

EL TECHNO, UN ECO DE LA POSTMODERNIDAD: CULTURA RAVE Y RITUALES DE INTERACCIÓN

TECHNO, AN ECHO OF
POSTMODERNITY:
RAVE CULTURE
AND RITUALS OF
INTERACTION

Nicolás Plaza Gómez
TRABAJO DE FIN DE GRADO

ÍNDICE

PÁG 3. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

PÁG 5. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

PÁG 7. EL CONCEPTO DE CULTURA Y LA MÚSICA TECHNO

PÁG 8. EL TECHNO, OBJETO CULTURAL POSMODERNO

PÁG 14. LA ANOMIA POSMODERNA Y EL SURGIMIENTO DE LA CULTURA RAVE

PÁG 21. LA TECHNO RAVE, UN RITUAL DE INTERACCIÓN POSMODERNO

PÁG 33. CONCLUSIONES

PÁG 35. BIBLIOGRAFÍA

EL TECHNO, UN ECO DE LA POSTMODERNIDAD: CULTURA RAVE Y RITUALES DE INTERACCIÓN

RESUMEN

En la posmodernidad se da un creciente número de productos culturales de los que emanan experiencias dirigidas al consumo. El *techno* surge en un contexto de crisis del industrialismo como un estilo de música innovador. Este estilo musical se constituye como el elemento central del ritual de interacción de *la rave*, en el que se incluyen ciertas prácticas rituales hedonistas a partir de las cuales se genera la subcultura que aquí tratamos, y que por sus características indica un reflejo del tipo de sociedad individualizada de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE: Sociología de la cultura, techno, rave, posmodernidad, rituales de interacción, hedonismo, subcultura, consumo de experiencias, anomia, arte.

ABSTRACT

In postmodernity there is a growing number of cultural products from which emanate experiences aimed at consumption. *Techno* music emerges in a context of the crisis of industrialism as an innovative music style. This musical style is constituted as the central element of the interaction ritual of *the rave*, in which certain hedonistic ritual practices are included, from which the subculture we are dealing with here is generated, and which by its characteristics indicates a reflection of the type of individualized society of our time.

KEYWORDS: Sociology of culture, techno, rave, postmodernity, interaction rituals, hedonism, subculture, experience consumption, anomie, art.

AUTOR: Nicolás Plaza Gómez

TUTORA: Irene Martínez Sahuquillo

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. USAL
GRADO EN SOCIOLOGÍA



1 · INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Este trabajo parte de la visión del arte como objeto de conocimiento sociológico, para centrarse en el fenómeno de la techno-rave como ritual de interacción posmoderno. Con este objetivo, se aborda una revisión bibliográfica del corpus relacionado con temas como la cultura, la posmodernidad, la interacción o el estudio de los rituales. Se toma la concepción de los rituales de interacción propuesta por Randall Collins (2009) en *Cadenas de rituales de interacción*, donde defiende que, en su mayoría, la vida de las personas está impulsada por rituales de interacción.

Por otro lado, se propone contextualizar el papel de la cultura en la posmodernidad, como espacio sociológico en el que surge y se desarrolla el ritual de interacción que tratamos (la rave). Dicha contextualización se realiza a partir de la descripción que hace Lipovetsky y otros autores de la posmodernidad y de los procesos de anomia descritos por Merton (1972).

Asimismo, se utilizan obras de diferentes autores en torno al estudio social y cultural de la cultura rave y la música techno, en las que además se recogen testimonios de Dj's, productores y ravers, que de modo implícito ejemplifican con sus discursos las teorías sociológicas expuestas.

De este modo, por un lado, nos referimos al estudio de *la rave* en un sentido cultural amplio y antropológico, ya que se trata de un ritual de interacción. Por otra parte, hacemos una lectura sociológica de la música *techno* en un sentido cultural restringido, ya que esta constituye el elemento central del ritual de interacción y, por tanto, lleva intrínsecos los mismos valores de la propia cultura rave y de los individuos que la componen y bailan (paradójicamente, también puede simbolizar la transformación y/o la pérdida de los mismos valores). La rave como ritual de interacción y el techno y sus variaciones como expresión artística coexisten de forma dependiente y la evolución de las formas de ambas se encuentra interrelacionadas con los procesos de cambio social.

Todo lo antedicho se pone a lo largo del trabajo en relación con el estudio del fenómeno social de la música techno. Como dice Jaime Hormigos Ruiz (2008):

La música es una necesidad del ser humano por cuanto que es un importante instrumento

“Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento del espíritu, se apartan de esos fenómenos como de enfermedades populares, burlándose de ellos o lamentándose, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan desde luego, qué color cadavérico y que aire fantasmal ostenta precisamente esa salud suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.”
(Nietzsche)

Protesta en Londres contra el cierre del ocio nocturno a raíz del COVID-19



Covid 19 y permanecer los clubs nocturnos y las discotecas cerradas, leí un artículo del periódico *El Mundo*, con fecha a 30 de abril de 2022, el cual trataba sobre la puesta en marcha de una petición por parte de un grupo de Dj's bajo el nombre de *Rave the Planet*, que consiste en declarar los clubs de techno más emblemáticos de Berlín patrimonio de la humanidad de la Unesco. Entre algunos de estos lugares encontramos nombres emblemáticos como *Tresor* o *Berghain*, espacios emblemáticos de la noche berlinesa, como veremos más adelante, característica por su vanguardismo liberador y por albergar las mejores sesiones de techno de todo el mundo.

de comunicación, la cual supera los límites del convencional lenguaje hablado o escrito porque trasciende a lo más profundo del ser, quizá incluso a lo irracional y abstracto. Es por ello que como factor de comunicación social y, por tanto, hecho social debe tener cabida para el análisis sociológico, y así es (p.2).

La idea de este trabajo tiene su origen fundamental en una observación participante no sistemática de la teatralidad de la rave y su semejanza con los procesos de ritualismo, así como de la necesidad de comparar las manifestaciones contemporáneas con el simbolismo y trascendencia antropológica y social intrínsecamente humano.

Dicha idea se vio afianzada por el hecho de que, hace unas pocas semanas, tras haberse levantado las restricciones al ocio nocturno por la pandemia del

2 · EL CONCEPTO DE CULTURA Y LA MÚSICA TECHNO

Para ser patrimonio cultural de la Unesco hay que cumplir ciertos requisitos que se encuentran en relación con el valor cultural de aquella cosa, ya se trate de algo inmaterial, como podría ser cierto estilo o cierta pieza musical, o se trate de un patrimonio tangible, como puede ser un edificio. En primer lugar, debe tratarse del producto de la genialidad de la creatividad humana universal, aportando un importante testimonio histórico de una cultura determinada inmiscuida en un contexto social de cambio de valores a lo largo de un periodo de tiempo. Obtener la etiqueta de patrimonio cultural (en su sentido restringido), supone la aprobación intelectual por parte de una elite cultural y por tanto un ascenso en el status social de aquellos que forman su identidad a partir de sus gustos musicales constitutivamente asociados a un grupo que los comparte y en el que se genera una identidad colectiva (aunque esta identidad colectiva se genere a partir de gustos personales y no de grandes símbolos colectivos propios de la modernidad, como las ideologías o la religión).

Incluso cuando tiene el sentido restringido de un agregado concreto de realizaciones humanas que tienen que ver con la representación simbólica del mundo, real o imaginario, o con su conocimiento racional y reflexivo (como el arte, la literatura, el pensamiento o la ciencia en su dimensión más pura), tampoco hay claridad ni consenso en lo que cabe considerar digno de ser incluido en esta categoría (Martínez Sahuquillo, I, 1997, p.175)

En definitiva, el sentido de esta acción, se basa en la convicción de este grupo en que estos elementos de la subcultura (como la constituida como *techno/rave*) a la que se sienten pertenecientes e impulsores, también calificada como contracultura (en el sentido de que se constituye con ciertos valores, creencias o expresiones estéticas que pueden considerarse contrarios a la cultura dominante o provenir de estratos inferiores) deberían entrar dentro de una tipología cultural superior, es decir formar parte de la alta cultura, aquella cultura entendida como “creación de alto rango”.

Lo cultural, en efecto, ha sido generalmente asociado a algo refinado, al buen estilo, a lo más florido del lenguaje y el arte, al gusto de las élites. El resto de las cosas eran vulgares, propias del vulgo, por tanto de inferior categoría. El vulgo es el término despectivo para referirse al pueblo, de ahí, que la cultura popular haya sido desconsiderada doblemente. El prefijo sub- indica por debajo de. La cultura popular era (y es aún para muchos) inferior porque viene de abajo, del esta-

mento que carece de poder y que siempre se coloca espacialmente en un plano inferior. (Gil Villa, 2013, p. 77-78)

Esta lucha por la integración de algunos grupos apartados de la normatividad social que se da en el campo de las prácticas culturales, mantiene de forma constante una dialéctica con los cambios que se dan en el contexto social en el que están inscritas. La existencia de estas prácticas está condicionada por factores coyunturales, pueden cumplir o no una funcionalidad instrumental (como puede ser la utilización de música electrónica en los centros comerciales, donde el ritmo cumple la función de incentivar al consumo, o la arquitectura funcionalista estilo Bauhaus de una fábrica que en la época industrial tenía el objetivo de la optimización de recursos); sin embargo, siguiendo las ideas de Hannah Arendt acerca del concepto de cultura, Bauman (2013) apunta que:

Cualesquiera que sean las necesidades que el arte pueda satisfacer en última instancia, deben ser evocadas y engendradas en primer lugar mediante el acto de la creación artística. Una cosa es un “objeto cultural” cuando su duración supera la de cualquier uso práctico que pueda haber acompañado su creación. (p.94)

3- EL TECHNO, OBJETO CULTURAL POSMODERNO

En la posmodernidad el concepto de cultura experimenta una crisis de identidad al quedar vacío su significado y quedar expuesto a definiciones más amplias, haciendo que exista un número creciente de variedad de objetos que se aceptan como culturales. Como dice Bauman (2013): “*El propósito original del concepto de “cultura” no era servir como un registro de descripciones, inventarios y codificaciones de la situación imperante, sino más bien fijar una meta y una dirección para las iniciativas futuras.*” (p.13).

En la sociedad de masas posmoderna, aunque aumenten las diferencias de acceso a los productos culturales entre clases sociales, se diluyen las barreras entre el sentido restringido del término para referirse a las grandes obras, (que según el esquema que generaba Bourdieu a partir del concepto de *habitus*, quedaban restringidas a determinados sectores sociales en posesión de capital cultural) y el sentido utilizado por la antropología (para referirse a la totalidad de hechos grupales que constituyen una sociedad). En este segundo se incluye en su definición la totalidad de hechos que se dan en una sociedad incluyendo por tanto los hechos populares, como pueden ser las tradiciones y los cultos populares. La falta

de correspondencia entre lo que Bourdieu (1997) define como *habitus* cultural y la posición social, una correspondencia que encajaba perfectamente en los esquemas de la modernidad, se ve reflejada en una democratización de la cultura a partir de lo que Antonio Ariño (2007) expresa con el término “*omnivivorismo cultural*”.

La proliferación de música digital y el éxito de plataformas como iTunes y Beatport ha creado un entorno donde existe un acceso sin precedentes a toda clase de géneros musicales con solo pulsar los botones del ratón. Redes sociales como Myspace y Facebook y herramientas de descubrimiento musical como Last.fm, han nivelado el terreno de juego, alentando al sector de la música independiente y hasta los propios músicos a competir con los grandes sellos. (Sicko, D, 2019, p.33)

El *techno*, por ejemplo, es una música que a pesar de que en sus primeros años se asociase a ciertas etiquetas sociales (en un primer momento el techno de Detroit se asociaba a los clubs a los que acudían personas negras heterosexuales, frente al *house* de Chicago que representaba la escena nocturna negra homosexual), rápidamente los clubs de techno y las raves europeas acogieron personas de distinta índole, y hoy en día se trata de un género escuchado globalmente por una variedad de perfiles con características sociales dispares que confluyen en este sector de la cultura en el que se derriban las barreras tanto de clase como de etnia, ideológicas, de género u orientación sexual. Así trata esta cuestión Jeff Mills (DJ):

La música que hago en la actualidad no tiene nada que ver en absoluto con el color. No tiene nada que ver con hombre/mujer, Oriente/occidente, arriba/abajo, sino que [tiene más que ver] con “la mente”. La mente no tiene color... Hay la percepción de que si eres negro tienes que estar enfadado. O tienes que ser profundo. O lo haces para conseguir dinero y mujeres. O ibas colocado cuando hiciste el disco. Una de las cuatro cosas. Y los medios de comunicación no hacen ningún esfuerzo por salirse de esas cuatro categorías. Pero en estos casos no es ninguna de las cuatro. (Reynolds, S, 2014 p.286)

A las personas que sienten predilección por el techno, a su vez les pueden gustar (o no) escuchar hip hop, cantos gregorianos o música de meditación oriental sin que esto suponga una disonancia en la personalidad del individuo, entonces, ¿por qué unos gustos musicales iban a ser superiores culturalmente a otros si todos son consumidos por todo tipo de gente? Cuando la defensa por la individualidad y el res-

peto en la variedad de preferencias se convierte en un axioma de la sociedad, nadie se puede creer con la superioridad moral para imponer sus preferencias que son subjetivas sobre las del otro.

En la posmodernidad toda expresión es digna de calificarse como cultural, “*es una aspiración de masa cuya última manifestación es la extraordinaria proliferación de radios libres*” (Lipovetsky, 2003, p.18). El proceso de democratización cultural ha posibilitado tratar al arte como un producto que se usa y se consume en el acto y estar al alcance de forma física o virtual para personas con características sociales dispares. La cultura postmoderna según Lipovetsky (2003) “*disemina los criterios de lo verdadero y el arte, legítima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada (...) en la que todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación*” (p.14). El otorgar al arte la finalidad de ser consumida mediante la experiencia del acto provoca que no se atiende a su esencia (el arte por el arte, la belleza), de modo que se extiende una ética digamos, poco kantiana de entender el objeto.

De esta forma, la cultura se ajusta a la lógica del consumo capitalista haciendo que los productos culturales hayan sido “*industrializados, sometidos a los criterios de la eficacia y la rentabilidad, tienen las mismas campañas de promoción publicitaria y marketing*” (Lipovetsky, 2003, p.153). Este factor crítico para el concepto de cultura lo podemos ver ejemplificado dentro de la propia “cultura rave” a partir del siguiente testimonio de “Mr C” (DJ) para referirse a la escena techno de 1989 en Reino Unido :

La competencia entre organizadores de raves por conseguir buenos carteles significaba que “tenías a doce DJ que debían pinchar en doce horas, por lo que tocaba ahora por DJ. En una hora solo puedes meter diez o quince discos que llevas en la maleta para que la gente se vuelva loca, por lo que dejó de importar cuán psicodélica o interesante era la música que ponías. Se trataba sólo de que fuera conocida y de que sonara a tope. Mientras que un DJ de club quizá pinchaba un set de dos o tres horas, lo que permite llevarte por cumbres y valles, la estructura de las raves estaba transformando la música y la escena, haciendo que girara alrededor de himnos donde lo importante era el momento, el impacto, la sensación”. (Reynolds, S, 2014, p.112)

Dentro de esta (sub) cultura, también se produce una confrontación entre quienes se consideran más puristas del concepto original de techno (el techno Detroit), el cual se encuentra en la frontera de lo moderno y lo posmoderno (al estar asociado a la vanguardia a partir de sus elementos futuristas y desvincu-

lado de categorías sociales), y aquellos que consideran legítima la proliferación de nuevos estilos y variedades de techno, percibiendo la renovación de estilos como algo beneficioso para la industria cultural . “*Cuando empezaba a pegar al otro lado del charco, no había pasta, no había fama. Simplemente era música. Música futurista y sonidos.*” (Richie Hawtin). En sus comienzos, la música techno giraba en torno a una idea que aunque difusa, tiene algo de revolucionario al plantearse una meta, y por tanto tiene algo de moderno, y es la idea de romper con lo anterior, de transportar al oyente al futuro o al espacio exterior. Dice Derrick May, uno de los pioneros del techno al hablar de sus primeras influencias musicales de la música disco europea:

– Nosotros nos echamos en el sofá con las luces apagadas y escuchábamos discos de kraftwerk, funkadelic, parliament, bootsy y Yellow Magic Orchestra e intentábamos entender de verdad que pensaban cuando hacían esa música. Jamás nos lo tomamos como un entretenimiento, para nosotros era filosofía seria. (Reynolds, S, 2014, p.47)

Existe, así pues, una élite musical dentro de la cultura que gira en torno al techno, que defiende un concepto restringido acerca de lo que es el techno, y que rechaza ciertas ramificaciones del rave europeo que para ellos han supuesto una banalización del mismo y una “violación cultural” al alejarse de la filosofía inicial. (ej: *hardcore*). Para Simon Reynolds (2014), algunos clubs londinenses como el Shoom, “*que giraba en torno a un frenesí comunitario y no a una pose, fue la crisálida de la cultura rave en la medida en que la rave, en su forma más pura y populista es la antítesis del club*” (p.86). Derrick May o Fowlkes son críticos con la deriva ritualista que ha tomado el techno rave europeo que construyó una cultura alrededor de determinadas prácticas pautadas.

– El techno era algo musical – dice May –. No había cultura... No había silbatos ni éxtasis ni fiestas en viejas naves industriales. En las fiestas en naves en Detroit todo estaba limpio como una patena, pintadito, había espejos en las paredes, un buen *sound system*. No era algo sucio y cutre. (Reynolds, S, 2014, p.103)

A medida que han pasado los años, se ha visto cómo la evolución de estilos, que partían del techno y del house estadounidenses a partir de su introducción en Europa, ha sido precisamente el factor que ha permitido un ascenso de la popularidad de este y una expansión de la cultura rave a medida que el trabajo de los Dj’s y productores se ajustaban a los gustos y necesidades del público. Como dice Reynolds,

(2014): “Al final, el marco cultural creado cambió la música, transformó y mutiló el sagrado programa, añadiendo nuevas aportaciones e intensificando ciertos elementos que potencian las sensaciones provocadas por las drogas.” (p.103-104). Puede afirmarse por ello, que la democratización de la cultura rave ha supuesto para el techno lo mismo que ha supuesto para el arte la democratización de la cultura: La adquisición de un significante abierto de la palabra techno para referirse a un estilo musical, la existencia de una elite cultural que custodia su significado más puro, restringido y asociado a un objetivo artístico y la proliferación de una infinidad de variedades en consumo de experiencias momentáneas, lo que ha supuesto una expansión y la adquisición de una posición cultural más central en la sociedad de consumo a costa de cierta pérdida de identidad del concepto original.

Para el filósofo-DJ Derrick May en concreto, el ambiente loco y libertino de la escena británica no tenía nada que ver con su idea del público ideal de techno, formado por estetas urbanos. No hay más que comparar los nombres toxicómanos de los clubs británicos y de las fiestas en naves industriales (Brainstorm, Trip, City, Hedonism) con el nombre sobrio y connotaciones esnobs del club de Detroit en el que May hacía realidad su visión: The Detroit Musical Institution. A principios de los noventa, la aversión de May hacia los excesos del rave británico se había consolidado y su desprecio era implacable: “Ni siquiera me gusta usar la palabra *techno* porque se ha envilecido y prostituido de todas las formas imaginables... Para mí su forma y su filosofía no tiene nada que ver con lo que pretendíamos en un principio”. (Reynolds, S, 2014, p.103)

Si el significado de cultura se ha vaciado, o mejor dicho, ha ampliado el espacio significativo para aceptar más significados, lo mismo sucede con el concepto de *techno* para referirse a la música, ya que este cambio y esta adopción de significantes vacíos se corresponde con la dinámica propia del contexto social en el que se da el proceso de personalización del individuo que Lipovetsky denomina “la era del vacío”. En la era postmoderna en la que se da una “democratización sin precedentes”, dice este autor, la música se convierte en un fenómeno de masas. Una revolución musical paralela al desarrollo tecnológico y al individualismo como estado histórico de las sociedades postmodernas.

Del mismo modo que las instituciones se vuelven flexibles y móviles, el individuo se vuelve cinético, aspira al ritmo, a una participación de todo el cuerpo y los sentidos, participación posible hoy gracias a la estereofonía, el walkman, los sonidos cósmicos o paroxísticos de las músicas de la edad electrónica. A la personalización a medida de la sociedad corresponde una personaliza-

ción del individuo que se traduce por el deseo de sentir “más”, de volar, de vibrar en directo, de sentir sensaciones inmediatas, de sumergirse en un movimiento integral, en una especie de *trip* sensorial y pulsional. Las hazañas de la estereofonía, los sonidos electrónicos, la cultura del ritmo inaugurada por el jazz y prolongada por el rock han permitido que la música se convierta en un medio privilegiado de nuestra época, por su estrecha consonancia con el nuevo perfil del individuo personalizado, narcisista, sediento de inmersión instantánea, de “hundirse” no sólo en los ritmos de los últimos discos de moda sino en las músicas más diversas, las más sofisticadas que, ahora, están constantemente a disposición. (Lipovetsky, 2003, p.29)

En consecuencia las expresiones artísticas adquieren una estética y una ética vacías paralela al proceso de personalización. “La propia percepción de las obras se personaliza, se convierte en una experiencia estética no narrada (Kandinsky), polivalente y fluida.” (Lipovetsky, 2003, p.122) En este sentido, los productos no se componen de elementos comunicativos sólidos acompañados de un ideal en torno al cual giraba la composición, en todo caso se componen de una esencia más bien líquida o etérea si atendemos a la naturaleza fluida de las obras basada en la expresión de su misma creatividad y en la transmisión de sensaciones, como sucede con una sesión de techno. “El arte moderno ha disuelto hasta tal punto las normas estéticas que se ha creado un campo artístico abierto a todos los niveles, a todas las formas de expresión” (Lipovetsky, 2003, p.151) Si nos fijamos en las creaciones musicales modernas, anteriores a los años 70, estas adquieren un aspecto sólido en el sentido de que se trata de piezas bien diferenciadas, canciones con un principio y con un fin, producidas con instrumentos musicales y que encajan perfectamente en un estilo musical determinado y bien diferenciado de otro (aunque se produzca cierta hibridación en algunos casos). Un *track* de techno no es ni siquiera una canción, se trata de una secuencia de ritmos 4x4 y sintetizadores producida digitalmente para ser mezclada en una larga sesión, en la cual confluyen diferentes sonidos difíciles de encajar en un estilo, el cual no se trata de una caja compartimentada, sino de un continuum de estilos y texturas difíciles de identificar, precisamente por su infinita variedad de etiquetas. “Por más que el techno sea una suma de influencias musicales, también se ha dividido en un infinito número de sustratos que resultan casi imposibles de rastrear.” (Sicko, D, 2019, p.222).

Bien es cierto que estos estilos vanguardistas nacieron en la segunda mitad del siglo XX tanto en oposición como por influencia de aquellos estilos que surgieron con anterioridad. Por ejemplo, el *rock and roll* nace a partir de los años 30, género que más tarde influirá en el *punk* o el *heavy metal*, y como veremos existieron y siguen perdurando actitudes negativas por parte de quien defiende los gustos clásicos o

modernos hacia los gustos musicales de quien tiene una inclinación por la música electrónica (postmoderna), la cual, sin embargo, tiene claras influencias de las anteriores, como podemos escuchar en canciones de Kraftwerk, pioneros del género electrónico. *“Los grupos industriales post punk tenían tendencia a usar ruidos no musicales, como la musique concrete había hecho en los 50”* (Reynolds, S, 2014, p.153). En muchas ocasiones estas críticas vienen dadas precisamente por su falta de vocales con un mensaje explícito, la pérdida de protagonismo de la melodía, trasladado a su ritmo repetitivo y contundente. Son estos elementos formales constitutivos del estilo los que transmiten la sensación de que esta música está vacía, sin compromiso social, que no tiene alma, incluso que con un poco de sentido del ritmo la podría poner en práctica cualquier niño, frase tan utilizada para referirse al arte pictórico abstracto, precisamente por quienes, parafraseando a Nietzsche (1998) *“por falta de práctica o embotamiento del espíritu”* no logran entenderlo. *“Para comprender el fragmentado paisaje de la música electrónica se necesita una gran paciencia (especialmente cuando uno planea adquirir productos musicales antes que vivir la experiencia musical en un club o en una fiesta)”*. (Sicko, D, 2019, p.222)

El resultado es música que apela a una conciencia desinteresada e incorpórea. El formalismo del minimal techno guarda algún paralelismo con el minimalismo de las artes pictóricas y de la composición clásica de la vanguardia; ambos han recibido críticas por ser evasiones espiritualizadas de la realidad política, por ser intentos de trascender el reino confuso y profano de la Historia y de la Materialidad en busca de lo “eterno” y de lo territorialmente infinito. (Reynolds, S 2014, p. 287)

4 • LA ANOMIA POSMODERNA Y EL SURGIMIENTO DE LA CULTURA RAVE

En la era postmoderna estamos instalados en el relativismo, con la falta de referentes y modelos sólidos aceptados por amplios sectores. Los sujetos deben construirse su identidad de forma difusa y precaria. El individualismo se impone en las sociedades desarrolladas. (Tahull Fort, J y Montero Plaza, Y, 2018, p.430)

El techno nace en un contexto de crisis del capitalismo, los años 70, marcados por la pobreza, la desigualdad, por los problemas raciales o por la guerra de Vietnam. Sucede que, en consecuencia o paralelamente a la recesión económica, también se da una pérdida de la legitimidad de los valores protestantes acerca de la ética del trabajo y también una pérdida de las identidades comunitarias. Son factores que crean un caldo de cultivo para el ambiente contracultural que se extiende entre las generaciones jóvenes

que viven las recesiones de los años 70, 80 y 90 y que puede entenderse como respuesta al sistema capitalista, dada la falta de motivaciones y oportunidades que les proporciona la cultura burguesa dominante. El nacimiento de la música techno en Estados Unidos se corresponde con la década de los 70, mientras que el desarrollo de la cultura rave y de los estilos que surgirán de ella se dará en Europa en las dos décadas siguientes con dos “oleadas” que marcan la explosión de la cultura rave, a finales de los años 80 y a principios de los 90.

Conviene hacer notar que entre el techno y el jazz se pueden establecer paralelismos históricos en cuanto a que poseen similitudes en cuanto a su origen y evolución. En nuestros tiempos, ningún erudito de la música se atrevería a no considerar una pieza de Louis Armstrong como parte de la alta cultura, aun sabiendo su origen social marginal (refiriéndonos a todo lo que conlleva la segregación racial y de clase en Estados Unidos). Sin embargo, tanto en el jazz como en el techno, siendo este segundo un género sobre cuya genialidad creativa y capacidad de trascendencia todavía se duda debido a las connotaciones simbólicas a las que se asocia, de acuerdo con Dan Sicko (2019), los paralelismos culturales son impresionantes:

Ambos fueron impulsados por creadores afroamericanos, ambos se encontraron con la reticencia inicial del público estadounidense y viajaron a Europa en busca de una mayor aceptación, y ambos serían popularizados (hay quien dirá que diluidos) por músicos blancos. (p.230)

En estas crisis, que son tanto económicas como culturales, la sociedad y el individuo sufren estados de anomia, debido a la falta de congruencias entre las normas sociales y el orden social, *“que es en esencia un aparato para manejar los impulsos, para el tratamiento social de las tensiones, o en palabras de Freud, para la renuncia a los placeres instintivos.”* (Merton, 1972, p.1). Existe en la sociedad una disociación entre aquellos objetivos culturalmente establecidos y los medios institucionalizados para conseguirlos. Merton apunta a ciertos axiomas impuestos por la cultura norteamericana (en la que el dinero ocupa el puesto más elevado en la escala de valores) que se resumen en que todos deben esforzarse hacia las mismas metas siendo cual sea nuestro estado para lograr la promesa del éxito definitivo. El vacío normativo de la anomia social es perceptible en los paisajes negros y con una estética decadente postindustrial, tanto de Detroit, como de Berlín Este tras la caída del muro, o Reino Unido durante el periodo tatcherista. Estos contextos calificables como anómicos son propicios para que se desaten en los individuos el deseo por la búsqueda de los placeres instintivos, que cristaliza en distintas formas de adaptación social y en nuevas formas de expresión identitaria.

Factoría en Detroit



Detroit, la ciudad del vacío industrial:

Tanto Atkins como May atribuyen el carácter de ensueño del techno de Detroit a la desolación de la ciudad, que May describe en términos de una privación sensorial y cultural. –El vacío de la ciudad es lo que llena la música. Es como una persona ciega que huele, toca y siente cosas que una persona con visión no podría apreciar nunca. Y yo suelo pensar que en Detroit muchos hemos estado ciegos: lo que pasaba a nuestro alrededor nos dejó ciegos. Y, en cierto modo, cogimos los otros sentidos y los realizamos, de esta forma se desarrolló la música. (Reynolds, S, 2014, p.55)



Londres y los beneficios de las fiestas en naves industriales:

Las fiestas en naves industriales se remontan a finales de los setenta, al reggae, al blues, a los bares sin licencia y a los garitos ilegales para beber que abrían de madrugada, cuando todo cerraba. En los ochenta el fenómeno se extendió desde fiestas funk, soul y hip hop (...) en naves industriales de los ferrocarriles británicos y en colegios en ruinas. The mutoid Waste Company era un colectivo de gente anarcopunk que vivía en caravanas y hacía esculturas postapocalípticas con chatarra y basura. (...) La obsesión por el acid house provocó un estallido de fiestas en naves industriales puesto que los ravers querían burlar las restrictivas horas de apertura de los clubs con licencia (...) “Cortabas los candados con tenazas y echabas la puerta abajo de una patada, de día” recuerda Mr C de esas fiestas puntuales estilo okupa. (Reynolds, S, 2014, p.104)

Interior de Tresor Berlín



Berlín Este, zona autónoma provisional:

Andreas Rossman: Al principio te sentías como un niño en una tienda de golosinas. Por todas partes había fábricas pequeñas y cocheras. Todas vacías. En el Oeste, en cambio, todo estaba muy apretado. Abrir un local allí era inconcebible. (p.113)

Dr Mote: En realidad, está bien que la gente no pensara como un hombre de negocios, sino que actuara movida por la propia cultura y buscara edificios abandonados solo para una noche. (Denk, F, 2015, p.114)

En este punto nos interesa tratar la innovación y el ritualismo. Podemos interpretar la oleada de delincuencia que se puede observar a partir de la proliferación del tráfico de drogas, organización de fiestas ilegales etc., como un tipo de adaptación innovadora ante el desorden social que se dio en aquellos años. Se sigue dando la persecución de las metas culturales (riqueza) pero a su vez un abandono de los medios institucionalizados para llegar a ellas (trabajar de acuerdo a la ética protestante). Esto según Merton (1972), sería el tipo de adaptación que se corresponde con la innovación. La innovación, aunque su-

ponga la ruptura de normas, no siempre tiene que significar delincuencia, ya que la ley es solo un tipo de norma. Surgieron diferentes subculturas en estos años, algunas a partir de la rebeldía como forma de adaptación, como la del hip hop, que tiene un origen en la cultura de la resistencia de la clase obrera negra, otras sin embargo, surgieron de la innovación, como el techno, cuyos creadores, “*Atkins, May y Saunderson pertenecían a una generación de jóvenes negros del área de Detroit que habían crecido acostumbrados al bienestar*”, “*una expresión de esta subcultura de la movilidad social ascendente eran los clubs y la música de baile*” (Reynolds, S, 2014, p.47-48). Para Merton, la innovación es un tipo de adaptación propia de las clases medias altas (también de las capas más humildes). Pues bien, puede sostenerse que el techno surgió como una forma innovadora de arte utilizada por los primeros Dj’s y productores de esta música que rompieron con la norma artística que dictaba el funk electrónico y la música disco anteriores a través de la creación de un nuevo estilo con claras influencias europeas con el que “*llenaron el vacío dejado por la muerte de la música disco en Estados Unidos*” (Reynolds, S, 2014 p.48-49). Por otra parte, en estos jóvenes de clase media también opera un mecanismo de distinción y de obtención de estatus a través de la adopción de gustos europeístas. “*Segun Atkins, la eurofilia de esos jóvenes negros de clase media forma parte del intento de distanciarse de los chavales de las casas de protección oficial, del guetto*” (Reynolds, S, 2014, p.48).

Sin embargo, la innovación en torno a la que giraba esta música se fue tornando en ritualismo en la medida en que esta se afianzaba en los clubs y se transportaba a Europa dando lugar a la cultura rave y esta música hacía cada vez más inseparable su relación con el concepto festivo.

En todo caso, el proceso de personalización y la cultura hedonista que describe Lipovetsky guarda una estrecha relación con la anomia y el rechazo de lo social que da lugar a las formas de adaptación individual a las que apunta Merton. Cuando se pierde el orden del capitalismo porque se tambalea la economía, surgen valores contrarios a la ética protestante del capitalismo: la búsqueda de los placeres dionisiacos y la relajación de la vida social. De modo que se ha establecido una cultura, bajo los efectos conjugados del modernismo y del consumo de masa, centrada en la realización personal, la espontaneidad y el placer:

El hedonismo se convierte en el principio axial de la cultura moderna, en oposición abierta con la lógica de la economía y de la política, tal es la hipótesis general que rige los análisis de D. Bell. (Lipovetsky, 2003, p.101)

Por ello también pueden contemplarse las raves y los clubs de techno como una expresión del hedonismo que surge como reflejo de la crisis espiritual suscitada por el fracaso cultural del capitalismo y de la cual emergen las culturas underground y sus respectivas formas de expresión y rituales. Sin embargo, no podemos seguir sosteniendo los postulados de D. Bell los cuales defienden que el hedonismo es la contradicción cultural del capitalismo, al haberse convertido este en “*una condición para su funcionamiento y expansión*”, tal y como apunta Lipovetsky (2003, p.153). Este mismo autor defiende junto a Serroy (2015) que : “*La cultura se vuelve industria mundial y la industria se mezcla con lo cultural*” (p.219). De hecho, esto sucede también con la subcultura, con lo underground. Tal y como dice Simon Reynolds (2014):

Lo underground no se corresponde de manera particular con la contracultura o la izquierda política. Igual que el hip hop, el rave es una cultura postsocialista. La actividad empresarial es un medio de expresión: montar fiestas en naves industriales, llevar sellos pequeños, pinchar, dirigir tiendas especializadas, productores que venden sus *tracks*. (p.620-621)

A su vez, hay que tener presente que la sociedad de consumo es una sociedad con una cultura ritualizada que cuenta con sus espacios sagrados, como las catedrales de consumo de las que habla Ritzer (2010). De este modo, las metas se resumen en la búsqueda de experiencias placenteras e inmediatas y los medios institucionalizados por la cultura del deseo y del consumo de masas, convirtiéndose en fines por sí mismos. En la cultura rave se ve reflejado a nivel microsociedad este elemento de cambio estructural de la posmodernidad.

Como consecuencia del éxtasis y de la mezcla y confraternización que este provocaba, la muerte en vida de los 80 (caracterizada por la atomización social y la ética del trabajo inculcada por Thatcher) parecía llegar a un final súbito. “*Todo el mundo era muy vitalista*”, dice Gray. Aun así, a pesar de todos los ecos de contracultura con conciencia de identidad, el acid house era un fenómeno curiosamente apolítico, al menos en cuanto a activismo y protesta se refiere. Mientras que el desarrollo de la paz y la unidad iba en contra de los principios thatcherismo, en muchos sentidos – el hedonismo desenfrenado, el hecho de que el éxtasis tenía un precio fuera del alcance de los empleados— la euforia en el placer del acid house era, sobre todo, un producto de los ochenta: una especie de materialismo espiritual, una codicia por vivir experiencias intensas. (Reynolds, S, 2014, p.93-94)

La meta, así pues, del techno/rave, es la obtención de experiencias y los medios institucionalizados para obtenerlos, su propio consumo. De este modo, los fines quedan reducidos a medios, no hay una meta, solo la consecución de sucesivas experiencias en el camino vital. Así se genera el ritualismo posmoderno. Según los tipos de adaptación que explica Merton (1972), se genera de forma clara un ritualismo en la cultura rave que se constituye como tal en Reino Unido. Este es observable en la reiteración de prácticas festivas que giran en torno a estilos evolucionados del techno de Detroit. Se puede ejemplificar a partir de la oleada de *acid house* en Reino Unido a finales de los años 80 que describe Reynolds (2014): “*En otoño de 1988 era prácticamente posible vivir en ese universo paralelo todo el tiempo. Todas las noches había una fiesta*” (p.94). Para un tipo ideal de *raver* (alguien que ha socializado por completo esta cultura y construye su identidad en base a ella) no existen metas más que el éxtasis de la experiencia dionisiaca (del largo fin de semana), la cual en realidad es un medio, es una práctica que se convierte en ritual (al no existir un fin separado de los medios, la experiencia en sí misma, no existe por tanto una meta como tal).

El lunes son zombis que no sirven para nada, el resto de la semana se lo pasan “si señor, no señor” y el jueves ya están esperando a que llegue el fin de semana otra vez. Están sometidos. Las drogas te menoscaban y al final, estás preparado para aceptar la pesadez y el tedio de la vida de la clase trabajadora. (Reynolds, S, 2014, p.168)

Desde el punto de vista propio de la sociedad del capitalismo moderno se podría pensar que no se trataría de ritualismo, sino más bien de retraimiento o rechazo, ya que ni las prácticas ni los fines se corresponden con la ética protestante, y desde este punto de vista, los *ravers* se pueden llegar a percibir como personas marginales debido a los comportamientos que se perciben por parte de algunas personas como de algún modo desviados. Sucede en cambio que, como apunta Juan Manuel Iranzo (2009):

En realidad, la única razón para trabajar, producir o invertir es obtener los recursos necesarios para celebrar rituales de interacción intensos: la religión es el centro de las sociedades premodernas —el sector ritual dinamiza tanto como abarca la economía material— y en las sociedades modernas el motivo último de la inconcebible desmesura con que se invierte, trabaja, produce y consume es el éxito desorbitado de los RI del consumo masivo. (Collins, 2009, proemio, p.XIII)

El retraimiento, en fin, es una forma errónea de calificar el comportamiento de esta subcultura, la cual

se basa en el ritualismo por la razón de que efectivamente se crean nuevos códigos culturales de forma colectiva observables en la existencia de pautas reiteradas que encarnan una moral y una nueva identidad que surge ante una crisis de la dominante, sin embargo con el retraimiento sucede que :

Aunque los individuos que presentan esta conducta divergente pueden gravitar hacia centros en los que entran en contacto con otros desviados, y aunque pueden llegar a participar en la subcultura de los grupos divergentes, sus adaptaciones son en gran parte privadas y aisladas, y no están unificadas bajo la égida de un código cultural nuevo. Queda por estudiar el tipo de adaptación colectiva. (Merton, 1972, p.35)

Muchos siguen el proceso de anomia y descomposición de su identidad social, dando origen a la constitución de múltiples subculturas como es en el caso de la relativa al rave, al formarse la identidad a partir de grupos secundarios, aquellos en los que se da la socialización secundaria y no a partir de factores primarios de la socialización, aquellos que corresponden a la posición estructural en la que se sitúa el individuo y con su grupo comunitario más próximo. Como dice Dubar (2002):

La construcción de la identidad personal no puede evitar encontrarse con crisis que no resultan del principio de una falta de recursos, sino de la misma estructura de la subjetividad humana desde el momento en que se emancipa de los marcos comunitarios, ya que, sociológicamente, de eso es de lo que se trata en las crisis de las identidades, sea cual sea la dimensión afectada. (...) La construcción de las identificaciones personales, subjetivas y plurales no significa la ausencia o abolición de todo colectivo, sino la construcción de otro tipo de colectivo, diferente al precedente y más “societario”, es decir a la vez libremente escogido y voluntariamente regulado. (p.245-p.246)

5 · LA TECHNO RAVE, UN RITUAL DE INTERACCIÓN POSMODERNO

A principios de los años 70 del siglo XIX, Nietzsche (1998) ya establecía en “*El nacimiento de la tragedia*” una comparación entre lo que él llamaba cultos apolíneos y cultos dionisiacos, haciendo una interpretación sub cognitiva de los dos tipos de ritual, asociándose a dos tipos de moralidad distinta. Son los cultos dionisiacos los que se identifican con la embriaguez y el éxtasis, estados que se alcanzan

con la participación ritual a partir de los cuales queda diluida la subjetividad y todo principio de individuación.

Según Durkheim (2021), que trata de dar una explicación a las ideas y a las creencias morales a partir de la pregunta de qué es lo que mantiene unida a una sociedad, las prácticas rituales de un grupo son constitutivas de la moral del mismo. Es en los rituales de interacción donde se genera cultura a partir de la existencia de patrones morales compartidos. Como expone Collins (2009):

La cohesión de la sociedad varía de unos momentos a otros; pero la sociedad que así se conserva unida no es una unidad abstracta de un sistema social sino justamente esos grupos de gente reunidos en lugares concretos que sienten solidaridad recíproca por efecto de su participación ritual y del simbolismo cargado emotivamente en los rituales (p.63-64)

La cultura posmoderna marcada por el proceso de individualización está ligada en consecuencia a valores indiferentes de lo social e identificados con lo personal, de algún modo dionisiacos: *“La búsqueda del ego y del propio interés, el éxtasis de la liberación personal, la obsesión por el cuerpo y el sexo (...) cuando lo social está abandonado, el deseo, el placer, la comunicación se convierten en los únicos valores”* (Lipovetsky, 2003, p.51). Las subculturas que surgen en la posmodernidad, como la cultura techno/rave, se crean pues a partir de patrones morales que emergen mediante prácticas rituales producto del cambio social. Haciendo un análisis de estos rituales podemos extraer a partir de sus símbolos y de sus formas de interacción una relación con el proceso de individualización.

Cuando Durkheim (2021) escribió en 1912 *Las formas elementales de la vida religiosa*, todavía hablaba de una personalidad individual poco caracterizada, en este plano nos encontramos en un periodo histórico opuesto al de la modernidad en el que *“los ritos organizaban y segmentaban los diferentes ciclos vitales y configuraban una identidad estable y sólida para toda la comunidad. (Tahull Fort, J y Motero Plaza, Y, 2018, p.437)*. A pesar de que la rave, esta forma de culto hedonista propio de la sociedad individualizada en el que la experiencia sagrada en torno a sus sensaciones se da dentro de la persona, de acuerdo con Durkheim (2021), *“sigue siendo en la sociedad donde reside la viva fuente de la que se alimenta”*; de otro modo las creencias y los rituales no se podrían mantener a lo largo del tiempo ni recrear su identidad en el sujeto *“mediante un esfuerzo puramente personal”* (p.664).

Goffman escribe como funcionalista cuando describe el ritual como producto de seguir ciertas normas de conducta que reafirman el orden moral de la sociedad, pero mantiene consistentemente su énfasis en el nivel micro de la interacción inmediata y la sociedad que se reafirma y hace sentir sus exigencias no es una entidad misteriosa y remota sino que encarna las demandas de sociabilidad del aquí-y ahora (Collins, 2009, p.34)

Una rave o una fiesta de techno en un club, como ritual de interacción alrededor del cual gira la cultura techno, encaja precisamente con la definición que Goffman hace del ritual al marcar unas pautas que ponen en práctica simultáneamente los individuos al estar en presencia de música techno a alto volumen:

Uso el término “ritual” porque esa actividad, por informal o secular que sea, representa para el individuo un modo en que debe delinear y atender a las implicaciones simbólicas de sus actos cuando está en la inmediata presencia de un objeto de especial valor para él. (en Collins, 2009, p.34)

En las fiestas en general, pero particularmente en las de techno, donde esto se intensifica debido a determinados factores que veremos más adelante, se puede observar un “foco común y una consonancia emocional” que crea en la realidad de los individuos una experiencia compartida ajena a la realidad externa al ritual. Para Juan Manuel Irazzo:

La atención de los participantes coincide en un mismo foco, lo saben y empatizan y armonizan con el hacer y el sentir de los demás, y los refuerzan y notan que el contagio emocional y la conciencia de su mutua concordancia se generalizan. La congregación que allega, la circunscripción que segrega, la atención unánime que procrea símbolos, la armonización e intensificación emocional que los consagra, sinergizan. Por esa dinámica, los partícipes comparten y saben (o sienten, o intuyen u obran como si así fuera) que comparten una misma vivencia. Es mejor saberlo, sin sombra de duda, vaga, subconscientemente; la intencionalidad y la conciencia inhiben la naturalidad y malogran el sueño y el placer. Muchos bienes solo se alcanzan por el invisible sendero del bosque de lo puramente expresivo, de lo inútil, de lo gozoso en y por sí mismo. (Collins, 2009, proemio, p.IX)



Otro asunto que interesa resaltar es que la distribución de los espacios en los rituales religiosos cristianos y las fiestas de techno, aunque son rituales antagónicos respecto a lo moral de sus prácticas, encuentran paralelismos en este aspecto; de hecho algunas iglesias abandonadas han sido utilizadas para organizar raves debido a la disposición funcionalista de cara a un ritual que tiene este espacio. El foco común, que en los rituales religiosos se situaba en la oratoria del cura o sacerdote que se encontraba en un altar de cara al público, en una fiesta techno, se sitúa en la figura del DJ encargado de hacer sonar la música por el sistema de sonido que se encuentra a su alrededor y orientada a la audiencia. Bien es cierto que en algunas de sus formas la rave sitúa el foco común directamente en la gigantesca torre de altavoces de los *soundsystem*, lo que hace (en parte) que la obra se separe del artista, de forma inversa a como sucede en las raves y en las fiestas de techno en las que por lo general sí está extendida la cultura del DJ y se valora con mayor importancia la calidad de su actuación y su originalidad como artista. En cualquier caso, los participantes inmersos en el ambiente prestan atención a un foco de atención común, al ritmo y a los sonidos que se encuentran bajo control del DJ. Como dice Reynolds (2014): “*El ambiente es al cien por cien una experiencia compartida, la colectivización de sensaciones sonoras.*” (p.626). Esta es la forma según la que opera el mecanismo central de la Teoría de Rituales de Interacción expuesta por Collins (2009):

las ocasiones que conjugan un alto grado de foco de atención compartido (esto es, un nivel elevado de intersubjetividad) con un alto grado de consonancia emocional –mediante la sincronización corporal, fruto de la mutua estimulación de los sistemas nerviosos de los participantes– producen tanto sentimientos de membresía adheridos a símbolos cognitivos como energía emocional que los participantes sienten y que les instila sentimientos de seguridad entre sí mismos, entusiasmo y deseo de que sus actos sigan en la senda de lo que juzgan moralmente correcto. (p.65)

El nivel de efervescencia colectiva que se alcance, la calidad y la cantidad de la energía emocional liberada, determinará la duración del ritual y su reiteración en el tiempo. “*En una rave hay un elemento de proyecto de construcción colectiva, porque la gente construye algo temporal pero especial, un EVENTO*” (Reynolds, S, 2014, p.626). Cuando la energía emocional que se genera es baja y no genera solidaridad grupal entre los participantes el evento fracasa y dejará de existir el ritual. En las fiestas de techno en las que se genera una alta efervescencia colectiva se crean fuertes sentimientos de pertenencia al grupo. Ese sentimiento de solidaridad que se da incluso entre individuos desconocidos es pasajero, dura lo que dura el evento. Como dice Randall Collins, (2009): “*Los niveles elevados de consonancia emocional –efervescencia colectiva– son efímeros*” (p.114). Sin embargo, si este fue exitoso se repetirá volviendo a congregarse individuos con los mismos gustos y la misma moral haciendo del evento una práctica ritual prolongada en el tiempo. “*Depende de la transformación de las emociones inmediatas en duraderas, esto es, de la medida en que queden almacenadas en símbolos aptos para revocarlas*”. (p.114).

De esta manera, los estilos de rave que generan símbolos capaces de crear una solidaridad grupal (aunque momentánea), evocan, instalan en el imaginario colectivo, “*recuerdos o significados simbólicos/emocionales susceptibles de afectar a las interacciones grupales y a las identidades personales en situaciones futuras.*” (p.114). Estas raves son las prácticas rituales que, por tanto, constituyen la cultura rave, una subcultura líquida en la que el individuo puede entrar o salir en relación a la variación de sus disposiciones éticas y estéticas, pero que abandonará si ya no obtiene placer del ritual, el cual, si ya no es capaz de crear solidaridad grupal, desaparecerá. Hay que recalcar que los participantes no se encuentran ni mucho menos unidos por lazos comunitarios. De acuerdo con su naturaleza hedonista, propia del consumo de experiencias en la posmodernidad, la función de estos elementos es la de llevar al extremo las emociones dadas a partir de este tipo de consumo ritual de experiencias. De este modo se crea un sentimiento de cohesión y solidaridad muy intenso y relativamente poco duradero.

El evento como versión consumista de la fiesta muestra una estructura temporal totalmente distinta. La palabra «evento» viene del latín *eventus*, que significa «sobrevinir repentinamente». Su temporalidad es la eventualidad. Es azarosa, arbitraria y no vinculante. Pero los rituales y las fiestas son cualquier cosa menos eventuales y no vinculantes. La eventualidad es la temporalidad de la actual sociedad de los eventos. Se opone a lo enlazador y vinculante de la fiesta. A diferencia de la fiesta, los eventos tampoco generan ninguna comunidad. Los festivales son eventos masivos. Las masas no constituyen ninguna comunidad. (Chul Han, B, 2020, p.34-35)

No podemos, sin embargo, excluir a la rave de la categoría de ritual de interacción ya que efectivamente se corresponde con “*un encuentro pautado entre personas que mejor o peor, han aprendido de otros y por experiencia propia a percibir, inferir, reproducir, desarrollar esas pautas.*” (Collins, 2009, proemio, p. VIII). Del mismo modo, un simple saludo, compartir un cigarro, o un encuentro sexual, tampoco tienen por qué necesariamente acabar creando vínculos comunitarios y pueden ser eventuales. Se trata de los rituales de interacción que trata Collins como ejemplos paradigmáticos. Estos ejemplos de RI, como la rave, no se reducen a lo arbitrario y a lo únicamente somático, constituyen efectivamente RI.



Estilo gabber

Consonancia corporal: El jerk y la moda, formas de expresión del individuo

En el transcurso de una rave los individuos que participan en el ritual se van sintiendo cada vez más dentro de la fiesta, sienten su cuerpo más liberado y acompañado por el ritmo de la música a la vez que son más sociables con los otros y van sumergiéndose intersubjetivamente en un viaje de experiencias corporales. “*Todos*

estos son procesos de efervescencia colectiva. Aunque este término connote una alegre excitación, su condición general es un elevado grado de absorción en una consonancia emocional, cualquiera que sea la emoción del caso.” (Collins, 2009, p.149). No obstante, es preciso señalar que el techno es una música que, por lo general, los ravers bailan solos, cada uno por su cuenta y respetando el espacio personal, puesto que la norma es dejar expresarse libremente a las personas. No se acude a establecer relaciones sociales, ni a conocer personas distinguidas, ni a ligar, siendo estos algunos de los objetivos que pueden tomar otros rituales festivos contemporáneos a la modernidad o a la premodernidad. Para Lipovetsky (2003), en el *jerk*, que es la forma de baile que se practica en estas fiestas, cuya traducción es “agitar” o “sacudida”, se puede observar la liberación y emancipación del cuerpo como síntoma del proceso de personalización e individualización:

si, con el rock o el twist, el cuerpo estaba aún sometido a ciertas reglas, con el jerk caen todas las imposiciones de pasos codificados, el cuerpo no tiene más que expresarse y convertirse, al igual que el Inconsciente, en lenguaje singular. Bajo los spots de los night-clubs, gravitan sujetos autónomos, seres activos, ya nadie invita a nadie, las chicas ya no calientan sillas y los tipos ya no mo-

nopolizan la iniciativa. Solo quedan nómadas silenciosos cuyas trayectorias aleatorias se cruzan en una dinámica de grupo amordazada por el hechizo de la sonorización. (p. 37)

Eso sí, las emociones son compartidas y propiciadas por un foco de atención mutuo que hace que aumente el contagio emocional arrastrando todas las emociones individuales por un mismo cauce.

La causa de esto son los procesos fisiológicos de consonancia rítmica en el nivel ultra-micro: las actividades y las emociones tienen su propio micro-ritmo –suceden a cierto paso– y a medida que el foco de la interacción se va armonizando progresivamente los participantes empiezan a anticipar los ritmos e los demás y acaban así enredados en el “vaivén de las cosas” (Collins, 2009, p.149)

La consonancia corporal entre los participantes no solo se refuerza y se acrecenta a partir de la expresión mediante el baile, también lo hace, hay que añadir, a partir de la imagen de quien baila. Pues la fuerza del baile y su expresividad seductora se refuerza a partir del uso de atuendos que incluyen elementos reiterados. Cada estilo de rave o de club lleva asociado tanto un estilo musical que se bailara de una manera más o menos calmada, como un tipo de vestimenta más o menos radical, más oscura o más colorida, son diferentes patrones que se combinan evocando distintos conceptos de fiesta que evocan la moral del grupo. Existen clubes de techno más exclusivos como Berghain (Berlin) que marcan códigos de vestimenta y en base al aspecto la entrada queda restringida. En algunas de estas fiestas recomiendan o directamente prohíben el uso de cámaras o teléfonos móviles con el fin de preservar el hermetismo de la fiesta e instar a la gente a vivir la experiencia del momento. Si hubiese que resaltar un aspecto especialmente relevante en la vestimenta que se asocia a las fiestas de música techno es el color negro. Esto no es arbitrario, ya que la inclinación por vestir de este color guarda una carga simbólica.



Exterior Berghain Berlín



El color negro en la vestimenta es todo aquello que no se encuentra en la moda extravagante y llamativa del disco. Como diría el ícono de la moda minimal (y amante del color negro) Yohji Yamamoto, “*el negro es modesto y arrogante al mismo tiempo. El negro es perezoso y fácil, misterioso. Pero por encima de todo el negro dice esto: ‘yo no te molestes a ti, tú no me molestes a mí’*”.

Seguramente por esto es que el color negro elige al techno, porque el techno necesita comodidad a la hora de bailar largas horas en un rave, porque es el color de las personas que son minimalistas a la hora de expresarse, o porque simplemente los sonidos del

techno se expresan perfectamente en el negro así como la extroversión del disco se refleja en la ropa colorida. (Castro, D, 2017)

Así pues, en las fiestas de techno industrial por lo general todo el mundo viste de negro, las gafas de sol abundan, cadenas y pinchos inspirados en el estilo queer y BDSM, cuerpos semidesnudos y outfits extravagantes post apocalípticos que ilustran el hedonismo desenfrenado de la fiesta y la desvinculación de la rectitud y la moderación ya sea mediante una acentuación de la sexualidad o de la informalidad (*como en el estilo gabber de chandal*). Sin embargo, estos estilos van cambiando con arreglo a la moda y van variando sus tendencias asociadas a modelos de conducta cambiantes sobre una identidad persistente.

Thornton (1995), en su relato sobre la cultura de los clubes, alega que esta representa la “cultura de los gustos”, personas que comparten gustos similares en la música, los medios de comunicación y los valores. Estas culturas de los clubes son “fluidas”, permiten la entrada a otros durante un verano o un acontecimiento y funcionan con “jerarquías sobre lo que es auténtico y legítimo en la cultura popular, es la personificación del conocimiento de lo que te hace estar al día”. (Entwistle, 2002, p.170)

Por otro lado, las raves ilegales que se hacen en espacios al aire libre se constituyen como la antí-

Freeparty rave



sis de la exclusividad, el elitismo de algunos clubes y de la fiesta con ánimo de lucro, comparten el hedonismo desenfrenado y la liberación del cuerpo. Son espacios abiertos a todo el mundo, sin cobrar entrada ya que por lo general realizan estas fiestas en base a la autogestión. “*como la fiesta es gratuita, en consonancia con el credo Spiral, ‘sin dinero no hay ego’, se invita a los ravers a hacer donaciones para que los generadores eléctricos puedan funcionar*” (Reynolds, S, 2014, p.194). Es el caso de las “free parties” al estilo Teknival impulsadas por el movimiento del colectivo de raves londinense Spiral Tribe 23 en la década de los 90, los cuales buscaban la conexión mística con la naturaleza a través de la tecnología. Reynolds (2014) describe de este modo: “*Las fiestas spiral tribe son parte del híbrido de la escena rave y de la subcultura ‘perroflautica’ (los perroflautas serían punks anarcohippies que viven en casas ocupas, que llevan rastas y cuya ropa tiene un aire postapocalíptico)*” (p.191).

Estimulación de los sistemas nerviosos del individuo: Espacios underground, luces estroboscópicas, decibelios y MDMA.

En el anterior punto, tratábamos la expresión corporal que emana del individuo a través de la práctica coordinada de los movimientos corporales y de la moda, una consonancia corporal fruto los mutuos estímulos externos que experimentan los individuos. No obstante, los individuos estimulados también actúan como agentes estimuladores, contribuyendo a la creación de un ambiente y a motivar a otros a participar dentro de las pautas morales establecidas. En este último punto tratamos aquellos elementos materiales constitutivos del ritual cuya



Teknival



función es la estimulación de los cuerpos intensificando la atención en el foco común y potenciando la liberación de energía emocional. Son elementos que hacen que este tipo de ritual triunfe y se reitere en el tiempo. Hay raves que duran días y días sin parar, sin embargo la efervescencia colectiva no se prolonga fuera del decoro ritual, tan solo permanece su recuerdo. El recuerdo positivo es la motivación que se obtiene de un ritual para la creación de una cadena de rituales de interacción.

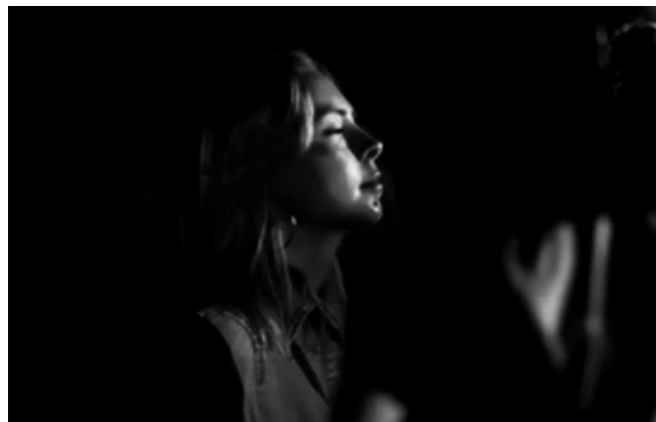
Si hacemos un análisis ecológico de los factores que determinan el modo de participación del individuo en el ritual, en el nivel macro, el cual afecta y posibilita la existencia de los demás, se corresponde con el espacio en el que se hace a fiesta, es decir, un espacio al aire libre, una nave industrial, un club etc... A su vez, el hecho de que existan naves o clubs propicios para la celebración de este tipo de ritual, también dependerá de niveles ecológicos superiores, es decir de la situación cultural y socioeconómica de la ciudad o del país. El tipo de espacio en el que se celebra una fiesta estilo rave tiene que cumplir ciertos requisitos para que el ritual se desarrolle de acuerdo a lo esperado. En primer lugar, tiene que ser un espacio capaz de congregarse a un grupo de personas, en el que se pueda poner música a alto volumen (por encima de lo aceptable) y si es posible añadir factores visuales como luces parpadeantes o láseres. La comodidad o el glamour del lugar, son prácticamente factores sin ninguna importancia o incluso contrarios al ambiente perseguido. Simon Reynolds (2014) apunta que:

En las raves al aire libre, está todo el factor del viaje físico, soportar cierto grado de incomodidad, la falta de baños y otros servicios que hay en los clubs. También está la excitación colectiva de hacer algo ilegal, de ser un co-conspirador en la apropiación de un pequeño espacio fuera de las normas en nuestro mundo sobrecontrolado. Pero del mismo modo, el compromiso tribal puede ser ir a un club o nave industrial legal que esté en una zona turbia de la ciudad, también con las comodidades más básicas. (p.626)

El sumergirse de forma comunitaria en un ambiente *underground* provoca un sentimiento del “nosotros”, quienes queremos realizar un evento no convencional, frente a “ellos”, quienes no quieren que se hagan raves o prefieren una fiesta *mainstream* dentro de lo socialmente hegemónico. La ruptura de normas es en parte uno de los factores principales que hacen que se cree un sentimiento colectivo en torno al concepto de rave y que esta palabra adopte su significado original, además, es sabido que la ruptura de normas estimula la liberación de endorfinas. Tiene que ser además un espacio que, siendo ilegal o no, se puedan cometer ilegalidades, básicamente consiste en que los ravers puedan ingerir sustancias psicoactivas de forma segura, y que esto y otros comportamientos desviados se encuentren dentro de unos marcos morales aceptados y compartidos por el grupo. El MDMA, también conocido como “éxtasis”, es la droga más popular en este tipo de fiestas. “*Toda música suena mejor si estás de éxtasis: más fresca y nítida, aunque también te envuelve en su inmediatez. El house y el techno suenan especialmente de maravilla*”. (Reynolds, S, 2014 p.37). Si la disposición de los espacios se correspondía con el factor ecológico más superficial y básico en la determinación de la estimulación de los sistemas nerviosos de los individuos, en el ritual de la rave, el consumo de sustancias atendería a un nivel micro, a un nivel personal dentro de estos factores estimulantes. En un nivel intermedio de los factores estimulantes de los sistemas nerviosos de los individuos, entre la disposición del lugar donde se congrega el grupo y la disposición de las sustancias ingeridas individualmente de forma variable, encontramos los elementos estimulantes dentro del lugar que son experimentados por los individuos: algunos contingentes, como las luces, láseres, humo, decoración; otros necesarios como la potencia de la música, a través de un gran equipo de altavoces (no la música en sí, esta es, es el foco de atención).

Por eso podría decirse que las formas de la música rave más *funcionalistas* y determinadas por las drogas solo las entienden de verdad (en un sentido físico no intelectual) los drogados, y solo se “oyen” de verdad en un soundsystem de club grande, donde se puede reproducir el potencial de inmersión y de efecto Sensurround de los temas.

Aparte de los usos musicales, el éxtasis es, sobre todo una droga social, es poco frecuente que la tomé una persona sola, porque los sentimientos que desata no tienen a donde ir (..) En un contexto rave, la necesidad de fusión del éxtasis puede dar lugar a un misticismo ilimitado. Los teóricos de la música rave hablan de conciencia tribal, de “resonancia mórfica”, de una empatía que apunta a telepatía. Al escribir sus recuerdos del club gay más loco y hedonista de Londres, el Trade, Richard Smith dio con la siguiente expresión brillante “un... comunismo de emociones”. (Reynolds, S, 2014, p.37-38)



“Comunismo de emociones” es un sinónimo del concepto de “efervescencia colectiva” de Durkheim o del proceso de liberación de energía emocional de Collins. El efecto empatógeno y ectatógeno del MDMA, junto al estímulo de la vibración sonora, intensifica y refuerza enormemente, la duración y la intensidad del proceso conjunto de liberación de energía emocional. Ese “dejarse llevar con los otros” en un mismo cauce de sentimientos y patrones morales de conducta bajo un sentimiento de solidaridad común del

que habla Collins y que se da en cualquier ritual, generando mayor o menor EE, en la rave, es facilitado en parte por las drogas.

No obstante, aunque este es un factor muy relevante en la cultura rave y parece que es la sustancia idónea para el transcurso de un ritual hedonista por su enorme efectividad a la hora de crear entusiasmo y sentimiento de solidaridad, hay muchos ravers que no consumen MDMA y se encuentran de igual forma inmersos en el proceso de efervescencia colectiva. Es por esto que el consumo de sustancias se corresponde con un factor ecológico que se encuentra en un nivel micro, personal, es decir que afecta al *set* del individuo, mientras que las luces, el sonido o el emplazamiento de sala hacen referencia al *setting* de la situación que propicia el consumo social de la droga.

Del mismo modo que estos rituales pueden crear vínculos entre quienes comparten y están a favor de sus contenidos, también pueden crear el rechazo de otros. Como dice Juan Manuel Iranzo : “*Los movi-*

mientos de “estilo de vida”, de status o morales, luchan por definir qué es bueno y qué es malo, y jerarquizan conductas, grupos e identidades (en Collins, 2009, proemio, p.XV)”. La persecución de eventos no autorizados y la criminalización del consumo de sustancias suelen ser los motivos a partir de los cuales comúnmente la cultura rave ha hecho sus apariciones en prensa y en la opinión pública. Como dice Lipovetsky (2016), en la posmodernidad “*destacan dos tendencias contradictorias*” :

(por un lado) los individuos están obsesionados por su cuerpo, están obsesionados por la higiene y la salud, y se someten a las prescripciones médicas y sanitarias. Por el otro, proliferan las patologías individuales, el consumo desmedido, los comportamientos anárquicos. (p.58)

Los rituales no sólo son fuente de confraternización, también son fuente de conflicto, “*un conflicto entre sensibilidades emocionales: apolíneos y dionisiacos, estoicos y epicúreos, joviales y saturnales, puritanos y hedonistas, parranderos y aguafiestas*” (Collins, 2009, proemio, p.XV)

6 · CONCLUSIONES

El fenómeno social techno/rave tiene un origen anómico. Es una música que llena el vacío silencioso de las crisis sociales de las que surge con el sonido de los restos del industrialismo en tiempos de cambio. Parece como si los sonidos de las máquinas que en un momento sirvieron para generar actividad económica, hubiesen dejado de trabajar y se hubiesen puesto a bailar y a cantar dando lugar a un nuevo ritual.

La anomia genera distintos tipos de adaptación, entre ellos el ritualismo a partir del cual surge la cultura rave. Los rituales encarnan distintos tipos de moral. Las expresiones artísticas y los rituales surgidos en la posmodernidad están marcados por el proceso de personalización, por la lógica del consumo, la entropía social, el individualismo y la subjetivación. Los sujetos forman su identidad a partir de los gustos y no de categorías sociales. “*Se sustituye la acción colectiva por la felicidad privada*” (Lipovetsky, 2016, p.64). El individuo aspira a la satisfacción inmediata, a la búsqueda del placer mediante el consumo de experiencias y la liberación de emociones, en esto se basa el ritual que aquí tratamos, no existe un fin más allá de esto. De igual forma, la música techno se basa en su propia expresividad. En estos rituales confluyen personas con gustos similares los cuales remiten a valores hedonistas. Se dan pautas rituales aceptadas por el grupo a partir de las cuales se genera una estimulación de los sentidos y una con-

sonancia corporal entre los sujetos. La atención de los sujetos en un foco común genera una experiencia que se intensifica al ser compartida. Esto es el proceso de liberación de energía emocional. En la rave la EE liberada es alta pero relativamente efímera, lo cual la convierte en un ritual característico de la inmediatez posmoderna.

La rave es un ritual hedonista, en contraposición a la ética protestante del capitalismo clásico, por tanto sus conductas y sus prácticas generan rechazo a los sectores e instituciones tradicionales. Este factor actúa como obstáculo a la hora de integrar los espacios emblemáticos de la cultura rave y al techno como género musical dentro de la categoría de prácticas y productos culturales. No obstante, en el capitalismo contemporáneo, este hedonismo es aprovechado por el sistema económico el cual fagocita todo producto cultural independientemente de su posición original o de sus valores, de modo que lo underground ahora marca tendencia. Al imponerse la subjetividad y darse una democratización de la cultura y de los gustos, se rompen las barreras entre la alta cultura y la popular, redefiniendo el estado patrimonial del arte y la cultura.

Como hemos visto, el fenómeno techno-rave, nos deja el testimonio de un periodo de cambio social que se prolonga desde su nacimiento hasta nuestros días. Tanto en la dimensión ritual como en la dimensión artística, este fenómeno social, por las características antedichas, simboliza de forma ideal la pérdida de valores de la modernidad, siendo una expresión posmoderna. El techno surgió en los 70 como el sonido del futuro, un futuro que hoy vivimos. La prueba de esto es, que ya no tiene el propósito de transportarnos al futuro, sino de hacernos vivir la experiencia presente.

EL TECHNO, UN ECO DE LA POSTMODERNIDAD: CULTURA RAVE Y RITUALES DE INTERACCIÓN

BIBLIOGRAFÍA

Ariño Villarroya, A. (2007). Música, democratización y omnivoridad. *Política y sociedad*, (44) 131-150

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. FCE.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama

Castro, D. (2017). El negro escogió al techno: este es el romance entre el género y tus pintas oscuras. *Vice*.

Chul Han, B. (2020). *La desaparición de los rituales: una topología del presente*. Herder Editorial.

Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Anthropos.

Denk, F., & von Thülen, S. (2015). *Der Klang der Familie-Berlin, el techno y la caída del muro*. Alpha Decay.

Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades: la interpretación de una mutación*. Ediciones Bellaterra.

Durkheim, É. (2021). *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. Fondo de cultura económica.

Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós.

Gil Villa, F. (2013). *Introducción a las teorías Criminológicas: Por qué rompemos con la norma*. Tecnos.

Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Fundación Autor.

Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo posmoderno*. Anagrama.

Lipovetsky, G., & Charles, S. (2016). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

Martinez Sahuquillo, I. (1997). Los dos conceptos de cultura: entre la oposición y la confusión. *Reis*, (79), 173-196.

Merton, R. K. (1995), *Teoría y estructura sociales*. Fondo de Cultura Económica.

Merton, R. K. (1972). *Estructura social y anomia*. Cuadernos de la facultad de estudios generales.

Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Edaf.

Reynolds, S. (2014). *Energy flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Contra.

Sicko, D. (2019). *Techno rebels: The renegades of electronic funk*. Alpha Decay.

Tahull Fort, J., & Montero Plaza, Y. (2018). Sociedad, familia y escuela en la Postmodernidad. Interacciones turbulentas, relativismo y anomia. *Análisis: revista colombiana de humanidades*, (93), 427-447.

DOCUMENTALES

Gary Bredow. (2006). High Tech Soul: The Creation of Techno Music.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v6OkB8Nc8&t=1s>