

ORIGEN Y SOCIOGÉNESIS DE LAS FIESTAS RAVE Y SU RELACIÓN CON EL CONSUMO ENTEOGÉNICO

CAMILO ALFONSO DELGADO

ANTROPÓLOGO TITULADO UNIVERSIDAD DE CALDAS

RESUMEN

En los últimos años en el marco del proceso de la globalización, en las grandes y no tan grandes ciudades del mundo se ha desarrollado un nuevo fenómeno cultural, *las fiestas rave*. Si bien su origen se da en Europa y Estados Unidos casi como procesos simultáneos estructurados e inciertos dentro de las lógicas de la contemporaneidad. Las repercusiones de este proceso cultural de la música occidental, se han extendido por diversas culturas y sociedades del planeta, las ciudades y algunos municipios aledaños del Eje Cafetero colombiano no son la excepción; lugar en donde se han hecho las fases preliminares del trabajo de campo de esta investigación. El problema que se pretende desarrollar es ¿cómo operan las relaciones de distinción discursiva que configuran los discursos identitarios, y por qué no étnicos, del rave en la región conocida como el Eje Cafetero? Para tal efecto privilegiaremos metodológicamente las técnicas cualitativas del análisis del discurso a tres niveles (sinónimo, autónomo y nuclear) con los agentes internos del rave que interactúan en las lógicas en cada uno de los espacios seleccionados en donde el investigador ha considerado pertinente realizar entrevistas de terreno abiertas y a profundidad. Estos lugares son: en la ciudad de Armenia: la Finca “El Florián”, en donde se realizan habitualmente *raves*; en Pereira y Manizales: “Tropical Cocktails” cadena de bebidas interdepartamental y punto de encuentro de algunos de los ravers de estas ciudades, además en Manizales “Twilo” en donde se realizan los renombrados *After Party*. El objetivo general de la investigación es describir de qué forma se da el proceso de distinción discursiva e identitaria de los hábitos de los agentes sociales implicados en los modos de pensamiento proporcionado por las estructuras y modelos conceptuales que erigen las prácticas de las fiestas electrónicas en el Eje Cafetero conocidas en el marco global como ravers (tal y como se denomina a quienes practican el “PLUR”

R), los *Djs* (quienes se encargan de la música en los rave) y el subgrupo *Kandy Kids* (niños dulces). En concordancia con la elaboración de descripciones densas condensadas bajo la forma del estilo escritural proporcionado por la monografía etnográfica que nos permite también hacer un diagnóstico del estado actual del proceso a estudiar en otras palabras, adentrarnos en la explicación y en la comprensión acerca del discurso de la oralidad como el discurso escrito por los ravers en medios masivos como lo es la red mundial de información.

Palabras clave: Rave, plus, Etnomusicología, Popers, extasis.

ABSTRACT

ORIGIN AND SOCIOGENESIS OF RAVES AND THEIR RELATION WITH ENTHEOGENIC CONSUMPTION

In the last years within the frame of the globalization process, in the large and not so large cities of the world a new cultural phenomenon has been developing, raves. Although its origin can be traced to Europe and the United States almost as structured and inserted simultaneous processes within the logics of contemporaneity. The repercussions of this cultural process of Western music have extended through diverse cultures and societies of the planet, the cities and some bordering municipalities of the Colombian coffee Region are no exception; place of the preliminary field work of this research. The problem that is going to be developed here is how the relations of discursive distinction that generate the identitary discourses, and why not ethnical, of rave in a well-known region such as the Coffee Zone operate? For such effect, the qualitative techniques were methodologically privileged in order to analyze the discourse at three levels (synonym, independent and nuclear) with the internal agents of rave who interact within the logics of each of the selected spaces in where the investigator has considered pertinent to carry out open and in-depth interviews. These places were: in the city of Armenia: “El Florián” Farm, where *raves* are habitually made; in Pereira and Manizales: “Tropical Cocktails” interdepartmental drink chain and contact point of some of ravers of these cities, additionally in Manizales “Twilo”, where the famous *After Parties* take place. The general mission of the research is to describe how the process of discursive and identitary distinction of the *habitus* of

the social agents implicated in the ways of thought provided by the structures and conceptual models that erect the practices of electronic celebrations in the Coffee Region is given, globally known as ravers (as those who practice “PLUR” are denominated), DJ’s (who are in charge of the rave music) and the sub-group *Kandy Kids*. In agreement with the elaboration of dense descriptions condensed under the text style provided by the ethnographic monograph that also permits the diagnosis of the present state of the process that will be studied, in other words, to enter into the explanation and the understanding on the oral and written discourse by ravers in massive means of communication, such as the worldwide network of information.

Key words: *Rave, plus, Ethnomusicology, poppers, ecstasy.*

Antes que nada empezaremos por dejar explícita la idea del capítulo, la cual pretende bajar del nivel etnográfico al nivel teórico y viceversa, todo el material discursivo que atiende a las lógicas globales de conocimiento del rave¹ en articulación coherente con las lógicas locales de lo que significa la práctica del “After party” para los agentes sociales implícitos en las dinámicas de la fiesta electrónica en el Eje cafetero.

La sociogénesis de la fiesta rave tiene como primer referente el lapso *de tiempo* transcurrido en la segunda mitad del siglo XX, entre finales de los años 70 y principios de la década de los 80; sin embargo los rave tienen sus raíces en los rituales más remotos practicados por diversas culturas de diferentes contextos espaciotemporales y también diferentes grados de complejidad social. La práctica rave o en todo caso algunos de los rasgos culturales que se expresan en las rave se pueden rastrear desde tiempos remotos arqueológicos, puede relacionarse con las ceremonias y rituales “mítico-religiosos” de los grupos prehispánicos que habitaron América, incluso los correspondientes a la zona denominada área intermedia en donde se han encontrado instrumentos principalmente aerófonos como ocarinas y gaitas, flautas y tubos de viento asociados a diversas culturas; el hallazgo de estos instrumentos asociados a tumbas y enterramientos conducen a la idea de una utilización de la música como elemento integrante de la parafernalia de los rituales, al menos en el caso de los

¹Rave es el nombre en inglés que reciben las fiestas electrónicas en espacios abiertos al aire libre, existen otras palabras análogas para referirse a otros estilos de fiesta como el *clubbing, Stormraves, goa, full moon parties, after party, love parade.*

hallados en los enterramientos atenderían al uso en el ritual funerario; por qué no pensar entonces, que fueron implementados en los otros tipos de prácticas ritualizadas del mudo de los vivos.

El surgimiento del uso de sustancias *spa*² como el ácido lisérgico o LSD asociadas con movimientos sociales alternativos como el hippismo, el homosexualismo, el radicalismo feminista y otra serie de grupos sociales de los años 60, la ola de anarquismo pronunciada por la juventud de esta época y reflejada en todos los cambios socioculturales de Italia y Francia y otros factores como los ocurridos en América Latina a raíz de la sucesión por todos los países de dictaduras militares y golpes de estado revolucionarios en contra del antiguo régimen imperialista yanqui, propusieron nuevas formas de pensar y repensar el proceso de la civilización como diría quizás el ilustre Norbert Elias.

El origen del rave, esta práctica cultural de la sociedad postmoderna, es posible entonces seguirlo a través del tiempo y el espacio, lo que en consecuencia nos remite al año de 1987 en las ciudades de Manchester en Inglaterra e Ibiza en España. Allí en estas ciudades europeas y en América en Detroit y Chicago se empiezan a forjar las bases de la música *techno* que es el origen del movimiento. En los centros nocturnos británicos de Manchester y en las playas de la isla de Ibiza, se empezó con la práctica del baile asociada como segundo componente del rave y de allí se difundió por todo el mundo con la llegada de la *Word music* o expansión comercial de la música étnica y de fusión en conjunto con la música *pop*. Fue durante este periodo que se empezaron a hacer las fiestas por parte de grupos como *Depeche mode* y *Kraftwerk*, *Shomm* (quien incorporó por vez primera el *house* y el *Ecstasy*), *Genesis P*, *Orridge's baby*, *Psychic Tv*, entre otros.

A finales de los ochenta el fenómeno del rave se establecía en Alemania, y precisamente en Berlín, en donde nacería la celebración más grande y multitudinaria que se haya realizado en la historia reciente: El *Love Parade*. Fiesta a la que asistían literalmente más de dos y medio millones de personas al ritmo de la música producida en vivo por los Dj's estadounidenses que eran contratados para estos eventos.

Luego en los inicios de la década de los 90 los *Dj's*³ pioneros del rave que habían ido a Europa quisieron repatriar esta fiesta y la llevaron a San Francisco (en donde la misma adoptó condiciones locales particulares como la psicodelia y los estados de liberación de la mente mediante el consumo de sustancias alteradoras del estado físico y psicológico).

²*Spa* es la sigla en inglés de psicoactivas.

³Abreviatura de *diskjey* quienes son los que se encargan de la música en las fiestas.

Frankie Bones fue uno de los primeros promotores de eventos *clubbing* en los Estados Unidos, y también fue uno de los *Dj's* que llevó a *Brooklyn* los *Stormraves* a principios de 1992. Las fiestas empezaban siendo pequeñas, de 50 a 100 personas, y se proyectaban videos de los raves en Inglaterra. En diciembre de ese mismo año fue cuando los raves comenzaron a incrementarse. Bones organizó una fiesta en un muelle abandonado en Queens que reunió más de 5000 personas y fue allí que Frankie pronunció un discurso acerca de la paz, el amor, la unidad y el respeto, que vino a formar las siglas “PLUR⁴”, con ello se da como hecho histórico y mítico por parte de los ravers la fundación de la escena rave en América.

En América Latina y en especial para el caso colombiano desde la mitad de la década de los noventa las manifestaciones culturales de las raves han ido tomando posición en el espacio social mediante la adopción de la práctica de la fiesta y sus implicaciones sociales por parte del público o actores de la escena de la música electrónica (en este caso *Ravers*, *Dj's*, *Kandys*). Quienes crean y recrean a nivel local representaciones, sentidos, interpretaciones de interpretaciones acerca de un nivel del discurso global del rave elevado a la altura de las condiciones impuestas por los órdenes locales de pensamiento, percepción y acción de las prácticas culturales que en el terreno estudiado se desenvuelven y se ejecutan como una muestra más que puede hacer ver la cultura única y exclusivamente como mecanismo y estrategia de subsistencia frente a las imposiciones de un medio que siempre en este tipo de teorías de la cultura se presenta como hostil y lleno de peligros; bien lejos estamos en esta ocasión de tales teorías, lo que respecta al rave es más un fenómeno cultural que una cultura en sí misma; tomemos la siguiente analogía sacada del contexto etnográfico, la cual propongo para tratar de clarificar el por qué las rave son más un proceso ritual de la cultura musical occidental que una cultura en sí misma. El rave es un rito o una práctica que pretende llevar a sus participantes a un viaje por la música y el baile, es como una sobresaturación de los sentidos.

El observar una rave como un rito nos permite verlo sin el velo que se presenta en el cotidiano, es decir, no mirarlo simplemente desde la perspectiva de la fiesta y la rumba como lo hacen los ravers o asistentes a las fiestas ya sea *clubbing* o rave, ya que como hemos podido apreciar ambas tienen conexiones en el originario, en su sociogénesis.

Ahora bien, una cultura tiene por característica el afloramiento de diversos tipos de rituales cada uno de ellos especialmente realizado y construido con un fin

⁴Siglas en inglés de paz, amor, unidad y respeto; código de valores de los ravers.

específico, desde los ritos de *Passage de Van gennep* en la escolaridad, los ritos mortuorios, los ritos de cosechas, etcétera; podríamos decir que hay en los mundos “primitivo” y “moderno” abundancia de prácticas rituales, y que cada cultura tendría los suyos; las raves surgen primero en los países colonialistas y por lo tanto con mayor acumulación de capital económico y poder político que es ejercido sobre los demás países de la cultura occidental en los finales del siglo XX. En medio de una cultura que ha emprendido desde tiempo atrás el macroproyecto de la globalización, mundialización u occidentalización como diría Godelier; por lo tanto es un ritual desterritorializado que no se ha quedado solamente en su lugar de origen y en su cultura nativa, sino que ha sido llevado a otras culturas como la oriental. Prueba de ello es el *Goa* que se remonta a la mitad de los años 60 cuando surge en los Estados Unidos el movimiento *hippy*, originario de la ciudad de San Francisco. Su estilo psicodélico y lleno de colorido estaba inspirado por drogas alucinógenas como el ácido lisérgico (LSD) y toda esta fiebre de psicodelia se plasmó en la moda, en las artes gráficas y en la música de cantantes como Janis Joplin, Jim Morrison, Jimmy Hendrix o de bandas como *Love*, *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane* y *Pink Floyd*. Puede ser contextualizado el rave en conjunto con el movimiento social *hippy* de finales de la década del 60. La insatisfacción de los *hippy*, su alejamiento de los viejos estereotipos, desembocó en la construcción y adopción de otros nuevos. El estilo de vida *hippy* genera y reproduce nuevos roles sociales como el gurú, el *rock star*, el artesano, el drogadicto, el peludo, etcétera; valores abstractos como el amor universal, espontaneidad, franqueza y nuevas mistificaciones de consolación pacifismo, budismo y astrología; las innovaciones fragmentarias de los hippies, que ellos vivieron como si fuesen totales, sólo han revitalizado el espectáculo de la escena de la que hablábamos anteriormente. En lugar de luchar por una vida auténtica, el hippismo asume una representación abstracta, una imagen de esa vida, y presenta su cambio de apariencia como un cambio real. La gravedad moral que atribuye a su estilo de vida da la medida de su dependencia de la nueva imagen. Como la proliferación de estilos de vida se desarrolla en paralelo a la decadencia de los valores tradicionales, la medida del valor se deriva en el sentido de escoger toda una seudovida entre los estilos del mercado, discos, posters, pantalones botacampana y otros artículos hacen parte de la indumentaria *hippy*. Nombres como: Timothy Leary, Allen Ginsberg, Alan Watts... promovieron el cambio hacia un estilo de vida desde el apogeo del consumismo cultural. Combinando su propio fetichismo cultural con la falsa promesa de vida auténtica, estos hombres que anunciaban el nuevo estilo, engendraron un vínculo casi mesiánico con la causa.

“Enrollaron” simultáneamente a la juventud con una nueva familia de valores y con la familia de códigos morales correspondiente. “Enrollarse” significaba al mismo tiempo consumir drogas y comprar acriticamente. El estilo de vida *hippy* reproduce el consumismo al que tanto se esmeró por oponerse.

La llamada revolución de la industria del disco de los años 50 a los 60 fue precisamente el triunfo de esta industria sobre el segmento de la población descontenta a través de celebridades y símbolos autóctonos, una especie de “liberación nacional” de la juventud que la dejaba, como a los países del mal llamado tercer mundo, en manos de dueños indígenas y de ilusiones de libertad. Los festivales de rock no fueron sino celebraciones del triunfo del asalto neoimperialista sobre el consumo cultural de la juventud, que trataban desesperadamente de parecer el triunfo de la “revuelta juvenil”. La música rock, principal punto de referencia de la “nación” de la juventud en los países industrializados de los años 60, expresa en sus canciones las ideologías de la revuelta juvenil. Trascendiendo vínculos nacionales y de clase, obliga a una brigada global de jóvenes consumidores militantes a sacrificarse fervientemente por sus mercancías estrella. En los festivales de rock, la pasión sexual se convierte en éxtasis contemplativo. Los hijos del espectáculo puro se contonean con orgiástico anhelo ante la presencia totalitaria de la estrella del rock. Es el magnetismo de la mercancía el que asegura fundamentalmente la cohesión de esta comunidad. Quienes hacen de Woodstock y Altamont una falsa dicotomía ocultan su identidad intrínseca. En todo pseudo-festival, una banda sigue a otra y la audiencia sufre de buena gana incomodidades durante días para realizar sus sueños consumistas más salvajes. Pero la cohesión de esta audiencia puede desintegrarse en cualquier momento y revelar, en su desintegración, la separación espectacular que la constituye.

Ahora bien, podemos seguir el rastro histórico de las primeras fiestas con motivo del *Goa*: celebración muy popular entre los miembros del hippismo de principios de los años 70, en la que se realizaban fiestas en las playas de Goa (excolonia portuguesa, actualmente Estado de la India) por parte de hippies de varias partes del globo. Anjuna fue una de las playas más recordadas por parte del movimiento hippy, más tarde fueron denominadas como “*Free Parties*”.

En 1985, las “*Free Parties*” de la India ya eran conocidas a nivel mundial, estos tipos de movimientos son los que originan cambios y repercusiones a nivel social. En el caso etnográfico que nos corresponde, preferimos incluir o privilegiar para la investigación los discursos tanto orales como documentación escrita de los diferentes actores que representan una escena, la cual nos sirva como ventana hacia el panorama general ofrecido, tras llevar esa escena hacia el nivel del conocimiento interpretativo

de este texto. Es en este nivel; es decir en el nivel, interpretativo, en el que optamos en conjunto (yo como “autor” y ustedes como “lectores” de mi autoría) por denominar como alternativos al tipo de movimientos sociales surgidos en la contemporaneidad que no nacen precisamente como resultado de confrontación entre las relaciones nación-estado, tal y como se trata conceptualmente a este tipo de eventos por parte de los teóricos de los movimientos sociales como Touraine; diferenciados de los movimientos que se dan a partir por ejemplo de las relaciones étnicas en Colombia en donde estos movimientos atienden directa e indirectamente a las relaciones de poder que se imbrican entre el Estado como ente de control y las minorías étnicas.

La explosión del *acid-house* se da en Ibiza en 1987, donde se les dio el nombre de “*Acid Parties*” Ya en los 90 se empezó a mezclar una gran variedad de géneros distintos entre estos el *New Beat*, *New Wave*, *Electro*, el *Rock Psicodélico*, y a partir de éstas, la psicosis que generaba el LSD y la música ácida que los llevaba a un estado alterado mental-corporal, también descrito como “elevado”, el cual fue llamado *Goa-Trance*.

Haciendo un paréntesis para examinar paralelamente el nivel local de relaciones de representaciones discursivas podemos decir lo que los *Dj's* piensan acerca del Goa: “*El goa incluye sonidos de instrumentos de todo el mundo... la música de la India, que es con voces de nenas en coro, o como la música africana, que es de puros tambores, se combinan con una secuencia que uno ya ha montado previamente... es sobretodo una música para los buenos oyentes de música que no simplemente les gusta el baile con techno puro o como el house o el trance...*” (Entrevista de terreno #3 realizada a un *Dj* en *Tropical Cocktails*; Manizales, 2004).

Estas celebraciones –dicen los eruditos en el tema– transportan a la gente de un estado de ánimo a otro, en el cual los colores, el movimiento y las luces son altamente estimulantes. La gente baila y disfruta los efectos de las sustancias que consumen, las cuales pueden ser descritas para este caso como una montaña rusa emocional en donde se pasa de un estado placentero y calmado a otro estado igualmente placentero, pero ligeramente frenético que desencadena el estado catártico que hace las veces de mecanismo de escape de una olla de presión común frente a las presiones impuestas por el medio (ambiental y social) que debe soportar el individuo durante su existencia.

Pasando nuevamente al plano descriptivo de las rave, la decoración está hecha con diversidad y fluidez de colores, dibujos que son casi visiones psicodélicas, imágenes con motivos culturales totémicos, egipcias, prehispánicas, hindúes y budistas; se hacen en lugares donde, según ellos, “*se pueda sentir una gran energía*” transmitida

por el cosmos medio circundante y el espíritu, o como lo llaman en la India, 'chakra', buscando armonía con la naturaleza en bosques, playas, desiertos, ruinas y montañas.

El Psy-Trance tiene como característica el que no importa en qué lugar del mundo se encuentren los ravers, ya que el trance puede ser transformado de tal manera que se nutre de la cultura de la región en donde se hace la fiesta, tomando elementos ancestrales insertos dentro de las tradiciones propias de cada cultura, lo que hace de estas fiestas complejos procesos rituales de orden global en los cuales se combina la modernidad que no es un proceso acabado, con la postmodernidad que puede ser considerada como una nueva etapa de cambio en el orden de las condiciones de existencia de la humanidad, tomando de esta forma según dicen los ravers la energía del cosmos y llevando al ser humano a ese estado elevado de *conciencia colectiva*⁵. Algunos grupos de este estilo son *Xerox, Astral Projection, Infected Mushroom, Ticon, GMS, X-Dream, Cosmosis, Talamasca, Freeman, Kox Box*.

Actualmente en Tailandia, todos los meses cuando hay luna llena se celebran las *Full Moon Parties* en la isla Phangan, donde miles de turistas de todas partes van a bailar.

Para hacer alusión al contexto global de conocimiento de las rave tomaremos unas frases de Paul Van Dyk (considerado uno de los mejores *Dj's* de *Trance*) "*el Goa es para disfrutarse con la mente bien abierta, no se necesitan extras para realizar el viaje sensorial y bailar, el uso de las drogas o sustancias es una cuestión personal, si te drogas el viaje con la música es una hora arriba una hora abajo, en cambio si simplemente disfrutas de la música el viaje no va ser inmediato pero si va a durar muchas horas. Tú decides cuál viaje deseas tomar, los 2 son buenos, pero cada quien decide de qué forma quiere pasar bien la noche*".

El rave o las raves, ya que hasta su género es ambiguo, es definido por varios como la máxima experiencia subjetiva. La percepción de qué tan bueno o malo se pone un rave depende por lo menos de un 70% del estado mental en que uno se encuentre (y a veces hasta del 100%). El término "rave" ha sido muy usado en la última década hasta el punto de perder su real significado pero la palabra significa de acuerdo al diccionario de inglés: Hablar irracionalmente o estar delirando, declamar locamente,

⁵Nótese como los ravers utilizan conceptos propios de un autor como Durkheim a nivel práctico ya que no lo hacen consciente al momento del discurso, si lo saben lo dejan implícito pues el campo en donde se desenvuelve el juego social del rave es un campo pragmático, los agentes sociales lo viven consumiendo productos culturales como son, los *spa* o *psicoactivos*, la música, la bebida alcohólica, los *poppers*, el baile, la ropa e indumentaria que adquiere significado cuando se luce ante los otros, y todo lo que se pueda escapar en este momento a nuestra preferencia analítica.

hablar con mucho entusiasmo, moverse o avanzar violentamente, tormenta, entrar en loquera o perder el sentido. Lo anterior como verbo, como sustantivo quiere decir: acto o instancia del verbo rave, extravagante, crítica favorecedora.

En general nos referimos con la palabra “rave” a una fiesta, que generalmente dura toda la noche, abierta al público; en la cual la música “*techno*”, principalmente, se toca con volumen alto y muchos de los asistentes (no todos ellos) participan en la ingestión de diversas sustancias entre ellas sustancias químicas, aunque esto último como ya hemos visto no es estrictamente necesario. El número de personas que asiste al evento puede variar entre 50 y más de 2'000.0000 de personas. El costo de entrada tiene importancia, pues sirve como filtro para seleccionar el tipo de gente que va a asistir a la fiesta, aunque en la práctica entre más caro, más comercial el evento, y más baja la calidad.

A lo largo de esta investigación hemos tratado de mostrar las bondades en cuanto a desentrañamiento y aportes al conocimiento que brinda la analogía –en términos del análisis de un rave– entre el DJ y el shamán que por cierto es una palabra rusa que quiere decir “hombre que salta”, el cual es el símil cultural del sacerdote o el administrador de la energía y la fuerza; ambos controlan los voltajes psicodélicos de la gente bailando, mediante su elección de la música comercial o no-comercial y su habilidad para manipular los tornamesas, agujas, *samplers* y equipos en general con los que controlan tanto la música como a su vez al público expectante (a veces trabajan con tan solo un par de ritmos y pruebas, para formar una secuencia musical capaz de alterar el estado mental y físico de la gente). Gran parte del concepto “rave” se basa en la saturación de los sentidos auditivos y visuales –estímulos auditivos y visuales se combinan para elevar a la gente a un nuevo estado mental corpóreo de existencia física o psicológica–.

Pero lo que verdaderamente nos interesa es la evolución de las prácticas rituales hasta los desarrollos instrumentales de la edad conocida como “contemporaneidad” o esa parte de la contemporaneidad llamada por otros autores más atrevidos como Pelinski (1997) la edad postmoderna, en la que la música, según esté, posee tres dominios explícitos:

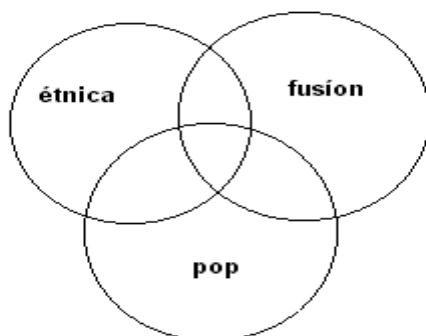


Figura 1. Tipología de las músicas corrientes en la contemporaneidad; Goa, por ejemplo, pertenecería a la música de fusión, la cual incorpora características de la música pop y de la música étnica.

HISTORIA EN COLOMBIA

Continuando con la secuencia temporal a finales de los 90 se desarrolla en Colombia la escena electrónica con la celebración del primer *after party* en una bodega abandonada en Santa Fe de Bogotá. En 1996, el Alcalde de Bogotá, Antanas Mockus, proclamó la nueva ‘ley zanahoria’ que prohibía vender licor y mantener abiertos los bares después de la una de la mañana, con el objetivo de disminuir los accidentes de tránsito y las muertes causadas por el exceso de alcohol tras la rumba del fin de semana.

Ante la baja de las ventas en los bares, el dueño de *Music Factory*, quien era uno de los propietarios inconformes con las medidas de la administración Mockus, se inventó hacer una fiesta en la que los invitados pudieran “obviar” la ‘ley zanahoria’ y quedarse hasta la madrugada del otro día. El primer *after party* que se hizo en Colombia ocurrió en Bogotá en la calle 69 con carrera cuarta. La idea alcanzó un éxito rotundo y el fenómeno de los *After Parties* se empezó a extender por la ciudad a grandes pasos y los organizadores vieron en ellos buenas posibilidades económicas. Los problemas generados por el horario y las repentinas “visitas” de los policías, influyeron para que los *After Parties* se trasladaran de lugar y se empezaran a hacer

cada vez más alejados del perímetro urbano donde no había restricción.

El fenómeno *After Party* en Colombia creció tanto, que ya no es importante si en la ciudad en la que se realiza no hay ‘ley zanahoria’, porque los jóvenes comenzaron a sentir la necesidad de ser activos en la nueva tendencia y creció sustancialmente el número de seguidores del género musical. Los organizadores captaron la necesidad de los jóvenes y el número de *After Parties* se multiplicó. Mientras que antes se hacía uno al mes, ahora cada fin de semana en diferentes ciudades de Colombia se realizan con gran éxito. La masificación ha sido buena porque ha dado mayores posibilidades de hacer cosas más importantes musicalmente, traer DJ’s importantes de Europa o de Estados Unidos. Antes, como el grupo era más pequeño y las fiestas no tenían tanto auge no existía esa posibilidad porque no alcanzaba el presupuesto.

Los *After Parties* y su cultura han tenido gran acogida en nuestro país porque han puesto a las personas a pensar de otra manera, les han abierto el mundo hacia sonidos nuevos, nuevas formas de experimentar y diferenciación con los movimientos “comunes”. “Culturizados” o no, los *After Parties* en Colombia forman parte de la historia reciente del país y, contrario a lo que algunos afirman, el movimiento no ha acabado; su evolución continúa y se acrecienta día a día gracias a la necesidad de los jóvenes de “sollársela” a través de la música y el baile.

Un rave sólo puede ser totalmente asimilado y comprendido a través de la participación directa. Cualquiera que haya estado por lo menos una vez entre una comunidad raver, sabe lo fácil que es volverse filosófico e idealista en toda la extensión de la palabra. Para algunos, los raves representan una visión posible del futuro de la humanidad: la globalización.

Como ya vimos el PLUR es considerado como uno de los elementos que hacen a un rave más positivo y lo diferencian de todos los otros tipos de fiestas y de la escena de los clubes. El rave es parte actual de nuestra cultura e historia humana, y no una cultura aparte. Las cosas que pasan en los raves no son nuevas ni totalmente únicas, puesto que tienen sus raíces culturales respecto a la música, su evolución, su significado social en cada país, su repercusión en la moda, el diseño, la publicidad y la llamada industria del entretenimiento.

Los DJ’s dentro del rave son como shamanes, crean y marcan un sendero con la música que lleva a los asistentes a otro “plano existencial” en este sentido su puesta en escena podría recordar los actos sacramentales del Siglo de Oro Español en el que

las obras teatrales –patrocinadas por la corona– cumplían con el cometido de sanar espiritualmente. La ciencia y la tecnología nos brindan las herramientas. El “*techno-shamanismo*” explora la sinergia entre lo físico y lo abstracto; si los raves no son una revolución espiritual que va a cambiar el mundo, al menos son una oportunidad muy buena de divertirse, bailar y de escuchar música. Esa es otra característica de ser raver: el tomar una actitud positiva y tener un buen sentido del humor.

Los medios de comunicación filtran en sus mensajes y campañas publicitarias la influencia de la escena raver en sus colores, formas, diseños y conceptos siempre cambiantes y alternos. Poco a poco la vanguardia se vuelve más común entre la gente. La tecnología pasa de ser un elemento de lujo a ser una necesidad básica y una nueva forma de vida para las nuevas generaciones. Se enriquecen las amistades, se intercambia información, y la tecnología nos brinda muchos medios nuevos de interacción. La interactividad a través de *Internet* nos ayuda a acercarnos más, éste es ahora nuestro mundo, el mundo del electrón y el silicio.

En la edad postmoderna, o en todo caso en la contemporaneidad, existimos antológicamente sin una nacionalidad, sexo, color o religión definidas; la diversidad y proliferación cultural ha llegado a tal punto que no es extraño escuchar de ciertos autores conceptos como el de “subculturas”, que denota la idea de una cultura en otra que se genera a través de la secularización, división y toma de posiciones en el espacio social de los grupos insertos en la misma o, como prefieren denominarlo los seguidores de la teoría de los movimientos sociales, “contraculturas”. Se ha roto la línea que limita la construcción de la corporalidad, al igual que con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, podemos estar en cualquier parte del mundo con tan sólo apretar un botón de nuestro ordenador. La red mundial de computadoras ha roto las fronteras y la escena del *techno*, así como las demás escenas componentes de la gran obra teatral de la cultura global, por llamarla de algún modo, se unen por medio de la red. Como diría Von Neuman, la fusión entre el hombre y la máquina ha comenzado, y a nuestro parecer, lo ha hecho en todos los niveles y dominios que comprende la cultura humana.

El evento más internacional de la música *techno*, que es el “*Love Parade*”, comenzó en Berlín en 1989 con 150 participantes y una carroza, para llegar en 1999 a un millón y medio de ravers y 50 carrozas. Este entusiasmo tiene siempre como único principio la afirmación del dr. Motte, quien es uno de sus fundadores: “*la música ... habla mil idiomas y puede ser comprendida por todo el mundo*”. Muy pronto el *Love Parade* se transformó en la fiesta anual del *techno*, ese movimiento social musical nacido en Europa y Estados Unidos que tiene sus adeptos en todas partes del mundo.

En 1996 cambia de lugar y se celebra en el Tiergarten, el gran parque del centro de la ciudad, donde sigue teniendo lugar. El 8 de julio de 2000 se reunieron de nuevo más de un millón de participantes; el año anterior en Berlín coincidieron 1,5 millones de ravers. Según una encuesta hecha en 1999, el 90% de los participantes quería volver a asistir.

Los desfiles partieron de la Ernst-reuter-platz y de la puerta de Brandenburgo en los dos extremos de la *straße* des 17 juni para dirigirse hacia la Siegestsäule, donde se cruzaron antes de seguir sus caminos. Al final del recorrido dieron media vuelta para llegar de nuevo a la Siegestsäule, donde se reunirían hacia las seis y media de la tarde bajo el lema “*One world, one Love Parade*”. 50 carrozas con equipos de amplificación incorporados dieron el sonido del *Love Parade*, y aproximadamente 250 *Dj’s* estuvieron tocando con gran acción y descarga de energía.

El “*Love Parade*” se asemeja de esa manera a cualquier red social como por ejemplo la *Internet*: una red internacional que reúne a seguidores del *techno* de todas las partes de la tierra, una idea se conecta coincidiendo con el lema dr. Motte: “*la música no conoce ni fronteras ni nacionalidades*”.

Uno de los factores que más causa interés en el análisis de este tipo de eventos es el de las drogas que se consumen; en este trabajo nos referiremos a ellas como “sustancias”, ya que creemos que la palabra “droga” contiene juicios valorativos preconcebidos a partir de un modelo norteamericano de corte prohibicionista, valores obstaculizadores de un verdadero avance en la investigación de la relación latente que se teje entre las drogas y la cultura, y fiel reflejo de la intención imperialista del gobierno de ese país.

El principio activo del *Ecstacys* es el MDMA (3-4 metilendioximetanfetamina, o en inglés methylenedioxymethamphetamine 3-4), es una droga sintética, psicoactiva, generada químicamente y similar a las metanfetaminas estimulante contenido naturalmente por la mescalina. Los nombres de la calle para el MDMA varían según las condiciones urbanas, en ciudades como New York, incluyen *ecstasys*, *adán*, *xtc*, el abrazo, habas, pepas, cuescas y la droga del amor. En el 2002, se estimaba una suma cercana a las 676.000 personas consumidoras habituales de la sustancia en los Estados Unidos.

La investigación en animales indica que MDMA en grandes cantidades se convierte en una neurotoxina; pero esto no está del todo comprobado en los seres humanos. Actualmente se adelanta una investigación intensa al respecto, aunque se sabe que el MDMA puede también ser peligroso para la salud, y en ocasiones extremas, mortal. El MDMA ejerce sus efectos primarios en el cerebro, en las neuronas que utilizan la

serotonina, químico fundamental en los procesos de neurotransmisión. La serotonina desempeña un papel importante en cuanto a la regulación del estado anímico o humor, así como frente al control de la agresividad, la libido sexual, el sueño y la sensibilidad al dolor.

Los peligros para la salud van desde la disminución en el rendimiento en ciertos tipos de tareas cognitivas o de la memoria. Algunos de estos efectos pueden ser debido al uso de otras drogas conjuntamente con MDMA; en altas dosis, el MDMA puede interferir con la capacidad del cuerpo de regular temperatura. Esto puede conducir a un claro aumento en la temperatura del cuerpo (hipertermia), dando por resultado daños en el hígado, el riñón, y el fallo del sistema cardiovascular. El MDMA puede interferir en el propio metabolismo celular (interrupción de las funciones de las células del cuerpo); los niveles potencialmente nocivos se pueden alcanzar por uso repetido de la droga dentro de intervalos de tiempo muy cortos. Los usuarios de MDMA hacen frente a muchos de los mismos riesgos que en su salud los usuarios de otros estimulantes tales como el clorhidrato de cocaína y anfetaminas, estos incluyen aumentos y bajones en el ritmo cardíaco y la presión arterial, un riesgo especial para la gente con problemas o enfermedades cardíaco-circulatorias, y otros síntomas tales como tensión muscular, apretón de dientes involuntario, náusea, visión velada, y frialdades acompañadas de sudoración. Éstos pueden incluir la confusión mental, la depresión, problemas del sueño y ansiedad severa: estos problemas pueden ocurrir durante días o semanas después de tomar MDMA. En cuanto a la neurotoxicidad, la investigación en animales liga la exposición de las neuronas al MDMA con el daño a largo plazo de las neuronas que están implicadas en el humor, pensamiento y razonamiento. Un estudio en primates no humanos demostró que la exposición a MDMA por solamente 4 días causó daño a terminales del nervio receptor de la serotonina, evidenciados entre seis y siete años después de la ingestión. Pero lo mismo no ocurre en los humanos, ya que en términos médicos la neurotoxicidad de esta sustancia no se ha demostrado definitivamente (lo que nos sugiere que el éxtasis no es una droga totalmente segura para el consumo humano).

Otras sustancias químicamente similares al MDMA son por ejemplo el MDA metilendioxianfetamina, que es la droga base de MDMA, y el PMA (parametoxianfetamina asociada a fatalidades en los Estados Unidos y Australia). Estas sustancias se venden a veces como *Ecstasy*. Estas drogas pueden ser igualmente neurotóxicas o crear riesgos de salud adicionales al usuario. También, las tabletas de *Ecstasy* pueden contener otras sustancias además de MDMA, tal como efedrina (un estimulante del sistema nervioso central); dextromethorphan (DXM, una

sustancia deprimente); ketamina (un anestésico usado sobre todo por los veterinarios que también tiene efectos análogos); cafeína; cocaína; y metanfetamina. Aunque la combinación de MDMA con una o más de estas drogas puede ser intrínsecamente peligrosa, los usuarios las combinan con otras sustancias tales como marihuana y alcohol, poniéndose según el discurso médico en riesgo físico adicional. El MDMA es usado sobre todo en los clubes de danza, raves, y cada vez más en las universidades y colegios, y en gran número por parte de círculos sociales alternos. Otras sustancias que poseen gran popularidad en el consumo de la fiesta rave son los *popper's*; *poppers* o *popers*, nombre popular para los varios nitritos, incluyendo el nitrito isobutílico, nitrito butílico, y el nitrito amílico.

La medicina prescribía el nitrito amílico para los pacientes que sufrían del corazón, suministrada en *sniff*⁶ en las botellas de las cuales emanan los vapores. El nitrito amílico se hace y se vende ilegal, pero la mayoría de los *poppers* son nitrito isobutílico o nitrito butílico vendido en botellas marrones pequeñas como “limpiador de cabezotes de video,” “ambientadores,” o “limpiador de cuero”.

El contenido exacto de estos productos no se sabe, por lo que su uso aún es muy inseguro para la salud. Los *poppers* son utilizados oliendo los vapores de una botella abierta. Los efectos se sienten dentro de los segundos siguientes a la inhalación y duran por 1-2 minutos.

Los *poppers* causan el relajamiento de los músculos y también una disminución de la presión de los vasos sanguíneos, haciendo que el corazón se acelere para suplir más sangre al cerebro y a todo el cuerpo. La sangre que contiene bajos niveles de oxígeno debido a los nitritos que lo reemplazan, alcanza el cerebro produciendo una sensación de calor intenso en la cabeza, confusión mental extasiante, mareo leve y, en general, excitación sensorial extrema, todo esto mientras que se recobran los niveles de oxígeno normales en el organismo. Los *poppers* hacen que los músculos del ano y la vagina se relajen por lo que también son utilizados a menudo durante las relaciones sexuales de todo tipo.

El contacto con la piel causa la irritación y erupciones. El uso extenso puede dañar la nariz y los pulmones. Alguna gente experimenta dolores de cabeza, sensaciones de girar o de caer y la pérdida de erección. Los *poppers* son altamente inflamables. Algunos estudios demuestran que los *poppers* reducen el funcionamiento del sistema inmunológico tras varios días después de su uso. También como los *poppers* son vasodilatadores, es más fácil conseguir una infección, incluyendo enfermedades sexualmente transmitidas tales como VIH. En los Estados Unidos la posesión del

⁶ Técnica de absorber la sustancia a través de las fosas nasales, las cuales se conectan directamente con una parte del cerebro que es excitada por la sustancia.

nitrito amílico sin una prescripción de un médico es ilegal. La Ley Federal prohíbe la fabricación y la distribución del nitrito butílico y de las sustancias relacionadas, aunque estas previsiones no se han hecho cumplir.

Generalmente vienen en botellas de cristal pequeñas; el nitrato amílico es *snifedado* es decir aspirado normalmente fuera de la botella abierta, aunque alguna gente tiene gusto por conseguir los efectos inhalando un cigarrillo sin encender que se ha sumergido en el líquido. El primer *popper* fue producido en 1857 como tratamiento para la angina, el nitrato amílico se evapora en la temperatura ambiente. El vapor lanzado hace que las venas y arterias se dilaten dando por resultado que la sangre fluya más rápidamente a través del corazón y del cerebro. En la pista de baile se siente como si hubiera sido golpeado por un rayo de percusión, y si se está teniendo sexo se siente cómo los órganos sexuales han crecido. El efecto dura solamente por algunos momentos, y puede ser que se sienta una disminución en el campo visual o la sensación de estar con poca luz; el efecto total tan sólo dura uno o dos minutos. Hay quienes llaman a esta droga “el minuto de dios” por la corta duración del efecto.

Alguna gente reacciona diferentemente al amílico y sufre dolores de cabeza, vértigos y una sensación como de lavarse la cara con un chorro de agua. No es recomendable en personas con problemas circulatorios, o de tensión arterial baja; éstas deben ser particularmente cuidadosas. Usar *poppers* puede ser un riesgo de salud serio para individuos con enfermedades del corazón, problemas de respiración, o anemia y glaucoma; nunca se debe beber la sustancia ya que es altamente venenosa.

En los días tempranos de la epidemia del SIDA, algunos científicos sospecharon que los *poppers* podían ser la causa del sarcoma o aun del SIDA. Estos argumentos han sido ahora totalmente refutados. Sin embargo, hay evidencia de que usar *poppers* baja las funciones del sistema inmunológico, aunque el daño se puede deshacer en un día. La gente con disfunción en el sistema inmunológico debe pensarlo dos veces antes de tomar el resoplido, pero la idea de que los *poppers* causan daños permanentes al sistema inmunológico es altamente especulativa y no tiene ningún estudio serio que lo compruebe.

REFLEXIONES FINALES DE LA INVESTIGACIÓN

El concepto de etnomusicología no es reciente dentro de la antropología, pues nace en la primera mitad del siglo XX en virtud de la necesidad de dispersión del conocimiento mismo.

Esta aproximación hace de la etnomusicología una rama de la Antropología Social. Al mismo tiempo, tanto este término, acuñado en 1950 por J. Kunst, como el más antiguo de musicología comparada, definido en 1885 por Guido Adler, comparten la palabra ‘musicología’. De esto se colige que el enfoque al que se haya dado más importancia sea aquél que se centra en el estudio de las obras musicales mismas, a menudo por medio de la participación directa en los procesos de aprendizaje e interpretación. El prefijo ‘etno’ resulta problemático por su asociación con la idea de primitivismo. El equilibrio entre lo antropológico y lo musicológico sigue siendo una preocupación fundamental en el debate de la contemporaneidad.

Los orígenes de la etnomusicología se remontan a finales del siglo XVIII. El *Dictionnaire de la Musique* (1768) de Jean-Jacques Rousseau incluye obras de América y China. Otros contemporáneos franceses e ingleses investigaron la música Árabe, China e India. Muchas de estas investigaciones, apodadas etnomusicología de salón, se basaron en materiales traídos por otros. Algunos de los primeros recopiladores no eran en principio músicos, como por ejemplo el matemático británico Alexander J. Ellis (1814-1890), considerado el padre de la etnomusicología. En su obra *On the Musical Scales of Various Nations* (1885) no sólo estudiaba la música de otras culturas con rigor científico, sino que desafiaba los conceptos de las leyes armónicas y los sonidos naturales, lo que inició el proceso de revisión de la idea de superioridad cultural occidental que posteriormente sería entendida como proceso de mundialización o de occidentalización.

A pesar de su tendencia interdisciplinaria y de ser compleja en su desarrollo, la etnomusicología tiene múltiples beneficios para otros estudiosos y músicos, así como para el gran público quien finalmente lee la música y la reinterpreta.

La etnomusicología se conceptúa como el estudio de las músicas ajenas a la tradición clásica occidental (repertorio englobado bajo el título de músicas del mundo). No obstante, esta ciencia estudia la música como diferentes configuraciones del sonido y se basa en el principio fundamental de que la música es un fenómeno social y debe ser estudiada dentro del contexto en que se crea, interpreta y asimila. Esto significa que lo no musical queda fuera de esta visión y que el estudio etnológico de la música clásica occidental es no sólo posible, sino deseable. No obstante, la investigación ha tendido a centrarse en la música folclórica y otras músicas tradicionales en todo el mundo, así como en los grandes estilos clásicos de las civilizaciones asiáticas (especialmente la China y la India).

A pesar de su tendencia a coger préstamos de varias disciplinas y de ser compleja y prohibitiva en su desarrollo, A. H. Fox Strangways, argumentó en 1914 que el

estudio de la música india no era sólo un propósito noble en sí mismo, sino que también beneficiaba nuestro entendimiento de la música occidental.

De no menor importancia fue la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877, porque permitió grabar la música y pudieran analizarse posteriormente por múltiples personas. Béla Bartók es no solo uno de los más grandes compositores del siglo XX, sino también uno de los primeros recopiladores e investigadores que se beneficiaron del invento de Edison.

Sólo se establecería hacia la segunda mitad del siglo XIX que posteriormente fue rebautizada como Etnomusicología por J. Kush en la segunda mitad del siglo XX. Desde entonces hasta el presente (2004) la etnomusicología ha tomado las mismas variaciones en cuanto a método y técnicas de la Antropología Social, enmarcándose todos los tipos de estudios sociales del fenómeno musical desde paradigmas como el funcionalismo, estructuralismo, constructivismo, teorías del caos, teorías de la negociación cultural, difusionismo y en general algunas de las tendencias del pensamiento de las disciplinas de las Ciencias Sociales como Arqueología, Psicología e Historia, que hacen aportes a la construcción de un modelo –por así llamarlo– que de cuenta de las relaciones que se tejen entre los sujetos en torno a la música y a sus aplicaciones rituales como lo es la fiesta.

El *Goa* de la India, las *Stormraves*, las *full moon parties* y los *love parade* son tipos de fiestas unidas por la urdimbre tejida entre música y sociedad, o en otras palabras, más del campo de la Antropología entre Música y Cultura.

La música *Techno* es uno de los subgéneros que componen el universo musical total que representa el género conocido como Música electrónica; al cual pertenecen subgéneros como *Acid jazz*, *ambient*, *Dark ambient*, *Big beat*, *Break beat*, *Down beat*, *Dub techno*, *Triphop*, *Drum 'n Bass*, *Jungle*, *Electro funk*, *House*, *Deep house*, *Disco house*, *Garage*, *Happy hardcore*, *organic house*, *Industrial*, *Intelligent Dance Music*, *Techno*, *Detroit techno*, *Digital hardcore* y *Trance*.

Las raves surgen primero en los países colonialistas y por ende con mayor capital económico y poder político.

Las conclusiones a las cuales llegamos acerca de los agentes sociales, parten en primer momento desde la puesta a prueba de la teoría del estructural constructivismo que en términos generales propone que los conceptos de *clase* y de *lucha* de clases postulados por Karl Marx deben ser replanteados. Repensados desde los conceptos que el sociólogo Pierre Bourdieu propone y los cuales son: *campo*, *agente*, *hábitus* y *capital* (económico, cultural, simbólico y social).

El modelo teórico que nos brinda Bourdieu no es holísticamente aplicable al campo de la realidad social en la fiesta rave del Eje Cafetero, por lo cual nos vimos obligados en el transcurso de esta investigación a reformular, reinterpretar no sólo este modelo jerarquizante, sino además otros modelos teóricos que se creyeron y se creen pertinentes para el abordaje antropológico de algunos sub-campos, no porque sean campos menores en sí mismos, sino porque son jerarquizados así por el investigador como estrategia para ordenar el caos aparente dentro del cual se encuentra la información etnográfica obtenida de las relaciones que se imbrican entre los campos y los espacios sociales, entre los hábitos y los agentes, que hacen parte de los elementos estructurantes y estructurados en ellos mismos, y que para este caso son privilegiados investigativamente en sus discursos, en el momento mismo en que su oralidad aflora.

Concluimos que la categoría rave es perteneciente a un orden global de ideas y prácticas mediatizadas, los agentes sociales locales poseen a nivel de los hábitos diferencias marcadas con las prácticas del rave a nivel europeo o norteamericano; las condiciones sociales e históricas han producido el agotamiento temprano de la fiesta en los clubes pioneros del Eje Cafetero que la sustentaban. El campo cultural que se erige entre música electrónica y fiesta rave ha sido matizado en el Eje Cafetero por otros órdenes como la violencia ejercida por los grupos al margen de la legitimidad como los narcotraficantes, quienes quieren y de hecho han empezado a tomar posición en el espacio social de la escena rave del Eje Cafetero para asegurarse el poder, el monopolio económico del consumo de sustancias; el Eje Cafetero y en especial sus agentes sociales y más específicamente los agentes sociales del rave en la región cafetera han presenciado el inicio de una disputa territorial.

La fiesta rave en el Eje Cafetero pertenece al dominio de lo privado, los promotores quienes son los representantes del poder de la fiesta son por lo general inversionistas independientes. Son de una intención privada algunas fiestas para las que sólo se emite una cantidad determinada de *flyers* y de boletos de entrada. Lo público en la fiesta corresponde a la legitimación de los discursos que componen el gran discurso de la fiesta.

Las conclusiones proyectivas del análisis del discurso de la fiesta rave pueden ser entendidas acorde con la búsqueda de relaciones conceptuales en cada uno de los tres niveles que tomamos en esta tesis. En el nivel nuclear del análisis discursivo pudimos encontrar varios principios de correspondencia, por ejemplo el de la verosimilitud referencial dentro del cual clasificamos modelos conceptuales como los que se entretujan entre las oposiciones binarias Fiesta/Drogas, Fiesta/Música y Fiesta/Sexo.

Estas oposiciones generan en los agentes sociales, es decir *Dj's*, *Kandys* y *Ravers*, una relación entre el placer y la tensión en donde afloran todos los dilemas de la lucha social de clases, lucha que se lleva a cabo en el espacio social regido por fuerzas sociales de muchas polaridades, integralmente relacionadas y que no disputan otra cosa que la visión legítima de la fiesta electrónica, *after party* y demás nombres asociados a las prácticas de la música electrónica.

Los aspectos psicobiológicos comprenden el estado mental del sujeto, y así mismo el estado corporal o físico que en conjunto pueden darnos un estado diagnóstico del funcionamiento y desempeño de los sujetos en la dinámica de la fiesta. El baile en conjunto con la experiencia sensorial auditiva estructuran y clasifican la realidad y el discurso, operando como modelos conceptuales del rave, que son detectables en forma de esquemas clasificatorios, paradigmas y metáforas estructurales, así se constituye la verosimilitud referencial de la fiesta rave en el Eje Cafetero a través de la construcción por parte de los agentes sociales de secuencias narrativas que estructuran el relato de la experiencia subjetiva que ya sabemos contiene el rave.

La verosimilitud lógica de los *Dj's* y de los *Kandys* se da a nivel ideológico con la aparición a nivel discursivo de argumentaciones globales expuestas en el manifiesto *Raver* y del manifiesto *Kandy*; dos documentos anónimos que se encuentran fácilmente en *Internet* y revistas especializadas. El PLUR (paz, amor, unidad y respeto), código de valores de los *Kandys* esconde tras su velo de positivismo ideológico lo que sería por oposición absoluta el “*Godi*” (iniciales de Guerra, odio, desunión e intolerancia), código rechazado generalmente por las sociedades occidentales y que para el caso etnográfico en cuestión opera como un código diferenciador de las identidades del rave. En otras palabras, a través de la práctica discursiva de los códigos de valores los agentes sociales del rave persuaden y tratan de convencer a sus detractores, ocultando el encadenamiento original como una forma utilizada para conseguir la verosimilitud lógica, utilizando promesas, razonamientos y probabilidades futuras.

La verosimilitud poética se logra en los ravers como en todos los humanos a través de metáforas ilustrativas. Prueba de ello es la renuencia al término “*rayar*” para referirse a una situación no agradable, incómoda e insatisfactoria como lo es por ejemplo cuando un *Dj* no tiene el *feeling* que lo hace conectar con su público, o cuando se acerca alguien “*rayador*” que indispone a quien o quienes emiten esta categoría para denominar al otro, o en términos más de la teoría de Marc Auge, la otredad. Las figuras literarias que se pueden incluir dentro del repertorio discursivo de los agentes sociales de la fiesta rave en el Eje Cafetero son en gran medida originadas

en la acción de juego que tienen estos agentes con los significantes y significados, el juego semántico con estos últimos produce cambios en los sentidos originales del sistema simbólico que refuerza la idea de algunos teóricos acerca de la evolución semántica del lenguaje y de la formación, nacimiento (sociogénesis) y construcción de nuevas palabras para denominar contextos culturales anteriormente inopinables, innombrados. De esta manera existe un vínculo de correspondencia conceptual entre los discursos de origen global y los discursos de origen local que imprimen la dinámica de cambio sociocultural que muchos estudios de interpretación como éste han tratado de ver como privilegiado pero que nosotros simplemente observamos como un proceso irreversible.

La verosimilitud tópica es tan heterogénea como lo son los mismos raves, *kandys* y *Dj's*. En el plano regional los tópicos de la fiesta se evidenciaban en torno a las fiestas del club *Twilo* y de *Spell* así como también giraban estos temas alrededor de una integración conceptual compleja en donde aparecen factores sociales como lo *Fashion* o la moda, la música, el sexo o la sexualidad (identidad sexual), las drogas que en este trabajo hemos querido entender como discurso enteogénico; aparecen a su vez los otros tipos de discursos como el económico, el discurso de las 'gambas' en Manizales, el discurso de las 'prepagos' (prostitutas de las fiestas), el discurso de las fresas, y así un tipo específico de discursos de acuerdo con la clase social, grupos de edades y de cada *ethos* sociocultural que participa en estas dinámicas.

Pasando a otro punto del análisis del discurso llegamos al nivel autónomo del análisis del discurso en tres niveles, este nivel desvela la tríada discursiva que hemos primordializado compuesta por los pares de oposición Fiesta–Música, Fiesta–Drogas y Fiesta–Sexo. En cada una de estas oposiciones encontramos desglosado un conjunto de propiedades, las propiedades objetivadas por parte de los agentes del rave, las propiedades de quien lo analiza (propiedades del etnógrafo), y por último las propiedades del contexto en que son enunciadas las propiedades de los dos anteriores.

En el último lugar del análisis discursivo de la fiesta electrónica en el Eje Cafetero encontramos el nivel *sýnno*; que nos desvela otra tipología con sentido más holístico de lo que puede ser analizado: por un lado obtenemos discursos populares que atienden a órdenes de construcción del conocimiento local, y por otra parte tenemos discursos globales, universales culturales que en esa dinámica dialógica entre estos dos discursos crean una tercera clase de discursos que son los de fusión, los cuales pueden ser entendidos como resultantes de un proceso de hibridación, proceso de

descontextualización de los elementos culturales en la contemporaneidad, proceso de cambios socioculturales a partir de la desterritorialización de las identidades nacionales.

En este momento del texto y acercándonos al final, creemos conveniente hacer un paralelo entre el estructural constructivismo (modelo conceptual del cual tomamos como máximo exponente al sociólogo francés Pierre Bourdieu) y el modelo hermenéutico-interpretativo ofrecido por el concepto descripción densa de Geertz (aunque haya sido escrita y publicada por Gilbert Ryle).

Este concepto, es decir el de la descripción densa, es utilizado por Geertz para referirse al quehacer etnográfico de los antropólogos; él explica que el análisis cultural consiste en desentrañar estructuras de significación (lo que Ryle llamó códigos establecidos); expresión marcada como equivocada por Geertz pues parece que la empresa o el papel del antropólogo fuera la de un descifrador cuando se parece más a la del crítico literario (Geertz, 1972: 24).

El puente conceptual es trazable entre las dos corrientes en cuanto comparten el privilegiar la lectura crítica de la cultura como un texto (análisis semiótico de Geertz) en donde las estructuras están superpuestas unas sobre otras y el antropólogo trata de abrirse interpretaciones entre todo este entramado conceptual que compone a la cultura. En esta corriente se daría primacía a la interpretación de las estructuras conceptuales complejas de los actores sociales de la escena social en Geertz y a la de los agentes sociales en Bourdieu.

Para Geertz la cultura queda definida como un sistema semiótico, una trama de significaciones en la que viven hombres y mujeres. De este modo, su análisis pasa a ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones y no una ciencia experimental en busca de leyes (de aquí su crítica al Levi-Strauss de *El pensamiento salvaje*). A partir de este concepto de cultura, el autor afirma que hacer Antropología Social es hacer Etnografía y que ésta representa un tipo de esfuerzo intelectual antes que un procedimiento o una metodología.

En el Estructural constructivismo de Bourdieu no se habla de las estructuras de significación sino de las estructuras estructurantes determinadas y determinantes del hábitus del sujeto. “El hábitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a

producir” (Bourdieu, 1972: 178).

El objetivo general, que era hacer una descripción densa de las formas culturales como opera la distinción en la configuración de los discursos identitarios y/o étnicos, entre jóvenes practicantes de la fiesta rave, electrónica o *After party* en la región del Eje Cafetero de Colombia, se cumplió en cuanto se inició la elaboración de un estudio sistemático, la construcción, o mejor aún, la deconstrucción del discurso de la etnografía musical con estos agentes sociales (*Dj's*, *Ravers*, *Kandys*, ‘Fresas’, ‘Gambas’, etcétera), que también pueden ser leídos como actores, como practicantes de ciertos códigos de significaciones, de ciertos códigos de valores que los hacen ver como guiados predispuestos en estructuras preestablecidas por los mismos hombres y mujeres que antecedieron a los contemporáneos que practican el presente y predisponen el futuro con cada una de sus acciones.

De la misma manera creemos que hemos determinado elementos estructurales y sustanciales del campo social de la fiesta asociada a la música electrónica tanto a nivel local como global, así como también en un tercer nivel que sería el nivel regional; lo cual representa el brindar al lector ocasional y al dedicado investigador un precedente, una herramienta conceptual y cognitiva para continuar interpretando el comportamiento humano en general, sin fines conductistas ni mucho menos tendientes a las teorías apóricas del objetivismo determinista y del subjetivismo voluntarista, a partir de una ciencia social que se plantee la “génesis” social de las estructuras de las prácticas desde una perspectiva relacional e histórica.

“Un campo (...) se define entre otras cosas definiendo apuestas e intereses específicos, que son irreductibles a las apuestas y a los intereses propios de otros campos (...) y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, otras inversiones, destinados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione, es necesario que haya apuestas y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas del hábitus que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de las apuestas, etc.” (Bourdieu, 1984: 113-4).

De esta manera las relaciones de fuerza que se dan sobre el espacio social se estructuran y se construyen con base en la diferenciación del gusto a partir del hábitus, teoría de juego en donde los agentes que juegan apuestan sus diferentes tipos de capitales los

cuales les dan la posibilidad o no de la acumulación y reproducción del capital; lo que representa para los mismos agentes la jerarquización en la organización social a través del ganar o el perder prestigio y distinción dentro de los demás agentes que también a su vez apuestan sus intereses.

Lo que no alcanza a advertir Geertz con su concepto de estructuras conceptuales complejas, es el papel de la cultura en cuerpo de los sujetos, que es precisamente lo que incluye el concepto de hábitos como estructuras estructurantes que operan tanto en la mente y la construcción mental del cuerpo (corporalidad) de los agentes sociales, así como en su cuerpo propiamente físico.

Concluiremos entonces en afirmar que la distinción en el gusto por la fiesta es el factor o la manera como opera la distinción en la configuración de los discursos identitarios distinción dada por la cercanía o alejamiento entre lo que ya Bourdieu llamó estilos de vida en oposición a los modos de vida. El discurso identitario de los *Kandys* por ejemplo refleja sus intereses, sus expectativas y sus frustraciones implícitas y explícitas solamente en la configuración de un discurso enmarcado en otros discursos más amplios, discursos identitarios creados a partir de otras identidades predecesoras, como lo es la identidad discursiva del hippismo de los 60 en combinación con el *boom* del discurso ecológico que se ha venido acentuando y mezclando cada vez más con otros tipos de discursos.

Por lo anterior también concluimos que el manejo del tema de la identidad en este trabajo fue desde el principio enfocada en dos direcciones a saber: en primer lugar lo que los agentes dicen de ellos mismos ya sea mediante el uso y la práctica de la oralidad o de la escritura, y en segundo lugar, lo que el otro piensa que es la mismidad (en este caso lo que los demás agentes y el etnógrafo piensan que son verdaderamente los que se cobijan bajo una misma aparente identidad).

Conforme con lo anterior concluimos que el tema de la identidades Raver en este artículo no está en acuerdo con la tendencia reduccionista de algunos científicos sociales que piensan la construcción de la identidad o de las identidades en términos del distanciamiento y la diferenciación respecto de los preceptos identitarios del otro, el mirar la identidad como un encuentro dialéctico, como una lucha de los agentes que construyen sus identidades de clase, étnicas, de edades y demás identidades como la sexual, solamente por la negación de la identidad del otro; sería muy romántico y positivista ver que la identidad sólo puede ser reducida a una construcción individual y colectiva producto de la dinámica de dos agentes sociales que se pelean por definir quién es el uno y quién es el otro pero también concluimos que para algunos casos

puede ser satisfactoria esta explicación.

Preferimos ver la identidad como producto cultural complejo que al momento del análisis no se termina de construir ni en el sujeto ni en el colectivo, es decir, constantemente está sufriendo renovaciones, replanteamientos, reformulaciones que conceden el papel de esquema generador de prácticas a la identidad y además como modelo conceptual de integración o distanciamiento frente al otro, que está siempre allí a la vuelta de la esquina esperando ser enclasado, clasificado, percibido, apreciado, valorado; cuando vemos a los otros nos miramos a nosotros mismos.

No hay que hablar entonces del discurso identitario rave sino de los discursos identitarios que se integran en el discurso rave ya que como vimos en el Eje Cafetero existen varios tipos de discursos que se suman a los discursos identitarios de otros agentes sociales de la fiesta a nivel global; cada discurso asociado a la posición que ocupan los agentes en el espacio social, espacio por excelencia en donde ocurre la lucha por el poder, por el prestigio y por la visión legítima de la sociedad.

La cultura es pública dice Geertz porque su significación lo es, de esta manera lo público y lo privado dentro de la Antropología Política se diferencian más respecto de la acumulación o no del capital económico por parte de los agentes que participan en el juego social que aquí llamamos la guerra de intereses.

Esta investigación deja planteadas diversas conclusiones que pueden ser desarrolladas más a fondo en una instancia posterior. Pero creemos que se ha logrado con este texto aportar al conocimiento que se tiene sobre este tema en la comprensión de los sentidos y las motivaciones que generan las prácticas culturales de los agentes sociales del rave.

Todo el tiempo narrado de esta tarea interpretativa procuró por brindar a los agentes sociales involucrados en la investigación una lectura alterna nunca antes intentada de esta forma, de sus propios órdenes de realidad beneficiando a los mismos con los resultados del proyecto investigativo que se encarnan en este ensayo cultural, aumentando nuestro capital cultural y el de ellos, mediante la invitación a una lectura crítica y detallada de esta monografía que por el momento podemos concluir, no sin antes explicitar que quedan cosas que no pudieron ser satisfactoriamente explicadas, pero que de alguna manera fueron sistemáticamente llevadas desde la práctica etnográfica al plano de la teoría social y sobre todo antropológica y viceversa. Si cumplimos con el fin específico de reproducir modelos foráneos como los norteamericanos y los europeos con fines explicativos en nuestros contextos, también nos tomamos el trabajo de no hacerlo al pie de la letra, punto que podría

representar en cierta medida el aporte que hacemos a la disciplina antropológica latinoamericana, antropología que al igual que los demás productos culturales resulta híbrida, fusionada, no casada y no estrictamente ligada al desarrollo teórico y conceptual de la Antropología imperialista.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AUGÉ, Marc. (1979) *Símbolo, función e historia*. 210 folios, Edit Grijalbo S. A.
- BALANDIER, Georges. (1988). *El desorden*, Edit. Gedisa, España.
- BORDIEU, Pierre. (1997). *Razones prácticas*, 1994, 232 f., Edit Anagrama
(1996). *Cosas dichas*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- _____ (1998). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
(1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid Akal.
- BOURDIEU, P. y Teubner, G. (2000). *La fuerza del derecho*. Ediciones Uniandes. Santa Fe de Bogotá.
- CLIFFORD, James. (1988). *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Harvard: harvard university press.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Seuil, Paris.
- DERRIDA, Jacques. (1989). *Autopercepción intelectual de un proceso histórico, El tiempo de una tesis: puntuaciones*. En: *Revista Anthropos* # 93, Ed. Promat. Barcelona. pp.20 –25.
- DÍAZ Viana, Luis. (1993). *Música y Culturas*. EUEDEMA, Antropología Horizontes. España.
- DÍAZ, Luis. (1993). *Música y culturas*. EUEDEMA, Antropología Horizontes. España.
- DURKHEIM, Emile. (1968). *Las formás elementales de la vida religiosa*. Ed. Shapire. Buenos Aires.
- ELIAS, Norbert. (1993). *La Sociedad Cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 403.
- ELIADE, Mircea. (1981). *Lo sagrado y lo profano*, 5ª ed, 185 f., edit Labor S. A.
- FRITH, Simon. (1996). *Music and Identity*. En *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay. London: Sage, pp. 110-127.
- FOUCAULT, Michel. (1979). *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI, pp. 355.
- _____.(1980). *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta,

pp. 189.

_____. (1989) *Jean Laplanche: Hölderlin y el nombre del padre*. En Tomás Abraham, *Los senderos de Foucault*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión, pp. 135-148.

_____. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, pp. 142.

GADAMER, Hans-Georg. (1997a). *La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo*, (1990), en Reinhart Koselleck y Hans-Georg Gadamer: *Historia y hermenéutica*, 1997, Barcelona: Paidós, pp. 109-125.

GARCÍA Canclini, Néstor. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: sudamericana.

GEERTZ, Clifford. (1978). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

GEERTZ, Clifford. (1994). *El conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós, Barcelona, 1983.

JOCILES, M. I. *Las técnicas de investigación en antropología: mirada antropológica y proceso etnográfico*. *Gazeta de Antropología*. 1.999, n. 1 15 [citado el 4 de febrero de 1.999], pp. 15- 01. Disponible en Internet: <http://www.ugr.es/local/pwllac>.

LEVI-Strauss, Claude. (1974). *Antropología estructural*. 428, Ed Paidós.

MATURANA, Humberto. (1997). *La objetividad. Un argumento para obligar*.

Dolmen Ediciones. Santiago de Chile.

MORIN, EDGAR. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona (1983).

PELINSKI, Ramon. (1997a). *Presencia del pasado en un cancionero castellanense*.

Ricoeur, Paul. (1984). *Temps et récit*. Editions du seuil. París.

Páginas en Internet

<http://inthemix.xfx.net/tecno/glosario/letraf.htm>

<http://www.xeron.org/?ficha=65>

www.elektorave.com. portal de música electrónica y raves México (2004)

www.nida.nih.gov/Infofax/Ecstasys.html - 18k - 25 Abr 2004

www.urban75.com/Drugs/drugamyl.html - 17k

<http://www.geocities.com/cualocomics/historiaraves.html> (2004)

<http://www.uwgb.edu/galta/a100/lectures/lect23.htm>

<http://ateneovirtual.alasbarricadas.org/historia/index.php?page=Sobre+la+miseria+>