía comunista, podría ser un último ejemplo.

Si salimos de Europa, nos encontraremos, por ejemplo en Latinoamérica, con que la cultura europea ha jugado el papel de cultura dominante respecto de la cual muchas de las culturas autóctonas han acabado sometidas y en sus márgenes, en la mayoría de las veces, o claramente a la contra, en otras ocasiones, sobre todo si tenemos en cuenta las elaboraciones político-culturales de los movimientos que se reclaman del indigenismo en la actualidad, sea en Chiapas, en Ecuador o en Bolivia, por poner los tres ejemplos de mayor impacto político y mediático.

2. La otra acepción del término está más delimitada sociohistórica-mente, y se refiere a un determinado conjunto de prácticas sociales, políticas e ideológicas que surgen, iniciada la década de los sesenta del siglo veinte, en los Estados Unidos de Norteamérica y que posteriormente se extenderán por diversos sectores juveniles del mundo industrializado, principalmente, hasta destruirse/integrarse en el seno de las respectivas formaciones sociales de distintas maneras específicas, a partir de las condiciones de cada caso. Hablamos pues, para echar mano de etiquetas más o menos conocidas, de los “jipis” y demás “frikis” que, a su vez, formaron parte de un heterogéneo movimiento político-cultural antiautoritario que sacudió la sociedad norteamericana en la década de los sesenta a los setenta. Será, en este sentido más restringido de contracultura “jipi”, que luego hablaremos de ella en el caso de Catalunya.

Antes de entrar en ello, todavía algunas cuestiones generales. ¿Qué relaciones preconizamos entre las contraculturas y las culturas populares? ¿Por qué nos referimos (casi) siempre a culturas juveniles cuando hablamos de culturas a la contra? Y, claro, ¿qué entendemos por culturas juveniles?

Empezando por esto último, diremos con Carles Feixa (1998:94) que “... las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional”. Las urdimbres a partir de las cuales se tejen tales estilos o culturas son, principalmente, la cultura hegemónica, que marca el cuadro social general donde se sitúan; las culturas parentales, o sea el medio social del que surgen los jóvenes, con sus características étnicas y de clase, principalmente; y las culturas generacionales, es decir las experiencias específicas que, en cierto momento histórico, van adquiriendo los jóvenes, en las que dimensiones como el género son básicas.

Monod (1970) plantea que en nuestras sociedades contemporáneas, independientemente de sus contenidos, muchas de estas culturas juveniles cumplen una función como de “antena” pues evidencian, poniéndolas en primer plano, las principales contradicciones de la sociedad en el momento histórico en que les ha tocado vivir y que pueden afectarles directamente. Es por ello que acostumbran a tener una vida muy efímera, ya que pronto son destruidas o integradas en el seno de la sociedad global. Y a pesar de que algunos elementos de estas culturas juveniles puedan continuar siendo signos de contradicción importantes en sus respectivas sociedades, una de las principales formas de distorsionar lo que aquéllas significan ha sido a través de su integración en el consumo, una vez descodificadas de su contexto original, consiguiendo así que las necesidades que podían expresar quedaran enmascaradas. Es por ello que, más allá de este devenir, en muchas ocasiones identificamos culturas juveniles con culturas a la contra.

¿Culturas a la contra, culturas al margen o, simplemente, evidencia de contradicciones? Utilizando una perspectiva gramsciana para el análisis de la cultura, podríamos ver los elementos comunes entre culturas juveniles y culturas populares. Porque si, de una manera ciertamente tautológica, definimos las culturas populares como aquellas pertenecientes a los sectores populares de la sociedad, deberíamos

convenir que son culturas de clases subalternas. Y, a parte de muchas otras características concretas que ahora no nos interesan, estas culturas se han caracterizado por su pluralidad; por su ambigüedad, en el sentido de que, más allá de sus expresiones explícitas muchas veces conservadoras, se les puede atribuir un significado contestatario por el sólo hecho de existir frente a una cultura hegemónica que se propone como “la cultura”, la única posible; y también por su carácter no-integrado, que de algún modo permite invertir los valores dominantes en una u otra sociedad concreta (v. Lombardi, 1978).

Estas mismas características de las culturas subalternas creemos que son aplicables también a las culturas juveniles. Aunque sus contenidos explícitos sí que son muchas veces rupturistas con los modelos más asentados en nuestras sociedades, lo cual les diferenciaría de muchas expresiones de las culturas populares, por otro lado no dejan de identificarse en muchas ocasiones con los mensajes de los mass media, de la publicidad o del consumo, en general, con lo que se hace difícil distinguir hasta qué punto el mercado se apropia de muchas de estas manifestaciones culturales para su provecho y, en definitiva, el de la reproducción de la sociedad clasista que tiene en el mercado uno de sus ejes fundamentales. Y aunque podemos preconizar que esto es así en muchas circunstancias, también preconizamos que en muchas otras (¿o a veces incluso, en las mismas circunstancias?... ya había señalado Merton en su día la riqueza sociológica de la ambigüedad) las experiencias adquiridas en los momentos y periodos de ruptura de la normalidad, de vida distinta, de sentir la solidaridad en momentos de lucha y/o de goce, de vivir personalmente (por lo tanto, en cuerpo y alma, con los cinco sentidos...) situaciones no previstas o, de plano, negadas, incluso en su posibilidad, por los patrones culturales hegemónicos, podemos pensarlo como fragmentos que posibilitan pequeños cambios que, en un momento dado, pueden no ser tan pequeños. Piénsese, sino, en hace tan sólo una docena de años, antes de la eclosión de los movimientos llamados anti-globalización y de las grandes movilizaciones contra la(s) guerra(s), quién entendía a la juventud como una fuerza contestataria.

Finalmente, en el contexto de la definición inicial que hemos dado de cultura, podemos considerar que ésta está compuesta por un conjunto interrelacionado y jerarquizado de distintas subculturas, en cambio constante, y caracterizada cada una de ellas, así como el conjunto mismo, por unas manifestaciones culturales hegemónicas específicas, ligadas a los intereses, experiencias y expectativas de los distintos grupos sociales en presencia. Es en este conjunto dinámico y socialmente radicado donde situaremos las dos culturas juveniles a analizar, es decir, la de los *jipis* y la de los *technos*.

Pero para comparar ambos movimientos culturales según las finalidades de este artículo, tendremos en cuenta todavía un último elemento, que es el modelo que Hall (1970: 68-77) plantea respecto a los *hippies* anglosajones, que sitúa dentro de la dialéctica que caracterizaría a muchos movimientos revolucionarios, entre un polo *expresivo* y otro *activista*. Alrededor de cada uno de estos dos polos podemos agrupar un conjunto de ideas, conceptos y sentimientos que se podrían sintetizar así:

Polo expresivo (énfasis en el *estilo* revolucionario)

Acento en lo personal, psíquico, subjetivo, privado, cultural, estético o bohemio...

(Elementos del espectro de las *emociones* y *actitudes* políticas)

Polo activista (énfasis en la *estrategia* revolucionaria)

Acento en lo político, social, colectivo, compromiso con la organización, finalidad pública

(Elementos de la *actividad* política)

Lo expresivo facilitaría el lenguaje a través del que se extrae el “combustible”, la fuerza subterránea, corpórea y subjetiva de la rebelión, mientras que lo activista facilitaría la energía social, organizadora y conductora del proceso. Queda claro que esto es un modelo analítico, pero que en la realidad empírica estos dos aspectos no se dan de forma separada, sino que se presentan interrelacionados, de manera fragmentaria y en gran parte coincidentes.

De los grifotas a los jipis¹

El contexto general donde hay que situar la siguiente historia es el de la industrialización de los

años sesenta en España, que no sólo significó un cambio económico, sino que representó también el inicio de unas profundas transformaciones sociales, culturales y políticas, de tal modo que si dicho proceso permitió legitimar y, por lo tanto, alargar por unos años las condiciones políticas de la dictadura franquista, por otro lado fue el inicio del fin de la misma.

La subcultura contracultural de los *jipis* catalanes se configuró, principalmente, a partir de tres corrientes distintas:

a) Los *grifotas*: hombres pertenecientes a las capas más bajas de la sociedad, concentrados espacialmente sobre todo en el Barrio Chino de Barcelona, que habían estado en el Norte de África con la Legión Española (además de haber estado en muchos casos en otras legiones extranjeras), y que de allí habían importado una cierta cultura de la *grifa* (forma de presentación de la marihuana), que no sólo consumían sino que acostumbraba a formar parte de su *modus vivendi*. Tanto la progresiva retirada de las “plazas” españolas del Norte de África, como las mayores posibilidades que ofrecía el desarrollismo de los sesenta, fueron factores que influyeron en un mayor retorno de los mismos a la Península en aquellos años².

b) Los *rockers*: sectores juveniles de clases trabajadoras o medias que tenían en común una determinada posición ante la vida, no elaborada intelectualmente sino expresada simbólicamente –música, indumentaria, estética, movimiento...– que manifestaba un claro rechazo al modo de vida y a la sociedad gris y estrecha que les había tocado vivir, y que hallaba en el *rock* y su cultura –que ellos contribuyeron a conformar– su vehículo de expresión. Dicha cultura, aunque asomaba a veces por la radio, estaba apenas en los inicios tanto de su comercialización y masificación como de su conciencia como movimiento cultural. Algunos de estos *rockers* utilizaban la *grifa* de tal manera que les ayudaba a conseguir el “tono” que acompañaba a su modo de vida (la sala de juegos, el bar, el ligue, el grupito musical... más allá del taller o la academia), y a través de la cual contactaron con los otros grupos que estamos analizando.

c) Los *estudiantes*: las movilizaciones estudiantiles de los sesenta implican, entre otras cosas, la creación de unas vanguardias no sólo políticas sino también culturales entre ellos. En Barcelona, al año siguiente de las masivas luchas que llevan a la consecución del Sindicato Democrático de Estudiantes, se llega a una cierta situación de crisis (1967), en que algunas de aquellas vanguardias no ven claras alternativas de ciertos sectores estudiantiles como la profesionalización política en ciernes, la lucha armada o la “proletarización”. Quieren empezar a practicar en su vida cotidiana aquello por lo que teóricamente todos estaban luchando, es decir, una vida digna de ser vivida; lo que les lleva a interesarse por la contracultura americana y de otros países occidentales, algunas de cuyas formas ya se habían utilizado en el movimiento estudiantil (formas de lucha, canciones...), lo que coincide con el descubrimiento de los canutos de *grifa*, tanto a través de los mundos marginales de las Ramblas, como de ciertos intelectuales de la sala de fiestas Boccaccio, muy enteradillos de lo que pasaba en California...

Alrededor del año 1968, la evolución de estos grupos y los contactos entre ellos en un determinado contexto sociocultural y ecológico producen algunos cambios cualitativos que cuajan en la formación de unos nuevos grupos, con unas características distintivas, que serán las “subculturas del hachís”. Si las llamamos así es porque el hachís representa entonces una nueva elaboración de la *cannabis* que descubren los *jipis* catalanes que vienen de Holanda y de Oriente, que los *grifotas*, por ejemplo, consideran como una droga nueva y que hará fortuna entre estos grupos, quizás porque su manejo es más discreto que el de la hierba (cosa a tener en cuenta en un momento en que empieza la represión sobre aquellos asuntos), y por el juego mental que posibilitaba.

La subcultura *jipi-friki* del momento, pues, la forman unos grupos muy específicos, con un cierto sentido de la solidaridad entre sus miembros que, en el intento de vivir la vida al instante y lo mejor posible, rompen con el modelo de vida dominante para intentar otros, tanto a nivel económico como social, ideológico y político, y que tienen en el uso del hachís –asociado también al *ácido*, principalmente, aunque la experimentación con cualquier tipo de drogas formaba parte de la historia– un elemento simbólico distintivo. Se ensayan formas alternativas de actividad económica –autoproducción, artesanías, cooperación, intercambios interpersonales, importancia de las actividades expresivas...–, de relaciones personales y sociales –vida comunitaria, redes de tipo más voluntario que no impuestas desde el exterior, libertad sexual, estética, etc.– y de actividad político-ideológica –importancia de la espontaneidad, cuestionamiento de la política tradicional (incluyendo aquí la democrática, entonces clandestina), actitudes pacifistas, ecologistas, planteamiento de las necesidades “radicales” de los individuos. Aspectos que luego se desarrollarán, entrando a formar parte algunos de la normalidad cultural de nuestra

sociedad, y potenciando otras su alternatividad como reivindicaciones sectoriales o movimientos político-culturales.

Estos jipis eran bastante distintos a los del prototipo yanqui o nórdico ya que, tanto por sus condiciones materiales como por el contexto socio-político, su vida era más dura. Se reunían en pisos de “enrollados” por donde pasaba cantidad de gente y donde, bajo los efluvios del *chocolate* y otras *hierbas*, descubrían nuevas facetas de la vida, de sus dobles o triples vidas que muchos de ellos llevaron al principio: la del “rollo”, la “normal” de trabajo o estudio, y la de la militancia en grupos izquierdosos. Aunque sus símbolos externos no fueran muy espectaculares, hay que tener en cuenta que según que melenas o vestimentas llevabas en aquella época acostumbraba a ser un “punto”, tanto a nivel familiar o laboral como de calle, uno se distinguía, sin duda. Ello coexistió con la peregrinación por el mundo, la vida más o menos comunitaria en lugares como Formentera, La Floresta, masías del interior de Catalunya, la fermentación de actividades principalmente de tipo comunicacional (sobre todo música, dibujo –comic– y pintura, teatro, literatura...) que luego saldrían al exterior, o sus movilizaciones: del Recital del Grup de Folk en La Ciutadella de Barcelona el mayo del 68, al Festival de Música Progresiva de Granollers de 1971, pasando por el de Musica Progresiva del Iris, en Barcelona, coincidiendo con las protestas por el juicio de Burgos en 1970...

Contracultura y política

Partiendo de la distinción de Hall entre los polos expresivos y activista, haremos una breve caracterización interna de la contracultura de los jipis catalanes (1967/68 – 1972/73), para situar luego el conjunto de esta cultura juvenil en relación a los demás movimientos contemporáneos con los que estaba relacionada; lo cual nos permitirá establecer determinadas relaciones entre contracultura y política.

En cuanto al aspecto interno, aunque los *grifotas* son los que transmiten aquello que se convertirá en el símbolo dominante de esta cultura (el *cannabis*, las técnicas que le acompañan, y un cierto lenguaje de referencia, principalmente) podemos decir que después de la etapa inicial desaparecen, significativamente hablando. En cambio, los *rockers* constituirán la aportación más expresiva al movimiento, en relación a la presentación en público (música, sobre todo; formas de vestirse, de moverse, de hablar...). Con ello no afirmamos que la música u otros aspectos preformativos más característicos del movimiento contracultural fueran sólo las heredadas de los *rockers*, (que también tienen su importancia) sino que su huella se observa principalmente en la importancia central que la contracultura otorga al “estilo de vida”. Mientras que los (ex-) **estudiantes** serán los que influirán en el aspecto más activista del movimiento. Aunque es su huída del hiperactivismo político lo que les lleva al *jipismo*, ciertamente son los que aportan una mayor racionalización elaborada del movimiento; de algún modo, son los que más contribuyen a construir una ideología contracultural explícita en relación a los otros movimientos de transformación de la sociedad catalana y española del momento.

Por lo que se refiere al contexto de los movimientos sociopolíticos mas amplios, podemos señalar una primera etapa de 1962 –año de masivas movilizaciones en distintos sectores y zonas de España– hasta la crisis de 1967, como una etapa en que predomina claramente el polo activista. Hay que recordar que el estado español era una dictadura, y bastante energía exigía y arriesgado era jugársela por cosas tan básicas como defender el pan de cada día o las libertades más elementales. Si bien es cierto que entre ciertos sectores de vanguardia la militancia política podía llegar a “borrar” aquellos aspectos más subjetivos y privados de la vida de una persona, esto no significa que no estuvieran bien presentes: evidentemente, el hecho de que se pudiera resistir a través de huelgas, cárcel o situaciones semejantes implicaba toda una fuerza detrás que se podía expresar tanto a través del apoyo de parientes, amigos y vecinos, como de una continua retroalimentación vivencial e ideológica. Pero siempre dentro de una jerarquización de actividades “públicas” y colectivas que justificaba una actuación y, sobre todo, una organización. Y en muchos casos, la organización se iba convirtiendo en un aspecto tan central de la vida que aquellas finalidades iban quedando como una cosa lejana y nebulosa.

Quizás uno de los principales significados que puedan tener las “subculturas en torno al hachís” (1967-73) sea el de la reivindicación práctica de una mayor importancia del polo expresivo frente al activista. No es que durante aquella época pierda importancia el activismo de los movimientos sociopolíticos, más bien al contrario, aumenta sensiblemente. Pero acompañándolo, el surgimiento de estos grupos contraculturales escenifica –aunque sea de manera limitada, dado el contexto– y pone en primer plano aspectos del mundo cotidiano de la gente que en aquel esquema jerarquizado de la vida visto antes quedaban subordinados o irreconocibles: se acentúa más la relación personal que la condicionada

por las grandes estrategias, la comunicación personal por encima de la consigna, la creatividad por encima de la conveniencia política...; aunque sea de manera fragmentaria y contradictoria, se intenta ir viviendo ya la utopía de la sociedad libre y fraterna.

Podemos considerar que en la etapa siguiente (1973-78) se da la co-existencia de los dos polos en un cierto equilibrio inestable. Según momentos o tipos de movimientos concretos, prevalecerá un aspecto u otro, pero en general podremos hablar de una etapa de “activismo expresivo”, lo que quedaría ilustrado desde la emergencia de los llamados “movimientos radicales”, hasta nuevas formas de expresión adoptadas por el movimiento obrero o ciudadano, pasando por momentos de confluencia de todos ellos, como fueron las manifestaciones pro-amnistía de febrero de 1976. Finalmente, se podría considerar un último periodo, hasta la finalización de la transición, entendida en el sentido amplio del término (1978-1982) en el que la nueva institucionalización de la sociedad ha dejado fuera a diversos sectores y expectativas. Una vez más, serán sectores juveniles, que en esta ocasión podemos etiquetar como *punkis*, los que plantearán una actualización sensitiva del negro futuro que les espera a través de unas formas expresivas desconcertantes, provocadoras (estética del “feísmo”, manipulación, recomposición e inversiones simbólicas, etc.). Y ello en un mundo que, al lado de las especificidades locales, hay cada vez una mayor cantidad de flujos comunicativos, vehiculados muchas veces a través de los *mass media*, que en muchos casos oscurecen el significado de estos fenómenos culturales, cuando no intentan convertirlos en íconos para el mercado³.

La década de los 90: territorios del “techno” y movimiento contracultural

“No tememos al cambio, muchas veces lo hemos experimentado, tanto en lo biológico, como en lo espiritual, social, psíquico, emocional, en fin, de mil formas y más...Somos los nuevos hippies contemporáneos, que danzamos dentro de maestranzas abandonadas y disfrutamos ahogados por el smog, comemos comida macrobiótica y esperamos siempre lo inesperado, componemos sonos desde el ruido de una máquina y danzamos con estos ritmos ya desarrollados, somos sin duda los hijos de la tecnología que nos adentramos en el futuro...” (Colectivo Euphoria!).

Si aceptamos –aunque sea de forma provisional– la nominación de *culturas del techno* en el marco de la definición de culturas juveniles que hemos propuesto inicialmente, cabe tener presente que estamos haciendo converger en ella un conjunto diverso, múltiple y heterogéneo de expresiones culturales y estilos de vida, los que no necesariamente se comportan como un sistema total y horizontal que se expande a otras esferas del espacio personal y social.

En este sentido, podemos señalar que las culturas del techno se articulan (agregan), visibilizan e identifican preferentemente a partir de ciertas prácticas específicas de consumo y producción cultural asociados a una música de baile. Como señala Lasen (2003:1) “en la música dance o techno, según queramos llamar a la música electrónica de baile creada desde mediados de los ochenta hasta hoy bajo distintas etiquetas (house, techno, trance, acid, garage, hardcore, máquina, bacalao, etc.) encontramos una particular forma de escucha a través del baile que comprende la participación en un ambiente que la música contribuye a crear”. De ahí que su expresión localizada en entornos festivos, rutas y circuitos de ocio juvenil nocturno sean, entre otros aspectos, unos de sus principales signos de identificación social y visualización pública⁴.

Sin embargo habría que señalar que el fenómeno de las culturas del techno, si bien es cierto que se articulan a través de la música y del baile, al mismo tiempo lo hacen a través de otros elementos disponibles en sus entornos⁵. En este sentido las expresiones culturales asociadas al *techno* podrían ser analizadas como un conjunto de ensamblajes simbólico-materiales en donde el cuerpo, desde una perspectiva cultural y política, emerge como elemento central (Balasch et al: 2003). Otro elemento clave que concurre y potencia la eficacia simbólica del ensamblaje, será el consumo de drogas de síntesis, cuya versión más popularizada ha sido el “éxtasis”⁶. En palabras de Matthew Collin “La razón fundamental de que se extendiera tanto, 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” (2003:14). Una experiencia de tal magnitud que habría cambiado las formas de pensarse, sentirse, actuar y de vivir consigo mismo y con los demás.

Mercado, tecnologías químicas e informáticas se perfilan como elementos que caracterizan a las culturas del techno. Ahora bien: ¿Qué aspectos del contexto general estarían presentes, sea de modo

directo o tangencial, de forma continua o discontinua, en las prácticas culturales del techno?

Al respecto habría que situar la emergencia de las llamadas **culturas del techno** en las coordenadas de un mundo signado por profundas mutaciones y transformaciones sociales, económicas, ideológicas, culturales y políticas experimentadas a escala planetaria. Específicamente nos referimos al conjunto de transformaciones asociadas a los procesos de **globalización** y el correlato de cambios que las sociedades contemporáneas han experimentado, tanto a nivel macro-social, como a nivel micro-social.

Algunas de las dimensiones de este proceso que consideramos relevantes para el estudio de **las culturas o contraculturas techno**, están relacionadas con la emergencia y difusión de las llamadas **nuevas tecnologías**. Entre éstas habría que destacar aquellas relacionadas con la información y comunicación virtual, las que a través de flujos electrónicos a distancia y en red han llegado a instituir un nuevo espacio social, conocido como el espacio electrónico o virtual (Echeverría, 2003). Destacar también aquellas vinculadas al campo de la biotecnología, a la informatización en los procesos de creación artística y las asociadas a la farmacología, entre las cuales debemos destacar la proliferación de las llamadas drogas de síntesis, entre otras. Éstas habrían jugado un rol fundamental en la emergencia de nuevas formas de gestión corporal y en cómo creamos y experimentamos nuestras identidades.

En lo político, destacar la crisis de “legitimidad” que experimentan los diferentes sistemas de representación política partidista, característicos de las democracias occidentales modernas (liberales y conservadores, izquierdas, centros y derechas, etc.), y el acelerado debilitamiento de las instituciones sociales (familia, trabajo, educación, etc.) garantes hasta ahora de su funcionamiento y reproducción social. El desencanto generacional asociado a estas crisis, ha desembocado en algunos casos, en nuevas formas de resistencia y de acción social. Un claro ejemplo de ello sería el fortalecimiento de los movimientos y luchas antiglobalización, citados antes, entre otras expresiones del activismo juvenil contemporáneo.

Por otro lado, la creciente centralidad del consumo por encima de la producción, característico de las sociedades post-industriales, irá de forma progresiva imponiendo un patrón de consumo (“postfordista”) que busca de forma masiva la distinción a partir de la “apariencia” de servicios personalizados y el ejercicio del “poder de elección” entre productos-modelos verdaderamente seriados (Gamella, 2000). Este punto será una de las claves para entender lo que se ha denominado como “modelo de transición hacia la sociedad del ocio”. Dicho modelo sostiene que al menos en los países desarrollados, “la centralidad (social, económica y cultural) del trabajo está siendo sustituida por la centralidad del ocio, lo cual se refleja en un profundo cambio en la distribución de los tiempos dedicados respectivamente al trabajo y al ocio. Se trataría de un proceso de cambio sometido a las reglas de la competencia del mercado, lo que explicaría la emergencia de la nocturnidad como una respuesta a la necesidad de un mayor tiempo de ocio por parte de aquellos que disponen de una mayor capacidad de gasto. En este modelo, el ocio y la nocturnidad representarían tanto signos de distinción de primer orden (Bourdieu, 1988), como signos de un nuevo sistema de estratificación social” (Comas, 2003: 16).

A riesgo de simplificar la complejidad social que caracteriza nuestras sociedades contemporáneas, hemos querido destacar algunas claves del contexto que de algún modo nos permiten situar de forma relacional la emergencia y el devenir de **las culturas del techno**. Ciertamente muchos otros aspectos y dimensiones han quedado sin mencionar; sin embargo nos hemos detenido en aquellos aspectos del contexto que de forma real o simbólica, estarían implicados en los procesos de subjetivación emergentes, así como también en sus agenciamientos políticos y sociales.

Por otro lado, y en términos estrictos, resultaría casi imposible y no menos artificioso pretender fijar con exactitud el momento de inicio de las llamadas **culturas del techno**. Como han señalado algunos autores, tanto el término en sí mismo como la música que éste designa trazaría una iconografía del futuro y del sonido máquina que empezó con las formas de principios de los ochenta (Gilbert et al, 2003: 146). Sin embargo, en términos de estilo musical, varios autores coinciden en situarlo como un fenómeno con raíces (en su vertiente house) en la cultura de “clubs”, con claras influencias **afroamericanas**, desarrollada en diferentes ciudades de los Estados Unidos de América (Nueva York, Chicago, etc.) a mediados de los años 80. El *techno* se uniría al *house* para inspirar y potenciar las músicas populares del dance europeo, siendo el Reino Unido un punto de referencia en el proceso de expansión y popularización de este movimiento⁷. Sin embargo, tal como señala Collin (op.cit), en el propio Reino Unido, aún en 1988, salvo la aparición de algunos artículos esporádicos, nadie había asimilado la fuerza del movimiento, siendo aún un fenómeno subterráneo. No será hasta la entrada de la década del noventa que el fenómeno

del techno irrumpa con fuerza y cristalice como un fenómeno (contra)cultural del que se apropiarán los jóvenes del fin de milenio.

Concretamente en España y particularmente en Catalunya el proceso de construcción, adopción y/o reapropiación de las culturas del *techno*, si bien en lo esencial es convergente y similar al proceso experimentado en otros países europeos, al mismo tiempo presenta algunas características propias y particulares que delimitan su identidad local. En las dinámicas instituyentes del movimiento *techno* local se articulan y recuperan múltiples prácticas y significaciones inscritas en la memoria social e histórica de los movimientos juveniles contraculturales⁸. Se trata por tanto de un proceso activo a través del cual circulan y se transmiten diversos capitales culturales intergeneracionales, que serán re-actualizados y re-significados a la luz de sus propios contextos de vida. Del mismo modo, su dinámica instituyente se despliega en un presente en el cual los distintos grupos y flujos de poder hegemónicos intentan preservar y reproducir un “orden social, cultural, político y económico” de carácter dominante, el cual es impugnado, sea de forma total o parcial, sea desde un polo expresivo o activista, o en su articulación simultánea, desde una posición de subalternidad. Al mismo tiempo se instituyen en un campo de “experiencia compartida” en el que confluyen otros grupos subalternos y minoritarios que le son contemporáneos⁹. Se trata de una experiencia generacional transfronteriza y densamente interconectada en la cual una situación o hecho particular de carácter local o regional no dejará de afectar a la dinámica global.

Observamos como en las culturas “**glocales**” del techno convergen, diacrónica y sincrónicamente, múltiples aspectos de la vida cultural y se ponen en relieve la tensión contemporánea entre lo local y lo global. Así por ejemplo, algunas lecturas y/o análisis socio-antropológicos del fenómeno *techno* pondrán especial énfasis en el proceso de globalización, asignando un rol fundamental a las industrias y consumos culturales y su estrecha vinculación con las prácticas hegemónicas y neo-coloniales que ejercen algunos países de la región¹⁰. Otros análisis pondrán énfasis en las alianzas e intercambios (contra)culturales entre diferentes grupos subalternos que agenciados en los bordes e intersticios de la dominación y de las prácticas del control social generan respuestas parciales de resistencia contra-cultural.

Sin embargo la tensión señalada en el párrafo anterior, no sólo remite a las diferentes perspectivas –arbitrarias o no– de análisis que se producen en el campo de las ciencias sociales sobre el fenómeno en cuestión. En este sentido, sería posible sostener que los énfasis diferenciales sobre uno u otro aspecto estarían relacionados también con la composición polimorfa y el carácter dinámico que caracteriza a las culturas del *techno*. Dicho en otros términos, el énfasis en uno u otro aspecto, alude al tipo de expresión localizada de cultura *techno*, tanto como al carácter puntual e históricamente acotado de la parte del fenómeno que esta siendo analizada. Así por ejemplo, para el apartado que desarrollaremos a continuación, consideraremos sólo dos caras expresivas de la **cultura del techno** en Catalunya, las que si bien se presentan de forma diferenciada, están completamente interrelacionadas. Nos referimos a las “Culturas de Clubs” y al movimiento “Raves”.

En ambos casos nos referimos a un conjunto de prácticas culturales y a su trama de significaciones, asociadas a un conjunto heterogéneo de jóvenes, que independientemente de sus adscripciones identitarias, inscriben y agencian sus expresiones culturales y experiencias vitales en los territorios de la música y del baile (*techno*). Por razones de espacio, omitiremos una descripción detallada de cada uno de estos entornos culturales, limitándonos por ahora, sólo a destacar una dimensión de sus prácticas culturales, posible de ser decodificada en clave contracultural.

Sabemos que la distinción *Clubs/Rave* es arbitraria, pues en la práctica, como ya lo hemos señalado, ambos entornos están muy interrelacionados. Sin embargo, producimos la diferencia basándonos inicialmente en el siguiente criterio: El “club” sería un producto comercializado a través de la industria del ocio nocturno y estaría integrado a los circuitos de oferta programática e institucionalizada para el consumo masivo de la música y el baile. Por otro lado, la *rave* sería un espacio festivo autogestionado o en su defecto, gestionado a-legalmente por colectivos o microempresas culturales que hacen uso de las redes informales de comunicación social para difundir su oferta. La *rave* aunque estaría integrada al circuito de ocio nocturno de la música y de baile, lo hace desde una posición “alternativa” (o complementaria) al circuito de *clubs* ofertados.

Las culturas del techno y gestión contracultural del cuerpo

El esquema que seguiremos a continuación para analizar las posibles implicancias contraculturales

asociadas a las culturas del techno en la década de los noventa, seguirá dos rumbos o direcciones complementarias y entrecruzadas entre sí. En una dirección analizaremos brevemente algunos aspectos de las culturas de techno, en su doble versión, Club y Rave respectivamente, que a nuestro juicio revelan de forma parcial y discontinua su estatuto contracultural y que en tanto tal, pondrían en tensión algunos ámbitos del orden social hegemónico. En una segunda dirección, pondremos énfasis en las prácticas, que en tanto contraculturales, desestabilizan –sea temporal o parcialmente– algunos tópicos presentes en la (re)producción de los saberes dominantes.

Como señala Yehya (2001: 24) el desprecio hacia al cuerpo aparece en el mito central de la religión católica en forma de una inoculación que transgrede las reglas biológicas de la naturaleza. Así por ejemplo, la concepción inmaculada –sostiene el autor– no sería otra cosa que la metáfora de una tecnología reproductiva que evade el desordenado y pegajoso azar de millones de espermatozoides en su lucha por fecundar un óvulo. Se trataría también de un rechazo al contacto directo entre dos cuerpos conducidos por el deseo irracional, un proceso demasiado vulgar y aleatorio como para engendrar al Hijo de Dios.

En la misma dirección, pero desde otro ángulo, Michel Foucault planteó que la época moderna se inauguró, entre otros aspectos, con el descubrimiento de un régimen de supervivencia (el sistema panóptico) que daría lugar al cuerpo **útil disciplinado (cuerpos dóciles)**. Sin embargo, el estado moderno, no solo dependería de esas prácticas de regulación localizada, dispersas y descentralizadas, sino también del hecho de que el hombre “civilizado” haya descubierto una batería de técnicas internas de autodirección y autocontroles diversos.

Ahora bien. Podríamos sostener que en el mundo contemporáneo vivimos en una suerte de “simulación paradójica”, pues de un lado experimentamos “un cuerpo real rechazado” y por otro lado experimentamos un cuerpo “otro” completamente “mediatizado”. Efecto de ello sería el hecho de que tanto la salud y belleza programada, han pasado a ser los fetiches más codiciados en nuestros tiempos postmodernos. Decimos que se trata de una “simulación paradójica”, pues a nuestro juicio este desplazamiento o tránsito hacia la mediatización de los cuerpos, de lo que nos estaría informando de forma velada, es que el cuerpo ha sido re-situado como un objeto central de las prácticas biopolíticas¹¹ contemporáneas (Hardt, 2002) y por otro lado, desde su anverso, nos informaría también –o por lo menos así cabe esperar– de la emergencia de múltiples prácticas contraculturales que resistirían de forma subalterna el flujo del biopoder y la producción de sus saberes contemporáneos.

En efecto, no podemos dejar de tener presente que aquello que constituye la determinación del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, sería íntegramente material. Sin embargo no podemos olvidar que la materialidad se replanteará como el efecto del poder, el efecto más productivo del poder (Butler, 2002). En este sentido y recogiendo nuestros últimos planteamientos, el cuerpo se reconstruye también desde el anverso del poder, es decir desde sus prácticas contraculturales en tanto efecto y producción del contra-poder. Ahora bien: ¿Cuáles serían y cómo operarían estas prácticas contraculturales relacionadas o referidas al cuerpo en las culturas del techno?

Siguiendo los planteamientos de varios autores (Gamella, 1999; Collin, 2003; Reynolds, 1998, entre otros) cabe señalar que la cultura del techno, es ante todo, un espacio experiencial en el que la actividad adquiere relevancia frente al significado. Para hacer más clara esta afirmación y de paso reforzar esta identidad-diferencia, Reynolds (1998) señala que mientras el Rock **relata** una experiencia, la música de la *rave* **construye** una experiencia. De ahí que la experiencia techno¹² pueda ser entendida como una forma de (de)construcción subjetiva, en la cual la dimensión práctica y corporeizada adquiere una posición privilegiada en desmedro de las dimensiones discursivas y significativas (Balasch, 2003). Ahora bien ¿Cuáles serían los principales determinantes (simbólico-materiales) que convergen (se ensamban) y posibilitan el advenimiento de la experiencia techno? Intentaremos responder esta interrogante de modo parcial, ofreciendo algunos elementos que no son más que hipótesis provisionarias de trabajo. Dicho lo anterior, identificamos a lo menos tres elementos que confluyen en la experiencia del techno y que de algún modo hacen de ella una práctica contracultural del cuerpo. Nos referimos al baile, la música y el uso de drogas del tipo éxtasis.

A lo largo de la historia es posible constatar que los grupos para los que el baile desempeña un papel central en las sociedades culturizadas son o bien marginales o, de algún modo, objeto de sospecha. De ahí que no debe extrañarnos el hecho de se ha establecido una suerte de ecuación que conecta lo primitivo con lo infantil, con el cuerpo y sus zonas de placer, mientras que se considera que los adultos

(lo culto) residen preferentemente en el lenguaje y las facultades mentales (Gilbert, 2003:49). Este tópico se encuentra particularmente presente en la iconografía cinematográfica que aborda de forma espectacular el tema de los jóvenes. Basta recordar la ya mítica película *Fiebre de sábado en la noche* en la que su protagonista Tony Manero abandona el baile, para dedicarse a temas verdaderamente serios de la vida social.

Tal como señalan los autores arriba citados, es posible que parte del problema resida en la hegemonía residual de un paradigma funcionalista, desde el cual la interpretación cultural del baile está sometida a un imperativo racionalista que exige la postulación referencial de una función o propósito que va más allá del placer corporal inmediato. Desde esta perspectiva, el placer debe liberarnos de una carga social, sublimar un deseo, un deseo libidinoso, tener una función colectiva o ritual y alterar o consolidar una estructura social. Por tanto no puede, menos aún debe, buscarse en sí mismo y por sí mismo. De ser esto así planteado, nos arriesgamos a recibir todo el peso de “Ley” y la indignación de todos aquellos que no son capaces de vincular dicha actividad a ninguna función moral. Más aún, de ser así planteado, es decir, de ser un fin en sí mismo, estaríamos cuestionando al mismo tiempo ciertos dispositivos de conocimientos (no menos frecuentes) que delinear su objetivo en el intento de interpretar la semiótica del baile como si fuera éste un sistema lingüístico coherente y sistemático poseedor de una significación específica.

Sin embargo cabe recordar que si algo caracteriza la expresión y las experiencias del techno es la música y el baile en los que sus movimientos se difunden a través de la multitud, rápidos como un virus, combinando las ondas (sonido) y las partículas (fragmentos corporales) para transmitirse a todo su entorno (clubs o raves) creando un sentido de eufórica comunidad. “Creo que es una forma de expresarse con todo el cuerpo...”, nos dice una asidua a estos encuentros, intentando describir su experiencia. Se trata de una fisicidad lubricada e intensificada a través del uso del “éxtasis”, lo que al mismo tiempo potencia la conexión con la música y sus entornos, y donde esa capacidad de “expresarse con todo el cuerpo” es instituyente de la experiencia singular del techno. En ese sentido es música que se vive y explora con todos los sentidos. Al respecto Blanquez (2002: 20) señala: “La música electrónica de baile es intensamente física en otro sentido: esta diseñada para escucharse en enormes y espectaculares *sound systems* de club. El sonido se convierte en un fluido que rodea al cuerpo en una íntima presión de beat y bajo. Las bajas frecuencias permean la carne, consiguen que el cuerpo vibre y tiemble. El cuerpo entero se convierte en una oreja”. Cuerpos, sudores, miradas cruzadas, contactos efímeros, horas y horas de “marcha”, de la noche al día y del día a la noche, se funden en una experiencia alquímica de los cuerpos, sus pasiones y goces fugaces. En este sentido, la música, el baile y el uso del éxtasis des-territorializan los cuerpos de su trama funcional y utilitaria, inaugurando temporalmente una zona antieconómica en la que la producción de la experiencia placentera se agota en su mismidad¹³.

Que la música posea una calidad estrictamente visceral en la cual los efectos dependerían no solo de su registro neuronal, sino también de la resonancia de las ondas sonoras a través de los órganos y los tejidos del cuerpo, es un hecho avalado plenamente por la experiencia del *techno*. Sin embargo, se trata de una experiencia placentera en la cual la materialidad física y corpórea del sonido será intensificada mediante la gestión, más o menos controlada, del uso de drogas del tipo éxtasis. El MDMA (o éxtasis) conectaría muy bien desde un principio de su historia con los imaginarios de la música techno, llegando a ser la droga emblemática o la química perfecta que facilitaría el ensamblaje de los cuerpos, la música, el baile y su devenir en experiencia de placer. De allí que más allá de las propiedades farmacológicas atribuidas al éxtasis, su potencia radicaría en la carga simbólica, en la investidura con la cual esta sustancia es inscrita al interior de un código cultural específico, y desde el cual se potencia la reapropiación del cuerpo, de sus derivas placenteras, y a partir del cual la experiencia deviene en una práctica (micro)política de resistencia contracultural.

En este sentido, tal como señala Collin (2003), la cultura del éxtasis no fue una tempestad milagrosa surgida del éter, sino una parte del desarrollo y refinamiento de una serie de tecnologías del placer vigentes hasta el día de hoy. Sin embargo y en el marco de nuestro análisis, particularmente en lo que refiere a la gestión contracultural del cuerpo en las culturas del techno, es posible sostener que el uso del éxtasis situado en ciertos contextos bio-culturales específicos, podría ser entendido como una contra-tecnología del cuerpo, en tanto se inscribe en la producción de placer-saber alternativas (Preciado: 2003) a la producción de los cuerpos en las sociedades disciplinarias o de control.

En síntesis, si el cuerpo en su materialidad específica es un efecto de prácticas repetidas al interior de un código bio-cultural hegemónico y dominante, en el cual la experiencia de la música y el baile está

inscrito, entonces es posible sostener que la experiencia del techno, de la música y baile, entre otros aspectos, puede ofrecernos un modo de volver a materializar el cuerpo más allá de las coordenadas de su devenir cuerpo en normalidad.

Comentarios finales

Desde el inicio señalamos que nuestra intención era abrir una pequeña discusión acerca del carácter contracultural de algunos estilos o culturas juveniles, con las implicaciones políticas que ello conlleva. Más que una comparación, lo que hemos realizado es una aproximación en paralelo a algunos elementos básicos de las culturas “jipis” de principios de los setenta, y de las culturas “techno” de los noventa. Solo a modo de comentarios finales quisiéramos destacar algunos puntos de convergencia. En primer lugar que los contextos vitales en los que emergen tanto las culturas grifotas o jipis y las techno, más allá de las diferencias atribuibles a las particularidades históricas de éstos, se caracterizan por ser contextos cargados de profundas transformaciones sociales, culturales y políticas con fuertes impactos en la vida cotidiana de sus comunidades. En este sentido y siguiendo a Monod, tanto grifotas, jipis o technos, independientemente de sus contenidos, en términos metafóricos, serían “antenas” potentes, pues evidencian las principales contradicciones de las sociedades en la que viven. Sin embargo, estas culturas juveniles, más allá de ser un lugar donde se proyectan y representan las contradicciones sociales contemporáneas a ellos, al mismo tiempo se agencian políticamente en el **aquí y ahora** de sus prácticas contraculturales, articulando de forma simultánea, aunque también matizando, la potencia de lo expresivo y la fuerza del activismo en sus luchas de resistencia. Cabe destacar aquí el uso y el valor contracultural, que en ocasiones y de forma heterogénea, adquieren las llamadas “drogas” en sus contextos y trayectorias vitales.

Bibliografía

- Balash, M; Goma, N; Grabulosa, L; Ferrá, L.; Melero, J. (2003), *Cultura. Corporeización. Experiencia Rave/Hedonismo. Política. Subjetividad...*, mimeo, sin publicar.
- Blánquez, J. & Morera. (2002), *Loops. Una Historia de la Música Electrónica*, Reservoir Books, Barcelona.
- Butler, J. (2002), *Cuerpos que importan*, Paidós, Argentina.
- Cabral, A. (1973), “La culture et le combat pour l’indépendance” en *Le Courrier de l’ UNESCO*, noviembre, Paris.
- Collin, M. (2002), *Estado Alterado. La Historia de la Cultura del Éxtasis y del Acid House*, Alba Editorial, Barcelona.
- Comas, D.; Aguinaga, J.; Orizo, F; Espinosa, A.; Ochaita, E. (2003), *Jóvenes y estilos de vida*, INJUVE. FAD, Madrid.
- Echeverría, J. (2003), “Cuerpo electrónico e identidad” en *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad, Salamanca.
- Feixa, C. (1998), *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona.
- Foucault, M. (2000), *Tecnologías del Yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona.
- Gamella, J. & Alvarez Roldán, A. (1999), *Las rutas del éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*, Ariel, Barcelona.
- Gilbert, J. & Pearson, E. (2003), *Cultura y Políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, drum bass y garage*, Paidós Comunicaciones, Barcelona.
- Hall, S. (1970), *Los hippies: una contra-cultura*, Anagrama, Barcelona.
- T. Negri y M. Hardt (2002), *El Imperio*, Paidós, España.
- Lasén, A. (2003), “Notas sobre felicidad extrema. La experiencia...” en *Papeles del CEIC*. Nº 9. <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/9.pdf>
- Lombardi Satriani, L. (1978), *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen,

México.

Monod, J. (1970), "Un air marginal", en *L'Homme et la Société*, 16: 303-322.

Preciado, B. (2003), *Manifiesto contra-sexual*, Opera Prima, España.

Reguillo, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del Desencanto*, Ediciones Norma, Colombia.

Reynolds, S. (1998), *Generation Éxtasis*, Little, Brown and Company, London.

Romaní, O. (1982), *Droga i subcultura: una història cultural del 'haix' a Barcelona (1960-1980)*, Tesis doctoral, resumen publicado por Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

Idem (1985), "Perquè els temps estan canviant..." en D.Llopert et al. (Eds.) *La cultura popular a debat*, Ed. AltaFulla- Serveis de Cultura Popular: 100-110, Barcelona.

Idem (1986), *A tumba abierta. Autobiografía de un grifota*, Anagrama (1ª ed., 1983), Barcelona.

Idem (1990), "Porque los tiempos están cambiando..." en *Cuadernos de Orientación Familiar*, 118: 37-50. ICESB, Barcelona, junio.

Idem (1999), *Las drogas. Sueños y razones*, Ariel, Barcelona.

Sepúlveda, M. & Matus, C. (2004), *La cultura del éxtasis y la historia de la escena electrónica en Santiago de Chile*, Universidad Diego Portales, Consejo Nacional para el Control de Estupefacientes del Gobierno de Chile, sin publicar.

Yehaya, N. (2001), *El cuerpo transformado*, Paidós, México.

* La versión original de este artículo fue publicada en *Tiempo de Híbridos. Entre Siglos. Jóvenes. México-Cataluña*. Reguillo, R.; Feixa, C.; Valdez, M.; Pérez-Isla, J. Coordinadores. Instituto Mexicano de la Juventud. Generalitat de Catalunya. Instituto d'Infancia i Món Urbà. Colección Jóvenes Número 14. México.

** Oriol Romaní Alfonso, doctor en Antropología Cultural por la Universidad de Barcelona y profesor titular de Antropología Social de la Universitat Rovira i Virgili. Presidente del Grupo IGIA (Grupo Interdisciplinar de Reflexión, Formación e Intervención sobre drogas).

*** Mauricio Sepúlveda es Licenciado en Psicología de la Universidad de Concepción y Master en Antropología de la Medicina de la Universidad de Rovira i Virgili, Tarragona, España. Trabaja en el Group IGIA de Barcelona.

¹ Lo que se cuenta en este apartado está desarrollado *in extenso* en Romaní (1982). Aquí seguimos la síntesis del mismo que está en Romaní (1985) y (1990), en catalán y en castellano, respectivamente.

² Ver la historia de un clásico *grifota* en Romaní (1986).

³ Para un análisis de las culturas juveniles en España de los sesenta a los noventa del pasado siglo, en el contexto de la construcción social del "problema de la droga" ver Romaní, 1999: 85-116.

⁴ No podemos olvidar que estas dimensiones han sido también objeto de mercantilización y al mismo tiempo objeto de estigmatización social, generándose de este modo una ambigua percepción social que oscila entre el rechazo y la atracción social.

⁵ Nos referimos por ejemplo a los usos de internet, la utilización festiva de los espacios Okupados, entre otros aspectos.

⁶ El éxtasis (MDMA) es el nombre popular de una sustancia sintética perteneciente al grupo de los derivados anfetamínicos. El principio activo del éxtasis es el MDMA que corresponde a la abreviatura del nombre químico que es 3,4-metilendioxi metanfetamina.

⁷ En la emergencia y difusión del *techno* en Reino Unido habría sido determinante la experiencia de algunos Dj (Disc Jockeys) que durante los últimos años de los ochenta experimentaron la escena festiva en los cálidos y comentados veranos de Ibiza.

⁸ Recientemente en la realización del *anti-sonar 2004* (el anti-sonar corresponde a una oferta festiva liberada de controles y selectividad económica que gestionan diferentes colectivos locales y de otros países los que se instalan en las afueras del espacio de Sonar) el Dj Joc al final de su sesión introdujo un tema emblemático de la Polla Records, grupo característico del movimiento Punk de los 80. Mientras transcurría el tema todo comenzaron a bailar coreando la canción con sus manos sobre la cabeza evocando el pelo en "cresta" característico de la estética del Punk.

⁹ Son abundantes los casos en los que se observa la confluencia y articulación entre grupos subalternos o minoritarios en Catalunya. Sólo por destacar uno de los casos más significativos, cabe mencionar las fiestas organizadas por el Front d' Alliberament Gai de Catalunya (*FAGC*) en la *Hamsa* (emblemática casa ocupada barcelonesa) y en las que participaba el destacado colectivo catalán de música electrónica **Victimas del Tekno**.

¹⁰ A propósito, los autores de uno de los más destacados estudios sobre el éxtasis y las nuevas culturas juveniles realizado en España (Gamella, 1999) señalan: "...los estilos musicales se han impuesto sólo tras pasar por un tamiz anglosajón. Incluso los nombres de

los productos aluden a experiencias en gran manera intraducibles (*rave, house music, dance culture*), que son imitadas y adoptadas por jóvenes que no hablan inglés y que precisamente usan lo foráneo como elemento de distinción y de aparente resistencia y rebeldía al tiempo que contribuyen a procesos globales de hegemonía ideológica y de colonialismo cultural” (1999:238).

¹¹ La investigadora mexicana Rossana Reguillo analiza la emergencia de las culturas juveniles a la luz de los procesos de la biopolítica y del biopoder y señala, siguiendo a otros autores, que los grandes conflictos de la biopolítica apuntan en varias direcciones: unas de carácter metafórico (el cuerpo decadente del Estado nacional), otras articuladas por el mercado (el consumidor como cuerpo anónimo y domesticado) y otras derivadas de la tensión cambio-continuidad, representadas, aunque no exclusivamente, por los conflictos, por la moral pública (el aborto, las preferencias sexuales, el debate sobre el uso del condón, el uso de drogas, etc.). De allí entonces que el análisis de las culturas e identidades juveniles no puede realizarse al margen de una biopolítica/biopoder del consumo, como mediación entre las estructuras y las lógicas del capital y la interpretación cultural del valor (Reguillo, 2000).

¹² Diremos experiencia *techno* cuando sea posible prescindir de la distinción entre *raves* y *clubs*.

¹³ En lo entornos culturales del techno se dice que hay que “quemar la pastilla” u otra sustancia, para señalar que hay que vivirla (gastarla) en el aquí y ahora y no deferirla o aplazar su efecto más allá (ahorrar).