

Química y electrónica. Las técnicas del placer en el baile contemporáneo

VICTOR LENARDUZZI

Recibido: 31/03/2014

Aceptado: 12/05/2014

Victor Lenarduzzi

Doctor en Ciencias Sociales. Profesor Adjunto de Teorías y Prácticas de la Comunicación I, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Profesor Adjunto de Arte y Cultura de Masas, Facultad de Ciencias de la Educación, UNER.

E-mail: victorlenarduzzi@gmail.com. Argentina

RESUMEN

Este artículo se propone analizar, en el marco del proyecto de investigación *Pistas electrónicas: djs, música y baile*, las relaciones entre música electrónica y consumo de éxtasis a partir de considerar que las mismas constituyen técnicas del placer que permiten procurarse ciertos disfrutes e intensidades ligados a la interacción de los cuerpos en movimiento. En primer lugar, se traza un breve panorama histórico de la droga conocida como éxtasis y sus diferentes usos. Luego, se describen algunas características de la música electrónica de baile, sus géneros, la función del DJ, etcétera. En tercer lugar, se analizan las formas del placer e interacción que surgen de la conjunción entre baile, música electrónica y droga. Finalmente, se indican algunas ideas que permiten comprender esos placeres como una suerte de neo-hedonismo, cuya principal característica es producir desplazamientos en la experiencia corporal y sexual.

Palabras Clave: música electrónica – éxtasis – baile –placer - técnica.

ABSTRACT

CHEMICAL AND ELECTRONIC. TECHNIQUES OF PLEASURE IN CONTEMPORARY DANCE. This article aims to analyze, the relationship between electronic music and ecstasy after considering that these are techniques that give pleasure and joy linked to the interaction of moving bodies, within the framework of a research project called *Electronic Dancefloors: DJ, music and dance*. Firstly, there is a brief historical overview of the drug known as ecstasy and its different uses. Secondly, we describe some characteristics of electronic dance music, its traits, its genres, the role of the DJ, etcetera. Thirdly, we analyze the ways of interaction and pleasure arising from the conjunction of dance, electronic music and drugs. Finally, we suggest some ideas that allow us to understand such pleasures as a sort of neo-hedonism, which main feature is to produce shifts in the body and sexual experience.

Keywords: electronic music –ecstasy – dance –pleasure - technique.

INTRODUCCIÓN

Post-nacional y hedonista, la cultura electrónica se ha expandido como un virus por todo el planeta. Multitudes “colocadas” bailando al ritmo de la música electrónica en Miami, Tokio, Buenos Aires, Berlín, México, Londres, Río de Janeiro, Gante... *Techno, house, trance, hardcore, tech-house, drum 'n' bass, gabber*, para mencionar algunos, forman parte de los géneros que ponen en movimiento a millares de cuerpos. Sin dudas, éste ha sido un fenómeno socio-cultural de gran relevancia en el tránsito del siglo veinte al veintiuno. La postal aérea del millón de bailarines del *Love Parade*, alrededor de la columna de la Victoria en el Tiergarten de Berlín, tal vez sea una de las imágenes más emblemáticas. Son muchos. Bailan. “Colocados”, seguramente con éxtasis.

Este artículo se refiere a esa cultura de baile contemporánea. Los flujos de sonidos que despliega la música electrónica en festivales y clubes en su encuentro con el uso de sustancias estimulantes aplicadas a la sonoridad, el movimiento corporal y la expansión de la sensibilidad, constituye una suerte de intersección de dos técnicas del placer: la música y las drogas. Ambas tienen una larga historia y una relación de “afinidad electiva” que cada tanto se recrea. La escena electrónica introduce un nuevo impulso y renueva esa relación con algunos énfasis particulares. Resulta interesante pensar el baile como parte de la problemática de la comunicación, ya que nos vuelve a poner frente a las interacciones “cuerpo a cuerpo” en un contexto en el que, por momentos, todo parece devenir imagen y virtualidad. Aquí no todo es relación virtual pero, además, tampoco hay necesariamente un privilegio de la palabra.

Elías Canetti considera que uno de los mayores temores del ser humano es ser tocado por lo desconocido. Ese temor fue fundando las distancias que los hombres trazan con su alrededor y la “aversión” al contacto no desaparece simplemente al mezclarnos con gente. “Solamente inmerso en la *masa* puede el hombre liberarse de este temor a ser tocado. Es la única situación en la que este temor se convierte en su contrario.” (2005: 70). En alguna medida, la rave y la fiesta electrónica se constituyen en la inversión de ese temor, aunque sin duda esto no se produce sólo porque hay personas aglomeradas. Se trata, además de una forma de *masa festiva* cuya meta es la fiesta y su articulación está dada por el *ritmo*, lo que Canetti llama una *masa palpitante*.

En esta situación se modelan formas de comunicación e interacción con algunas particularidades: que consista en una escena vinculada al baile y al consumo de una sustancia como el éxtasis, no puede tratarse como un detalle menor al momento de producir una interpretación sobre la misma. Se trata de una convergencia entre música y sustancias que, en parte, pone a ciertos saberes en cuestión: no se encuentran con el característico paisaje de sujetos con vidas arruinadas. Al contrario, la están pasando bien. Esto no quiere decir que lo hagan sin riesgos, pero contradice el relato típico en el cual –retomando palabras de G. Sissa– el “duende malicioso” se vuelve un “ogro intratable” hasta que “el goce y el sufrimiento más agudo se vuelven indiscernibles.” (1998: 13). Aquí, además, estamos interesados en el tema en sus dimensiones culturales, no médicas o jurídicas. Nos interesan las huellas que este complejo químico-sonoro ha dejado en las formas de la experiencia musical, en las relaciones intersubjetivas y en los desplazamientos del disfrute corporal en la cultura contemporánea.

QUÍMICA

La 3-4,metilendioximetanfetamina o MDMA es la sustancia de la droga que se conoce como éxtasis. Se la consigue en forma de pastillas y también en polvo. Según la caracterización que hace el filósofo Antonio Escotado el efecto que produce la MDMA

... tiende a evocar disposiciones de amor y benevolencia. Incluso cuando lo que se experimenta es melancolía, añoranza o cualquier ánimo emparentado con la tristeza, esos sentimientos afloran en formas tan cálidas y abiertas a inspección que producen el alivio de una sinceridad torrencial, libre de la suspicacia que habitualmente oponemos al desnudamiento de deseos y aspiraciones propias. Exultante o nostálgica, según los casos, una catarsis emocional es previsible. (2006: 172-3).

Las miradas deterministas y simplistas suelen tratar la droga de un modo unilateral y prácticamente como *la* causa de la “cultura de la música electrónica”. Sin embargo, esto dista de ser así. El éxtasis existe desde antes y sería adecuado decir que existe desde antes de ser éxtasis. Se trata de una sustancia de las denominadas drogas de diseño y fue sintetizada por primera vez en 1912 en los laboratorios Merck de Darmstadt (Alemania) y quedó archivada cuando estalló la Primera

Guerra. La reaparición ocurrió en la década de los sesenta: en primer lugar logró sintetizarla Gordon Alles; luego, el químico Alexander Shulgin, en California. La década ofició como un momento muy propicio a la experimentación sensorial a través de la alteración de las percepciones y la búsqueda espiritual a través del consumo de sustancias “psiquedélicas” (como el LSD). Alexander Shulgin probaba los efectos sobre sí mismo. En 1965 logró sintetizar la MDMA pero la probó dos años más tarde. Según su experiencia no era una droga típicamente psicodélica pero tenía rasgos de los psicodélicos como la “calidez”, aunque no era visual o alucinatoria (Collin 2002: 40).

Hacia 1977, Shulgin le hizo conocer del tema al psicólogo Leo Zoff, que la distribuyó entre los colegas y planteó sus posibles usos terapéuticos. En el contexto de la comunidad *psi* el nombre que recibió la droga fue *Adán*, lo que le daba una connotación mística. Los psicólogos no hacían publicaciones referidas a la sustancia para mantenerla en reserva. Planteaban estudiar sus efectos y sus potenciales para la expansión de la vida psíquica, los aportes a la mejora de las relaciones personales, el desplazamiento de bloqueos y traumas subjetivos, etcétera. Habían aprendido de la mala experiencia con el LSD y la política de “extensión masiva” impulsada por Timothy Leary que terminó en la prohibición en 1966. Sin embargo, para principios de la década del ochenta –y vinculado a la corriente terapéutica– el Boston Group comenzó a fabricar MDMA masivamente y a venderla con “manuales de vuelo” que enseñaban el modo de usarla.

Aunque todavía no era una droga aplicada al baile, en Inglaterra se prohibió ya en 1977. La DEA solicitó recién hacia 1984 que fuera incluida en la categoría I de la Ley de Sustancias Ilegales. Lo logró en 1985 y así quedó incorporada a la cruzada neoconservadora contra las drogas como política para el mundo occidental. Aunque es presentada en los discursos oficiales como un peligro que acecha, como una amenaza de muerte, el eje central suele ser la dimensión legal. La peligrosidad del éxtasis es sumamente debatida, como también su capacidad de generar adicción. La ilegalidad de la sustancia implica un riesgo y por esto no es sencillo qué realmente es lo que se está consumiendo. Pero su carácter ilegal no parece una razón suficiente para comprender su inscripción

social y sus formas de uso. Como afirma Wolfgang Schivelbusch en *Historia de los estimulantes*:

El tabú en lo referente a las drogas (opio, hachís, marihuana, cocaína, heroína, morfina, etcétera.) y su ilegalización en el mundo actual son fenómenos relativamente recientes. De hecho, en un diccionario del siglo pasado buscaríamos en vano términos como “toxicomanía” o “drogadicción”, que no llegaron a emplearse hasta el siglo XX. Hasta finales del siglo pasado todavía estaba tolerado el consumo de drogas. (1995: 241).

Antes, durante 1983, cuando en Estados Unidos todavía la sustancia era legal, un miembro del Boston Group se asoció con gente de Texas, asociada al tráfico de cocaína, para vender la droga aprovechando su aura de droga espiritual. La MDMA comenzó ofrecerse en “fiestas de éxtasis” –sobre todo en discos y bares gay- como una droga feliz e ideal para bailar. En Texas se distribuyeron –según Collin– millares de dosis y al poco tiempo la droga llegó al ambiente de los negros gay en Nueva York y Chicago (Collin 2002: 45).

Así, finalmente, fue que la MDMA llegó ser lo que es en la actualidad: éxtasis. Según sugiere Collin, los traficantes hicieron una intervención decisiva en la nominación y la creación de un imaginario alrededor de la droga. La sustancia comenzó a ser experimentada como éxtasis y construyó su alianza con el hedonismo contemporáneo. Nuevamente, el visionario había sido Timothy Leary, que había anticipado que sería *la droga* de la década del ochenta. Cada vez más desvinculada de la comunidad terapéutica –y alejándose de su posible destino como medicamento– se aproximó a la pista de baile para convertirse en una tecnología del placer, de exploración de los sentidos, del goce del contacto y la apertura, de inmersión del cuerpo en un renovado disfrute de la música y el movimiento. De ahí que sea pertinente, en lo que sigue, trazar algunos trayectos y exponer algunas ideas sobre la música electrónica de baile actual.

ELECTRÓNICA

La música electrónica tiene su historia y sus matrices tienen diferentes procedencias, difíciles de sintetizar en unas pocas consideraciones. Parte de su linaje está en las formas experimentales y vanguardistas,

que podríamos rastrear desde el futurismo hasta la música concreta, pasando por la electroacústica de Karlheinz Stockhausen. También hay otra compleja e interesante historia vinculada a la música popular, tal vez de modo central a las músicas negras, y a las experiencias sonoras de diferentes lugares y regiones. En este último caso, resulta pertinente enfocarse en una dimensión central: la música para bailar, el espacio de los clubes, la vivencia de las fiestas, la cultura de la noche.

A través de la idea de “Atlántico negro”, referida a la diáspora de los africanos traficados como esclavos durante el siglo XIX, Paul Gilroy (1993) piensa las formas en que las músicas negras se entremezclaron y sobrevivieron en formas de saber no tradicionales, vinculadas sobre todo a un saber hacer, al movimiento corporal y al baile y a rituales colectivos que actualizaban una memoria y una sensibilidad particulares. Esas músicas han tenido mucho que ver en la gestación de las formas musicales populares que florecieron en el siglo veinte y, además, muchas veces preservaron formas sonoras –como la textura, el ritmo, la percepción colectiva– que habían sido despreciadas por la tradición occidental. En el discurso estético moderno la música alcanza la dignidad de Arte precisamente cuando se separa del baile, cuando se vuelve música para escuchar, en especial, en una instancia considerada individual y solemne.

La escena electrónica pone el baile en el centro y, por lo tanto, cuestiona ese tipo de prioridades estéticas. En gran medida, esto tiene que ver con lo que se produce como explosión del *rave* y las fiestas electrónicas de baile multitudinarias hacia finales del siglo veinte y principios del veintiuno. Es plausible afirmar que hay tres grandes rasgos que son comunes a diferentes formas de la música pop de las últimas décadas y que también constituyen a la escena de la música electrónica. En primer lugar, se puede decir que la música pop (gracias a la amplificación) se escucha fuerte: allí donde hay música pop se escucha –en lo posible– al mayor volumen y mucho más si se trata de un concierto o una fiesta. En segundo lugar, se puede decir que la música pop se escucha en grupos (de cientos y miles); aun cuando haya expansión de las formas de recepción individual y atomizada, algún criterio de autenticidad del pop se sigue jugando en esa escucha conjunta. En tercer lugar, se puede decir que la música se escucha “colocado”: sea con alcohol, marihuana, cocaína o ácido, las músicas de masas han estado vinculadas al uso

de sustancias que alteraran o expandieran la percepción (Ehrenberg 1994). La cultura electrónica pone en valor algo más: se escucha en movimiento, es decir, se *baila*.

La música electrónica tiene diversos itinerarios que van, entre otros, de la música disco al *house*, del *krautrock* al *techno*, del *ambient* al *techno* inteligente, del *dub* al *trip hop* y del *harcore* al *drum'n'bass*. Además se pueden contar en el medio una cantidad de variantes y subgéneros que van del *tech-house* al *dubstep*, pasando por el *trance* (Lenarduzzi 2012). Se trata de música que tiende a generar variaciones periódicamente y todo el tiempo se están inventando nuevas categorizaciones según las producciones y los escenarios. Diferentes autores han reconstruido estas trayectorias con una mirada de conjunto o deteniéndose en estilos particulares (Eshun 1998; Llés 1998; Reynolds 1998; Blánquez y Morera, 2002; Collin 2002). De ahí que vamos a permitirnos cierto esquematismo, para privilegiar una caracterización general de lo que ha implicado la expansión de la música electrónica de baile (o música *dance*) en el contexto contemporáneo.

Tal vez los dos principales linajes sean el *house* y el *techno* y, a partir de ellos, una gama extensa de cruces y mezclas, como también de épocas de predominio de uno u otro. El *house* –una suerte de deconstrucción o abstracción del disco– se gestó en las discotecas de negros gays de Chicago hacia mediados de los 80 y sus referentes pioneros fueron Frankie Knuckles, Larry Levan, Ron Hardy, Lil’Louis y Marshall Jefferson, para mencionar a algunos. El *techno*, más frío y maquinal que el *house*, es un producto de la experiencia negra de Detroit, y su tríada fundacional está integrada por Kevin Saunderson, Juan Atkins y Derrick May, surgido hacia la misma época.

El traslado de estos sonidos a Gran Bretaña dio lugar al surgimiento del movimiento del rave y el *acid house*, con su historia de resistencias y transgresiones que, sin duda, fue el lugar en el cual se gestó la popularización mundial del rave. La otra gran referencia ha sido el *Love Parade*, con el *techno* como banda sonora de la ciudad de Berlín postmuro, con sus records de cifras de bailarines (superó el millón desde 1996) también replicado en otras partes del mundo (San Francisco, México, Sidney). Buenos Aires también tuvo su ciclo de raves entre 1996 y 1998, y consolidó una serie de espacios masivos y alternativos o *underground* por los que circulan cultores de la escena.

Un artífice central de la cultura electrónica es el disc-jockey (DJ), promovido actualmente a la categoría de artista. Nicholas Bourriaud considera que es algo así como un “paradigma” de las formas estéticas actuales. Durante una sesión el DJ toca una serie de cortes o *tracks* y propone un paseo “por el universo musical” construido como secuencia sonora en la que selecciona y mezcla en un orden específico y, a su vez, interviene esos materiales con la equalización, con filtros, con alteraciones de la velocidad o con un *loop* generado en vivo, en función del momento en que sucede su actuación. El estilo de un Dj tiene que ver con “su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) y por la lógica que organiza los enlaces de los fragmentos que toca.” (Bourriaud 2007: 43).

Collage, mixtura, reciclaje o deconstrucción ha sido ideas con la que se asocia esta tarea. El DJ propone un recorrido a través del sonido en el que interpela a participar a otros. Esta participación crea una fuerte implicación corporal, porque la meta del “arte de la mezcla” o “ciencia del ritmo” (Miller, 2007) es hacer bailar, generar un ambiente para una multitud con la que interactúa a través de la música en “tiempo real”. Diedrich Diederichsen considera al DJ es “un artista de la reconstrucción” que actúa un cierto sabotaje al pop ya que opera “en contra de la forma canción, es decir, en contra de la reconciliación entre historia y repetición, ritmo y épica, que aquella forma ofrecía” (2005: 115). El DJ se vale de la capacidad que tiene el sonido de invadir, de sorprender y llevar(nos). La música interpela más allá de la conciencia hasta saturar el cuerpo y enmarcarlo en una materialidad vibrante. (Trower 2012: 1-12).

Bourriaud propone el concepto de “estética relacional” para pensar estas formas que buscan generar “modelos de sociabilidad”, es decir, formas que no sólo ponen a los sujetos en relación con unos objetos sino que apuntan a producir modos de intersubjetividad. Son formas artísticas que en lugar de un “espacio simbólico autónomo y privado” apuntan a intervenir en “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” proporcionando espacios de indagación y juegos perceptivos, modos de participación y experimentación, formas de interactuar abiertas a lo no previsto (2006: 11-12). La obra –el concepto se vuelve inadecuado- ya no responde a visiones aristocráticas sobre el arte: opera

como “una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Ibídem 14).

No podemos pensar la actividad artística del DJ sin la escena de la multitud bailando y jugando en medio del sonido, en medio de esa *duración a experimentar* que es bailar, que emerge como creación en esa escena. La actividad no es mera reproducción sino que produce combinaciones nuevas y las pone a prueba en un laboratorio particular: *la pista de baile*. Y con esa tarea es que tanto el *house* como el *techno*, incluyendo todas sus derivaciones y sub-géneros, han dado lugar a uno de los cambios más significativos en la música popular desde los años sesenta. Esto no sólo se debió al modo en que se hace la música a partir de la década del ochenta sino que se extiende a una alteración radical del modo en que la gente escucha y experimenta la música. Las repeticiones prolongadas de *beats* cambiaron el eje hacia el ritmo, los receptores y el baile y dieron lugar a un fenómeno de multiplicación estilística en permanente cambio. (Prendergast 2003: 367). El aspecto fundamental de estas músicas es ubicar al *cuerpo en movimiento* como manera de experimentarla. Así, el conjunto de variantes de la música electrónica se constituyen como una “técnica del placer” orientada al baile, al disfrute del ritmo y el movimiento, en síntesis, a la experiencia kinésico-sonora. Y como se dijo en el apartado anterior, fue en la década de los ochenta que la MDMA se volvió “éxtasis”, es decir, el momento en que comenzaban a surgir las músicas apropiadas para el consumo recreativo.

INTERACCIONES Y PLACERES

En su historia sobre el movimiento del *rave* y el *acid house* en Gran Bretaña, Matthew Collin (2002) propone tomar al éxtasis como una tecnología, específicamente orientada a producir un cierto goce o disfrute. Esto se puede vincular claramente con la conceptualización de Michel Foucault referida a las “tecnologías del yo” a las que entiende como aquellas

...que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault 2008: 48).

Se trata de las formas en que el individuo “actúa sobre sí mismo” a partir de una cierta experimentación, de una serie de nociones de procedencia y circulación diversa, de un uso del cuerpo y de los saberes en función de procurarse unos disfrutes, de “secretos” conocidos, ocultados y transmitidos por circuitos especiales y anclados, muchas veces, en grupos primarios que operan como espacio de iniciación pero también de “cuidado”. Con estas ideas se puede pensar la convergencia de *química* y *electrónica* como técnicas de placer en el contexto de las interacciones que promueve una cultura de baile.

Resulta pertinente hacerse algunas preguntas: ¿Por qué termina la MDMA terminó siendo tan eficaz para el baile social y el disfrute colectivo? ¿Cómo opera la sustancia en el cuerpo? ¿Cuáles son sus efectos en la producción del placer?¹ Una de las principales características del éxtasis es que produce unos efectos subjetivos e intersubjetivos particulares: es una sustancia que genera *empatía*, provoca un estado de encuentro y apertura hacia el otro. Lo particular es que esa empatía no opera tanto en un plano racional, por así decirlo; por ejemplo, no apunta al diálogo y la conversación sino que “conecta” en una dimensión más estrictamente sensible, de espontaneidad y complicidad inmediata expresada a través de las miradas y las sonrisas, y en el contacto físico del abrazo y las caricias... Cuando los participantes de las escenas de baile vinculadas a la música electrónica son consultados sobre los efectos de la droga en el plano relacional incluyen términos como “amistad”, “afecto”, “contacto”, “sensibilidad”, “complicidad”, “simpatía” y “proximidad”. En esta línea sostiene el filósofo e historiador de las drogas Antonio Escohotado: “a cambio de no cruzar las puertas de la percepción permite trasponer o desempolvar las puertas del corazón” (2006: 172). Las emociones a flor de piel desbordan el cuerpo y salen al encuentro de los demás.

El éxtasis influye de modo directo en el ánimo, por lo general, produciendo una actitud positiva o de predisposición al disfrute. Su despliegue es muy físico y se expresa en lo corporal en las ganas de moverse y bailar. Las metáforas de los usuarios, casualmente, suelen ser técnicas: “es como que te resetea”, “la pasti te formatea todo” o “con el bicho quedás remixado”. El estado que produce es de *euforia*, es decir, de una intensa sensación de bienestar en la que se incrementa e intensifica la sensualidad y se experimenta también una sensación de

paz. En general no produce alucinaciones, el mundo objetivo sigue allí tal cual es. Cuando mucho, produce una intensificación en la percepción de los colores y las luces, además de provocar un refinamiento para la percepción del sonido que no sólo se oye, también se siente en la piel. Todo ese contorno propio que es la piel se vuelve una superficie ardiente –ya que aumenta la temperatura- y la música –envolvente- también parece acariciar(nos).

El éxtasis puede llevar de unos veinte minutos a una hora en subir y su efecto puede durar entre las cuatro y las seis horas. Quienes se han iniciado con una dosis de buena calidad relatan que la experiencia tiene tal intensidad y es tan atrapante que resulta reveladora (aumenta la capacidad de *insight*). La iniciación no se produce sobre el vacío: hay relatos previos, información acerca de lo que puede llegar a suceder, recomendaciones sobre cuidados a tener presente, etcétera; pero *lo revelador* es cuando esos relatos y descripciones que se han escuchado o leído se “encarnan” en el cuerpo. El cambio de estado no suele darse de modo inmediato sino que “va llegando” o “se produce”; el involucrado “se descubre” en otro estado.

Las sensaciones renovadas –pero no ajenas- se ponen de manifiesto: se descubre que la música está sonando de otra manera, que la atención es otra, que el cuerpo se expande, que “hay barreras que ya no están”, sostienen varios usuarios. Entonces algo ha sucedido: en ese lapso hay un punto en el cual se advierte que se está “colocado”, es decir, que la sustancia comenzó a trabajar. Los tiempos y las vivencias no siempre son idénticos: pueden ser intensos y densos (la Intelligent, la Motorolla o la Ferrari); más amigables y procesuales (la Armani, la Trebol o la Corazón Rosa que iban subiendo de a poco), más “flashero”, colgado e introspectivo (la Apple o la 007).² El momento del descubrimiento produce fascinación: el incremento de las sensaciones placenteras, la apertura, la empatía, el particular modo en que suena la música; todo resulta “increíble”. “Pero ¿qué esto tan fantástico que está pasando?” o “¿cómo me estaba perdiendo esto?” pueden expresar lo que en el ambiente se sintetizó como *AETismo* (es decir, Ahora Entiendo Todo o AET). Una suerte de enamoramiento y deseo de “encontrarte otra vez” en un renovado baño de serotonina. La repetición de la experiencia en algún momento pierde esa magia iniciática y esos primeros momentos

nunca se recuperan. Se puede decir que aquí hay dos caminos, el aumento de la dosis, el exceso y el bajón (el incremento de la dosis solo potencia la energía no la dulzura y la calidez) o la opción por un camino más interesante de exploración del placer.

La proxémica más convencional suele cambiar. El espacio entre las personas se llena de música y propicia la interacción. Los cuerpos pierden distancia entre sí, no sólo están más juntos porque hay muchas personas bailando, sino que surge cierta predisposición al contacto y disfrute del mismo. El éxtasis tiende a *cancelar el temor al contacto social*, o sea, las barreras que se tienen ante el cuerpo del otro, la fobia a las situaciones multitudinarias. La gente se descubre a sí misma riendo con extraños, abrazando o recibiendo caricias y bailando en el centro de una pista en la que hay tres mil personas a su alrededor. El investigador inglés del MDMA Nicholas Saunders (1995) afirma -y sin duda está haciendo referencia a un factor clave- que fundamentalmente lo que hace el éxtasis es “quitar el miedo”. Si la sustancia ha sido denominada “droga del amor” es, precisamente, porque el amor deja de dar miedo y porque abre las puertas a la experimentación de un amor no sexual. Aunque no seamos conscientes de ello, el miedo muchas veces las palabras las emociones y condiciona las actitudes físicas. Específicamente, se trata de quitar el miedo a expresar y recibir afecto, el miedo a permitirse gozar de actividades como bailar, estar con otros, abrazarlos, tocarlos. (Saunders 1995). Para muchos esto es una suerte de “paraíso” que se disfruta justamente porque pone en suspenso los miedos, las barreras sociales, las fobias, los prejuicios y las preocupaciones. La *pasti* desinhibe pero –a diferencia del alcohol– no produce osadía desafiante o agresividad.

La lógica del éxtasis contribuye a transitar la experiencia del baile como un *trip*: implica sumergirse en una “temporalidad”, en una relación particular entre los cuerpos y la sonoridad en la fiesta. Las técnicas constituyen una dimensión fundamental de esa relación y puede decirse que las hay de tres tipos: las que trabajan sobre el sonido (amplificadores, computadoras, etcétera.), las que trabajan sobre el ánimo y la energía (tecnologías químicas como el éxtasis, pero también la marihuana, el popper o la ketamina) y las del movimiento o las formas del baile, por cierto repetitivo pero a la vez bastante libre (Gallo 2012). Uno de los

aportes más interesantes para pensar esta cuestión viene del ensayista Kodwo Eshun, quien a través de las ideas de un “afrofuturismo” y una “ficción sónica” articula un complejo en el que se pueden pensar sustancias, máquinas, cuerpos, pista de baile y música. Ese complejo no “descorporiza” a los seres humanos sino que, al contrario, en lugar de distanciar respecto de las emociones, los equipos de sonido hacen sentir con más intensidad: son “experiencias cyborg hipersensuales” que configuran una “galaxia de sensaciones audiotáctiles”. El autor postula un plano de fusión entre sonido y ciencia ficción, que se comprende cómo “ficción sónica” con fuerte orientación a la idea de futuro (1998: 00 [002-001]). Si vinculamos estas ideas con la “intervención química” podemos pensar en formas experimentales y expansivas de la sensibilidad, no sólo formas sustitutas de la experiencia. El baile extático es una práctica que desborda lo intencional. Se ha dicho, parafraseando a Kraftwerk: “A veces bailamos la música, a veces la música nos baila, a veces, simplemente, se baila” (Lenarduzzi, 2012: 219).³

Mientras se baila la palabra no es la principal protagonista de la interacción por largos períodos: sostener una conversación no es el eje de esta experiencia. Más bien hay sobreentendidos en miradas que se encuentran y sonrisas cómplices: saber que se está sintiendo algo similar (“estamos de pasti” podría decirse, que es algo así como decir estamos viajando, volando, flotando o perdidos en la música). Esto no quiere decir que la palabra esté totalmente desterrada, de hecho pueden existir intercambios sumamente ocurrentes y divertidos, comentarios sobre reflexiones reveladoras, situaciones que se quieren compartir, expresiones de sinceridad o alegrías que se verbalizan... Pero hay que saber elegir cuando hablar: el chamuyo, el debate, el comentario extenso e insistente, no son los géneros que organizan la escena. También la palabra está representada: en muchas fiestas de Buenos Aires se había vuelto muy popular la exhibición de un cartel que resignificaba el eslogan de una conocida marca de hamburguesas para decir “Pasty te quiero”.

Como dijimos, el “recurso químico” puede ser tratado como una tecnología del placer o del yo que implica un trabajo sobre el propio cuerpo, pero para el que se tienen que dar un conjunto de condiciones estéticas, relacionales, sonoras, etcétera. Es decir, el éxtasis en sí mismo, no ha generado mecánicamente la *cultura electrónica*; sí se puede afirmar,

casi sin ninguna duda, que contribuyó a dotarla de sus características. Tal como señalan Gilbert y Pearson, al menos para quienes participan de esta cultura, es muy claro y evidente que hay músicas que suenan como suenan porque han sido diseñadas para ser recepcionadas bajo los efectos específicos del éxtasis (2003: 265). La presencia invasiva y envolvente de los graves y sub-graves, el murmullo esquizoide repetido al infinito, la efectos *doppler* que redibujan el espacio, las percusiones que hacen *syncro* con los latidos del corazón, la lógica de montaña rusa con subidas y bajadas de los *tracks* electrónicos, las atmósferas y paisajes sonoros evocados, son producto de una experimentación con la sustancia que ha sido abstraída y estetizada por los DJs y productores musicales.

NEO-HEDONISMO

Dado que genera fuertes emociones transpersonales, la predisposición al contacto físico y la expresión de afectividad –incluso con gente que se acaba de conocer– dio lugar a la construcción de un mito sobre el éxtasis como “droga del amor” o afrodisíaco, siempre poniendo como ideal el contacto sexual. Sin embargo, el éxtasis tiene mucho más que ver con una *pista de baile post-sexual* que con la búsqueda de la conquista con fines sexuales, la cacería de presas y la seducción heterosexual tradicional. Perdidos en el *medium* del sonido, sumergidos en un océano sonoro –para retomar la lúcida idea de David Toop– nuestro cuerpo se pierde en la música y se deja llevar por ella, un poco como describe Barthes “el placer del texto”, esto sería “ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas– pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.” (Barthes 2003: 29).

El éxtasis no mejora el rendimiento sexual –tan caro a las representaciones masculinas– sino que hasta le juega en contra (inhibe la erección). Tiende a desplazar la obsesión por el sexo hacia una “erótica ampliada”, más allá del levante, que se puede caracterizar como “post-sexual” en tanto el énfasis no está puesto en las formas tradicionales de la sexualidad. El éxtasis no conduce tanto a la “calentura”, está más relacionado con la calidez. En parte, de la experiencia del éxtasis consiste en desmarcarse de ciertos hábitos, pautas y mandatos, entendiendo que se dan como desplazamientos subjetivos (sean huidas,

permisos o reelaboraciones) que son una especie de “des-identificación” o desestabilización de las identidades (Butler, 2001; Blázquez, 2012).

Aquí resulta pertinente hacer algunas reflexiones sobre el lugar del “sexo” en la configuración de las subjetividades y los vínculos interpersonales, en particular, considerando que el baile ha sido una práctica fuertemente marcada por lo sexual y las relaciones de género. Michel Foucault puso bajo sospecha la categoría “sexo” como una “entidad dada” y mostró que se trata de una ficción unificadora, que reúne, supuestamente de modo coherente y homogéneo, cosas dispares. De este modo,

...la noción de “sexo” permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia; como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descubrir en todas partes: el sexo, pues, pudo funcionar como significante único y como significante universal. (2002: 187).

Sin duda, en el baile se han articulado todo un conjunto de expectativas sobre modos de moverse, actitudes y gestos dirigidos a confirmar el predominio de una formas legítimas de la corporalidad vinculadas al imperativo heterosexual. La pista de baile en la cultura electrónica privilegia el grupo y desdibuja el predominio del baile en pareja, los ritos de cortejo o el acoso y la “cacería” sexual. Es un espacio mucho más vinculado a lo “amistoso” que a la tensión del “levantar”. Y además, desarticuló la idea de seguir una coreografía para devenir puro *movimiento*. En este sentido, se puede observar como una escena que promueve una cierta configuración de la sensibilidad, de los modos de estar, moverse y disfrutar (Straw, 2002).

Judith Butler se ha referido a las formas que hacen que los sujetos sean inteligibles en la medida en que –a partir de un ideal normativo-regulatorio– se puede ver en ellos una “coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (Butler 2007: 72). Lo que resulta novedoso en la cultura dance es la construcción de un *lugar* (la pista de baile) en el que se da una suerte de “discontinuidad” de la serie sexo-género-deseo planteada como una relación coherente y continua. Esto permite ciertas reconfiguraciones “micropolíticas” que intervienen en el orden del deseo y el placer pero que, a su vez, operan como

“desobediencias momentáneas” a las normas hegemónicas. Sensibilidad diferenciada y erótica del baile que no es común en otros contextos ya que se trata de un erotismo no específicamente sexual, que permite experimentar sensaciones y contactos que de otro modo están vedados.

El placer en las formas más convencionales con que solemos entenderlo refuerza la identidad. Mientras que en su forma “extática” da lugar a cierta “desorientación” que se vivencia en esa relación de sincronía con un extenso flujo sonoro (la música electrónica no va tema por tema, sino que es un *fluir*, un *ensamble*) que puede provocar una

...desestabilización de nuestra experiencia normal respecto a nosotros mismos y a nuestros cuerpos, [que] se experimenta de forma rutinaria como una fuente de placer más que como una confusión terrible y un pánico ciego”... [De este modo] ...la disolución extática del yo en la pista de baile, la transformación de códigos ordinarios de interacción física y verbal, siguen experimentándose como una vivencia transformadora que alienta y hace posible el descubrimiento de nuevas relaciones, tanto de nuestro cuerpo como del de los demás. (Gilbert y Pearson 2003: 203)

La experiencia de bailar “colocado” música electrónica tiende a aproximarse, según Simon Reynolds (1998) a formas culturales orientales: una suerte de “fervor flotante” o de “pre-orgasmo” casi permanente emparentado con el *tantra*. Resulta significativo el modo en esto que afecta a los varones, en quienes la relación entre droga y música tiende a una “desfalificación” del cuerpo y darse el permiso para experimentar ciertos placeres que en otros contextos serían descalificados como “femeninos”. Nicholas Saunders también vincula la experiencia del *dance* con tradiciones orientales como el Zen, ya que existiría un parentesco con la meditación, en tanto en la enajenación en la escena y la música y en la conexión con una vibración, se lograría estar completamente situado en un momento presente, sin ningún diálogo interior que distinga el cuerpo del yo o la acción de la intención (Saunders 1995).

En este marco, las prácticas extáticas de baile, pueden ser leídas como una suerte de “trance posmoderno” y neo-hedonista en las que el DJ actúa como “brujo”, “sacerdote” o “chamán” cuya sabiduría consiste en lograr que el bailarín sea “poseído” por un “dios pagano” (la música) y producir un “desborde colectivo” de placeres. En este sentido, la escena de la música electrónica se puede caracterizar como una “cultura

del baile por el baile”, como una conjunción de tecnologías del placer –química y electrónica–, sin otro fin por fuera del baile mismo.

Sí, lo sabemos: al menos, para los que logran comprar o conseguir una entrada.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R.

2003. *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Blánquez, J. y O. Morera

2002. *Loops. Una historia de la música electrónica*, Reservoir Books, Barcelona.

Blázquez, G.

2012. I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile. En Citro, S. y Ascheri, P. (comp.)

Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas, Biblos, Buenos Aires.

Butler, J.

2001. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*, Cátedra, Madrid.

2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.

2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.

Bourriaud, N.

2006. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

2007. *Postproducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Canetti, E.

2005. *Masa y poder. Obra completa I*, Debolsillo, Barcelona.

Collin, M.

2002. *Estado alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*, Alba, Barcelona.

Diederichsen, D.

2005. *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Interzona, Buenos Aires.

Ehrenberg, A.

1994. *Individuos bajo influencia. Drogas, alcoholes, medicamentos psicotrópicos*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Escohotado, A.

2006. *Aprendiendo de las drogas. Usos y abusos, prejuicios y desafíos*, Anagrama, Barcelona.

Eshun, K.

1998. *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, Quartet, Londres.

Foucault, M.

2002. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires.

2008. *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Buenos Aires.

Gallo, G.

2011. Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En Carozzi, M. (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Gorla, Buenos Aires.

Gilbert, J y E Pearson

2003. *Cultura y políticas de la música dance*, Paidós, Barcelona.

Gilroy, P.

1993. *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge.

Lenarduzzi, V.

2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*, Aidos, Buenos Aires.

Llés, L.

1998. *Dance music*, Celeste, Madrid.

Miller, P [alias DJ Spooky].

2007. *La ciencia del ritmo*, Alpha Decay, Barcelona.

Prendergast, M.

2003. *The Ambient Century. From Mahler to Moby. The Evolution of Sound in the Electronic Age*, Bloomsbury, Nueva York.

Reynolds, S.

1998. *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, Picador, Londres.

Saunders, N.

1995. The spiritual aspect of rave culture. En Diario *The Guardian*, 22 de Julio de 1995. [Consulta 15-09-2011] en <http://ecstasy.org/info/rave.html>

Schivelbusch, W.

1995. *Historia de los estimulantes*, Anagrama, Barcelona.

Sissa, G.

1998. *El placer y el mal. Filosofía de la droga*, Manantial, Buenos Aires,

Straw, W.

2002. Scenes and sensibilities. En *Public* N° 22/23. [Consulta 20-07-2013] en <http://strawresearch.mcgill.ca/StrawPublicScenes.pdf>

Trower, Sh.

2012. *Senses of Vibration. A History of the Pleasure and Pain of Sound*, Continuum, New York.

NOTAS

1 Es conocido que el éxtasis produce deshidratación, aumento de la temperatura, bruxismo y que el cansancio parece no percibirse. No se recomienda combinarla con alcohol ya que va en contra de sus mejores efectos. Quienes trabajan con la idea de reducir daños lo señalan como no recomendable para personas con problemas psiquiátricos, para quienes siguen tratamientos con antiretrovirales, personas con problemas del corazón, hígado o riñones, problemas de hipertensión, diabetes, epilepsia o asma. No vamos a extendernos más que en esta consideración sobre los efectos “indeseados” de la sustancia, que suele ser el más enfatizado en el discurso médico, el jurídico y el periodístico.

2 Todas estas denominaciones vinculadas a marcas, dibujos animados, etcétera. son nombres de fantasía que se les ponen a las cápsulas que han circulado en diferentes épocas, a veces son diferentes en su calidad.

3 La idea parafraseada fue expuesta por Rulf Hütter de los Kraftwerk, describía el “hacer música” diciendo: “A veces tocamos música, a veces la música nos toca a nosotros, a veces... se toca”.

