



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES  
CENTRO DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS SOBRE CHIAPAS Y LA  
FRONTERA SUR

“SIENDO DE TIERRA PUEDO VOLAR, CONECTANDO CON EL  
SER ESPIRITUAL...” UNA APROXIMACIÓN DE ETNOGRAFÍA  
INVOLUCRANTE AL RIZOMA DE LOS FESTIVALES DE  
*PSYTRANCE* EN CHIAPAS Y GUATEMALA

ESTUDIO DE CASO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:  
ITZCHEL RESÉNDIZ PATIÑO

TUTORA:  
DRA. ENRIQUETA LERMA RODRÍGUEZ CIMSUR-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:  
DR. MIGUEL LISBONA GUILLÉN CIMSUR-UNAM  
DR. JOSÉ ORANTES GARCÍA CIMSUR-UNAM  
DR. ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ FAM-UNAM  
DRA. MARCELA MENESES REYES IIS-UNAM

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MÉXICO  
MAYO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM** dentro del proyecto con clave IN300620 titulado “La producción de la frontera Chiapas-Guatemala: Una aproximación al ordenamiento territorial y su significación”. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

## CONTENIDO:

### **UNA INTRODUCCIÓN TRANSPERSONAL AL ESTUDIO DE LOS**

### **FESTIVALES DE *PSYTRANCE*** **6**

### **PRIMERA PARTE** **38**

#### **CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES Y ORÍGENES CONTRACULTURALES** **38**

ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE LOS *RAVE*: ESTADO DEL ARTE 38

Lo dicho sobre los festivales rave 39

El chamanismo electrónico ¿Qué se ha dicho de los djs? 51

El filo de dos miradas ¿Drogas o enteógenos en los rave? 59

De tribus y ritualidades urbanas contemporáneas 69

HACER RIZOMAS, LA ESTRATEGIA DEL CAMBIO CONTÍNUO: MARCO TEÓRICO 76

Un tejido de redes psicodélicas rizomáticas 76

#### **CAPÍTULO 2: EL *RAVE* SOMOS TODOS JUNTOS AL MISMO TIEMPO** **85**

¿Quiénes somos? 85

Somos muchos, distintos y múltiples 91

¿Dónde estamos? Aquí, allá, hasta allá... 107

Más allá del lugar ¿Cómo nos apropiamos del espacio? 113

#### **CAPÍTULO 3: MÁS QUE PALABRAS: INTERACCIONES Y ACTITUDES LINGÜÍSTICAS EN LOS *RAVE*** **122**

¿*CÓMO HABLAMOS?* 123

¿*CÓMO NOS EXPRESAMOS? SOBRE LA JERGA O SOCIOLECTO* 126

*UNA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA *PSYTRANCE* COMO UN METALENGUAJE* 131

<i>SOBRE CÓMO APRENDÍ A DISFRUTAR DE LA MÚSICA PSYTRANCE</i>	137
<b>CAPÍTULO 4: UN CUERPO COLECTIVO: DINÁMICAS DE LA FIESTA</b>	<b>146</b>
<i>¿QUÉ ES UN RAVE Y CÓMO FUNCIONA?</i>	146
Cuerpos danzantes	159
Tecnologías enteogénicas	165
La vida cotidiana fuera del dancefloor	173
<i>CUANDO NO FUNCIONAN LAS COSAS</i>	177
Atrapados y ¿sin rave?	182

## **SEGUNDA PARTE** **190**

---

<b>CAPÍTULO 5: INVOLUCRADO: UN TESTIMONIO ETNOGRÁFICO EN LOS RAVE DE CHIAPAS</b>	<b>190</b>
Jueves 24 de diciembre de 2020: Conociendo el sitio	193
Viernes 25 de diciembre de 2020: Pox-sesiones 003	198
Sábado 26 de diciembre de 2020: Un tesoro pirata	202
Domingo 27 de diciembre de 2020: Limando asperesas	204
Lunes 28 de diciembre de 2020: El inicio de otra aventura	206
Martes 29 de diciembre de 2020: <i>Scouting</i> en “Sancriis”	208
Jueves 31 de diciembre de 2020: <i>Psycr trance III</i>	209
Viernes 01 de enero de 2021: Helium en acción	222
Sábado 02 de enero de 2021: <i>Blackout</i>	230
Domingo 03 de enero de 2021: Nahualeando	233
Lunes 04 de enero de 2021: Enfermo y paranoico	246
Martes 05 de enero de 2021: Preparativos	248
Miércoles 06 de enero de 2021: Fifth Dimension	250
Jueves 07 de enero de 2021: <i>Afterparty</i>	259
Viernes 12 de marzo de 2021: Empezando otra vez	262
Jueves 18 de marzo de 2021: Inaugurando el Eleva	265
Sábado 20 de marzo de 2021: El llamado de Nahualeando	266
Domingo 21 de marzo de 2021: Equinox	273
Lunes 22 de marzo de 2021: Bloqueados	279
Martes 23 de marzo de 2021: Balance final	284
Lunes 29 de marzo de 2021: El show debe continuar	285
<b>A MODO DE CIERRE: CONSIDERACIONES A UN ESTUDIO INVOLUCRANTE SOBRE LOS RAVES EN CHIAPAS Y GUATEMALA</b>	<b>287</b>

¿En qué consisten las experiencias ordinarias y extraordinarias en los festivales de psytrance en Chiapas y Guatemala?	288
<i>¿CÓMO SE VIVEN ESTAS EXPERIENCIAS?</i>	292
¿Qué papel tienen en la transformación subjetiva de disposiciones y prácticas cotidianas?	295
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>304</b>

## Una introducción transpersonal al estudio de los festivales de *psytrance*

Este estudio de caso consiste en una mirada involucrante del ejercicio etnográfico, que, entre otras cosas, refleja el proceso de transformación que como investigador sufrí al tratar de vincularme íntimamente con las personas que realizan festivales de música electrónica psicodélica popularmente conocidos como “*rave*” (reiv). Cuando hablo de *rave*, me refiero a un espacio de intensas celebraciones, donde la gente busca superar las nociones convencionales de individualidad y normalidad refiriendo a sus propias experiencias en una dimensión práctica, que funciona y opera más allá de la lógica del paradigma racionalista y la consciencia basada en la experiencia personal ordinaria egocéntrica. Esta investigación busca contribuir al desarrollo de una antropología cuyo objeto de estudio no son los grupos étnicos tradicionalmente estudiados, coadyuvando a verter luz sobre los procesos emergentes de nuevas asociaciones multiculturales entre personas de diversos orígenes que han decidido vincularse por aficiones musicales, tecnológicas, ideológicas, estéticas, tradicionales y otras.

*Irse de rave* implica salir de la comodidad y la cotidianidad para ir en busca de experiencias extremas, raras, inusuales, reveladoras y, con suerte, transformadoras. Los *ravers* (reivers, personas adeptas a las fiestas *rave*) disfrutaban tanto de este tipo de experiencias que se desplazan varios kilómetros,<sup>1</sup> atraviesan fronteras y a veces hasta llegan a otros

---

<sup>1</sup> El término *raver*, persona que se dedica a los festivales *rave*, proviene del acrónimo de las iniciales de Radical, Audio, Visual y Experience, anglicismo que surgió a finales de la década de los 1980 entre las juventudes europeas amantes de la música electrónica para autodenominarse y cuyo uso se ha extendido globalmente. Algunos *ravers* también refieren al término un estado de fiesta salvaje, desatada y delirante. Por otra parte, algunas de las personas que accedieron a colaborar conmigo para realizar esta investigación, también, opinan

rincones del mundo para poder disfrutar de ellas. El objetivo es apartarse tanto como se pueda del dominio de las sociedades y culturas hegemónicas, adentrarse en recónditos paraísos naturales (como bosques, acantilados, desiertos y playas) y danzar durante días.

Se trata de un movimiento contracultural que sus participantes describen como “un viaje personal que cada uno experimenta de manera diferente” y, al mismo tiempo, también es “un viaje que se hace acompañado”, cuya meta colectiva ideal es liberarse de los constreñimientos de las sociedades hegemónicas y conectarse con su propia interioridad y una visión holística de la tierra, la naturaleza y el cosmos a través de una música electrónica muy particular a la que llaman *psytrance* (saitrans).<sup>2</sup> Los *ravers* muestran un comportamiento casi ceremonial ante los procesos de producción, enseñanza y ejecución de esta música.

De acuerdo a sus conocedores, el disfrute especializado de la música *psytrance* trasciende las limitaciones de los sentidos ordinarios, pues, además de que, frecuentemente, expresan encontrar placer en escuchar lo que otros consideran llanamente “ruido”; manifiestan que, pueden sentirla con todo el cuerpo, olerla, verla, saborearla e inclusive interactuar con ella de maneras muy complejas; como si fuera un mapa interactivo de territorios desconocidos; una inteligencia artificial que códifica, almacena, procesa y

---

que “rave” y sus derivados, son términos estigmatizantes que denotan cierta comercialización de su cultura y sus prácticas, prefieren evitarlos en lo posible y hasta llegan a ofenderse si son referidos con ellos.

<sup>2</sup> Popularmente se cree que el término *psytrance* contracción de *psychedelic trance* (saikedelic trans) proviene de la unión de las palabras griegas *psique*, que puede traducirse como una manifestación de la interioridad o de la propia mente; y *deulon*, que es lo relativo a; quedando el término compuesto *psychedelic*, insignia de un movimiento estético multidisciplinario que, desde finales de la década de 1960, se precia de cultivar y expresar facetas alternativas de la mente que, buscan expandir los horizontes convencionales de las formas de ver la vida de los occidentales. Por otro lado, el *trance* (*trans*) es uno de los grandes géneros de música electrónica, se caracteriza por combinar los sonidos futuristas e industriales del *techno* con los ritmos y estructuras afrolatinas de la música *house*, produciendo una mezcla altamenteailable, que por su carácter circular y repetitivo es frecuentemente referida por sus danzantes como “hipnótica”. El *psychedelic trance* es un subgénero de música electrónica sumamente especializado, híbrido multicultural de ritmos, melodías, armonías, sensaciones y texturas, que cambia, o muta, al recombinarse con los sonidos de cada región, pueblo, cultura y tecnologías con las que entra en contacto. Originalmente surgió a finales de la década de 1980 en las costas de Goa, India; y actualmente se danza en las pistas de baile *undergroud* de las juventudes contraculturales de la mayor parte del mundo globalizado.

comunica información altamente significativa para su comunidad; e inclusive, se concibe como una persona más, invisible e incorpórea que, no obstante, instruye y acompaña durante todo el festival, los días posteriores, y a veces, toda la vida.

No es necesario estar todo el tiempo en el *rave*, es posible permanecer conectado con esta música y sus comunidades en cualquier parte, en tanto no se deje de sentirla y no se deje de bailar; a veces es necesario hacerla sonar al máximo volumen posible de los recursos disponibles, ya sean un teléfono celular, un pequeño par de audífonos personales o poderosos sistemas de audio diseñados para uso en exteriores y abastecer a miles de bailarines; a veces basta con que sólo siga sonando internamente dentro de la cabeza.

Los *rave* son anheladas reuniones de personas que, inicialmente, no necesariamente tienen algo en común, más allá de su gusto por esta música, y que apartir de las congregaciones festivas, generan un lugar al que dicen “pertenecer”, y en el que entretejen sus vínculos sociales según sus afinidades y conocimientos musicales. Los que asisten a los *rave*, lo hacen sabiendo que cada quien es diferente, que le gustan otras cosas, por otras razones, y, por lo tanto, experimentan las cosas de maneras distintas. Por eso, de manera contraria a como usualmente ocurre en los contextos cotidianos de las sociedades urbanas occidentales, respetuosamente, manifiestan estar dispuestos a dejar momentáneamente de lado sus diferencias superficiales, para unirse en una especie de “comunidad”, cuyos principales vehículos son el cuerpo, la música, la danza y los enteógenos. Me refiero al uso de sustancias sintéticas y de origen vegetal y animal, que algunos *ravers* consideran sagradas.

Idealmente, se trata de encuentros seculares clandestinos multitudinarios, multidisciplinarios y transnacionales en los que convergen juventudes de gustos alternativos provenientes de todo el mundo, para compartir experiencias con la interioridad, la

singularidad, la otredad, la exterioridad, la comunidad, la multiplicidad, la sacralidad, lo infinito, lo inconmensurable y lo trascendental. En otras palabras, los *ravers* son un grupo heterogéneo de jóvenes de distintas culturas que se reúnen en enclaves recónditos y paradisíacos para compartir inusitadas experiencias corporales a partir de las cuales desarrollan afinidades estéticas, espirituales, ecológicas, tecnológicas y contraculturales.

El presente estudio de caso trata de las experiencias que compartí con algunas de las personas que producen estos festivales y se escribe desde la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en el sureste mexicano. Aclaro que no refleja, ni representa, el clima social o las realidades políticas cotidianas que vive la mayoría de la población en los campos o en las ciudades de Chiapas o Guatemala. Es acerca de un grupo de artistas electrónicos, que producen festivales *rave* internacionales, que, aunque son de diversos orígenes viven en la misma zona, que se la pasan viajando tanto como pueden, y que regularmente trabajan en un circuito de festivales electrónicos que ocurren entre Chiapas y Guatemala.

El estudio es exploratorio y pretende ser una aproximación al estilo de vida de las comunidades de *ravers* que practican nuevas artes y modos de vida alternativos, y que, tienden a la movilidad transfronteriza. No es sobre todos los festivales electrónicos que ocurren en la región, ni tampoco es sobre la impresión general que tienen las miles de personas que acuden a estos eventos; sino de un grupo de personas más o menos específico (porque los miembros cambian y nadie es indispensable), que comparten algunas ideas y formas de ver las cosas, y que reconocen que, a su manera, han incorporado a la música *psytrance* y los festivales *rave* como una parte medular de sus vidas.

En este estudio se abordan dos años de trabajo de campo en los *rave* de esta región, a partir de mediados de 2019 y hasta finales de 2021. Me involucré en este proceso de investigación primero como un *raver*, y después, marcado por distintas entrevistas a

profundidad con algunos productores, promotores y artistas de este movimiento, a través de ocho festivales internacionales y varias fiestas locales pequeñas, en el circuito de los festivales “Nahual-Can”, “Psycr trance”, “Fifth Dimension”, “Cosmic Convergence” y “Ritual del fuego nuevo”, realizados alrededor de lo que algunos participantes de este movimiento llaman “la ruta maya del *psytrance*”, entre Palenque y San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y Santiago Atitlán y Villa Canales, Guatemala.

Una referencia a “lo maya” que, para mi como antropólogo mexicano, no siempre ha sido cómoda o políticamente adecuada, principalmente, porque de manera parecida a como señaló Arun Saldanha (2007) en su estudio sobre las fiestas de *psytrance* en Goa, India, la mayoría de los participantes en estos eventos, sobre todo en posiciones privilegiadas de la organización de los festivales, son extranjeros de etnias caucásicas. En el caso que estudio, primordialmente, algunos *ravers* mexicanos y guatemaltecos de clases medias o altas provenientes de otras ciudades, algunos con doble nacionalidad, en su mayoría, también, de tez clara.

Cómo mencioné anteriormente, el acento de esta investigación no está en la cuestión étnica o racial, sin embargo, en retrospectiva, considero relevante el hecho de que los pocos descendientes de las culturas originarias de la zona que yo vi en los festivales no estaban danzando, ni disfrutando de las fiestas, ni mucho menos tocando la música. La mayoría eran muy jóvenes y casi siempre estaban empleados con sueldos raquíticos en extenuantes tareas de mantenimiento, carga, construcción, vigilancia y limpieza. Entre ellos, algunos de los mayores, a veces, también, fueron contratados para hacer “ceremonias *performativas*” en los grandes festivales. Me refiero a algo así como una puesta en escena de un rito o una danza tradicional, con un carácter de exhibición deportiva o teatral, en la lógica del entretenimiento turístico. Ellos dicen que, sí es una fiel representación de sus ceremonias, pero no se lo toman

en serio, porque creen que los *caxlanes* (palabra que los tsotsiles usan para designar a los extranjeros/descoloridos) “nada más estamos jugando”. Entonces, juegan también con nosotros, un rato, en tanto reciban su pago. Sin embargo, en general, el grueso de la población indígena, en su mayoría, estuvieron notoriamente apartados y marginados, a veces por voluntad propia; y en algunos casos específicos, hasta excluidos y removidos de estos festivales. Pese a que, en algunas ocasiones, las comunidades indígenas, en su carácter de dueñas de la tierra, a través de sus asambleas y representantes comunales, fueron los que dieron los permisos y rentaron los terrenos para que se hicieran los festivales.

Asimismo, algunos de mis colaboradores principales como Armando Alamilla en Palenque, Chiapas; y Digo Art en Sololá, Guatemala, quienes son también algunos de los pocos *ravers* mestizos, terratenientes y productores de festivales internacionales que se asumen a sí mismos como descendientes directos de los mayas, tampoco estuvieron muy apegados a la idea de señalar este circuito como propio de la cultura maya, sino que se acerca más a lo que Astrid Pinto (2012) describe como *mayanidad* en su estudio sobre Los Guerreros de luz, otro movimiento religioso de la zona:

Aquí lo maya se constituye como un trabajo de imaginación erigido mucho más allá de los límites del área maya por personas de diverso origen quienes han decidido, a partir de ciertas representaciones culturales, resignificar una tradición y abrazarla como propia. Se trata de otra forma de vivirse e imaginarse como maya (Pinto, 2012, p. 107).

Mientras construíamos los datos etnográficos que conforman esta investigación, algunas de estas relaciones, redes, prácticas, técnicas, representaciones y sistemas simbólicos fueron

experimentados como procesos graduales que se vivieron y se siguen viviendo a través de mi propio cuerpo y persona. Ya que mis datos fueron resultado de una etnografía involucrante (que explicaré un poco más adelante), mis propias experiencias y procesos de desarrollo son tomados como fuente de datos primarios. Por esta razón, muchas de las observaciones que se expresan en este trabajo fueron construidas en primera persona, a veces hasta en plural incluyente, producto de mis experiencias personales, atravesadas en mi propio cuerpo, en diálogo con los relatos de las experiencias de los *ravers* que accedieron a colaborar conmigo en esta investigación. Esto quiere decir que yo no soy el único que escribe, para usar las palabras de Deleuze y Guattari (2014, p. 23), “Hemos sido ayudados, absorbidos y multiplicados”. Desde esta perspectiva interna, y al mismo tiempo, externa, y en conjunto con algunos *ravers* especialistas de estas reuniones, nos proponemos tratar de responder las siguientes preguntas:

¿En qué consisten las experiencias ordinarias y extraordinarias en los festivales de *psytrance* en Chiapas y Guatemala?

¿Cómo se viven estas experiencias?

Y según la interpretación de sus propios actores, ¿Qué papel tienen en la transformación subjetiva de disposiciones y prácticas cotidianas?

Con base en lo señalado, los objetivos específicos de esta investigación son:

1) Mostrar cómo se organizan las experiencias ordinarias en los participantes promotores de la cultura de los festivales *rave*.

2) Ubicar la presencia de elementos que pudieran ser considerados vehículos para el

contacto con experiencias extraordinarias: por ejemplo, danzas, prácticas místicas, espirituales, religiosas, medicinales, curativas o terapéuticas, con relevancia en los festivales de *psytrance* en Chiapas y Guatemala en general.

3) Identificar casos particulares que muestren el carácter heterogéneo y múltiple de los procesos mediante los cuales los *ravers* ejecutan y perfeccionan sus artes a través de sus cuerpos.

4) Indagar en el tipo de transformaciones subjetivas que identifican los *ravers* a nivel personal y en sus disposiciones cotidianas, a partir de la recuperación y registro de las experiencias transpersonales de quienes accedieron a participar en esta investigación.

Para comenzar a exponer el carácter transpersonal de esta investigación es importante mencionar que, durante los *rave*, son tantos los participantes que expresan experimentar transformaciones subjetivas, que, resulta muy difícil tratar de categorizar objetivamente todo lo que ocurre simultáneamente. Sencillamente, con las herramientas conceptuales de las que disponemos, aún no es posible, porque los *ravers* siempre están cambiando aceleradamente durante cada reunión y con cada interacción. No obstante, sigo y seguiré tratando de analizarlos y de sistematizar la información obtenida. Es extenuante tratar de seguirles los pasos, pero me gusta pensar que, con ellos, también he venido cambiando yo y la forma en que los observo.

Me refiero, también, a que este estudio es una especie de continuación de mi tesis de licenciatura: como un aficionado de la música *psytrance* llevo varios años siguiendo de cerca los *rave* por la Ciudad de México y la zona centro del país. En un estudio anterior (Reséndiz, 2018), preguntándome por el significado detrás de estas prácticas, encontré, mediante el análisis y comparación de varias entrevistas a profundidad con distintos especialistas, que en

estas reuniones hay múltiples significados y sentidos en experimentación y negociación constante, que dependen de muchas situaciones, y se expresan de múltiples maneras, entre las que considero más sobresaliente, la experimentación con roles alternativos e identidades transitorias, esto quiere decir que, en estos espacios, se puede tratar de ser una versión alternativa o distinta de uno mismo, o sí se prefiere, alguien completamente diferente. A veces, hasta incorporarlas totalmente dentro de sus vidas cotidianas y hacerlas parte de sí mismos y su estilo de vida.

La búsqueda por eventos cada vez más especializados, clandestinos y duraderos, me llevó hasta Chiapas y la frontera sur, a donde mudé mi domicilio para estudiar este posgrado e investigar los festivales que en esta zona se realizan. Desde mi llegada a la ciudad de San Cristóbal, mi interés por el gran flujo de intercambios de personas y música que sostenemos con Guatemala en lo referente a la cultura del *psytrance*, fue creciendo aceleradamente, y por suerte, tuve la oportunidad de hacer trabajo de campo en el país vecino durante algunas semanas, antes de que estallara la pandemia global de “*covid-sars19*” a principios de 2020, cerrando oficialmente la mayoría de las fronteras e interrumpiendo nuestros planes de seguir estudiando este fenómeno en otros contextos de la región centroamericana.<sup>3</sup>

Para comenzar a comprender las transformaciones de las que hablo es necesario hablar de la antropología transpersonal (Viegas, 2016), remarcando que, su principal técnica para recabar e interpretar información es la *observación involucrante*. Tradicionalmente, la

---

<sup>3</sup> Tal es el caso, que, en el ejercicio de estas y otras medidas restrictivas, durante el festival “Tribal Gathering”, celebrado en una isla en Colón, Panamá, del 29 de febrero al 15 de marzo de 2020, bajo el pretexto de prevenir contagios, las fuerzas armadas de ese país irrumpieron en el evento arrestando a los organizadores, confiscando pasaportes a los extranjeros y encerrando a todos los participantes dentro de las instalaciones del festival por varias semanas en espera de ser repatriados a sus países de origen. Para estas personas, cambió dramáticamente la percepción del *rave* al pasar de sentirse privilegiados por estar en un festival paradisíaco a reclusos en una especie de campo de concentración improvisado. Por suerte, yo no me encontraba entre ellos, ni ninguno de mis conocidos más cercanos. Puede verse una nota periodística de estos acontecimientos en <https://www.youtube.com/watch?v=k6A19UyW2ck>

antropología, ha mostrado a la observación participante como una técnica de recolección de datos confiable, que nos permite relacionarnos directamente con los informantes y observar, utilizando todos los sentidos, cómo estos construyen, experimentan y modifican los mundos que habitan.

Sin embargo, es de reconocer que, cuando el nivel de participación involucra modificaciones en las formas que percibimos las realidades y la preeminencia de otros sentidos sobre la vista (algo así como experiencias extraordinarias), estas experiencias usualmente son ignoradas, subestimadas, devaluadas o, por lo menos, pasadas por alto para evitar dar pie a posibles controversias epistemológicas. Sin embargo, no se puede negar que:

Mientras que las sociedades occidentales pueden considerarse monofásicas, en tanto que solo reconocen a la vigilia como único estado de consciencia capaz de producir conocimientos “válidos y verdaderos”. Por otro lado, la mayor parte de las sociedades tradicionales son polifásicas, ya que integran a sus formas de conocer otros estados de consciencia como los sueños, la meditación profunda, el pensamiento mágico, el trance, las visiones, las alucinaciones, la sanación, la hechicería, las experiencias cercanas a la muerte y la comunicación con los ancestros y el mundo espiritual en general, solo por mencionar algunos ejemplos (Cf. Laughlin en Viegas, 2016, p. 29).

Del mismo modo, en la historia de la disciplina antropológica, el registro etnográfico en distintos contextos nos ha mostrado que cuando los investigadores de campo logramos abandonar o suspender momentáneamente nuestros prejuicios y reconocer nuestras limitaciones perceptivas, podemos comenzar a compartir con informantes calificados

experiencias, sueños, visiones, perspectivas o formas de ver el mundo que reflejan distintos niveles de participación en la cultura de los otros. Para que esto sea posible, en forma preliminar, debemos aceptar que:

La modificación de los estados ordinarios de consciencia puede llevarnos a rozar un espacio energético-espiritual, transpersonal-transcultural, de un orden intensamente trascendente, que, en ocasiones se asocia con sincronicidades místicas o psicopatologías cognitivas, todo lo cual no es aprobado por el paradigma racionalista moderno. Usualmente, los únicos estados de consciencia que la cultura occidental admite como válidos son los que se encuadran en la vigilia, sobre una base racionalista (Viegas, 2016, p. 24).

Las realidades experimentales en las que podemos participar en los *rave* tienen múltiples, tal vez infinitos, niveles de profundidad analítica y perceptual, la cuestión al rededor del estudio de este tipo de experiencias extraordinarias es si las concebimos como *mysterium tremendum fascinans* o si las entendemos como parte de la “normalidad”, tan racionales como cualquier actividad cotidiana como ir al trabajo, a la iglesia, al estadio o a la discoteca. Para clarificar esta idea ayuda pensar sobre una distinción planteada originalmente por Mircea Eliade (1981), uno de los antropólogos precursores de este tipo de estudios: ¿Cuál es la diferencia entre una piedra y una piedra sagrada? O ¿Entre el agua y el “agua bendita”? Desde mi perspectiva, física y químicamente son idénticas, la diferencia está en que las segundas han sido embuidas de poderes, ideas y sentimientos extraordinarios a través de uno o distintos procedimientos simbólicos que, un determinado grupo de personas asumen como sagrados o de alguna

manera más próximos a lo divino, y de los que dicen percibir voluntades y diferenciar entre causas y efectos. Para entender mejor este planteamiento, vale la pena reflexionar un momento, sobre otra ingeniosa anotación en el diario de Eliade sobre como distintas personas de diferentes culturas pueden interpretar y valorar las experiencias de lo sagrado:

Un filósofo norteamericano dijo: “Miro los templos, asisto a las ceremonias y danzas, admiro los vestidos y la cortesía de los sacerdotes, pero no veo cuál es la teología implícita en el shinto”. Hirai se quedó pensando un instante: “Nosotros no tenemos teología. Nosotros danzamos” (Eliade, 2001, p. 172).

Las danzas en los *rave* y en los templos sintoístas y de cualquier otro tipo, son algunos ejemplos de situaciones específicas en los que la observación participante no es suficiente para comprender el mundo de los otros. A veces, es necesario involucrarse a fondo, esto es ir más allá de solo registrar algunas observaciones que consideramos sobresalientes, preguntar más tarde a algún informante sus interpretaciones y retirarse a teorizar al respecto. A veces, es necesario sentir en carne propia qué es ser un monje o un danzante, o en este caso, un *raver*, para comenzar a entender. Asumir este enfoque de investigación me exigió involucrarme personalmente, tanto como pude, en la vida de las personas que hicieron posible la realización de estos festivales, al grado de poder llamarlos familia y ser llamado de igual modo por algunos de ellos.

Anteriormente, otros investigadores de los *rave* han señalado el indispensable uso de la observación participante, como un ejemplo de la tensión que se le presenta al investigador entre objetividad y experiencia. En este estudio de caso, resolví esta tensión metodológica

asumiendo mi investigación como una interpretación intersubjetiva, dialógica e involucrante desde la perspectiva interna de ser uno más de sus participantes, yo, un *raver*, *dj* y productor de fiestas psicodélicas, con formación profesional en antropología, originario de la Ciudad de México, con base en los Altos de Chiapas y en compañía de algunos personajes especialistas con alrededor de 22 años de experiencia en estas prácticas.

Para aproximarme heurísticamente al estudio antropológico de las comunidades de *ravers* que son tanto fugaces como emergentes, fue necesario asumir que, en las investigaciones cualitativas el acto cognoscitivo es colectivo, pues la comprobación que lo legitima se construye socialmente. Me refiero a las distintas formas en que se puede experimentar el *rave*: originalmente, depende principalmente de las percepciones del sujeto y de su interacción con el objeto de estudio, pero, también, en la misma medida, en un segundo momento, de las interacciones del investigador con los otros sujetos que también se relacionan con el objeto; es decir, los otros participantes con quienes se involucra y le comunican cómo es su propia experiencia.

En otras palabras, los mundos que habitamos y las realidades en las que nos desenvolvemos no pueden ser objetivas. El observador forma parte de estas realidades, tiene incidencia sobre las mismas y de una u otra manera, termina favoreciendo a una de entre muchas posibles interpretaciones. Además, las relaciones que establecemos con otros observadores también modifican directamente el modo en que percibimos el mundo. Se trata de una perspectiva similar a la que ofrece una cinta de Möbius o el concepto de “Yin-yang” para los pueblos asiáticos, “Ometeotl” para los nahuatlacas o “Hunab-Ku” para los mayenses. Me refiero a que se trata de una unidad que usualmente se representa como una falsa dicotomía de cuya mítica tensión emerge el origen del sentido, la vida y el mismo universo.

Usualmente se representa como una lucha antagónica, cuya profundidad analítica nos permite percibirnos tanto adentro, como afuera de ella al mismo tiempo, y cuyo resultado siempre es cero. Dicha unidad, a primera vista, aparenta tener por lo menos dos o más lados perfectamente diferenciados y opuestos; pero, si marcamos nuestro propio recorrido continuo sobre su superficie, experimentando en carne propia con los límites perceptuales de nuestros sentidos y nuestras capacidades cognoscitivas y comunicativas; descubrimos, al conectarnos con el inicio, que sólo tiene un único lado, que es una continuidad transmutable en movimiento constante y que no es posible determinar con exactitud su principio o final, porque juega con nuestras percepciones y con lo que anteriormente concebíamos como certezas absolutas. Estoy hablando de interioridad y exterioridad en contacto, en movimiento y en balance.

Dando vueltas alrededor de esta idea sobre cómo interpretamos colectivamente las experiencias con las que construimos las realidades que habitamos, fui cayendo en la cuenta de que si aspiraba a comprender la forma de ver la vida de una comunidad que activamente busca “modificar su consciencia” — me refiero a las formas de percibir y establecer el mundo empírico —, tenía que asumir una inmersión total en la antropología transpersonal y la observación involucrante (Viegas, 2016).

El transpersonalismo es un movimiento científico multidisciplinario contemporáneo que atraviesa y procura ir más allá de la definición de persona y el ámbito de lo que consideramos personal. En este caso, esta investigación es transpersonal porque el investigador y los colaboradores, en conjunto, establecemos relaciones que rebasan la concepción ordinaria de lo individual y lo trascendental. Esta mirada que es personal y colectiva al mismo tiempo solo es posible por el elevado nivel de involucramiento y no es

algo que el investigador pueda suponer o decidir por su propia cuenta, sino que es una relación dinámica que tiene que ser establecida, negociada, concedida, consensuada, mantenida y renovada, y que se expresa a través del reconocimiento público por parte de los otros miembros de la comunidad estudiada.

La investigación antropológica transpersonal se refiere al estudio del intercambio transcultural de experiencias extraordinarias y a la aproximación metodológica de acceder a estos estados por uno mismo. Esta investigación es transpersonal porque procura el reconocimiento de datos provenientes de experiencias que van más allá de los límites de la consciencia de un sólo observador con pretensiones objetivas y reconoce que somos varios los que estamos involucrados, y que, “toda la naturaleza, incluidos los seres humanos, estamos sutilmente interconectados en múltiples planos de realidad física, energética y espiritual” (Viegas, 2016, p. 35).

En otras palabras, la observación involucrante, implica ir más allá de los límites convencionales de la observación participante y llevar la etnografía a la práctica personal y a las discusiones colectivas. Puntualmente, este estudio de caso es un ejemplo de etnografía involucrante, porque se realizó atendiendo primordialmente cuatro aspectos:

- 1) El investigador es generador y promotor del proceso que estudia. Esto quiere decir que no solo estudia a los otros y sus actividades, sino que forma parte integral del grupo, toma partido, se incorpora a las dinámicas sociales y es reconocido públicamente por los otros como uno más de ellos, y como ellos, se compromete totalmente con el desarrollo multidisciplinario de la comunidad.
- 2) En este contexto, ocurre una inversión de los roles sociales habituales, más allá del

ámbito académico, el investigador, está dispuesto a poner todo de sí, porque como parte de la comunidad, se interesa genuinamente en la prosperidad de ella y en el funcionamiento ideal de sus dinámicas sociales. Se asume totalmente como parte de los otros, y no duda en trabajar, ayudar, contribuir, ofrendar, donar y beneficiarse del desarrollo productivo y económico de sus esfuerzos.

3) El posicionamiento metodológico es totalmente emic, esto quiere decir que no tenemos que cargar con el peso de los dogmas epistemológicos positivistas sobre la objetividad, la producción de “conocimiento verdadero” y la ética profesional que demanda una supuesta “neutralidad absoluta” por parte del investigador. Me refiero a que en lugar de tratar de luchar infructuosamente contra ellos, abrazamos estos dogmas como especificidades irrevocables e insoslayables de las culturas y procesos perceptivos humanos, y como tales, tratamos de sacarles el máximo provecho posible para enriquecer las descripciones desde múltiples perspectivas internas.

4) El nivel de involucramiento conduce a una narrativa en la que, como parte integral del grupo, el investigador asume tanto el punto de vista personal, como el colectivo, como fuentes de datos igualmente válidas. Desde esta perspectiva, ya no hay lugar para una mirada externa, sino sólo nuevos niveles de profundidad interior. Lo que se ve reflejado en el asertivo uso de la primera persona del singular y del plural incluyente.

Ubico entre los antecedentes y precursores de la antropología transpersonal, por un lado, a la antropología de la experiencia, formulada por Edward Bruner y Victor Turner (1988), quienes, basados en la filosofía de Wilhem Dilthey, básicamente, conciben que la realidad solo existe para nosotros en los hechos de una conciencia dada por una experiencia interna. A través de esta teoría, la comprobación científica de lo que establecemos como “realidad” es concebida

como una construcción mental intersubjetiva. En este sentido, para estos autores, es posible emplear el proceso ritual (Turner, 1987) como una especie de herramienta social que mantiene y refuerza los vínculos, creencias y el sentido de identificación y pertenencia entre los miembros de una comunidad.

Desde el enfoque turneriano, entiendo el *performance* como todo el proceso del acto social de retrospectiva creativa en el cual le adscribimos significado a los acontecimientos y partes de nuestras experiencias. Centrando mi interés en este proceso, me sirvo de las teorías de Turner sobre la *communitas* (1969) y el *performance* (1987), como referentes para comprender el significado de estas experiencias por el énfasis que hacen en la fase liminal como un umbral de separación entre las experiencias ordinarias de la vida cotidiana y las experiencias extraordinarias trascendentales, pero también como un elemento constitutivo de la grupalidad de los *ravers* en la orilla de la festividad popular.

El canadiense Charles D. Laughlin (1988, 1990 y 1993), es considerado el principal precursor de los estudios socioculturales de las experiencias místicas y fundador de la antropología transpersonal o antropología de la consciencia, su trabajo se caracteriza por relacionar la práctica etnográfica con el desarrollo de la teoría de la “neurofenomenología cultural” y del “método estructuralista biogénético” para abordar las dimensiones místicas y rituales propias de las “experiencias holotrópicas”, diferenciándolas de la estrecha perspectiva cognoscitiva que ofrecen la “consciencia ordinaria” y el paradigma racionalista imperantes en las culturas occidentales.

Otro gran referente es el trabajo de Michael Winkelman (1982 y 1986), quien estudia la magia, los “estados de trance” y la “neurofenomenología de la medicina tradicional” (que algunos autores norteamericanos engloban bajo la categoría chamánica) aplicada a la evolución humana. También destacan los trabajos del estadounidense Jason Throop (2002 y

2003), quien desarrolla una visión crítica sobre los procesos sociales a partir de los cuales interpretamos y valoramos nuestras experiencias; y del brasileño Alberto Groisman (2009, 2012, 2013 y 2017) quien estudia el uso de enteógenos tradicionales como la ayahuasca, su interacción con las nuevas tecnologías y su reinterpretación en los contextos urbanos transnacionales contemporáneos. La mayoría de estos autores coinciden en considerar a Edith Turner (1989, 1992 y 1994) como la “madre” de los estudios de la antropología de la consciencia, ya que su trabajo se mantiene más ligado a la etnografía clásica y a los planteamientos simbolistas de su marido Victor Turner.

Dentro del campo de la antropología transpersonal, aunque no todos estos autores se asumen como parte de este movimiento, también es posible incluir a la estadounidense Erika Bourguignon (1973) quien se interesa por las dimensiones psicológicas y el desarrollo cognitivo, a los canadienses David Young y Jean-Guy Goulet (1994 y 1994 b) quienes nos hablan sobre como es posible aproximarse metodológicamente a la interpretación de múltiples realidades, al catalán Josep Maria Fericgla (1988, 1997, 2008 y 2015) quien propone que la inmersión en los sueños y visiones de las culturas anfitrionas se pueden usar como técnicas de investigación antropológica para facilitar el estudio etnohistórico de los enteógenos y su impacto en las formaciones transculturales; y, finalmente, a los alemanes Christian Rätsch (2011) y Claudia Müller-Eberling (2003) quienes se interesan por los procesos de enfermedad y sanación de los pueblos tradicionales y la cosmogonía y los rituales que los envuelven.

Siguiendo al argentino Diego Viegas (2016), mi principal referencia teórica en este nuevo campo de estudio, nos gusta considerar como parte de los antropólogos de la consciencia a todo aquel etnógrafo que haya tenido experiencias propias siguiendo las pautas de la cultura anfitriona, por largo tiempo, incluyendo como datos válidos sus propias

vivencias e introduciéndolas en aspectos históricos, psicosociales, culturales y biomédicos; pero también filosóficos y cognoscitivos, ya sea de manera general o como reflexiones de antropología simbólica, médica, religiosa y artística. En cualquier caso, “la interdisciplina es la norma”. En concordancia con estos autores, enmarco esta etnografía como parte de los diálogos y reflexiones del transpersonalismo.

Por otra parte, también considero relevantes para este estudio los trabajos de Allan Coult (1977), quien propone que el primer viaje de campo de un antropólogo, antes de pretender embarcarse hacia tierras lejanas y exóticas, debe hacerse hacia las capas más oscuras y primitivas de su propia mente; y Terrence McKenna (1996), quien añade que, desde tiempos prehistóricos, muy probablemente el uso y experimentación reiterado con hongos y fermentaciones fue el catalizador químico responsable del acelerado desarrollo de las culturas y lenguajes del homo sapiens.

También me intereso por el concepto de cibercultura de Jorge A. Gonzáles (2007), desarrollado para referirse a la capacidad emergente para dirigir y coordinar el movimiento de colectivos potenciados por las tecnologías. La cibercultura, estaría ubicada en la trama de las relaciones múltiples y complejas de los grupos humanos con su entorno social, con las tecnologías y con la comunidad mediada por computadoras. “Desarrollamos cibercultura cuando reorganizamos y renovamos nuestras propias formas comunitarias de entender y relacionarnos con el conocimiento, con la información y con la comunicación” (Cf. González, 2007, p. 74).

La producción de cibercultura abre todo otro campo de estudio, que incluye distintos aspectos, como nuevas formas de control corporal, social, ideológico, la igualdad de condiciones y el potencial revolucionario del *rave* como un movimiento político de liberación social y personal, entre otros.

Estos últimos temas no serán abordados a profundidad en este estudio de caso, ya que el interés de la investigación se centra en torno a las prácticas y procedimientos simbólicos, estéticos y extraordinarios, pero los menciono incidentalmente a lo largo del texto porque los considero relevantes para futuros estudios. En ese sentido, retomando a Deleuze y Guattari (2004), los *rave*, también, pueden verse como entramados rizomáticos, cuerpos colectivos o un *cuerpo sin órganos*, en el que podemos estudiar la producción de cibercultura en múltiples contextos de permisividad para la experimentación lúdica a través de medios electrónicos, en los que sus participantes son alentados a interactuar con la otredad, redescubriéndose a sí mismos en el proceso, y olvidándose de las normas estereotipadas del ser y del estar.

Comprender la interpretación de estas prácticas desde el punto de vista de algunos de sus participantes más involucrados, permite analizar la forma en que se reelaboran diversos conocimientos de distintos grupos culturales a través de la experiencia corporal. Se espera que este estudio, a su vez, permita construir nuevas significaciones sobre la diversidad cultural mostrando las posibilidades de transformación, reflexión, sentido y de reorientación de la vida cotidiana en sectores jóvenes.

Cuando hablo de jóvenes, lo hago teniendo presente que, desde su aparición a finales del siglo XIX, como categoría transitoria entre la infancia y la adultez con repercusiones en los ámbitos laborales, jurídicos y sociales, han habido muchas formas distintas de conceptualizar a los jóvenes. Para tratar de conocer más acerca de la cuestión de qué significa ser joven en México actualmente, comencé a seguir las investigaciones de Maritza Urteaga (2011), quien asume que ser joven no tiene mucho que ver con pertenecer a cierto “rango de edad”, sino que está más relacionado con diferentes actitudes y capacidades para manipular símbolos, imágenes y espacios culturales a fin de pertenecer a un grupo identitario e

integrarse a su estilo de vida. A partir de esto, la autora comprende a la pluralidad de juventudes, es decir las distintas formas de ser joven, como diferentes categorías de resistencia frente al sometimiento político, económico e ideológico de los grupos dominantes de las sociedades hegemónicas globales. En general estoy de acuerdo con este enfoque, de manera que, mi estudio de caso es acerca de las juventudes *ravers* que actualmente viven, trabajan, viajan, transitan y producen festivales *rave* entre Chiapas y Guatemala.

Esta idea de juventudes como categoría de resistencia se puede apreciar en casi todos los ámbitos de acción social que podamos pensar. Por ejemplo, sin importar el grado de habilidad, autoridad o experiencia práctica que posea un adulto determinado, siempre va a haber, por ejemplo, un héroe joven, un doctor joven, un rey joven, un jefe joven o un presidente joven, al que se le exija que se comporte según los protocolos propios de su investidura. Protocolos pactados y censurados por los sobrevivientes de las generaciones anteriores.

Durante mi trabajo de campo, me encontré con que hay *ravers* de todas las edades, literalmente desde bebés hasta ancianos, y en distintos grados, la mayoría de los que me compartieron sus impresiones sobre el tema, se siguen considerando a sí mismos como “jóvenes”, independientemente de su edad. Por lo que se puede decir que, sus vínculos no dependen directamente de la cuestión etaria, sino, como ya había mencionado, de sus afinidades artísticas, de sus formas de ver la vida y de su grado de compromiso con la comunidad que hace estos festivales posibles.

Según la literatura revisada,<sup>4</sup> hasta ahora se ha puesto énfasis en el estudio de las expresiones visibles que acontecen en un *rave*, acotadas a un contexto situacional. Mi mirada es diferente, apoyado en relatos y entrevistas a profundidad con algunos *ravers* durante estos encuentros, y en contraste con mis propias experiencias en el campo, pongo especial énfasis en lo que no se ve a simple vista, como el carácter trascendental de estas celebraciones y procuro mostrar sus cualidades dinámicas y las expresiones y posibilidades de transformación subjetiva de las personas que llevan este estilo de vida.

Esto implicó tomar en serio el proceso del trabajo de campo y someterme a un autoentrenamiento constante para tratar de suspender mis prejuicios, dejar de lado mi incredulidad y abstenerme en todo momento de juzgar a los informantes ya sea que vieran, dijeran, consumieran o hicieran cualquier cosa; vivir como ellos y entre ellos, aprender de ellos cómo escuchar, comprender y disfrutar la música *psytrance* y las formas en que los *ravers* se comunican entre sí, coleccionar grandes volúmenes de esta música, así como videos y fotografías de las reuniones; repartir *flyers* y promocionar los eventos por distintos medios, vender boletos, organizar *tours* a los festivales e inclusive producir mis propias fiestas; y básicamente, estar dispuesto a hacer todo lo posible por asistir y tratar de ayudar en la celebración de los eventos más relevantes de este circuito; atravesar largos caminos y penosas dificultades para llegar a las locaciones de las reuniones; pasar por fines de semana de ayuno y sin dormir apropiadamente; y sobre todo, participar en prolongadas sesiones de danza, algunas veces acompañadas por la ingestión de enteógenos, sometido a todo tipo de

---

<sup>4</sup> Sobresalen los trabajos antropológicos de Esther Camacho (1999), Scott Hutson (1999), Leonardo Montenegro (2003), Melanie Takahashi (2004), María Ospina (2004), Brian Kelch (2004), Gabriel de Souza (2006), Arun Saldanha (2007), Anthony D'andrea (2007), Diego Viegas (2008), Jessica McCaffrey (2012), Fermín Fernandez-Calderón y otros (2012), Carla Vanina (2013), Gustavo Sánchez (2018) y José Bozano (2018).

inclemencias climáticas como lluvias torrenciales, vientos implacables, calores abrumadores y fríos entumecedores.

Antes de avanzar más, me gustaría remarcar que, aunque este trabajo es producto de una interpretación interna que favorece la transmisión de lo que los *ravers* desean comunicar; esto no quiere decir que sea del todo idealista, positivo o condescendiente. Los festivales *rave* son universos complejos, y en ellos se puede encontrar de todo, tanto lo mejor de lo mejor y lo peor de lo peor, todo depende de la perspectiva y el enfoque con que se mire. Tal como sucede en el resto del mundo globalizado, no todo son cosas agradables, también hay gente oportunista, abusiva e irrespetuosa, a la que la mayoría de los *ravers* llaman “mala onda” y popularmente se refieren a ellos como “chacas” u “orcos”.<sup>5</sup>

Metafóricamente hablando, en el ámbito de los *rave*, se puede decir que, a veces, los orcos también producen fiestas, venden drogas, contratan artistas o compran festivales. Este tipo de personas, usualmente tienen otros intereses y, sacando ventaja del clima de libertad y tolerancia, no dudan en aprovecharse de quien se pueda y tanto como se deje.

Sin embargo, a través de los poco más de 20 años que llevo asistiendo a los *rave*, he podido observar, en distintas ocasiones, que, ese tipo de personas no dura mucho tiempo en la escena. Debido a que no suelen bailar (bailar es una actividad de tiempo completo que implica un proceso de transformación interior inmersivo en el que se modifica el comportamiento y se evitan estas conductas), se aíslan y aburren rápidamente. Este tipo de personas acostumbran “hacer su desmadre” (embriagarse, pelear, timar, robar, violar, vender sustancias y boletos apócrifos, usar dinero falso, etc.) y eventualmente se van, o los detiene

---

<sup>5</sup> La mitología celta hace alusión a la existencia de orcos como seres fantásticos monstruosos para tratar de explicar los misterios en torno a los ataques y asaltos que siempre han ocurrido en los parajes boscosos desolados. En ese mismo sentido, la palabra “chaca”, contracción de chacales, hace referencia al comportamiento predatorio y carroñero que caracteriza a las personas que perpetran estos actos.

la policía y los encarcelan por años, o terminan falleciendo en las calles a causa de renillas personales. Algunos otros tienen un ritmo de vida tan intenso y descuidado que los hace proclives a accidentes, y muchos otros “pierden la batalla” contra enfermedades crónicas acarriadas por sus excesos. Como dije, esta es una situación ordinaria y común de la vida diaria en las calles de las grandes ciudades, y también está presente en los festivales *rave*.

Aunque los *ravers* dicen procurar comportarse respetuosamente, divertirse y mostrar sus mejores trabajos y facetas; también es relevante, remarcar que, dentro de los festivales existen muchísimas personas, la mayoría tienen otros intereses, otros motivos para estar ahí, otra moral y no prestan ni la menor atención, ni reparo alguno, ante los discursos o ideas de los demás. Aunque estén presentes ahí físicamente, no forman parte de la “comunidad”, no están “conectados”, y algunos consideran que ni siquiera forman parte de las comunidades que se reúnen en estos espacios.

Por otra parte, los *ravers* que hacen posible que ocurran estos eventos, sobre los que se trata este trabajo, aunque la mayoría comenzamos a involucrarnos con los festivales electrónicos desde que éramos adolescentes, con el paso de los años, conscientemente, hemos decidido dedicar nuestras vidas y esfuerzos a promover la cultura de las danzas en los *rave*, porque en general consideramos que, a través de las danzas electrónicas, hemos aprendido algo muy importante sobre la corporeidad y la comunidad, y tratamos de enseñarlo a otros y reproducirlo en donde sea que nos encontremos.<sup>6</sup> Este estudio también forma parte de estos esfuerzos.

---

<sup>6</sup> Siguiendo a Deleuze y Guattari (2014), el uso de la conjunción y, y, y, es apropiado y recurrente a través de todo el texto, pues se trata de múltiples conexiones rizomáticas. Este enfoque es explicado a detalle en el apartado del marco teórico.

Idealmente, a los *ravers* les gusta sentir que los festivales que producen son lugares especiales que hacen la diferencia en el mundo cotidiano, porque a través de múltiples conexiones, comparten el sentimiento de que son una especie de herramienta o pivote, que puede ayudar a trabajar en el cambio y automejoramiento constante de la perspectiva que tienen de sí mismos como personas y como colectivo.

En ese sentido, los *ravers* procuran mantener sus festivales *underground*, es decir, como parte de un movimiento artístico contracultural pacífico, subterráneo, clandestino y alternativo que “promueve una solidaridad mundial y la creación de una consciencia planetaria que se rebelan contra el dogma de considerar el racionalismo como la única forma correcta y válida de usar el cerebro” (Racionero, 2002, p. 9); para que también puedan servirles como una especie de santuario o refugio, que se opone a las tendencias dominantes de la música *mainstream* (convencional, comercial e ilegítima) que grupos que controlan sectores estratégicos de las sociedades globalizadas, como la “industria del entretenimiento”, tratan de imponer a la población en general.

Por ello, el objetivo general de esta investigación es describir e interpretar la forma en que los *ravers* dicen usar la música *psytrance* y sus festivales para compartir experiencias que consideran ordinarias y extraordinarias, utilizando nuestros propios cuerpos y lenguajes.

De esta manera, en nuestras propias palabras, algunos nos identificamos como asistentes, productores y promotores de eventos, otros somos productores de música y *djs*, también, algunos otros formamos parte de colectivos a cargo de construir la decoración y las instalaciones del festival. Por supuesto, también están los encargados de la electricidad, del audio, la iluminación, los visuales, los *performances*, los talleres y las áreas de sanación y alimentos, entre muchos otros, y todos nos reconocemos como miembros de distintos grupos

o colectivos autónomos.

Desde una perspectiva emic, se puede añadir que, también, frecuentemente, nosotros mismos, a nivel personal, nos asumimos como “guerreros”, “brujos”, “orcos”, “elfos”, “duendes”, “hadas”, “magos”, “visionarios”, “transmutadores”, como “canales de sanación”, “receptores de información” y “enlazadores de mundos”, entre varios otros roles emergentes; pero fundamentalmente, antes que cualquier otra cosa, todos nosotros nos reconocemos mutuamente como *danzantes*. Nos reunimos en los *rave* principalmente a bailar, nos conectamos mediante la danza y procuramos disfrutar de dicho estado el mayor tiempo posible. Esto quiere decir que usamos nuestro cuerpo como vehículo de expresión y transformación que nos permite comunicarnos en interacción con la música y los mundos que habitamos.

Quienes acudimos asiduamente a los *rave* lo hacemos con la idea de vivir experiencias que nos permitan ver la realidad de nuestro entorno de forma nueva, para que en conjunto, con la suma de todas estas visiones y voluntades alternativas, podamos apoyarnos mutuamente a modificar nuestra cotidianidad, pues el *rave* invita a transformar la consciencia.

Por consciencia me refiero al “conjunto de procesos cognoscitivos mediante los cuales, los seres humanos percibimos las realidades y nos reconocemos en ellas” (Viegas, 2016). Por ejemplo, en los *rave*, este tipo de procesos nos permiten ver e interactuar con distintas entidades antropomórficas como “orcos” y “hadas”, entre muchos otros. El tema de los orcos se refiere a una analogía que, popularmente, se usa para señalar a alguien que tiende a favorecer la reproducción de las dinámicas ordinarias de las sociedades hegemónicas basadas en la explotación y el abuso.

Lo anterior quiere decir que cualquiera puede ser un orco, inclusive, a veces, todos

“orqueamos” un poco. Esto no es algo que se pueda ver desde afuera, sino que, cuando eres parte del grupo, compartes el modo de ver y comienzas a comprender. Cuando hablas con los *ravers* usando su propio lenguaje te dicen cosas como: “¡Había orcos ahí, yo los vi!”. Es decir que te hablan de cosas que les constan, porque así las ven, así las sienten y así las viven, no hay lugar para dudas en sus expresiones; pero no son cosas que se vean a simple vista, sino que es necesario prepararse para percibir las con la mente.

¿Qué es un orco? ¿Cómo explicarlo? El orco es la persona a la que los demás ven mal en el *rave*, o sea, se supone que en el *rave* tú puedes hacer lo que quieras, pero siempre con mucho respeto. Entonces, el orco es aquella persona que “le vale madre” la comunidad y transgrede a los demás. Entonces, lo empezamos a “orquizar” entre todos. [Sin embargo,] no quise decir que todos éramos orcos, ahí también habíamos elfos, hadas, magos, duendes y de todo. Yo mismo no siempre fui orco. A veces nos toca desempeñar cierto papel y eventualmente nos transformamos. Ahora soy médico acupunturista (Entrevista con Jim, en Reséndiz, 2018, p. 109).

En síntesis, tomando en cuenta la abrumadora multiplicidad de participantes, perspectivas, acontecimientos relevantes y profundidades conceptuales y perceptuales, mi metodología en el campo, básicamente, consistió en hacer todo lo posible por involucrarme personalmente con las redes de los *ravers* de la región; y junto con ellos, tratar de documentar con una etnografía involucrante cómo, para seguir desarrollándose y reproduciéndose, la cultura de estos festivales electrónicos tiene que mantenerse haciendo rizomas (Deleuze y Guattari, 2014). Es decir, fomentando dinámicas sociales heterogéneas, abiertas, horizontales,

igualitarias, interconectables, modificables y con múltiples participantes, perspectivas, prácticas, entradas y salidas.

En ese sentido, también me refiero a los *rave* como encuentros transpersonales, porque son experiencias personales y colectivas que ponen en cuestión los procesos cognoscitivos, identitarios y societarios de todos los participantes. A través del proceso de involucrarme con los *ravers* y sus festivales, mi mirada ha ido cambiando de una observación funcionalista a una descripción densa, y de ahí, ahora en el posgrado, a una interpretación dialógica (Eco, 1990) de algo así como una especie de mapa o fotografía, de algo así como una cascada o una carrera de relevos. Me refiero a un flujo muy intenso con varios protagonistas con distintas facetas, que se mueven de maneras independientes, pero, como partes de una misma corriente y en patrones regulares; lo que, a su vez, requiere por parte del investigador el establecimiento y manejo de múltiples relaciones con distintos actores a diferentes niveles de acción, participación e involucramiento.

Para tratar de clarificar un poco esta metáfora, hay que mencionar que, para que podamos apreciar adecuadamente una fotografía, ésta primeramente tiene que cumplir con ciertos requerimientos técnicos como son el correcto encuadre, enfoque, profundidad, proporción y exposición. En un segundo nivel, sacando provecho de su conocimiento sobre estas reglas, el funcionamiento mecánico particular de su cámara y su propia experiencia en el campo, el fotógrafo juega con las posibilidades expresivas de las luces y sombras para mostrar de maneras creativas las relaciones existentes entre los distintos elementos de su composición. Finalmente, en un tercer nivel, además de cumplir con todo lo anterior, cada vez que se le vuelva a prestar atención, la fotografía debe permitir apreciar nuevas relaciones, que siempre habían estado contenidas en la composición original, pero que anteriormente habíamos pasado por alto, porque no estábamos preparados para percibir las. De esta manera,

podemos considerar que una “buena fotografía” es aquella que con cada mirada nos empuja a reflexionar críticamente y a modificar conscientemente las formas en que observamos y nos comunicamos.

En resumen, esta investigación es una composición intertextual de momentos y lugares específicos que compartí con algunos participantes del movimiento artístico electrónico de la música *psytrance* en un circuito de festivales alternativos en Chiapas con una pequeña incursión en Guatemala. Sin embargo, como toda fotografía, se trata sólo de un corte sincrónico de un movimiento diacrónico, en este caso, de un gran torrente de emociones, sensaciones, aficiones y significaciones estéticas que, en conjunto, expresan las formas en que ven la vida los participantes de este movimiento que, como ya se mencionó, se mantiene cambiando todo el tiempo.

No obstante, tengo que reconocer que, por más que, con suerte, esta fotografía/monografía se pueda leer como precisa, realista, expresiva o, por lo menos, con un enfoque interesante, con distintos retratos y diferentes niveles de profundidad; jamás va a lograr dar cuenta de la totalidad, ni de las intensidades de las sensaciones, emociones y significaciones que se disparan en el cuerpo al estar junto con otros nadando bajo la cascada, corriendo la carrera o “*reiveando*” (viviendo de *rave* en *rave*).

Dicho lo anterior, el presente trabajo se presenta en dos partes:

La primera, más esquemática, tiene una organización monográfica, en la que expongo el enfoque teórico-analítico con el que se realizó este estudio. Abarca la constitución interna del grupo, la forma en la que los *ravers* ven los mundos que habitan y como se ven a sí mismos, como se comunican, como se organizan, como se mueven y como disfrutan de su música y sus festivales.

En el desarrollo de cada apartado incorporo una síntesis dialógica recurrente entre

varias etnografías descriptivas realizadas desde diferentes perspectivas y en distintos contextos internacionales. Aquellos que no están familiarizados con los distintos rubros y prácticas culturales que ocurren en los *rave* pueden mirarla como una guía interpretativa general que les puede ayudar a comprender mejor la segunda parte de este trabajo. En contraparte, los *ravers* pueden verla como una compilación académica de algunos aspectos relevantes de su cultura desde distintas miradas antropológicas.

En el capítulo 1 el lector encontrará el marco de referencias teóricas y metodológicas que encuadran esta investigación. Durante este capítulo y toda la primera parte, se trata de responder preguntas clave sobre lo que se ha dicho acerca de los *rave* en distintos escenarios por diferentes autores, contrastándolas con mi postura personal producto de mis experiencias en el campo. Se habla de la relación entre el *dj* y el chamán, las posturas desde las que se ha hablado del tema de las drogas y se señalan, de manera general, como otros investigadores han trabajado los conceptos de tribu y ritualidad en los contextos urbanos contemporáneos.

En el capítulo 2 trato de hacer algunas aproximaciones hacia una definición operativa de la composición interna del grupo introduciendo a mis colaboradores como ejemplos particulares del tipo de personas que nos congregamos en estas celebraciones, especificando desde donde estamos hablando a nivel geográfico; pero, también, a nivel intercultural e ideológico. Cerrando con algunos ejemplos sobre como nos apropiamos de los espacios naturales y los transformamos, describiendo de manera general cómo organizamos nuestras reuniones y cómo nos distribuimos en el espacio físico o natural, social y simbólico.

En el capítulo 3 se aborda lo relativo a las maneras en las que interactuamos y a lo que suele pensar un individuo o grupo al hablar de sí mismo respecto a otros, dando algunos ejemplos sobre las formas en que nos expresamos, el uso que le damos a estas expresiones y señalando algunos orígenes de nuestras voces. Finalizando con el planteamiento de que,

como un conjunto cerrado de significaciones arbitrarias, propias y específicas de la cultura de los *ravers*, la música *psytrance* en sí misma, puede ser concebida como un metalenguaje.

En el capítulo 4 se abordan las dinámicas de la fiesta, se describe su desarrollo ideal a partir de como se organizan y quienes participan, se habla de la experiencia corporal de la música y la danza, y se ofrece una interpretación interna sobre el uso de tecnologías psicoactivas o enteogénicas. También se menciona el lado más oscuro de las fiestas, tratando de ilustrar que suele pasar cuando las cosas no funcionan o se salen de control. Finalizando con una descripción interna del impacto que tuvo la crisis sanitaria derivada de la pandemia de “*covid-sars19*” en el desarrollo de los festivales *rave* en la región y en esta investigación.

La segunda parte, más holística, es un ejemplo particular específico de cómo fue que realicé mi etnografía involucrante.

En el capítulo 5 narro mis propias impresiones subjetivas, poniendo énfasis en como me fui relacionando con mis colaboradores. De manera muy parecida a como sucede con la autoetnografía (Uotinnen, 2010 y Blanco, 2012), que es un método que busca tanto obtener los datos, como presentar los resultados, de una forma dinámica que vincula la experiencia personal del investigador con el ámbito social y cultural del grupo; no me es posible desaparecer, alejarme o enajenarme en ninguna manera de la narrativa del relato sin que ésta pierda su sentido evocativo y de continuidad analítica con respecto a la primera parte de este trabajo.

Como ya se había mencionado, se trata de un estudio totalmente emic, es involucrante porque no todo se trata de mí, yo no soy el centro exclusivo del estudio, sino que trato de asumirme a mi mismo sólo como un participante más dentro de las dinámicas del grupo, siempre acompañado por distintos colaboradores involucrados en diferentes

grados y maneras con los *rave* y con esta investigación; y a su vez, inmersos en una multiplicidad de festivales y reuniones, procesos internos, interpretaciones y redes de personas y personajes que gustan de esta cultura.

Poniendo en práctica la mirada rizomática (que será explicada un poco más adelante, en el apartado del marco teórico), trato de detallar lo más posible mi experiencia personal, para poner de relieve la multiplicidad de experiencias y conexiones de los otros participantes.

Finalmente, a modo de conclusiones, se trata de recopilar los hallazgos y consideraciones propios de esta investigación, para tratar de plantear nuevas perspectivas para futuros estudios.

---

# Primera parte

## Capítulo 1: Antecedentes y orígenes contraculturales

### Algunos estudios sobre los *rave*: estado del arte

Inicia un día: Cientos de jóvenes y adultos que no han perdido el ímpetu juvenil comienzan a congregarse en un desacampado en los Altos de Chiapas. Usan atuendos holgados y coloridos, que en las mujeres muestran delicadamente sus formas gráciles y elásticas. Vienen de todas partes del mundo, solos y en grupos, dispuestos a pasar varios días a la sombra de los árboles. Manifiestan estar “muy unidos” y “conectados con la naturaleza y el cosmos”, es decir que, forman parte de una red que los vincula a todos y a todo, a través de una música que emerge de sintetizadores, computadoras y otros dispositivos electrónicos. Son los *ravers*, encantados de experimentar con su cuerpo transformaciones subjetivas a través de las danzas electrónicas. La mayoría consumirá una o varias sustancias psicoactivas y descubrirá algo nuevo de sí y de los otros: son el cuerpo, la danza, la música, los relatos, las narrativas y los enteógenos los vehículos que posibilitarán experiencias transpersonales y un deseo de seguir ahí, de mantenerse “unidos” y “conectados” por el mayor tiempo posible, en una especie de nueva ritualidad.

Hasta ahora los *ravers* y sus festivales han sido analizados por muy pocos autores desde una perspectiva comprensiva, de manera que no es posible hablar de una corriente

teórica homogénea o líneas de investigación consolidadas. Algunos de los más sobresalientes son: Esther Camacho (1999), Scott Hutson (1999), Alfredo Nateras (2001), Leonardo Montenegro (2003), María Ospina (2004), Melanie Takahashi (2004), Diego Viegas (2008), Jessica McCaffrey (2012) y Fermín Fernández-Calderón et al (2012). De entre ésta pluralidad de voces, aquí retomaré los trabajos de Gabriel de Souza (2006), Anthony D'Andrea (2007), Carla Vanina (2013) y José Ignacio Bozano (2017) quienes realizaron trabajo etnográfico en Uruguay, España e India, Argentina, y España y México. Sus reflexiones, ponen en diálogo la cuestión de la contracultura, de la experiencia corporal de la música y del uso de sustancias enteogénicas; una triada que no omitiré en esta investigación, sino, que incluso, profundizaré tratando de resaltar cómo, desde la perspectiva de los propios *ravers*, estas experiencias dotan de sentido la vida de quienes se comprometen con estas prácticas.

Con base en lo señalado, la exposición de este primer capítulo se organiza de la siguiente manera: Comienzo señalando qué han dicho algunos autores acerca de los *rave* y las aproximaciones desde las que lo han hecho, finalizando cada apartado con una pequeña síntesis general que ilustra mi postura personal al respecto. Después, introduzco al lector al marco de teorías y conceptos básicos que encuadran esta investigación.

### *Lo dicho sobre los festivales rave*

Entre otros estudios relacionados con el tema, en Argentina, la socióloga Carla Vanina (2013), elabora una reflexión teórica y empírica acerca del fenómeno de las fiestas electrónicas en Buenos Aires; utilizando las técnicas de observación participante y entrevistas a profundidad, se propone reflejar las experiencias de sociabilidad, desde la mirada de los propios jóvenes

que participan habitualmente en las mismas, tratando de interpretarlas en los términos y con los significados que los propios *ravers* les atribuyen.

La autora describe el modo de vida alternativo de los *ravers*, el cual relaciona con el movimiento “*hippie*” de la década de 1960, lo que es posible, dado que a grandes rasgos ambos rechazan el orden social impuesto, comparten elementos estéticos como la ropa colorida y el cabello largo casi siempre con *dreadlocks* (rastas), entre otros; y propugnan cambios a nivel individual a través de la libertad sexual, la práctica de un concepto amplio e incluyente de “amor” y la ampliación de la consciencia por medio del consumo de “drogas psicodélicas” y de las “creencias espirituales orientales”.

Aunque en lo general apoyo este planteamiento, considero importante remarcar que los *hippies*, son solo una de las múltiples raíces culturales que integran el movimiento *raver*. Fácilmente, se puede decir que, también, comparten el mismo tipo de relaciones con los *rockeros psicodélicos, progresivos y metaleros*; al igual que con los movimientos electrónicos *techno, acidhouse, newbeat, newwave y electro* de Europa y Estados Unidos; y con lo que, etnocéntricamente, todavía, solemos llamar música autóctona, étnica o folclórica de los pueblos con culturas tradicionales como los hindués, o con lo que se considera de raíz mexicana, inca o maya. Es posible apreciar que estos movimientos comparten algunas similitudes superficiales, pero, también, hay que remarcar que tienen diferencias profundas, como el hecho de que la mayoría de los *ravers* no viven de *rave* de tiempo completo, no producen su propia tecnología, ni cultivan sus alimentos, y hablando estrictamente, no viven apartados de la sociedad hegemónica; sino que, por lo general, trabajan de lunes a viernes completamente insertados dentro de las dinámicas del sistema capitalista contemporáneo, y abren espacio a la permisividad en días de asueto, vacaciones o fines de semana.

El mayor aporte de Vanina a este trabajo, consistió en una precisa y compacta síntesis de algunas investigaciones previas sobre jóvenes *ravers* a nivel global, la cual me sirvió de guía. Sintetizo a continuación su mirada, añadiendo algunas de mis propias lecturas, experiencias e interpretaciones:

Vanina reseña que, desde los campos de la historia del arte y la sociología de la cultura, en Inglaterra, Sarah Thornton (1996) realizó una etnografía en los bares y locales que frecuentan los *ravers*. En ella describe que la mayoría de los *ravers* son jóvenes de clase trabajadora, estudiantes, por lo general de artes y humanidades, desempleados, algunos frecuentemente tachados de drogadictos, homosexuales, negros e inmigrantes, entre otras categorías estigmatizantes, y además, son perseguidos penalmente por los grupos dominantes.

En este clima represivo, característico de las políticas conservadoras del Estado británico thatcherista, y común a los regímenes neoliberalistas, según Vanina, Thornton postula que los *rave* se constituyeron como un movimiento artístico contracultural, una especie de “protesta pacífica” en la que sus miembros se reúnen secretamente en las zonas marginales de las ciudades para ejercer sus libertades y compartir inusitadas experiencias de baile. El movimiento contracultural mexicano es bastante similar, en cuanto a que ambos prefieren apartarse lo más posible de los grupos que controlan los centros urbanos, pero difieren ideológicamente, ya que muy pocos *ravers* mexicanos asumen públicamente una postura política definida. Más que una protesta, me parece que simplemente buscan divertirse danzando y que los dejen en paz.

Rastreando la evolución de los formatos de grabación de música para los espacios públicos de baile, Thornton sostiene que la cultura de los *clubs* (locales donde se baila música

electrónica) posee sus propias jerarquías y distinciones. Influenciada por Bourdieu, la caracteriza como una “cultura del gusto”, en la que sus participantes detentan diversos grados de “capital subcultural” que se ven reflejados en distintos “estatus sociales” al interior de esta comunidad.

Sobre esta línea, Vanina menciona el trabajo de Jeremy Gilbert y Ewan Pearson (1999) acerca de la corporalidad, el ritmo, el sonido, la tecnología, las drogas, la sexualidad y las repercusiones políticas que los *rave*, como práctica, han generado en Inglaterra. En un intento de realizar una “historia intelectual” sobre el tema, Vanina interpreta que Gilbert y Pearson parten de señalar que las categorías y esquemas de análisis, como los conceptos de “subcultura”, “contracultura”, “homología” y “estilo de vida”, esbozados originalmente por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, son una fuente de referencia ineludible para el estudio de este fenómeno.

Por otra parte, en Argentina, continúa Vanina, se realizaron estudios a finales de la década de 1990, por parte de Alejandra García, Laura Leff y Milena Leivi, basándose en el estudio del proceso de personalización de Lipovetsky, quien diverge de las ideas de Maffesoli. Estas autoras se valieron de entrevistas a profundidad y de la red de internet para establecer contacto con los *ravers*, entrar en sus foros de discusión especializados, y plantear que:

Las fiestas electrónicas en Argentina no guardan el sentido *underground*, marginal y clandestino que caracteriza a las de Inglaterra, sino que por el contrario, son difundidas a través de los medios de comunicación [como una especie de producto exclusivo destinado a las clases medias y altas] y están totalmente insertas en el circuito de lo comercial. Por tanto, el movimiento *rave* en Argentina no puede ser considerado

contracultural ya que no se busca ir en contra de los grandes ideales ni los proyectos colectivos posmodernos, sino que simplemente, busca vivir el presente (Cf. Vanina, 2013, p.9).

En Colombia, Leonardo Montenegro (2003), se ocupa de las identidades juveniles que se construyen en torno a la música electrónica. A través de entrevistas a profundidad y de observación participante en múltiples fiestas, describe la diversidad de estilos que es posible identificar en la escena electrónica bogotana: “*ravers*”, “*trancers*”, “*tecnomafiosos*” y “*tecnolobas*”, “*tecno punkeritos*” y “*candy kids*”.

Tomando el concepto de mimesis de autores clásicos como Aristóteles y contemporáneos como Taussig (1993), analiza el proceso de creación de la identidad a través de una determinada representación de uno mismo que se expresa en el cuerpo, concluyendo que los jóvenes bogotanos desarrollan sus propios estilos bailando y viendo a otros bailar, aclarando que no imitan o copian el estilo de los *ravers* europeos, sino que configuran sus propias y múltiples identidades. Los mexicanos también hacen esto.

En el contexto centroamericano, próximo a mi área de estudio, no encontré muchos registros de estudios relacionados con los festivales *rave*, salvo la notable excepción de la etnografía que el antropólogo mexicano Gustavo Sánchez (2018), realizó durante una visita al festival “Cosmic Convergence”, en el lago de Atitlán, Guatemala, mientras se encontraba haciendo trabajo de campo entre los tsutujiles. En ella, se refiere a este encuentro como una nueva expresión de los “procesos de turistificación” de la modernidad globalizada para beneficiarse de la espiritualidad de los pueblos originarios. Conclusiones que no comparto y que en su momento expondré con mayor detenimiento.

La primera aproximación antropológica a los estudios de los festivales *rave* en México provino de Esther Camacho (1999) quien describe algunos puntos básicos de estas celebraciones y señala algunos valores ideológicos de esta comunidad:

La fiesta *rave* podría considerarse el evento central de la celebración de y para la alta tecnología, pero también un espacio virtual en donde se pueden transformar momentáneamente “esos aspectos que distancian a los seres humanos (odio, diferencias, envidias, superficialidad, etc.)”. (...) La música es el elemento central de estas fiestas, a través de ella pueden experimentarse “estados alterados de conciencia” (sic) que permiten acceder a una comprensión más amplia de la paz, la unidad, el amor y la igualdad entre los seres humanos, los cuales constituyen los conceptos ideológicos del movimiento *tecno* [léase *raver*]. (...) El *rave* en sí es símbolo de libertad, de amor universal, de resistencia; representa a una generación inmersa en una nueva era de maquinización (Camacho, 1999, p. 60).

También en la Ciudad de México, desde el enfoque de la psicología social, Alfredo Nateras (2001), reflexiona sobre el hecho de que las fiestas *rave* en México a finales de la década de 1990, se realizaban principalmente en las periferias de la ciudad, por ejemplo, en lugares como Tepoztlán o las Pirámides de Teotihuacán, de una manera discreta y poco visible. Sin embargo, a principios del siglo XXI las fiestas comenzaron a salir de las discotecas hacia los espacios públicos, como el mítico “Love parade”, realizado en el 2002, 2003 y 2019, en distintas locaciones como en el Ángel de la Independencia y una buena parte del corredor de la avenida Paseo de la Reforma, la plancha del Zócalo, la Plaza del Monumento a la

Revolución, y más recientemente, hasta en el interior de la zona militar conocida como Campo Marte, financiado por las autoridades del Gobierno de la Ciudad y la embajada de Alemania en México, a través del Instituto Goethe, y con facilidades de la Secretaría de la Defensa Nacional, logrando congregarse a más de 150 mil jóvenes de todo el país en sus distintas ediciones.

Así, podemos decir que un *rave* se inserta dentro de las “subculturas de la noche”; y es un espacio para el relajamiento y establecer contacto con los otros y otros anónimos como uno. Donde la singularidad se liga con otras singularidades, a fin de armar un evento colectivo, efímero y fugaz. Aquí el cuerpo es el espacio y el territorio privilegiado donde se vive la experiencia social y afectiva del consumo de drogas. Lo que liga a todos estos jóvenes, hijos de la crisis y el desencanto, es vivirse la vida intensa y riesgosa lo más que se pueda, o hasta donde el cuerpo soporte y el dinero alcance (Cf. Nateras, 2001, p. 34).

En Chicago, el antropólogo brasileñoestadounidense Anthony D’Andrea (2007), describe que el *goatrance*, antecedente directo del *psytrance*, es un potente género de música electrónica desarrollado por “*neohippies*” occidentales en las playas de Goa (India) a finales de los 1980. En Ibiza, Goa y en casi todas partes, las fiestas de este tipo son ilegales, siendo secretamente promocionadas de boca en boca entre la población de gustos alternativos, que, a diferentes grados y niveles, abraza las “fiestas tribales” al aire libre, aislados de las sociedades convencionales en entornos naturales.

Interesado principalmente en los cambios contraculturales potenciados por las tecnologías, D'Andrea relata que conforme se fue desarrollando su investigación, se dio cuenta que tenía que seguir a sus informantes no sólo a las fiestas, sino también a fiestas a lugares al otro lado del mundo y a lo largo de prácticas de movilidad cruciales para la reproducción simbólica y material de sus ordenamientos culturales.

Según D'Andrea, su investigación busca desarrollar un puente conceptual entre los estudios críticos de la globalización, con la esperanza de contribuir a la re-evaluación de los modelos de formación de la identidad y nuevas subjetividades. Con base en Appadurai, Foucault y Deleuze y Guattari, de 1998 al 2003, produjo una “macroetnografía” entre Ibiza (España) y Goa (India), descrita en tres niveles: 1) Una etnografía de las subjetividades y formaciones locales en una comunidad situada. 2) La contextualización socio-económica de formaciones móviles en un lugar estable, en correspondencia con su integración vertical con otros lugares. 3) Una etnografía translocal que rastrea flujos, nodos, direcciones y periodicidades, definiendo su integración horizontal, a través, y, más allá, de los espacios geográficos.

De manera similar, en Andalucía, España, el antropólogo José Ignacio Bozano (2017), concluye que la aparición del movimiento de *psytrance* es una especie de respuesta ante las tensiones y situaciones a las que se expone a los individuos en nuestras sociedades “hiperindustrializadas” a través de la materialización de experiencias comunitarias alternativas, que hacen posible experimentar la existencia de otras formas de convivencia, comunicación, socialización y organización social que parten de la consideración de la horizontalidad como manera efectiva de interacción y de la comunidad en su conjunto como fuente de legitimidad.

Las principales características del movimiento global de *psytrance* son el uso de la tecnología como una herramienta para la liberación de los constreñimientos sociales, el discurso científico como legitimador y sostenedor de creencias espirituales, una concepción positiva de los psicoactivos como herramientas que posibilitan el contacto con la trascendencia, la defensa de la amplificación de consciencia como forma de comunión y la idea de la pertenencia a un linaje cósmico, holístico e inclusivo, heredero de una tradición ancestral, que vuelve a estar en plena vigencia al ser asumido y readaptado a las condiciones económicas, tecnológicas y sociales contemporáneas (Bozano, 2017, p. 56).

Desde un enfoque completamente distinto y opuesto al de esta investigación, también en España, Fermín Fernández-Calderón y un equipo de investigadores (2012), financiados por los Fondos Europeos de Desarrollo Regional (FEDER), definen a los festivales *rave* como una reunión que atiende fundamentalmente tres aspectos característicos: la música electrónica, el entorno en que se desarrollan y el consumo de drogas. Los autores se interesan por describir y analizar las relaciones existentes entre las drogas consumidas y los efectos positivos y negativos percibidos por asistentes a fiestas *rave*, también haciendo distinción entre los *rave mainstream* (comerciales) y *underground* (clandestinos), limitando su estudio a los segundos, por su supuesto “elevado policonsumo de drogas”. A decir de Fernández, el objetivo de su estudio es el de señalar necesidades de investigación, de manera que futuros estudios, puedan proponer y orientar estrategias preventivas y la toma de decisiones de corte gubernamental en este ámbito.

Como se puede entrever en la reseña de estos trabajos, describir y caracterizar los festivales *rave* no es una tarea sencilla. El fenómeno cultural es tan vasto y complejo que no es posible hacer definiciones absolutas o pretender agotar el tema por completo, por tanto, es necesario conformarse con aproximaciones relativas, teniendo cuidado de no asumir generalizaciones toscas que fácilmente pueden resultar inoperantes en otros contextos. Por ello, coincido con Vanina, Montenegro y Bozano en que la observación participante y las entrevistas a profundidad, se perfilan como las técnicas más prometedoras para recabar información, y que esta debe ser interpretada en los términos y significados que los propios *ravers* le atribuyen para resultar útil.

También coincido con Thornton, quien esencialmente mira a los *rave* británicos como un movimiento artístico emergente de la aceptación y tolerancia entre grupos estigmatizados. Tampoco se me escapa la crítica que García y otras autoras promueven a esta visión, al sostener que las fiestas electrónicas en Argentina están plenamente insertas en el circuito comercial, y por tanto, no las consideran contraculturales. En el contexto mexicano, ambas apreciaciones son igualmente válidas: por un lado, los *ravers* se dicen orgullosos de ser un movimiento artístico clandestino y autónomo; por el otro, no se puede obviar el hecho de que sus festivales también funcionan como un negocio capitalista que debe pagar cuentas, salarios, honorarios, permisos y multas, entre varios otros cargos; por lo tanto, responde a los intereses privados de sus inversionistas y es manejado como una industria cultural semilegal, considerada relativamente inofensiva y generalmente tolerada por las autoridades.

En contraparte al planteamiento de García et al, “simplemente buscar vivir el presente” no necesariamente es un acto egocéntrico que deba interpretarse como una muestra de conformidad con el espíritu neoliberalista de la posmodernidad; también podría interpretarse

como un acto de rebeldía colectiva que busca reconectarse con las tradiciones espirituales ancestrales, que en líneas generales, propugnan que la plenitud y serenidad interiores se alcanzan al disfrutar hacerse presente en el aquí y el ahora, abandonando las innecesarias preocupaciones por un futuro incierto y los remordimientos por un pasado tormentoso.

En cuanto a la apreciación de Sánchez de los *rave* como una nueva forma de “turismo espiritual”, admito que aunque este tipo de enfoque puede resultar plausible y de cierta manera resulta informativo para los que no están familiarizados con el tema. Necesariamente se encuentra incompleto, porque es una mirada *outsider* que deja de lado la perspectiva de los *ravers*, a quienes nunca escuché referirse a sí mismos como turistas en búsqueda de alguna clase de escape de su vida rutinaria; sino más frecuentemente “habitantes del mundo”, “hijos de la tierra” o miembros de “familias” o “tribus interestelares”, “viajeros de tiempo completo” o “ciudadanos del mundo”, que dicen, disfrutar explorando y compartiendo las profundidades interiores de sus mentes mientras tratan de reconectarse con la naturaleza y el cosmos a través de sus danzas.

En ese sentido, el enfoque de Camacho es más próximo a una mirada *emic*, como la que trato de privilegiar en esta investigación, aunque en general, apoyo su planteamiento de que la música es el elemento central de estas celebraciones, y que a través de ella se puede acceder a un “espacio virtual de transformación interior”; no estoy de acuerdo en el uso que hace del término “estados alterados de conciencia” (sic). Tal como nos muestran Viegas y Berlanda (2012, p. 12) “nuestro estado ordinario de consciencia es una construcción formada por imperativos biológicos y culturales a los efectos de manejarnos en nuestro ambiente físico, intrapersonal e interpersonal”. Entonces, considero que hablar de alteraciones o “estados

alterados”, ayuda a perpetuar el prejuicio en torno a la idea de que existe un “estado de consciencia natural”, no alterado o “normal”, óptimo, en el que una persona puede hallarse.

Del mismo modo, tampoco considero adecuado, referirse a las sustancias que facilitan estas modificaciones como “drogas sintéticas” o “de diseño”, como lo hace Nateras, en un esfuerzo por retomar la *vox populi*. En su lugar, prefiero el término enteógeno, para referirme al uso lúdico y sacramental de sustancias químicas, típicamente de origen vegetal como en el caso de flores, cactáceas y biznagas, pero que también pueden provenir de hongos o animales, que son ingeridas para producir modificaciones en los estados de consciencia con propósitos religiosos o espirituales, y también, más comunmente, de esparcimiento y evasión.

Por otra parte, concuerdo en como D’Andrea plantea realizar una macroetnografía translocal siguiendo a sus “nómadas globales” al rededor del mundo, prestando especial atención a las subjetividades locales, en relación con sus contextualizaciones verticales y horizontales, para rastrear cómo los procesos globales potenciados por las tecnologías se interrelacionan con nuevas formas de identidad y sociabilidad.

Sin embargo, dado el límite de tiempo y otros recursos con los que conté para realizar esta investigación, no me pude dar el lujo de seguir cabalmente su metodología; en su lugar, realicé un etnografía multisituada, en sólo ocho de los muchos festivales de *psytrance* que se realizan en un circuito alternativo entre Chiapas y Guatemala en el transcurso de dos años, dichos festivales duraron en promedio tres días cada uno, y en algunos participé más que en otros. Específicamente, mi descripción involucrante, detallada en la segunda parte de este estudio, pertenece a los festivales “Psyncr trance” y “Fifth Dimension” en San Cristóbal de las Casas y “Nahual-Can” en Palenque, todos celebrados en Chiapas y visitados en más de una ocasión.

Finalmente, el trabajo de Bozano (2017) quien mira al *rave* como una experiencia comunitaria alternativa, al *psytrance* como una tecnología para liberarse de los constreñimientos sociales contemporáneos, y a los psicoactivos como tecnologías que posibilitan y amplifican el contacto con lo trascendente, es el que más similitudes tiene con mi propio enfoque cualitativo de investigación.

En general, coincido con la mayoría de los planteamientos de Bozano, diferimos en la idea de que el discurso científico y la interacción comunitaria funcionan como una especie de determinismo que legitima y sostiene las “creencias espirituales” del grupo. Para empezar, no creo que podamos llamarles así; las cosas no son tan uniformes. En los *rave* hay muchos colectivos involucrados y cada uno de sus miembros tiene sus propias creencias. En mis experiencias de campo, tanto en México como en Guatemala, nunca escuché a nadie tratar de usar un discurso científico para justificar sus creencias, ni siquiera uno pseudocientífico, mucho menos tratar de convencer a otros sobre el carácter espiritual de sus experiencias.

Por el contrario, de entre los pocos *ravers* que me compartieron sus impresiones sobre el tema, me pareció que siempre se mostraron especialmente reservados, escépticos y respetuosos entre sí en estos menesteres, reconociendo que, “cada quién puede tratar de hacer lo que quiera, experimentar lo que pueda y creer en lo que prefiera”; resaltando que lo importante es respetar y mantener el hecho de que, en estos espacios, todos son libres de expresarse y no tendría porque haber ninguna clase de problema por ello.

*El chamanismo electrónico ¿Qué se ha dicho de los djs?*

En Uruguay, el músico y antropólogo Gabriel de Souza (2006), señala que los protagonistas de los clubes nocturnos en que se celebran los *rave* estudiados son músicos y/o *djs* (*disk jockeys*) que mediante computadoras, mezcladoras, sintetizadores y otras tecnologías de audio, modifican los sonidos a punto de desafiar los límites de la audición humana. Detallando que esta música se compone con compases de cuatro tiempos marcados por cuatro *beats*, es decir, cuatro golpes de negra con el bombo principal (4/4), para mantener una sensación de continuidad, con un refuerzo de tarola en los tiempos 2 y 4 para darle esa base característica de la música *rock* y, generalmente, va a una velocidad que oscila entre 115 y 185 golpes por minuto (actualmente la franja se ha extendido de 60 a más de 200 *bpm* en los *rave* mexicanos), con la intención prioritaria de hacer bailar a la gente. Las secuencias de sonidos organizados y entrelazados para las fiestas se denominan *sets* y, lo que distingue los *sets* de uno u otro *dj*, es la apropiación y/o ejecución en vivo de las distintas músicas a las que tienen acceso.

La música electrónica se percibe como íntima, una profunda sensación individualizada, que a su vez, configura y actualiza, mediante rituales propios del espacio festivo, lealtades y comuniones. Cuando se escucha música electrónica no parece contemplarse la melodía, ni la armonía [como en la música clásica occidental], el protagonista es el ritmo en tanto pulsión continua y su función específica es el baile [como en la música indígena tradicional]. El entregarse a la música es un placer al cual te convidan los participantes asiduos si te notan distraído o incómodo en las fiestas. Esta sensación de autoabandono [o de entregarse por completo a la música], a la que llaman “*entrar en trance*” es estimulada y cultivada individualmente por los participantes; y también,

cuando se comparte y percibe como un clima colectivo [trabajo del *dj*], es el sello distintivo de la sinergia que define a una “buena fiesta” (Cf. De Souza, 2006, p. 63).

Casi al mismo tiempo, en los Estados Unidos, los periodistas Bill Brewster y Frank Broughton, comenzaron a discutir las capacidades extraordinarias del trabajo del *dj*, a quien atribuyen cualidades extraordinarias, incluso de tipo chamánico, veámos:

Un *dj* no solamente se dedica a mezclar varias piezas de música previamente grabada, fundamentalmente se dedica a mantener y controlar la relación existente entre algo de la mejor música que conoce y cientos de danzantes. Por eso es por lo que el *dj* necesita observar a su tribu. Por eso no puede ser remplazado por una grabación de música mezclada. Por eso se trata de un *live performance*. Por eso se trata de un acto creativo. La música es una fuerza realmente poderosa, una conexión directa con las emociones de las personas, y lo que un *dj* hace es usar esta fuerza constructivamente para generar diversidad y placer (Brewster y Broughton, 1999, p. 11).

También en los Estados Unidos, Scott Hutson fue el primero en proponer que los festivales *rave* funcionan de manera similar a las curaciones chamánicas. Por lo que sugiere que los antropólogos deberíamos emplear una mirada similar a la usada en las curaciones extracientíficas que suceden en pequeña escala en las sociedades tradicionales no occidentalizadas.

Hay que analizar el fenómeno *rave* como una forma de sanación, reconociendo que los *rave* no curan ninguna enfermedad fisiológica, pero cuando algunos *ravers* claman frases del tipo “anoche un *dj* salvó mi vida” o “esta música es mi medicina”, es razonable suponer que alguna clase de sanación tiene lugar en estas reuniones. (...) Esta perspectiva se refiere al rol del *dj* como una especie de “navegador armónico” que está a cargo de la mente y el humor del grupo. El *dj* siente cuando es el momento indicado para subir los ánimos, para bajarlos, etc., justo como lo hacen los chamanes en las sociedades tribales. En otras palabras, a través de una tapicería de música capaz de doblar [los marcos de referencia de] la mente, el *dj* conduce y lleva a los danzantes a través de un viaje psíquico, una aventura mental y emocional que trasciende su definición normal de realidad ordinaria (Hutson, 1999, p. 54).

Aunque en este estudio no profundizaré sobre este tema hay otros estudios que han rastreado la evolución del uso del concepto de chamán como el de Roberto Martínez (2007), quién nos dice que “chamán” y “chamanismo” son términos populares de origen académico un tanto controversial y en general en desuso por la antropología mexicana debido a su basta inespecificidad y tendencia a incluir, uniformar y unificar a cualquier sanador de cualquier sociedad tradicional. Lo cual produce la propagación de falsas suposiciones sobre la homogeneidad de diferentes tradiciones, procesos de sanación-enfermedad, muerte-renacimiento, y distintas prácticas, “trabajos” y conocimientos altamente especializados en medicina, religión, música, canto, danza, arte, magia, cultura y comunicación con los espíritus.

Se comienza a hablar de “chamanes” a principios del siglo XX, apartir del estudio de algunas tribus hablantes de lenguas manchú-tunguses en Asia septentrional en el noreste de China, Mongolia y el este de Siberia, para quienes la voz *saaman* se usa para designar a “*los que saben*” tocar el tambor, trabajar con el fuego y transformar energías. Los estudiosos norteamericanos tradujeron esta voz al inglés como *shaman*, al francés como *chaman*, y finalmente, al español como *chamán*.

Su uso como categoría indistinta para englobar a los “hombres de conocimiento” se popularizó con el desarrollo del discurso antropológico en los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX, pero estos términos no son utilizados en ningún lado por las culturas indígenas. De manera que es casi seguro que quien se obste con el título de “chamán” es alguna clase de embaucador. No obstante, popularmente, en las culturas occidentales, seguimos usando el término cuando queremos referirnos a los procesos de salud-enfermedad-sanación de las sociedades tradicionales.

Mircea Eliade, antropólogo rumano, radicado en E.U., fue el primero en otorgar al chamanismo el rango de conocimiento religioso, al señalarlo como parte de las “técnicas del éxtasis”. Es decir, técnicas para salir mentalmente de las limitaciones del cuerpo, para él, los chamanes son esencialmente los “maestros del éxtasis” (Eliade, 1996, p. 3).

Complementando la discusión sobre el papel del *dj* como una especie de chamán posmoderno, Michael Harner, en California, añade que el chamanismo es un método de autoconocimiento y modificación de la consciencia a través del sonido con el propósito de obtener sanación y conocimiento del mundo espiritual. Para él, el chamán funciona como una especie de guía médica y espiritual.

Un golpeteo de tambor estable y monótono alrededor de 205-220 *bpm*, crea un ambiente propicio para que el practicante del chamanismo viaje mentalmente al interior de otro mundo. El cual se reporta poblado por varios espíritus que pueden ser reales, místicos, humanos, ancestros, animales, plantas, alienígenas, cada uno con diferentes lecciones que enseñar (Harner, 1980, p. 35).

Transculturalmente, el reconocimiento social de que determinados individuos poseen el poder, el conocimiento o la experiencia para ayudar en la guía para la autosanación del cuerpo, mente y espíritu es el distintivo de los chamanes. En consecuencia, para esta investigación, los chamanes, independientemente de sus orígenes y tradiciones, son los conocedores de las experiencias liminales que mediante distintos procedimientos bioquímicos, mecánicos y simbólicos pueden entrar y salir a voluntad del mundo de los sentidos ordinarios, accediendo con ello a otros estados de consciencia que, a su vez, les permiten percibir, explorar y conocer mundos extraordinarios, de maneras insólitas, lo que sin duda, coincide con el rol que cumple un *dj* en la escena *rave*, en el contexto carnavalesco, acompañado de la ingesta de enteógenos y de la voluntad de los danzantes de vivir estados alternativos.

El antropólogo Brian Kelch (2004) profundiza este enfoque añadiendo:

En los *rave*, el constante golpeteo de percusiones [electrónicas] actúa, como lo hace en el chamanismo tradicional, para proveer a la mente de un vehículo en el cual puede desplazarse y maniobrar a través de las dimensiones mentales. (...) Aunque hay que

tener presente que golpear rítmicamente un tambor no causa directamente un viaje chamánico. El ritmo actúa únicamente cómo un catalizador, “un caballo” o “una canoa”, que ayuda a los chamanes a llegar y a desplazarse en estos estados de consciencia (Kelch, 2004, p. 6).

Richard Yensen, psicoterapeuta alternativo, también estadounidense, reflexiona sobre el papel histórico del chamán y los enteógenos en el trabajo interno con los estados de consciencia:

Nuestra cultura actualmente tiene acceso a nuevas y poderosísimas *percusiones y cantos* [mediante el uso de la electrónica]. Del mismo modo que el chamán tradicional cultiva y llama la atención sobre ciertos niveles de consciencia, nosotros podemos utilizar la capacidad para disolver el tiempo y el espacio mediante el uso de imágenes y sonidos apropiados para comunicarnos con el mundo emocional (Yensen, 1998, p. 36).

De manera parecida, el antropólogo español José Bozano también considera que es posible encuadrar el movimiento de *psytrance* en la corriente “neochamánica”, en lo referente a la apropiación por parte de grupos urbanos occidentalizados de elementos discursivos y rituales propios de la medicina tradicional. Compartiendo la idea de que existe una realidad ordinaria (cotidiana) y una realidad extraordinaria (trascendental), y que es posible diluir sus fronteras a través de la utilización de determinadas sustancias o la ejecución de actos concretos en

contextos ritualizados, como las danzas, el yoga, las ceremonias de jíkuri, hongos, ayahuasca, cacao o los temazcales, entre otros que ocurren en los *rave*, por ejemplo.

El movimiento de *psytrance* ha desarrollado una variante relativamente novedosa de neochamanismo que se ha denominado “tecnochamanismo” [Green, Hutson, Takahashi, Räscher, Yensen, Reséndiz], porque pone énfasis en el papel de la tecnología como herramienta que posibilita la quiebra de la barrera que da acceso a una realidad superior, como modulador de los estados de consciencia necesarios para este tránsito y la relevancia de determinadas sustancias psicoactivas en un contexto festivo, en el que el cuerpo es el instrumento principal para el intercambio de información y la correspondencia de emociones, que deconstruyen y reconfiguran la emergencia de una nueva forma de compartir la existencia (Cf. Bozano, 2017, p.151).

Aunque en general estoy de acuerdo con las perspectivas de estos autores, me gustaría añadir que, desde mi propia experiencia, lo más importante del *performace* del *dj* no es la música que usa, sino más precisamente, cómo maneja la intensidad de la fiesta y las emociones de los participantes por medio de la música que ha tenido la oportunidad de experimentar, trabajando, descubriendo y produciendo junto con los danzantes una atmósfera de percepción extraordinaria. El *dj* es un conocedor de música. La práctica del perfeccionamiento del trabajo del *dj* (o *djing*) es un *performance*, en tanto que se trata de un acto creativo, cuya materia prima son las emociones de los participantes que se entregan y expresan a través de sus danzas. El verdadero trabajo del *dj* es “empatar” simultáneamente las emociones de un

gran número de danzantes por medio de la música que conoce.<sup>7</sup> Quizás es por ello que, como dice de Souza, algunos defensores de esta música plantean que tiene la capacidad de generar nuevos ritmos, sonidos inéditos, esquemas “más libres” y oportunidades expresivas sin precedentes.

La creación, conocimiento, control y dominio de estos periodos extraordinarios, terreno propio de los chamanes y otros especialistas religiosos, otorga prestigio, poder y autoridad, se trata del control de los *símbolos de condensación* (Turner, 1969). En otras palabras, “se trata del poder de la construcción mental de la realidad de un grupo determinado a través de la reorganización de la cultura” (Fericgla, 2001, p. 55). Los *ravers* más comprometidos reconocen y celebran abiertamente el papel del *dj* como guía y la capacidad interactiva de la música *psytrance* para ayudar a modificar la consciencia y crear la sensación de comunidad. Lo cual, desde la perspectiva de sus conocedores, la aparta diametralmente de la música urbana popular ordinaria y la acerca más al carácter sagrado de la música ritual.

### *El filo de dos miradas ¿Drogas o enteógenos en los rave?*

Este tema es el más controversial de mi investigación, porque es atravesado por varios ejes como el de la legalidad, la prohibición, la salud, el control social y la estigmatización, la autodeterminación de los pueblos, el sometimiento ideológico, la normalidad y la

---

<sup>7</sup> Una de las principales técnicas para mezclar música del *dj* lleva por nombre “*beatmatching*”, consiste en modificar la velocidad original de la música entrante para hacerla coincidir con la de su predecesora. En México e hispanoamérica, este término frecuentemente es traducido como “empatar” y se refiere a rebasar e igualar los bombos o *beats* de diferentes músicas.

globalización, entre otros. Curiosamente, la mayoría de las personas que se atreven a hablar públicamente del tema, casi siempre carecen, o dicen carecer, de cualquier clase de experiencia directa con el uso de drogas, de manera que, hablan desde sus prejuicios personales y posturas morales.

Contrario a los discursos hegemónicos y pese a los esfuerzos de muchos disidentes, algunas sustancias muy comunes y altamente dañinas para el cuerpo humano como, por ejemplo, el ácido acetilsalicílico, el acetaminofeno o el clorhidrato de fluoxetina, entre muchos otros compuestos patentados y comercializados por corporaciones privadas, se siguen vendiendo en cada farmacia local a precios inflados como medicamentos milagrosos e indispensables, porque inhiben las respuestas corporales y conductas que pudieran resultar problemáticas o desagradables [estoy hablando de los “tranquilizantes”, que evitan que el paciente grite o pelee y lo mantienen somnoliento]; mientras que, por otra parte, varias flores, plantas, hongos y cactáceas, que distintas culturas de todo el mundo han considerado medicinales durante milenios, recientemente (a partir de finales de la década de los 1960) han sido satanizadas como “drogas extremadamente peligrosas y adictivas”, acusándolas sin prueba de ser las causantes de los crímenes, pobreza, violencia y otros males que aquejan a las sociedades urbanas contemporáneas. Esto debido en gran parte a la prohibición sobre el uso y comercialización de algunas sustancias promovida por el gobierno de los Estados Unidos y la Organización Mundial de la Salud, quienes condicionan a otros países la aplicación de sanciones y el recibimiento de apoyos económicos y otras dádivas, a cambio de acatar sus legislaciones. En este apartado mostraré algunas miradas tendenciosas y poco

rigurosas de algunos autores que buscan apoyar los regímenes prohibicionistas, y luego las contrastaré con otros enfoques de investigación más comprensivos.<sup>8</sup>

Nateras (2001) estudia el estado que guarda el uso social de drogas sintéticas, popularmente conocidas como “drogas de diseño”, con ciertos espacios públicos de ocio juvenil como las denominadas “fiestas *rave*” y estéticas corporales contemporáneas. Resaltando mecanismos de identificación con el despliegue de afectividades colectivas, hace referencia a la ausencia de programas preventivos y de reducción de daños en estas temáticas.

En estos casos, señala Nateras, el valor del consumo de drogas atraviesa por lo simbólico. Por ejemplo: afiliación al grupo, es decir, al colectivo de consumidores que los reafirma en la inclusión identitaria y que se oponen a las políticas públicas que pretenden coartar sus libertades para experimentar con su propio cuerpo. Aunado a esto, han reaparecido drogas ligadas con las llamadas “subculturas juveniles” que están cambiando patrones y formas de uso, así como la apropiación de ciertos espacios, redefiniendo vínculos fraternales y creando estéticas corporales puestos en escena en los “espacios semipúblicos” de la ciudad (como antros, bares y discotecas).

En el caso de las adscripciones identitarias juveniles, continúa Nateras, este tipo de sustancias se siguen empleando para la “exploración sensual y espiritual”. Además hay una vivencia corporal muy intensa, es decir, se da un disfrute y placer consciente y “libre” del propio cuerpo. Lo cual es muy atractivo para una parte de los jóvenes:

---

<sup>8</sup> Para saber más sobre la visión interna de los *ravers* sobre este tema, ver el apartado Tecnologías enteogénicas, en el capítulo 4, en el que se abordan las dinámicas de la fiesta y la experiencia corporal.

La lógica de mercado ligada con la industria cultural dirigida a los jóvenes, es una clave para entender la moda y el éxito que han tenido “las drogas de diseño” en una gran parte de los jóvenes de las principales ciudades urbano-industriales del mundo. Se han convertido en un producto novedoso, valioso e innovador en el mercado de los consumos culturales, con presentaciones atractivas [por ejemplo, las pastillas comprimidas casi siempre llevan la forma o el logotipo de distinguidas marcas de diferentes rubros comerciales como Apple, Versage, Smile, Superman o Ferrari, entre muchas otras], diseñadas especialmente para los jóvenes urbanos del mundo (Nateras, 2001, p. 33).

Desde una perspectiva sociológica, Nateras concluye que el valor simbólico del consumo de este tipo de sustancias funciona como una vía de repudio y rechazo a lo social y lo globalizado que tiende a individualizar a los sujetos, a fragmentar identidades colectivas y descolocar una serie de valores culturales. Nateras remata señalando que hay que realizar investigaciones de corte etnográfico, donde podamos reconstruir los signos y significados que los propios actores le atribuyen al uso de este tipo de drogas.

Aunque no comparto del todo los términos y fundamentos de Nateras, este estudio de caso, ciertamente, puede verse como un estudio alternativo desde un enfoque más comprensivo-interpretativo, porque a través del registro etnográfico, permite entender que dentro de las mismas sociedades urbanizadas y globalizadas hay grupos sociales que tienen

otras formas de ver el mundo, que no se temen usar sustancias controladas, y que manifiestan haber aprendido muchas cosas de ellas.

En el caso específico del consumo en los festivales *rave*, el estudio realizado por un equipo de investigadores dirigido por Fermín Fernández-Calderón, señala que las principales drogas usadas en España son MDMA, speed, ketamina, LSD, cannabis y cocaína. Haré una revisión un tanto extensa de este estudio, porque hasta ahora, representa el ejemplo de investigación más opuesto a mi manera de abordar el tema. Mientras yo trato de mostrar la diversidad cultural y de visiones internas, el equipo de Fernández nos presenta un conjunto de resultados estadísticos que pretenden establecer objetividades entre un torrente de intersubjetividades, que no necesariamente están relacionadas entre sí o con los *rave*, y que infructuosamente tratan de dominar.

Los efectos positivos de estas sustancias, de acuerdo a sus usuarios en los *rave*, es que funcionan como facilitadoras y enaltecedoras de otros elementos como la euforia, bienestar, felicidad, potenciación de los sentidos, conexión con la música, el baile y los sentimientos de conectividad y unidad, y una mejora en la comunicación con los demás. En contraparte, los efectos negativos reportados incluyen “malviajes”, “ataques de ansiedad”, dolores musculares, apatía, síntomas de cansancio, rigidez de huesos y articulaciones, bruxismo, lipotimia, náuseas, vómito, pérdida de apetito, falta de concentración y trastornos del sueño (Cf. Fernandez et al., 2012, p. 37).

Fernández y su equipo realizaron un total de 252 entrevistas a los asistentes a 22 fiestas *rave underground* celebradas en Andalucía, España. La selección de los participantes en su

mayoría fue aleatoria (181 personas fueron escogidas al azar por 6 entrevistadores en las zonas de acceso a los *rave*), el resto (71 personas) fueron captadas por miembros del equipo de investigadores próximos a la población de estudio, estas entrevistas se realizaron en lugares públicos y privados. A los entrevistados se les presentó un cuestionario con una duración de entre 10 y 15 minutos, dividido en módulos sobre información sociodemográfica, consumo de drogas y sus efectos percibidos, tratando de sondear incidencias legales, conductas de riesgo y severidad de dependencia.

Con preguntas de opción múltiple del tipo: “En la última *rave* a la que acudiste, ¿Cuáles de los siguientes efectos tuviste mientras consumías alguna/s sustancia/s (incluido alcohol)?”, el estudio de Fernández arrojó los siguientes resultados: La media de edad de los participantes fue 23.9 años, 52.8% varones. El 24.3% con estudios universitarios, 68% con educación secundaria. El 33.1% estaba trabajando, 28.9% eran estudiantes (20.4% estudiaban y trabajaban al mismo tiempo), mientras que 13.1% afirmó encontrarse desempleado. La media de sustancias consumidas durante la última fiesta fue de 4.2 drogas. El 20.1% consumió 6 o más drogas. El 45.6% consumió 4 o 5, mientras que el 31.1% utilizó 2 o 3 drogas. El 3.2% consumió solo una sustancia. Siendo el alcohol y la cannabis las más populares, con una prevalencia de consumo de 94.4 % y 76.6%, respectivamente; mientras que las menos nombradas fueron la heroína con 1.2% y el GHB con 0.04% (Ver Op. Cit. P. 42).

Fernández y su equipo concluyeron que la información obtenida por su estudio resulta útil desde un punto de vista preventivo en materia de adicciones y reducción de daños. Consideran que el elevado consumo de drogas en los *rave* es “instrumental”, es decir que se usan par “obtener energía” y aguantar las largas horas de baile más que para disfrutar sus efectos; y en general, reafirman su hipótesis inicial acerca de que los efectos positivos y

negativos se experimentan de manera diferencial según las drogas consumidas. Aunque reconocen, que debido a los patrones de policonsumo y al diseño de su estudio, no les es posible aseverar que los efectos descritos correspondan exclusivamente a una sustancia, o combinación de sustancias, por lo que sugieren, interpretar sus resultados con cautela. Rematan indicando que futuros estudios deberán tratar de “aislar” los diferentes patrones de consumo, controlando otras posibles sustancias consumidas y asociando dichos patrones a los efectos percibidos y otras variables de interés.

Desde mi perspectiva, en el enfoque de mi investigación, la información sociodemográfica y los hábitos de consumo, no son indicadores relevantes, porque no nos dicen mucho acerca de quién es realmente una persona, ni tampoco definen su capacidad para formar parte de una comunidad artística, como lo son las comunidades de *ravers*.

En cuanto a la metodología empleada por Fernández y su equipo, es evidente que los entrevistadores, basados en estudios previos y una postura oficialista, ya tenían definido, previamente, el carácter “positivo/negativo” de una experiencia que les es esencialmente ajena. Ya que, aunque se precian de haber realizado un “estudio empírico”, ninguno de los miembros de este equipo de investigadores experimentó por si mismo la propia práctica del *rave*. En su lugar, reducen la diversidad de intensidades y expresiones de este fenómeno cultural a un conjunto arbitrario y amañado de números y porcentajes que nos dicen nada o muy poco del grupo y su forma de ver la vida.

Los autores presentan un listado de 11 efectos positivos contra 19 negativos, aunque la mayoría de estos efectos catalogados como negativos son, más precisamente, sociales, y no están directamente relacionados con ninguna sustancia en particular, como es el caso de los “problemas económicos”, la depresión, ansiedad, apatía, irritabilidad y falta de

concentración, entre otros. Con ello en mente, si la mayoría de la selección de los participantes en la investigación es aleatoria y la entrevista sólo dura 15 minutos, porque se realiza en los alrededores de los accesos a los *rave* antes de que comiencen los festivales, como sucedió en este caso; es razonable esperar que la mayoría de los datos obtenidos sean aleatorios, apresurados y de poca profundidad analítica.

En otras palabras, la investigación dirigida por Fernández es un ejemplo de un estudio de naturaleza rigurozamente cuantitativa, pero totalmente superficial, ya que se mantiene ajeno a las prácticas y perspectivas de los *ravers*: las más de 200 entrevistas realizadas por este equipo de investigadores, no necesariamente son una muestra representativa confiable del uso que los *ravers* le dan a las sustancias psicoactivas. Por ello, en mi investigación, preferí usar la entrevista a profundidad con sólo ocho especialistas, productores de esta música y de estos eventos, sin límite de tiempo, en sus propias casas o terrenos, de igual a igual (posición a la que tuve acceso después de trabajar codo a codo con ellos en momentos clave durante varios años), con la genuina intención de apoyarlos a desarrollar sus festivales y de aprender tanto como me fuera posible de sus prácticas y perspectivas en el proceso.

Por otra parte, fácilmente se puede dar el caso, de que los efectos corporales de ciertas sustancias, que estudios como el de Fernández interpretan y categorizan como “negativos”, como las náuseas y el vómito, por ejemplo; pudieran ser percibidos como benéficos, positivos y hasta sanadores, por los entrevistados. Como de hecho, ocurre entre distintos pueblos amazónicos, mesoamericanos y otros con sociedades tradicionales, cuyas culturas están basadas en el uso de distintos enteógenos. Es decir, en las experiencias de encarnar a la divinidad mediante la ingesta de plantas y animales sagrados.

Sobre esta línea, de Souza postula que el consumo de drogas y alcohol es considerado como un instrumento iniciático llevado a cabo de distintas formas por los jóvenes de nuestras ciudades con la intención de modificar sus estados de consciencia ordinarios.

[En los *rave*,] las “alteraciones de consciencia” (sic) se pueden conseguir de distintas maneras, mediante medios bioquímicos (alcohol, psicofármacos), mecánicos (danza, autohipnosis) o prácticas extáticas (ayunos, yoga, meditación). El consumo de alcohol, las drogas sintéticas, el volumen y el pulso constante de la música, las pulsiones del cuerpo, el juego de luces y penumbras, los sudores y perfumes, las sensaciones táctiles se conjugan en un multimedia que desborda cualquier interpretación. Viajar, en este sentido, se refiere a explorar zonas dentro de uno mismo para encontrar conexiones con “los otros” que comparten el contexto festivo. (Cf. De Souza, p. 125).

Otro punto relevante, señalado también por de Souza, es que la carencia de sensibilidad estética para apreciar la música y la frecuente insistencia de los novatos a aferrarse a una versión “normal” o “racional” de la realidad ordinaria es lo que propicia el uso de sustancias psicoactivas. Por otra parte, los *ravers* más experimentados, frecuentemente dicen que las sustancias son como una especie de “muleta” que, en algún momento les sirvió de guía y apoyo para desplazarse en sus festivales, pero que actualmente, después de años de aprender a controlar su cuerpo y su mente a través de las danzas, ya no las necesitan más para entrar en estados de consciencia extraordinarios como el trance.

Los fenómenos de trance y éxtasis son el resultado de procesos complejos que no se limitan al efecto de la música en las personas, o al hecho de danzar y consumir enteógenos.

Sino que, también, juegan un papel medular las narrativas y relatos compartidos entre un grupo de personas, tanto como la performática y el hecho de construir intersubjetivamente un mundo alternativo, un espacio-tiempo otro, o por lo menos, distinto y apartado de la cotidianidad hegemónica y sus normas.

En ocasiones, entre grupos de “fiesteros” [novatos] el no consumir drogas y/o alcohol está mal visto explícita o implícitamente, hay que abandonarse a uno mismo, o alterar la percepción de la pista. La vía rápida y fácil es la de las sustancias psicoactivas. El consumo de sustancias que modifican la consciencia parece constituir en algunos grupos de jóvenes una especie de rito de paso hacia la vida adulta (De Souza, 2006, p. 67).

A través de años de trabajo de campo al interior de las comunidades de *ravers*, pude darme cuenta que el uso de LSD (dietilamida del ácido lisérgico 25), MDMA (3, 4-metilendioxi-metanfetamina), DMT (N, N-dimetiltriptamina) y otras sustancias, generalmente es interpretado como una forma de tecnología química, inocua, a veces hasta de origen ancestral, que facilita y potencia la percepción sensorial y la exploración del cuerpo, la mente y la comunidad.

Con lo anterior no trato de justificar el consumo de drogas al interior de estos eventos, sino de remarcar que la moral de los *ravers* es distinta, y les permite ver este fenómeno social de una forma más abierta y tolerante; y que, antes de dejarse guiar por prejuicios y la propaganda que retransmiten los medios de comunicación oficiales, prefieren confiar en su propia experiencia directa.

Con respecto a la gran discusión que genera la problemática del narcotráfico, me gustaría decir que en los *rave* ciertamente hay drogas e incluso parecieran haber distribuidores autorizados y no autorizados, pero esto no es una característica instrumental que los defina. Por el contrario, desde mi perspectiva, los *rave*, por lo general, son sitios bastante pacíficos y seguros, a comparación de otros territorios que en nuestro país son abiertamente controlados por los narcos.

Asimismo, quiero añadir que el uso de drogas está presente en todo tipo de fiestas, conciertos y eventos sociales, y hasta en lugares donde supuestamente no debería de ocurrir, como en los recitos educativos, los estadios deportivos, edificios gubernamentales, cuarteles o prisiones, entre muchos otros. Las cuestiones en torno a quiénes producen las sustancias sintéticas, quiénes deciden cuáles son legales y cuáles no, dónde las consiguen, cómo las distribuyen y quiénes se enriquecen a través de su comercio, escapan a los objetivos de este estudio y son, más precisamente, materia de una investigación jurídica o policiaca.

Debido a que este estudio es un ejercicio estrictamente académico y a que ninguna instancia oficial puede ofrecerle ningún tipo de seguridad o garantía a mi persona, decidí dejar estas cuestiones, un poco de lado; y en su lugar, me concentro en la perspectiva general que de estas sustancias tienen sus usuarios, sin tratar nunca de juzgarlos o estigmatizarlos. De manera que, los informantes pudieran sentir la suficiente confianza para compartirme sus impresiones y puntos de vista al respecto.

*De tribus y ritualidades urbanas contemporáneas*

En México, el primero en referirse a la congregación de *ravers* como una especie de reunión tribal fue el antropólogo Jonathan Fierro (2005), quien realizó un trabajo de campo en las fiestas de *psytrance* realizadas entre los años 2001 y 2004, la mayoría en el Estado de Morelos, con una breve incursión comparativa en Cataluña, España. En él, nos dice que los *ravers* son una comunidad extraterritorial, cuyos antecedentes ubica en ciudades norteamericanas y europeas como Chicago, Detroit, Londres, Manchester e Ibiza, en las que a finales del siglo XX, los *djs* emergieron como íconos de la “aldea global”. En un intento por “recuperar la voz de los informantes”, sin precisar el origen de esta voz, Fierro se refiere a la comunidad estudiada como “la tribu psyco (saiko)” (sic), siguiendo la propuesta de “tribus urbanas”, desarrollada por Maffesoli, para explicar el ocaso del individualismo contemporáneo.

Desde la perspectiva de Maffesoli, las tribus urbanas contemporáneas son reagrupamientos de microgrupos de una comunidad específica que comparte aspectos en todos los campos (sexuales, espirituales, culturales, musicales, etc.), que se oponen al ideal de progreso y modernidad con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea. “Haciendo referencia a la jungla de asfalto entre los esquemas de la marginalización y la atracción exótica-folclórica, y el carácter reivindicativo de la pluralidad cultural” (Maffesoli, 2004, p.11).

Específicamente, Fierro postula que la música electrónica es un instrumento articulador de la identidad: de un lado identifica localmente a un grupo de jóvenes, y del otro, los identifica nacional y globalmente. Conuerdo con Fierro en lo referente a que el fenómeno *rave*, es resultado de muchos pequeños grupos de distintas clases sociales y edades, y que participar en la fiesta proporciona al *raver* un sentido de libertad, desinhibición y placer que no encuentran en ninguna otra parte. La importancia de estos grupos en la conformación de

una identidad *raver* radica en sus actividades, en el gusto por la música *psytrance* y en el “usufructo de la fiesta” como un “microcosmos ritual”.

De manera similar, la antropóloga canadiense Jessica McCaffrey, quien también se basa en las teorías de Turner y Maffesoli, descubrió a través de sus estudios de campo en el festival *Burning Man*,<sup>9</sup> que la mayoría de los participantes que decidieron colaborar con su investigación, manifestaron haber experimentado una “conexión trascendente” y la sensación de pertenecer a una especie de “neo-tribu”. Estoy de acuerdo con este enfoque, aunque, esta no es la única forma en que se expresa esta característica.

Las transformaciones sociales y personales por las que pasan los participantes, sugieren que a través del proceso ritual los individuos encuentran cierto sentido de pertenencia a estos eventos, reconociéndose como parte de una supuesta “tribu global”. (...) Las prácticas morales de experiencias contraculturales son iniciaciones dentro de modos de pensar y maneras de ser. (...) Las prácticas éticas de estos espacios transgreden reflexivamente los modos normativos, y dan a los participantes un sentido más amplio del compromiso, más allá de la comunidad temporalmente autónoma, es decir, se trata de un movimiento [de transformación] social (McCaffrey, 2012, p. 93).

En Colombia, María Ospina (2004), proporciona un marco interpretativo de la experiencia ritual de los *rave*, focalizando su estudio en la ideología y estética de un subgrupo de *ravers*

---

<sup>9</sup> El festival *Burning Man* se realiza en una ciudad nómada llamada Blackrock City, en 2017, contaba con más de 30 mil habitantes. Esta ciudad es recreada anualmente afinales del verano específicamente para celebrar esta reunión al interior del desierto de Mohave entre Nevada y California, Estados Unidos, aunque, es remarcable que sus organizadores, se precian de ser algo más allá de un *rave*, pues, desde su perspectiva, trasciende el ámbito de la música electrónica y la industria del entretenimiento, ya que no hay diferencia entre artistas y audiencia, aquí no hay espectadores, todos participan por igual.

de la ciudad de Bogotá, los “*candies*”. Se interesa particularmente por la tensión entre solipsismo (subjetivismo o individualismo) y colectivismo para caracterizar las identidades juveniles que se configuran en torno a las fiestas electrónicas.

Ospina se apoya en el trabajo de Fericgla (1997), para sumarse a la idea de que existe cierto paralelismo entre los rituales tribales, los cultos extáticos (aquellos que promueven y celebran las experiencias extracorporales) y las fiestas electrónicas, caracterizando la experiencia del *rave* como un “trance lúdico”, en tanto que no busca conocimiento, sanación, iluminación o redención, sino que “solo está orientada a la búsqueda del placer”. A decir de Ospina, esta búsqueda de placer es exacerbada por sustancias como la MDMA, cuyos efectos incluyen: agudización sensorial y mayor resistencia física, que permite bailar durante tiempo prolongado; desinhibición en la expresión de los afectos, proporcionando una sensación de empatía y un estado de comunión con lo externo.

Este planteamiento lleva a la autora a caracterizar la experiencia de las fiestas electrónicas como un “ágape” de tipo *communitas*, en donde “estar fuera de sí”, implica también, “estar fuera de la estructura social”. El término ágape se usa en referencia a las “primeras comunidades” de los relatos míticos del cristianismo primitivo.

Conuerdo con Ospina, quien inspirada también por las teorías de Turner, dice que es posible ubicar la cultura de las fiestas electrónicas en el concepto de *communitas espontánea*, la cual surge de improviso como experiencia única y pasajera; mientras que sus valores y prácticas derivados de la ideología PLUR (*Peace, Love, Unity & Respect*) conforman una *communitas ideológica*, que representa la utopía social de la primera.

Por otra parte, de Souza (2006) da cuenta de como los escenarios festivos urbanos de Montevideo, Uruguay, ritualizan y cultivan ciertas formas “de estar” en el mundo que evidencian diferencias generacionales y ciertas “mutaciones de la cultura juvenil” que escapan a los distintos órdenes del “tiempo-espacio ordinario”. Su objetivo es encarar los cambios de mentalidades, sensibilidades, formas de situarse y conocer las cosas. Su investigación refleja acciones, valores, procesos de producción de signos y representaciones que la fiesta genera, actualiza y reproduce en cada evento, desarrollando y promoviendo nuevas sensibilidades que privilegian la vivencia del instante, del cual, nos dice, los *ravers* siempre tratan de sacar el máximo gozo posible.

Sugiriendo cierta analogía entre la forma en que se produce la música electrónica y su estrategia metodológica, de Souza desarrolló un concepto al que llama “*multipistas conceptual*”, para conjugar e incluir hechos, impresiones, sensaciones, observaciones, textos y músicas tratando de compilar y ensamblar los distintos puntos de vista de sus “investigados”, bajo los ejes temáticos de la comunicación, música tecnológica, identidad, juventud, contracultura, lenguaje gestual y éxtasis festivo. Comparto la aproximación metodológica y algunas de las conclusiones de de Souza, en lo referente a que no es posible separar el estudio de las manifestaciones musicales del contexto social al cual pertenecen.

Finalmente, de forma similar, la investigación de Bozano, sobre los usos de sustancias psicoactivas en los contextos rituales de la comunidad global amante del *psytrance*, concluye que los *rave* constituyen un ámbito de especial relevancia para la producción de sentido entre los grupos de jóvenes, en lo que respecta al contacto directo con lo numinoso y la reproducción del propio grupo.

Entre la mayoría de los autores revisados, y a menudo también entre algunos *ravers*, es frecuente la comparación de los festivales *rave* con ceremonias rituales tribales por su incidencia directa en el plano extraordinario, espiritual, afectivo y comunitario. Desde mi perspectiva, comparándolos con otras ceremonias rituales de diferentes tradiciones, tanto indígenas, como mestizas, en las que he tenido oportunidad de participar fuera del contexto de esta investigación, como la de *jíkuri* con los wixarikas (wirrarikas) o la de *teepee* con los lakotas o la “velación de San Lucas” con los acolhuacas, y en base a las teorías de Turner (1969), considero que los rituales son rigurosamente obligatorios y transformadores, ya que cambian tanto la forma de ver el mundo, como la forma de autopercebirse a sí mismo en el mundo con los demás; y además, brindan acceso a nuevas categorías de participación social para los iniciados.

Por otra parte, me queda muy claro que uno de los principales distintivos del *rave* es su carácter tolerante, profano y secular. Por su propia naturaleza modificable e interconectable, los festivales *rave* no pueden ser, de ninguna manera, obligatorios; no pueden ser transformadores, ni trascendentales, para todos los asistentes, sino más frecuentemente, modificadores transitorios pasajeros. Por eso no los considero rituales.

A diferencia de las ceremonias tradicionales, los *rave* están abiertos a cualquiera y la participación es gradual y opcional, y no necesariamente implica una transformación personal o social. En ese sentido, usando las palabras de mis colaboradores, yo prefiero hablar de “reuniones tribales”, porque “los festivales *rave* congregan a varias tribus, tanto urbanas como indígenas, y no siguen una sola forma tradicional, sino que están abiertos a compartir, experimentar y sobre todo a desarrollar nuevas modalidades en las que se puede practicar esta convivencia” (Entrevista con Arcturus, archivo personal).

Me gusta pensar que (las ceremonias rituales) son como los *rave*, pero de la antigüedad, porque, por ejemplo, una ceremonia de *teepee* con tambor de agua trae un *beat* súper alto (alrededor de 200 bpm), pero hay que tener disciplina, no te puedes mover de más ni de menos, estás trabajando, enfocando toda esa energía en la sanación, en tu familia, en tus proyectos y en tu educación. Cuando te das la oportunidad de abrir tus oídos al entendimiento, escuchando [activamente] y dejando que te enseñen los mayores (los que saben), ya no es una fiesta llana y vulgar (Entrevista con Arcturus, archivo personal).

No obstante, también considero que, es posible hablar de que ocurre alguna especie de proceso transformativo entre los *ravers* más comprometidos con estas prácticas, dado que estas celebraciones son capaces de conjuntar y articular los procesos de reorganización y renovación de las formas comunitarias de los *ravers* de entenderse y relacionarse, al grado de trastocar su percepción del mundo, modificar su comportamiento habitual y comenzar a desarrollar formas alternativas de percibir y comprender el mundo.

Considero más adecuado referirse a estas prácticas como *experiencias performativas de carácter ritualoide*. Es decir, actos generadores de sentido, con una notable carga dramática, de diversión y de juego, parecidos a rituales, que pueden o no, transformar a los participantes. Dejando abiertas las posibilidades de transformarse para las intenciones, preparaciones y procedimientos de cada uno de los involucrados.

En cualquier caso, se trata de distintas prácticas artísticas y tecnológicas, que están encaminadas a romper con lo cotidiano y entrar en contacto con lo que está más allá de la “normalidad”, a través de la emulación y reinterpretación contemporánea de fragmentos de

tradiciones ancestrales, mediante procesos dinámicos, susceptibles de redefinirse, ritualizarse, resacralizarse y reterritorializarse con cada reunión y con cada interacción.

## **Hacer rizomas, la estrategia del cambio continuo: marco teórico**

Para adaptarme a las condiciones de cambio simultáneo, continuo y constante en las que viven los miembros de este movimiento artístico, tuve que hacer uso de múltiples teorías y varias herramientas conceptuales, a veces sólo usando incidentalmente una parte o acepción de ellas, como hago, por ejemplo, con los conceptos de “estados de consciencia”, “tribus urbanas”, “*performance*” o “*communitas*”, entre otros, que son revisados brevemente en otros apartados, a veces sólo con una nota al pie de página o una referencia bibliográfica, conforme se va desarrollando el texto, independientemente de como se prefiera abordar su lectura. Por motivos de espacio y economía del lenguaje, solo me detengo en los conceptos que considero más trascendetales, aquí reviso principalmente dos, el de *rizoma* y el de sus partes o *mesetas*.

Bajo este entendido, en este apartado describo porque considero que la teoría cognoscitiva rizomática, desarrollada en conjunto por el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari (2014), es una buena propuesta de partida para una representación heurística de como se entretrejen las redes de los *ravers*, asumiendo que, en conjunto, aquí en Chiapas y Guatemala, somos un conjunto de líneas de convergencia de estas redes y que, consideramos, se extienden a contextos mucho más amplios.

*Un tejido de redes psicodélicas rizomáticas*

Los festivales *rave* pueden verse como conjuntos momentáneos y fugaces de vínculos sociales horizontales, dinámicos, acentrados, flexibles, expandibles, sin categorías fijas y con múltiples organismos independientes. También se parecen un poco a un arrecife de coral, a una manada de ratas, a un enjambre de abejas, a una colonia de hormigas y a un nido de víboras o lombrices, en tanto que todos tienen una sola masa un tanto amorfa, pero con ciertas regularidades, como el hecho de estar conformada por cientos de cabezas y extremidades, por ejemplo. Considero que estos vínculos pueden representarse teóricamente con lo que Deleuze y Guattari (2014) conciben como rizomas, refiriéndose a organismos vivos y a sistemas de relaciones cognoscitivas subterráneas que no tienen un sólo tronco, una sola raíz, ni única fuente de sentido; sino múltiples. Es de mi interés hacer uso de esta aproximación heurística para ofrecer una interpretación interna del modo en que se experimentan los festivales *rave* como espacios de expresión alternativa, no anclados a individuos, prácticas y significaciones estáticas, sino a procesos dinámicos creativos.

Epistemológicamente hablando, siguiendo a Deleuze y Guattari, el planteamiento rizomático se contrapone al modelo arbóreo que es el tipo de articulación cognoscitiva más usual, pues no sigue líneas de subordinación jerárquica evidentes. Es decir que “el conocimiento no se deriva de deducciones lógicas de un conjunto de premisas básicas, sino que se infiere, abduce o elabora simultáneamente desde las múltiples relaciones que establecen los miembros de la red, bajo la influencia recíproca de todos los participantes” (Cf. Deleuze y Guattari, 2014, p.14).

Esto quiere decir que en las redes rizomáticas no hay individuos, ideas, ni conceptos principales a los que se subordine la totalidad del sistema estudiado, tampoco hay puntos de

encuentro o disyuntivas unívocas, claras y evidentes; sino múltiples “líneas interconectadas en procesos continuos y cambiantes” (Deleuze y Guattari, 2014, p.8).

Durante mis temporadas de trabajo de campo, este enfoque multidireccional, multicultural y multidisciplinario, me ayudó a percibirme a mí mismo, como “inmerso en una red en constante flujo y cambio, de relaciones de interdependencia en las que la observación no es algo distinto de las otras operaciones en que se mantiene y desarrolla vivo el entramado total de personas, procesos de desarrollo y toma de consciencia del cosmorizoma que es la realidad” (Cf. Deleuze y Guattari, 2014, p.12).

¿En qué sentido el *rave* es un rizoma? El rizoma es un concepto (según los autores la filosofía permite intentar crear o inventar conceptos) que fundamentalmente permite prescindir de la diferencia básica entre sujeto y objeto de estudio, entre la perspectiva interior y exterior. Para los participantes de estos eventos, los festivales son anheladas reuniones de mucha euforia, exaltación y efervescencia colectiva, en las que las personas van y vienen a diferentes ritmos, y casi nada es permanente, más allá de la existencia del grupo, las experiencias estéticas que comparten; y las formas con que reproducen y transmiten su cultura en diferentes espacios. Después de 24 meses de trabajo de campo, me pude percatar de que, lo que permanece son los vínculos personales y las redes simbólicas (transpersonales) que los participantes entretejen entre sí.

Me refiero a que el *rave* va más allá de la simple suma de los participantes reunidos, ya que los individuos no son constantes, no siempre son los mismos y nadie es indispensable. Este ambiente *heterotópico* (Foucault, 2008 y 2009, y García, 2014) en el que la diferencia es la norma, es producto de múltiples narrativas y relaciones sociales dinámicas, en las que los *rizomas* somos todos juntos danzando en la naturaleza en contacto con otras formas de

vida en un proyecto colectivo de interacciones e interpretaciones corporales; y las redes rizomáticas son nuestras múltiples y distintas raíces que se extienden a través de la tierra y nos interconectan, tratando de atravesar todo tipo de fronteras, tanto físicas, como culturales, ideológicas o políticas.

Por otra parte, el rizoma también puede ser “una estrategia artística que apuesta por la unión bajo la amistad y el sentido de la cooperación, la equidistancia y la red oculta y expuesta” (Deleuze y Guattari, 2014, p. 10). Comprendo las múltiples redes de los *ravers* como tejidos o entramados rizomáticos, ya que, de acuerdo a los testimonios de mis colaboradores, la cultura de los festivales de *psytrance* es “*underground*” (subterránea, que normalmente no se puede ver a simple vista); y se reproduce propiciando la interconectividad de sus reuniones por múltiples vías.

A continuación enlisto algunos de los principales procedimientos del análisis rizomático de Deleuze y Guattari, adaptándolos y reinterpretándolos desde algunos contextos experimentados en los festivales *rave* en Chiapas, partiendo de la idea de que “los rizomas no comienzan y no terminan, siempre están en medio, entre las cosas; son sistemas de alianzas y redes de comunicación entre organismos perenes, que carecen de centro y pueden crecer indefinidamente, con el paso de los años mueren las partes más viejas, pero cada año se producen nuevos brotes” (Cf. Op. Cit. p.9):

*Conexión*, la mayoría de los participantes veteranos se reúne en los *rave* con la idea de entrar en contacto con lo poco convencional, extravagante, extraño y extraordinario; además buscan establecer conexiones directas con la alteridad, la otredad, lo numinoso y lo trascendental, a partir de sus propias experiencias corporales. En este contexto de anomia y

pluralidad, cualquiera puede tratar de conectarse libremente con cualquier otro, sin la necesidad de intermediarios, líderes, organizaciones centrales, protocolos o sanciones. No todos los participantes lo logran, pero ciertamente, es mucho más fácil tratar de hacerlo en los *rave* que otros contextos que tienen que observar rígidas jerarquías sociales.

*Multiplicidad*, los festivales *rave* son congregaciones de distintas tribus urbanas compuestas por una mezcla heterogénea de personas que se definen por su apariencia exterior, por sus preferencias musicales, y sobre todo por su posicionamiento ante la línea abstracta y arbitraria que establecen entre lo ordinario y lo extraordinario. Me refiero a “líneas de fuga” o “desterritorialización” según las cuales transforman la percepción de su propia naturaleza al conectarse con otros.

*Cartografía*, los *rave* no están compuestos de unidades, sino por dimensiones; tienen múltiples entradas, a comparación de otros espacios sociales de ocio son relativamente más abiertos, horizontales, paralelos, desmontables, alterables, interconectables, susceptibles de recibir frecuentes modificaciones. Pueden ser concebidos como obras de arte o construidos como una acción política o como una meditación en movimiento.

*Variación*, los *rave* tienen diferentes subgéneros musicales con distintos niveles de intensidad para adaptarse mejor a diferentes personas, emociones, locaciones y horarios. Cuando, eventualmente, tienen que separarse, no se dividen, sino que se multiplican como las lombrices o las estrellas de mar, inclusive les puedes cortar un pedazo y aún cuando una parte muera, la parte que sobrevive, o su descendencia, puede crecer sobre el cadáver que dejaron sus antecesores.

*Expansión*, estos festivales son originarios de la India y aún ahí, más de 30 años después de sus primeros avistamientos, no son del todo aceptados; pero, de alguna manera,

se han extendido al rededor del mundo entre las juventudes occidentales de gustos alternativos. En nuestro país, comenzaron en la Ciudad de México y ahora tienen presencia en casi todas las urbes.

*Conquista*, se apropian de elementos de múltiples tradiciones culturales con los que entran en contacto físico, por ejemplo, la simbología hindú, mexica o maya; o hasta imaginario, por ejemplo, con “alienígenas”, “dioses” o “seres espirituales”; los combinan y los resignifican a su entera conveniencia.

*Captura*, constantemente incorporan a su música y discursos *samples* (grabaciones de pequeños fragmentos) de icónicas películas de ciencia ficción, frases pegajosas sobre la cultura *pop*, la iluminación, la libertad o la espiritualidad, se montan en su discurso, lo repiten hasta más allá de lo absurdo, transforman su significado y ofrecen como resultado una nueva mutación de sentido, popularmente conocida como *remix*.

*Inyección*, pueden ser injertados en otras manifestaciones artísticas y campos culturales aparentemente no relacionados a primera vista, como la pintura, la meditación, el circo, la medicina y la permacultura, sólo por mencionar algunas de las más sobresalientes.

Para exponer el modo en que se articulan las redes rizomáticas de los *ravers*, privilegio la interpretación de sus conexiones, abocándome a una meseta, el cuerpo, porque es la que nos vincula y nos permite sentir los movimientos de la música, la danza, la magia, la ritualidad y la espiritualidad; y a través de estas dinámicas, reconocernos mutuamente y transformarnos.

Según Deleuze y Guattari, los rizomas están compuestos por mesetas, veamos:

En un rizoma existen líneas de solidez y organización fijadas por grupos o conjuntos de conceptos afines (mesetas). Estos conjuntos definen territorios relativamente estables dentro del rizoma. Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la resistencia contra un modelo jerárquico de dominación, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva (Deleuze y Guattari, 2014, p. 15).

La meseta clave es el cuerpo, porque es la que nos permite sentir, acceder y experimentar todo tipo de sensaciones, establecer nuevas conexiones y discernir entre toda la multiplicidad de relaciones y acontecimientos que nos ocurren al mismo tiempo a través del *continuum* de la música *psytrance*. Los *ravers* se vinculan con y a través de esta música, la incorporan y la vuelven parte significativa de sus vidas, propiciando, a su vez, una multiplicidad propia y única de sentidos en adaptación y transformación incesante.

En síntesis, los *rave* pueden comprenderse como espacios en los que convergen múltiples microcosmos y proyectos sociales, personales y artísticos, con diversas formas de ver el mundo. Considero que el enfoque rizomático de Deleuze y Guattari y la metodología transpersonal de Diego Viegas revisada en la introducción, hacen una amalgama teórica-conceptual adecuada para esta investigación, cuyo objeto de estudio son las experiencias ordinarias y extraordinarias que ocurren en los festivales *rave*.

Consecuentemente, a través de las técnicas de *observación involucrante* (Viegas, 2016) y *entrevistas a profundidad* (Taylor y Bogdan, 1996) y el enfoque rizomático (Deleuze y Guattari, 2014), abordo estos eventos como una innovación cultural que mediante redes de vinculación de tecnologías electrónicas, digitales, neuroquímicas, psicoquinéticas, virtuales

y emocionales, entre otras; y técnicas y conocimientos ancestrales para la modificación de la consciencia, puede brindarnos acceso a la exploración de estados extraordinarios, correlativos a la anamnesis de lo sagrado, una opción conceptual alternativa para denominar “una reconfiguración global contemporánea de conocimientos tradicionales ligados a la experiencia holística de lo trascendente” (Cf. Albert, María y Gil M. Hernández, 2014, p. 275).

Finalmente, la organización de este texto, también puede comprenderse como rizomática, porque se vincula con otros estudios y distintas prácticas culturales de maneras horizontales no evidentes; además, la parte que se puede ver es casi simétrica a la que no: no tiene fronteras definidas, no responde a estructuras jerárquicas y es dinámica, en tanto que permite varias interpretaciones y genera experiencias distintas según como se prefiera realizar y repetir su lectura.

En otras palabras, este texto no está escrito a la antigua usanza, está hecho de mesetas circulares, que “vibran sobre sí mismas”; y cada parte se interconecta con cualquier otra, por múltiples “microfisuras”; por eso, estimula y propicia múltiples lecturas. Por ello, incluso se podría empezar por la segunda parte, en la que se aborda mi experiencia personal vertida en el diario de campo; y luego revisar la primera parte; o como sea que se prefiera proceder.

Esta investigación, también busca hacer rizoma, es decir interconectarse con otros estudios, prácticas culturales y personas para establecer alianzas y ayudarnos a crecer horizontalmente. Esto quiere decir que, no está basada en observaciones biunívocas (desde una única perspectiva); sino en los relatos de múltiples interpretaciones de experiencias corporales simultáneas, en negociación constante, que no se alcanzan a comprender del todo

con la lógica racionalista del sentido común o con teorías de matriz binaria como el psicoanálisis, la lingüística o la informática (Deleuze y Guattari, 2014, p. 66).

Parafraseando a Deleuze y Guattari, puedo decir que, sí a primera vista, este trabajo aparenta tener una rígida estructura dicotómica, propia de los libros clásicos, ha sido sólo para tratar de facilitar su lectura y para sortear el problema de la escritura que, requiere expresiones inexactas para designar algo exactamente (Op. Cit. p. 58); y no porque sólo se pueda proceder de una única manera escalonada y canónica. Por el contrario, invito al lector a diseñar su propia estrategia, de acuerdo a sus necesidades e intereses, y a compartirme sus impresiones e inquietudes.

## Capítulo 2: El *rave* somos todos juntos al mismo tiempo

La primera impresión que se genera en un asistente que acude por primera vez a un *rave* es más de dudas que de certezas: ¿Quiénes son estas personas que se reúnen a bailar, qué están dispuestas a pasar noches en vela y días en tiendas de campaña para alargar la fiesta? ¿Cómo fue que eligieron estar aquí, reunirse en un sitio poco común, en contacto con la naturaleza? ¿Quiénes son aquellos que ponen la música y que son vistos desde distintos puntos como si percibieran su energía? La mirada curiosa, la asistencia a un solo evento, las ganas de saber más, sin embargo, no quedarían satisfechas en una sola visita. Conocer la dinámica de un *rave*, quiénes son, por qué están ahí, qué los enlaza, implica conocer de manera detallada, aspectos personales, aficiones, gustos y estilo de vida de quienes hacen posible las fiestas electrónicas. En este segundo capítulo, me daré a la tarea de tratar de responder estas preguntas. Pretendo que, una vez concluida la lectura de este apartado, el lector tenga una idea general de quienes somos, que tipo de personas nos encontramos en estos lugares, dónde estamos a nivel geográfico, pero, también, a nivel intercultural e ideológico; y cómo nos apropiamos del espacio para organizar, disfrutar y promover la cultura de los *ravers*, a través de sus festivales.

*¿Quiénes somos?*

Somos un grupo de viajeros de lo más ecléctico, de composición e interés sociales diversos.

Ser *raver* (reiver) frecuentemente es considerado, según ciertos colaboradores, como entregarse por completo y ser parte integral de una *radical audio visual experience*.<sup>10</sup> Algunos de mis colaboradores, también opinan que este término tiene una connotación comercial muy marcada, contraria al espíritu *underground* del movimiento. En su lugar, prefirieron el término “*gatherings*” o reuniones, para referir que se trata de encuentros subterráneos en los que convergen distintas personas miembros de diferentes tribus urbanas contemporáneas, amantes de la música electrónica psicodélica. No obstante, prefiero seguir usando los términos “*rave*” y “*ravers*” porque son específicos de estos grupos y porque los términos como “reuniones” o “danzantes”, sobre todo para los ajenos, resultan aún más generales y ambiguos. Nos llaman *ravers* generalmente, aunque no todos estamos de acuerdo con ese término.

Ser *raver* implica fundirse en una identidad colectiva, es una forma alternativa de ser y estar en el mundo, de transformarlo y de transformarnos a nosotros mismos, mientras nos reunimos a danzar *psytrance*: una música electrónica a la que sus adeptos llaman “hipnótica”, por sus vertiginosas repeticiones; y “cautivadora”, por sus profundos silencios, múltiples capas y elaboradas construcciones, hechas a base de repeticiones cortas de frases musicales (*loops*), que se extienden y recombinan entre sí para conformar una devastadora progresión rítmica, que, según algunos testimonios, puede facilitar el acceso, las exploraciones e inclusive las modificaciones de las percepciones interiores de los estados de consciencia. Una característica que también resulta atractiva para decidir formar parte de estas comunidades y que abre la posibilidad de desarrollar estados de consciencia diversos.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> El sufijo “-er” en inglés forma sustantivos que indican el ejercicio de cierta actividad.

<sup>11</sup> Como fue señalado en la introducción, por “consciencia” debe entenderse el conjunto de procesos cognoscitivos mediante los cuales los seres humanos perciben las realidades y se reconocen en ellas. Empleo

Es necesario aclarar que no todos los que asisten a los festivales se toman en serio el ser *raver* con todas sus implicaciones (ya que hacerlo requiere vivir de esto y algunos no pueden o no se atreven), por eso, en sentido estricto, aunque asistan a la mayoría de los festivales no pueden ser considerados todavía como miembros de nuestras tribus, apelando a la definición que de tribalismo urbano contemporáneo señala Michel Maffesoli (2004) refiriéndose a la emergencia de microgrupos identitarios al interior de las sociedades industriales, cuyos miembros se vinculan a la distancia por gustos, aficiones, afinidades y formas de ser y de ver el mundo.

No obstante, muchas de las personas que asisten a los *rave* sólo están buscando divertirse: no forman parte de las diferentes tribus urbanas que se reúnen en los *rave*; a otros les encantan las emociones fuertes y van a disfrutar de una aventura extrema, también hay mucha gente a la que solo le gusta la fiesta y embriagarse con todo tipo de sustancias, hay otros a los que solo les gusta ir a escuchar música en medio del bosque, desconectarse durante un fin de semana, olvidarse de sus rutinas laborales, sus problemas familiares y reconectarse con gente afín que gusta de explorar sensaciones, emociones y modos de socialización más horizontales; algunos otros, solamente están acompañando a alguien especial durante esta aventura, otros simplemente están curioseando y otros más, sencillamente, pareciera que no tendrían nada que estar haciendo allí, pero de todas formas están. Todos somos igualmente bienvenidos y dentro de esta pluralidad de voces, intereses y maneras de ser, los que decidimos participar conscientemente, tenemos que aprender y reaprender constantemente a convivir respetuosamente para que podamos formar parte de las comunidades que hacen

---

esta definición adscribiéndome a la propuesta de la antropología transpersonal desarrollada por Diego Viegas (2016) que también fue revisada en el mismo apartado. Hablo de “estados” de consciencia, en plural, para indicar que éstas no son estables, ni permanentes, sino cíclicas y transitorias.

posible que ocurran los festivales.

A decir de los propios *ravers* que entrevisté, sus reuniones son inter-trans-tribales, porque en ellas se pueden encontrar miembros de toda clase de tribus urbanas y gustos musicales colaborando, enseñándose y transformándose en conjunto. En los festivales, lo mismo te puedes topar con *punketos*, *rockeros*, *skatos*, *salseros*, *metaleros*, *cumbiancheros* y hasta *reguetoneros* entre varios otros. Todos embarcados en procesos de transformación interna a través de una danza colectiva, tratando de dejar momentáneamente de lado sus diferencias superficiales en favor de una convivencia armónica.

Generalmente, los novatos y los extraños piensan que un *raver* es alguien que asiste a estos festivales cada fin de semana, se dice muy conocedor de su propia colección privada de música, se vincula activamente con redes de simpatizantes por internet, se entera de los eventos con semanas de antelación y se mantiene al pendiente de los artistas que han confirmado su participación; pero, esos son solamente algunos indicadores de ser un fanático de todo lo que esté relacionado con la industria cultural del *psytrance*. Desde la perspectiva de este estudio, sin embargo, el ser un *raver* implica poner de por medio el cuerpo como forma de experimentación, de comunicación, de goce, de transformación de consciencia y expresividad, a través del baile.

En otras palabras, un “nativo” de estos festivales es alguien que se entrega por completo, en cuerpo y alma, a distintas experiencias y transformaciones que producen la música, la danza, los enteógenos, las narrativas, relatos y performances de distintos grupos que se reconocen como parte de las comunidades *ravers*. Al dejar la mente en blanco, hacer silencio interior o por lo menos, cesar por un momento el diálogo interno y externo, vamos aprendiendo, cada quien, a nuestro propio ritmo, como “*entrar en trance*”, otro aspecto importante de la experiencia *rave*. El silencio permite que las vibraciones de la música

atraviesen nuestros cuerpos y estos expresen toda clase de sentimientos, entre los que preferimos y cultivamos los de paz y armonía, mientras compartimos sensaciones de inmensidad, sincronicidad y perfección. Me refiero a un estado parecido a la meditación activa o en movimiento que es común a distintas tribus de guerreros danzantes como los mexicas, los escandinavos o los maori, y a algunos místicos de distintas tradiciones y épocas como los yogis, los derviches, los gitanos o los butoh, en el que dejamos que las vibraciones de la música, la tierra y las personas que nos rodean tomen el control de nuestro ser hasta fundirnos en un solo cuerpo colectivo.

Mediante este tipo de exploraciones, que son al mismo tiempo, tanto personales como colectivas, los *ravers* manifiestan liberarse de las tensiones que imponen las instituciones sociales acerca de los deseos y las emociones, y trascender las intenciones racionales y conscientes del ego. De manera que, se puede decir que, un *raver*, es aquel que asume públicamente como parte de su identidad personal el desarrollo de las sensibilidades corporales y las inteligencias emocionales necesarias para apreciar, disfrutar y comunicarse a través de la música *psytrance*.

Algunos de los *ravers*, además, son buscadores de visión,<sup>12</sup> es decir que siguiendo las tradiciones lakotas se reúnen en montañas sagradas para ayunar en silencio y soledad durante 4 días con la intención de separarse del mundo de los humanos, y mediante una especie de sueño lúcido, entablar contacto con el mundo espiritual buscando obtener visiones que les ayuden a guiar sus procesos de sanación, comprensión y entendimiento.

---

<sup>12</sup> Para ver una descripción etnográfica de este rito revisar Martínez, D., 2004, "The soul of the Indian: Lakota philosophy and the vision quest".

Otros *ravers*, también, son danzantes del sol,<sup>13</sup> es decir que siguiendo las tradiciones mexicas se reúnen al rededor de árboles sagrados para ofrendar sus danzas de sol a sol durante 4 días, haciendo una pequeña ofrenda de su propia sangre para alimentar al sol al finalizar el último día. Los más irónicos, también, a veces, entre algunos grupos de *ravers*, en tono de broma, se dicen “ceremoniosos”, porque gustan de participar en todo tipo de ceremonias tradicionales, como las de jíkuri, kamboo, rapé, yopo, cacao, teepee, ayahuasca, etc. No es que se sientan muy, categóricamente, espirituales, aunque eso podría parecer porque también les gusta rezar de diferentes formas, literalmente se siembran en la tierra por días, y les fascina aprender a cultivarse, es decir a trabajar en sí mismos y aprovechar los frutos de sus esfuerzos.

Idealmente, a los *ravers* les gusta acercarse a todo tipo de tradiciones ancestrales que resisten y se oponen a la visión colonialista de la modernidad, manifiestan atesorar su experiencia y conocimiento y honrar sus procesos y creencias; pero, también, se podría decir que, en la misma medida, a una buena parte de los *ravers*, desde nuestras propias particularidades, nos encanta participar en el desarrollo de todo tipo de artes, humanidades, ciencias y nuevas tecnologías. En el sentido de que todas estas se plasman de diversas formas en nuestros *performances*.

En otras palabras, los miembros que formamos estas comunidades no somos nada homogéneos, no compartimos un origen común, ni una sola lengua, ni mucho menos un proyecto de vida: somos de distintas nacionalidades, identidades étnicas, hablamos distintas lenguas y mantenemos distintas creencias espirituales. Se podría decir que simplemente nos

---

<sup>13</sup> Para ver una descripción académica de este rito revisar Arias, A., 2011, La danza del sol de Ajijic: Un ritual nodo en la red de espiritualidad alternativa. Para una descripción autobiográfica revisar Peltier, L., 2002, Mi vida es mi danza del sol.

identificamos mutuamente por las múltiples recurrencias en los *dancefloors* (pistas de baile), por eso y porque reconocemos, respetamos y celebramos el hecho y el esfuerzo de estar dispuestos a ir a donde sea, y superar todo tipo de obstáculos para poder disfrutar de nuestras reuniones. En ese sentido, se puede decir que los *ravers* somos una comunidad global con especificidades locales (Hannerz, 1998).

### *Somos muchos, distintos y múltiples*

Para ilustrar mejor la enorme diversidad de personas y relaciones que conforman este grupo y nos encontramos en estos lugares, hablaré del caso de cinco de mis principales colaboradores Arcturus, Armando, Yuum Boox, Puxku y Digo, a través de quienes conoceremos de cerca el estilo de vida de los participantes de los *rave*. Quiero aclarar que, aunque me refiero a ellos como personas específicas, también podría hablar de otros *ravers* cualquiera, no es que ellos sean ningún tipo de líderes, estrellas, figuras públicas o trascendentales de la escena o lo que hoy en día llaman “*influencers*” de las tendencias de las redes sociales. Recordemos que en un organismo rizomático nadie es indispensable, no existen personajes principales, sino roles sociales e identidades transitorias. Me refiero a que, así como reconozco que todos ellos son *ravers* ejemplares, especialistas distinguidos de sus distintos campos de acción, al mismo tiempo, también, simplemente, son sólo algunos de los amigos con los que me tocó compartir muchas experiencias en el campo y que aceptaron a ayudarme a realizar esta investigación.

Arcturus Saturnuz (a partir de ahora me referiré a mis colaboradores por sus nombres artísticos o como me indicaron que querían ser llamados), tiene 38 años de edad y han pasado

25 años desde su primer contacto con los *rave*, también es danzante del sol y lleva en su cuerpo las marcas de los rituales y ofrendas que ha realizado en este camino y uno que otro tatuaje con motivos tribales en brazos y piernas, además practica y enseña medicina tradicional mexicana en el Centro Ceremonial Oxtoyohualco Nómada, originalmente fundado en Cuicuilco, Ciudad de México, desarrollado en Teotihuacán, Estado de México, y ahora de carácter nómada con bases en Amatlán de Quetzalcóatl, Morelos; Sayulita y San Pancho, Nayarit; y San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Arcturus es originario de Xochimilco, Ciudad de México. Mide al rededor de 1.65 m de estatura, pesa al rededor de 65 kg, su tez es morena cobriza, luce expansiones en los lóbulos de las orejas y tiene el cabello largo y lacio. En sus propias palabras, se dice orgulloso de ser un “nativo americano” y “parte del puente intertribal e intergeneracional que está practicando la medicina tradicional y al mismo tiempo está revitalizando el conocimiento ancestral”. De formación, es antropólogo social (ENAH), y también tiene un título de biólogo (UAM-X), recientemente se graduó como maestro en ciencias y desarrollo sustentable (ECOSUR-Chetumal). Es miembro fundador de una ONG llamada Comunidad Biocultural Balam Can, también de carácter nómada, con base en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, que trabaja en conjunto con otros organismos y fundaciones internacionales para la realización de encuentros académicos entre sabios, médicos y hombres de conocimiento de distintas tradiciones indígenas, explorando el campo interdisciplinario entre la etnobotánica, la biotecnología y la biología social.

Conozco a Arcturus desde el año 2006 cuando comenzamos a estudiar antropología, y desde entonces, ya llevábamos algunos buenos años danzando en los *rave*. Arcturus es uno de mis informantes clave desde que empecé a estudiar este fenómeno en la Ciudad de México (Reséndiz, 2018). También es el principal guardián del temazcal sembrado en las Grutas del

Mamut,<sup>14</sup> en la comunidad tsotsil de Agua de Pajarito, en el municipio de San Cristóbal de las Casas.



Fotografía 1: Entrevista con Arcturus en las Grutas del Mamut, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Cuando me acerqué inicialmente a Arcturus para pedirle su apoyo para realizar esta investigación, lo escuché frecuentemente decir que, en ese momento, su principal rol en los *rave* era ser un “asistente multimodal para todo lo que haga falta”. Aunque la mayoría de los

---

<sup>14</sup> Los temazcales o *temazcalli* (casas de sudor o vapor) originarios de las tribus nahuatlacas prehispánicas, prohibidos y perseguidos por la corona española durante la colonia, y pasados a nosotros a través de las enseñanzas de algunos jefes ancianos nativos norteamericanos, principalmente de las naciones sioux, lakotas y nakotas, no se edifican, construyen o montan; son seres vivos, “ombliquitos de la tierra”, que se siembran y se cultivan. Ser un guardián, de estos seres, implica cuidarlos y a las personas que en ellos se reúnen a compartir su medicina, traer la leña y el agua, tocar el tambor y la sonaja, compartir los cantos, rezar a los espíritus y en general, atender todas las necesidades y asuntos que de ellos pudieran surgir. Arcturus me mostró que, a veces, esto puede incluir pagar la renta del espacio o luchar contra una tormenta por días para mantener prendido el fuego sagrado que hace todo esto posible.

participantes lo reconoce porque él solía ser uno de los principales encargados de llevar la “medicina sagrada” de los temazcales a los *rave*. Actividad que poco a poco se ha ido convirtiendo en el corazón de las áreas de sanación, que distingue a los festivales electrónicos con tendencias más “espiritualoides” como Kupuri y Ometéotl en la zona del Valle de México; y más recientemente Psycr trance y Eudaimonia en Chiapas; y el Cosmic Convergence y los Rituales del Fuego Nuevo en Guatemala.

Actualmente, Arcturus está más enfocado a cuestiones de bioconstrucción, que son distintas prácticas y técnicas de construcción con materiales biodegradables provenientes de las regiones donde montamos los festivales. Se trata, literalmente, de las instalaciones del *rave* desde el enfoque de la permacultura.<sup>15</sup> Me refiero al trabajo previo que la mayoría de los asistentes a las fiestas casi nunca notan, pero sin el cual, sencillamente no es posible realizar el evento, como son la construcción de los escenarios, barras, baños, contenedores de basura, recolectores de agua y todo lo que pudiera hacer falta para el festival. Debido a que estas tareas son muy demandantes, Arcturus me comentó que, por cuestiones personales, decidió dejar, un poco de lado, el “hacer ceremonia durante los *rave*”, para darle la oportunidad a otros de desempeñar estas tareas, y al mismo tiempo, tratar de dedicarse él mismo a reconocer “los nuevos *beats* y el oráculo que ofrece la combinación de la música y los visuales”.

Su testimonio me ayudó a comprender cómo la danza en los *rave* funciona como uno de muchos posibles caminos, que de la misma forma en que lo hacen las danzas tradicionales

---

<sup>15</sup> La permacultura es un movimiento en pro de la utilización de la tierra y la creación de comunidades que se esfuerza por integrar de forma armoniosa viviendas, microclima, plantas, animales, suelos y agua en comunidades productivas estables. Es un sistema que también se ocupa de la planificación y desarrollo de las comunidades, así como de la aplicación de tecnologías apropiadas, como la energía solar y eólica, los inodoros biológicos, los invernaderos solares, las viviendas bioclimáticas, los sistemas de captación y de reutilización de agua, y la cocción y desecación de alimentos mediante energía solar, entre otros (Síntesis basada en el Glosario de Agricultura Orgánica de la ONUAA (FAO), 2009).

de distintas naciones indígenas, como los lakotas o los xochimilcas (acolhuacas), puede ser la puerta de acceso a las experiencias extraordinarias, para los danzantes que estén dispuestos a entregarse a estas experiencias y a comprometerse con estos estilos de vida. También remarcó el hecho de que sin importar las creencias que cada quien tenga, nadie que esté comprometido con el camino de la medicina y el conocimiento, sin distinción del grado de experiencia que tenga o la autoridad que ostente, tiene el derecho de prohibirle nada a nadie, ya que todos somos parte de lo mismo y todos estamos aprendiendo de todos todo el tiempo.

Otro de mis colaboradores es Armando Alamilla, tiene 35 años de edad y 21 años desde su primer contacto con los *rave*, es productor de música *psytrance*, *dvj*,<sup>16</sup> *label manager* (gerente general) de la disquera internacional de *psytrance* que él mismo fundó y que bautizó con el nombre de “[Popol Vuh Records](#)”, en referencia al relato mítico de la creación del universo de los pueblos mayas. En ella, se desempeña como productor de música, organizador de eventos y promotor de artistas. Él es el principal coordinador del proyecto Nahual-Can Eco Village, cuyo principal trabajo, aparte de la construcción y mantenimiento de dicha ecoaldea, es concebir y desarrollar las reuniones psicodélicas que ahí se realizan. Él es mi colaborador principal en Palenque, Chiapas.

Nos hicimos amigos a partir de la primera entrevista a profundidad que le hice a finales de noviembre de 2019, desde entonces casi todos los días habla conmigo por internet, me pide mi opinión sobre distintos temas cotidianos y no parece desanimarse de mis cortas, secas y tardadas respuestas. Al igual que con mis otros colaboradores, lo contacto regularmente para hacerle algunas preguntas sobre lo que hemos vivido juntos, y también para mostrarle los avances de mis textos.

---

<sup>16</sup> Término que engloba al *dj* (*disc jockey*) y al *vj* (*video jockey*). Se usa para referirse a un especialista que mezcla señales de audio y video al mismo tiempo.

Armando mide alrededor de 1.65 m de altura, de complexión delgada y tez clara, bronceada por el sol. En el cabello, se rasura los costados de la cabeza para tratar de mantenerse fresco en el abrumador calor de la selva palencana, y de lo demás lleva *dreadlocks* o “rastas” desde hace más de 10 años, con unas plumas de águila y quetzal coronando las puntas. Más del 70% de la piel de su cuerpo está tatuada, incluido el rostro, la garganta, costillas, espalda, abdomen, brazos, piernas y hasta los espacios entre los dedos, me dijo que algunos de sus tatuajes se los hizo él mismo y le ayudan a canalizar su energía. Lleva también varias perforaciones con joyería de oro en la nariz, orejas y pezones. También tiene pequeñas incrustaciones de jade con formas circulares y adiamantadas sobre la mayoría de sus dientes, que me recordaron la estética corporal de las antiguas elites mayas.



Fotografía 2: Entrevista con Armando en Nahual-Can Ecovillage, Palenque, Chiapas.

Armando vive en una hectárea a un costado de la zona arqueológica de Palenque, que, me

dijo, estaba comprando a plazos a uno de los hijos de un ejidatario zapatista recién fallecido. Armando llama a este lugar “[Nahual Can Eco-village](#)”, así, con esta mezcla entre náhuatl, alguna lengua mayense, tal vez chol; e inglés, se refiere a su “pedacito de la tierra sagrada del señor Pakal (mítico gobernante de Palenque)”, a la que orgullosamente llama hogar, y a la que ofrenda diariamente su vida y trabajo. Mencionó que, hasta el momento, llevaba cuatro años con el proyecto y que sólo había podido pagar la mitad del total de la deuda, y que casi todos los días el vendedor lo presiona para que le de más dinero. Mencionó también que sus principales fuentes de ingresos son los honorarios que recibe por sus presentaciones artísticas, los cuales, a su vez, reinvierte en el mercado de las criptomonedas. Aunque también me dijo que heredó algunos locales comerciales de los cuales recibe rentas mensuales en la ciudad de Mérida, de donde es originario, y por lo que, también, se dice descendiente de los mayas yucatecos. Aunque por su léxico florido, su acento muy mezclado y las placas de su auto, la primera vez que lo ví personalmente, pensé que era de la Ciudad de México. Además, recibe donaciones vía internet para continuar con el desarrollo del proyecto Nahual-Can por parte de los amigos que ha hecho en sus viajes por el mundo, principalmente artistas de *psytrance* que esperan poder visitarlo muy pronto en su ecoaldea. Armando siembra un árbol para conmemorar cada donación recibida. Durante las varias visitas que hice a Nahual-Can pude percatarme de como ha ido desarrollándose este proyecto y como han aumentando a algunos cientos el número de retoños que ha plantado en su terreno.

Contacté con Armando a través de internet hace apenas un par de años cuando comencé esta investigación, porque él es reconocido públicamente como uno de los principales productores de festivales psicodélicos en la zona. Cuando le pregunté sobre su escolaridad, me dijo ligeramente apenado que había dejado la preparatoria trunca, pero, en contraparte, mencionó haber danzado en los principales festivales en los 5 continentes,

conocer más de 40 países y hablar con fluidez 7 idiomas y manifiesta que entiende las bases de algunas lenguas mayenses. En términos generales, me pareció que Armando era un muchacho sonriente y relajado. Me dijo que desde que era adolescente había decidido ofrendarle su vida a Pakal y que, en sus viajes por los festivales del mundo, aprendió a usar la energía del *psytrance* para este propósito. De manera que cada fiesta lo ayuda a recolectar fondos para alcanzar esta meta. Como artista usa varios nombres porque tiene diferentes proyectos, entre los más conocidos destacan los de [Bolom Yokte](#) productor de *psycore*,<sup>17</sup> en referencia al advenimiento del dios creador-destructor de los mayas, quien a decir de Armando, “es un carnicero que gusta de volarles la cabeza a los danzantes y tocarles donde nadie les ha tocado”; e [Imix Jaguar](#), un *vj* que se caracteriza por componer sus *sets* (composiciones) visuales con símbolos e imágenes provenientes de los mitos y leyendas de las culturas mayenses, características que cobran más sentido, sobre todo si se realizan en la región sur de Mesoamérica.

Su testimonio me ayudó a comprender como la cultura del *psytrance* puede usarse como un vehículo para absorber, combinar y reinterpretar elementos simbólicos de distintas tradiciones y culturas, tanto ancestrales como posmodernas, y como pueden usarse estos conocimientos para conectar con más personas, sin importar donde hayan nacido, en que situaciones se encuentren o lo que consideren sagrado o profano.

Por su parte, [Yuum Boox](#), tiene 31 años de edad y 14 años desde su primer contacto con los *rave*, es *dj* y productor de música *psycore* y promotor de fiestas. El nombre Yuum Boox, es un juego de palabras mayenses, que, él me dijo, significan “señor oscuro”. Nos hicimos amigos en el 2011, mientras estábamos coproduciendo fiestas electrónicas en

---

<sup>17</sup> Un estilo particular de *psytrance* más oscuro y agresivo de alrededor 200 bpm.

Acapulco, Guerrero, de donde él es originario. Yuum Boox mide aproximadamente 1.60 m de estatura y pesa alrededor de 90 kg, es de tez morena clara, tiene los brazos tatuados con patrones de geometría sagrada, tiene el cabello rizado y usa *dreadlocks* hace apenas algunos años. Él también me dijo que no se considera a sí mismo un *raver* experto de las fiestas, sino más bien un amante de la música. Razón por la cual ha trabajado la mayor parte de su vida, para poder estar en condiciones de producir su propia música y apoyar a los artistas que le gustan.

También es relevante, en un plano más personal, que Yuum Boox o YMBX como es mejor conocido en el internet, no es una persona tan obscura y agresiva como podrían sugerir su música, nombre artístico y sus publicaciones en las redes sociales. En la vida cotidiana, se llama Antelmo Hernández, y es una persona realmente tranquila y discreta, que trabaja como cocinero en un restaurante de comida italiana en la Ciudad de México. Durante las noches, mientras produce su música o toca en las fiestas, se transforma en otra entidad completamente distinta que solo se interesa en hacer que las personas lo dejen todo en la pista de baile. Él no usa el discurso de la medicina, la espiritualidad o se dice vinculado con seres “multidimensionales”, “alienígenas” o “entidades divinas”; en su lugar, reivindica la trilogía “sexo, drogas y *psytrance*”, y al mismo tiempo, se dice estar muy consciente de que no puede abandonar su trabajo diurno, porque es “él que paga las cuentas” y le permite salir adelante. De manera que, en las fiestas en las que no está tocando y durante sus viajes, no tiene miedo de ponerse un delantal y preparar tacos, pizzas, hamburguesas, papas fritas y todo tipo de comida rápida para seguir generando dinero, que, a su vez, reinvierte en herramientas que le ayudan a crecer a su contraparte nocturna YMBX.



Fotografía 3: Entrevista con Yuum Boox en Lithium Labs, Tlalpan, Ciudad de México.

Su testimonio sobre sus experiencias, tanto como artista electrónico, como cocinero mexicano en los festivales de Guatemala, me proveyó de una visión distinta, más cruda y menos romántica, sobre el uso de sustancias, el desarrollo de las fiestas y sus actividades económicas subterráneas. Él me ayudó a comprender como las personas que integran este movimiento no son lo que la gente se imagina o lo que aparentan en sus personajes de internet, sino que fundamentalmente son personas comunes que tienen problemas cotidianos. Comprender estas necesidades básicas de subsistencia me sirvió de guía para trazar mi estrategia para mi trabajo de campo fuera de mi país.<sup>18</sup>

Otro allegado es [Puxku](#), tiene 33 años de edad y 18 años desde su primer contacto con

---

<sup>18</sup> Mientras me encontraba haciendo trabajo de campo en Guatemala, a raíz de la necesidad de alimentarme y generar dinero para seguir asistiendo a los festivales, y siguiendo los consejos de Yuum Boox; mi pareja y yo montamos un negocio de comida mexicana móvil, al que cariñosamente llamamos “La Parrilla del Terror”, cuyo principal giro es vender comida mexicana como hamburguesas al carbón, tacos de chorizo y carne asada, también, con opción vegetariana a base de nopales y hongos.

los *rave*, es *dj* y productor de música *psytrance*, y promotor y productor de fiestas. Es originario de Iztapalapa, Ciudad de México. Mide aproximadamente 1.60 m de estatura y pesa cerca de 75 kg. Es de tez morena cobriza, usa el cabello corto y se deja crecer algunos centímetros de barba. También tiene varios tatuajes con motivos prehispánicos sobre el pecho, espalda y brazos y algunas perforaciones en el labio inferior y orejas.

Conocí a Puxku cuando estudiábamos la preparatoria y tuvimos nuestros primeros acercamientos con los *rave*, nos perdimos la pista durante varios años y nos reencontramos en el 2017, danzando en los festivales del Valle de México. Desde entonces, hemos hecho varias colaboraciones para producir eventos de *psytrance*. Recientemente inició formalmente su camino como *dj* y *label manager* del colectivo de artistas multidisciplinarios que llamó “[Ek-Kiben](#)” y la disquera de *psytrance* que bautizó como “[Ek-Records](#)”.

Él me acompañó en mi automóvil y me ayudó a conducir una buena parte del camino desde la Ciudad de México hasta el volcán Pacayá, cerca de la Ciudad de Guatemala, durante mi primera temporada de trabajo de campo en esta investigación. Durante los más de 1400 km y más de 24 horas que hicimos de recorrido, tuvimos la oportunidad de platicar sobre las distintas ofrendas que él frecuentemente realiza (incluyen danzas, la realización de este tipo de reuniones de manera presencial y virtual, y el ir a apoyar a otras productoras de eventos en tierras lejanas), para estar en buenos términos con entidades metafísicas que él respetuosamente llama “los dioses del *psycho*”. El “*psycho*” (*saiko*) es un término popular con el que los *ravers* mexicanos se refieren a la música *psytrance*. Puxku plantea que hay varias entidades de carácter divino que rigen estos espacios y con los cuales es posible entrar en comunión y retroalimentación a través de las danzas. También hablamos sobre sus planes para los festivales de Guatemala y comenzamos a plantear la posibilidad de producir juntos un festival en Chiapas.



Fotografía 4: Entrevista con Puxku en algún lugar de la autopista entre Veracruz y Tabasco, camino a la Ciudad de Guatemala.

Su testimonio me sirvió para darme cuenta que es posible abrazar religiosamente estos festivales de manera similar a como lo hacen otros tipos de creyentes que hacen mandas, peregrinaciones o ceremonias. Resaltó el hecho de que los *ravers* hacen todos los sacrificios que sean necesarios con tal de asistir a sus congregaciones, sin importar cuanto les cuesten o en donde se realicen, al punto de trabajar por semanas invirtiendo toda su energía y recursos sin recibir ningún tipo de pago, inclusive, a veces, dejando de comer y dormir, aún estando cansadísimos, enfermos o sencillamente, cuando ni siquiera tienen ganas de hacerlo.

También me mostró que cuando las fiestas no te agradan por determinadas razones, como *raver*, se tiene la obligación moral de aportar todo lo que uno pueda hacer para mejorarlas, e inclusive llevar este empeño hasta el grado de producir las propias, y que mientras más lejos se esté dispuesto a llegar en este camino, más fuertes se hacen los lazos

con los otros *ravers* que también lo dieron todo por estar ahí, en ese momento y lugar. Puxku me enseñó que estas prácticas no son racionales y no son del todo comprensibles por el paradigma racionalista, porque “rara vez sabemos cómo las realizaremos y tal vez nunca entendamos muy bien porque las hacemos”. Simplemente, señalo, se trata de un conjunto de sentimientos y sensaciones que se comparten libres de dudas entre los *ravers* que participan y se reconocen como hermanos. Como una suerte de congregación dispersa, con un credo más o menos laxo, pero con una serie de prácticas -como la danza de la música *psytrance*- que los congrega.

Ahora hablaré de [Digo Art](#): tiene 39 años de edad y 24 años desde su primer contacto con los *rave*. Es *dj*, productor de música y productor de festivales de *psytrance* originario de la Ciudad de Guatemala. Digo tiene la piel morena cobriza y el cabello rizado corto. Se dice descendiente de los mayas tsutujiles, pero como también ha tenido la oportunidad de viajar por el mundo y graduarse como químico, músico y nutriólogo; también, se reconoce a sí mismo como un “ladino”. La distinción entre “indio” y “ladino” es muy significativa en Guatemala, ser llamado indígena tiene una fuerte connotación de racismo, discriminación, atraso, exclusión y marginación, por lo que se usa frecuentemente como un insulto (Fry, 2003). Según Digo, la práctica de los viajes internacionales es relevante, porque la mayoría de sus connacionales “rara vez tienen la oportunidad de salir de su país”. Por lo tanto, se traduce como un símbolo de responsabilidad, experiencia y prestigio.

Mientras me encontraba en San Pedro la Laguna, en la cuenca del lago Atitlán, Guatemala, contacté con Digo a través de un mensaje por internet, gracias a una recomendación personal que me extendió mi amigo [Otkun](#), quien es *dj*, productor de *psytrance* y *label manager* de [Voodoo Hoodoo Records](#) originario de Marruecos. Otkun lleva varios años colaborando como “embajador” oficial del festival Cosmic Convergence en

Canadá, así que, aunque Digo y su equipo estaban muy apurados afinando los últimos detalles para la realización de su festival, aceptó a darme una breve entrevista, pero insistió en que también participara David, su principal socio en ese momento. David es un chico pelirrojo, de alrededor de 1.80 m de estatura, complexión delgada y tiene aproximadamente la misma edad que Digo. Es administrador de empresas y asesor financiero originario de San Francisco, California, juntos produjeron varias ediciones del festival Cosmic Convergence, uno de los más grandes e importantes en Guatemala. Aunque actualmente David ya no trabaja más en este proyecto.



Fotografía 5: Entrevista con Digo y David en Santiago la Laguna, Sololá, Guatemala.

El Cosmic Convergence es un festival pionero en la región, que nació oficialmente el 21 de diciembre del 2012, cuando fue el cambio de *baktun* (cuenta larga del calendario de los

mayas).<sup>19</sup> Se ha vuelto muy famoso en Guatemala por innovar con formas alternativas de hacer un *rave*, como por ejemplo incorporando la permacultura, el yoga, la meditación, cantos sagrados ancestrales y el *harm reduction* (técnicas, terapias, cuidados y procedimientos para la reducción de daños al momento de utilizar sustancias psicoactivas).

Su testimonio me ayudó a comprender que, aunque en el mundo, “siguen habiendo muchas guerras por racismo y avaricia”, este tipo de festivales son lugares en los que es posible “ensayar utopías que no se pueden realizar en la civilización en la que vivimos cotidianamente”. Ellos plantean que,

Cuando nos reunimos personas de muchas culturas diferentes, eso puede ayudarnos a darnos cuenta de que, en realidad, todos somos iguales. Entonces, tenemos que tratar de compartir estas experiencias todos juntos. No sólo con nuestros amigos más cercanos, sino con todo mundo, especialmente con los que más lo necesitan y no van a las fiestas. Se trata de distintas experiencias en la que tratamos de perder, un poco, el ego personal y sentir una unión con todos y todo (Entrevista con Digo y David, archivo personal).

A través de estas breves descripciones, trato de resaltar que los *ravers* somos muy diferentes unos de otros, cada uno de nosotros tenemos antecedentes especiales, orígenes diversos y perspectivas únicas, y distintas motivaciones y razones para asistir y seguir participando

---

<sup>19</sup> El baktún es la unidad más larga del sistema calendárico maya conocido como cuenta larga. Equivale a 144 000 días, aproximadamente unos 394 años. En el 2012 el calendario maya contaba con 13 Baktunes lo cual es equivalente a 1,872,000 días o alrededor de 5,129 años. De acuerdo a nuestro calendario actual, el 21 de Diciembre de 2012 fue el último día del decimotercer Baktún. Los Mayas registraron esta fecha como 13.0.0.0.0. La industria del cine estadounidense divulgó esta fecha como el fin del mundo como lo conocemos.

activamente en estas reuniones. Ya sea que nos conozcamos desde hace muchos años o apenas hace unas cuantas fiestas, todos compartimos cierta pasión por hacer de la música electrónica psicodélica y los festivales *rave* una de las partes más trascendentales de nuestras vidas.

La mayoría de los *ravers* trata de mostrar en sus cuerpos marcas de comuniones pasadas y de identificación que les sirven para conmemorar sus transformaciones personales internas, los compromisos que han asumido como parte de las comunidades que producen los festivales y los conflictos, discontinuidades y contradicciones que han tenido que sortear para realizarlos. Son como una especie de cicatrices, huellas de batallas pasadas y las lucen con cierto orgullo, porque los distinguen del resto de la población laboral, que usualmente tiene que observar estrictos códigos de vestimenta, apariencia y conducta. Se trata de cosas pequeñas, pero muy notorias, como son: el dejar de cortarse el cabello, aunque se vaya maltratando con el paso del tiempo y lo traigan pintado de diferentes colores y con piedras, resinas y conchas enredadas; la diversidad de vestimentas coloridas, brillantes, delgadas, holgadas, tanto naturales como sintéticas, a veces hasta de materiales “inteligentes” que nos ayudan a mantener la temperatura corporal y a cargar las baterías de nuestros dispositivos móviles, llevando este empeño al grado de confeccionar nuestra propia ropa; los peinados y maquillajes extravagantes, los accesorios y joyería artesanal, el uso de pinturas quimioluminiscentes que hacen brillar la ropa y la piel en la oscuridad; grandes lentes de distintos colores y diseños; y las perforaciones, expansiones, incrustaciones, escarificaciones, tatuajes, descarnaciones y todo tipo de modificaciones corporales. Inclusive he visto *ravers* que se bifurcan la lengua, se tatúan las corneas de los ojos o se colocan implantes subcutáneos en el rostro para parecer reptiles, aunque son raros.

Lo que los *ravers* consideran más relevante de todas estas marcas que portan en el cuerpo, es que les sirven como vehículos de expresión y reconocimiento. Son distintas manifestaciones de una especie de protesta pública y silenciosa, en la cual, los *ravers* reclaman sus cuerpos como su primer territorio y principal espacio de expresión; pero nada es obligatorio, cada quien puede vestirse o modificar su apariencia de las formas que prefiera. Por eso, en general, los *ravers* valoran todo lo que les ayude a mostrar la ruptura simbólica con las normas que tratan de imponer los grupos que controlan a la sociedad conservadora o estandarizada. Dado que los orígenes de los *ravers* son diversos, justo funciona el espacio del *rave* como un rizoma, que logra hacer nodos de encuentro a través de la danza y la puesta en el cuerpo como catalizador de experiencias.

*¿Dónde estamos? Aquí, allá, hasta allá...*

Los participantes de la cultura *rave* valoran las relaciones interculturales, y en ese sentido, sus adeptos provienen de distintas partes del mundo y se mantienen en movimiento constante viajando tanto como les sea posible. Concretamente, este estudio se escribe desde la región de los Altos de Chiapas en el sureste mexicano, y aborda ocho festivales internacionales: tres ediciones de “Nahual-Can”, en Palenque; dos ediciones de “Psycr trance”, en San Cristóbal de las Casas; una edición de “Fifth Dimension”, un festival que ayudé a coproducir, también en SCLC; una edición de “Cosmic Convergence”, en Lago de Atitlán; y una edición de “Ritual del Fuego Nuevo”, en las faldas del volcán Pacayá; estos últimos dos en Guatemala.

El *raving* es una práctica global que, como se señaló en el capítulo anterior, nació de una mutación de estilos musicales y culturas que tuvo lugar originalmente en las costas de la

antigua colonia portuguesa Goa, India, a finales de la década de 1980, y que desde entonces, ha mantenido el interés por articular prácticas y tradiciones de todo tipo de culturas ancestrales o tradicionales, tal como emergió en sus orígenes, incluyendo rasgos que incorporan elementos simbólicos que, hasta hora, incluyen y no se limitan a los pueblos hindúes, persas, turcos, celtas, pakistaníes, kurdos, chinos, mongoles, coreanos, japoneses, mexicas, mayas, incas, druidas, romanos, germanos, eslavos, escandinavos, samoanos, maoríes y distintos grupos sudafricanos y sudamericanos, entre un largo etcétera en crecimiento constante.

Los *ravers* frecuentemente cambian el lugar de sus reuniones buscando locaciones paradisiacas; mediante estos desplazamientos, sus prácticas se han expandido a los cinco continentes, atravesando múltiples culturas, clases sociales y orientaciones religiosas. Poniendo la movilidad en primer plano, como práctica y como discurso de la formación identitaria del grupo, inspiré una parte de mi etnografía involucrante en el trabajo de Anthony D'Andrea (2007), cuando se refiere a los *ravers* como “nómadas globales”, resaltando su naturaleza fluida y desterritorializada, y a veces también, como “expresivos expatriados”, para evitar caer en las nociones fijas de “comunidad migrante” o “subcultura juvenil”, en un esfuerzo por ayudar a incitar el debate en torno a como los procesos globales de hipermovilidad, digitalización y reflexividad se interrelacionan con nuevas formas de subjetividad, identidad y sociabilidad.

Sin embargo, hay que reconocer que esta búsqueda de “locaciones paradisiacas” puede homologarse a ciertas prácticas asociadas a diversos procesos de turistificación en el contexto de la modernidad globalizada. Del mismo modo, la noción antropocéntrica y privilegiada que sugiere el término “expresivos expatriados”, puede relacionarse con los conceptos de saqueo o “apropiación cultural”. Otro ejemplo es la promoción de “lo maya”

como el atractivo cultural de la región, mientras que los pueblos locales, continúan siendo sistemáticamente oprimidos y excluidos de una relación recíproca e igualitaria, en la que puedan tomar decisiones y acciones al mismo nivel que los gobiernos estatales y las empresas privadas.

Por otra parte, dado que son los propios *ravers* mexicanos y guatemaltecos los que, producen, controlan, promueven y reinterpretan los festivales *rave* en sus respectivos territorios, no me parece del todo adecuado equiparar sus festivales a las prácticas extractivistas colonialistas y predatorias que empresas transnacionales, como las mineras, petroleras, farmacéuticas y otras, ejercen contra los pueblos indígenas de los “países en vías de desarrollo”, a fin de beneficiarse económicamente de sus recursos, saberes, conocimientos, formas de vida, artes, espiritualidades, cosmovisiones, identidades, medicinas, usos y relación con las plantas y animales. Sino que, personalmente, lo considero una difusión, transmisión, hibridación o intercambio simbólico y tecnológico, que inevitablemente ocurre cuando múltiples culturas se juntan.

No obstante, durante mi trabajo de campo, fue remarcable el hecho de que, entre los *ravers* con los que conviví, los europeos, estadounidenses, canadienses, australianos, japoneses, sudafricanos y neozelandeses, en general, manifestaron viajar mucho más lejos y durante más tiempo que los mexicanos y guatemaltecos, pues el tipo de cambio de divisas que ofrecen las economías de nuestros países latinoamericanos así nos los condiciona.

En ese sentido, también es remarcable el hecho de que la mayoría de los *ravers* extranjeros solo trabaja alrededor de 6 meses en sus lugares de origen y regresa a vivir cómodamente de festival en festival en nuestras tierras tropicales por un par de años. A veces, sólo se la pasan atravesando la frontera de La Mesilla, entre México y Guatemala, cada cierto tiempo, para renovar sus visas o permisos de estadía, según les convenga. Entonces, resulta

evidente que, pese a los discursos igualitarios, las diferencias de clase no se eliminan tan fácilmente.

En México llevamos al rededor de 25 años realizando festivales *rave*, últimamente la zona maya, principalmente la región entre Chiapas y Guatemala, en la que se localiza esta investigación, es la que se está desarrollando con mayor rapidez, tal vez debido a que sus pueblos, tradiciones, lenguas, climas, ríos, lagos, montañas y caminos, en conjunto, dificultan la realización de eventos masivos y su persecución por parte de las autoridades; por lo que el sector que los organiza debe ser más compacto, permanente y mejor coordinado.

Al mismo tiempo, por parte de los *ravers* extranjeros predomina el ideal romántico de las culturas ancestrales y de las sociedades locales contemporáneas, frecuentemente les escuché decir que, los regímenes de “usos y costumbres” con los que se rigen la mayoría de los territorios indígenas, les ayudan a pensar que están en una “tierra salvaje”, experimentando festivales *underground* en paraísos exóticos con la sensación de pertenecer a una “familia cósmica” y estarse “conectando con una cultura milenaria”.

De manera similar, en general, los nombres de los eventos, los *djs* y otros artistas, los discursos de los participantes, los escenarios en que se realizan y hasta los *tracks* de *psytrance* que aquí se producen se inspiran en las ruinas arqueológicas, selva, cosmogonía y cultura del ideal romántico que se tiene de los pueblos ancestrales que habitaron el territorio maya; pero como ya se había mencionado, se trata de un ejercicio de imaginación que se extiende más allá de los límites de esta área y que cada participante reinterpreta a su gusto sin tener que ser coherente o concordar con los demás, a veces echando mano de las nomenclaturas y simbologías locales, a veces no. Remarcando que fueron muy pocos los *ravers* que yo me topé en el campo que se decían de alguna manera vinculados con las culturas locales.

Por otro lado, también encontré relevante el hecho de que varios *ravers* mexicanos

veteranos, parecieran congregarse esporádicamente y con cierta regularidad en tierras chiapanecas, como si estuvieran participando en una especie de diáspora transfronteriza o tal vez en una especie de “retiro espiritual” voluntario. Durante las fiestas, frecuentemente los escuché decir que, de alguna manera, “San Cristóbal se está convertido en uno de los nuevos epicentros del movimiento psicodélico electrónico *underground* de América”. Entre otros motivos, esta es la razón por la que, siguiendo a mis informantes, mudé mi domicilio de la Ciudad de México a San Cristóbal de las Casas, para poder iniciar esta investigación.

Ideológicamente, los *ravers* buscan vivir para el *rave* y en modo alguno servirse de éste para reproducir su sobrevivencia en actividades vinculadas a su cultura. En otras palabras, los *ravers* son gente que se atreve a romper con los cánones impuestos y que buscan la forma de vivir y de relacionarse con otros que también desean innovar en su estilo de vida, forma de ver el mundo y de relacionarse con los otros, sobre todo en lo que respecta a los intercambios artísticos, comerciales, culturales y humanos. También, algunos, promueven el uso del trueque y el dinero electrónico, dicen que, lo hacen para tratar de restarle poder a los gobiernos locales, bancos centralistas y ganar grados de autodeterminación e independencia financiera.

La mayoría de mis colaboradores y yo tuvimos la fortuna de vivir el florecimiento y desarrollo del *psytrance* en México, y de cierta manera, compartimos la idea de que esta cultura embonó tan bien en nuestro país, porque México es un país muy surrealista, dónde es fácil entrar en contacto con distintas formas de pensamiento mágico y diferentes sustancias y estéticas psicodélicas. Está lleno de montañas, ríos, medicinas naturales, trance, culturas, cosmovisiones, lenguajes, prácticas ancestrales, ritualidades, etc.,<sup>20</sup> que por distintos

---

<sup>20</sup> En México, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) en su proyecto “Atlas etnográfico” (2015),

caminos nos ayudan a tener presente que existen múltiples maneras de establecer e interpretar lo que llamamos realidades.

Guatemala también es un país ancestral,<sup>21</sup> del que desgraciadamente no conozco etnográficamente muchos detalles de primera mano, porque sólo tuve la oportunidad de estar ahí durante algunas semanas, estrictamente en el marco del trabajo de campo de esta investigación. Afortunadamente fue lo suficiente para poder relacionarme con algunos *ravers* locales y darme cuenta que además de algunas regiones, climas, caminos, lenguas y grupos étnicos, también compartimos muchas cosas en común en lo referente a la producción de festivales *rave*. Por ejemplo, usamos los mismos materiales, y gran parte de los colectivos y artistas que producen los festivales, tanto locales como extranjeros, recorren y trabajan en el circuito de los *rave* de la que llaman “la ruta maya del *psytrance*” entre ambos países.

Sin tratar de simplificar o de pretender que comprendo a profundidad las complejas relaciones que existen entre nuestros pueblos y nuestras ideas en torno a nuestras sociedades, identidades y nacionalidades, considero, en base a mi trato personal con la gente en los festivales y en las calles guatemaltecas en situaciones cotidianas, que, en general, somos personas con muchas más similitudes que diferencias, empezando por la lengua, que, aunque claramente tiene diferencias sustanciales, a final de cuentas, es muy parecida y podemos comunicarnos fluidamente. Con respecto a lo que le interesa a este estudio de caso, que son

---

tiene contabilizado un total de 70 grupos étnicos. Asimismo, de acuerdo al Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), en nuestro país se hablan 68 lenguas autóctonas con 364 variantes agrupadas en 11 familias lingüísticas, la gran mayoría en riesgo de desaparecer. Tan solo en Chiapas, los mismos institutos reconocen la presencia de 15 grupos étnicos, cada uno con su propia lengua, que incluyen a los akatecos, ch'oles, chujes, jakaltecos, k'iches, lacandones, mames, mochós, q'anjob'ales, q'atokes, tekos, tojolabales, tseltales, tsotsiles y zoques.

<sup>21</sup> En Guatemala, de acuerdo al International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA), habitan principalmente 24 grupos étnicos, que incluyen a los achiíes, akatecos, awakatecos, chalchitecos, ch'orti'es, chujes, itzáes, ixiles, jakaltecos, kaqchikeles, k'iche's, mames, mopanes, poqomames, poqomchi'es, q'anjob'ales, q'eqchies, sakapultecos, sipakapenses, tektitekos, tsutujiles, uspantekos, xinkaes y los garífunas. Cada uno con su propia lengua, casi todas de la familia maya, entre los que destacan por su elevado número de hablantes el q'eqchi, el mam, el kaqchikel, el q'anjob'al, el ixil, el achi, el tsutujil y el popiti.

las experiencias ordinarias y extraordinarias que se comparten en los festivales *rave*, desde una perspectiva muy parcial, la de un *raver*/antropólogo mexicano que vivió en este circuito de festivales durante los últimos 2 años; me parece que, ambos territorios son muy buenos receptáculos para la reproducción y propagación de estos festivales, en tanto que ambos los cultivan exitosamente. Por “cultivar”, me refiero a que trabajan en ellos desde “semillas”, y los hacen crecer y florecer, y se benefician de sus frutos, en tanto espacios festivos multiculturales, relativamente seguros, que se precian de ser “tolerantes” e “incluyentes”, en los que ocurren encuentros transpersonales y prácticas de sanación alternativa.

### *Más allá del lugar ¿Cómo nos apropiamos del espacio?*

Básicamente, hacemos *rave*. Se tratan de reuniones de personas provenientes de todos los ámbitos de la vida (lo mismo te puedes encontrar con estudiantes, desempleados, mecánicos, choferes, sicarios, trabajadores sexuales, vendedores ambulantes, empresarios, taqueros, abogados, diputados y autoridades religiosas de diversa índole) que disfrutamos practicar y experimentar en nuestro propio cuerpo los límites de la realidad convencional, haciendo énfasis en el uso especializado de distintas tecnologías, como químicas y electrónicas, para atravesar las fronteras entre lo cotidiano y lo extraordinario en un contexto festivo y artístico. Nos congregamos por varios días, casi siempre en enclaves naturales, en los que, en conjunto, construimos mundos electrónicos psicodélicos.

Tenemos varias formas para construir estos mundos. La que considero más sobresaliente es el uso creativo de dispositivos electrónicos, como computadoras, sintetizadores, mezcladoras, drones, cámaras, micrófonos y poderosos sistemas de audio,

iluminación y proyección, con los que, literalmente, modificamos las pautas con las que percibimos el mundo cotidianamente, especialmente durante la noche, cuando casi no se puede ver. Si, por alguna razón, dejas de moverte por un instante, las vibraciones que provienen tanto de las bocinas, como de la tierra y los demás danzantes, te empujan a seguir bailando aunque no quieras, aún si aquella es tu primera vez y no te gusta del todo la música *psytrance*. Por otra parte, las luces cambiantes muestran sombras y lados que las personas regularmente tratan de ocultar, lo que puede resultar francamente desconcertante y hasta atemorizante. Así que, frecuentemente, preferimos evitar prestar mucha atención a lo que sea que estén haciendo los demás. La atmósfera es completada por hipnóticos “visuales” (proyecciones de video de distintas animaciones) que, en el cobijo de la noche, invitan a sumergirse en ellos, mientras parecen mover y modificar a su antojo las rígidas estructuras materiales de los escenarios.

Cuando crees que has logrado descifrar el patrón de los ritmos con los que se mueve el *rave*, te sorprende con un giro inesperado y una nueva inversión de sentido, en la que, por ejemplo, gracias a los drones y cámaras de campo, hasta, literalmente, te puedes ver a ti mismo bailando en las pantallas de los visuales. Este interminable flujo de señales simultáneas nos recuerda constantemente que no se puede confiar sólo en lo que se ve con los ojos.

En Guatemala, durante el festival Cosmic Convergence, celebrado del 29 de diciembre de 2019 al 01 de enero de 2020, pude apreciar que también hay otros colectivos de *ravers* que no necesitan electricidad ni dispositivos electrónicos para crear efectos similares. Armados con tambores de cuero y madera, flautas, castañuelas, berimbaus, palos de lluvia, ocarinas, caracoles y otros instrumentos percusivos provenientes de distintas tradiciones ancestrales; así como con fuego y humos, principalmente de copal, y distintas

pantallas de tela sobre las que proyectan sombras y colores a través de una técnica muy similar a la de las diapositivas, con lentes hechos de cristales, resinas y acrílicos, sobre los que vertían aceites, tinturas, agua y viento; crean una atmósfera festiva multimedia inmersiva a la que llaman “*trance orgánico*”.

Me refiero a que, aunque en general los *ravers* son amantes de los desarrollos de la alta tecnología, como los microprocesadores y el internet de alta velocidad para dispositivos móviles, también se dejan fascinar por ideas sobre la ancestralidad y ritualidad, y este componente “orgánico”, pues reconocemos que nuestros cuerpos son de base orgánica; y entre otras cosas, aunque a veces, los *ravers* se llaman a sí mismos “ciborgs” (seres vivos con dispositivos electrónicos), también se dicen hermanos, porque asumen que todos los seres vivos somos “hijos de la tierra”. Expresan esta ideología edificando sus festivales con construcciones hechas de adobe, bambú, carrizo, ocote, lazos de mecate, hilos, telas, lianas, varas de árboles, cuerdas y tejidos de fibras naturales. Aun estando concientes de que estos materiales perduran menos tiempo que las estructuras metálicas y de concreto. En contra parte, manifiestan que el uso de materiales orgánicos y técnicas alternativas de construcción ayuda a recordar que existen otras posibilidades de desarrollos sustentables y menos contaminantes.

Con respecto a la parte humana, los festivales *rave* se componen por distintos colectivos autónomos de artistas seminómadas provenientes de todas partes del mundo. Generalmente, se reúnen de noche, durante fechas astrológicas específicas, como equinoccios-solsticios, eclipses, noche de luna llena, y otras fechas especiales, como las marcadas como “días fuera del tiempo” en el calendario maya, etc. Estos colectivos, a su vez, están conformados por personas que llevamos varios años trabajando al interior de estas comunidades para adquirir y perfeccionar distintas habilidades como música, visuales,

decoración, bioconstrucción, producción y organización de eventos, etc.

Realmente, no importa mucho si la reunión tiene lugar en el bosque, la playa, el desierto, a la orilla de un lago, en una isla o hasta en altamar abordo de un barco; un local en un centro comercial, una bodega abandonada a las afueras de la ciudad o un paraje al despoblado, también son locaciones aceptables. De igual forma, podemos comprar, rentar, pedir o hasta invadir terrenos familiares, comunitarios, territorios y propiedades federales, casas particulares, casas abandonadas, casas comunitarias, antros, bares y salones de fiestas. Esto no quiere decir que las locaciones no sean importantes, por el contrario, los *ravers* se esfuerzan casi obsesivamente por encontrar cada vez mejores lugares, pues disfrutamos mucho más las fiestas al aire libre rodeados por la naturaleza y mientras más alejados estemos de la sociedad hegemónica, mejor para todos; pero esto no siempre es posible. A veces tenemos que festejar, sin importar donde estemos o cómo nos encontremos, inclusive me ha tocado participar en fiestas en un cementerio, debajo de un puente vehicular, en un establo abandonado y hasta en el sótano de un minisúper, a esta última se accedía por uno de los refrigeradores del establecimiento.

Realmente el *rave* no depende del lugar en el que se realiza, sino del estado mental, de ánimo o de consciencia, que desata en sus participantes, se trata de muchos vínculos inusuales, rizomáticos, porque trascienden la diferencia entre sujeto y objeto, entre objetividad y experiencia, entre lo interno y lo externo, entre lo personal y lo social, y entre lo individual y lo colectivo, todas estas conexiones ocurren simultáneamente en un espacio-tiempo muy particular, propio de nosotros, sagrado para la mayoría de mis colaboradores, en el que nos permitimos reencontrarnos física y psíquicamente, y celebramos nuestras reuniones. Cuando interiorizas esto, te da cuenta que, lo más importante es si logramos conectarnos todos juntos por medio de las danzas de la música *psytrance*. Cuando logramos

hacerlo, podemos modificar los límites que encuadran las experiencias ordinarias. Por ejemplo, deteniendo, estrechando, estirando y reconectando la percepción lineal del tiempo newtoniano; o transformando el espacio interior en exterior y viceversa, a través de una especie de círculo virtuoso, que emerge de nuestra interioridad colectiva y se desenvuelve en distintas espirales que van más allá de las cuadradas dimensiones del espacio cartesiano.

Para lograr esto, primero tenemos que separarnos de nuestra cotidianidad. Para llegar al *rave* casi siempre hay que salir de las ciudades y a travesar largos caminos de varias horas en automóvil o transporte público. Una vez que se alcanza el punto de encuentro marcado en las convocatorias oficiales, por lo regular, hay que dejar el transporte motorizado y caminar un par de horas más. Actualmente todo viene marcado con coordenadas GPS, pero, todavía hace 10 o 15 años, nos teníamos que guiar en el bosque oscuro siguiendo solo nuestros instintos. Nos tardábamos mucho más tiempo en llegar, pero era bastante más emocionante y divertido, y además nos ayudaba a fortalecer la camaradería y la sensación de dicha y placer al llegar al festival, y de empatía con todos los demás danzantes que también lo dieron todo de sí mismos para poder llegar.

Lo primero que se ve al llegar al *rave* es una discreta taquilla con una pequeña luz vacilante en medio del bosque, en ella, la gente se forma para comprar o intercambiar su boleto por un brazalete, o se identifica como invitado, artista o trabajador, usualmente recibiendo otro tipo de brazalete. Inmediatamente después hay un estricto punto de control, por donde todos tenemos que pasar sin distinción. En él, miembros de un servicio de seguridad privada contratados por los productores del evento catean a los que van llegando para asegurarse de que no traigan armas o drogas, supuestamente prohibidas; pero de alguna manera, siempre presentes en las pistas de baile.

Una vez pasado el retén, casi siempre, todavía hay que caminar un par de kilómetros

más. Este espacio sirve para que los elementos de seguridad puedan avistar y capturar a todo aquel que trate de “saltarse” (acceder por vías no autorizadas) al evento. Después, en los pequeños valles y en donde sea que el suelo este más o menos regular, empiezas a ver muchas casas de campaña. La gente acampa al despoblado al lado de desconocidos sólo para tener un pequeño lugar donde refugiarse y guardar sus cosas, pero casi nunca están en el campamento. Situación que es aprovechada, por los más desalmados para cometer robos y toda clase de conductas nefastas y antisociales.

Cuando por fin logras pasar por todos estos filtros, te encuentras con la anhelada pista de baile repleta de cientos de *ravers*, casi siempre en amplios valles con varios cientos de metros cuadrados de superficie plana para bailar, alimentados por poderosos sistemas de audio, luces estroboscópicas de distintos colores y proyecciones de “visuales” (repeticiones de animaciones de videos cortos) que forman las más variadas texturas sobre el escenario, los árboles y distintas superficies. Todo es coronado por una gigantesca velaria que cubre la mayor parte del *dancefloor* y sirve de techumbre que provee de sombra y protección contra la lluvia.

Por lo regular, en el costado más próximo a la pista de baile, hay una gran carpa que sirve de barra de bebidas que siempre está atiborrada de gente, en su mayoría compran cerveza, en menor medida botellas pequeñas con agua, y en los mejores eventos, hasta jugos de fruta recién hechos y coctelería fina. Después de la taquilla, la barra es la principal fuente de ingresos para los organizadores, los precios de cada producto dentro del *rave* fácilmente exceden el doble, el triple y a veces más, a comparación de su precio regular en las calles. La mayoría de los *ravers* ahorra durante semanas para poder adquirir estos productos durante todo el festival.

En el extremo opuesto del *dancefloor*, por lo regular se ubican los baños, igualmente

abarrotados por lo general de mujeres, los varones prefieren hacer sus necesidades en los alrededores mientras creen que nadie los está volteando a ver, conducta que, con el paso de los días, casi siempre, provoca una notoria crisis sanitaria en la que el papel higiénico se convierte en un artículo indispensable y muy valioso. Esta diferencia en los comportamientos y en el grado de pudor, sugiere que no se diluyen del todo los regímenes sexo genéricos.

Los festivales *rave*, también, suelen tener más de un escenario con otros estilos o subgéneros de música electrónica, para que, cuando por alguna razón, ya no te sientas a gusto en el escenario principal, puedas explorar otras alternativas sin necesidad de retirarte del evento. Cada escenario cuenta con sus respectivas barras y sanitarios. En los caminos entre los escenarios frecuentemente se encuentran ubicadas las áreas infantiles para los hijos de los *ravers*, de alimentos, talleres, sanación y terapias, galerías de arte y mercados alternativos en los que los *ravers* intercambian sus productos, por lo general alimentos en conserva, ropa y artesanías.

Otra parte muy importante para el desarrollo de la fiesta es conocida como *backstage*. Literalmente se trata de la parte de atrás del escenario, usualmente es de las pocas zonas restringidas, ya que está reservada para el campamento de los artistas, los encargados del audio y el escenario, y los organizadores del evento. Frecuentemente, el poder estar libremente en esta zona es visto como una distinción prestigiosa. Desde este lugar se organizan todos los pormenores de la reunión y se coordinan las otras áreas antes descritas.

Dejando un poco de lado la distribución del espacio (Lerma, 2017), también considero relevante que, cuando estamos en las ciudades, me refiero a cuando no estamos en el *rave*, solemos dejar ciertas marcas que nos sirven como puntos de referencia para orientarnos y encontrar las fiestas o contactar con los colectivos que las producen; y también, como marcas de apropiación simbólica de los espacios públicos y semipúblicos como

aeropuertos, estaciones de trenes y autobuses, plazas, parques, escuelas, llanos, antros, bares, discotecas y otros lugares en los que se reúnen habitualmente los *ravers* o donde se hayan celebrado fiestas anteriormente.

A veces estas marcas simbólicas toman la forma de grandes *grafitis* murales, otras se visten como ropa y otras se presentan como *stickers* (calcomanías) con los logotipos de nuestros colectivos acompañados de direcciones de internet o códigos QR para escanear con el teléfono celular. Por lo general, la mayoría de la propaganda y publicidades de los *ravers* circula por medios electrónicos en circuitos especializados, que sacan ventaja de las nuevas tecnologías tanto en cuestiones técnicas como la codificación y la resolución de las pantallas de los dispositivos móviles, como en cuestiones humanas y de convivencia, como la inmediatez del contacto y ubicación precisa; pero en ciudades más pequeñas y menos vigiladas, como en San Cristóbal, he observado que todavía se suelen imprimir carteles con la información de las reuniones que los *ravers* locales pegan en postes y periódicos murales ubicados en las intersecciones de las calles principales y afuera de los locales donde se baila música electrónica.

En resumen, los *ravers* tenemos muchas formas de apropiarnos del espacio, algunas más elaboradas que otras, pero todas siguen el espíritu de la tradición *underground* y la lógica de la disidencia y la clandestinidad. Nuevamente, quiero especificar que cuando hablo de “nosotros”, me refiero a un colectivo variopinto de personas que, en su conjunto, formamos parte de un movimiento artístico, espiritual y, en definitiva político; y que además, es translocal, transcultural y transpersonal. Este estudio trabaja justo con el perfil de productores, artistas y participantes que promueven diversas actividades económicas mediante la realización de festivales *rave*, pero que no se inscriben dentro de la lógica de la festivalización para generar riqueza a costa de lo que sea.

Se puede decir que momentáneamente los *ravers* nos apropiamos de los espacios y los transformamos, mediante la conjugación armoniosa de dispositivos electrónicos, técnicas expresivas corporales y procedimientos simbólicos, tratamos de transformar los paradigmas con los que se nos había enseñado a escuchar, ver y sentir; de manera que logramos convertir nuestros cuerpos y los santuarios naturales en paraísos artificiales que casi te hacen olvidar, por un momento, que nos encontramos en medio del bosque o a la mitad de la nada. Lo que, a su vez, abre las posibilidades para nuevas conexiones e interpretaciones del sentido que le damos a nuestras reuniones y a los intercambios informáticos, cognoscitivos, comunicativos y culturales en los que participamos en estos lugares.

No obstante, estamos concientes de que para sobrevivir como movimiento artístico y contracultural, tenemos que mantenernos abiertos a interconectarnos con nuevos miembros, así que dejamos pistas, huellas o marcas simbólicas encriptadas ( como los *grafitis*, *stickers*, *atuendos* y *posters* que fueron descritos anteriormente), que nos ayudan a protegernos y a promover y exponer nuestros trabajos y festivales. Me refiero a que, tenemos muy presente que, el *rave* se tiene que mantener abierto a todos, sin importar su pasado, gustos o preferencias; pero también sabemos que el *rave* no es apto para todos, porque no todos le entienden y de alguna manera tenemos que tratar de protegernos tanto de los malintencionados, como de la censura, redadas y arrestos. Creemos firmemente que estas pistas son suficientes para ayudar a los viajeros indicados a encontrar nuestras reuniones, y sabemos en base a nuestras experiencias directas que, a final de cuentas, siempre terminan llegando a los festivales *rave* los danzantes que tienen que llegar, ni más ni menos.

### **Capítulo 3: Más que palabras: Interacciones y actitudes lingüísticas en los *rave***

Es importante abordar las formas particulares de comunicación que se usan en los *rave* porque además de ser una característica distintiva de la identidad colectiva de los grupos de *ravers*, también es un fiel reflejo de la forma en la que ven el mundo y como comparten sus procesos de pensamiento. Cada grupo social tiene sus propios modismos, a través de la descripción de sus usos y funciones, es posible mostrar formas particulares de expresión y de significación de la realidad social y de las subjetividades que sobre estas construimos.

No solo me refiero a la interacción de distintos lenguajes verbales, sino también a los lenguajes de señas, silbidos, chasquidos, onomatopeyas y silencios; a las formas de elaborar e interpretar las metáforas y metonimias, y sobre todo a las formas de producir e interpretar la música, de la que popularmente, se dice que, es el lenguaje universal.

En otras palabras, se trata de distintas pautas de un sistema de reconocimiento inclusivo y exclusivo basado en la experiencia que, de forma rápida y compacta, nos indica quien es quien y quien en el dancefloor, y quien no es parte del grupo.

Durante mi trabajo de campo, frecuentemente me encontré con desconocidos que, al enterarse que estaba realizando una investigación antropológica, insistieron en comprobar por sí mismos que tan al día estaba con el uso de la jerga de los *ravers* para asegurarse si podían confiar en mi. Su genuina curiosidad y métodos de investigación, junto con las múltiples inquietudes de mis profesores, me sirvieron de inspiración para elaborar este capítulo.

Como ya se había mencionado, los *ravers* hablamos de muchas formas, con distintas

voces y múltiples niveles de significados. Debido a que como comunidad no compartimos una sola lengua y nos mantenemos viajando constantemente, en el contexto mundial, la mayoría de nosotros es, cuando menos, bilingüe. “El bilingüismo se refiere a la capacidad de usar dos lenguas en cualquier situación comunicativa” (Jakobson, 1963, p. 35). Sin embargo, tengo que remarcar que, esta investigación sólo se vincula con la lingüística tangencialmente. Es decir que, sólo se intersectan en un sólo punto y después sigue su trayectoria independiente, porque mientras uno se sumerge más en los campos de los estudios multidisciplinarios y las mezclas multiculturales, como en el caso de las reuniones de los *ravers*; todas las fronteras establecidas por la lingüística clásica se vuelven borrosas y revisarlas excede los objetivos de esta investigación.

En este tercer capítulo, hablaré de distintas formas de comunicación, a través de otras formas del lenguaje como el musical y corporal. Empezaré por esbozar algunos antecedentes generales de los estudios culturales del lenguaje describiendo algunos orígenes de nuestras voces. Después, mostraré mediante algunos ejemplos específicos cómo conformamos nuestra jerga corriente y cómo la interpretamos. Finalizando con el planteamiento de que la música *psytrance* en sí misma, puede ser comprendida como una especie de metalenguaje exclusivo de los *ravers*, quienes tienen sus propias formas de significación y sus pautas de interpretación.

### *¿Cómo hablamos?*

Desde finales del siglo XX, la tendencia en el campo de la sociolingüística es considerar que el bilingüismo ofrece una ventaja sociopolítica y conduce al desarrollo de habilidades

cognoscitivas. Entre los *ravers*, es común observar esta ventaja en distintas áreas metalingüísticas como la velocidad con la que procesamos información nueva, cómo nos organizamos rápidamente para la resolución de problemas emergentes, nuestra capacidad analítica de situaciones cambiantes, las elaboradas formaciones conceptuales que compartimos sobre distintos temas, el razonamiento global, y la capacidad reflexiva sobre sistemas simbólicos abstractos como la música y las matemáticas.

Al igual que sucede en el resto del mundo globalizado, por lo general, los más comprometidos de nosotros hablamos inglés para comunicarnos internacionalmente. Esta lengua frecuentemente es vista como más prestigiosa y es relacionada con la formación de las clases sociales altas y en mayor o menor medida, todos estamos en contacto con ella a través de los medios masivos de comunicación.

En los *rave* de América, sin contar la amplia diversidad de lenguas indígenas, sobre todo en la región mayense (frecuentemente llegué a escuchar tsotsil, tseltal y tsutujil, pero casi ninguno de nosotros entiende); las más usadas en nuestras reuniones son el español, portugués y francés. Asimismo, en los *rave*, también es relevante el hecho de que experimentamos mucho, a veces inconscientemente, con la mezcla de idiomas. Ejemplos de esto pueden ser el “spanglish”, mezcla de español con inglés; el “portoñol”, mezcla de portugués y español; y el “frañol”, mezcla de francés con español. En casi todos los casos, estas mezclas se perciben con diglosia (Hagège, 1996), que quiere decir que se emplean en ámbitos o circunstancias diferentes, según su prestigio social, una más familiar y expresiva; y la otra más formal y precisa.

Más específicamente, en distintos grados y circunstancias, el bilingüismo entre los *ravers*, puede verse como una combinación entre varios factores. Por un lado, tenemos un bilingüismo sucesivo subordinado (Weinreich, 1953), que se refiere a que la lengua materna

ya se ha consolidado mientras que la segunda aún está en vía de desarrollo. De manera parecida, también, encontramos un bilingüismo receptivo, incompleto y aditivo (Lambert, 1974), que básicamente quiere decir que los hablantes sólo tienen un sistema de significados para dos sistemas de significantes distintos, uno más amplio y el otro más reducido, y paulatinamente van añadiendo algunos nuevos al menos desarrollado sin llegar nunca a dominarlo por completo; aunque a veces, también, hay casos de bilingüismo nativo y completo, es decir, de varias generaciones de nativohablantes mestizos de diferentes culturas que dominan a la par ambos sistemas. Por otra parte, también hay bilingüismo migratorio, fortuito y familiar (Grosjean, 1982 y Deshayes, 1990), es decir, generado por situaciones de viajes, de relaciones amorosas, situaciones socioeconómicas y geopolíticas, como en el caso de los trabajadores, estudiantes, refugiados y exiliados.

Lo importante es que hay muchos tipos diferentes de bilingüismo en nuestras reuniones, porque provenimos de diferentes partes, tenemos distintos antecedentes y estamos todos juntos al mismo tiempo. Aunque en el discurso, nos gusta pensar que “todos somos iguales”; por lo general, pude observar que las relaciones entre los hablantes de estas lenguas son desiguales. Los artistas extranjeros, sobre todo los anglófonos y francófonos, además de que son quienes, por conceptos de pago de viáticos y honorarios, se llevan la mayor parte del dinero generado en el evento; frecuentemente, son reverenciados y envueltos en un halo de misticismo en aparente relación con la supuesta incapacidad de los *ravers* locales hispanófonos de entenderlos y relacionarse abiertamente con ellos. Aunque, claro, las situaciones comunicativas no son iguales para todos los participantes. Estas relaciones son dinámicas y cambian con el tiempo, tanto en las personas como en las sociedades, dado que se modifican con las experiencias de vida que vamos adquiriendo y los contextos en los que nos desarrollamos. Mientras más viajamos, tenemos que ir aprendiendo más lenguas.

Entre esta pluralidad de lenguas, siempre hay cerca alguien que puede servir de puente comunicativo. Del mismo modo, no son raros los casos de poliglotismo. Además, los *ravers* constantemente usamos y nos mantenemos al tanto del desarrollo de distintas tecnologías para la traducción, desde las incipientes agendas electrónicas con poca memoria para diccionarios rudimentarios de la década de 1990, pasando por los múltiples errores gramaticales de Google translate de los 2000, hasta los dispositivos y sistemas de traducción instantánea en tiempo real y a múltiples lenguas simultáneamente, que actualmente se usan en los organismos internacionales y algunos aeropuertos y trenes, bolsas de valores, centros turísticos y de negocios muy concurridos; y hasta es posible descargar aplicaciones móviles con esta función en un teléfono celular.

### *¿Cómo nos expresamos? Sobre la jerga o sociolecto*

En cuanto a la capacidad evocativa del lenguaje, en los *rave* hablamos empleando muchas metáforas y metonimias (Ricoeur, 2006) sobre el movimiento y los ritmos de nuestros tiempos y sociedades. Ricoeur postula que la historia de las palabras y la cultura parece indicar que el lenguaje es una capa profunda de nuestra experiencia simbólica, que sólo se hace accesible en la medida en que se forma y articula en el nivel lingüístico y literario. De modo que, para el autor, la interpretación textual de la cultura es referida como un proceso circular que actualiza los horizontes del sentido, revelando nuevas perspectivas; y que, al mismo tiempo, nos dota de nuevas capacidades para reconocernos a nosotros mismos.

Una metáfora memorable tiene el poder de poner dos dominios separados en una

relación cognitiva y emocional por medio de la cual percibimos nuevas conexiones entre las cosas. Al hacer esto, el lenguaje apunta hacia una realidad más real que la apariencia. De manera que la metáfora crea su propio mundo (Ricoeur, 2006, p. 78).

Regularmente, como guía para elaborar e interpretar estas metáforas y metonimias, los *ravers* mexicanos de la Ciudad de México, que de alguna manera somos mayoría en la escena chiapaneca, usamos la jerga de las calles de la capital, donde comenzó a desarrollarse nuestro movimiento a finales de la década de 1990. Por eso, frecuentemente decimos que “andamos chidos” o “voladísimos”, o que la música está “prendidísima”, cuando “sacamos boleto” (consumimos alguna sustancia) con “café” (cannabis), “nenas” (anfetaminas) o “ajos” (LSD) a los cuales en general, les decimos “dulces”; y “licuados”, cuando los combinamos con agua y enteógenos naturales como hongos o jíkuri. En contra parte, decimos que “andamos erizos” cuando estamos atravesando por una situación desfavorable o de escasez. A veces, también, empleamos metonimias sutiles para remarcar este hecho, por ejemplo, cuando decimos que “andamos heridos de nauyaca”. En este caso, la metonimia, operación que hace alusión a la unidad del significado de toda la oración en referencia a sólo una de sus partes, recae en la sílaba “eri”, sin importar su ortografía o el significado literal de la palabra que lo contiene, que, en este ejemplo, en el contexto local chiapaneco, hace referencia a ser mordido por una serpiente venenosa.

Los *ravers* capitalinos, también, nutrimos nuestro vocabulario con palabras y frases provenientes de distintas tradiciones indígenas con las que entramos en contacto directo, como el náhuatl, lakota y algunas mayenses. Por eso, nos hablamos de “carnales en el camino de los *rave*”. Cosa que, también, tiene muchas similitudes con el “camino rojo”, que, a grandes rasgos, es la reinterpretación local de la espiritualidad nativoamericana haciendo

referencia a alinear el camino del corazón de los hombres con el camino del sol en la bóveda celeste, que se mueve en espirales, pero en intervalos regulares y siempre regresa a su origen. De modo que, algunos de nosotros, a veces, también, le rezamos tanto a Jesucristo (hombre-dios de la iglesia católica occidental) como a Shiva (dios danzante y destructor de los hindúes); o a Huitzilopochtli (el colibrí izquierdo, dios guerrero de los mexicas); o a Wakantankan (el águila Gran espíritu de los lakotas); o a Kukulcan (la serpiente emplumada de los mayas); y lo mismo podemos participar en las danzas del sol o en la del Bolomchón (la serpiente-jaguar de los quiches), entre muchas otras.

Ideológicamente, en términos generales, al menos en el discurso, nos gusta decir que, tal y como lo hacían nuestros antepasados, los míticos “primeros *ravers*” de la década de 1980, seguimos promoviendo el PLUR (*Peace, Love, Unity, & Respect*). Aunque, desde nuestras particularidades locales y múltiples prácticas, lo reinterpretemos como el “carnalismo”, bastante parecido al cristianismo en la cuestión de la comunión generalizada con toda la congregación en la que reconocemos que “todos somos hermanos” o “todos somos carnales”, es decir que, compartimos la misma carne. También están los “*carnaliens*”, que son carnales alienígenas, es decir que son extraños, ajenos, extranjeros o de *otros mundos* (Sánchez García, 2010). Este discurso va más allá de la función de señalar y mostrar; más bien se trata de una estructura que nos invita a pensar en una nueva forma de ver las cosas.

También se incluye en la jerga corriente varias voces anglicanas y francesas que no siempre tienen una traducción precisa al español, como, por ejemplo, *rave, underground, dj, liveact, warmup, stage, mainact, lineup, headliners, livepainting, performance, dancefloor, tour, staff, blasting, dancing, raving, mixing, djing, vjing, ljing, videomapping* y muchas otras, términos que son explicados conforme son usados a lo largo del texto. También, casi siempre, los nombres de la mayoría de las tecnologías están en inglés, pero los pronunciamos

en español. Ya sean químicas como LSD (Lysergic Acid Diethylamide) o MDMA (methylenedioxy methamphetamine); o electrónicas como Groove box (caja de ritmos), VST (*virtual studio technology*) o LED (*lighting emisor diode*), por mencionar solo algunos ejemplos. Lo mismo ocurre con los nombres de los subgéneros de música electrónica como *psytrance, forest, suomi, darktrance, xenonesque, hi-tek, psycore, techno, progressive, house, trance, etc.* Además, manejamos cierto lenguaje técnico que incluye voces como *tracks, multichannel, multitrack, layering, normalizing, audiomixdown, mastering, cryptocurrency, blockchain, trading, flyingcase, linearray, subwoofers, etc.* Asimismo, incorporamos palabras que originalmente provienen de cuestiones científicas, principalmente físicas, astronómicas y biológicas, que incluyen términos de vibraciones, frecuencias, mutaciones y energías, entre muchas otras; pero nos referimos a ellas de un modo poco preciso y un tanto ambivalente, con frases abiertas en un sentido que sugiere una interpretación metafísica. Como ejemplo, es común escuchar frases del tipo “aquellas personas tienen una vibra bien chida, que me hace bailar profundamente y me ayuda a trabajar con mi propia energía” o lo contrario “aquella banda tiene una vibra tan densa que me bajonea”.

Adicionalmente, los *ravers* capitalinos, también hacemos mezclas entre lenguas en el nivel semántico que expresan asertivamente el carácter distintivo de una acción o situación, como ejemplo: “*lupear*”, un adverbio en español que proviene de la voz inglesa *loop*, que se refiere a hacer que se repita determinado motivo o compás específico de la música que está siendo reproducida para mezclarla indefinidamente con otras señales de audio. Otro ejemplo característico es “*wrapear*”, que proviene de *wrap* que puede traducirse como envolver, y que se refiere a ajustar la rejilla de tiempo en el que debe reproducirse un *track*.

También, hay palabras que tienen múltiples niveles de significado, más allá de su

traducción literal. Como es el caso de *track*, que en los manuales de servicio técnico, es traducido al español como “pista”, pero en la jerga corriente casi nadie les dice así a sus *tracks*. Preferimos decirles “rolas”, aunque esta es una categoría más general que también engloba pistas y canciones de toda clase de músicas tradicionales o no electrónicas.

Por otro lado, también, considero relevante el hecho de que la antropología lingüística se interesa en “las comunidades de habla como entidades simultáneamente reales e imaginarias cuyas fronteras se están constantemente rehaciéndose y negociándose a través de miles de actos de habla” (Duranti, 2000, p. 26). La actuación se refiere a la capacidad de hacer uso de la lengua para interpretar y seleccionar, pero también incorpora la atención, la percepción y la memoria. En ese sentido, es concebida como un acto creativo o un *performance* (Briggs, 1988) que nos permite hacer, comprender, pertenecer y estar en el mundo.

Al actuar con otros, podemos reconocernos como un colectivo, establecemos vínculos, evidencias y redes de significados que en conjunto forjan nuestras objetividades de lo que consideramos real y nos sujetan a las tramas de sentido que nos vinculan a todos como parte del mismo grupo. En otras palabras, la actuación nos permite, mediante la articulación y conceptualización de la posibilidad de la existencia de otras realidades, participar en la construcción social del mundo que decidimos habitar en conjunto.

En ese sentido, como antropólogo, lo que más me interesa es el uso que le damos al lenguaje para interactuar socialmente, ordenar nuestros procesos de pensamiento y negociar los sentidos y significados que les damos a las acciones en las que participamos junto con otras personas. Sobre todo, me interesa la facultad del lenguaje para ampliar o incluso crear nuevos significados con viejos elementos. Me refiero, específicamente, al ámbito de la actuación, entendido como proceso creativo y al ámbito del *performance* actuado (Fromkin,

et al., 2013). Aunque a veces, frecuentemente, se nos olvida que los lenguajes no son herramientas o estructuras artificiales que están a nuestra disposición para ser usados, sino que son entramados orgánicos, sociales y culturales, que se incorporan y se viven. Estas redes de significados superpuestos nos permiten imaginar y proyectar cosas que aún no existen, comentarlas entre nosotros, involucrarnos con ellas, ensayar modelos, proponer teorías, probar simulaciones e inclusive experimentar nuevas sensaciones y sentimientos, y hasta otras realidades, como ocurre, por ejemplo, en los territorios artísticos y rituales.

### *Una interpretación de la música psytrance como un metalenguaje*

Dentro del universo de los festivales psicodélicos electrónicos, la música *psytrance* es considerada como una innovación tecnológica contemporánea creada con computadoras que permite a los entendidos ensayar estructuras cognoscitivas; y al mismo tiempo, construir y habitar mundos significativos. Se trata de una forma de percibir y participar en la reconfiguración social de la realidad, pero sin palabras. En la medida de lo posible, durante los *rave*, evitamos la palabrería, casi nadie tiene ganas de platicar, a menos de que se trate de cosas muy importantes y precisas. Por lo general, el principal medio de comunicación es la música y la danza. La música pareciera actualizarse constantemente, en tanto que se mantiene provocando nuevos movimientos corporales y expresiones colectivas.

Esta interacción entre música y danza permite comunicar con una asombrosa eficiencia toda una serie de sensaciones, sentimientos, percepciones, experiencias y conocimientos propios de las comunidades de *ravers*, que, a decir de mis colaboradores, son muy difíciles de verbalizar. Esta característica vincula nuestras reuniones con las experiencias

místicas o numinosas, que son por definición inefables. Es decir que, no se pueden describir del todo con palabras bajo el paradigma racionalista, y solo pueden comenzar a ser comprendidas por aquellos que las han experimentado en carne propia.

De manera similar a como ocurre en el campo de la poesía, la música no tiene que sujetarse forzosamente a las reglas de la semántica. Es decir que, los significantes pueden exceder, rebasar, contradecir o hasta no estar relacionados en absoluto con los significados literales, lo que sugiere la posibilidad de múltiples interpretaciones (Voloshinov, 1926).

Yuri Lotman (1970) se ha referido a esta característica como la entropía del texto artístico en referencia a la capacidad de encontrar más de un sentido en los mismos elementos simbólicos. Este proceso crea una tensión entre las posibles interpretaciones y pone de relieve la existencia de realidades infinitas coexistiendo en el mismo tejido intertextual. En el sentido de que, siempre hay una nueva metáfora que explica la metáfora anterior inaugurando un nuevo nivel de sentido.

Entre estas líneas de pensamiento, podemos añadir que los significados inherentes a la música *psytrance* no están contenidos en sus elementos, como en los párrafos de un texto, sino que van más allá de sus materialidades sonoras o acústicas y se expresan en el conjunto de toda la obra, donde todos sus elementos configuran y reconfiguran constantemente el significado. Por consiguiente, las ideas de los artistas son inconcebibles fuera del margen de sus técnicas estructurales y sus capacidades expresivas. Para poder comprender el amplio espectro de información transmitida por los medios de la música *psytrance*, como los *ravers* lo hacen, es preciso dominar su lenguaje técnico, estético y escénico.

Esto requiere un manejo especial del uso de varios lenguajes, por eso considero que el *psytrance* es un metalenguaje, porque va más allá del significado literal de diferentes sistemas sémicos y siempre tiene, por lo menos, un segundo significado que se relaciona con

su contexto social y los procesos que lo crearon. Tal como sucede con los lenguajes corporales, de señas, gestos, chasquidos y silbidos, los lenguajes de las máquinas, ocultos y artísticos. De modo que, el significado contenido en la música *psytrance* abarca y excede lo que el autor quiso comunicar cuando la produjo.

Através del continuum del *psytrance*, músicos y danzantes entramos en un ciclo de retroalimentación, en el que de unos a otros nos transmitimos información significativa de una esfera de la vida a otra. Esta información no es el trabajo de producción tal como es experimentado por el artista, sino su significado. Esta relación dialéctica muestra al *psytrance* como un sistema autosuficiente de relaciones internas, que puede interpretarse como un mundo en sí mismo.

En este orden de ideas, también, considero que la música *psytrance* ocurre en distintas áreas cognoscitivas al mismo tiempo, porque puede ser apreciada a nivel corporal, intelectual y, según algunos testimonios, hasta espiritual; y, además, se la pasa creciendo aceleradamente, porque se la pasa incorporando constantemente nuevos elementos sonoros, simbólicos, culturales y tecnológicos de los pueblos y regiones con los que entra en contacto.

En cuanto al problema del código en relación al mensaje, el autor, me refiero al productor de la música *psytrance*, no es solamente el hablante, sino también el configurador de este universo discursivo, que es su trabajo. En esa tónica, también, he escuchado a algunos artistas de *psytrance* referirse a sí mismos como “arquitectos sonoros”. Ricoeur propone, parafraseando a Heidegger, que, en condiciones como estas el lenguaje es sometido a las reglas de una especie de “oficio artístico”, que nos permite hablar de trabajo, producción y obras discursivas.

Lo que entendemos primero en un acto discursivo no es otra persona, sino un “pro-

yecto”, esto es, el esquema de una nueva forma de ser en el mundo. Sólo la escritura [en este caso la ejecución en vivo de la producción de una música novedosa], al librarse de su autor y su auditorio originarios, y de los límites de la situación dialogal, revela este destino del discurso como una proyección de un mundo posible (Ricoeur, 2006, p. 50).

En los *rave*, esto se puede observar cuando, por ejemplo, un experimentado *dj* crea espontáneamente nuevos niveles de intensidad entre los danzantes mezclando las composiciones de otros músicos electrónicos durante momentos específicos de la reunión, jugando con los motivos principales de los temas, explorando nuevas conexiones rítmicas y armónicas, a veces hasta antagónicas, pero sin perder de vista los entramados de sentido que nos vinculan a todos como un solo colectivo con múltiples raíces.

Desde este trasfondo, lo realmente relevante es que la música *psytrance* es experimentada por sus adeptos como un nuevo código musical que se transforma a sí mismo con su uso constante, como una lengua viva; y que, al mismo tiempo, nos permite a los miembros de estas comunidades la aprehensión de nuestras distintas formas culturales y la transmisión eficaz de múltiples volúmenes de información altamente significativa.

Cuando uno oye *psytrance* por primera vez, la cualidad más notoria de la experiencia sonora es su carácter eminentemente circular y repetitivo, se trata de un potente *groove* rítmico que parece no tener principio ni final. Y es precisamente sobre este elemento estructural que pesan las quejas de aquellos que no entienden este tipo de música. Las personas que no están familiarizadas con el código frecuentemente reclaman cosas del tipo “¿cómo pueden escuchar eso? Es súper repetitivo, ¿no se aburren?” (Reséndiz,

2018, p. 59).

Tradicionalmente, la retórica trata de explicar porque hay tales variaciones en las repeticiones literarias. Parafraseando a Ricoeur, podemos remarcar que la significación de una obra en su totalidad, especialmente en relación con otras obras similares, incluye un excedente de sentido que no es cognoscitivo, sino emocional. Es decir que los *ravers* no escuchan cada repetición de la música como una mera reproducción mecánica. En lugar de ello, manifiestan que, experimentan el *groove* (la sensación que produce el conjunto de sonidos repetitivos) como un proceso, un presente que se está creando continua y nuevamente, en el que cada interacción va creando suspenso. En este proceso, cada repetición va ganando particularidades sobre la memoria de la experiencia inmediata y sobre las expectativas para el futuro.

En consecuencia, cuando comprendes el *psytrance*, no simplemente repites el mensaje contenido en la obra original, sino que empiezas a generar uno nuevo, a partir de los elementos repetitivos del primero. Lo que se comparte no es la situación, ni el arreglo inicial de los sonidos, sino las referencias que apuntan hacia un mundo posible. Es decir, aquello que expresa la obra de arte.

En conclusión, a través de la exploración recursiva de distintos niveles de significado y diferentes realidades experimentales en un contexto abierto, los *ravers* establecen sus propios modos de significación y vínculos simbólicos. Mientras que, van aprendiendo a reconocerse a sí mismos como miembros de distintos grupos, colectivos o “tribus urbanas” conectados por la música *psytrance*. A la cual le atribuyen un carácter precioso y trascendental, que otorga la capacidad de comunicarse entre ellos, al tiempo que les ayuda a guiarse mutuamente en la exploración de otras realidades inaccesibles a los lenguajes

ordinarios.

Los que estamos sintiendo esa vibración tan especial, estamos todos conectados. Te das cuenta porque al igual que tú, no pueden dejar de bailar, y cuando te les acercas, te responden con una sonrisa o un abrazo. Aunque no los conozcas sabes que son tus hermanos, y la gente que no está en trance como que pinta una barrera entre ellos, aunque estén ahí, no están con nosotros. Frecuentemente mucha gente se me acerca al verme bailar, como que se sacan de onda y se preguntan “¿Qué le pasa a este tipo, porque está tan libre?” A mi nada más me da risa, y trato de enseñarles algo de lo que he aprendido bailando, sobre todo a las chicas que son como que las que más se liberan, a los chavos les cuesta un poquito más ese despegar, pero al final muchos lo logran, y es muy interesante verlos desarrollarse. La verdad me gusta más experimentarlo, pero verlo [y enseñarlo] también es parte del mismo proceso. Al final, lo que más me gusta (de los *rave*) es vibrar, bailar y vibrar. Si tu vibras desde lo más profundo de tu ser, siempre vas a ser un imán para cualquier cosa que quieras en tu vida, y además siempre vas a motivar a alguien más a atreverse a experimentarlo por su propia cuenta (Reséndiz, 2018, p. 125 entrevista con Mago).

De esta manera, considero que es posible equiparar la música *psytrance* con un metalenguaje propio de los *ravers*. Se trata de una mezcla de músicas, cuerpos, voces, movimientos y lenguas, muy especial y nos gusta mantenerla en cambio constantemente para tratar de mantenerla lo más *underground* posible. Esto quiere decir que, además de servirnos para transmitir mensajes muy complicados, como, por ejemplo, el mapa de navegación de un mundo imaginario; al mismo tiempo, nos puede ayudar a protegernos identificando quien es

parte del grupo y quien no lo es, por su capacidades para entender y apreciar la música. Adicionalmente, usamos múltiples nombres, tanto para proteger nuestras identidades, como para hacer patente nuestra proficiencia artística y para remarcar que lo importante es el trabajo del grupo para producir nuestras reuniones en conjunto. Por eso, en general, casi siempre, preferimos el anonimato de los individuos.

### *Sobre cómo aprendí a disfrutar de la música psytrance*

Hasta ahora, la mayoría de los estudiosos de los *rave*, coinciden en que, originalmente, el movimiento de música electrónica siempre estuvo asociado a estratos sociales estigmatizados en las sociedades urbanizadas e industrializadas, como, por ejemplo, la clase obrera, los descendientes indígenas, los descendientes de esclavos, los descendientes inmigrantes, los estudiantes, los homosexuales y las mujeres, entre muchos otros. Ante este clima de rechazo y marginación generalizado en las sociedades occidentales, los *ravers* postulan que el perfeccionamiento en el manejo de sus prácticas estéticas permite a sus usuarios sentirse, reconocerse, empoderarse, liberarse y desarrollar espacios de autodeterminación y participación colectiva.

En la actualidad la música electrónica se ha diversificado enormemente, conociendo el nacimiento de incontables variantes con diferentes ritmos, sonidos y velocidades. Las prácticas y valores asociadas a estas difieren mucho entre unas y otras; mientras algunos géneros han sucumbido a la comercialización y se han convertido en un producto prefabricado destinado a grandes masas de consumidores; otras variantes

[como el *psytrance* en general] han visto en el lenguaje de la música electrónica la oportunidad para desarrollar modernas *communitas* utópicas, creativas y relativamente impermeables a las dinámicas dominantes, llegando a desarrollar creencias y prácticas asociadas al plano de lo espiritual (Bozano, 2017, p. 148).

Para aproximarse al estudio de la música electrónica, conviene dividirla principalmente en dos aspectos interconectados: el audio digital, que es el conjunto de las cualidades acústicas que conforman la pieza musical. Me refiero a que es un conjunto de datos que define como se oye físicamente, independientemente del dispositivo con el que se reproduzca la música; y el MIDI,<sup>22</sup> que es toda la información, principalmente el conjunto de notas, silencios, armonías, modulaciones y automatizaciones, que ocurren y se suceden en el arreglo o secuencia de la pieza musical. Es decir, la composición de todos los elementos que coexisten en el universo de la obra, remarcando que solo se trata de información, conjuntos de datos estructurados que no producen ningún sonido por sí mismos, sólo guardan los pormenores de los parámetros ajustables de las voces de los programas de los dispositivos que generan el sonido. Para poder apreciar la música electrónica en su totalidad, es necesario unir todas las partes con un proceso llamado “*render*”, “*bounce*” o “*audio mixdown*”, que convierte ambos aspectos en un solo archivo de audio estandarizado.

---

<sup>22</sup> MIDI es un acrónimo que se compone con las iniciales de Musical Instrument Digital Interface. Se trata de un protocolo que nació a finales de la década de 1980, de la necesidad de estandarizar el intercambio de información entre ordenadores, secuenciadores y sintetizadores, sin importar las especificaciones de sus distintos fabricantes.

A diferencia de la tradición de la música instrumental occidental, construida a partir de la polifonía de la música clásica, los archivos MIDI de la música electrónica, usualmente, son muy simples, repetitivos y, a veces, hasta monotónicos. Si se reprodujeran con un mismo tono cuadrado o sinusoidal básico, podrían resultar, simplemente fríos y aburridos, como los tonos de los primeros teléfonos celulares.

Por otra parte, la expresividad de la música electrónica se concentra en las cualidades del sonido, en diseñar y explorar ritmos y sonidos extraordinarios e inauditos, que ayudan a romper con el dogma de que un piano debe sonar a piano o una guitarra a guitarra, y de que se necesitan instrumentos como pianos o guitarras para hacer música. En otras palabras, la música electrónica puede sonar a lo que los músicos puedan imaginar, componer, sintetizar y experimentar. A veces, de acuerdo al gusto de sus autores, como una orquesta filarmónica, o también, si se prefiere, como una sinfonía de máquinas descompuestas, las posibilidades creativas son prácticamente infinitas.

Mientras más se repite la música *psytrance* más la disfrutamos, poco a poco, la empezamos a percibir de una manera diferente, aprendemos a poner mucha más atención en sus sutiles variaciones y encontramos placer en hallar e imaginar nuevas formas. Aunque se trate exactamente de la misma secuencia de sonidos con los mismos elementos rítmicos característicos, que se repiten una y otra vez; cada vez que se repite la música *psytrance*, la escuchamos diferente, como sí, murmurando, nos invitara a descubrir una segunda música, mucho más rica, compleja e interesante, contenida dentro de la primera y compuesta esencialmente con los mismos sonidos o elementos.

Estas experiencias no son del todo racionales, no hace falta argumentar nada para comprenderlas, ni nadie quiere dar o escuchar ningún tipo de explicaciones al respecto,

especialmente en las pistas de baile. Esta es la razón por la que muchas de las observaciones que integran este texto fueron construidas desde mis experiencias y reflexiones personales. Hablo de “nosotros”, en plural incluyente, porque todas estas aseveraciones fueron discutidas y consensuadas con mis colaboradores en distintos momentos, y siempre resultaron enriquecidas con sus diferentes puntos de vista.

Las situaciones músico-dancísticas anteriormente planteadas son compatibles con las teorías de Turner sobre la *communitas* y el *performance* (1969 y 1988), ya que durante los festivales, los *ravers* establecemos y renovamos vínculos comunitarios con todos los presentes; y a veces, también con otros planos o realidades, que usualmente, trascienden las experiencias ordinarias de lo que podemos ver, tocar, escuchar, oler, probar y sentir cotidianamente. Por ello, estimo que, es posible, ubicar el disfrute especializado de la música *psytrance* relativamente alejado, del tratamiento que ha recibido la música popular en la tradición dominante de la filosofía occidental.

Tras el trabajo de campo tenemos la impresión de que los *ravers* poseen una lógica interpretativa propia, individual, personal, de acuerdo a su universo psicológico, para decidir en qué consiste y en qué se corresponde el golpe (*beat*) electrónico continuo (Viegas, 2008, p. 47)

Con respecto a la naturaleza cambiante de la música y sus formas de apreciación, concuerdo con el análisis de Vanina sobre la investigación de Gilbert y Pearson, cuando menciona que

la preponderancia del ritmo y la ausencia de letra en la música electrónica, opone la estimación intelectual al disfrute de emociones y placer sensorial, lo que, según estos autores, podría interpretarse como una amenaza a los valores dominantes en la cultura occidental, y podría ser la verdadera razón detrás de su persecución y criminalización:

En la música *dance* contemporánea y en la experiencia con las drogas todo se organiza en torno a la búsqueda de determinado tipo de éxtasis: oleadas de indistinto placer físico y emocional; la sensación de estar inmerso en un momento colectivo, en el que los parámetros de la individualidad de cada uno desaparecen en la vibración compartida de los golpes de bombo; una experiencia profunda de la música en toda su sensualidad, sus brillantes arpegios, el galopante batir de las cuerdas, los ásperos traqueteos, los crujidos y los estallidos; un incesante movimiento hacia adelante (Gilbert y Pearson, 1999, p. 126, en Vanina, 2013, p. 9).

Conforme a este planteamiento, la cultura de la “música *dance*” (léase música electrónica bailable, categoría general que engloba a la música *psytrance*) tiene como fin más inmediato poner en un primer plano la percepción sensorial, se trata de una relación invisible entre composiciones de sonidos electrónicos y procesos cognoscitivos o imaginarios, que sólo podemos observar a través de los movimientos de los cuerpos de los *ravers*. En el contexto mexicano, he podido apreciar que estas comunidades de danzantes también integran a personas de diferentes clases sociales con distintas aspiraciones y preferencias musicales.

Por mi parte quiero remarcar que, la degustación de esta música en las pistas de baile, deja totalmente de lado la racionalidad o intelectualización del hecho cultural,

fundamentalmente se trata de moverse y comunicarse con y a través de la música. Los *ravers* se sumergen en las profundidades del *dancefloor* y empiezan a danzar fluida y expresivamente, con movimientos tanto sutiles como precisos.

Después de varias horas sin parar, los participantes refieren que, “dejas de pensar”, “sales de tu cuerpo” y “te vuelves uno con la música” y con los que te rodean. Me refiero a que los danzantes se sincronizan armónicamente con la música, a distintos niveles, tanto fisiológicos, como personales, psicosociales, imaginarios e ideológicos, entre muchos otros. Es decir que, todos juntos, al mismo tiempo, somos parte del rizoma de la música que escuchamos; y si, por alguna razón, te tienes que detener un momento, puedes sentir y escuchar como la música resuena a través de la tierra y de tu propio cuerpo.

El torrente de experiencias trascendentales que ocurren simultáneamente en los *rave*, fácilmente se pueden equiparar con lo que se ha llamado experiencias místicas, introspectivas o religiosas, en tanto que se tratan de distintas conexiones directas con lo extraordinario y lo trascendental; pero a diferencia de las religiones instituidas, en los *rave* todas las experiencias que ocurren entre los danzantes, se sienten directamente a través del cuerpo, sin intermediarios, y al menos en el discurso, sin dogmas, ni jerarquías.

Los *ravers* manifiestan la necesidad impetuosa e imperiosa de reunirse y danzar esta música. La meta es tratar de explorar y de disfrutar lo más que se pueda de los sonidos que atraviesan nuestros cuerpos, y de moverse conforme los vamos sintiendo; para que, juntos, músicos y danzantes, podamos ir construyendo el sentido estético de toda la reunión, como un mundo experimental, una sola obra de arte multimedia interactiva, que nos absorbe e inspira a seguir descubriendo y fusionando nuevos horizontes.

A menudo, en un intento por percibir los sonidos lo mejor y más claramente posible, los *ravers* se acercan a las bocinas lo más que pueden, como si trataran de entrar o sumergirse en ellas. Las sensaciones y emociones que ofrece la música electrónica son muy variadas; pero, creo que se parecen un poco a deslizarse cuesta abajo por una colina, resbaladilla o tobogán; en el sentido de que, conforme te empiezas a mover más rápido, libre y certero de lo “normal”, la mente empieza a soltarse de sus ataduras ordinarias y comienza a viajar, explorar y a divertirse.

La música que se toca y baila en los *rave* marca un cambio de paradigma frente a la música *rock*, que fue la más representativa de las juventudes contraculturales de la segunda mitad del siglo XX. Al romper con la estructura convencional de la banda de *rock* (vocalista, guitarrista, bajista y baterista) e independizarse de la letra de las canciones como principal eje del sentido de la música, la cuestión de la interpretación artística del *psytrance* pasa del significado metafórico a las respuestas corporales a la música.

Esto quiere decir, que, ya no nos preguntamos cual es el significado inherente y cambiante de determinadas músicas, como si se trataran de textos u obras de teatro. En lugar de ello, nos preguntamos, cómo se sienten y cómo funcionan en los cuerpos de los danzantes: la música toma forma por las experiencias personales, y da testimonio de los procesos de vida, exploraciones y transformaciones subjetivas del grupo. De manera que, la música *psytrance* se percibe como una especie de medicina o droga electrónica que ayuda a modificar el estado mental, emocional y corporal de quienes la escuchan, imaginan, danzan, mezclan, producen, tocan, ejecutan y se relacionan a través de ella.

Cuando los *ravers* empiezan a desarrollar un gusto particular por una pieza de música específica, harán todo lo posible por conseguirla, en la máxima calidad posible, para poder escucharla siempre que así lo deseen. Poco a poco, estas músicas empiezan a constituir una

colección personal, en crecimiento y actualización constante, que atendiendo las necesidades, preocupaciones, gestiones, producciones, compras, préstamos, robos y otros intercambios, van marcando y conmemorando las historias de vida de los danzantes. De distintas formas particulares, los *ravers* experimentan estas músicas, las hacen parte de sí mismos, las incorporan y aprenden a distinguir, analizar, sintetizar y recombinar todos sus elementos.

Las emociones que se comunican a través de la música *psytrance* no son simples, realmente es difícil tratar de describirlas con palabras de matriz dicotómica como “tristes” o “felicidad”. La música *psytrance* te golpea, impacta, estruja, prende, y hasta te puede “enseñar”, “engañar” o “regañar” como si fuera un ser vivo con voluntad propia, de manera que, no sabes ni como responder ante ella. En otras palabras, casi nadie describe, o se atreve a intentar describir puntualmente, cómo y por qué nuestros cuerpos responden de determinadas maneras a la música *psytrance*, a veces, de formas que no sabíamos que eran posibles.

Por ahora, a modo de cierre para este capítulo, considero que comenzar a comprender la ejecución de la música *psytrance* y los bastos *performances* artísticos que tienen lugar en los festivales *rave*, como canales comunicativos que participan cada vez más activamente en la mediación y expresión de las tendencias y conflictos generales de las sociedades urbanas contemporáneas, puede ayudar a comprender como se propagan y resignifican estas reuniones entre los grupos de *ravers*. Estas prácticas artísticas y tecnológicas han estado desarrollando nuevos canales de comunicación; los cuales, a su vez, se han mantenido en cambio constante durante las últimas tres décadas, adaptándose a las circunstancias locales y contextos transfronterizos, y transformando las formas en que nos relacionamos a través de ellos.



## Capítulo 4: Un cuerpo colectivo: dinámicas de la fiesta

En este capítulo describiré como se desarrollan las reuniones de los *ravers*, tratando de resaltar su naturaleza colectiva y multidisciplinaria, de modo que se pueda entender, de manera general, cómo se perciben internamente estos festivales, poniendo énfasis en sus amplios ámbitos de producción y degradación.

Mientras comento lo que se ha dicho sobre la experiencia corporal, trato de señalar las dinámicas básicas que conforman este movimiento artístico, describiendo las danzas de la música *psytrance* en conexión con el uso de sustancias y otras tecnologías para modificar la percepción cotidiana. También describo el modo de vida ordinario de los *ravers* y algunas de sus principales estrategias de supervivencia, actividades económicas y formas de generar ingresos. Aspectos cotidianos fundamentales en las vidas de los *ravers*, a través de los cuales, considero que, es posible percibir cambios, modificaciones o transformaciones subjetivas entre los participantes.

Cierro el capítulo con una breve reseña sobre que suele pasar cuando las cosas no funcionan o se salen de control, situaciones realmente frecuentes, y según algunos colaboradores, constitutivas de los festivales *rave*. Reparando especialmente en el impacto que tuvo la crisis sanitaria denominada “pandemia global de covid-sars 19”, en la celebración de estos festivales y en el desarrollo de esta investigación.

*¿Qué es un rave y cómo funciona?*

La respuesta más corta es que un *rave* es una reunión clandestina, feral y furtiva de *ravers*,

distintos grupos, colectivos, proyectos, personas y personajes urbanos amantes de la música y las artes electrónicas, que se congregan en entornos naturales para danzar durante días, semanas o tanto como se pueda.

Existen distintas formas de organizar un *rave*, se podría decir que cada país e inclusive cada colectivo local tienen su forma particular de hacerlo. Hay varios tipos de reuniones, generalmente empiezan al caer el sol, algunas son grandes festivales internacionales, otras son fiestas muy pequeñas de un puñado de personas, algunas solo ocurren durante el día y terminan al anochecer (*dayparty*), otras empiezan en la madrugada cuando casi todo mundo está durmiendo y casi todos los otros lugares ya están cerrados (*afterparty*), algunas se hacen en bosques, desiertos y playas (*outdoorparty*), otras se hacen en bodegas, naves industriales o balnearios especialmente rentados para la ocasión (*indoorparty*). Todas las reuniones implican, por lo menos, grandes extensiones de espacio, de preferencia tierra firme, para poder danzar a gusto y poderosos sistemas de audio, video e iluminación para satisfacer a todos los danzantes. También es necesaria la organización de áreas de “sanación” (lugares donde la música es suave y se comparte medicina tradicional y/o naturista), campamento, baños, talleres, conferencias, taquillas, puertas, estacionamientos y barras de bebidas y alimentos, entre otras.

En México, especialmente en Chiapas, tenemos una gran variedad de climas, fiestas y estilos de música. Por lo regular, preferimos las fiestas al aire libre y el *psytrance* “duro y tendido”, es decir, fuerte, un tanto oscuro (se prefieren escalas menores y disminuidas) y relativamente rápido, arriba de 150 bpm. Aunque no todos disfrutamos de igual forma este tipo de *beats*. En cualquier caso, se trata de ir desarrollando el gusto, las aptitudes y las sensibilidades para apreciar la música y las reuniones.

Más allá de nuestras preferencias personales, a través de nuestras distintas historias

de vida, la mayoría de los danzantes hemos establecido profundos vínculos emocionales con la música y las personas que producen estos eventos. Para poder seguir disfrutando de espacios públicos o semipúblicos (como bares y discotecas) en donde se comparte abiertamente música *psytrance*, los *ravers* están dispuestos a hacer lo que sea necesario para apoyar su realización y desarrollo en donde sea que se encuentren. Aunque se decepcionan fácilmente cuando un artista o una productora de eventos no cumplen lo que prometen y les retiran su apoyo rápidamente.

La condensación festiva lanza una malla sobre el espacio público, que lo convierte en el escenario sobre el que se representa el gran drama de lo social, todo él hecho de solidaridades y de encontronazos entre quienes siendo muchas veces incompatibles se necesitan (Delgado, 2015, p. 2).

En Guatemala los *rave* son bastante parecidos, pese a que son un poco diferentes, más pequeños y con menor variedad de artistas, asistentes y productores de eventos. En general, me pareció que los *ravers* guatemaltecos son más amables y respetuosos y menos competitivos que los mexicanos. Aunque tengo que resaltar que hablo desde una perspectiva incompleta, pues, sólo tuve oportunidad de estar seis semanas en los festivales guatemaltecos durante el invierno de 2019 en calidad de extranjero.

Considero que para desarrollar la perspectiva interna que me permita hablar a profundidad de la escena guatemalteca, es necesario regresar, volverse local y completar, por lo menos, un ciclo de festivales (pasar al menos un año entre ellos o hasta ser reconocido como uno más del grupo). También, me pareció que, de manera parecida a los *ravers* mexicanos, les gusta la música “tendida”; y, además, noté que suelen tener eventos para los

extranjeros (principalmente estadounidenses) que gustan de la música más “suave”, alrededor de 100 y 128 bpm, y casi siempre, hacen sus reuniones en terrenos, bares o clubes privados.

Siguiendo la mirada rizomática de Deleuze y Guattari (2014), es decir, tratando de hacer rizoma con los *ravers*, las músicas y otras investigaciones y disciplinas, en la segunda parte de este estudio de caso, menciono mis propios vínculos e impresiones personales sobre estas particularidades locales tratando de resaltar que hay muchas formas de hacer una fiesta de *psytrance*, y muchas fiestas dentro de una misma reunión.

Desde mi perspectiva, lo que todas las reuniones de *ravers* tienen en común es que promueven y propician la convergencia de múltiples organismos, personas, culturas, puntos de vista y colectivos independientes, y que, momentáneamente, deciden unirse por el bien común, la diversión, el placer de convivir y el disfrute de realizar y mejorar estos encuentros, promover la cultura del *psytrance*, tratar de generar algo de dinero y otros recursos, y, con suerte, mejorarse, un poco, a sí mismos mientras realizan sus festivales. También, hay algunos otros *ravers* que quedan “amarrados” (muy comprometidos) a las fiestas, aunque quieran, ya no pueden dejar de asistir a estas reuniones, pues todos los aspectos de su vida privada, personal, social y laboral giran en torno a la escena *rave*:

La fiesta puede consolidar, y al mismo tiempo, deformar, cualquier realidad social presuntamente sólida hasta hacerla irreconocible [como la relación entre el rey y el bufón o entre amos y esclavos, por ejemplo], formalizando [asumiendo o enajenando] vínculos duraderos o efímeros y estableciendo un corte radical entre quienes tienen motivos para proclamarse unidos [por la celebración] y quienes carecen de ellos (Cf. Delgado, 2015, p. 1).

En ambos países y entre los distintos colectivos que producen festivales *rave*, hay una multiplicidad de visiones internas que generan diferencias, críticas y disyuntivas; pero todas son procesos transpersonales, es decir, personales y colectivos al mismo tiempo, en construcción, negociación, readaptación y conciliación constante. No hay ninguna organización formal de estas reuniones, ni nadie que trate de imponer una. Hay distintos colectivos de artistas que se agrupan a la manera de lo que Maffesoli (2004) llama *tribus urbanas*, para ayudarse a sobrevivir y producir estos festivales; y entre ellos, se organizan de distintas maneras, a veces reconocen y respetan distintos grados de experiencia y autoridad entre sus miembros, a veces no.

Por otra parte, se puede decir que, durante la convivencia, ciertamente, hay roles diferenciados, ya que no todos podemos participar en las mismas actividades al mismo tiempo; pero nada es formal: los participantes desempeñamos múltiples papeles y cada quién es libre de cambiar y hacer todo lo posible para construirse el rol que mejor le parezca asumir, ya sea empresario, carpintero, titiritero, tallerista, cirquero, productor, promotor, *dj*, sanador, brujo, chamán o cualquiera que se le antoje.

Sin dejar de reconocer y respetar nuestras diferencias congénitas, los danzantes tratamos de suspender momentáneamente las prescripciones culturales y los comportamientos aceptables, propiciando las condiciones de libertad y respeto necesarias para expresarnos y autoexperimentarnos a través de roles alternativos sin tener que responder ante nadie por ello. Al menos en el discurso, se trata de construir algo así como una idílica utopía anárquica. Por eso se dice que el *rave* es territorio de todos y de nadie al mismo tiempo.

Para integrarse en la realidad que la fiesta genera no hace falta ser, sino sólo estar, o,

mejor dicho, acontecer [hacerse presente entre los otros]. Cada cual es lo que parece o quiere parecer: su propio cuerpo, puesto que es su corporeidad y sólo su corporeidad lo que le otorga derechos y deberes festivos. (...) La gente se sumerge en las fiestas para olvidarse de quien se es, para anonadarse, esto es para volverse nadie, nada, para disfrutar de las posibilidades inmensas del anonimato y de la máscara, para disfrutar al máximo de la infinita capacidad socializadora que concede el simulacro, las medias verdades, los sobreentendidos, los malentendidos y hasta la mentira (Cf. Delgado, 2015, p. 11).

De múltiples maneras, los *ravers* transforman el espacio público modificando el ambiente físico o natural mediante el uso interactivo de narrativas compartidas, dispositivos electrónicos, sustancias enteogénicas, danzas, temazcales, meditaciones, yoga, estiramientos y flexiones corporales, técnicas para controlar la respiración y otras tecnologías (electrónicas, químicas, psicoquinéticas, etc.) para modificar la forma habitual en que percibimos e interpretamos el mundo; convirtiéndolo en un entramado de símbolos, significados, sensaciones y emociones, que consideramos propias, y, por tanto, más libres y queridas.

Se trata de una situación experimental extraordinaria, fuera de la cotidianidad occidental; y al mismo tiempo, dentro de ella, ya que la gran mayoría de nosotros somos occidentales o de alguna manera hemos permitido que se nos occidentalice; y en la que los individuos pueden afirmar, probar o si prefieren, olvidar, múltiples identidades personales, temporales y/o transitorias. Característica esencial de la que surge el potencial, casi siempre metafórico, pero a veces, literal, de trascender, morir, renacer, transformarse y volver a empezar. Todos son múltiples procesos transpersonales aconteciendo simultáneamente, a diferentes ritmos e intensidades, en la misma pista de baile por todas partes.

Estos planteamientos son compatibles con los conceptos de *communitas* y *ritos de inversión* desarrollados por Victor Turner (1988). La *communitas* hace referencia al momento y al espacio social ideal en el que las jerarquías de la estructura social se difuminan hasta casi desaparecer. La *communitas* surge de la idea de que existe un vínculo entre todos los miembros de la sociedad, en este caso la música *psytrance* y, por tanto, a nivel del discurso dominante dentro de la escena, en lo que concierne a nuestra capacidad para disfrutarla y relacionarnos con ella y a través de ella, “en los *rave* todos somos [más o menos] iguales”. Aunque en la práctica, hay un desfase entre lo dicho y lo que realmente sucede en los *rave*. No siempre se alcanza este estado de “comunidad” o “fraternidad” ideal general. Por el contrario, la mayoría de los participantes tiene dificultades para lograr desdibujar, aunque sea un poco, los regímenes sexo genéricos y las relaciones de clase y explotación, lo que se ve reflejado en la instauración de zonas restringidas o áreas VIP.

Regresando a Turner, los ritos de inversión son procesos rituales seculares que se repiten cíclicamente. Del mismo modo en que ocurre en los *rave*, suelen tener una periodicidad más o menos regular, que, a veces, parece consonante con los ciclos agrícolas (aunque casi ninguno de los *ravers* sembramos la tierra, y más precisamente, nos atenemos a los días de asueto oficiales); y también, suelen implicar a una colectividad, en la que se da una inversión dramática de las posiciones ordinarias que ocupan los individuos en la estructura social. Como puede ser, por ejemplo, pasar de autoconcebirse como hijos de esclavos a asumirse como dioses progenitores, entre muchas otras múltiples narrativas que coexisten en estos lugares. Por ejemplo, hay gente que dice que puede salir de su cuerpo y transformarse en animales o en rayos, terremotos, huracanes y otras fuerzas de la naturaleza. Otros mencionan poder viajar en el tiempo y entrar en contacto con sus “vidas pasadas” o “entidades divinas”, entre un largo etcétera .

En el centro de estos procedimientos se encuentra al responsable de mantener el trance colectivo: El *dj* usa equipo de última tecnología para manipular el ritmo, audio e iluminación, para guiar a los danzantes a través de un viaje psicológico que algunos han descrito como sanador, transformador de la identidad y promotor del crecimiento espiritual. (...) Algunos *djs* consideran que su habilidad para conducir a los danzantes a este estado es el componente central de su trabajo, por lo tanto, está inscrito en sus técnicas y es una medida palpable de sus habilidades. (Cf. Takahashi, 2004, p. 1).

Desde mi experiencia personal y mis impresiones subjetivas, después de 18 años de práctica constante como *dj*, me parece que las personas que gustan de la música *psytrance*, encuentran mayor placer en buscar, encontrar, producir y compartir música cada vez más “*underground*”, que sólo en tenerla y escucharla ocasionalmente. Me refiero a que los *raver* siempre están procurando escuchar, compartir y producir músicas nuevas, y de entre ellas; seleccionan las que les parecen más especiales, exóticas, insólitas, impredecibles y sorprendentes.

Dentro de la misma base rítmica de 4/4, entre cada artista y entre cada tema musical, hay redes de diferencias y concordancias conceptuales que, en conjunto, desarrollan proyectos de mundos interactivos, en los que los danzantes “se conectan”, es decir que, establecen vínculos afectivos entre sí y con la música. La cual frecuentemente, categorizan como “mejor”, “sobresaliente”, “retorcida” o “más valiosa”, según su capacidad para ayudarlos a desatar y a compartir múltiples sensaciones, insertas en relaciones complejas, que se sostienen unas a otras en una trama musical aparentemente incesante, a través de ricas texturas e interesantes poliritmos.

Por otro lado, también puedo decir que es realmente difícil abrirse camino en el mundo de los *djs*. En tanto espacio social, toda escena musical es un espacio en disputa, y la *raver* no es la excepción. Para empezar, las máquinas que se requieren para producir, reproducir y mezclar la música son relativamente costosas. Además, el conocimiento para operarlas se guarda celosamente o se vende a precios elevados por escuelas privadas. Aunque también hay varios tutoriales gratuitos por internet que muestran formas de hacerlo. Sin contar el hecho de que, no todos podemos tocar al mismo tiempo.

De cualquier forma, y de acuerdo a nuestras posibilidades y aptitudes, la cuestión sobre quien toca y tocará en los próximos festivales, y quien no, recae sobre relaciones ideológicas, políticas, experiencias y conocimientos personales, y redes y vínculos sociales y afectivos; además de, claro, la calidad y el valor del trabajo, y la fama del artista exponente. Un nombre famoso, de cierta forma, parece garantizar la venta de entradas, el consumo en barras y el pago de todos los costos del evento.

Me refiero a que hay muchas escenas locales pequeñas, dentro de la escena *raver* internacional, y todas se articulan de maneras complejas, estableciendo redes domésticas con sus propios conflictos internos, y que, a su vez, forman parte de redes mucho más grandes. De una u otra manera, con el paso de los años, casi todos los *ravers* que entrevisté, mencionaron que aprendieron a mezclar y producir música *psytrance*, más que por gusto, por la necesidad de que siga sonando la música y la fiesta continúe. Es decir que, en diferentes niveles, todos somos *djs* y productores de música, algunos tocan en sus habitaciones o en fiestas locales para sus amigos, otros son residentes en “antros”, “bares” o distinguidos clubes de música electrónica, otros dirigen disqueras y estudios de música; otros producen festivales, otros los promueven; y sólo algunos cuantos, una élite como de entre 300 y 500 artistas de

todo el mundo son contratados para tocar en grandes festivales internacionales alrededor del mundo con honorarios pagados que en promedio rondan los \$2000 usd por 90 minutos de presentación.

Esto quiere decir que hacer un *rave* con artistas de renombre internacional es significativamente costoso, hay que cubrir permisos, impuestos, multas, pagar salarios, honorarios, rentar y/o conseguir terrenos, herramientas, dispositivos electrónicos especializados y otras piezas de equipo de trabajo; hay que pagar viáticos de hospedaje, transporte (local e internacional) y alimentación para un gran número de personas. Además de construir las instalaciones físicas donde ocurrirá el festival (escenarios, barras, baños y taquillas, etc.); luchar contra la inflación mundial y la devaluación de nuestras monedas locales; y, a parte, se debe contar con alguna cantidad considerable de dinero en efectivo para solucionar cualquier imprevisto que pudiera surgir en el transcurso del evento. Se rumora que, en México, cubrir los gastos de un *rave* masivo (arriba de 5mil danzantes), cuesta alrededor de ₱ 1.0 bitcoin por día (poco más de \$ 1.2 millones de pesos o \$ 60000 usd).

Muy pocos son los que pueden permitirse cubrir estos gastos de su propia bolsa. Los que sí pueden, casi siempre se organizan exclusivamente entre ellos, con una estructura jerárquica de corte empresarial, con responsables designados para cada área del festival. Los que así trabajan, lo hacen bajo estrictos contratos (a veces subcontratados), en los que, se estipula que, si algo llegara a salir mal, se deslindarán responsabilidades jurídicas, reservándose el derecho de demandar una compensación monetaria.

La otra gran mayoría de *ravers*, los que no manejamos esas cantidades de dinero, y sobre los que trata este estudio, tenemos que asociarnos en términos más horizontales. Pese a que estos gastos rebasan por mucho el poder adquisitivo del salario mínimo en México

(\$141 pesos o \$ 7 usd diarios a la fecha de la publicación de este documento), no nos dejamos intimidar por el tamaño de las cifras, pues sabemos muy bien cuanto cuesta lo que nos gusta; y también, estamos conscientes del valor de nuestro trabajo; y de que, juntos, podemos producir festivales impresionantes a diferentes escalas. Además, en general, de una u otra forma, siempre contamos con que todos estamos dispuestos a contribuir con lo que podamos para realizar nuestras reuniones.

Los colectivos que hacen festivales en todo el país, frecuentemente se organizan para compartir gastos y responsabilidades, se reparten fechas de artistas internacionales y se la pasan promocionando, y a veces, repitiendo, el mismo *lineup* (alineación o conjunto de artistas que se presentaran en la reunión) en diferentes ciudades. Lo que se presta a las prácticas de adoctrinamiento, tráfico de influencias, prostitución del arte y los artistas, fraudes, reventa y sobreventa de los eventos. Mientras que, los principales beneficiarios de los intercambios monetarios, resguardan para su uso personal los contactos, redes y conexiones. Mediante este tipo de prácticas, algunos grupos de artistas comerciales se han asegurado de mantenerse vigentes tocando por muchos años en todos los eventos relevantes; y de evitar y prevenir que se desarrollen nuevos artistas entre las tribus urbanas de danzantes, que pudieran remplazarlos eventualmente.

También hay otros tipos de artistas y productores de eventos, que frecuentemente se hacen llamar la “familia underground”, y que tratan de subvertir los ordenamientos antes descritos con prácticas más equitativas o igualitarias. Por ejemplo, pagando ellos mismos sus traslados y viáticos, desde sus países de origen o haciendo sus propios festivales, a veces gratis, de aporte voluntario o de cooperación solidaria según la economía general de tu país de origen. A veces compartiendo sus conocimientos especializados a los artistas locales a

cambio de alojamiento y comida. También es relevante que hay otra gran mayoría de artistas, novatos, incipientes o desconocidos, que toca gratis en donde sea que se pueda, sólo porque los invitan, por la “oportunidad” de mostrar su trabajo y por el reconocimiento social que ello implica, con la esperanza de establecer conexiones y poder cobrar algo algún día por su trabajo.

Por lo general, de la misma forma en que ocurre en otros dominios musicales y de acuerdo a los regímenes propios de la sociedad del espectáculo y la cultura fandom, cuando comienzan las reuniones de *ravers*, las pistas de baile se encuentran vacías, usualmente los *djs* locales novatos más reconocidos del momento son los primeros en tocar, su trabajo, al que llaman *warmup* (calentamiento), consiste en llenar y prender el *dancefloor* con danzantes e irlos guiando por mesetas de intensidades ascendentes, hasta dejarlos listos para reventar sus danzas con los *sets* de los *djs* estelares. Se trata de un trabajo muy importante, prender la fiesta es equiparable a prender el fuego sagrado que permite que inicie la ocurrencia de lo extraordinario. Esto quiere decir que conforme va a avanzando la velada, los novatos, quienes lo han dado todo de sí para poder tocar y prender la fiesta, van cediendo el turno a *djs* cada vez más experimentados y con mayor conocimiento de estas músicas y reuniones, procurando dejar a los mejores exponentes para momentos culminantes como el gran final y los amaneceres y atardeceres.

Por otra parte, dejando un poco de lado la organización general del evento y poniendo el acento en la perspectiva interna de los que asisten a bailar, cuando eres transformado por tu primera fiesta *rave*, pasas a otro nivel de percepción más sensible, en el que ya nada vuelve a ser lo mismo. Se recrudece la sensación de que la cotidianidad occidental es muy vacía, hueca, superficial y aburrida; de manera que, necesitas otra fiesta, una mejor, para volver a conectarte con ese “otro mundo” extraordinario, que algunos llaman “realidad trascendente”,

y con los demás danzantes que con ella se relacionan. De distintas formas, las danzas de la música *psytrance* funcionan como una forma de autoconocimiento, reconocimiento y empoderamiento. Para poder seguir danzando, los *ravers* siempre están buscando hacer más y mejores fiestas.

En síntesis, la respuesta larga al título de este apartado, es que, después de varios años de trabajo de campo en estos eventos, puedo decir que comprendo a los festivales *rave* como una manifestación contemporánea de un conjunto de experiencias corporales, inmersivas y colectivas, en el que, juntos, músicos y danzantes tratamos de superar los límites habituales de nuestros cuerpos y doblar los marcos de referencia de la consciencia ordinaria egocéntrica, con la intención de expandir nuestros horizontes y fundirnos en la inmensidad de un momento musical.

Para lograr tal propósito, los *ravers* casi siempre destruyen o sacrifican un poco de sus cuerpos físicos individuales, manifiestan que se trata de “una forma de tratar de destruir el ‘ego’”, en referencia a la imagen corporal que tienen de sí mismos. La principal vía por la que lo hacen son las extenuantes danzas, ayunos y días sin dormir; a través de estas y otras técnicas y procedimientos como los temazcales y el yoga, y el uso de sustancias enteogénicas, se van empujando unos a otros a atravesar paulatinamente los umbrales del dolor, la resistencia física y lo que consideraban posible, diluyendo, poco a poco, las fronteras y la percepción egocéntrica de sí mismos, los mundos y las realidades. Hasta que se olvidan de todos y de todo, se relajan y se funden entre ideas de pertenecer a “una familia cósmica”, “un solo ser”, “un cuerpo colectivo”, “una consciencia colectiva” o “un *cuerpo sin órganos*” (Deleuze y Guattari, 2004), que vibra y danza sobre sí mismo, a sus propios ritmos y frecuencias.

## *Cuerpos danzantes*

En referencia a la relación hombre-cuerpo como depositaria de experiencias, prácticas, ideas, movimientos, emociones, marcas, máscaras, vestimentas, sentimientos, símbolos, significaciones y discursos, es importante remarcar que, desde mi perspectiva, el sentido de las danzas es el eje articulador de la cohesión colectiva de los *ravers*. Esto no es algo que se pueda entender desde afuera, es necesario ser parte del grupo, participar en las danzas e involucrarse a fondo en las reuniones para comenzar a comprender la profundidad de sus vínculos dancísticos.

Desde el interior, en conjunto, y como parte de múltiples redes, y considerando sus múltiples variaciones locales, comprendo que los festivales *rave* son, primordialmente, un conjunto de experiencias corporales extraordinarias que, al despegarnos de lo cotidiano, nos vinculan con lo trascendente y con los otros danzantes que también buscan alcanzar estados extraordinarios. Por ello, frecuentemente, exceden y escapan a la conceptualización intelectual racionalista y hacen referencia a la *inefabilidad de lo trascendente* (Garrido, 2012).

Una mirada analítica en este momento festivo es una mirada *outsider*, la cual te deja fuera de juego en la interacción social, mientras uno pretende separar, los protagonistas tienden a unificar. La sinergia de los distintos elementos es percibida en términos de vibraciones que buscan que los instantes se conviertan en momentos eternos, donde el

tiempo se relativiza en función de la intensidad de las experiencias (Cf. De Souza, 2006, p. 85).

Mediante el uso de mi propio cuerpo a través de las danzas, ejercicios y distintas prácticas de los *ravers* durante poco más de 400 festivales, a lo largo de 20 años; comprendí que el cuerpo es un proyecto colectivo, que construimos y modificamos a través de categorías sociales, interpretaciones culturales y deseos personales. Siguiendo a Merlau-Ponty, según la interpretación de Ferrada-Sullivan, admitimos que el cuerpo, además de la condición y soporte material de la mente y el espíritu, es:

Una multidimensionalidad abierta hacia los otros, que nos permite sentirnos sentir y abrir el mundo y entrar en él y ser parte de él. Esta capacidad vinculatoria del cuerpo, forja las evidencias de la realidad y la identidad social. Por ende, el cuerpo transporta significaciones más allá de sí mismo, las cuales logran (re)organizar nuevos pensamientos y experiencias (Ferrada-Sullivan, 2019, p.163).

Cuando los cuerpos de los danzantes son cautivados por la música *psytrance* es común observar que, ocasionalmente, algunos participantes gritan o aúllan cuando la música toma giros inesperados o alcanza intensidades remarcables; otros cierran los ojos y mueven las manos en el aire, como si estuvieran nadando o “moviendo energías” muy densas; algunos más parecieran “explotar” moviendo todo su cuerpo frenéticamente, y otros se mueven como los árboles de raíces profundas que doblan sus troncos y mecen sus ramas al viento. Hay muchas formas de hacerlo y no siempre lo hacemos de la misma forma, algunos de mis colaboradores dicen que lo más divertido es descubrir la propia.

Danzo porque me ayuda a sentirme pleno, tranquilo y feliz. Creo que no me había dado cuenta de lo bien que me hace danzar, de lo ligero y alegre que me hace sentir. Ligero por danzar, pero también por soltar. Y así me la llevo, nomás (sic) aguantando vara cuando llegan los embates del cansancio o la sed; y así, también, los momentos sublimes en los que sientes tu corazón y experimentas la dicha y el placer de practicar lo que le llaman “estar aquí y ahora”. Entonces, cada que me concentro, ocurre la magia, el sentir, la liberación, reconozco mi propia fuerza, la de mis ancestros y la de los demás y danzo con todo (Entrevista con Arcturus, archivo personal).

En este contexto sinérgico, músicos y danzantes, en conjunto, vamos construyendo con incontables capas de sonidos, ritmos, movimientos, pensamientos, intenciones y experiencias, un ambiente o estado de ánimo colectivo, que, para los que, nos sumergimos en este mar de sensaciones y emociones, es asumido como la congregación de alguna especie de secta o hermandad secreta, en la que nos proponemos ayudarnos a construir mundos electrónicos y habitarlos tanto como sea posible.

Complemento mi mirada sobre la antropología de la corporeidad, parafraseando a Astrid Pinto, quien nos indica que el cuerpo es un sitio privilegiado de experimentación para inusitadas técnicas de sanación alternativa, que, en conjunto, nos permiten descolonizar nuestros sentidos y reconocer que existen otras posibilidades, otras realidades, que, a su vez, generan inéditas formas de asociación:

Somos una unidad de cuerpo, mente, alma y un estado sano es una condición de armonía entre estos tres planos. (...) Ser espiritual es un proceso social en el que se pretende trabajar colectivamente con el cuerpo, para transformar la mente y el alma, creando un punto de discontinuidad histórica para erigir la posibilidad de la inauguración de otro mundo (Cf. Pinto, 2012, p. 158).

Hoy en día, en las sociedades occidentalizadas, para la gran mayoría de la población, cotidianamente, el arte en general, especialmente las disciplinas dinámicas como la música, la danza, el circo y el teatro son percibidas, apreciadas y experimentadas a través de la pantalla de un teléfono celular. De una u otra manera, muchos *ravers* tienen la idea de que, básicamente, vivimos individualizados y encajados en rutinas de lunes a viernes, con movimientos y desplazamientos cortos, compactos, repetitivos, poco expresivos y hasta dolorosos, dentro de cubículos laborales, automóviles, apartamentos, celdas y otros espacios reducidos. Mientras que, por otra parte, los festivales *rave* ofrecen un espacio-tiempo de creación artística y de liberaciones frente a estos espacios reducidos y constreñimientos sociales aparentemente generalizados:

Al reunirnos clandestinamente, al aire libre, relativamente fuera del alcance del “largo brazo de la ley”, para danzar todos juntos de formas poco convencionales, vamos reconociendo y recuperando el control de nuestros cuerpos y de nuestras formas de comunicarnos y de percibirnos a nosotros mismos con los otros en el tiempo y en el espacio (Entrevista con Puxku, archivo personal).

Por otra parte, también considero relevante mencionar el papel del desarrollo constante de

distintas tecnologías, que, en conjunto, nos permiten ir explorando nuevas sensaciones y emociones; a la vez que, vamos expandiendo nuestros horizontes expresivos. Aunque dentro de las pistas de baile, también me encontré con algunas personas que tienen la idea incorrecta, a mi parecer, de que, el desarrollo de las computadoras y otros dispositivos electrónicos ha llegado al punto en que las máquinas pueden hacer música y otros trabajos artísticos por sí solas. Esto no es posible. Las máquinas solo se pueden comunicar a través de lenguajes binarios en los que no hay posibilidad de expresar una misma idea o concepto de diferentes formas (sinonimia) o expresar significados diferentes con las mismas formas (homonimia), son herramientas limitadas a hacer única y exclusivamente lo que está escrito en sus hojas de programación. Entre encendido y apagado, entre la unidad y ausencia de valor (1 y 0) hay universos infinitos, llenos de posibilidades muy complejas, explorarlas y compartirlas creativamente, es una cualidad humana y es el trabajo de los artistas.

Por mi parte, quiero remarcar que no es necesario ser un gran músico, conocedor o bailarín para disfrutar de los *rave*. No hace falta conseguir una pareja de baile y tampoco hay que seguir movimientos específicos preestablecidos. Básicamente cualquiera puede intentarlo, sólo se trata de soltarse y dejarse ser en la pista de baile. Lo interesante de los *rave*, es que, estos comportamientos abren la posibilidad de sumergirse en procesos de descolonización-liberación-transformación corporal-existencial, que nos permiten desmontar dispositivos de poder que operan en nuestros cuerpos mediante la danza, el uso de enteógenos y la predominancia de múltiples narrativas cuyos tópicos comunes son la libertad, la plenitud, la comunión, la trascendencia y la vivencia de otros estados de consciencia.

Por lo que, se puede decir que, tener un cuerpo es la condición mínima que se debe cumplir para poder acceder a este torrente de intensas emociones, y a través de él, como dicen sus danzantes, “experimentar las transformaciones de la mente y del ser en las fiestas

electrónicas”. Y es lo mínimo porque esta experiencia no puede vivirse más que reconociendo el papel medular del cuerpo.

Lo que considero más interesante de todo esto, es que, estos movimientos, aparentemente libres, aleatorios e improvisados, ocurren de una manera fractálica, es decir, de cierta forma regular, autosemejante y, hasta, proporcionalmente, armónica. Eventualmente, después de varias horas, la multitud se menea de manera relativamente estable y uniforme, como si todos los danzantes fueran parte de un mismo ser, como un enjambre, arrecife de corales o cardumen de peces.

El cuerpo individual se conecta con el de los otros ofreciendo sensaciones de un cuerpo y una consciencia colectiva, que se mueve a voluntad a través del tiempo y el espacio y el ciberespacio. Este cuerpo colectivo es producto de la unión de todos los presentes; y al mismo tiempo, es mucho más poderoso que cualquiera de nosotros. Me refiero a que, las mismas danzas que, desde afuera, podrían verse como un movimiento regular un tanto soso y repetitivo (como el movimiento de los corales), son resignificadas, por los *ravers* que entienden y comparten sus secretos energizantes, restauradores, revitalizantes, curativos y terapéuticos. Me refiero a que más allá del umbral del dolor y el cansancio, los *ravers* acceden a nuevas mesetas de soltura, flexibilidad, plasticidad, placer y expresividad dancística.

Los *ravers* manifiestan, estar dispuestos a ir tan lejos como sea necesario para bailar en climas extremos, ya que, para ellos, estas formas de moverse y los espacios en los que se realizan sus encuentros son muy especiales, para algunos, no son menos que sagrados; si no lo fueran, sencillamente no llegarían a los festivales, se quedarían en sus casas o en algún lugar más cómodo y cercano para divertirse.

En resumen, de manera carnavalesca, la naturaleza comunitaria de los *rave*, sin

importar cómo, cuándo y en dónde se realicen, invita a la exploración, a la risa, a la fiesta, a la inhibición, a la sensualidad y al desenfado. De este modo, como múltiples redes de experiencias corporales, la cultura de la música *psytrance*, a través de los festivales *rave*, se ha reproducido y diseminado con mucho éxito por casi todas las ciudades de México y el mundo; y ahora estamos comenzando a percibir el desarrollo de sus múltiples vínculos con Guatemala y varios lugares paradisíacos de Centroamérica.

### *Tecnologías enteogénicas*

La mayoría de los *ravers* afirma que durante sus reuniones frecuentemente alcanzan estados de consciencia extraordinarios, como los estados de “trance” o “éxtasis”, a través de sumergirse en horas, a veces días, de danzas y relatos y narrativas compartidas; casi siempre combinadas con el uso de sustancias enteogénicas. Es decir, sustancias psicoactivas sintéticas y naturales que algunos danzantes consideran sagradas, ya que les brindan energía para mantenerse despiertos y bailar durante más tiempo; y además, les ayudan a modificar sus cuerpos y las maneras en las que perciben e interactúan en el mundo a través de ellos.

Desde mi formación antropológica, no puedo decir mucho acerca de la composición química de las sustancias o de las reacciones que éstas desencadenan en el cuerpo; en su lugar, en este apartado, profundizo en las percepciones subjetivas de estos estados y en la valoración social y cultural que, como grupo, los *ravers*, hacen de estas experiencias.

Aquí encajan las experiencias de fusión con otra persona en el estado de unidad dual o de identificación, sintonizando con la consciencia de todo un grupo de personas, o

expandingo su consciencia hasta que esta parece englobar a toda la humanidad. De modo similar, la persona puede trascender los límites de la experiencia propiamente humana y sintonizar con lo que parece ser la consciencia de animales, plantas e incluso objetos inanimados (Grof, 2005, p. 96).

Siguiendo a Jonathan Ott (2006), empleo el término enteógeno descartando el uso de los términos “*alucinógeno*” “*psicotrópico*”, “*psicoléptico*”, “*estupefaciente*”, “*recreativo*”, etc. para indicar el uso no médico o extracientífico de las drogas (compuestos químicos de laboratorio), debido a que tiende a abaratar y a recubrir de prejuicio el uso actual de las sustancias *enteogénicas*. Término anteriormente reservado a las plantas, animales y brebajes sagrados como el jícuri, hongos, bufo o ayahuasca, entre otros; y que en este estudio extiendo a las sustancias sintéticas como los opiáceos, la ketamina, la cocaína, las metanfetaminas; y semisintéticas como la LSD y la DMT. Entendiéndolas como distintas tecnologías neuroquímicas para facilitar la modificación del cuerpo y la mente. Como cualquier otra tecnología, el uso de estas sustancias debe ser analizado en el contexto social que las produce y en los términos, atribuciones y perspectivas de quienes las usan.

El término *enteógeno* es clave, porque no solamente se refiere a la sustancia, sino fundamentalmente al estado en que uno se encuentra cuando es inspirado y poseído por la divinidad [interior] que se manifiesta a través del cuerpo (Ott, 2006, p. 14).

Algunos de mis colaboradores, también mencionaron experimentar una especie de profunda “unidad” o “comunidad” con la música, las sustancias y “todas las manifestaciones de la naturaleza”, incluidos los otros danzantes, las estrellas, la tierra, el fuego, otras formas de vida y hasta seres de otros mundos, realidades o dimensiones. Lo cual es consistente con los estudios de la psicología transpersonal, encabezados por Stanislav Grof, defensor de las investigaciones enteogénicas y sus aplicaciones psicoterapéuticas.

Otros fenómenos relacionados con la trascendencia de las limitaciones personales habituales son los fenómenos extrasensoriales, tales como las experiencias fuera del cuerpo, la telepatía, precognición, clarividencia y clariaudiencia, y viajes en el espacio y el tiempo (Grof, 2005, p. 97).

En esa línea de pensamiento, regresando al contexto específico de los festivales *rave*, James Landau (2004), nos dice que “es común ver, escuchar y sentir cosas que casi nadie más puede, y que tal vez no se podrían sin el uso de sustancias enteogénicas” (p. 105). Por mi parte, considero que los estados extraordinarios como el “trance” son una especie de estado de consciencia colectivo, en el que se comparte la forma de ver, sentir, ser y estar en el mundo; a través de compartir públicamente la interpretación personal de un momento interior mediante el despliegue de los cuerpos de los danzantes; para posteriormente, todos juntos, construir lo que los *ravers* llaman una “unidad” o “un solo ser” con movimientos e identidades propias, y con el potencial de establecer realidades alternativas.

Como ya se había mencionado, los *djs* son los conocedores, magos y maestros de la música, mediante ella, inducen sensaciones que los danzantes experimentan en distintos

grados. Manejan y modifican a su antojo el ritmo, la estructura lógica musical y el desarrollo de los umbrales de intensidades de la fiesta. Son una especie de “facilitadores de sensaciones y emociones”, usualmente comparables con “modernos hierofantes de los misterios electrónicos” (Viegas, 2008, p. 33), ya que, son los que tienen más experiencia con estas danzas y reuniones, son las líneas centrales de las congregaciones, y la razón por la cual la gente viaja grandes distancias con tal de escuchar música mezclada.

De manera muy parecida a los gurús espirituales, los *djs* de *psytrance* viajan internacionalmente y los *ravers* a menudo viajan también grandes distancias para escuchar el *performance* de su *dj* favorito. Las cabinas de los *djs* en los *rave* frecuentemente son diseñadas para parecer altares, el rol del *dj* como guía espiritual también es reflejado por el hecho de que en estos eventos la multitud de danzantes mira en su dirección, y a veces, muestra signos de reverencia y devoción (Cf. Takahashi, 2004, p. 274).

En otras palabras, el trance, el éxtasis, y este tipo de estados extraordinarios, opuestos, o por lo menos, fuera del alcance de las reglas de la normalidad cotidiana, son percibidos como efecto de las narrativas, relatos y las músicas interpretadas por el cuerpo, expresada a través de las danzas y potenciadas por el efecto de las sustancias enteogénicas. De manera similar, los espacios en los que se celebran estas reuniones y ocurren estas transformaciones, son en muchas ocasiones, percibidos por los participantes como sagrados, o por lo menos, distintos a la profanidad cotidiana, ya que, permiten y fomentan la ocurrencia de lo extraordinario.

Algunos de mis colaboradores más experimentados, además plantean que el “trance psicodélico” ha estado presente en las músicas de las civilizaciones ancestrales desde mucho

tiempo antes de la existencia de la electrónica, y funciona como una técnica para unir a las tribus y tener una “experiencia inmersiva de solidaridad y pertenencia”. Postulan que:

Nosotros nos reunimos para hacer festivales *rave*, porque, inconsciente y conscientemente, siempre estamos buscando esa “conexión con la ancestralidad y la sacralidad”; ya que, hoy en día, ya no tenemos cosas así para sentirnos unidos en nuestras sociedades “urbanas industriales”. Para este propósito, algunas culturas tradicionales usan plantas medicinales, otras no; pero siempre está presente el ritmo repetitivo de un *beat* (golpeteo) simple, y las personas que se juntan, se pierden, se encuentran y se reconectan a través de la música (Entrevista con Digo y David, archivo personal).

No es posible acceder satisfactoriamente a estos estados por medio de las palabras, tienen que ser encarnados para poder ser comprendidos en su totalidad. En mi propia experiencia, parafraseando a Deleuze y Guattari (2014, p. 40), considero trascendental el papel de la risa y el placer al punto de la embriaguez, como símbolo de la irrupción triunfal de la naturaleza sobre la consciencia egocéntrica. Lo cual es consonante con el desbordamiento de los límites y la concepción ordinaria del individuo a través de la vinculación con las plantas sagradas, y también con el alcohol y las sustancias sintéticas.

Históricamente, sobre todo en la región comprendida como Mesoamérica (González, 2018), las sustancias provenientes de hongos, plantas y animales han sido un catalizador increíble, que le ha permitido al hombre hacer grandes avances en la ciencia, religión y muchos otros ámbitos de la vida durante distintas épocas. Por este potencial curativo, educativo, transformativo y las facilidades que ofrecen para conectarse más con miembros

de diferentes “tribus urbanas”, la mayoría de los *ravers* concuerda en que estas sustancias no deberían ser administradas por alguien que no las ha experimentado en carne propia, mucho menos con un fin comercial. Aunque, hay que reconocer que, a veces, en algunos festivales *rave* masivos (sobrevendidos), así ocurre.

Hasta el momento, con base en mi trabajo de campo en estos festivales, he registrado el uso de las siguientes sustancias y la creencia popular de cuales son sus fuentes vegetales: psilocibina y psilocina, hongos mazatecos; mezcalina, jíkuri o peyote; LSD, ergot; LSA, semillas de ollioluqui; MDMA, azafrán y nuez moscada, pero también puede ser obtenida a partir de la pseudoefedrina contenida en los antigripales que venden en las farmacias; 2CB, compuesto sintético que mediante un enlace de bromo combina la MDMA con la LSD; CBD y THC, cannabis; y DMT, puede ser extraída de numerosas fuentes con distintas potencias y efectos, siendo la raíz del árbol tepezcohuite una de las más nombradas. También, es frecuente el consumo de otras triptaminas como 5-MeO-DMT o la bufoteína a través de medicinas ancestrales, que dicen, mezclan varias hierbas, raíces, cortezas y cenizas con venenos o secreciones de animales, como el yagé, el kamboo, el bufo, la ayahuasca y la changa, y por supuesto, el alcohol industrializado, que de alguna manera siempre está presente.

Me llama la atención el hecho de que, así como se consumen sustancias sintéticas como cocaína, ketamina y anfetaminas de forma tanto terapéutica como profana, también, se ingieren sustancias consideradas como sagradas y medicinales en algunas tradiciones como hongos, jíkuri y ayahuasca. Por lo general, estas sustancias utilizadas en su contexto tradicional, no están al alcance de cualquiera y se consumen acompañadas de rigurosos rituales.

En los *rave*, se levantan estas y cualquier otro tipo de restricciones, lo mismo se puede

profanar un enteógeno que sacralizar una droga. Bajo el supuesto entendido de que “todos somos [más o menos] iguales”, “todo mundo puede hacer [casi] lo que quiera” y “nadie le puede prohibir [casi] nada a nadie”, convergemos personas de toda clase de caminos, y en un ambiente de tolerancia y respeto, nos permitimos disfrutar de nuestras danzas mientras compartimos conocimientos, prácticas, risas, llantos, medicinas, tragos y sustancias, entre otras cosas.

Respecto al uso de LSD y MDMA, las sustancias más populares en estos eventos, usualmente se consumen en polvo, líquidas o diluidas, en papel secante, tabletas de gel, cápsulas y comprimidos, considero que, más allá del discurso médico (del cual desconozco sus detalles, pues su investigación científica quedó prohibida desde 1965) socialmente es difícil precisar con exactitud sus efectos, pues cada experiencia de consumo es muy individual y en la opinión de mis colaboradores, “es irrepetible”.

En general, se tiene el supuesto entendido de que cada quien es responsable de armar su propio camino, atendiendo sus intenciones y lo que esté buscando; su estado de salud, mental y emocional; y sus formas particulares de trabajar con su propio cuerpo y energía; y los límites y fronteras que esté dispuesto a atravesar.

Estoy tratando de resaltar que, dentro de los *rave*, coexisten distintas perspectivas y formas de interpretar estas prácticas, mientras que a algunos les gustan las flores y se acercan a los distintos tipos de medicinas y plantas de poder con el máximo cariño y respeto que pueden; algunos otros, también, frecuentemente, simplemente, disfrutan de embriagarse con todo tipo de sustancias, principalmente alcohol; algunos otros las prueban simplemente por curiosidad o por el placer de desobedecer la prohibición impuesta sobre ellas; y hasta hay quien las experimenta contra su voluntad o ignorando por completo que las está consumiendo.

En lugar de hablar de drogas (Escohotado, 1989), como ya había indicado

anteriormente, prefiero el término científico “enteógeno”, desarrollado por un equipo multidisciplinario que estuvo conformado por los filólogos Carl A. P. Ruck y Danny Staples, el etnobotánico Jeremy Bigwood y el químico fármaco-biólogo Jonathan Ott (1996), para referirse a sustancias químicas, típicamente de origen vegetal, pero que también pueden provenir de hongos, animales y laboratorios, y que son ingeridas para producir modificaciones en los estados de consciencia con propósitos lúdicos, religiosos o espirituales.

Durante los *rave*, la mayor parte del tiempo, los danzantes atraviesan por algún punto intermedio que es consonante con alguna de estas posturas sobre el uso de sustancias; y otras veces, ni siquiera usan ninguna sustancia, de manera que, no se preocupan mucho por la opinión de los demás. Simplemente, asumen que su consumo se trata de una cuestión de gustos y hábitos personales, comunes a otros tipos de fiestas y al proyecto de modernidad colonialista, que cotidianamente receta químicos para todos los miembros de la familia, en todas las edades y situaciones de la vida.

Resaltando que, en los *rave*, lo importante es mantenerse danzando, o por lo menos, en movimiento; el uso de sustancias enteogénicas no es obligatorio, ni tampoco lo considero una característica que defina a los grupos de *ravers*, ya que este tipo de sustancias también son usadas por toda clase de personas en distintas situaciones y contextos. Aunque, admito que eso podría parecer a primera vista para los extraños, ya que su uso está muy extendido.

No es de mi interés hacer un pronunciamiento a favor o en contra del uso de sustancias controladas; sino simplemente remarcar que este comportamiento, a diferencia del consumo de solventes e inhalantes, no es mal visto por los *ravers* y puede ser fácilmente mal interpretado por una persona externa a la comunidad.

Asimismo, tengo que remarcar, que no toda la gente que asiste a estos festivales usa estas sustancias, no todos las usan de las mismas maneras; y entre los que las usan, no todos

experimentan estos estados. También, es notable que hay muchos *ravers* veteranos que frecuentemente manifiestan alcanzar estados similares al trance sin la ayuda de ninguna sustancia externa a su propio cuerpo. Dicen que, a través de años de práctica, han aprendido a transformar la química corporal solo con la danza y la respiración. Algunos otros agregan que tratar de acceder o (re)conectarse con estos estados, por sus propios medios, es su principal motivación para continuar asistiendo a estos festivales.

Personalmente, considero que lo relevante de estas prácticas, es que se pueden usar tanto para evadirse y embriagarse, como para curarse y autoexplorarse. Son herramientas tecnológicas provenientes tanto de la científicidad como de la espiritualidad de múltiples culturas y tradiciones, y cada quién debería de tener el derecho de decidir por sí mismo si quiere usarlas y como usarlas. En ese sentido, también considero que es mucho más fructífero tratar de ver las cosas como lo hacía el Marqués de Sade (1797), cuando planteaba a Juliette la idea de que “aquel que reprime sus vicios está negando la fuente de la vida y el placer”.

### *La vida cotidiana fuera del dancefloor*

Contrario a lo que se podría pensar, tomando como referencia el hecho de que entre el 2019 y 2021, el costo de la entrada a los eventos a los que asistí osciló entre \$500 y \$2500 m.n. (entre \$25 y \$125 usd) dedicarse a hacer estos festivales no es un negocio rentable, casi siempre perdemos dinero, rara vez recuperamos lo invertido y casi nunca se le gana. En su lugar, podemos decir que, acumulamos experiencias invaluable que atesoramos, porque nos sirven para construirnos alteridades, las cuales tratamos de reproducir en nuestros lugares de origen.

Esto no quiere decir que es absolutamente necesario contar al menos con \$500 pesos mexicanos para poder acceder a los *rave*. Por ejemplo, también es posible entrar comprando preventas semanas antes del evento que usualmente cuentan por lo menos con 75% de descuento. Asimismo, hay personas que se ofrecen para trabajar como voluntarios en el montaje y mantenimiento del festival a cambio de sus accesos y alimentos. También hay personas que ofrecen trabajos especializados como dar talleres, impartir ceremonias o tomar videos y fotografías profesionales, entre muchos otros, a cambio de boletos, que, a su vez, revenden entre sus amistades a precios más baratos. También hay productoras de eventos que ofrecen accesos en modalidad de trueque para intercambiar usualmente por materiales, herramientas, performances y obras de arte, y también se mantienen abiertos a propuestas de diversa índole. Además, hay una gran cantidad de *ravers* que cuentan con mucha experiencia evadiendo a los elementos de seguridad privada, de manera que se “saltan” a los eventos (entran sin pagar por vías no autorizadas), y se tiene el sobreentendido de que sí logran llegar hasta la pista de baile, ya se han ganado su acceso. También hay una gran lista de invitados especiales (a los que no se les cobra), compuesta principalmente por artistas de renombre, miembros de otras productoras de eventos y gente que se especializa en difundir, promocionar y publicitar los eventos. A través de estos diferentes modos, y gracias a mis relaciones sociales, tanto públicas como personales, yo nunca tuve que pagar ni un sólo peso por entrar a los festivales, aunque sí trabajé muchísimo en la preparación, realización y desmontaje de estos eventos, tanto que, a veces, hubiera preferido simplemente pagar por mi acceso, pero cuando estás muy involucrado con la escena esto no siempre es posible, y a veces hasta es mal visto.

Estoy tratando de remarcar que, al igual que sucede en el resto del mundo capitalista, el dinero es importante, pero no es determinante para poder participar en los eventos y

pertenecer a estas comunidades. El trabajo, sobre todo el artístico, tiene mucho más valor, tanto monetario como simbólico, por eso, entre otras cosas, los *ravers* se precian de ser un movimiento contracultural.

Aunque no son negocios, si intercambiamos muchas cosas, prácticamente todo es una mercancía y todo circula entre todos, a veces hasta forzosamente (los robos son frecuentes), pero en general, ninguno de nosotros (los que producimos los eventos *underground*) busca beneficiarse económicamente. La mayoría de los participantes nunca recibimos ni un sólo centavo. La mayoría de los artistas locales apenas si percibimos, con suerte, un apoyo simbólico para los viáticos. Sólo unos cuantos *managers* de grandes sellos discográficos con varios artistas internacionales entre sus filas, se pueden dar el lujo de cobrar cuantiosos honorarios por su trabajo. Por el contrario, la mayoría de nosotros, metemos casi todo nuestro trabajo, dinero, talento y recursos para que se puedan realizar estos encuentros.

Sencillamente, como negocio, los *rave underground* no son sostenibles, pero nosotros los seguimos haciendo, porque siempre lo hemos visto, más o menos, como una reunión familiar con un enfoque un tanto ceremonial. Por eso, en general, la mayoría de los productores de fiestas pequeñas, como Digo en Sololá y Armando en Palenque, por ejemplo, han rechazado en varias ocasiones los patrocinios corporativos para poder permanecer autónomos, independientes y vinculados por lazos fraternales “como una familia”, y es tan relevante como interesante el hecho de que no es posible imaginar como pueden seguir creciendo nuestras familias.

Debido a que mantenerse siguiendo los festivales es una actividad de tiempo completo relativamente costosa, muchos de nosotros hemos tenido que aprender a desarrollar otras habilidades productivas y comerciales para generar dinero mientras seguimos viajando. La mayoría de nosotros somos artesanos, creamos joyería ornamental con diferentes técnicas y

materiales que usualmente son muy apreciados en tierras lejanas. Otros como yo, nos dedicamos a la cocina. El intercambio culinario, además de que nos mantiene fuertes, casi siempre es redituable. Inclusive, también hay algunos, como Acturus, que elaboran y distribuyen sus propios productos biotecnológicos como cremas, pomadas, jabones y repelentes hechos a base de hierbas y raíces medicinales. Otros construyen casas, lonas, toldos y muebles; otros venden ropa hecha a mano, inciensos, juguetes, pipas, discos, lentes, etc.; otros dan masajes o hacen acupuntura, tatuajes y perforaciones; otros leen el tarot, cartas astrales, el tonalpohuali o los kines mayas; otros son artistas circenses o hacen teatro callejero; otros dan terapias corporales holísticas como alineamiento de chacras con caracoles, electroimanes, mantras y/o cuencos tibetanos; y otros tantos, simplemente compran y venden de todo.

Quizá lo más impresionante de toda esta variedad de actividades, es que todo lo aprendemos danzando, de manera mimética nos aproximamos a danzar con otros *ravers* más experimentados y tratamos de aprender de ellos todo lo que podamos. Para todo lo que no puede ser transmitido de esta forma o requiere una instrucción más precisa, organizamos campamentos y talleres en nuestras casas y en los propios festivales en los que compartimos e intercambiamos músicas, danzas, experiencias, técnicas y conocimientos.

Cuando la música por fin termina, después de días de sonar ininterrumpida, todos acabamos literalmente exhaustos, “molidos”, “zumbados” (aturdidos) y procuramos dormir por el mismo número de días que duró el festival para tratar de recuperarnos, para tener energía para trabajar, para poder asistir a la próxima reunión. Así son nuestros ciclos cotidianos. Hacemos esto porque de alguna manera, sentimos que nos ayuda a estar en el mundo de maneras poco habituales, “nos mueve el tapete”, es decir que sacude nuestras perspectivas y a veces nos derrumba, nos lleva al límite y nos empuja a descolonizarnos y

desterritorializarnos.

En resumen, hay muchas formas diferentes de ser *raver*, tal vez infinitas, porque en última instancia, se trata de que cada quien tiene que desarrollar su forma personal de hacerlo de acuerdo a sus habilidades y a sus propias necesidades. Se trata de una mezcla heterogénea y heterotópica (Foucault, 2009), en la que, todas las distintas formas de ser, ocurren al mismo tiempo, como distintas expresiones rizomáticas de un mismo fenómeno cultural en las pistas de baile *underground*. Por ello, es posible considerar a los festivales *rave* como lugares en los que se pueden establecer múltiples conexiones, con múltiples participantes, que, a veces, operan en distintas dimensiones.

### *Cuando no funcionan las cosas*

En los *rave* se congregan muchas personas, que, de manera parecida a los caballos desbocados o perros sueltos, gustan de dar rienda suelta a sus instintos. Durante la fiesta, mientras encarnamos distintos roles y establecemos múltiples conexiones, eventualmente, surgen conflictos, diferencias y críticas internas. Estas pueden ser originadas por distintos tipos de crisis personales, ya sean identitarias, económicas, psicológicas, estéticas y de salud; o sociales, como redadas, arrestos, peleas, asaltos, trifulcas, chismes, rumores y otras.

Conforme la fiesta se va desarrollando, los *ravers* van atravesando por umbrales de tensión y relajamiento, que los catapultan fuera de la cotidianidad ordinaria. Cuando esto ocurre, absolutamente nadie puede tratar de controlarlos en el *dancefloor*, ni si quiera ellos mismos se atreven a intentarlo. Los movimientos se van acelerando y el calor aumenta, llega un momento en el que, inevitablemente, la fiesta explota como un volcán o una olla de presión, y todo se sale de control. Es irremediable.

Los organizadores convocan fuerzas más poderosas que cualquiera de nosotros, y en los momentos de mayor intensidad, las liberamos todos juntos al mismo tiempo. Esto hace que la energía de la gente fluya en todas direcciones. Nadie puede contener esta energía, es como tratar de retener el agua con las manos. No son pocos los participantes que manifiestan que, esta es “la parte más bonita de la fiesta”, cuando todos los presentes “dejamos de pensar”, “nos arrancamos de la normalidad rutinaria” y “nos transformamos”.

[La vibra de las personas] se siente, te das cuenta por la forma en como te miran o por como se mueven, especialmente cuando ya traen alguna medicina o enteógeno adentro, todo eso nos ayuda a sacar a flor de piel esa energía que, de por sí, ya veníamos cargando, y a esa carga personal, hay que sumarle la energía del contexto mismo. Tan solo imagínate: 5 mil locos danzando con toda esa energía desatada que, usualmente está contenida y reprimida en la ciudad, y de repente, ¡Pum! (explota) y se disipan muchas fuerzas (Entrevista con Arcturus, archivo personal).

Hay muchos momentos y lugares cruciales en los que la aventura de *irse de rave* puede salirse de control y rebasar los planes establecidos. Para empezar tienes que llegar a la locación, muchos no lo logran, ya que estas reuniones se realizan alejadas de las ciudades y usualmente en horarios y rutas en las que no trabaja el transporte público. Algunos organizan *tours* para transportar a los *ravers* de ciudades foráneas, pero casi siempre son un tanto peligrosos, y suelen implicar situaciones desagradables, como, por ejemplo, embriagarse demasiado antes de llegar a la fiesta, lo cual los hace susceptibles a accidentes, retenes policiacos y arrestos.

El camino está lleno de peripecias, si logras sortearlas todas, aún hace falta acceder al evento. A mucha gente no le alcanza para comprar un boleto, así que trata de “saltarse”

(entrar por vías no autorizadas) u organizar “portazos” (tirar la puerta y entrar todos juntos en “bola”), lo que hace que se recrudezcan los procedimientos de los cuerpos de seguridad privada, cuyo trabajo es contenerlos. Además, a veces los orcos asaltan a los incautos en las inmediaciones de los festivales para completar para pagar su entrada. Si esto te llega a ocurrir sólo tienes lo que dure el festival para trabajar, pedir prestado, limosnear, buscar la ayuda de amigos con transporte privado o de alguna manera generar recursos para poder regresar a casa.

Una vez dentro del festival, lo siguiente es encontrar alguna forma de despegarse de la cotidianidad y conectarse con la música y lo trascendente, la manera más rápida de hacerlo es a través de la ingestión de alguna sustancia enteogénica. Por lo regular, los expertos (los que conocen su cuerpo y lo que les gusta) traen sus propias sustancias y las dosifican de manera que puedan disfrutar sus efectos con la mayor intensidad y tiempo posibles. Los novatos compran prácticamente a ciegas a los *dealers* (distribuidores) con los que se encuentran en los festivales. Esto puede ser peligroso porque no hay forma de saber exactamente que sustancia se está comprando, y existen algunas sustancias como las NBOMes, que tienen efectos similares a la LSD, pero con menor potencia y son más baratas. El problema es que resultan tóxicas en grandes cantidades, especialmente cuando se combinan con el consumo de alcohol; de manera que una sobredosis, a diferencia de la LSD, puede resultar mortal. También hay *dealers* sin escrúpulos que engañan a sus clientes y hacen pasar cualquier cosa, desde talco para bebé hasta veneno para ratas, como diferentes sustancias de moda a precios de oferta. Lo cual casi siempre termina en peleas y arrestos.

Otra situación muy común, destinada a terminar en desastre, es tratar de probar indiscriminadamente todas las sustancias que se encuentren disponibles. Combinar sustancias multiplica exponencialmente sus efectos, lo cual puede ser peligroso,

principalmente para la integridad psicológica de los novatos. Puedes perder el control de tu cuerpo y la noción del equilibrio, no puedes caminar, a veces, ni siquiera moverte. De manera que, es común quedarse tirado, algunos se orinan o defecan encima, otros se muerden la lengua o mejillas, otros se revuelcan en el lodo. Lo importante es que, de una u otra manera, es fácil sumergirse en una profunda sensación de completa indefensión, en la que los sentidos ofrecen perspectivas y referencias desconcertantes; y a veces no funcionan del todo, me refiero a que, no puedes ver, escuchar o hablar en lo absoluto, para tratar de comunicarte y pedir ayuda. Así que, frecuentemente, tienes que atravesar por esta situación tú solo. A veces pierdes hasta la consciencia, y no sabes que pasó, ni que estabas haciendo o con quien.

A esto hay que agregarle que, también, hay algunos otros que gustan de poner sustancias en las bebidas y alimentos de los demás, porque disfrutan de rodearse de gente en estados de consciencia modificados, están tratando de aprovecharse de alguien o de enseñarle a alguien alguna clase de lección, y a veces, simplemente, para ver que pasa cuando todos entramos en estos estados sobredosificados al mismo tiempo.

Este ambiente puede ser muy extenuante, a veces se parece un poco a la sensación de estar en medio de un campo de batalla. Así que el campamento puede constituirse como una especie de zona segura, pero no siempre puedes llegar, a veces te pierdes, a veces se llevan tu tienda, o la navajean y se roban todo lo que había en ella. Los robos son frecuentes, así que la gente trata de acampar a lado de sus amigos o conocidos y poner barricadas y perímetros de seguridad, pero esto no siempre es posible y a veces no es suficiente. Se rumora que se han dado casos en los que misteriosos ladrones profesionales se han escabullido en lo más profundo del *backstage* para despojar a los artistas estelares de sus valiosas músicas e instrumentos, y hasta a los organizadores del dinero de la taquilla.

Sencillamente todo lo que llesves al *rave* es propicio de desaparecer, personas

incluidas. Mis colaboradores en el campo, frecuentemente me aconsejaron “no lles nada que no estés dispuesto a perder” y “mientras menos cosas lles mejor”. De cierta forma, para los danzantes, *irse de rave* se trata de donar, ofrendar y aprender a soltar, de no aferrarse a nada, ni a nadie y de despegarse de la acumulación capitalista base la normalidad y la cotidianidad occidentales.

Por otro lado, cuando eres el organizador del *rave*, no puedes darte estos lujos. Ya que aumentan tus responsabilidades y se multiplican tus problemas. Primeramente, te tienes que preocupar de pagar las cuentas, lo cual es imposible cuando no llega nadie a tu evento, o cuando, por el contrario, está a reventar y tienes que lidiar en contra de los vecinos (cuando el *rave* no se realiza en un entorno aislado) y la policía para que la fiesta pueda continuar. Además, como eres el responsable jurídico de todo lo que ocurra en tu evento, hay que hacer todo lo posible por prevenir y evitar peleas y conflictos entre los asistentes, y cuidar que nadie se “pasonee” (congestión producida por sobredosis de sustancias).

No es que los *rave* sean peligrosos en sí mismos, de hecho son lugares relativamente más amigables y seguros, que otros lugares públicos como, por ejemplo, las calles de los “barrios bajos” y las “zonas rojas” de las grandes ciudades. Sin embargo, como cada quien está por su propia cuenta, adentrados en la naturaleza, relativamente incomunicados, bajo la influencia de sustancias enteogénicas, es fácil asustarse, perder el control y entrar en crisis. Siempre que me vi envuelto en situaciones y momentos desagradables, recibí el mismo consejo de parte de mis colaboradores más experimentados: “¡Simplemente no te detengas, no dejes de bailar, y eventualmente todo saldrá bien!”.

Por otra parte, también considero una desgracia o error de funcionamiento, el hecho de que, cuando los festivales terminan, es bastante notorio el deterioro ecológico que los *ravers* ocasionan a los ecosistemas y entornos naturales que albergaron a sus festivales,

principalmente en lo referente a la compactación y contaminación del suelo por los días de danzas ininterrumpidas por cientos de participantes, y la acumulación de sus desechos sólidos, químicos y sanitarios. No obstante, los *ravers* frecuentemente se precian de ser amantes de la naturaleza y simpatizantes de los movimientos ecologistas.

En el caso de el parque ecológico Las Grutas del Mamut, propiedad de la comunidad tsotsil Agua de Pajarito, a las afueras de San Cristóbal, rumbo al oriente, a un tercio del camino hacia la ciudad de Tenejapa; locación que albergó durante sus primeras dos ediciones al festival Psycr trance; pude verificar por mi propia cuenta, al asistir casi cada 15 días sin falta a bañarme en el temazcal que mi colaborador Arcturus resguarda en ese lugar; que, al entorno le tomó alrededor de 9 meses de intensas lluvias, para deshacerse de todo rastro evidente de daño ecológico ocasionado por un solo festival con un promedio de 1500 *ravers* durante sólo 3 días.

En mayor o menor medida, y a pesar de la implementación de campañas de limpieza en los festivales como “*leave no trace*” (no dejes huella/ llévate tu basura); me parece que es justo decir que, los *ravers* destruimos, o por lo menos deterioramos notablemente los terrenos y lugares en los que realizamos nuestros encuentros. Este es el principal punto de conflicto con los dueños de los terrenos y la razón por la cual la mayoría de los productores de eventos prefieren rentar los espacios en los que realizarán los encuentros.

### *Atrapados y ¿sin rave?*

Justo a la mitad del plan de trabajo originalmente proyectado para esta investigación, y unos días antes de que iniciara a mi segunda temporada de campo, el miércoles 18 de marzo de 2020, la ONU anunció por internet, sobre la probable amenaza de pandemia global en los

días venideros, debido al brote en una provincia de China, llamada Wuhan, de un nuevo virus al que llamaron “COVID-SARS 19”. Según la información proporcionada, cuando este virus infecta al organismo desencadena una obstrucción pulmonar mortal. Había rumores de que la enfermedad había sido causada por una mutación provocada por la ingesta de sopa de murciélago en mal estado, otros hablaron de armas químico-bacteriológicas para frenar el desarrollo económico de China y reducir la población mundial, especialmente en los países “en vías de desarrollo”. Se dieron reportes de que el virus es altamente contagioso, y efectivamente, en cuestión de algunos meses, se dieron los primeros casos en México. Aclaro que esta no es una crónica sobre cómo se vivió la crisis sanitaria en Chiapas, sino una visión parcial que, trata de reflejar cómo fue que las comunidades de *ravers* chiapanecos se adaptaron a las medidas subsecuentes.

Al principio yo no le di mucha importancia a este comunicado, pues me encontraba absorto en mis actividades académicas y no era la primera vez que escuchaba de alertas sanitarias a causa de la “gripe aviar” o la “influenza porcina”, por ejemplo; pero, pude empezar a percibir como los medios de comunicación masivos no dejaban de repetirlo en tono alarmista, y que poco a poco, todo mundo comenzó a entrar en pánico ante la incertidumbre de una amenaza invisible.

Paulatinamente fueron cerrando toda clase de eventos y lugares públicos. Primero fueron recomendaciones, y una semana después, tanto en la Ciudad de México como en San Cristóbal de las Casas, estaban multando a los negocios comerciales que se negaran a cerrar sus puertas. Un día antes de que diera inicio el festival de Armando en Palenque llamado “Nahual-Can Equinox 2020”, el jueves 19 de marzo del 2020, los centros educativos de la UNAM cancelaron sus actividades presenciales indefinidamente.

Poco a poco, en distintos grados, la gran mayoría de las sociedades globalizadas,

fuimos cayendo presa de un régimen de opresión, a veces policíaco o militarizado, en algunos lugares hasta paramilitarizado que, apoyado en datos y estudios reservados, vacunas de dudosa procedencia que mantienen sus fórmulas como secretos industriales experimentales (sin responsabilidad legal alguna), y posturas oficialistas autoritarias; bajo el pretexto de tratar de evitar y prevenir los contagios entre la población, se nos prohibió el contacto físico con nuestros seres queridos, las congregaciones en lugares públicos, el ejercicio al aire libre, los viajes y traslados, y se nos exhortó a lavarnos constantemente las manos y a mantenernos embozados y autoconfinados en nuestras casas hasta nuevo aviso.

Este estado de sitio duró oficialmente 9 meses en Chiapas, en la capital y la mayoría del territorio nacional por lo menos el doble, y en algunos lugares de Europa, Asia, Canadá y Estados Unidos se mantiene hasta la fecha de publicación de este documento. Desde mi perspectiva, me parece que el autoconfinamiento duró hasta que la gente comenzó a salir a las calles desesperados por trabajar para poder comprar suministros y en búsqueda de medicamentos y alimentos.

En Guatemala, tengo entendido que, siguiendo los lineamientos de la OMS y la comunidad europea, hasta marzo de 2022, el gobierno de este país, mantuvo oficialmente cerradas sus fronteras, impidiendo el ingreso de mexicanos, entre otros ciudadanos extranjeros, cuyos países no cumplen con los estándares sanitarios más estrictos. Por este motivo, oficialmente, se me cerró la posibilidad de darles el seguimiento debido a los festivales *rave* guatemaltecos.

Así que, centré mi atención en el lado mexicano, donde las fiestas se siguieron celebrando, hasta se intensificaron, pero se volvieron aún más pequeñas y clandestinas, casi siempre en casas particulares, con reservaciones prepagadas y quienes entre *staff* (equipo de trabajadores y ayudantes que, literalmente, producen la fiesta) e invitados no podían rebasar

más de 100 personas. Los asistentes guardaban en estricto secreto las locaciones de las reuniones por temor a ser descubiertos por las autoridades y/o expulsados del selecto grupo de *ravers* que seguían siendo invitados a estas reuniones.

La respuesta de las autoridades fue comenzar a hacer redadas para impedir estos eventos, confiscar y destruir sus dispositivos electrónicos y golpear y encarcelar a sus productores y promotores, de modo que durante un buen tiempo, en la mayoría de los Estados del país (mediante la red de internet, los productores y promotores de eventos nos mantenemos al tanto de todos los detalles y acontecimientos que ocurren en las fiestas), los *rave* tuvieron que realizarse a escondidas. No obstante, las fiestas nunca se detuvieron por completo y la escena *raver* siguió desarrollándose clandestinamente.

En los primeros meses de este clima de angustiosa anomia e inseguridad prolongada, varios artistas de *psytrance*, sobre todo europeos, manifestaron haber recordado “la fragilidad de su propia existencia”, tal vez inspirados por la memoria cercana del estado de sitio que experimentaron sus sociedades durante la guerra fría y las grandes guerras mundiales. De manera que, reaccionaron a esta cuarentena poniendo disponible toda su música como descargas gratuitas,<sup>23</sup> en un intento por dejar y extender su legado artístico. Poco tiempo después, usando plataformas virtuales como Youtube, FacebookLive, Zoom y Twitch, aleatoriamente y sin ponerse de acuerdo, comenzaron a hacer transmisiones de sus *performances* en vivo desde sus propias casas. Se trataba de transmisiones relativamente

---

<sup>23</sup> Por lo general, actualmente, las disqueras de *psytrance* venden por \$1.5 usd el *track* sencillo y por \$11.5 usd el álbum completo en plataformas virtuales, prefiriendo Bandcam y Spotify, antes que Beatport, la gigante de la década pasada, que ahora es percibida negativamente por los *ravers*, por su modelo de negocio antiético que busca enriquecerse a costa del trabajo de los artistas, dificultando y retrasando sus pagos, no sin antes asegurarse de pagar lo menos posible al artista, casi siempre alrededor de \$0.15 usd quince centavos por cada *track* comprado. Los precios de las otras plataformas señaladas son similares, pero los artistas reciben un porcentaje mayor.

largas, entre 4 y 8 horas, o hasta que fueran abruptamente interrumpidas por el fallo de algún dispositivo electrónico o el suministro eléctrico. Esto fue todo un evento en internet para los que nos manteníamos encerrados, los *ravers*, a su vez, los “repostearon” (compartieron) instantáneamente en sus redes locales, “viralizando” (extendiendo globalmente) esta práctica en cuestión de minutos.

Pocos días después, comenzaron a organizarse las primeras fiestas virtuales, cada quien, desde nuestras propias casas, nos conectábamos a través del internet con la misma música, transmitida por *djs*, quienes también se conectaban desde sus propias casas y distintos recursos. Gracias a los micrófonos y cámaras con las que cuentan la mayoría de los dispositivos electrónicos de hoy en día, los *djs*, a su vez, podían tener contacto con los danzantes y retroalimentarse de sus reacciones, humores, emociones, energías, alrededores y distintos contextos. Cuando terminaba la transmisión, después de algunas buenas horas (casi siempre más de 12), la gente quedaba muy “picada” (completamente sumergida en esta experiencia) y pedía más música para seguir bailando desde sus casas.

También es relevante que, en algunas partes del mundo, como en Japón y Estados Unidos, inclusive se hicieron festivales *rave* completamente virtuales, en los que la gente pagaba dinero real por un boleto virtual que, mediante un *link* personalizado, daba acceso a “customizar” (configurar a su propio gusto) un “avatar” (representación personal) con el que es posible navegar por distintos escenarios o mundos virtuales, a la manera de los videojuegos RPG.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> RPG son las iniciales de *role playing video game*, se trata de un género de videojuegos donde el jugador controla las acciones de un personaje inmerso en un mundo completamente detallado con un tiempo y una historia particular, en el que hay que ir cumpliendo misiones u objetivos hasta lograr terminar satisfactoriamente el juego.

En este contexto de virtualidad, Goa Gil, *dj* septuagenario, originario de California, veterano de los *dancefloors* del mundo con más de 40 años de carrera, autodenominado *saddhu*,<sup>25</sup> famoso por sus *sets* extralargos de más de 48 horas, rápidamente se posicionó como un referente en estas prácticas, llegando él sólo a conectar al mismo tiempo a más de 30 mil participantes de todas partes del mundo. Esto es muchos más participantes de los que nunca se han visto danzando juntos en un *dancefloor* mexicano o guatemalteco, y rivalizando con los grandes festivales internacionales del mundo como el “Boom Festival” en Portugal, el “Ozora” en Hungría o el “Universo Paralelo” en Brasil, que duran una semana completa y presentan el *performance* de cientos de artistas en múltiples escenarios con sistemas de audio masivos.

Algunas semanas después, los *ravers* mexicanos comenzaron a emular estas transmisiones desde y a través de sus redes locales. Al principio, se reunían todos los *djs* en una misma locación la cual decoraban y en la que construían un escenario y ponían visuales, y todo lo demás que se supone que no debe faltar en sus reuniones, y la transmitían “en vivo”, tal y como si fuera una fiesta regular, pero sin gente.

Asumiendo completamente la virtualidad de esta situación, no pasó mucho tiempo antes de que se dieran cuenta, que realmente los *djs* no necesitaban reunirse para producir este tipo de eventos, y que de hecho podían ahorrarse muchos errores y recursos; y al mismo tiempo, garantizar una mejor experiencia de transmisión para los usuarios, simplemente enlazando contenido pregrabado como solían hacerlo las viejas estaciones de radio del siglo

---

<sup>25</sup> A grandes rasgos, los *saddhus* son una especie de monjes o hombres santos de las tradiciones hinduistas que se caracterizan por dejar sus posesiones materiales, incluidas sus casas y familias, para vivir en movimiento constante y abstinencia permanente, comiendo solo lo necesario para sobrevivir, a fin de entregarse al servicio comunitario y la adoración de sus deidades, principalmente Shiva, Vishnu y Shakti, en un estado de meditación permanente en búsqueda de la iluminación. En la India son gente venerada y respetada, pues se considera que se encuentran en la cuarta fase de la vida (a la que no todos llegan), después de estudiar, de ser padre y ser peregrino.

pasado.

De este modo, en el contexto de la pandemia, nacieron los llamados “*streamings*”, transmisiones de festivales virtuales de más de 72 horas, que, hasta la fecha, se siguen celebrando. Primero los hacían cada mes y ahora semanalmente. Durante mucho tiempo, esta fue la única forma en la que varios amantes de los festivales de *psytrance* alrededor del mundo pudieron mantenerse en contacto. Inclusive, algunos *ravers* se aventuraron a decir que este sería el futuro de todos los festivales de ahora en adelante. Por suerte no fue así y los festivales presenciales se siguieron realizando.

Por otra parte, algunos otros grupos de *ravers* más puristas, consideran que los “*streamings*” son una burda imitación o hasta un remedo, un tanto ridículo, de sus reuniones. En Chiapas, pudimos disfrutar por igual de ambos tipos de festivales. Al respecto puedo decir, desde mi perspectiva y participación personal, que, aunque los festivales virtuales son bastos y muy interesantes, no logran propiciar experiencias extraordinarias o contextos inmersivos que trastoken los fundamentos de la “normalidad”. Considero que los *streamings*, al carecer de contacto corporal humano y de la copresencia y colaboración, no tienen el mismo impacto anímico y transformativo en la vida de sus participantes.

También, encontré muy relevante en mis observaciones de campo virtuales, cómo la gente trata de seguir adelante con sus vidas. Pese a las restricciones oficiales, se siguieron realizando fiestas, las adaptaron a circunstancias cambiantes, desarrollaron nuevas formas de organización y producción de eventos, sus participantes estrecharon y reafirmaron sus vínculos; y, en conjunto, lograron modificar momentáneamente las realidades de las que forman parte, tanto en el mundo físico como en el virtual. Esto me llevó a reconsiderar que, es de vital importancia para esta investigación, seguir realizando trabajo de campo donde sea que los *ravers* se reúnan, ya sea física o virtualmente, especialmente entre los intersticios de

los contextos emergentes oficialistas, como el de lo que se ha llamado “pandemia global covid-sars 19”. Hacerlo así fue lo que me permitió realizar esta etnografía.

## Segunda parte

### Capítulo 5: Involucrado: Un testimonio etnográfico en los *rave* de Chiapas

En este último capítulo compartiré algunas experiencias personales acerca de como me fui involucrando con algunas de las personas que hacen algunos de los festivales internacionales de música *psytrance* más representativos del Estado de Chiapas, que, gracias a las restricciones oficiales instauradas a causa de la pandemia de covid-sars 19, se convirtió en el principal foco de este movimiento en México y en uno de los pocos lugares donde se continúan realizando abiertamente festivales *rave* en todo el mundo.

Desde la mirada rizomática de Deleuze y Guattari (2014) y el enfoque transpersonal de Viegas (2016), describo como fui estableciendo relaciones con los *ravers* de la región y como me fui involucrando y participando cada vez más en sus reuniones, destacando la esencia de la experiencia de *irse de rave* en algunos caminos, paisajes y regiones chiapanecas.

El objetivo de este capítulo es que el lector pueda darse una idea general de las múltiples perspectivas internas, especialmente, qué se siente estar ahí en el *rave*, en primera línea, compartiendo codo a codo con los danzantes. Se detallan todas las actividades previas y posteriores a los festivales procurando mostrar que la preparación y el regreso a casa son tan importantes como las propias reuniones, con la intención de ayudar al lector a comprender cómo es la escena, cómo es “el camino de los *rave*” que, a ciertas personas, las lleva a

momentos de éxtasis a los cuales arriban en ciertos momentos del muy largo proceso festivo.

Tratando de hacer rizomas con otras personas, disciplinas y estudios, describo lo más posible la coexistencia de múltiples personajes con distintas perspectivas, algunas propias, otras compartidas, otras totalmente ajenas y otras hasta repulsivas, poniendo atención tanto en los detalles particulares, como en algunas aparentes generalidades, en su interacción social, en como tratan de solucionar y sobrellevar sus conflictos internos, así como en su adaptación dentro de situaciones en cambio constante.

En un intento por transmitir lo vivido, elegí el formato clásico del diario de campo antropológico en primera persona para presentar la información obtenida, porque, además de ser muy adecuada para compartir un relato que trata de hacer rizomas, es decir, relacionarse con múltiples relatos que conectan con distintas personas, disciplinas y puntos de vista; concuerdo con la idea de que, “llevar un archivo (diario) es, de alguna forma, tratar de controlar la experiencia” (Mills, 1986, p. 165).

Como quedó establecido en la introducción, este diario, también, es transpersonal porque no sólo se trata de mi, he sido completamente rebasado, atravesado, multiplicado, expulsado y reabsorbido por algunos sectores de la comunidad *raver* durante todo el proceso del trabajo de campo con el apoyo a profundidad de mis colaboradores Arcturus, Armando, Puxku, Yuum Boox y Digo, *ravers* especialistas con promedios de 22 años de experiencias con estas prácticas.

Específicamente, este diario se limita a algunas de las experiencias que compartimos durante la segunda temporada de campo a lo largo de 4 meses en dos festivales en San Cristóbal de las Casas: el “Psyncr trance III”, del 31 de diciembre de 2020 al 3 de enero 2021 y “Fifth Dimension”, del 06 al 07 de enero 2021; y un festival en Palenque, “Nahual-Can

Equinox 2021”, del 20 al 21 de marzo 2021; y algunas fiestas locales pequeñas entre estas dos locaciones.<sup>26</sup>

Con la ayuda de algunos colaboradores que fueron introducidos en el capítulo 2, describo cómo se realizaron estos festivales y que papeles desarrollé en ellos, hablo de sensaciones, actividades principales y complementarias; personajes principales y secundarios, y sus vínculos con los *rave*. La información es desbordante. Aunque, también, tengo que decir que, el trabajo de campo siguió, y se sigue, realizándose, pues, considero que hay mucho por aprender de estas comunidades y sus diversidades y multiplicidades.

En resumen, en base a la primera parte del estudio, describo los momentos festivos tratando de reflejar ¿Qué es lo esencial? Y ¿Cómo funciona la fiesta? Identificando colectivos, artistas, *djs*, músicos, artesanos, talleristas, vendedores, los organizadores o encargados de la logística del evento; y otros personajes no directamente relacionados con la celebración de los *rave* como los dueños de los terrenos, los vecinos, la policía, los que van a vender sus productos a las afueras del evento, los que no dejan entrar y los que sacan del festival. Sobre todo, procurando mostrar cómo se vive la socialización estrecha o del anonimato diferenciadamente durante estas reuniones, a través de mis experiencias personales, encarnando distintos roles, como el del ayudante de constructor, hamburguesero y parrillero, fotógrafo, reportero, antropólogo, *dj*, artista local, extranjero y el estigmatizado.

---

<sup>26</sup> Los registros etnográficos de mi primera temporada de campo, que iniciaron con mi incursión a los festivales de Palenque y Guatemala a finales de noviembre 2019 y concluyeron con el *Psychistrance II*, en San Cristobal, en los primeros días de enero 2020, se perdieron en un desafortunado accidente que destruyó mi computadora y mis notas.

## Jueves 24 de diciembre de 2020: Conociendo el sitio

Por la mañana, a primera hora, recibí una llamada de mi amigo, informante y colaborador Arcturus Saturnuz, me pidió que nos viéramos a las 10:00 am cerca de la iglesia de Guadalupe (una de las más emblemáticas de la ciudad de San Cristóbal de las Casas) para ir a la locación donde estaba por realizarse el festival *Psycr trance III*. Llevaba algunos días sin ver a Arcturus, pero escuché de otros camaradas que, junto con un puñado de amigos, se encontraban construyendo los baños secos para el festival. Le pedí, mediante un mensaje de texto por internet, que me tomara en cuenta para apoyar en esta tarea, porque, como yo tenía una fiesta a celebrar en los días siguientes al festival (*Fifth Dimension, SCLC*, 06 de enero de 2021), me interesaba aprender, de primera mano, como se construyen los baños secos. Arcturus me dijo que ya no hacían falta más trabajadores, pero, que, sí de verdad quería aprender, podía unírmeles. A cambio, me dijo, sólo podía ofrecerme experiencia, conocimiento, comida y cervezas.

Acepté, porque durante mi temporada de campo pasada, confirmé que es una enorme diferencia a mi favor el conocer de primera mano el terreno del evento previamente. Así que salí de casa apresuradamente, llevando solo un suéter delgado, acompañado de Andrea, mi pareja desde el primer *rave* en Chiapas (*Palenque, Nahual-Can, Plantas de Poder*, Noviembre 2019), y a mis perros Pit y Taiga.

Al llegar al punto de reunión me encontré con mis amigos Arcturus y Alonso, quienes nos estaban esperando ansiosamente en su camioneta. Sólo me dijeron “síguenos” y se arrancaron. Nos adentramos por las empinadas calles de terracería del Barrio San Nicolás (uno de los barrios típicos de la ciudad, que es un poco más fresco que el resto, porque aún

conserva a sus espaldas algo de franja boscosa) hasta salir al periférico oriente con dirección hacia el sur. Me dijeron que era necesario hacer este rodeo para poder evadir los retenes policíacos que han estado asediando a los automovilistas de las principales avenidas de la ciudad. Dimos varias vueltas durante poco más de 20 minutos, para salir finalmente a la Carretera Internacional con dirección a Comitán. De tres a cinco kilómetros adelante, llamó mi atención un gran letrero blanco con letras azules, pintado a mano, que decía “Bienvenidos al Aguaje”. Ahí viramos a la derecha para entrar en lo que me pareció era un parque ecológico. Minutos más tarde vi una caseta de vigilancia y cobro, que decía “Bienvenidos a Montetik”. Arcturus saludo al vigilante, y le dijo “Somos los que estamos construyendo los baños del festival, los del auto de atrás también vienen con nosotros”. Y pasamos todos. Después de otros 20 minutos de descender por un empinado camino lleno de pequeñas piedrecillas, ya bien adentro de un bosque de coníferas, dimos vuelta a la derecha por la ruta principal del parque, y un par de kilómetros adelante, estaba el campamento de mis amigos trabajadores. Llegamos poco antes del mediodía.

Ahí estaba otro amigo, un joven argentino, un poco mayor que nosotros, de cuarenta y tantos años, que se hace llamar Nehuen, con su camioneta y dos tiendas de campaña a un costado. Estaba cortando madera con una gran sierra eléctrica de mesa, se veía algo enojado. Lo saludamos e inmediatamente comenzó a reclamar a Alonso el haberlo dejado sólo durante tanto tiempo, mientras le decía que iba a cobrar el doble por ese día, debido a que se había quedado toda la noche anterior. Eso disparó una discusión que se prolongó por al rededor de una hora. Me enteré que el responsable del trabajo era Alonso, él había cerrado el trato con los “productores” del festival (me refiero a los que ponen el dinero y contratan a los artistas), pero estaban rentándole sus herramientas a Nehuen, y que Arcturus, era el amigo mutuo, que de alguna manera mantenía unido y balanceado al equipo. Está célula más algunos otros

colaboradores, fuimos los que construimos los baños y las barras de los escenarios del festival con maderas locales. Aquel era el tercer año consecutivo en el que mis amigos desempeñaban esta función.

La discusión terminó en que decidieron que nos dividiríamos en dos grupos, Nehuen y Arcturus permanecerían en ese lugar para terminar de construir los baños del escenario alternativo que llevaría por nombre Kaan; y Alonso y nosotros, nos moveríamos al lado más opuesto para comenzar los baños del campamento general y las regaderas. Cuando llegamos, me alegré al ver que había dos enormes agujeros en la tierra como de 1.8 metros de profundidad, se veía que habían sido hechos por una retroexcavadora en un sólo movimiento. Pensé que eso ya representaba por lo menos un avance en la mitad del trabajo. Estaba muy equivocado.

Lo primero que hicimos fue acarrear del escenario principal al lugar de trabajo varias tablas largas que llaman costeras y troncos de árboles rectos que llaman puntales. Con el material reunido, comenzamos a delimitar un perímetro al rededor de los agujeros, tomando como referencia el largo de las costeras, luego comenzamos a cavar retirando la tierra del interior a una profundidad de 30 a 40 centímetros. En cada esquina del cuadro hicimos un agujero redondo como de 50 centímetros de profundidad. En cada agujero colocamos un puntal grande, rellorando con tierra los agujeros hasta que los puntales quedaran perfectamente horizontales, todo a juicio de Alonso. Lo siguiente fue que, como el terreno estaba inclinado, tuvimos que cavar una especie de canales entre los puntales, luego colocamos más puntales en el interior de estos canales a modo de trabes. La misma tierra que íbamos sacando de un lado la usábamos para nivelar el suelo en la esquina opuesta, de esta manera, armamos una especie de cubo de madera, hecho con cuatro cubos más pequeños con todos sus vértices. Acto seguido, comenzamos a hacer lo mismo, añadiendo refuerzos

interiores transversales que sostendrían a las paredes que dividirán los 4 retretes que estaban proyectados para el edificio, me explicó Alonso.

Durante todo este tiempo, Alonso se la pasó hablando de lo difícil que le resultaba trabajar con Nehuen, porque, a su juicio, él era demasiado perfeccionista e insistía en desperdiciar tiempo y materiales en hacer detalles y acabados que no habían sido pagados, ni requeridos por el cliente. Además de estar en constante lucha por el liderazgo del grupo, en tanto que Nehuen es el dueño de la herramienta, y el que más experiencia tenía en el manejo de la madera. En contraparte, Nehuen me dijo que él pensaba que Alonso no se esforzaba por hacer que las cosas quedaran “bien hechas” y que lo único que le interesaba era terminar lo más rápido posible para cobrar su dinero e irse a pasar lo que quedaba de las fiestas decembrinas con su familia en la Ciudad de México. Alonso también señaló, que Andrea y yo, éramos muy buenos ayudantes, y lamentó el no poder darnos dinero por el trabajo realizado, o por lo menos, garantizar nuestros accesos al festival. Cosa que me sorprendió y le pregunté cual era la razón de esto. Me dijo que ya se habían repartido el trabajo y las ganancias desde hace algunos días. Le pregunté cuando tenían pensado entregar el trabajo terminado, me dijo que esa misma noche, y que para ese propósito se trabajaría hasta terminar. Lo primero que se acabó fue la luz del día a las 6 pm, Nehuen sacó una extensión que apenas si iluminaba y los trabajos continuaron al rededor de una hora y media más hasta que también se terminaron los clavos.



Fotografía 6: Alonso, Arcturus, Nehuen y Carlos comenzando la construcción de las regaderas del campamento general.

Lo último que hicimos fue forrar el cubo con costeras formando cuatro paredes y comenzamos a construir los cajones que servirían de asiento para el baño. Al finalizar la jornada, estábamos realmente sucios y me dolían las manos de tanto golpear con el martillo. Todo el tiempo, mientras trabajábamos, hubo cervezas, pero nada de comida, así que todos estábamos muy hambrientos. Me dijeron que nos darían de cenar en el restaurante llamado Psyburguers, que es propiedad de uno de los socios que producen el festival. Así que primero acompañamos a Arcturus a dejar a Nehuen, bien al sur de la ciudad, rumbo a su terreno, que queda cerca del Centro Ceremonial Peña Xulem, a las afueras del Barrio María Auxiliadora, que es otra de las zonas más rurales, frías y boscosas; y luego, nos dirigimos al centro de la

ciudad, a las famosas Psyburguers, donde recibirían una parte de su paga y nuestra cena de navidad. Al final, nada más les dieron un poco de dinero para que compraran más clavos y otros materiales y nada de comida. Regresamos Andrea, los perros y yo a casa a cenar un medallón de atún congelado y caímos rendidos.

### Viernes 25 de diciembre de 2020: Pox-sesiones 003

Por la mañana, me dolía todo el cuerpo y no me quería ni levantar, pero habíamos acordado asistir al trabajo, aunque solo media jornada, porque ese día, en la noche, celebraríamos una fiesta en el centro de la ciudad que yo mismo estaba organizando junto con otro amigo llamado Fabián, un joven artista gráfico, tatuador y *dj* local de veintitantos años.

Este día, el trabajo de construcción fue un poco más ligero, básicamente solo escarbamos un poco y nivelamos el suelo de lo serían las regaderas. Recibimos media tonelada de grava y un tinaco de 2 mil litros. Nos despedimos de mis amigos trabajadores a las 4 pm, apurados para que no fueran a cerrarnos el mercado Merposur, ahí compramos comida, bebidas clandestinas [había ley seca, supuestamente para prevenir accidentes de tránsito] y todo lo necesario para la fiesta y nos fuimos directo a casa, donde ya nos esperaba mi hermano Roberto, alias *vj* Cue (Kiu), mejor conocido en las fiestas electrónicas de San Cristóbal como Onésimo, quien ya tenía casi todo listo para irnos.

Cargamos bocinas, computadoras, cervezas y la parrilla en mi auto y nos dirigimos al Barrio del Cerrillo a armar nuestra tercera fiesta oficial de la temporada de invierno en San Cristóbal, decidimos llamarlas “Pox-sesiones”. En alusión al estado “*bolo*” (borracho) o “*pox-seido*”, como lo llaman los “*caxlanes*” (extranjeros/descoloridos) residentes de las fiestas electrónicas sancristobalenses, y del que también, me han hablado tanto los locales;

se trata de un estado especial de embriaguez al que puedes acceder tomando el aguardiente tsotsil “*pox*” (posh). En la lengua tsotsil *pox* significa literalmente medicina, los indígenas nativos de la región lo usan para rezar y para curarse de distintos malestares, que incluyen curar el alma, unirse en comunidad, establecer una conexión entre el plano físico y espiritual y festejar la vida.

Para mi sorpresa la fiesta fue todo un éxito, tuvimos una galería de arte visionario inesperada cortesía de un artista visual viajero amigo de Fabián, el lugar se llenó por primera vez y asistieron algunos de los personajes más representativos de la escena local, cómo Carlos, director artístico del Festival Psycr trance, y Álvaro, dueño del Midnight Club, uno de los principales recintos de música electrónica *indoor* de la ciudad, entre otros personajes. Me pareció que ellos, y los asistentes en general (como 80 personas), se fueron complacidos con el evento. Por primera vez, recuperé todo lo invertido y hasta gané algunos pesos inesperados. Mis principales clientes fueron Alonso y su grupo de trabajadores que llegaron a cenar con un hambre atroz. Creo que eso hizo que a todos los presentes se les antojara y también ordenaron comida.

Aunque en general el balance final del evento fue bueno, no todo fueron cosas buenas. Alguien sustrajo el celular de mi hermano *vj* Cue ( Roberto Onésimo) de su mochila, mientras se encontraba distraído tocando sobre su mesa de trabajo, que estaba ubicada en la esquina opuesta a donde yo estaba tocando como *dj* encargado de la música. También descubrí, muy a mi pesar, que, era demasiado trabajo para mí. Entre la media jornada apoyando en la construcción de los baños, ir a hacer las compras previas, la producción del propio evento y preparar y atender el puesto de comida, estaba muy cansado para cuando me llegó la hora de hacerme responsable de la música como *dj*. Apenas si pude tocar por alrededor de 50 minutos, me sentía mareado y me dolían los oídos, obviamente esto hizo que no le echara tantas ganas

como otras veces, y creo que la gente que bailaba notó esto y comenzó a irse. Después le cedí el turno a Andrea, a quien he venido formando los últimos meses para esta misión, ella dejó hasta el último gramo de su energía en los *decks* (reproductores de discos), hasta que la pista de baile quedó completamente vacía al rededor de las 7 de la mañana.



Fotografía 7: Vista desde la cabina del *dj* de nuestra fiesta Pox-sesiones 003, en S.C.L.C.

Justo cuando estábamos apunto de comenzar a recoger nuestras cosas para finalizar el día, llegaron de nuevo Arcturus y Nehuen, aseados y con ropas limpias, conectaron su música y se pusieron a tocar un *dj set* extralargo que se prolongó hasta las 6 pm. Me sentí muy complacido de este relevo inesperado por parte de los que dijeron llamarse

“Thunderdreamers” de la “Heyoka Society”,<sup>27</sup> así estaba escrito su nombre en sus atuendos, en alusión a que se asumen como descendientes de las tradiciones lakotas, indígenas norteamericanos nómadas. Compré algunas cervezas y platicué mucho con ellos. Estaba exhausto, no recuerdo en que momento me quedé dormido sobre una silla del lugar. Ese día no hubo trabajo en la construcción de los baños para el Psycr trance.



Fotografía 7: Thunderdreamers de la Heyoka Society *dj set* en Pox-sesiones 003.

---

<sup>27</sup> Lame Deer y Richard Erdoes (2014) nos cuentan en su libro, *El don del poder*, que, “Para los lakotas, el heyoka es un payaso sagrado. Es al mismo tiempo, menos y más, que un hombre medicina. Es el ‘contrario’, el que avanza de espaldas, que hace todo al revés de lo establecido. La gente teme al heyoka, e incluso él se teme un poco a sí mismo; y teme sus extraños poderes. Es todo en uno, llanto y risa, sagrado y ridículo al mismo tiempo. Un heyoka es el que sueña con el trueno, el que se prepara para llegar tarde”.

## Sábado 26 de diciembre de 2020: Un tesoro pirata

Al día siguiente por la mañana tenía una resaca horrible y me dolía mucho el cuello por las raras posiciones en las que me quedé dormido. Sencillamente, no tenía ganas de levantarme, cuando recibí una llamada de Alonso y Arturo, me pidieron que fuera a la obra y que llevara mi negocio de comida móvil, “La Parrilla del Terror”, y, que, si podía, también, hacer el favor de llevar a Charly, otro amigo experto en plomería, para que pusiera el tinaco de las regaderas. Les dije que no les prometía ir, porque estaba muy cansado, pero que iba a intentarlo. Poco después me empezó a dar mucha hambre, mientras me alistaba para cocinar algo para desayunar, pensé que, tal vez, no sería tan mala idea llevar La Parrilla con mis amigos, dado que de todas formas tenía que cocinar, y si lo hacía con mis amigos, además de una buena plática, podría ganarme algo de dinero.

Recogí a Charly en su casa en el Barrio de Guadalupe al rededor de mediodía y fuimos a comprar lo que cocinamos en el Merposur. Aunque yo me estaba cuidando de no extralimitarme en gastos, cuando me di cuenta, entre carnes, panes, aguacate, hierbas, chiles, frutas y cervezas, la cuenta de lo comprado había rebasado los \$700 pesos, no le di mucha importancia y llegamos a la locación. Los baños estaban casi terminados y ahora mis amigos se estaban concentrando en construir las regaderas. Pensé que podía sacar de mí la sensación de la resaca si trabajaba un poco, pero como estaba tan molido y además casi no me pagaban, me limité a cocinar. Una vez que la comida estuvo terminada, mis amigos me indicaron que no comerían sino hasta terminar de trabajar.

No se veía que fueran a terminar pronto, entonces, otro amigo al que llaman “Promos”, pidió prestado a Nehuen picos y palas, y nos pidió a Andrea y a mi que lo acompañáramos a una misión especial. Nos adentramos con él al bosque y me dijo que

teníamos que buscar un lugar apartado de lo que sería el campamento general, pero cercano a donde trabajaban mis amigos, fácil de recordar y rodeado por arbustos y maleza. Cuando encontramos un lugar que cumpliera con todos los requisitos, comenzamos a cavar un hoyo como de un metro cúbico de profundidad, en él, enterramos algunas charolas de cervezas y algunos litros de *pox* para disfrutar más tarde durante el festival.



Fotografía 8: La Parrilla móvil del Terror cocinando para el equipo de construcción del Psycr trance.

Cuando bajamos, mis amigos nos esperaban para cenar, comimos, bebimos, reímos y todo muy tranquilo. Luego me preguntaron cuanto me debían, les dije que me había gastado \$700 sólo en las compras y que consideraba que merecía algo extra por mi trabajo y el transporte.

\$200 por persona, les dije, para un total de mil. Se asustaron del precio, me reclamaron que por los \$700 que yo decía, hubieran podido comer barbacoa o algo más sabroso, en cualquier restaurante familiar de la ciudad (aunque a esa hora ya estaban cerrados y no incluía el servicio a domicilio a una zona inhóspita). Alonso y Nehuen se rehusaron a pagar argumentando que ellos no habían ordenado nada y sólo habían comido un par de tortas. Al final, Arcturus pagó el total de la cuenta él sólo, notoriamente molesto. Más tarde, me envió un mensaje en el que me reclamaba el haberle cobrado también la comida que yo y mi familia (3 personas y 2 perros) habíamos consumido. Le dije que eso no era del todo cierto, pues estaba pasando por alto mi trabajo y el servicio, pero, que, para que no se sacara de onda, se había hecho acreedor a \$300 de descuento en su próximo servicio de La Parrilla del Terror, para tratar de compensar un poco las cosas. Aunque no le agradó mucho mi propuesta.

### **Domingo 27 de diciembre de 2020: Limando asperesas**

Este día no fui convocado al trabajo. Mi amigo Yayi me visitó en mi casa y me dijo que lo habían invitado a trabajar. Le comenté que nosotros habíamos estado apoyando en esa labor también, sobre lo duro que era ese trabajo y lo miserable que era la paga y, también, sobre nuestro pequeño tesoro enterrado. Yayi también desistió de hacer un trabajo casi sin paga, pero insistió en que él también quería enterrar algo de provisiones. Fuimos a comprarlas y subimos a la locación algo más tarde, llegamos al rededor de las 7 pm, ya no estaban mis amigos trabajadores, pero de todas formas enterramos las cosas y nos retiramos alrededor de las 8 pm.



Fotografía 9: Baños del Xibalba Stage completamente terminados para el festival Psycr trance III.

En el camino de regreso, Yayi les llamó a nuestros amigos trabajadores por teléfono y acordamos reunirnos en Altaller, una tienda colectiva de artesanías, que ellos manejan a unas cuadras del andador guadalupano. Ahí cenamos y limamos asperesas, me dijeron que ya habían entregado la mayoría de la obra terminada y que el día de mañana, sólo restarían algunos detalles menores.

También me contaron que conocieron a un señor, originario del lugar, que les dijo que existía otro camino para llegar a la locación, que de hecho, resulta ser, es la entrada principal del parque Montetik, un camino recto y que no implica salir de la ciudad, ni rodear por la montaña, como le habíamos estado haciendo. Esta ruta ahorra por lo menos 20 minutos

de trayecto, y había sido ocultada a todos los trabajadores por instrucciones de uno de los organizadores del festival. Aunque al final, durante el festival, este camino fue revelado a todos los asistentes por los conductores de las combis (transporte público).

### Lunes 28 de diciembre de 2020: El inicio de otra aventura

Alrededor de las 8:00 am fui despertado por una llamada telefónica. Era mi amigo, informante y colaborador *dj* Puxku, originario de Iztapalapa, Ciudad de México, quien me acompañó a los festivales de Guatemala durante la temporada de campo pasada; me dijo que acababa de llegar a San Cristóbal y no podía encontrar mi casa, así que me pidió que saliera a buscarlo a la calle. Venía acompañado por Dilsei, quien era su su pareja en ese momento, venían armados con un videoprojector Cannon de 7000 lumenes, varias luces de colores de *leds* para exteriores, mantas coloridas, mucha música y la firme intención de realizar una fiesta de *darkpsy*,<sup>28</sup> una coproducción entre su colectivo Ek’Kiben y Helium Audio Visual Art (nuestro colectivo de artistas electrónicos) el miércoles 6 enero. Sólo dos días después de que termine el festival mayor, el Psycr trance. Motivo por el cual, yo había comenzado a hacer prefiestas durante todo el mes de diciembre.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Un subgénero más oscuro y poco comercial de *psytrance*.

<sup>29</sup> Las “prefiestas” son eventos pequeños con artistas locales cuya principal meta es estrechar lazos con los miembros de la comunidad y reunir fondos para realizar una fiesta más grande.



Fotografía 10: Kartik, Oscar, Papa Legba, Razing Prophet, Puxku y doña Mary comenzando a construir nuestra fiesta Fifth Dimension.

En el transcurso de los próximos días, se fueron sumando al equipo de artistas y productores de nuestro evento [Razing Prophet](#), de California, con ascendencia de Chihuahua, [Kartik](#) del Estado de México, [Papa Legba](#) de Hidalgo, Oscar de Veracruz, [Genosin](#) de Guerrero y [Xtraterrestre](#) de Guadalajara. Todos se alojaron en el departamento vecino al mío, y en la medida de sus posibilidades, apoyaron a la realización del evento aportando mucho más que sólo su *performance* como músicos o *djs*. Pusieron su mano de obra para limpiar el terreno y construir nuestra fiesta. Algunos pagaron sus propios traslados, y cuando hizo falta, no dudaron en cocinar para todos y compartir sus escasas provisiones y recursos.

Martes 29 de diciembre de 2020: *Scouting* en “Sancriis”

Llevé a Puxku y al equipo a conocer las diferentes opciones que había contemplado para la locación de nuestro evento. Partimos hacia el poniente y subimos al Huitepec, la punta más alta de las montañas que enmarcan la cuenca del Valle de Jovel,<sup>30</sup> a la que algunos de los moradores más ancianos de la ciudad se refieren como un “volcán de agua”, rumbo a la salida a la carretera libre a Tuxtla. Llegamos a una acogedora cabaña propiedad de un amigo, pero fue descartada por no tener suficiente espacio plano para bailar y por la falta de estacionamiento para los invitados.

También, fuimos hacia el extremo oriente de la ciudad, a las Grutas del Mamut, locación donde se realizaron las dos ediciones pasadas del Psycr trance, ubicadas en propiedad de la comunidad tseltal “Agua de pajarito”; pero fueron descartadas porque eran demasiado grandes y no se tenía cómo controlar el acceso, ni garantizar la seguridad de los asistentes, además de necesitar una renta extra de una planta de energía eléctrica.

De regreso, nos detuvimos en el Barrio de la Garita, a unos metros del periférico oriente, a ver las instalaciones del “Octli”, la pulquería psicodélica de la ciudad,<sup>31</sup> pero fue descartada por el terreno irregular (tiene varios niveles como una pirámide escalonada), su audio, que en ese momento no era de la mejor calidad (el lugar se mantiene mejorando constantemente), y por el hecho de que se tendría que ceder el control de la barra de bebidas, principal fuente de ingresos, a los dueños del lugar.

---

<sup>30</sup> “Jovel” es el nombre nativo de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, es una palabra de origen tsotsil y puede traducirse al español como “paja”, material abundante en la región y del que están hechas la mayoría de las edificaciones antiguas (adobes).

<sup>31</sup> El pulque no es una bebida originaria de la región, ya que en esta zona no se cultivan los “magueyes dulces” de donde se raspa el aguamiel, pero debido a su popularidad entre los residentes sancristobalenses originarios de la zona centro del país, es traído cada semana, a veces cada tercer día, desde los Estados de México, Puebla, Hidalgo y Tlaxcala. El nombre de este establecimiento “Octli”, es la palabra con la que las tribus nahuatlacas designaban esta fermentación de origen prehispánico.

Finalmente, se optó por realizar el evento en el mismo lugar donde nos quedábamos, el terreno de don Paco y doña Mary, un matrimonio originario de San Cristóbal de raigambre indígena, poseedores de un área verde plana de aproximadamente una hectárea de extensión, en el Barrio de la Isla, relativamente cerca del centro de la ciudad.

Esto redujo costos de traslado y alimentación, pero hacía falta construir un baño seco y poner una instalación eléctrica independiente. Aquello se veía como una tarea monstruosa, y yo no tenía tiempo para preocuparme por ella, al menos no aún, o más de lo que ya había hecho con mis prefiestas y otros arreglos antes de que todos nuestros colaboradores llegaran a la ciudad, pues ahora estaba enfocado en la misión del festival Psycrissance.

Este proceder hizo que me distanciara un poco del resto del equipo de colaboradores, ya que, de alguna manera, siento que pensaron que yo no me estaba comprometiendo en el mismo nivel, pues ellos venían desde muy lejos, sacrificando muchas cosas, además de sólo sus valiosos recursos, sólo con la intención de producir nuestra fiesta; mientras que yo, era un local, cómodamente instalado, que le estaba dando prioridad al Psycrissance, un festival ajeno, que mis colaboradores consideraban que, en esta ocasión, traía una propuesta musical bastante comercial y convencional.

### Jueves 31 de diciembre de 2020: Psycrissance III

Después de descansar dos días y comprar provisiones para el evento y para tener algo al regresar a casa, comenzamos a prepararnos para, por fin, subir al Psycrissance. Nunca había trabajado tanto previamente para un festival, razón por la cual, ya me encontraba cansado aún antes de comenzar; así que, sabía que, tenía que racionar mi energía para disfrutar lo más que pudiera de la reunión.

Gracias a algunos contactos con diferentes organizadores del evento y por las prefiestas que ofrecimos durante todo diciembre, conseguimos dos accesos gratuitos como *vjs* para mi hermano y para mi,<sup>32</sup> por parte de nuestro proyecto colectivo [Helium Visual Art](#) y dos cortesías extra para nuestros acompañantes. Gracias a esto, pude venderle a mi amigo Josué (un artesano originario de la Ciudad de México, productor de eventos y promotor de la cultura del *psytrance* en S.C.L.C.) dos preventas que yo había comprado por \$1200 previamente. Me las compró al precio que yo las pagué, pero aún así, fue un apoyo importantísimo, porque con todos los movimientos anteriores, me había quedado sin un sólo peso para el día del festival. Con el dinero que obtuve por las entradas, compré algo de despensa, le puse gasolina a mi auto e imprimí unos carteles en inglés y en español que indicaban como se usa un baño seco. Lamentablemente, al parecer, casi nadie se dió el tiempo de leerlos. Debí usar imágenes grandes o ideogramas para facilitar su entendimiento. Este fue todo un tema, porque en general el manejo de desechos, sobre todo sanitarios, casi siempre es subestimado en este tipo de eventos, y creía que, para este festival había unas instalaciones suficientes y adecuadas para la tarea. Nuevamente, me equivoqué.

Tenía planeado subir una parrilla eléctrica y cocinar ponche, café y tratar de vender tacos de verduras al vapor (la carne era mala idea, es costosa y se echa a perder muy fácilmente), pues sabía que, por la zona húmeda y boscosa en la que se realizaría el festival, haría un frío horrible en las madrugadas y que, en algún momento, todos tendríamos mucha hambre. Para este propósito alisté todas mis cosas para llegar lo más temprano posible, antes de que se instalaran los encargados de la seguridad, para que me permitieran pasar con mi

---

<sup>32</sup> *Vj* (*video jockey*) es un término análogo al de *dj* (*disc jockey*), se usa para referirse al especialista encargado de mezclar los videos, imágenes, textos y animaciones que son proyectadas en los escenarios de los festivales durante la noche. Los *ravers* se refieren a este contenido como “visuales” y a sus productores como *vjs* o “visualistas”.

automóvil hasta adentro, pues lo necesitaba para cocinar con mi parrilla eléctrica y cargar las baterías de mis cámaras de video. Después de un largo paseo con mis perros previo al festival, comencé a apresurar a mi hermano, quien tenía en mente una agenda mucho más relajada, pues, como visualista, para realizar su trabajo, requiere de la obscuridad de la noche, así que él quería llegar hasta después del atardecer.

Mi hermano Onésimo estaba tratando de encontrar a alguien para venderle su acceso extra al festival, originalmente estaba dispuesto a regalárselo a algún amigo que se comprometiera a apoyarlo en su tarea de *vj* y le ayudara a cuidar sus cosas. Sin embargo, con las prisas, nunca pudimos hacerlo.

La dinámica oficial fue que el punto de encuentro sería el restaurante Psyburguers en el centro de la ciudad, donde los asistentes intercambiarían sus boletos o checarían su asistencia en la lista de colaboradores e invitados, y a cambio, recibirían su brazalete de acceso y abordarían unas combis que los llevarían directamente a la locación. Esta dinámica era obligatoria y formaba parte de las medidas sanitarias oficiales para tratar de “disminuir los contagios” de covid-sars 19. Como nosotros ya sabíamos donde se iba a celebrar el festival y algunos amigos, como Arcturus, nos habían llamado para decirnos que ya estaban allá, decidimos ir directamente a la locación del evento. Este fue un gran error que hizo que no se aprovecharan varias cortesías, que pensábamos vender entre nuestros amigos locales, y que nos habíamos ganado con los organizadores del festival por nuestro trabajo previo durante los meses anteriores.

Antes de subir al festival, nos detuvimos en un taller de carpintería local, donde adquirimos varios costales de acerrín para los baños secos. Esto fue importantísimo porque fue lo que nos permitió pasar el automóvil hasta el fondo del festival. Llegamos al evento al rededor de las 4:20 pm, los puestos de control y vigilancia ya se encontraban trabajando, pero

nos dejaron pasar porque ya nos conocían de las veces anteriores que apoyamos en la construcción de los baños y porque traíamos una parte del acerrín (se necesitó mucho más al final), que era de vital importancia para la realización del evento. Justo en la entrada del festival, nos topamos de frente con Carlos (el director artístico del festival, originario de la Ciudad de México), nos preguntó quienes éramos y porque estábamos metiendo el auto. Nos presentamos y después autorizó nuestra entrada y me pidió que sacara el auto después de terminar mi tarea. Nunca lo hice y casi todo el tiempo que duró el festival estuve preocupado por mi vehículo. Este fue otro gran error metodológico, porque, aunque tenía acceso a otro refugio (el habitáculo del vehículo) y a cargar mis pilas más o menos cerca del *dancefloor*, comprobé que este tipo de presiones o ataduras mentales, como lo es estarse preocupando por el bienestar de un vehículo o cualquier otro objeto material del mundo ordinario, implica desperdiciar mucha energía; y además, previene y dificulta el acceso al *estado de trance* o de conexión completa con la música, los demás danzantes y la naturaleza.

El festival estaba proyectado para 4 días desde el jueves 31 de diciembre de 2020 al domingo 3 de enero de 2021, físicamente, fue organizado de la siguiente manera: a unos cuantos metros de la entrada, estaba el escenario alternativo, que como ya había mencionado, llevó por nombre Kaan Stage, en alusión a la voz máyense “*kan*”, que se usa para referirse a la serpiente, como en el nombre de Kukulcan. Este escenario era pequeño, pero tenía una muy buena acústica natural, los árboles de alrededor, delgados y muy altos y a la distancia adecuada de los bafles, servían como una superficie cóncava que absorbía los rebotes de las frecuencias bajas haciéndolas sonar muy claras y profundas, y al mismo tiempo, del lado opuesto del *dancefloor*, amplificaba y daba brillo a las reverberaciones de los medios y agudos.

El responsable de este escenario, o *stage manager*, fue mi amigo [Nemo con Ene](#) (*dj*,

productor de música *techno* e ingeniero en audio y productor de eventos, originario de Veracruz). Nemo tiene un estudio *underground* de música muy activo, donde se graban la mayoría de los discos de música alternativa de la ciudad de San Cristóbal, está abierto a todos los tipos de música, no sólo música electrónica.



Fotografía 11: Kaan Stage, Psycistrance III.

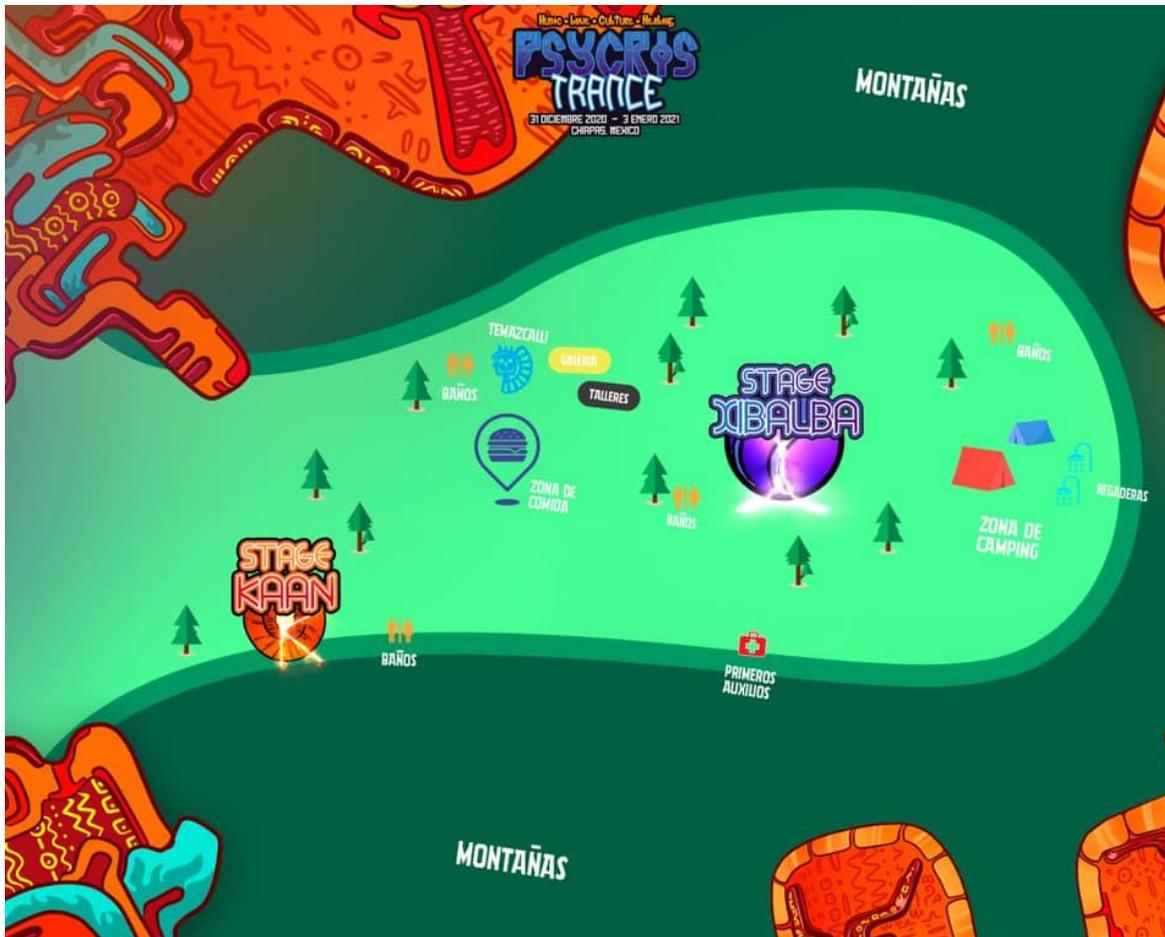
El Kaan Stage estaba orientado hacia lo que llaman, *lowbeats* o *downtempo*, lo que quiere decir que prefiere la música más lenta, pero no por eso menos psicodélica, casi siempre algo entre 60 y 130 bpm, con la notable excepción del guitarrista francés, [Suduaya](#), quién tendría la oportunidad de tocar 2 veces en este escenario, primero con su proyecto de *melodic psytrance*<sup>33</sup> que llegó hasta los 160 bpm, durante la apertura formal del festival, justo a la

---

<sup>33</sup> Subgénero de *psytrance* un tanto comercial que tiene preferencia por las guitarras melódicas y otros instrumentos acústicos, usualmente se toca por las mañanas.

entrada del año nuevo; y luego, al día siguiente, con su proyecto de *psychill*, algo alrededor de 100-120 bpm. Suduaya, [Loopus in fabula](#) y algunos veteranos de la escena nacional como [Ecliptic](#), [Caballero](#) y [Jossie Telch](#), así como nuevas propuestas como [Xompax](#) y [Medular](#), fueron los artistas principales de este escenario, que se constituyó como una especie de refugio, al que se podía acudir cuando la gente se cansaba del otro escenario, razón por la cual, la mayoría de los asistentes se refería a este escenario, coloquialmente, como “*chillout*”. El festival inició y terminó en este lugar.

Para llegar de un escenario a otro, se tenía que caminar al rededor de 1.5 kilómetros. Durante este trayecto, los asistentes podían disfrutar de una zona de alimentos y de una galería de arte, en la que también se realizaron talleres y “actos de pintura en vivo”. En teoría, por aquí, también debía estar ubicada una zona de meditación y descanso llamada oficialmente *Chillout*, pero nunca la ví. En la edición pasada del festival (Psycr trance II), el *Chillout* era un tercer escenario independiente, con su propio sistema de audio, muy notorio, que, me parece, desapareció para esta edición. Aunque, tampoco, me esforcé mucho en buscarlo para asegurarme.



Fotografía 12: Mapa oficial del Psyctrance III.

El escenario principal llevó por nombre Xibalba Stage, en alusión al inframundo de los mayas, haciendo referencia a que en este escenario se daba prioridad a los *beats* y frecuencias más rápidos y oscuros, casi siempre algo entre 150 y 200 bpm, aunque durante el último día, también, hubo un bloque de *progressive trance* entre 130 y 140 bpms.<sup>34</sup> Los extranjeros [Yabba Dabba](#), [Croné](#), [Synthetik Chaos](#) y los mexicanos [Arcek](#), [Futuro](#), [Zombie Scream](#), [Audiopathik](#) y [Teramoon](#) fueron los artistas más sobresalientes, a mi gusto.

<sup>34</sup> Subgénero más lento, suave y comercial, famoso entre los *ravers* novatos y de ocasión, porque es muy cómodo para bailar.

También causó cierto revuelo entre los asistentes la revelación de último minuto de los invitados sorpresa [Dark Soho](#), una agrupación de veteranos israelitas, británicos y suecos de finales de los 1990, que se volvió muy famosa en nuestro país por su estilo característico que combinaba en su acto en vivo el *performance* de una banda industrial de *blackmetal* con los *beats*, *bass lines* y los *leads* ácidos del *psytrance*. Yo mismo tuve la oportunidad de asistir a varias fiestas en las que Dark Soho fueron los artistas principales, entre los años 2002 y 2006. Lamentablemente, en esta ocasión, sólo se presentó un *dj set* extralargo, por parte de Rizo, quien fuera el guitarrista de esta agrupación, conformado con *remixes* poco originales y un aire un tanto progresivo, que aburrió y decepcionó a los *ravers* más exigentes y comprometidos, quienes esperaron hasta el último momento que estuvo vivo el Xibalba Stage para nuevamente tener la oportunidad de poder presenciar el *performance* de Dark Soho en vivo.

El Xibalba Stage, era por lo menos dos veces más grande que el Kaan y no era del todo plano, sino que era como una especie de meseta formada por varias lomas pequeñas, esto fue una desventaja, acústicamente hablando. El audio no lo alcanzaba a llenar por completo, esto hacía que no se escuchara parejo en todo el *dancefloor* y ocasionaba un molesto rebote que se podía percibir justo a la entrada del escenario.

Lo único que hubiera podido salvarlo es que el Xibalba Stage se llenara por completo de danzantes, por lo menos unas 3 o 4 mil personas al mismo tiempo en el *dancefloor* para que sus cuerpos absorbiesen la mayoría de las reflexiones del sonido, como lo hacían los árboles del Kaan Stage. Esto nunca ocurrió.



Fotografía 13: Dark Soho *dj set* cerrando el Xibalba Stage, Psycr trance III.

También a la entrada, estaba ubicada la única barra de bebidas, que estaba a cargo de Psyajin (*dj* local, originario de la Ciudad de México) y sus amigos cercanos, y que no siempre estaba bien surtida, y a veces ni mercancía tenía, pues la demanda de bebidas superaba las existencias de mercancías.

Además, para ampliar la superficie de baile y que se pudiera colocar la techumbre que sirve de sombra principal y protección contra la lluvia, que llaman “aéreo”, talaron varios árboles jóvenes, dejando muchos troncos de entre 5 y 15 centímetros de alto y, a veces, hasta 20 de diámetro, con los que la gente se tropezaba constantemente al bailar. También había muchas ramas, arbustos y retoños creciendo en el piso, que los danzantes se clavaron constantemente en pies y calzado. Así que de una u otra manera, casi todos, ofrendamos un poco de sangre, aún sin estar conscientes de ello. No obstante, la gente bailó con toda su energía hasta que se acabó. Al final, dejamos el suelo muy compactado y polvoriento.

Cada escenario fue diseñado y realizado por el colectivo [Neqtar](#), que agrupa decoradores, artistas visuales y *vjs*, originarios de Guanajuato. Los escenarios fueron fabricados con MDF, que es un panel de densidad media que combina sintéticamente distintos tipos de madera y polímeros. Los bloques de MDF venían previamente cortados con láser en capas muy detalladas estilizadamente y pintados con pintura fluorescente de vivos colores psicodélicos, para que simplemente, se armaran unas sobre otras, como si fueran piezas de lego o uno de esos modelos a escala, hechos de madera, del esqueleto de un dinosaurio. El colectivo Neqtar, se hizo muy famoso desde su presentación en el Festival Ozora 2019 en Hungría, desde entonces, han estado construyendo la mayoría de los escenarios de los festivales mexicanos.

Cada escenario, también, contaba con una colorida sombra gigantesca hecha de lycras sintéticas muy flexibles y sostenida por pilares de bambú, que cubría la mayor parte de la pista de baile, estas sombras estuvieron a cargo de los colectivos [Deliria](#), [Animatrónica](#) y [Megatronix](#) originarios de la Ciudad de México, pero con miembros en distintos Estados de la República, cómo en este caso, de aquí, de San Cristóbal. En el caso de Deliria, ellos cuentan con más de 20 años de experiencia realizando esta función estratégica, su trabajo es tan bueno que ha trascendido el ámbito de los *rave*, y ahora son contratados para todo tipo de eventos al aire libre como las carreras de la Fórmula 1, días de campo anuales y otras celebraciones empresariales, y hasta el Gobierno de la Ciudad de México los contrata regularmente para sus eventos en la Plancha del Zócalo como para el Festival de las Culturas Amigas y varios otros.



Fotografía 14: Vista diurna del Xibalba Stage, durante la primera mañana del Psystrance III.

Me sorprendí un poco al enterarme que el *stage manger* del Xibalba Stage era Filo, también conocido como *dj* [Symbiote](#) (un amigo que conocí durante mi trabajo de campo en los festivales del Valle de México del 2010 al 2017). En años recientes Filo adquirió dos poderosos sistemas de audio LTSA X2 de la marca alemana HK Audio, que les rentó a los organizadores para el escenario principal del festival por segundo año consecutivo. Esta marca de audio no es la mejor, ni la más famosa del mercado, tampoco es la preferida en este tipo de eventos, pero si que es de buena calidad, y sin duda, era uno de los mejores sistemas de audio disponibles en Chiapas, a un precio accesible, justo en ese momento. Filo me dijo que recibió 45 mil pesos por la renta de sus sistemas de sonido por los 4 días del festival

(menos del 5% de su valor comercial total). Filo también mencionó que llevaba un año muy activo rentando sus sistemas de audio en las pocas fiestas mexicanas que no fueron canceladas a causa del confinamiento mandatorio, como medida preventiva para evitar la propagación del covid-sars 19.

Es remarcable anotar que, en ese momento, oficialmente, en el Estado de Chiapas nos encontrábamos en semáforo verde de contagios,<sup>35</sup> así que era el único Estado mexicano en el que no estaba estrictamente prohibido hacer festivales, de manera que, vinieron gente de todo México y el mundo. Además, se decía que los organizadores del festival habían gestionado todos los permisos necesarios, tanto municipales como otros extraoficiales, y sobre todo, los de la comunidad local que, son los dueños de los terrenos donde se realizó el festival.

En este festival, pude notar que, a diferencia de otros a los que asistí, los que hacían las funciones de *stage manager* eran los dueños o responsables de los sistemas de audio, creo que no había realmente alguien de la producción del festival que se encargara de administrarlo, ni de hacer cumplir los horarios establecidos. Razón por la cual, pude observar, en distintas ocasiones, que, a veces, determinados *djs* se sentían “indispuestos” para tocar, y prefirieron posponer su *performance* para otro momento o sencillamente, no estaban presentes cuando se suponía que tenían que tocar. Esto hizo que el horario planeado no se siguiera al pie de la letra, algunos ni siquiera tocaron y otros, que no estaban programados para tocar originalmente, aguantaron tocando *sets* extralargos de 5 horas y más. Así fue como nos las arreglamos para tocar nosotros también, como Helium Visual Art.

---

<sup>35</sup> El gobierno mexicano, siguiendo los lineamientos de la Organización Mundial de la Salud, estableció un sistema, en analogía a un semáforo de tres colores (verde, ambar y rojo), con el que pretendió explicar a la población en general, si era seguro o no, salir a las calles y espacios públicos para realizar sus actividades cotidianas. El verde permitía salir a las calles con normalidad, mientras que el rojo demandaba permanecer encerrado en casa.

Originalmente, Helium Visual Art había sido convocado para poner visuales en la Galería de arte, pero cuando llegamos ni siquiera estaba montada y no había absolutamente nadie que nos supiera decir nada al respecto. Cuando pásamos cerca del Xibalba Stage, nos encontramos con Foca, artista plástico que frecuentemente realiza un acto de pintura en vivo, quién también había sido mi informante y colaborador en ocasiones anteriores. Me dijo que estaba esperando a nuestro amigo Josué para poner un puesto de artesanías semiclandestino (ya que en esta ocasión no hubo convocatoria oficial para mercados alternativos) y nos señaló su campamento. Decidimos poner el nuestro a lado suyo.

Ahí, a escasos 20 metros de los baños del escenario principal, pusimos la tienda y bajamos cobijas, mochilas, un garrafón de agua y la caja de plástico que contenía nuestros víveres. Una vez que quedó todo listo, estacioné mi auto en el mismo lugar donde lo dejaba mientras construíamos los baños. Al principio no hubo ningún problema, pues estaba bien estacionado, pero conforme el tiempo pasó, fue completamente rodeado por tiendas de campaña, de manera que ya no me fue posible moverlo. Por mucho que quería hacerlo, tuve que esperar a que los demás asistentes movieran sus campamentos, hasta el último día del festival.

Preocupado porque alguno de los desconocidos que acampaba a su lado fuera a abrir mi auto, me retiré al *dancefloor*. El primer día fue de reconocimiento. Los *djs* no eran nada sobresalientes y los sistemas de audio no estaban funcionando en su totalidad, ni a su máxima capacidad.

Mi hermano Roberto Onésimo, *vj Cue*, se dió a la tarea de buscar a los responsables de los *stages* mientras cargaba en su espalda su computadora y proyector. Se presentó con todos y les dijo que estaba listo y dispuesto para proyectar cuando y donde hiciera falta. En ambos casos se topó con la misma respuesta “Muchas gracias, pero no hace falta. Los del

colectivo Neqtar ya están aquí y fueron contratados para poner los visuales y hacer el *videomapping*". Onésimo estaba notoriamente desilusionado y estaba a punto de irse, pues no le encontraba ningún sentido a estar ahí cargando sus cosas, ofrendando su trabajo,<sup>36</sup> si nunca iba a tener la oportunidad de presentar el nuevo *liveact* de visuales en el que había estado trabajando durante todo el mes, y amenazó con irse, tan pronto hubiera transporte de regreso hacia la ciudad.

### Viernes 01 de enero de 2021: Helium en acción

Ya nos habíamos reunido la mayoría de los que estuvimos trabajando en la construcción de los baños, a excepción de Alonso quien sí viajó a la Ciudad de México a pasar el resto de la temporada decembrina con su familia, cuando escuchamos a lo lejos la detonación de algunos fuegos artificiales, era la señal de la celebración del año nuevo. Arcturus dijo "Vamos al otro escenario, ya está tocando Suduaya" y lo seguimos.

Para ser honesto, a mi no me emocionó ni un poco. Conforme pasan los años, uno se va volviendo más exigente con los *beats* que escucha, y aunque Suduaya se había ganado una buena reputación en los grandes festivales internacionales como parte importante de Altar records con su proyecto de *melodic psytrance* (así lo presenta él), no me entusiasmaba ni un poco. Tampoco me importaba mucho que fuera año nuevo o no. Simplemente estaba disfrutando el festival, de estar en el bosque de noche rodeado por buenos sistemas de audio y en la compañía de mi familia y amigos. Ya habían pasado más de 9 meses desde el Equinox

---

<sup>36</sup> Como fue detallado en la descripción de mi informante Puxku y señalado en el capítulo sobre las actitudes lingüísticas, los *ravers* frecuentemente realizan "ofrendas" por el bien de la fiesta. En este caso, me refiero a realización un trabajo artístico altamente especializado, como es un acto en vivo de visuales, sin esperar recibir ninguna especie de compensación o retribución monetaria a cambio.

en Palenque, aquella fue la última vez que tuve la oportunidad de estar así, disfrutando de un buen rato de danzas salvajes en un festival de música electrónica, antes de que estallara la “pandemia de covid-sars 19” y se prohibieran los festivales y reuniones al aire libre.

Ya en el escenario Kaan, Arcturus fue el primero en volver a accionar. Nos dijo que era inaceptable que un festival internacional no tuviera visuales durante su inauguración y sobre todo durante la celebración del año nuevo, y que, si nosotros teníamos la posibilidad de hacer la diferencia, simplemente deberíamos poner nuestros visuales, que a nadie tendría porque molestarle, y que, por el contrario, los dueños y los responsables terminarían agradeciéndonoslo. Le dije que el único que venía preparado para tocar con su equipo era Onésimo (yo ya cargaba demasiadas responsabilidades, como para, aparte, estarme preocupando de mi computadora y otros dispositivos) y que él estaba, un tanto, indispuerto y deprimido, por la respuesta que le habían dado anteriormente los responsables de los escenarios.

Traté nuevamente de convencer a Onésimo de que tocara, pero me dijo que no era buena idea y que no tenía ganas. A lo que Arcturus me dijo “¿Qué necesitan para que se haga?”, le respondí que una conexión con corriente eléctrica estable y una superficie de por lo menos dos metros de altura para elevar el proyector por encima de la cabeza de los asistentes. Arcturus pidió ayuda de un par de amigos y se fue a platicar con Carlos (el director artístico del festival) y los encargados de las barras y la zona de alimentos. A los 15 minutos, regresaron con algunas mesas del comedor y una extensión eléctrica. Acomodamos las mesas una sobre otra con una estructura piramidal básica, coloqué cinta plateada (*ducktape*) entre las patas de la mesa superior y las uniones con las otras mesas para asegurarme de que fuera lo más firme posible y que no se fuera a derrumbar fácilmente si alguien se tropezaba con ella. En la cima, puse el proyector con un soporte adicional hecho con varias latas aplastadas

de cerveza vacías, todo asegurado con cinta, que garantizaba el ángulo agudo, necesario para que la proyección abarcara la mayor parte de la superficie del escenario. Charly conectó la extensión eléctrica a donde estaban siendo alimentadas las luces del centro del escenario.

Con todos los requerimientos listos, a Onésimo no le quedó de otra más que, sacar su computadora y conectar su proyector. Onésimo hizo un mapeo express de 6 pantallas redondas y dos fondos principales y comenzó con su *performance*, un *set* de visuales con contenido completamente original, generado en vivo a partir de la animación de puntos y líneas. Así, de esta manera, clandestina y gracias al apoyo de un montón de amigos, de alguna manera, nos las arreglamos para que Helium Visual Art pusiera visuales en vivo, durante la inauguración oficial del festival, mientras tocaron los artistas principales del Kaan Stage [Suduaya](#), [Loopus in fabula](#) y, finalmente, antes de que amaneciera, los residentes sancristobalenses, [Deepeace](#), quienes estrenaron un acto en vivo de *house* con sintetizadores y guitarra.<sup>37</sup>

Mientras estábamos realizando la instalación para poner los visuales, una persona se me acercó y me preguntó quienes éramos nosotros, era Carlos, el director artístico del festival. Después de volverme a presentar por tercera vez con él, y mencionarle la situación en la que estábamos, reímos un poco, nos agradeció nuestra labor y nos dio los brazaletes que garantizaban nuestro acceso seguro al festival (puede ser muy molesto y hasta peligroso, todos los trabajadores y personal de seguridad tienen la instrucción de hacer lo que sea necesario para sacar del evento a cualquiera que no tenga brazaletes). Extraoficialmente, sólo Carlos podía hacerlo, ya que, como ya había mencionado, la única forma oficial de obtenerlos

---

<sup>37</sup> El *house* es uno de los géneros clásicos de música electrónica, emergió originalmente a finales de los 1970s entre las comunidades de migrantes en los Estados Unidos, famoso por combinar elementos percusivos de distintas tradiciones culturales, como, por ejemplo, asiáticas o afrolatinas, antecedente directo del *acidhouse*, *trance* y el *psytrance*.

era checar lista en las Psyburguers en el centro de la ciudad, y pués sencillamente no podíamos bajar y dejar todo el campamento abandonado.

Cuando vi que la instalación de los visuales ya había quedado lista, saqué mi teléfono e hice algunas grabaciones para registrar nuestra participación. Sin embargo, el proyector Optoma de 4500 lumenes que traíamos, que recientemente había mostrado un gran desempeño en las fiestas locales *indoor* (en interiores) en el centro de San Cristóbal, a penas si se veía en el bosque con neblina, así que tuve que mover todas las lámparas, para que no apuntaran directamente al escenario. Aún así, los videos que tomé no son muy claros, no reflejan claramente la buena calidad del trabajo de Onésimo. También debí usar mi mejor cámara para registrarlo. También, comprobé que Helium Visual Art necesita invertir en un proyector de tecnología de LED o Láser y por lo menos 9 mil lumenes, para comenzar a tocar en los festivales más grandes e importantes, que usualmente se realizan en los bosques.



Fotografía 15: Suduaya tocando en el Kaan Stage, Psystrance III, con visuales por vj Onésimo Cue de Helium Visual Art.

Mientras estuvimos tocando, todo empezó a fluir maravillosamente, todo eran risas y alegrías. Todo mundo, desde los dueños del festival hasta desconocidos y hasta los del colectivo Neqtar, nos felicitaban por nuestro trabajo y nos invitaban bebidas y comida, entre otras cosas. Resistimos el frío tanto como se pudo, hasta las 6 am que comenzó a amanecer, y el proyector dejó de ser visible por completo. Al mismo tiempo, la mayoría de los danzantes comenzaron a moverse hacia el otro escenario, donde decían, ya había empezado a tocar Arcek, actualmente uno de los mejores artistas mexicanos de *hi-tek*, un estilo de *psytrance* más rápido y agresivo. Desconectamos nuestras cosas y junto con los Deepeace, que eran los artistas que estaban poniendo la música, fuimos de los últimos en abandonar el escenario

Kaan. Sólo Nemo se quedó tocando como *dj* para un puñado de gente, que se rehusaba a moverse de ahí.

En el camino al otro escenario, comencé a sentirme muy cansado, a penas eran las 7:00 am, pero todos los trabajos previos comenzaron a cobrar factura, de modo que al pasar cerca de mi campamento decidí recostarme un momento. Sin darme cuenta caí profundamente dormido. Andrea me siguió y también cayó rendida. Desperté unos minutos después, al rededor de las 08:30 am, no había ni un sólo rostro familiar en el *dancefloor* y me pareció que había por lo menos el doble de gente que antes. Tenía frío así que me volví a dormir.

Desperté de nuevo al rededor del mediodía, me percaté de que mi hermano Onésimo se había ido, me había dicho durante la noche anterior que tan pronto tuviera oportunidad se iría a alimentar a los perros y a descansar en casa, un poco. No se veían rastros del resto de mis amigos, así que comencé a danzar solo. Ahí estuve un buen rato, hasta que, me di cuenta de que se me habían agotado por completo mis baterías, pues las usaba cada que algo llamaba mi atención para registrarlos en video o fotografía.

Me dirigí hacia mi auto, y en el camino me encontré a Charly, quién también quería cargar su teléfono. Me mostró que él y la mayoría de mis amigos sancristobalences, estaban acampando muy cerca de mi auto. Eso me reconfortó, un poco. Mientras cargabamos nuestras pilas, uno a uno fueron pasando distintos amigos, hasta que finalmente se nos unieron Yayi y Promos. Eramos 5, lo mínimo que se calculaba, se necesitaba para desenterrar y cargar eficiente y discretamente la totalidad de las provisiones en un sólo movimiento. Así que dijimos “Muchachos, es hora de desenterrar el tesoro”.

Yayi dijo que no tenía ganas, pues el día de ayer, él y otro grupo de amigos estuvieron buscando el escondite por horas sin poder hallarlo, razón por la cual estaban muy cansados.

Y que además, había visto a los elementos de seguridad muy activos por la mañana, por lo que consideraba era un riesgo hacerlo a plena luz del día. Así que sugirió que esperaríamos hasta el atardecer. Repliqué que yo ya tenía mucha sed y que estaba seguro de que los de seguridad ya estarían cansados por trabajar durante dos días seguidos; y que también, estaba seguro de que se nos quitarían nuestros malestares y preocupaciones con unas cervezas y todos aceptaron sin objetar nada más.

Partimos de uno en uno, en fila, hacia las afueras del campamento, dejando una distancia como de 50 metros entre cada uno de nosotros, en un esfuerzo por ser discretos. Pasamos el área del temazcal, que este año lucía muy descuidada, ya que Arcturus se reusó a hacerse responsable de ella, y como 100 metros más adelante, cuando me pareció que ya no nos podía ver nadie, comenzamos a subir el cerro. Al rededor de 700 metros más adelante, ya por arriba de la vista a nivel del campamento general, comenzamos a regresar hacia las regaderas, hasta que dimos con el peñazco que usábamos como referencia. Una vez que estuvimos seguros que habíamos llegado al lugar correcto, comenzamos a cavar. Se tenía que hacer con las manos, pues no teníamos herramientas y se suponía que era pura “tierra flojita”, teníamos que hacerlo dos personas por agujero para completar la tarea en menos de 5 minutos; y todos los escondites al mismo tiempo, para tratar de no llamar mucho la atención.

Me arrodillé y con ambas manos, tomé la mayor cantidad de tierra que pude y la arrojé hacia un lado. Al tacto, noté con mi mano izquierda que algo no andaba bien con esa tierra. Alguién había defecado sobre nuestro tesoro y enterrado muy superficialmente su excremento. Me dió muchísimo asco, pero no había tiempo de hacer aspavientos. Aquella misión tenía que ser concretada a la brevedad. Me limpié con la misma tierra y retiré el resto del excremento con un palo y un pedazo de corteza de árbol. Mientras Charly y yo seguimos, riendo y cavando. Un par de minutos después, dimos con la bolsa negra que resguardaba

nuestras cervezas, sin embargo, habíamos puesto demasiada tierra y algunas piedras sobre ellas, de modo que no salían fácilmente. Fuimos sacando de a empaques de 6, hasta que nuestras dos mochilas quedaron completamente llenas. De igual modo, lo hicieron Yayi y Coyote. Finalmente, Andrea se encargó del último agujero, que no era tan profundo, pero sí muy discreto, y que resguardaba el licor fuerte, el aguardiente local de los tsotsiles, al que llaman “*pox*” (*posh*).

Con nuestras mochilas llenas, realmente pesadas, emprendimos la retirada en dirección opuesta a la que ascendimos. Cada uno salimos por un punto diferente directamente hacia nuestros distintos campamentos. Acordamos reagruparnos un poco más tarde en el *dancefloor*. Dejamos la mayoría de las provisiones, cada quien en su tienda. Solo saqué una pequeña hielera portátil, con capacidad para 24 latas, que desde entonces, nunca estuvo vacía.

Pasamos una buena tarde sin sobresaltos, cuando el cansancio comenzó a ganarme. Eran al rededor de las 10 de la noche. Me despedí de mis amigos y Andrea y yo nos retiramos a dormir un rato. Todo estaba saliendo muy bien, tenía sueños muy placenteros, cuando de pronto, pude sentir como si alguien hubiera arrojado un par de bultos de cal sobre mí y sobre mi tienda. Desperté de golpe, muy molesto, estaba completamente oscuro y, además, no me podía mover libremente, tenía literalmente la tienda de campaña pegada a mi cara, no podía respirar. Lo primero que pensé fue que alguien se habría caído sobre la tienda, así que empecé a empujarlo con todo mi cuerpo gritándole que se apartara de mí, que me estaba sofocando y que si no se movía se las vería conmigo tan pronto saliera de ese predicamento. Entonces, escuché una voz familiar: “No, no hagas nada. Soy yo, no sé dónde estoy. No puedo salir. ¡Ayúdame!”. Era Andrea. Había salido al baño y al regresar, de alguna manera, se las arregló para entrar en el espacio entre la tienda de campaña y el toldo que le sirve de techo, colapsando sus endeble y lastimadas varillas. Aquello era como estar atrapado en una bolsa

de plástico gigantesca. Me tuve que arrastrar como una serpiente para salir de ahí. Saqué a Andrea de donde estaba muy molesto, comencé a reclamarle su torpeza, pero ella estaba tan cansada que ni siquiera me hizo caso y sólo se quedó dormida a mi lado. Mientras tanto, mi amigo Puxku, quien acampaba al lado nuestro, y yo, tratábamos de reparar la tienda con *ducktape* y unas pinzas de punta que nos prestó Manny. Aquello habrá tomado alrededor de tres horas. Durante la madrugada, salí nuevamente al *dancefloor* un rato, estaba tocando [Audiophatik](#) de [Pleiadian Records](#) de Hermosillo, Sonora, la música era salvaje y muy buena, aunque no mi preferida y yo seguía cansadísimo, adolorido y de mal humor. Así que traté de volver a dormir, pero solo daba vueltas en el campamento tratando de acomodarme.

#### Sábado 02 de enero de 2021: *Blackout*

Llevaba algunas horas recostado en mi tienda sin poder conciliar el sueño, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, no me sentía muy cómodo, pero podía sentir en mi espalda que la música era cada vez mejor y que la gente estaba danzando con mucho entusiasmo. Cuando por fin amaneció, me decidí a salir. Eran las 6:00 am y el *hi-tek* (una de las corrientes más rápidas y especializadas de este movimiento musical) estaba a todo lo que daba, acababa de tocar el mexicano sonoreño [Zombie Scream](#), también de Pleiadians Records y ahora estaba tocando [Croné](#), de [Tartara Records](#), de Grecia. A mi gusto, ellos fueron los mejores artistas *underground* que tuve la oportunidad de escuchar durante todo el festival. Los *ravers* decían que *Zombie Scream* realmente hacía “gritar” a los sistemas de audio con su *hi-tek* tanto “furioso”, como “futurista”; mientras que *Croné* traía una propuesta musical que combinaba el *hi-tek* más crudo de hoy en día, con algunos míticos samples de [Dead Can Dance](#) y algo de música de los balcanes y del mundo antiguo, en general. Bailé sin parar

durante unas 5 horas, hasta que terminaron de tocar, y luego decidí, volver a recostarme un poco más.

Habrán pasado sólo un par de horas, cuando me despertó el calor de la mañana, me quité mis suéteres y chamarras, tomé mis cámaras y hielera, y me sumergí en el *dancefloor*. La fiesta estaba en su apogeo, había alrededor de mil personas reunidas en el Xibalba Stage, principalmente turistas europeos, franceses y alemanes; también había algunos centroamericanos, principalmente de Guatemala y Costa Rica; y también, por lo menos, una tercera parte del contingente estaba conformado por *ravers* mexicanos provenientes de casi todos los estados del país. Vinieron a Chiapas, porque el Psycr trance fue uno de los pocos festivales de *psytrance* que no fue cancelado este año debido a la pandemia de covid-sars 19. En contra parte, los locales, éramos muy pocos, a lo más, tal vez un 5 por ciento del total de los que estábamos ahí danzando, y casi ninguno de nosotros, nativo chiapaneco.



Fotografía 16: Croné tocando en el Xibalba Stage, durante la segunda mañana del Psycr trance III.

Poco a poco se fueron integrando al *dancefloor* todos mis amigos, casi para cualquier lado que volteaba habían conocidos disfrutando del trance colectivo, para ese momento es que habíamos trabajado, pagado por nuestras entradas y viajado desde nuestros lugares de origen. A partir de ahí, nos pusimos a bailar en serio, y bailamos por más de 12 horas seguidas. Lo último que recuerdo de ese día, es que estaba apunto de atardecer, el audio ya no estaba funcionando adecuadamente después de tantas horas de trabajo continuas a su máxima capacidad, así que la gente se dividió en dos contingentes al rededor de cada sistema, despejando en su mayoría el centro de la pista de baile. Aún así yo me la estaba pasando muy agusto con todos mis amigos locales, incluso ya se nos habían unido Puxku y su grupo. Todo eran risas y fumabamos y bebiamos, compartiéndonos todo, como es habitual en este tipo de reuniones.

En ese momento, supongo, que algún gracioso, espero sin ánimo de perjudicar, sino sólo con el de compartir, sin mi autorización, ni conocimiento, le puso más de una gota de L.S.D. a mis cervezas. La L.S.D. pura es insabora, pero pude darme cuenta de sus efectos porque me empecé a sentir muy oxigenado, como hiperventilado, veía una estela de colores que dejaba el movimiento de la gente, podía apreciar claramente como la tierra respiraba y como los árboles bailaban al ser mecidos por el viento; me costaba mucho enfocar los ojos para detalles como leer letras pequeñas, no podía mantener el equilibrio muy bien, ni tampoco podía expresarme verbalmente. Las palabras seguían teniendo sentido en mi cabeza, pero no podía comunicarme sin tener múltiples gazapos y errores de sintaxis. Así que evitábamos el uso de las palabras articuladas, y en su lugar, emergieron los símbolos, sonidos, las señas y las miradas. Sólo mis amigos más cercanos y las personas con las que estaba danzando, que se mantenían en sintonía con la misma frecuencia, podían entenderme; aquello ya pertenecía

al terreno de las comunicaciones metalingüísticas. Este tipo de intercambios fueron indicados en el capítulo 3, cuando se habla sobre las comunicaciones que van más allá del significado ordinario de las palabras y de los lenguajes. También es una de las características más frecuentemente mencionadas entre los testimonios de personas que dicen estar “*en trance*” o atravesando por experiencias místicas o transpersonales. Incluso algunos *ravers* se refieren a este tipo de situaciones como “telepatía”, porque, manifiestan poder entender lo que piensan los otros y comunicarse con ellos a la distancia, directamente a su mente, sin necesidad de hablar.

#### Domingo 03 de enero de 2021: Nahualeando

De repente, desperté en mi campamento con mucho frío. Ya estaba bien oscuro, mi lámpara de cabeza se había quedado encendida y ya casi no alumbraba nada, voltee a ver el reloj, pasaba de media noche y yo estaba completamente mojado. A mi lado estaba Andrea en las mismas circunstancias. Seguía muy mareado, así que traté de volverme a dormir. No pude. La ropa mojada se empezaba a congelar sobre mí, tenía la nariz congestionada y mi garganta raspaba demasiado de estar respirando por la boca mientras dormía. Me levanté al baño, pero éste estaba completamente destrozado. La gente comenzó a aventar basura indistintamente a los depósitos sanitarios, y los sacos de acerrín habían sido usados como contenedores de basura, de manera que estaban mojados y ya no servían para contener la peste. Inclusive alguien había usado la cortina que servía de puerta como papel de baño. Aquello olía horrible, para evitar vomitar, me alejé hacia el monte. En el camino, pude observar que había varios cuerpos tirados en el piso, tal vez, dormidos de borrachos. Era como una pista de obstáculos extrema, con los ojos cerrados y con piedras que se quejaban si las pisabas o pateabas sin

querer.



Fotografía 17: Estado final de los baños del campamento general, durante la cuarta mañana del Psycistrance III.

Cuando regresé a mi tienda, me cambié la ropa y tomé como un litro de agua de un trago. Desperté a Andrea y le pedí que hiciera lo mismo. El *sleeping* que usabamos de colchón estaba empapado, así que lo saqué para que se secase. No entendía nada de lo que estaba pasando. Seguíamos muy adormecidos, así que nos cambiamos de ropas y decidimos ir a la zona de alimentos para conseguir algo de comer. Javi, el entonces chef y gerente del restaurante Psyburguers, muy amablemente nos preparó dos psyburguers clásicas, pero a la hora de pagar en la caja, todo costaba por lo menos \$10 pesos más de lo publicado en el cartel

publicitario. Todo el mundo se quejaba, menos nosotros, no teníamos ganas de hacer nada. Cuando terminamos de comer, fuimos al escenario Kaan, pero estaba casi vacío, todo parecía indicar que la fiesta era en el otro escenario.

En el Xibalba Stage estaban tocando [Ben Solo](#), de [Alchemists pact Records](#) y luego [Synthetik Chaos](#), ambos franceses, cada uno en su turno, me pareció, tocaron un estilo muy parecido, algo entre un *fullon night* clásico y un *forest* más obscurón. Era una mezcla muyailable, pero un tanto conservadora. No estaba nada mal, su música era entretenida y casi todo mundo bailaba, pero tampoco era lo suficientemente interesante o cautivadora, como para “prenderme” (danzar en serio). Estuvimos un rato, y poco después regresamos a dormir un poco más.



Fotografía 18: Miembros de la comunidad local del Aguaje observando a los ravers danzar durante la cuarta mañana del

Cuando desperté al rededor de las 9:00 am, ya había regresado Onésimo, nos encontramos a Charly y todos juntos, fuimos a desayunar algo con Nehuen, quien estaba algo molesto conmigo, porque, como él podía entrar y salir libremente como parte importante del *staff* (miembros del equipo de trabajadores de la producción del evento/brazaletes dorados), me dijo que el día anterior yo le había pedido que la próxima vez que fuera al pueblo, comprara hielos y carne para complementar las verduras que yo traía. Hacía más de 24 horas de eso. Me dijo que el hielo se derritió y que la carne se había echado a perder. Por mi parte, yo ni siquiera recordaba haber tenido esa conversación. Obviamente, Nehuen se hartó de esperar y cocinó como pudo, en una fogata y con una charola de aluminio que no dejaba de incendiarse. Me disculpé con él y almorzamos. La carne estaba medio cruda y me cayó mal, varios de los que compartimos esa comida, enfermamos de diarrea en los próximos días.

Cuando regresé a la tienda me di cuenta que ya casi no me quedaban cervezas, tampoco recordaba haber bebido tantas, definitivamente deberían haber bastantes más, pero tampoco parecía que hubiera entrado alguien extraño al campamento y las tomara. No le di mucha importancia, pero como estaba algo asqueado y con resaca, fui a mi automóvil a prepararme algunos litros de “*pox-xolate*”. Una bebida energética que mezcla cacao con *pox*, harina de amaranto, cajeta, chocolate en polvo y leche de almendras. Los primeros tragos fueron revitalizantes y energizantes, pero con el tiempo y después de varios, me cayeron muy pesados en el estomago y me produjeron náuseas y malestar estomacal toda la mañana.

Mientras regresaba al *dancefloor* me di cuenta que aquel era el último día del festival y que había olvidado por completo poner mí puesto de ponche y tacos de verdura al vapor. Tampoco tenía muchas ganas de hacerlo. También, pude observar que yo no había sido el

único. La gran mayoría de los conocidos que sabía que tenían pensado poner alguna especie de puesto o negocio también lo habían olvidado o no les dieron ganas. Aquello me pareció, era señal de que, sencillamente, la fiesta había estado muy buena e intensa, nadie quería detenerse para hacerlo, pero como muchos venían de lugares muy lejanos, tuvieron que ponerse a trabajar un rato para tratar de generar algo de dinero para sus pasajes y alimentos.

Ya pasaba del medio día, los cadáveres de la noche anterior, en su mayoría, ya se habían levantado, el *dj* veterano mexicano del *psytrance* [Shove](#) llevaba tocando un buen rato de un *dj set* de 4 horas que tuvo buenos momentos con varias rolas memorables de distintas épocas del *psytrance* con *remixes* raros o inéditos, llamados “*unreleased tracks*”, o *sin publicar*. Bailé todo el *set*, mientras convivíamos, pude notar que algunas personas, se me quedaban viendo con algo de extrañesa y cuchicheaban entre sí a mis espaldas, a veces, haciendo, lo que me pareció eran gestos de franca desaprobación. No le di la menor importancia, pues no era asunto mío y seguí bailando.

Poco a poco, se nos fueron uniendo todos los amigos. Uno a uno, conforme me saludaron, me preguntaron si estaba bien. Cosa que comenzó a intrigarme. La primera fue Raki, mi amiga francesa, instructora de *yoga* y profesora de francés, que vivió muchos años en Argentina, de ascendencia británica, con varios años de residir en San Cristóbal, a quién conocí durante el *Psytrance* anterior; me preguntó que tal había pasado la noche y que si recordaba como había terminado el día anterior. Me dijo que al rededor de las 9 o 10 de la noche, cuando ya de plano me estaba quedando dormido de pie en el *dancefloor*, tuvo la gentileza de llevarme a dormir a mi tienda. También, me dijo que en el camino, nos topamos a Andrea, quien estaba tirada a la entrada del campamento. Me dijo que nos dejó a ambos adentro, cerró la tienda y después regresó a bailar.

Poco después, nos topamos con Arcturus y Paloma, ella se despidió de nosotros, pues,

dijo, ya habían sido muchos días de fiesta para ella, y su hijo la esperaba en casa. Arcturus me saludó y preguntó si no había perdido alguna de mis cosas importantes como las llaves o mis cámaras. Le dije que no, y me respondió que el día de ayer había pasado un buen rato buscando la cangurera que carga mi cámara principal, pues no la tenía conmigo. Le dije que cuando desperté, todas mis pertenencias importantes y cosas de valor estaban a salvo, secas y apartadas, a un lado mío. Un comportamiento inconciente y una destreza adquirida através de los años de prácticas, errores, fracasos, transformaciones y reinicios.

Cuando me encontré nuevamente con Charly, me preguntó que tal iba mi resaca y si recordaba algo del día anterior. Le dije que no. Me dijo que yo estaba borrachísimo, que estaba cotorreando con unos alemanes, que uno de ellos estaba vendiendo ketamina o cocaína, o algún polvo blanco misterioso, razón por la cual los elementos de seguridad fueron a detenerlo para sacarlo del evento, cosa que no me pareció e inicié una pelea con ellos. Charly me dijo que cuando los de seguridad trataron de someter al extranjero, yo lo impedí, me interpose entre ellos y lo defendí como si fuera mi gran amigo de toda la vida. También, me dijo, que le apliqué una llave de sometimiento a uno de los líderes de los elementos de seguridad, y que discutí un buen rato con el resto de ellos. Al final me explicaron la situación, liberé al sujeto que tenía inmóvil, les pedí una disculpa y me fui a seguir bebiendo a otro lado.

Charly se rió muchísimo mientras me contaba esta historia, me dijo que él solo se había limitado a ver toda la acción a la distancia, me dijo que al final no me hicieron a mí nada, porque yo era parte del *staff*, es decir del grupo que había estado trabajando en la construcción del festival desde días antes; y porque, además, yo era uno del equipo de los que pusieron los visuales durante la noche de inauguración; y sobre todo, porque toda la situación le había parecido muy graciosa; y también me dijo, que al final, sí sacaron al grupo

de alemanes, pues no había tolerancia para las actividades que estaban realizando.



Fotografía 19: Xibalba Stage, durante la cuarta mañana del Psycr trance III.

Finalmente, me encontré con mi amigo Puxku, quién me preguntó que tal me había ido con la chica del antifaz, le pregunté extrañado de que me estaba hablando. Me dijo “El día de ayer andabas voladísimo y me dijiste que te había gustado una chica “buena onda”, que te había dado entrada, pero que para que funcionara, te tenías que rifar a ligarte también a su novio, amigos y acompañantes. Algunos eran extranjeros, así que, según tú, les estabas hablando en inglés, pero yo no te entendía ni madres, porque estabas bien borracho y casi no podías hablar, pero al parecer, ellos si te entendían, un poco”.

Así, de esta manera, fui armando, poco a poco, una historia con los relatos de lo que me dijeron que estuve haciendo durante la noche anterior. Lo más sobresaliente, es que yo no podía recordar nada de ello, aunque todo sonaba ciertamente, coherente, o por lo menos,

como algo que yo hubiera podido haber hecho. Varios amigos, como Puxku me dijeron que platicaron un buen rato conmigo y que todo “normal”, que sin duda, parecía ser yo mismo, embriagado, pero en completo control de mis actos y en pleno uso de mis facultades mentales.

Entonces, me di cuenta de que durante un buen tiempo, estuve completamente funcional, me podía mover, bailar, conversar e inclusive pelear, un poco; y también podía hacer cosas más racionales, pero semiautomáticas como operaciones de aritmética básica para comprar y vender distintas cosas, pero en realidad, yo estaba completamente inconsciente. También, me di cuenta que aquella ocasión, por mucho, no era la primera vez que esto me sucedía. Era evidente, para mí, que yo ya tenía un buen grado de experiencia en este estado. Así que, de cierto modo, comencé a cobrar consciencia de como era yo en este estado y de lo que hacía cuando entraba en él. Era como si alguien se hubiera posesionado de mi cuerpo y se hubiera dado gusto usándolo, pero no era nadie más que yo mismo, sólo que no era mi yo más habitual, sino uno de *mis otros yos* que casi nunca sale, y menos toma el control.

Decidí llamar a esta entidad Nahuality, una combinación entre el “modo fatality”, una analogía popular en las fiestas electrónicas de San Cristóbal, que hace referencia al celebre videojuego de peleas de los 1990, llamado Mortal Kombat, en el que después de vencer a un enemigo, éste quedaba suspendido, tambaleándose de un lado a otro, pero sin caer, esperando a que le acertaran el golpe final o “fatality”; y también, en referencia al estado nahual, que es un animal espiritual en el que supuestamente, los descendientes de las tribus nahuatlacas nos podemos transformar. En el calendario nahuatl, tonalpohualli, el nahual también es referido como nuestra otra naturaleza, más oscura y profunda, que no mostramos todos los días, ni todo el tiempo, pero que es la parte más auténtica, afortunada y poderosa de nuestra persona. Según me han mencionado algunos mayores, ancianos sabedores de estas tradiciones, en el

contexto de otras ceremonias y rituales en los que he tenido la oportunidad de participar fuera de los *rave* “una vida que vale la pena vivirse” es la que se apega a “un camino en paz y en armonía con la naturaleza”. Se refieren a que lo que los occidentales solemos llamar “una vida plena”, consiste en aprender a balancear adecuadamente el nahual y el tonal, “un paso el uno y un paso el otro”. En contraparte, esos mismos mayores, también, frecuentemente mencionan, que el nahual es tanto fuerte como creativo, implacable y muy listo. Además de que nunca se equivoca, porque no carga con cosas innecesarias como miedo, ira, dudas, anhelos o angustias.

Desde mi perspectiva, este estado no me parecía racional, y lo consideré opuesto, o por lo menos distinto del estado de *éxtasis* o *trance* que buscan la mayoría de los *ravers*. Por ser un estado disociativo, puede ser muy peligroso, para la integridad, tanto física, como psicológica del investigador. Razón por la cual, definitivamente, no lo recomiendo como primera aproximación metodológica. Sin embargo, así ocurrieron una buena parte de mis experiencias y aprendí mucho de ellas. Por ejemplo, rescato el hecho de que sí se me permitieron y toleraron ciertos comportamientos que a la mayoría de los asistentes no, es porque de alguna manera, en ese momento, se me reconoció como parte interna del grupo de *ravers* que hicieron el festival, y no solamente como un trabajador más.

Adicionalmente, también es remarcable que todo esto, sucedió en la seguridad del *dancefloor*, donde todo ocurre bailando, y bajo la atenta mirada de varios amigos, quienes desde sus distintas perspectivas, siempre se mantuvieron al tanto de nuestra seguridad a una distancia tanto cómoda como respetuosa y prudente. Esta es una de las enormes ventajas de ser local, de cierta manera, “todo queda en familia”.

Sin embargo, no todos los que me observaban estaban de mi lado. Por el contrario, casi todos estaban en mi contra. La convivencia en el *dancefloor* es una situación

semipública, de cierta manera, hasta súper pública, porque es muy difícil tratar de esconderse, todo está a la vista de todos, y en la que hay cientos de ojos, todos observando rigurosamente a los demás, los novatos rara vez dirigen sus miradas hacia sí mismos; y aunque, a la gran mayoría de los *ravers* no les guste reconocerlo, y contrario a los discursos de libertad y “buena onda”, casi todos, casi todo el tiempo, se la pasan juzgando y clasificando a los demás.

Esta es una de las que los *ravers* llaman “trampas del ego”, porque impide que las personas entren en trance. En distintas ocasiones, mis colaboradores me mencionaron que, sólo se puede entrar en trance a través de varias horas de danza, y el estar obsesivamente pendiente de lo que están haciendo los demás, nos distrae de este trabajo. Es difícil darse cuenta de este tipo de trampas, porque así funciona el sentido común y así es como nos comportamos la mayor parte del tiempo, pero cuando entras en trance frecuentemente, te das cuenta que no son ni remotamente relevantes este tipo de trivialidades del mundo cotidiano y que además, funcionan como ladrones de energía, así que, los que ya tenemos cierto grado de experiencia en los dancefloor, tratamos de no prestarles mucha atención.

Empezaba a caer la tarde, el bloque de *progressive trance* estaba muy aburrido, la mayoría de los *ravers* nos quejábamos del pésimo gusto musical del que había curado el *lineup* para el último día (usualmente se reservan a los mejores artistas para tocar hasta el último momento del último día), los turistas extranjeros ya se habían ido, sólo quedábamos los más aferrados, casi todos, rostros conocidos, sucios y cansados.

Puxku me preguntó si nos íbamos a quedar a descansar en la locación del festival una noche más, como solemos hacerlo en los festivales grandes (de varios días y que se encuentran a una distancia considerable). Le contesté que no, que estábamos a sólo 20 minutos de casa y que hoy dormiríamos en nuestras camas, porque teníamos muchas cosas pendientes por hacer para nuestra fiesta; pero, que, no nos iríamos, sino hasta que se

terminara por completo el festival. Le encantó mi plan y me pidió que le avisara cuando fuéramos a partir, para irse con nosotros. Sólo quedaba poco menos de una hora de luz de día, así que decidí que era buen momento para levantar el campamento, para que, después, cuando terminara la fiesta por completo, nos fuera más fácil irnos, sin tener que estar maniobrando a oscuras.

Así que Andrea, yo y el resto de mis camaradas, acordamos que ya era tiempo de levantar nuestros campamentos. Nos separamos, fui por el automóvil y cargamos nuestras cosas en él. Cuando, por fin, fui a estacionar apropiadamente mi vehículo a la entrada del festival, un grupo de mujeres que se decían amigas de Andrea, se acercaron a ella. Le contaron su versión sobre cómo me había estado comportando la noche anterior, y el por que ella debería estar muy molesta conmigo, básicamente, porque mientras ella se encontraba dormida, yo estaba tratando de pretender a otras mujeres. Andrea pasó el resto de la velada en compañía de ellas, supuestamente muy indignada conmigo. Cuando regresé de dejar el auto, traté de acercarme varias veces a Andrea, pero ella no quería. Sólo me reprochaba cosas un tanto ofuscada y se alejaba de mí. Como no tenía tiempo, ni ganas, de enfrascarme en ese tipo de dinámicas, me concentré en disfrutar lo más que pudiera de lo que quedaba del festival, una vez que se acabara por completo, podría empezar a ocuparme de solucionar mis problemas personales.

Todos nos esforzamos por echarnos una última danza en el Xibalba Stage mientras tocó [Dark Soho](#) durante poco más de dos horas. Como ya había mencionado, su *performance* no fue nada sobresaliente, sino, un tanto decepcionante. Antes de que terminara de tocar Dark Soho, los del colectivo [Neqtar](#) desconectaron su equipo y se fueron a proyectar sus visuales al otro escenario. Aprovechamos este vacío emergente para conectarnos nosotros, así que de nueva cuenta, Helium Visual Art estuvo a cargo de los visuales, pero esta vez, en la clausura

del Xibalba Stage. Aunque, sólo durante alrededor de 30 minutos, hasta que Dark Soho terminó su *dj set* y se retiró del lugar. Apagaron el sistema de sonido y acto seguido, los encargados del audio comenzaron a desconectar todo su equipo, sólo dejaron sus luces encendidas en tono blanco, para facilitar su tarea. Aquella era la señal de que todo había terminado. Así que nos fuimos todos, en masa, hacía el otro escenario, que todavía estaba sonando.

Se suponía, según el horario, que debería haber estado tocando Loopus in fabula, su *set* especial de “*swing jazz*”, pero en su lugar había un *dj* de [Inlakech Music](#), sello de música local que produce el *Psycr trance*, él era desconocido para mí, me dijeron que su nombre era [Slluks](#). Tocaba algo entre *techno* y *progressive trance*, nada que me llamara mucho la atención, pero estaba bien para la ocasión y como no era muy rápido, hasta servía para descansar. La gente bebía por todos lados aferrándose hasta el último minuto de fiesta. Nosotros todavía estuvimos ahí por al rededor de una hora más. Uno a uno, la mayoría de mis amistades, se despidieron de nosotros, pero la fiesta no parecía que fuera a terminar pronto.

Cuando me di cuenta, me estaba poniendo peligrosamente borracho, otra vez. Voltee a ver a mi alrededor, tanto Andrea como Onésimo se estaban quedando dormidos de pie. Para colmo, empezaba a hacer mucho frío, y como la música no me prendía mucho que digamos, decidí que ya era momento de retirarse. Busqué a Puxku y sus amigos, pero me dijeron que se habían ido hace mucho, así que nos regresamos a casa más ligeros.

Después, me enteré por otros amigos que la fiesta no terminó ahí, a las 10 de la noche, como estaba programado, sino que continuó extraordinariamente, durante toda la noche y hasta el medio día del lunes. Esto casi nunca ocurre en este tipo de festivales, usualmente la hora final es definitiva, nadie trabaja gratis tiempo extra, especialmente los de los sistemas

de audio; entonces, este tipo de sorpresas y detalles son guardados en alta estima por los *ravers* más comprometidos, me refiero a aquellos que dedican por completo sus vidas a estos festivales, y que usualmente no se van hasta que termine por completo la música.

Cuando llegamos a casa, ya nos estaban esperando Puxku y todo el equipo con el que construiríamos nuestra fiesta. Cenamos, bebimos y reímos mucho recordando algunos momentos chuscos del festival. Tan pronto tuvimos conexión a internet nos sorprendió mucho enterarnos de que la fiesta que estaba programada para el 09 de enero, en Nahualcan, que estaba siendo organizada por Armando Imix Jaguar, mi colaborador principal en Palenque, había sido pospuesta hasta el equinoccio de primavera a finales de marzo. A la mayoría de mis amigos viajeros les decepcionó mucho esto, pues tenían muchas ganas de conocer la zona arqueológica, pues la consideraban una de las paradas más importantes de su *tour* de festivales en Chiapas.

Para ser honesto, para mí, fue un alivio que esto sucediera, mi auto no estaba en las mejores condiciones mecánicas para hacer un viaje largo en carretera, más a una zona tan caliente, peligrosa y a una ciudad notoriamente más costosa que San Cristóbal. Además estaba cansadísimo, muy corto de dinero, y aparte de que tenía el compromiso de ir a tocar como *dvj* (*disk jockey* y *video jockey*), también tenía que etnografiar este festival, así que solo agradecí que se aligerara un poco mi carga de trabajo, o que por lo menos, se pospusiera por unos meses.

Antes de despedirme de los muchachos, acordamos que el próximo día lo usaríamos para dormir, descansar y reponernos del *Psycr trance*. De manera que iniciaríamos los trabajos para la construcción de nuestra fiesta hasta el 05 de enero.

## Lunes 04 de enero de 2021: Enfermo y paranoico

Pasé una noche terrible, aunque estaba muy cansado, no podía conciliar el sueño durante mucho tiempo. Tenía fiebre y me la pasé sudando toda la noche. Me levanté a cambiarme la camiseta empapada de sudor varias veces, porque, cuando el sudor se enfriaba, se congelaba sobre mí. Por la mañana desperté muy enfermo, con escurrimiento nasal constante, cuerpo cortado, fatiga crónica, con diarrea, sin apetito, ni ganas de levantarme. No quería hacer absolutamente nada, tenía menos ganas de acudir a los médicos occidentales, que en estos días se apresuran a diagnosticar todo como “covid”, sin contar que odio el ambiente de los hospitales. Así que me limité a tratarme con sopas y tés calientes, propóleo y miel de abeja orgánica y tinturas de ajo y chilcuahue. No parecían ser muy útiles inmediatamente, pero yo ya sabía de su eficacia comprobada con la frecuencia adecuada.

Empezaron a circular chismes y rumores por internet de que en el festival había personas infectadas de covid-19. Estadísticamente, es razonable pensar que muy probablemente, así fue; y también decían, que muy probablemente, ahora, todos los que fuimos al Psycistrance III, estábamos contagiados y que empezaríamos a morir en los próximos 15 días.

Me sentía muy mal y tosía violentamente, no recuerdo haber tenido antes un catarro tan fuerte, ni que me hubiera dejado fuera de combate tan rápido. Comencé a asustarme y supongo que, de cierta manera, me dejé influenciar por estos rumores. Como pude, comencé a prepararme para afrontar el posible hecho de que había contraído el virus supuestamente mortal del que todo el mundo había estado hablando durante todo el año pasado. Inclusive comencé a rastrear mis pasos, y a armar una lista de posibles responsables de haberme contagiado, conformada por aquellos que no se veían en buen estado de salud desde el

principio del festival y que habían estado en estrecho contacto con los europeos, donde se sabía, porque así lo decían los medios de comunicación, el virus había atacado más brutalmente.

Convencido de que mi vida estaba en riesgo, traté de poner las cosas en perspectiva. Lo primero que hice fue tratar de empezar a escribir este reporte etnográfico, pues sabía que mientras más tiempo dejara pasar, sería más difícil recordar todos los detalles. Sobre todo porque el reporte era de vital importancia para mi investigación y ya había perdido las notas de la primera temporada. Por mucho que traté, no pude avanzar gran cosa, sencillamente estaba muy enfermo y no podía hacer nada.

Le llamé por teléfono a Puxku para explicarle la situación e informarle que muy probablemente no iba a poder participar en nuestra fiesta de los próximos días. Me colgó el teléfono y apareció en la puerta de mi casa unos minutos después, me dijo que eso era totalmente inaceptable, que tanto él como Dilsei (su pareja), también, llevaban un rato sintiéndose enfermos y que mantenían la gripe a raya con “dióxido de cloro”. Un medicamento que en distintos puntos del país, causó cierto revuelo al promocionarse como un remedio eficaz contra el covid-19, aunque había sido tachado de fraudulento, o “medicamento milagro” por las autoridades sanitarias y los medios de comunicación masivos. A mi no me importaba mucho su reputación, y ya que no tenía nada que perder, acepté probarlo. En un vaso de vidrio vacío y seco, Puxku colocó una gota de alguna sustancia, sacó otro gotero de su bolsillo, y le echó otras dos gotas de otra sustancia. Eso provocó una pequeña reacción en el vaso y la liberación de un poco de gas. Puxku le agregó un cuarto de vaso de agua y me lo dió a beber. Sabía un poco extraño, me pareció que, como a cobre o algo metálico. No le di mucha importancia y me fui a seguir durmiendo.

Durante la noche recibí dos llamadas telefónicas, eran mis amigos locales Josué (el

artesano) y Fabián, (el dj/tatuador) para avisarme que se había armado un *afterparty* del Psycr trance improvisado en la casa de Fabián,<sup>38</sup> el lugar donde habíamos estado armando nuestras prefiestas Pox-sesiones (que fueron detalladas en este mismo reporte anteriormente). El *lineup* (alineación) del evento estaba conformado con la mayoría de los artistas nacionales que tocaron en Psycr trance.

Mis amigos querían que fuéramos con nuestro audio y visuales a reforzarles la fiesta. Especialmente a venderles cervezas, porque como el *after* había surgido de improvisto, no había nadie atendiendo estos pequeños, pero importantísimos detalles, y pues, yo era el hombre que lo había estado haciendo durante todo diciembre. Como estaba muy enfermo, les dije que no contaran conmigo esa noche, pero al parecer fue una fiesta muy importante que no debí perderme, casi todos los personajes que estaban en el Psycr trance estaban ahí. Luego me contaron que “fue una fiestota” y que sólo faltamos nosotros.

## Martes 05 de enero de 2021: Preparativos

---

<sup>38</sup> Los *after party* son fiestas más pequeñas y exclusivas que inician en las madrugadas o cuando las fiestas grandes han terminado. Usualmente son más salvajes y costosas, porque la gente ya viene prendida del evento anterior y su único objetivo inmediato es seguir festejando.



Fotografía 20: Montaje de nuestra fiesta Fifth Dimension, en el Barrio de la Isla, SCLC.

Desperté alrededor de las 6:00 am como acostumbro, estaba notoriamente mejor, casi recuperado y con las vías respiratorias despejadas, pero todavía muy cansado del festival anterior. Alrededor de medio día, llevé a Puxku a hacer las compras de la cerveza y todo lo necesario para nuestro evento. Al regresar, sentí que se me volvía a soltar el catarro, así que le pedí a Puxku otra dosis de su medicamento, me volvió a dar mucho sueño y me retiré a descansar. Dormí durante toda la tarde.

Volví a despertar al filo de las 8:00 pm, mi celular tenía un montón de notificaciones de amigos que me preguntaban que onda con la fiesta que ofreceríamos al día siguiente. La mayoría no eran muy relevantes, ya me iba a quedar dormido otra vez, cuando recordé que

antes de que terminara el día teníamos que completar dos misiones indispensables para la realización de nuestro evento. Comenzar a asegurar, recolectar y probar el sistema de audio, y por otra parte, un amigo *dj* [Mr. Miaw](#) del colectivo Animatrónica me ofreció rentarme una de las techumbres principales que sirven de sombra y protección contra la lluvia, que llaman “aéreos”; aunque solo una parte de la que había sido utilizada en el Kaan Stage del Psycr trance, le dije que sí la quería. Le pedí a Puxku que me acompañara a realizar estas misiones, me dijo que antes tenía que ir a recoger a Felipe alias *dj* Genosin, del Estado de Guerrero, quien acababa de llegar a la ciudad. Le dije que aprovecharíamos para hacerlo todo en una sola vuelta. Así que fuimos a recogerlo a la zona de la central de autobuses, y a partir de ahí, los tres, hicimos un *tour* por toda la ciudad recolectando bocinas, telas, mantas y sombras, que distintos amigos me prestaron y alquilaron para nuestra fiesta.

### Miércoles 06 de enero de 2021: Fifth Dimension

Lo primero que hice al despertar a las 5:00 am fue seleccionar algunos de mis mejores *tracks* (pistas de música) para la fiesta, quería estrenar varios, así que me di a la tarea de organizarlos apropiadamente por su frecuencia fundamental y velocidad para facilitar su mezcla armónica. Más de la mitad de una presentación de *dj* exitosa depende de la preparación previa. Así que pasé un par de horas haciendo esto y probando rápidamente como se escuchaban juntos los *tracks*, con todos los movimientos previos y posteriores al Psycr trance, no había tenido tiempo de practicar apropiadamente, pero como había estado tocando en varias fiestas durante el mes anterior, confiaba plenamente en mis habilidades como *dj*. Cuando por fin terminé de revisar todos los *tracks* de mi lista, salí al terreno donde Puxku y el resto de nuestros amigos ya se encontraban trabajando en la colocación de la sombra principal. Saqué

unas bocinas con batería autónoma y puse un poco de música para motivarlos y que todos trabajáramos más agusto. Shavadelic de Guadalajara, el artista principal de nuestra fiesta, también conocido como Xtraterrestre, tomó la iniciativa y comenzó a lavar los trastes de la cocina, con ellos, nos preparó a todos un gran desayuno conformado por una generosa porción de sopa de pasta y otra de huevos a la mexicana.

Después de almorzar, comencé a subir mis viejos y confiables monitores de estudio M-Audio dos BX8a y un SBX1s y mi mezcladora Pioneer DJM-800 a la casita del árbol, que originalmente fue construida para que jugaran los hijos infantiles (ahora adolescentes) de doña Mary (la dueña del terreno), misma que habíamos reacondicionado para usarla como *dj booth* (cabina del *dj*). Al final resultó ser una de las mejores cabinas en las que haya tocado, quedó muy amplia, cómoda y con una buena vista, aunque un tanto inestable (los monitores se mecían si el *dj* bailaba con mucha enjundia).

También contratamos a Nemo (el encargado del audio del escenario Kaan del Psycristrance) para que nos rentara su audio, llegó con un gran bafle con 8 bocinas de 10 pulgadas, al que no le ví la marca, pero creo que era Cerwin Vega y sonaba muy bien, un par de monitores pasivos Yamaha BR15, una mezcladora de 8 canales Allen and Heat y sus respectivos amplificadores. Cuando quedó todo conectado, su equipo de audio, más el mío, más el que nos habían prestado, se alcanzaba a oír en un radio de alrededor de 2 km. Dejamos todo listo para iniciar formalmente al rededor de medio día.

La fiesta era poco común, pues se trataba de una *dayparty* de 12pm a 12 am, en miércoles (aunque era día de asueto oficial), sin *camping* y sin taquilla en puerta. Supuestamente, sólo se te revelaba la ubicación exacta confirmando tu reservación mediante la confirmación de depósitos bancarios, un concepto con el que Puxku había venido trabajando en su casa en Iztapalapa, que se agudizó con la prohibición de las fiestas y

reuniones durante el confinamiento mandatorio por la contingencia sanitaria covid-19, pero un tanto ajeno a la comunidad electrónica de San Cristóbal, incluso, tal vez, demasiado. Puxku me dijo esa mañana que, a diferencia de cómo suele ocurrir en la Ciudad de México, absolutamente nadie le había depositado nada, ni confirmado ninguna reservación. Así que estaba algo preocupado de que no fuera a venir nadie.

De acuerdo al horario, se suponía que el primero en tocar sería Schizophrenia, el único *dj* local de nuestra alineación para esta ocasión. Ese era el nombre más conocido por la comunidad electrónica local, y es el alias que usa mi amigo Fabián, el socio con el que estuve haciendo mis prefiestas invernales llamadas Pox-sesiones, pero Fabián nunca se presentó, llamó por teléfono argumentando que no podía tocar sin que todos sus amigos pasaran gratis para apoyarlo y para que le bailaran. Fabián también mencionó que era demasiado temprano para él, que estaba trabajando en su estudio de tatuajes, y que tal vez, le “caería a tocar” como a la 1 am, si es que seguía la fiesta.

Así que me tocó a mí comenzar la fiesta como *dj* [Epidemic](#), con un estilo digerible de *psytrance* a 150 bpm, que llaman popularmente *forest* por sus texturas y atmósferas oscuras con sonidos frescos y crujientes. Toqué una hora varios de los *tracks* con los que había estado trabajando en mis [Pox-sesiones](#) pasadas, todo bien y me divertí lo normal, aunque el *dancefloor* estuvo vacío casi todo el tiempo.



Fotografía 21: Dj Genosin en Fifth Dimension, SCLC.

El siguiente en tocar fue Genosin, de Guerrero, él puso un *darkpsy* al rededor de los 160 bpm con una percusión muy minimalista y un marcado uso de la síntesis granular aplicada a *leads* poco convencionales. Se supone que su sesión debía durar 2 horas, pero me llamó desde la cabina de la casa del árbol, para decirme que me preparara para tocar nuevamente, pues su sesión sólo duraría una hora y media.

Así llegó el turno de [Salsickedelical](#), un proyecto colectivo en el que he estado trabajando con junto con Andrea y mis amigos sancristobalenses, en el que mezclamos varios *tracks* de *hi-tek*, sobre un tema de *salsa* clásica que entra y sale constantemente, y un *loop* percusivo simple de *hi-hat* (platillos) y *snare* (tarola) que sirve de soporte para balancear y mantener unida toda la composición. Habíamos tenido un éxito relativo presentando este

proyecto durante los últimos meses en San Cristóbal, pero aquella era la primera vez que lo presentábamos sólo Andrea y yo, y tenía que salirnos muy bien, porque entre el público, se esperaba la presencia de promotores de distintos festivales *underground* de *darkpsy*.

La situación fue completamente distinta a como la habíamos venido ensayando en el estudio de grabación, desde cosas técnicas como que el sol de media tarde hacía casi imposible ver a detalle los *displays* de los dispositivos, o el hecho de que los *encoders* (codificadores) infinitos del controlador MIDI Akai APC40 que usamos para controlar los filtros y equalizadores de las bandas de frecuencias de la mezcladora virtual del *software* Traktor Pro 3, no tienen ninguna especie de marca o frenillo a cero, por lo que es muy fácil sobrepasarse al cambiarlos, de manera que las mezclas no quedaban del todo ajustadas. También, nos equivocamos en cosas más sutiles e importantes como la observación de los danzantes de la fiesta, la retroalimentación de música acorde a las necesidades de la situación, y la coordinación de los integrantes del equipo como un sólo ser. Además de claro, varios errores técnicos. Pasaron demasiadas cosas en nuestro *set* de dos horas. No todas terribles. Sin embargo, aquella no fue, por mucho, nuestra mejor actuación en tiempos recientes.

El siguiente en tocar fue Papa Legba *dj* de *darkpsy* originario del Estado de Hidalgo, él había cobrado cierta fama recientemente en internet, gracias a que organiza algunas de las fiestas virtuales que llaman “*streamings*”, que emergieron en el contexto de la pandemia como fue descrito en el apartado final del capítulo 4, en las que se transmite contenido pregrabado ininterrumpido por varios días. Técnicamente, Papa Legba no se equivocó en nada, sin embargo, tampoco me pareció nada sobresaliente su trabajo. No se conectó apropiadamente, no sé si era su cable o su interface, o un falso contacto en la *mixer*, pero el chiste es que no se escuchaba bien, lo más notorio es que había mucha distorsión al cambiar las líneas de bajo. Él no se preocupó por arreglar esta situación durante toda su sesión, pero

de igual modo, tocó a su antojo dos horas.

El siguiente fue Kartik, originario del Estado de México. Presentó un *liveact* (acto en vivo) de 3 horas de *hi-tek*, realmente muy movido. Él sí se conectó bien desde el principio, y eso hizo que la fiesta reviviera instantáneamente. Durante todo este tiempo, los *djs* habíamos estado tocando más bien sólo para nosotros, pues casi no había nadie danzando, pero cuando empezó a atardecer, se empezó a llenar de gente, en su mayoría *ravers* europeos, y algunos de los organizadores de los festivales locales. Había un poco más de un centenar de personas ahí reunidas, y la mayoría nos preguntaban si teníamos alimentos preparados para vender.

Esta vez Andrea y yo no vendimos nada de comida, ni tragos (Puxku si vendió algunas cervezas en lata). Estaba muy cansado del festival anterior, y literalmente no tenía ni un sólo peso para comer para el día siguiente. Así que no nos quedaba de otra más que seguirle echando ganas a nuestras ofrendas de danza.

Luego le tocó el turno de tocar a Razing Prophet, el nombre artístico con el que mezcla Manny de California, durante más de cuatro horas estuvo mezclando una fina selección de *darkpsy* muy *underground*, entre 170 y más de 200 bpm. Eran al rededor de las 7:00 pm y ya estaba completamente oscuro, así que *vj Cue* (mi hermano Roberto Onésimo) conectó sus proyectores, y empezó su acto en vivo de visuales, transformando por completo la atmósfera de lugar.

Sobre la fachada de la casa del árbol fueron colocadas 2 mantas con forma romboide, que al ser puestas una contra la otra a modo de espejo, formaban lo que parecía ser un rostro de coyote, o también, incluyendo los troncos y ramas de los dos árboles que sostienen la casa del árbol, un venado. Onésimo tocó por alrededor de 10 horas, sin repetir nunca exactamente el mismo contenido en su composición. Su *performance* fue aún mejor que el mostrado en el *Psycr trance*, dejó impresionados a la mayoría de los asistentes europeos, quienes no dejaban

de elogiar su trabajo e invitarle bebidas.



Fotografía 22: Vista nocturna de Fifth Dimension, con visuales de vj Onésimo Cue.

Ya habían llegado casi todos mis amigos sancristobalences (quienes nunca entendieron del todo que la fiesta había sido convocada para acontecer durante el día y terminar temprano en la noche), y justo cuando me senté en el suelo para convivir con ellos, llegó corriendo Dilsei (la pareja de Puxku), para decirme que había un gran problema en la puerta y que Puxku necesitaba urgentemente de mi ayuda para resolverlo. Así que fuimos a verlo.

En la entrada del predio estaban reunidas alrededor de 50 personas que decían representaban a “los vecinos de la colonia”. Estaban muy molestos por el ruido que generaba nuestra fiesta, de manera que pretendían callarnos a gritos, empujones y sombrerazos. Llamaron a la policía y acudieron 8 camionetas con casi 40 uniformados. Los vecinos les exigían que irrumpieran en nuestra casa e hicieran lo que fuera necesario para terminar la

fiesta y apresar a los responsables. Amenazando con que, si no tomaban acción inmediata, lo harían ellos mismos, de acuerdo a sus “usos y costumbres”.

Puxku no dejaba de disculparse con ellos, tratando de explicarles que nuestra fiesta no era ningún negocio, ni establecimiento regular, sino una reunión privada, como las que ellos acababan de hacer en días pasados a volúmenes similares con “música *banda*”,<sup>39</sup> y que estaba programada para terminar a medianoche. Por lo que, estábamos, ya casi, a punto de acabar; pero los supuestos vecinos estaban iracundos, no escuchaban, sólo gritaban y no estaban dispuestos a negociar nada.

Afortunadamente, don Fermín, el cuñado de doña Mary, iba llegando a donde estábamos, que también es el terreno donde resguarda su automóvil. En la puerta fue increpado por los vecinos, quienes le reclamaron que “¿Cómo era posible que permitiera ese tipo de eventos?” y que, sino detenía inmediatamente nuestra fiesta, iban a llamar a un “contingente de cientos de indios de las 50 colonias del norte”, que nos iban a detener y que, “a punta de machete nos iban a cobrar \$5000 pesos (\$250 usd) de multa por cabeza, por alterar el orden público y las buenas costumbres”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Estilo de música regional, también llamada “gruperá”, popular en el norte de México y sur de E.U., similar a las bandas de viento europeas con toques de cumbia, jazz, boleros, electrónica y ranchera.

<sup>40</sup> Históricamente, la mayoría de los territorios rurales chiapanecos efectivamente se rigen bajo distintos regímenes autónomos de “usos y costumbres”. Idealmente, se supone que es una figura jurídica que respeta la autodeterminación de los pueblos originarios del territorio nacional. En términos prácticos, básicamente, esto quiere decir que, los pobladores, la mayoría de raigambre indígena, tienen sus propias autoridades que se encargan de imponer multas y sanciones y de “hacer cumplir la ley” a su modo y según su interpretación de la misma. Sin embargo, la ciudad de San Cristóbal de las Casas no es uno de estos territorios; aunque en sus afueras, es común, cierta confusión y toma de atribuciones arbitrarias al respecto. El “Reglamento de policía y buena convivencia” de la ciudad es bastante severo y conservador. No obstante, en cuanto a los niveles de ruido en bares y negocios, estipula que éstos no deberán de sobrepasar los 90 db (que es la presión de aire que genera una conversación normal en voz alta) y que estos deberán ser medidos desde la casa del quejoso, por un perito especialista, quien deberá tomar la muestra por puertas y ventanas cerradas. Por suerte nunca se rebasó este umbral, así que no estábamos cometiendo ninguna falta que ameritara apercibimiento o acción policíaca. Aunque, es cierto que, frecuentemente, muchos conflictos sociales en S.C.L.C. se “arreglan” con este tipo de intentos de “linchamiento” (hacer justicia por cuenta propia); y sus participantes son famosos por sus acciones desmedidas que, a veces no respetan la libertad, integridad, seguridad, ni la vida, mucho menos la propiedad privada de los supuestos infractores; y sus ejecutores no se detienen por ningún otro tipo de ley o autoridad.

Esta situación hizo que don Fermín se enojara mucho, se dijo abogado y les indicó que estábamos en propiedad privada, que, nosotros podíamos hacer lo que quisiéramos en nuestra casa, y que, no nos iban a estar amenazando a sus anchas, y que, además, iba a proceder legalmente contra cualquiera que irrumpiera en su propiedad o atentara contra nuestra integridad.

Don Fermín cerró la puerta y llamó por teléfono a doña Mary, quien también es abogada. En menos de 15 minutos doña Mary y don Paco llegaron a la puerta, traían algunos documentos en las manos que acreditaban su propiedad del predio, sus cédulas profesionales y la división política de las colonias. Exigió hablar con el comandante de la policía, quienes, sólo observaban a la distancia.

Le preguntó al comandante si tenían una orden firmada por un juez para proceder en su contra. Ante la respuesta negativa de la policía, les pidió amablemente que se retiraran de su propiedad, y espantó a la muchedumbre que tenía bloqueada la entrada con un aplauso y un diplomático “Sáquense a chingar a su madre de mi casa, esta es una ciudad cosmopolita y nuestras tierras son independientes de sus colonias, si quieren tranquilidad váyanse a vivir a la montaña, allá donde nadie los moleste y puedan estar amenazando a la gente con machetes, si quieren”. Eso resolvió el problema por completo, y como por arte de magia, los furiosos vecinos se dispersaron. Doña Mary se quedó apoyándonos en la puerta durante una hora más y luego se retiró a su casa del centro a descansar.

Cuando regresamos a la pista de baile, [Xtraterrestre](#) de Jalisco, ya estaba en los controles, él fue el último en tocar, se aventó un acto en vivo de 3 horas de *hi tek* muy oscuro, que al final, llegó a más de 230 bpm. Casi nadie, con excepción de nosotros (los involucrados en la producción del evento), conocía su proyecto, pero se ganó la atención y el cariño de todos los danzantes, por sus oscuras producciones llenas de complicadas y retorcidas

modulaciones. Xtraterreste con más de 25 años de experiencia haciendo bailar a la gente en este tipo de reuniones, demostró por qué es uno de los *liveacts* más queridos y solicitados del sello discográfico mexicano [Twenty Five Records](#).



Fotografía 23: Xtraterreste *liveact* en Fifth Dimension, SCLC.

#### Jueves 07 de enero de 2021: *Afterparty*

Se suponía que Puxku cerraría la fiesta al filo de la medianoche, pero cuando le llegó su turno no quiso tocar, argumentando que, ya estaba muy cansado por atender la puerta y la única “mini barra” (una tina con algunas cervezas), y haberse aventado toda la bronca de lidiar con la supuesta “organización” de vecinos. Así que sencillamente, señaló que se retiraría a descansar, y en su lugar, nos dijo, que, sí queríamos, podíamos iniciar una segunda ronda con todos los *djs* presentes. Casi todos se apuntaron a tocar una hora más, desafortunadamente, no logramos organizarnos lo suficientemente rápido. Además, con la obscuridad de la noche

los asistentes comenzaron a tropezarse frecuentemente con la extensión eléctrica que alimentaba todo el escenario, lo cual provocó varios apagones generales. Con los vacíos de música que esto provocaba y la falta de barras de bebidas y alimentos, la gente comenzó a irse.

Sólo se quedaron cerca de una docena de amigos y conocidos, todos lucían ya muy borrachos y a gusto. Entonces, escuché gritar a una mujer a lo lejos, en la reja de la entrada. Era mi amiga francesa Nina, uno de los acompañantes con los que llegó a la fiesta, Chus de Veracruz, alias “el Conejo” (infame personaje de las calles sancristobalences y principal sospechoso del robo del teléfono de Onésimo durante la última prefiesta Pox-sesiones 003), estaba sujetando a mi amiga por el brazo con mucha brusquedad, como haciéndole una llave de sometimiento con la intención de obligarla a que se fuera con él.

Le pedí que la liberara y se relajara para evitarnos problemas, pero, en lugar de hacerlo, empezó a amenazarme a gritos. Todos mis amigos se acercaron a ver el motivo del alboroto, y ante la presión del grupo, Chus prefirió irse él solo, maldiciéndome con una especie de conjuro, mientras decía que era “santero” y besaba sus collares. Juró que se vengaría de mí, tan pronto tuviera oportunidad de hacerlo.

La fiesta terminó finalmente como a las 4:00 am, cuando se fueron los últimos invitados. Puxku, Kartik, Onésimo y yo desconectamos todo el equipo y guardamos las cosas, en orden de importancia y valor monetario, asegurándonos de que no faltara nada. Todos los *djs* ya se habían retirado a descansar, así que Nemo desconectó su sistema de audio y se llevó sus cosas, aunque todavía no se cumplían en su totalidad las 24 horas por las que había sido contratado originalmente. Como yo no me podía dormir, me dediqué a recoger los desperdicios y a arreglar los desperfectos del lugar, dejando todo limpio y ordenado al rededor de las 6:00 am.

Disfruté del amanecer con Andrea, y luego despertamos a nuestros amigos con más música y unas caguamas (cervezas de tamaño familiar), uno a uno, fueron atraídos por las bocinas, hasta que alrededor de las 10:00 am estuvimos, de nuevo, todos reunidos. Para celebrar el éxito de nuestra fiesta, cocinamos unos kilos de costillas de cerdo asadas al carbón, una de las especialidades de nuestro negocio de comida “La Parrilla del Terror”, con la compañía de la familia de doña Mary, quienes se convirtieron en parte fundamental del equipo, tanto en la preparación, como en nuestra defensa contra los vecinos que trataron de lincharnos.

El ambiente estaba tan bueno que Puxku se animó a tocar finalmente en el *afterparty*. Tomamos la estructura que usábamos para la cabina del *vj* y la transformamos en el pilar principal de una pequeña carpa improvisada, en la que, nuevamente, tocamos y reímos, hasta caer rendidos alrededor de las 6:00 pm. La fiesta todavía se prolongó durante algunos días más, pero ya era una convivencia de carácter más personal. Éramos puros amigos compartiendo a la hora de la comida, hasta que, uno a uno, todos los *djs* fueron partiendo de regreso a sus lugares de origen.



Fotografía 24: Puxku *dj set* en el *after* de Fifth Dimension, SCLC.

### Viernes 12 de marzo de 2021: Empezando otra vez

Se aproximaba la fiesta “Nahual-can Equinox”, la reunión en Palenque que había sido pospuesta desde enero y ahora se anunciaba con motivo del equinoccio de primavera. No teníamos suficientes recursos para asistir, así que, acordamos que el viernes 12 de marzo teníamos que hacer una prefiesta, Pox-sesiones 005, decidimos llamarla “Un nuevo *beginning*, equinoccio preparty”. Nuestro antiguo socio, Fabián, también conocido como *dj Schizophrenia*, entregó la casa donde realizamos las fiestas anteriores, así que esta edición la hicimos nuevamente en el terreno de doña Mary. Llegaron al rededor de 80 personas.

Armando se comunicó conmigo por internet en días anteriores para tratar de

presionarme y comprometerme para que fuera a su fiesta. Le dije que no le prometía ir, porque estaba muy ocupado con mis estudios de maestría, y le pedí que no me distrajera con trivialidades. Además, noté que se molestó un poco conmigo porque no quise invertir en comprar dinero electrónico y formar parte del grupo virtual que él maneja “Cryptomaniacs”.<sup>41</sup> Me dijo que algún día, como en 4 años, que ellos (los del grupo) fueran más ricos “me iba a dar cuenta de mi error y me acercaría nuevamente a ellos para pedir que me compartieran sus conocimientos y experiencias”, pero ya no sería en igualdad de circunstancias, pues, en este momento, “me dio miedo invertir en el *trading*” (compra y venta de criptomonedas).

Entre las fechas de entregas de mis avances con mis textos para la maestría y arreglar mi automóvil, nuevamente no tuve tiempo para nada. Al rededor de las 4 de la tarde, 20 minutos antes de la hora de inicio que habíamos establecido, la gente comenzó a llamarme a mi celular para preguntarme dónde estaba. Poco más tarde, cuando regresé a mi casa con todas las provisiones que íbamos a necesitar para realizar la fiesta, alrededor de las 5 pm, ya había gente esperándome afuera de mi casa y antes de que comenzara a conectar el equipo de audio todo el mundo comenzó a llegar. El primero fue mi amigo Mauricio, alias *dj* [Mr. Miaw](#), él era el segundo programado en el horario, pero argumentó que también tenía que ir

---

<sup>41</sup> Como una comunidad que está habituada al uso cotidiano de la tecnología, los *ravers* también son pioneros en el uso de dinero electrónico o criptodivisas. Al igual que el dinero en efectivo o una tarjeta bancaria, funcionan como equivalentes universales para realizar transacciones, sólo que, a diferencia de las monedas convencionales, al tener un alcance global y no depender de ningún banco central, gobierno o mercado local, pueden multiplicar o perder su valor en cuestión de días, horas y hasta en minutos. Por ejemplo, el Bitcoin, moneda insignia de este movimiento, comenzó sus operaciones bursátiles en el año 2009 valiendo a penas \$ 0.00764 usd. Hoy en día, su valor comercial oscila entre \$40000 y \$60000 usd. Lo que representa un margen de ganancia muy amplio para los que invirtieron en el momento inicial y un riesgo enorme para los que apenas estamos considerando invertir en este mercado. Los *ravers* especulan creando, minando (invirtiendo capacidad de ordenadores personales para procesar y sincronizar transacciones públicas para obtener remuneraciones privadas), comprando y vendiendo por internet distintas criptomonedas, tratando de predecir y beneficiarse de estos abruptos cambios. De esta manera, se financian muchos festivales internacionales, compras de propiedades y mercancías, y pagos de honorarios y vuelos comerciales de artistas de renombre alrededor del mundo.

a tocar a otro lado, así que insistió en ser el primero para poder irse más temprano. Tocó alrededor de dos horas desde *techno* a 120 bpm hasta un *progressivepsy* alrededor de 140 bpm. La variedad en su estilo musical estuvo bien para comenzar. Venía acompañado de su amiga Eliete y del hijo de ella, un niño robusto, hiperactivo de alrededor de 8 años. Luego, tocó [Nemo](#), un *liveact* de *techno* con producciones originales que duró 2 horas. Después, Andrea, originaria de Querétaro, tuvo su primera presentación como *dj* solista con un proyecto al que nombró temporalmente “[Andy J](#)” que empezó con *progressivehouse* y terminó en *hi-tek*, con un tiempo de ejecución similar. Luego [Gabriela de la Mora](#), originaria de San Cristóbal, tocó un *set* de *progressivetechno* alrededor de los 130 bpm durante 90 minutos. Aldo *dj* [Alk’loid](#), originario de Veracruz, fue el siguiente y también tocó hasta por 2 horas un *set* de *psytrance* a 145 bpm. Finalmente, Carlos Zepeda *dj* [Multiverse](#), también originario de San Cristóbal y muy activo en la mayoría de los eventos electrónicos de la escena local, quien, por cierto venía cargando su propio equipo en un “muerto pequeño” (*rack* o *flying case* que contenía un par de *cd players* pioneer cdj-200 y una *mixer* pioneer djm-250) que ocupaba toda la mesa. Tocó también durante casi dos horas, hasta que, misteriosamente, al rededor de las 4:00 am, nos cortaron la corriente eléctrica.

Se veía que había sido a propósito, ya que las casas de los vecinos seguían iluminadas, así que la gente comenzó a rechiflar y a enfadarse conmigo, pues, pensaban que yo era el que estaba tratando de terminar la fiesta abruptamente. Muy probablemente, fue don Valentín (creo que así me dijeron que se llamaba) el compadre (y creo también sobrino) de doña Mary. Quien ya estaba enojadísimo conmigo, porque además de que su pareja había tenido un desliz con uno de los extranjeros que asistieron a nuestra fiesta, tenía que irse a trabajar desde muy temprano a la mañana siguiente y decía que no lo dejábamos descansar con el ruido que generaba nuestra fiesta.

Cómo yo tenía muchas ganas de tocar, de todas formas me conecté y mientras duraron las pilas de las bocinas y mi computadora, toqué por alrededor de 40 minutos, sin refuerzo de frecuencias graves y a la mitad del volumen que los demás *djs*, hasta que, finalmente, se fueron todos los asistentes alrededor de las 4:30 de la mañana. Cuando terminamos de recoger todas nuestras cosas eran casi las 6:00 am y estaba apunto de amanecer.

El balance final del evento no fue bueno, aunque vendimos absolutamente todo lo que teníamos, no conseguimos suficiente dinero para ir a Palenque. Además con los cortes de corriente eléctrica, se descompuso una de las bocinas y me hice acreedor a una multa con doña Mary por no haberle avisado previamente de mi evento. Así que, financieramente, terminamos peor de lo que estábamos y además, se lesionó, un poco, mi reciente alianza con doña Mary. La única ganancia, lo bailado.

#### Jueves 18 de marzo de 2021: Inaugurando el Eleva

Rubén (otro amigo artesano) originario de Tapachula, Chiapas, y residente de San Cristóbal, decidió invertir sus ahorros en poner un hostel al que llamó “Eleva” a unas calles del andador guadalupano. Quería hacer una fiesta de inauguración para promocionar su negocio, así que nos contrató para tocar, poner el audio y la iluminación. Nuestro amigo Josué intercedió por él, así que le dimos la tarifa más baja que manejamos \$500 (el equivalente a \$25 usd). Llegamos al rededor de las 4:00 pm al hostel. Como acto sorpresa de inauguración, tocaron los Thunder Dreamers de la Heyoka Society durante poco más de 3 horas, esta vez con Nehuen tocando el violín y el clarinete en vivo, Arcturus poniendo los *beats* y Andrea hacía los acompañamientos con el pandero y sonaja. Luego, tocó *dj Winak*, mejor conocido en San Cristóbal como “el Psyayin”. Luego fue el turno de [Kauyumari](#), veterano local de las fiestas

de *psytrance*, originario de la Ciudad de México. Para cerrar, Andy J y Arcturus, cada uno a su turno, aferrados y de contrabando, intentaron poner diferentes estilos de música más lenta y tranquila, pero solo los dejaron hacerlo durante algunos breves minutos. Finalmente, al filo de la media noche, Rubén paró definitivamente la fiesta para evitar tener problemas con los vecinos del lugar.

El balance final del evento apenas si fue aceptable. Con la paga recibida por nuestro trabajo completamos para los gastos del transporte a Palenque. En un plano más personal, me di cuenta que, a veces, a uno le toca llevar todas las cosas, conectarlas, hacer que suene y se vea bien; y dejar todo listo para que otros toquen y se pueda realizar la fiesta. A esta tarea le llaman “producción de eventos”, y es una tarea muy demandante, tanto así que, algunos de los *ravers* se dedican exclusivamente a ella; y algunos otros prefieren pagar para que otros *ravers* con más experiencia les “organicen” sus eventos; y aunque tenía muchas ganas de tocar como *dj*, en esta ocasión yo no tuve oportunidad de hacerlo. Aun así, me fui satisfecho, porque al final resultó un buen evento.

### Sábado 20 de marzo de 2021: El llamado de Nahual-can

Llegó el día de la reunión. Desde principios del mes, mi pareja, Andrea, también conocida en la escena local como *dj* Andy J, había venido organizando un *tour* de San Cristóbal a la fiesta “Nahual-Can Equinox 2021” en Palenque. Aunque al principio hubo bastantes personas que manifestaron estar muy interesados en el *tour*, cuando llegó el día de la fiesta solamente 3 mujeres jóvenes de veintitantos años, originarias de Saltillo, Coahuila, residentes de San Cristóbal y seguidoras del proyecto de *dj* de Andrea, habían pagado totalmente por el servicio. Como el número de participantes no era suficiente para poder rentar una camioneta,

nos fuimos todos, ellas y yo, en mi automóvil compacto.

Después de algunos contratiempos menores, logramos salir al filo del medio día de San Cristóbal. Esta era mi cuarta visita a Nahual-Can desde que comencé esta investigación, gracias a que ya conocía la ruta que pasa por Ocosingo, el viaje de ida estuvo tranquilo. Aunque la carretera estaba en muy mal estado, casi no nos detuvimos por nada, excepto para cargar combustible e ir al baño y algunas paradas forzosas de algunos minutos en tramos que se encontraban en obras de reparación y mantenimiento.

Sobre la carretera, además de muchísimos baches, se veían signos de que algunas de las zonas aledañas recientemente habían sufrido deslaves, inundaciones, reblandecimiento del suelo y hasta vi algunos puentes afectados. Con todo, después de recorrer poco más de 220 km hacia el noreste, bajamos de la zona de los Altos de Chiapas y llegamos a la ciudad de Palenque al rededor de las 5:30 pm y a Nahual-Can, nuestro destino final, minutos antes de que oscureciera.

Armando, el organizador de la reunión, salió a recibirnos. Cuando llegamos, la fiesta ya había comenzado, la mayoría de nuestros amigos y conocidos de la comunidad electrónica de San Cristóbal que vinieron a la fiesta, habían salido desde el viernes; algunos de ellos y otros grupos de extranjeros ya tenían instalado su campamento.

En esta ocasión la fiesta se celebró casi en la entrada del terreno de Armando, donde ahora había una barda perimetral hecha con bloques de cemento, zaguán en la puerta de entrada, instalación eléctrica permanente, cocina con refrigerador nuevo de 28 pies cúbicos, internet satelital y además una “cabaña” de concreto que, dice Armando, es el único material que perdura en la selva palencana. “Todo gracias a la voluntad del señor Pakal y pagado con criptomonedas”, añadió.

Me pareció que habíamos más gente que el año pasado, quizá, porque, en términos

de espacio, en esta ocasión todo era más reducido. Me refiero a la extensión del *dancefloor* y a las distancias que teníamos que caminar para ir al baño o conseguir bebidas. Éramos al rededor de 60 personas cuando nosotros llegamos, luego se fueron sumando cerca de otras 50, la mayoría eran extranjeros europeos; habíamos como 15 personas en el grupo de los *djs* nacionales, la mayoría de San Cristóbal, pero también de Monterrey y la Ciudad de México; como otros 5 en el grupo de los *djs* internacionales, ellos venían de Polonia y Hungría; y como 5 o 7 personas de raigambre indígena originarias de Palenque. Ellos no se estaban divirtiendo, ni venían a compartir su trabajo artístico, sí estaban trabajando en la fiesta, pero como empleados en tareas de limpieza, vigilancia de la puerta y seguridad.

Todos los danzantes nos reunimos en un escenario con la forma de Kukulcan compuesto por piezas de decoración recicladas de festivales anteriores, notablemente deterioradas por estar expuestas a la interperie del clima de la región, un único árbol con 2 bancas y dos hormigueros que lo rodeaban, la barda perimetral y la camioneta VW tipo “combi” de Armando, sobre las que algunos artistas del grafiti, extranjeros y locales, estaban realizando una intervención mural colectiva con temática de alienígenas y mayas, todo colocado alrededor de la cabaña que Armando llama “Templo del Xolotl” (en honor a sus perros xoloescuintle) y que usa como dormitorio.

El centro del escenario estaba recargado sobre un costado de la cabaña, y estaba enmarcado por una portería que cargaba 8 bafles de 15” de un audio local y dos *subwoofers* (bocinas especializadas en reproducir frecuencias graves), de la marca Peavy, que no es de la mejor calidad. Además, no estaban bien ecualizadas para reproducir *psytrance*; pero, al menos, sonaban lo suficientemente fuerte. Era el mismo sistema de sonido de la vez pasada, y esta vez, además contaban con algunas luces de colores de tipo “disco móvil”. Los encargados del audio nos reconocieron y saludaron efusivamente a primera vista. Esta vez

no hubo “aéreo” (techumbre con forma de mandala colorida que sirve para cubrirse del sol), Armando dijo que el que tenía se quemó por el sol y finalmente se rompió.

En un plano más personal, me di cuenta que las reuniones en Nahual-Can, al menos para mí, son como una especie de laboratorio microsocioal, en el que hace mucho calor (la sensación térmica en promedio es de 6 a 10 grados celsius más cálida a comparación de San Cristóbal), todas las cosas pasan muy rápido, sino te mueves, te comen o te derrites, en cuestión de minutos; y en general, hay pocas personas. Las suficientes como para poder darse el lujo de tratar de conocer a todos los involucrados personalmente. Estas condiciones, en conjunto, favorecen la observación del *rave* y de uno mismo, como investigador, pero no desde la seguridad y comodidad de la distancia pública o social (Hall, 2003) y la ilusión de anonimato que brinda el punto de vista multitudinario; sino en interacciones personales concretas, cara a cara, que, cuentan historias, desarrollan discursos y personajes, que, construyen, montan y representan distintas ideologías y que proyectan y transforman diferentes realidades.

Para mí, la fiesta estuvo muy divertida. A diferencia de la vez anterior, en esta ocasión sólo duró un día, y todo el tiempo hubo música y bebidas. Tan pronto como llegamos Armando me dijo: “Si quieres tocar es ahora o nunca”. Le contesté que no era buen momento, porque tenía mucha hambre, sed y venía cansadísimo de manejar todo el camino. Me dio un sándwich y una botella pequeña de agua y me dijo: “Si quieres tener la oportunidad de tocar en mi fiesta tiene que ser ahora que está empezando, porque no sé como vaya a estar la cosa; y tal vez, luego, ya no se pueda”.

Pensé que, probablemente, Armando dijo esto porque nunca antes había tenido la oportunidad de escucharnos tocar, en ese momento no teníamos ningún enlace en internet que reproduzca una muestra auditiva de lo que hacemos. Así que, supongo, Armando asumió

que éramos los *djs* más inexpertos de la reunión y por lo tanto, debíamos ir primero, para probarnos e ir quemando sus cartuchos de menos a más.

Esto me pareció razonable, aunque un poco descortés de parte de Armando, porque él había establecido un horario anteriormente que indicaba que a nosotros nos tocaba tocar hasta las 9:00 pm y apenas estaban dando las 7:00 pm. Además los otros *djs* de San Cristóbal, quienes ya llevaban un buen rato ahí, se rehusaron a tocar porque, decían, todavía no era un “buen horario” para ellos y preferían hacerlo más tarde, lo más próximo posible al amanecer, cuando todo mundo estuviera bailando en trance; y en contraparte, a nosotros, que veníamos recién llegados y muy cansados, prácticamente, se nos estaba exigiendo que tocáramos a cambio de un sándwich. Acepté, porque, después de todo, a eso veníamos, a realizar nuestro *performance* como *djs* en Palenque para celebrar el equinoccio. Además, personalmente, considero que es un procedimiento profesional como *dj*, el tocar cuando se es requerido por el anfitrión. Aunque en esta ocasión no hubo pago, ni retribución alguna.

Entonces, decidido, fui a mi automóvil por mis cosas para tocar. Cuando llegué al escenario estaba tocando *dj* Darkman, originario de Palenque, y el ayudante general del sistema de audio contratado. Darkman es un hombre robusto y moreno de alrededor de 30 años apasionado por el *fullon night*, un estilo de *psytrance* que fue muy popular en México y en especial en Palenque, hace como 15 años.

Me pareció que Darkman no hacía nada mal su trabajo como *dj*, conocía bien su música y hacía buenas transiciones y cortes precisos; pero el público asistente, como dije, en su mayoría europeos amantes del *darktrance* y los sonidos más *underground*, no bailaban en lo absoluto. Algunos me comentaron que consideraban su música un tanto “vieja, aburrida y comercial”. Al vernos, Darkman nos saludó alegrado y pidió ser remplazado lo antes posible. Cuando me cedió el turno para tocar, empecé con calma, primero puse algo de *forest*

obscurón a 148 bpm para tratar de no desentonar mucho con lo que Darkman estaba poniendo antes. La gente respondió de maravilla y comenzaron a reunirse en el *dancefloor* de inmediato.

Para mí, fue una situación muy afortunada. La gente quería bailar, y yo les puse algo de música que se adaptó, un poco, a sus preferencias para hacerlo. Eso hizo que se emocionaran y le fueran echando cada vez más ganas a sus danzas. Yo también me emocioné al verlos bailar e interpreté sus movimientos como señales que me iban indicando que tenía que buscar y poner música parecida, acorde, armónicamente hablando, pero cada vez más rápida, oscura, extraña y movida.

Noté que la gente se sorprendió con como cada vez iba poniendo música que les iba gustando más. Esto hizo que entráramos a una especie de ciclo de retroalimentación energética, que cada vez, iba sacando nuestros mejores pasos de baile y nuestras mejores músicas de todos. La narrativa y el ambiente de la fiesta cambiaron por completo en cuestión de minutos. El *forest* se convirtió en *darkpsy*, dos subgéneros de diferente velocidad e intensidad de *psytrance*. Eso se vio reflejado en distintos niveles de euforia en las danzas y en las relaciones que, como *dj*, sentí que estaba estableciendo con los bailarines.

En menos de 40 minutos absolutamente todo el mundo estaba en el *dancefloor*. Entonces, Andrea, emocionada, me pidió que le diera oportunidad de poner algunas pistas. Acepté, pues sabía que estaba lista y preparada, pero le pedí que no subiera la velocidad a más de los 160 bpm, que es una velocidad considerablemente rápida para la mayoría de estilos de música electrónica. Ella está acostumbrada a otro tipo de *beats*, así que no me hizo caso, rápidamente pasó al *hi-tek* y sus usuales 175 bpm, inclusive subió hasta el *psycore* a más de 200 bpm. La gente estaba vuelta loca, gritaba y aullaba de la emoción. Todo el mundo nos saludaba por nuestros nombres artísticos y nos daba muestras de su aprobación, cosa que

me sorprendió bastante, pues, pensaba que éramos casi desconocidos para ellos. A partir de entonces, Andrea y yo, nos la pasamos intercambiando turnos cada 4 *tracks*, pero, como frecuentemente “*loopeabamos*” los *tracks* (repetir frases o motivos cortos indefinidamente), esto podía durar cualquier cosa entre 10 y 30 minutos.

En San Cristóbal, la mayoría de las fiestas electrónicas, usualmente, se mantienen entre 120 y 150 bpm, máximo. Entonces, como nosotros éramos los encargados del *warmup* (calentamiento), es decir los primeros en tocar, no fue muy amable de nuestra parte, llegar y prender toda la fiesta al máximo, porque apenas estábamos empezando la reunión y todavía faltaban por tocar todos los demás. Se supone que un buen *dj* debe conocer y respetar estos códigos.

Debido a que la mayoría de los *djs* que estaban anunciados cancelaron su presentación en el último minuto, decían los encargados del audio que teníamos tiempo de sobra. Casi sin darnos cuenta, Andrea y yo tocamos nuestro proyecto colectivo llamado Salsickedélical por cerca de 3 horas.

Me fue difícil evaluar nuestro desempeño en esta tocada. Por una parte, se puede decir que, nuestra actuación fue un éxito porque a la gente le encantó danzar con nosotros y eso es lo más importante en estas reuniones. Por otra parte, la mayoría de los *djs* sancristobalences presentes desaprobaron nuestro comportamiento. Llegué a escuchar que, a nuestras espaldas, nos llamaban presumidos y abusivos por dejarles el bpm muy arriba (cuando los siguientes *djs* bajaron la velocidad y el volumen de la música para sentirse más cómodos con su música, la gente se decepcionó un poco y comenzaron a desalojar el *dancefloor*); y eso es malo, considerando que tenemos que trabajar con la mayoría de ellos en las fiestas electrónicas de San Cristóbal.



Fotografía 25: délica *dj set* en Psycrislab, S.C.L.C.

Cuando terminamos, estábamos completamente empapados de sudor y como ya veníamos cansados del viaje, quedamos exhaustos, así que nos fuimos directo a dormir a nuestro automóvil (tuvimos que dejar nuestra tienda de campaña en casa para que cupieran las maletas de nuestras pasajeras). Nosotros no fuimos los únicos en hacerlo, en mis múltiples salidas al baño y por un poco de agua, poco a poco, me pude percatar de que, casi todos los danzantes prefirieron retirarse a dormir. De manera que, entre las 5 y 6 de la mañana, cuando se supone que iban a comenzar a tocar algunos de los *djs* sancristobalences con más renombre, el *dancefloor* estaba casi vacío.

#### Domingo 21 de marzo de 2021: Equinox

Cuando despertamos, teníamos hambre y casi nada de dinero. Así que comenzamos a armar nuestros especiales clásicos de [La Parrilla del Terror](#) (nuestro negocio de comida móvil),

pero Armando nos detuvo diciendo que no podía dejarnos vender comida, aún cuando él mismo me había invitado específicamente a hacerlo en días anteriores. Le reclamé su proceder y me dijo que si habría chance de vender, pero más tarde, cuando él terminara de vender sus sándwiches. Al rededor de mediodía, nos dio permiso de vender, pero lejos de la cocina y de la sombra donde estaba la mayor cantidad de personas. De todas formas lo intentamos, pero casi no vendimos nada, solo como 4 choripanes y como otros 4 que, en diferentes momentos, fueron encargados por Armando para sus “invitados especiales” y de los cuales nunca recibimos pago. Al final terminamos regalando varios, porque los alimentos comenzaron a degradarse peligrosamente por el intenso calor y no era una opción regresar a San Cristóbal con ellos.

Estábamos en un problema porque no teníamos dinero, teníamos mucha sed y no nos regalaban ni agua. Armando vendía cada lata de cerveza de la marca superior en \$40 pesos o \$2 usd (su precio regular en San Cristóbal es de \$7.5 pesos o \$0.3 usd), la mayoría de los *djs* nacionales no podíamos darnos el lujo de comprarlas, así que, la mayoría terminaron retirándose de la fiesta antes de las 3:00 pm con un amargo sabor de boca. En contraparte, los extranjeros no tenían problemas en comprar varios paquetes de 6. Inclusive ví a varias mujeres extranjeras comprando artesanías y otros servicios de manos mexicanas a cambio de algo de comer y una o dos cervezas. Esto marcó una notoria diferencia entre el grupo y en el grado de diversión.

Harto de esta situación, tomé todo el dinero que nos quedaba y Andrea y yo fuimos en mi automóvil al centro de Palenque a comprar un cartón de caguamas (cervezas tamaño familiar), las cuales resultaron más caras de lo normal, porque, como nos enteramos en ese momento, a diferencia de San Cristóbal, en Palenque no está permitida la venta de bebidas alcohólicas los domingos.

Cuando regresamos a la fiesta había mucha gente en la entrada de Nahual-Can, se veían algo desconcertados y decían que estaban buscando la manera más rápida de irse hacia el Panchán, un restaurante, campamento y punto de encuentro social y cultural con cierta fama local. Rubén, mi amigo artesano, quien recientemente abrió su hostel en San Cristóbal, se nos acercó para preguntarnos sino íbamos para allá. Le dije que no y me dijo que deberíamos, o al menos deberíamos ofrecer el servicio de transporte, porque, aquí en donde estábamos (Nahual-Can), la fiesta ya había terminado y que todos se estaban reagrupando allá, debido a que Armando había amenazado a unos extranjeros con un cuchillo.

Sorprendidos por estos comentarios, nos metimos a la fiesta. Todavía faltaban por tocar [Absurdus](#) de [Enygma Music](#), originario de Hungría; y [Mirror Me](#) de [Anomalistic Records](#), proveniente de Polonia. Ellos eran los artistas internacionales estelares. Dado que no había otra cosa que hacer, comenzamos a beber y a bailar, y la gente que quedaba se nos acercó a platicar y convivir.

Mientras estaba tocando Absurdus, escuché algunos rumores, que posteriormente el propio Armando confirmó, acerca de que, había unos italianos que estaban vendiendo cocaína a precios exorbitantes. Se la ofrecieron a Anthony (Mirror Me), quien recién había llegado a México, y él estaba dispuesto a pagarla, pero no tenía suficiente dinero en efectivo para hacerlo. Así que le pidió a Armando que le cambiara algunos dólares por pesos para realizar esa transacción. Armando se sorprendió por esta solicitud y fue a ver quienes eran los que estaban lucrando con su fiesta dentro de su propiedad. Como eran varios los involucrados, dicen que Armando, efectivamente, llegó gritando y blandiendo un cuchillo de por lo menos 25 cm (herramienta muy común en la selva palencana). Al ver esto, me dijeron que, todos los italianos se hicieron para atrás y le echaron la bronca a una mujer española de treinta y tantos años de edad, que, decían, era la dueña de la mercancía. Ella se soltó a llorar,

pidiendo disculpas y gritando que, por favor, no la lastimaran; mientras Armando le reclamaba el porque venía a su casa en la “sagrada selva” a vender drogas. Le exigió que le mostrara todas sus pertenencias. La mujer traía alrededor de 8 o 10 gramos empaquetados para su venta individual. Ahí enfrente de todos los presentes, probaron la cocaína, la cual resultó ser de muy mala calidad, y además pretendían venderla en \$1500 pesos (\$75 usd) por gramo. Ella alegó que no sabía nada de esto, que era la primera vez que la probaba, que eso le había costado, y que, sólo estaba tratando de recuperar una parte de lo que había gastado para poder regresarse a su país. Armando le pidió que dejara de mentir, se ahorrara la actuación y se fuera.

Esta dramática escena, marcó un cambio en la dinámica del grupo, la mayoría de los connacionales presentes, casi todos *djs*, comenzamos a percibir que los extranjeros solo estaban tratando de beneficiarse a nuestra costa tratando de vendernos drogas y música a precios inflados para seguir viajando y disfrutando de nuestro país, mientras se aseguraban de perpetuar la desigualdad social y el servilismo económico.

Por otro lado, la supuesta violencia con la que Armando reclamó sus derechos de propiedad y exclusividad de mercado contra una “indefensa” mujer extranjera, fue percibida por los turistas como abusiva e inaceptable, y eso hizo que casi todos los europeos huyeran despavoridos. Lo que interpreté como un gesto de aparente solidaridad o lealtad entre ellos.

De todas formas, como estaba programado, tocó Mirror Me y lo hizo muy bien, presentó una música modular muy elaborada, oscura y retorcida, difícil de encasillar en un solo subgénero de *psytrance*; aunque, además de nosotros, no había gente danzando. Él sólo pudo tocar por poco más de una hora. El sistema de audio solo fue contratado por 24 horas, las cuales se cumplieron a las 6:00 pm y a esa hora desconectaron su equipo y se marcharon. Se terminó la música por unos instantes y el ánimo del grupo decayó, pero yo venía preparado

para este momento con una bocina de 15" autoamplificada de marca KSR, que tampoco es de buena calidad, pero en ese momento, sonaba como la mejor bocina del mundo.

Al llegar a mi automóvil para sacar mi bocina, me percaté de que, afuera de la propiedad de Armando, se estaban reuniendo un grupo como de 10 personas originarias de Palenque. Un par de ellos me saludaron, dijeron que me reconocieron por mis visitas anteriores a Nahual-Can. Entre ellos, había gente joven y mayor, delgados y con sobrepeso, todos varones y de piel muy morena, y hasta habían algunos adolescentes abiertamente homosexuales. Todos, decían, tenían en común que, en algún momento, habían trabajado para Armando en su propiedad, pero, en ese momento, por distintas razones particulares de las que nunca me enteré los detalles, no eran bienvenidos a la fiesta.

Ellos sabían que se ponían buenas las fiestas de Armando, pero no les alcanzaba para pagar los \$600 pesos (\$30 usd) que costaba la admisión por persona, y sabían que Armando no les iba a permitir pasar a su propiedad gratis, así que se quedaban afuera a beber y a maldecir a Armando. En ese momento, me di cuenta que había dos fiestas en una, divididas por un estrecho muro de concreto. Una afuera, bastante marginal, con música popular y comercial, sin lugares en donde sentarse, con personas locales que todo se compartían rodeados por basura y matorrales muy secos. Y del otro lado del muro, otra fiesta completamente distinta, con música electrónica vanguardista, con casi puros extranjeros de piel muy blanca y algunos mestizos trigeños, en una especie de paraíso idílico muy verde y frondoso con árboles frutales y hierbas medicinales, en la que había de todo, pero todo era relativamente costoso (para la economía local) y casi nadie regalaba nada. Y yo estaba en medio, entre ambos mundos y con el poder de decidir a quien quería favorecer con mi bocina. Por curiosidad, me quedé algunos minutos afuera preguntándoles todo tipo de cosas a los oriundos, hasta que Armando salió para llevarnos de nuevo adentro a mí y a mi bocina.

Gracias a esto, la fiesta se prolongó más allá de las 2:00 am, pero ya nada más entre nosotros, que éramos alrededor de 10 personas. Todavía cenamos y tocaron dos artistas más, [Mental Effects](#), de Monterrey; y tal como estaba programado, el que clausuró la reunión fue [Bolon Yokte](#), el proyecto de *psycore* de nuestro anfitrión Armando.



Fotografía 26: Mirror Me *liveact* en Nahual-Can Equinox 2021, Palenque, durante la tarde del segundo día.

Mientras Armando estaba tocando, pasó un alacrán cargando a sus crías, los atraparon con un machete contra la pared y los colocaron en un recipiente. Armando siempre está muy pendiente de todos los animales que pasan, y resulta ser que, a los alacranes, los echan al *pox* (licor de maíz de la región de los Altos de Chiapas) para hacer una especie de tintura con su

veneno, que dicen, es “muy medicinal”. Al final del evento solo quedamos Armando y yo, me compartió una rebanada de su pastel de tres chocolates (también estábamos celebrando su cumpleaños) y lo escuché tocar todo su *set* hasta que se aburrió de mostrarme algo de la música nueva que había publicado recientemente en su disquera [Popol Vuh Records](#). Reímos un buen rato y nos felicitamos mutuamente por haber hecho una buena fiesta. Finalmente, nos retiramos a dormir alrededor de las 3:00 am, él a su cabaña y yo a mi auto.

### Lunes 22 de marzo de 2021: Bloqueados

Desperté alrededor de las 6:00 am, estaba muy cansado y adolorido por dormir encajado en un automóvil, así que traté de seguir durmiendo, pero el intenso calor del sol hizo que me levantara y moviera el auto hacia la sombra más cercana. La fiesta había terminado, oficialmente ya no había nada más que hacer ahí y nosotros (Andrea, yo y nuestras 3 pasajeras) éramos los únicos que quedábamos en el lugar, sin contar a Armando y Sofía (su pareja, originaria de Querétaro y muy amiga de Andrea). Me eché un cubetazo de agua sobre la cabeza, me lavé la cara y comencé a preparar todas mis cosas para partir lo antes posible. Terminé con mis preparativos poco antes de las 9:00 am, pero las mujeres que nos acompañaban decidieron tomar las cosas con mucha calma, dieron un paseo por la propiedad de Armando mientras escuchaban sus historias e interpretaciones de los mitos mayas, inclusive se dieron tiempo de plantar un árbol cada una y tuvieron una charla sobre el empoderamiento femenino con Sofía, mientras desayunamos empanadas con hongos y nopales. Con todo esto, terminamos saliendo de Nahual-Can alrededor de mediodía.

Habíamos perdido toda la mañana platicando y con ello la oportunidad de pasar a las Cascadas de Roberto Barrios, que era una parada que anunciamos originalmente en la

publicidad de nuestro *tour*. Cuando pasamos de largo por la desviación que conduce hacia las cascadas, nuestras pasajeras se molestaron y me reclamaron mi proceder muy desilusionadas. Ese fue el principio de nuestros desacuerdos. Les dije que ya no había tiempo, ya que, sí pasábamos a las cascadas terminaríamos saliendo de ahí cuando muy pronto hasta el atardecer; y durante la fiesta, todos mis amigos de San Cristóbal que venían en automóvil y también los lugareños, me habían advertido que la carretera por la que transitábamos es muy peligrosa de noche, sobre todo los tramos de Palenque a Ocosingo y de Ocosingo a Oxchuc, que durante el último año se han vuelto muy famosos por sus frecuentes asaltos con violencia extrema.

Hicimos 3 horas en llegar a Ocosingo, comenzaba a sentirme débil y mareado, así que me detuve en un restaurante a lado de la terminal de autobuses para descansar y comer algo. La señora que atendía se tardó en cocinar y nosotros en comer. Cuando terminamos eran las 4:10 pm. Para nuestra mala suerte, hace apenas 10 minutos, acababan de instalar un “bloqueo total” a la altura de un poblado llamado El Carrizal, que se encuentra a la salida de Ocosingo con dirección a San Cristóbal. Corrían muchos rumores al respecto. Al parecer, dos grupos de comerciantes rivales emparentados entre sí, se disputaban la herencia de un predio en este poblado, y uno y otro bando se la pasaban bloqueando la carretera como medida de presión para poner a las autoridades de su parte. Lo importante es que, sencillamente, no había forma de pasar por ahí, ni siquiera pagando.<sup>42</sup>

Toda la gente que estaba en la carretera se estaba regresando hacia la ciudad y algunos

---

<sup>42</sup> Esta situación de bloqueos carreteros es muy común en Chiapas, los lugareños usan esta técnica para llamar la atención de las autoridades, medida de presión política y social, y para recaudar fondos para distintas actividades como las de mantenimiento de su poblado y la realización de sus fiestas patronales, entre otras. Usualmente los bloqueos son “intermitentes”, es decir que, al cabo de algunos minutos, cuando se han juntado las suficientes personas en la carretera, dejan pasar algunos automóviles a cambio de una “cooperación voluntaria” monetaria, y vuelven a repetir la operación de bloqueo. En esta ocasión no fue así, uno y otro bando, proclamaron que no permitirían el libre tránsito por la carretera hasta que el juez resolviera a su favor.

me advirtieron: “Regrésate muchacho, mejor ni intentes pasar por aquí. Esos que bloquean el camino están locos y ya han quemado algunos carros y macheteado a las personas”. Así que, eso hice, di media vuelta y unos kilómetros adelante, cerca de la gasolinera, donde había una buena sombra, me detuve por completo a esperar con la esperanza de que retiraran pronto su bloqueo.

Entonces, comenzó una lluvia de quejas y cuestionamientos por parte de nuestras pasajeras contra mí, me decían cosas como “¿Qué estás haciendo? ¿Por qué te detienes? No es posible que un grupo de personas cierren la carretera hasta que se les antoje. Tenemos que llamar a la policía, al ejército o a alguien para que los desalojen. Por lo menos, tenemos que buscar una ruta alternativa. No nos podemos quedar aquí, así nada más, esperando indefinidamente...”. Les dije que, ahora sí, no nos quedaba de otra más que tomarlo con mucha calma, y que agradecieran que esta situación nos estaba ocurriendo en la ciudad de Ocosingo, que cuenta con todos los servicios como tiendas, bares, bancos, hoteles y restaurantes; y no en la carretera a la mitad de la nada, donde efectivamente, no nos quedaría otra opción, más que seguir esperando indefinidamente en una fila de automóviles bajo el sol.

Ellas no dejaron de quejarse ni por un momento, trataron de culparme por la situación que estábamos atravesando y exigieron que las dejara en “algún lugar, donde pudieran preguntarle a alguien que hacer”. Las dejé en la terminal de autobuses. Andrea y yo fuimos a tomarnos un par de cervezas. Cuando terminamos, empezaba a atardecer, pasamos nuevamente por la terminal y estas mujeres se apresuraron para acercarse a nosotros. Nos dijeron que habían trazado una ruta, la cual, me pareció muy extraña (aunque luego entendí que era usual para los transportistas chiapanecos), porque no aparecía en el mapa a la primera búsqueda (había que ponerle mucho *zoom* al navegador y esperar algunos minutos a que

cargara) y además de que tenía vueltas de 90 grados, implicaba un viaje de más de 12 horas (según el *software* navegador, que, por experiencia, sé que siempre toma mucho más tiempo, especialmente cuando no se conoce el camino) para salir a Altamirano atravesando por varios tramos de terracería para llegar a Comitán., y finalmente regresar a San Cristobal. Les dije que me parecía muy arriesgado y que no estaba dispuesto a tomar una ruta súper larga por un camino misterioso hecho por la gente local (algunas partes del trayecto no eran por carreteras oficiales, sino caminos recientemente construidos), sin suficiente gasolina y sin llanta de refacción.

Uno de los transportistas que estaba por ahí, nos escuchó discutir y nos mostró en el mapa un camino para rodear el bloqueo, decía que era la ruta que estaban tomando todos sus compañeros de trabajo. La aplicación del teléfono marcaba que era un desvío de sólo 20 minutos y que volveríamos a salir a la ruta principal, así que me animé a tomarlo.

Atravesamos Ocosingo con dirección hacia el poniente con rumbo a un poblado llamado Parque de Feria, para, finalmente, comenzar a dar un largo rodeo de regreso a Ocosingo por un camino peatonal de terracería muy empinado y polvoriento, en el que apenas si cabían 2 autos pequeños. El camino estaba cubierto de pequeñas piedrecillas que, por el paso de tantos vehículos, salían volando en todas direcciones dificultando la visibilidad y arruinando la pintura de mi automóvil.

Justo en los últimos 2 km antes de reincorporarnos a la carretera principal, en la parte más empinada del trayecto, mi carro con sobrepeso no lograba subir la pendiente. Por más que pisaba el acelerador, sólo conseguía atascar las llantas delanteras. Todos los automovilistas que venían en sentido opuesto al nuestro, me decían que me regresara a Ocosingo, que más adelante estaba aún más empinado y que no había forma de que pudiera lograr subir.

Justo cuando estaba apunto de rendirme, pasó en una camioneta un señor como de 50 años que parecía originario del lugar, me dijo que él también tenía un “carrito pequeño” (como el mío), y que le constaba que sí podía subir la pendiente, pero que, tenía que bajar a las mujeres y aventarme a hacerlo “sin miedo y de un sólo jalón, en pura primera y sin pisar el freno”. Aquello me parecía temerario, pero tampoco me quería regresar. Así que les pedí que se bajaran. Andrea se quedó conmigo. Respiré profundo, tomé vuelo y aceleré, “recio y tranquilo”, como me habían indicado. Al final, salimos a la altura de una iglesia evangélica que lleva por nombre “Nueva Galilea”, nos hicimos poco más de 3 horas en este desvío de unos cuantos kilómetros. Yo estaba súper estresado, pero, por fin, habíamos logrado salir de Ocosingo.

Eran alrededor de las 8:30 pm, sobre la carretera, en sentido opuesto, había una larga fila de camiones, que no podían bajar por donde nosotros subimos, esperando su turno para poder entrar a Ocosingo. En contra parte, nuestro carril estaba completamente vacío y aunque ya era de noche y la carretera no estaba alumbrada, me animé a seguir conduciendo, porque todavía estábamos a medio camino de nuestro destino y yo ya quería llegar a como diera lugar. Ya iba muy cansado, me dolía mucho el cuello y me deslumbraban demasiado las luces altas de los otros automóviles que rara vez concedían el cambio de luces. Sin querer, pasé por alto varios topes que ni siquiera alcancé a ver; y creo que hasta averié mi automóvil haciéndolo, porque pude percatarme de que perdía mucha más potencia de lo normal cuando íbamos de subida. Con todo y al límite de nuestras fuerzas, paciencia, combustible, dinero y otros recursos, finalmente, llegamos a San Cristóbal poco antes de la medianoche. Dejé a nuestras pasajeras en el mismo lugar en el que las recogimos, en la casa de una de ellas, y nos fuimos a cenar tacos de carne asada, antes de caer completamente rendidos.

## Martes 23 de marzo de 2021: Balance final

Estaba tan cansado que dormí la mayor parte del día. Sólo despertaba ocasionalmente, durante algunos minutos, para tomar agua, comer alguna fruta e ir al baño. En los espacios entre estas actividades, poco a poco, comencé a recordar todo lo que había estado haciendo durante el fin de semana. Aquello me parecía una verdadera locura, porque, aunque sí nos divertimos mucho tocando en Palenque, el balance final del evento no fue muy favorable para nosotros.

A pesar de que llevamos gente que pagó por su entrada, comida para vender, un montón de equipo y herramientas costosas, trabajamos mucho en diferentes momentos y lugares, y además prendimos la fiesta ofrendando nuestro *performance* como *djs*; no sólo no generamos casi nada de dinero, sino que gastamos más del que teníamos. Por lo menos, esta vez no nos picaron las garrapatas, aunque sí las hormigas. De nuevo, la única ganancia fue lo bailado y nuestras nuevas experiencias, que nos probaron que podemos seguir avanzando en el camino de los *rave*, y aunque, en él recorrido, es bastante probable que las cosas no salgan de acuerdo a lo planeado; sí nos lo proponemos y trabajamos en equipo, podemos ir superando todo tipo de pruebas. También, pude darme cuenta que, por más que se hayan repetido en varias ocasiones las locaciones y se conozcan de primera mano las rutas y atajos, la gente con la que compartimos es distinta y uno mismo, también, va cambiando aceleradamente entre una fiesta y otra.

Los próximos días del mes fueron realmente muy difíciles para nosotros, inclusive hubo momentos en los que no tuvimos nada para comer y tuvimos que salir a trabajar como artistas callejeros; pero, en retrospectiva, me di cuenta de que así, más o menos, es como viven muchos de los *ravers* que residen en Chiapas por las fiestas y para las fiestas

electrónicas de *psytrance*. Las reuniones en sí mismas, sólo son pequeños momentos tan deleitables como fugaces. Me pareció que, lo que la mayoría de la gente que asiste regularmente a estos eventos no alcanza a ver, es que la fiesta es solo la culminación de una larga serie de múltiples trabajos, anhelos, rezos, apuestas y esfuerzos de muchas personas para sortear toda clase de dificultades y obstáculos para que, al final, podamos estar ahí, en el *dancefloor*, en condiciones de compartir esos momentos de liberación, transformación y placer en los que danzamos todos juntos.

Considero que el camino, y no sólo me refiero a las distancias físicas que recorremos, sino también a las emocionales, sociales, simbólicas y espirituales, es la parte más importante de todo esto. No sólo porque más de la mitad de nuestras experiencias nos ocurren en él, sino porque es el camino, el trabajo que le invertimos y las lecciones que aprendemos al recorrerlo, los que nos permiten llegar a esos lugares paradisíacos que tanto nos gustan y disfrutar de esos estados de consciencia extraordinarios que tanto buscamos. También, considero relevante el hecho de que, aún cuando las fiestas tienen que terminar en algún momento, la aventura siempre continúa. La misión no está completa hasta que todos los involucrados regresamos a salvo a nuestros lugares de origen y comenzamos a planear la siguiente fiesta.

### Lunes 29 de marzo de 2021: El show debe continuar

Por la mañana a primera hora, mientras me encontraba redactando este reporte etnográfico, me enteré por medio de una publicación en internet que, nuestro amigo y colaborador, Felipe Lemus, alias *dj* [Genosin](#), perdió la vida en un accidente de tránsito, mientras conducía su motocicleta de regreso a su casa en Chilpancingo, Guerrero, después de haber participado en otra fiesta de *psytrance* en la playa con motivo de la celebración del equinoccio. Aún cuando

desconocemos los detalles sobre como sucedió este desafortunado incidente, fue un duro golpe psicológico para nosotros, pues acabábamos de hacer una fiesta con Genosin en San Cristóbal (Fifth Dimension) y nos constaba que era un muchacho muy tranquilo, respetuoso y cuidadoso. Él era un poco más joven que nosotros y como nosotros, se dedicaba a promover el movimiento artístico de la música *psytrance*.

Recordando todas las veces en las que me asusté mientras estábamos atravesando por distintas situaciones peligrosas en el camino a los *rave*, pensé, que, si nosotros logramos regresar a salvo, fue simplemente porque corrimos con mucha suerte. Lo único malo de echar todo a la suerte, es que, es extremadamente difícil darse cuenta de en que momento se está agotando. Lejos de asustarnos, este tipo de experiencias, sólo nos impulsan a seguir adelante, a dejar de cargar cosas innecesarias y a no guardarnos nada dentro de nosotros. Me refiero a compartir nuestras emociones, sensaciones, pensamientos, ideas y sentimientos, y a tratar de disfrutar aún más de nuestra compañía y reuniones; para que, en conjunto, como hermanos y como miembros de distintos colectivos de *ravers*, podamos, cada vez, ir haciendo mejores reuniones. Esta es una de las formas en las que los *ravers* honramos nuestros saberes, conocimientos, prácticas, costumbres, significados y la memoria de nuestros compañeros difuntos.

## **A modo de cierre: Consideraciones a un estudio involucrante sobre los *ravers* en Chiapas y Guatemala**

En esta última parte, de manera muy breve, expondré algunas de las posibles respuestas que encontré a las preguntas de investigación planteadas en la introducción: ¿En qué consisten las experiencias ordinarias y extraordinarias en los festivales de *psytrance* en Chiapas y Guatemala? ¿Cómo se viven estas experiencias? Y ¿Qué papel tienen en la transformación subjetiva de disposiciones y prácticas en la cotidianidad? Estas preguntas se mantuvieron en cambio constante durante toda la investigación, algunas como las que estaban relacionadas con el enfoque “chamánico” se replantearon, otras como las referentes a lo sagrado se relativizaron para evitar caer en toscas generalizaciones; y otras como las de lo extraordinario y la corporeidad se sintetizaron. Esto me llevó a modificar constantemente la forma de exponer los hallazgos.

Remarco el hecho de que, estas respuestas son sólo algunas de múltiples posibles interpretaciones de las experiencias señaladas en las páginas anteriores; y que me involucré con los *ravers* desde distintos papeles y perspectivas: a veces como ayudante de constructor, a veces como fotógrafo y reportero, a veces como cocinero, a veces como “jala cables” (ayudante general de técnico en audio e iluminación), a veces como anfitrión y organizador del evento, a veces como *dj* y encargado del audio, a veces como responsable de la puerta y las barras de alimentos y bebidas, a veces como *vj* (visualista y muralista electrónico); casi siempre, simplemente como uno más, entre los danzantes en sinergia con la música *psytrance*.

En otras palabras, me involucré con las comunidades de *ravers* a través de múltiples procesos dialógicos constantes e incesantes con distintos colaboradores especialistas en estas prácticas. Esto quiere decir que ellos me compartieron sus experiencias, impresiones, conocimientos, procesos, procedimientos, ideas y formas de ver las cosas; yo les compartí mis inquietudes y textos. Juntos produjimos esta etnografía transpersonal e involucrante.

Hay varias formas de conocimiento y sabiduría entre los *danzantes* que acuden a los *rave*, la académica es una de ellas, varios somos profesionistas de distintas disciplinas; en diferentes momentos, todos mis colaboradores revisaron nuestros textos para asegurarnos, entre todos, de que hubiera coherencia y congruencia; algunos como Arcturus y Digo también me ayudaron a corregir, especificar y ampliar las descripciones. De esta manera, con ellos y entre ellos, a través de la información obtenida mediante las técnicas de *observación involucrante* y *entrevistas a profundidad*; y empleando la *perspectiva rizomática*, planteamos las siguientes posibles respuestas. Digo posibles, porque, aunque válidas, son sólo algunas respuestas entre distintas multiplicidades. Remarcando que estas respuestas no son las únicas que coexisten en estos espacios, y que, antes de ofrecernos certezas concluyentes, nos brindan la oportunidad de ampliar e interpretar nuevas perspectivas multiculturales, académicas y artísticas; y las nuevas conexiones que, a su vez, establecemos con ellas, entre ellas y a través de ellas.

Con base en lo anterior, las siguientes conclusiones abordan las fronteras entre lo ordinario y lo extraordinario, el cuerpo, la mente y el espíritu, y la autopercepción del yo, en relación con los mundos y las realidades que habitamos con los otros.

*¿En qué consisten las experiencias ordinarias y extraordinarias en los festivales de psytrance en Chiapas y Guatemala?*

Las experiencias ordinarias ocurren todo el tiempo, mientras nos preparamos y trabajamos para realizar nuestros festivales. Por otro lado, las extraordinarias son procesos simbólicos altamente significativos que rompen con la continuidad de lo cotidiano, y ocurren a través de la autoliberación de los mecanismos que, en las sociedades occidentales, se nos han impuesto sobre las nociones ordinarias del cuerpo y la mente.

Mediante las danzas en los *rave*, cada quien, a su propio ritmo y según sus propias posibilidades, se sumerge en un proceso experimental interno que le permite ir reconociendo, paulatinamente, que la realidad está socialmente construida y es multidimensional. Lo que significa que ocurren múltiples cosas al mismo tiempo y que lo que reconocemos como real aquí y ahora, puede no serlo en otro lugar o momento.

Aunado a ello, los relatos de las personas que entrevisté, confirmaron que el primer acercamiento con la experiencia de los festivales *rave*, por lo menos, logra un profundo impacto anímico, y que, si las sesiones se prolongan, intensifican y repiten con la suficiente frecuencia, pueden empezar a cambiar la forma en la que se perciben los sentidos; y, en consecuencia, los procesos con los que pensamos y las formas con las que nos expresamos y relacionamos.

Desde una perspectiva holística interna y local, que no pretende ser panorámica, ni tampoco la única válida, esta investigación mira a los festivales *rave* como espacios dinámicos multidisciplinarios contemporáneos en los que es relativamente fácil romper con la rutina y lo convencional, y entrar en contacto directo con lo extraordinario, y según algunos colaboradores, hasta con lo místico, numinoso y sagrado.

Considero que la fiesta y el arte son necesidades humanas básicas, para expresar y conmemorar lugares, momentos y elementos significativos en el devenir de la vida de los

grupos humanos, por aquellos que los consideran parte importante de sus vidas, de sus estilos de vida, y sus identidades personales y colectivas, y trabajan por ellos y para ellos. En otras palabras, entre otras cosas, me refiero a que las temporadas de fiestas les sirven a los grupos humanos para ayudar a marcar la línea entre lo ordinario y lo extraordinario.

Ubico que estas características también están muy presentes en los festivales *rave*, ya que durante las entrevistas a profundidad que realicé con mis colaboradores y también en los relatos que algunos *ravers* me compartieron durante mi trabajo de campo, frecuentemente mencionaron que, ciertos participantes, los más comprometidos con las danzas y la realización de las reuniones, eventualmente logran establecer y configurar un espacio-tiempo otro, a través del muy largo proceso festivo, en el que, con la intención y preparación adecuada, manifiestan entrar en un estado de consciencia colectivo al que se refieren como “estar conectado” o “danzar en trance”; y que les ayuda a estar en contacto con su propia interioridad y con los demás participantes, y a veces, también, con otras entidades y otras realidades, con las que establecen relaciones de alianzas e intercambian ideas, trabajos, recursos, sonidos, poderes y conocimientos, entre otras cosas.

Espacio-tiempo en el que se suelen realizar distintos tipos de trabajos altamente especializados que pueden entrar en la lógica de los sacrificios y ofrendas, que incluyen, pero no se limitan a pagar boletos de acceso a los eventos, tocar el tambor, prender y cuidar el fuego, y la realización de proezas físicas, como caminar por horas, subir montañas, adentrarse en los bosques, desiertos, playas o selvas y danzar por muchas horas, días o tanto como se pueda.

Algunos otros *ravers*, además, a veces nos abstenemos de tomar agua, probar alimentos y dormir. En pocas palabras, llevamos nuestros cuerpos al límite de su resistencia física, para debilitar la censura de la “mente consciente”, el “sentido común” y la

“normalidad”, de manera que podamos reconocer y modificar más fácilmente las formas en las que se nos educó para percibir las realidades y las formas habituales en las que trabajan nuestras mentes, y modificarlas.

En general, durante las partes más intensas de las reuniones, cuando estamos danzando con todo y comenzamos a presentar nuestras distintas ofrendas, negamos todas las formas de autocuidado personal, para tratar de despegarnos o arrancarnos del mundo de los hombres y de la trama del tiempo ordinario, y adentrarnos en territorios desconocidos y extraordinarios, donde, desde nuestras propias particularidades, experimentamos con identidades, roles y mundos alternativos; o por lo menos, tratamos de transformar un poco las formas en que vemos la cotidianidad y la normalidad.

Como quedó establecido en la introducción, cuando hablo de “nosotros”, me refiero a un grupo de *ravers*, más o menos, bien definido que comparte afinidades estéticas, tecnológicas, políticas, espirituales y religiosas, y que dedican la mayor parte de sus vidas a producir festivales *underground* de música *psytrance* y a promover la cultura de los *rave*, en un circuito de festivales alternativos, que ocurre entre Chiapas y Guatemala.

Si bien, es cierto que, este estudio no muestra claramente la riqueza y especificidades de las prácticas de los *ravers* guatemaltecos, de manera proporcional a como lo hace con los chiapanecos, tengo que remarcar que, derivado de las regulaciones sanitarias impuestas a raíz de la implantación de la “pandemia de covid-19”, se me impidió continuar con mis estudios en otros países de la región. No obstante, sí da testimonio de que existen personas que practican nuevas artes y modos alternativos de ver la vida, de ser y estar en el mundo, a través de los cuales, se relacionan transfronteriza y transculturalmente, y que, se mantienen vinculados de maneras dinámicas, que los involucrados refieren como altamente trascendentales.

Resaltando el hecho de que, hablo desde mi perspectiva personal, mis experiencias en el campo, mi formación profesional y en base a los relatos de mis colaboradores especialistas, sin tratar de pretender la validez universal de mis interpretaciones fuera de los contextos de los festivales visitados. Promoviendo sus particularidades locales como distintas expresiones de un rizoma cosmopolita regional, en territorios de orígenes ancestrales, con mucha gente proveniente de diferentes partes del mundo, de distintas clases sociales, con gustos, preferencias, aspiraciones, perspectivas, lenguas y culturas distintas, que, actualmente, forman parte de distintas redes de alcance global, y que, se dicen vinculados por afinidades artísticas y tecnológicas, y la supuesta reconexión con la ancestralidad, la espiritualidad y la comunidad que estos espacios facilitan.

### *¿Cómo se viven estas experiencias?*

En los festivales *rave*, los participantes básicamente danzan sin parar hasta casi desfallecer, se entregan por completo a esta actividad, y mediante este sacrificio dicen acceder, más allá de los umbrales del dolor y la resistencia humana ordinaria, a estados de plenitud hacia el interior de sí mismos. Los significados que los *ravers* dan a estas prácticas orientan su vida en distintos caminos, no lineales, circulares, fluidos, móviles, transitorios, a veces discontinuos, destructivos, esencialmente transformativos; y que al mismo tiempo, reclaman a los *ravers* seguir danzando en el futuro cercano para seguir conectándose con estos momentos y lugares extraordinarios.

Al fluir de la interioridad como expresión corporal que vincula la autopercepción del individuo y del ser interior con la inmensidad del cosmos exterior y el cuerpo colectivo, abre

la posibilidad de comenzar a cuestionarse a cerca de las estructuras estáticas dicotómicas con las que, en las sociedades occidentales, se nos ha enseñado a percibir el mundo y que se empeñan en separar al cuerpo de la mente, lo femenino de lo masculino, la interioridad de la exterioridad, al individuo de la colectividad, al día de la noche, lo ordinario de lo extraordinario, lo espiritual de lo carnal, etc.; pues todos estos límites se diluyen práctica y constantemente durante el tiempo que dura el *rave*, por el establecimiento de narrativas compartidas (como el tema de la ancestralidad, los orcos o los alienígenas, por ejemplo) y el ejercicio multidisciplinario de distintas manifestaciones artísticas que, expresan múltiples y distintos procesos cognoscitivos, ideológicos, comunitarios e identitarios, entre otros.

De acuerdo con mis colaboradores, la sensación generalizada de emancipación temporal que produce el espacio-tiempo festivo de los *rave*, se elabora colectivamente a través de la liberación o relajamiento de algunos de los mecanismos de control que la sociedad impone sobre el cuerpo, me refiero, por ejemplo, a las formas socialmente aceptadas de comportarse y mover el cuerpo. Mediante el compromiso, la disciplina, la enseñanza y la repetición reiterada de las danzas, ayunos, días en vela, el yoga, temazcales y otras prácticas corporales como las meditaciones, los malabares y las acrobacias, el circo y el teatro; algunos *ravers* aprenden a doblar, modificar y expandir los marcos de referencia de la mente consciente y sus formas de percibir las realidades.

Los festivales *rave* son escenario de distintos procesos simbólicos en los que idealmente predominan las nociones de liberación y transformación en un *continuum* de distintas experiencias corporales, en las que, el libre movimiento de los danzantes sobre patrones rítmicos básicos, les ayuda a autoreconocerse, desterritorializarse, desapegarse,

empoderarse, desprogramarse y a desterrar las formas en las que se les había enseñado a percibir con sus sentidos y a usar sus cuerpos.

Los testimonios de los danzantes hablan de una sutil modificación mental, que va cambiando el cuerpo de los *ravers* y las formas en las que los usan para ver, escuchar, percibir e interactuar, y que, de forma momentánea (mientras dura la fiesta), les ayuda a expresarse de distintas maneras, a veces, creativas, como en espirales expansivas, de la misma forma como se mueven algunas galaxias; a veces, de formas destructivas, explotan y ofrendan sus cuerpos sin reparo, y se regodean haciéndolo. Mediante distintas experiencias corporales directas e inmediatas, como las danzas, la mayoría de los *ravers* que entrevisté, en distintos grados, manifestaron entrar en contacto con su propia percepción de la interioridad.

En la práctica, durante mi trabajo de campo, comprendí que la gente acude a las reuniones por múltiples razones, no a todos les gusta la música *psytrance*, y no a todos les interesa escapar o luchar contra las determinaciones de los grupos dominantes, y pese a que, no siempre logran, o siquiera están buscando, “conectarse con lo trascendente”, algunos de los *ravers* veteranos, de los que producen los festivales *underground* y sobre los que se trata este estudio, frecuentemente evocaron que siguen asistiendo a sus reuniones, porque, sólo ahí, pueden conectarse física y hasta metafísicamente con distintas personas que gustan de la música *psytrance*, la cultura de los festivales *rave* y el estilo de vida viajero y desinhibido que comportan los miembros de las comunidades de *ravers*.

Mediante estos procesos de separación de la cotidianidad a través del movimiento corporal, la transformación de la autopercepción de sí mismos gracias al intercambio de experiencias transpersonales, y la unificación con los otros participantes con la ayuda de las narrativas compartidas; los *ravers* construyen mundos extraordinarios, y se permiten habitar

en ellos. Se trata de espacios abiertos, sin reglas fijas, pero bien delimitados y con ciertas regularidades como el *dancefloor*, área del *dj* (*backstage*), área de campamentos; y ahora, hasta áreas de sanación con fuegos sagrados, áreas de alimentos, talleres (donde se transmiten conocimientos, técnicas y oficios), áreas de mercaditos de artesanías y otros productos, baños, y a veces, hasta estudios móviles donde se dan clínicas de producción de *psytrance* y se hacen algunas músicas conmemorativas de la reunión. Espacios festivos multidisciplinarios en los que, no obstante, sus perspectivas y sus discursos igualitarios de libertad, fraternidad y tolerancia; se sigue juzgando, controlando y sometiendo.

### *¿Qué papel tienen en la transformación subjetiva de disposiciones y prácticas cotidianas?*

Durante estas celebraciones, observé que la música *psytrance* funciona como una especie de vehículo que permite a los *ravers* guiarse mutuamente, compartiendo entre sí sus distintos conocimientos y experiencias, danzando con *beats* electrónicos que van más allá de lo que consideran los “límites de la consciencia individual” o egocéntrica. En ese sentido, sus danzas son percibidas como una especie de herramienta que les permite trabajar con este vehículo (la música) para distintos fines, desde simplemente divertirse con sus amistades, pasando por la embriaguez y evasión de sus problemas personales y conflictos internos, hasta liberarse internamente de las tensiones y preocupaciones del movimiento rutinario de la vida cotidiana occidental.

Como se mencionó anteriormente, me refiero a un grupo complejo, compuesto por varias personas y colectivos diversos, heterogéneos, multiformes y multidisciplinarios que, en su conjunto hacen un movimiento artístico, espiritual y, en definitiva, político; y que,

además es transpersonal, translocal y transcultural.

Durante los *rave* los colectivos se reúnen con un ímpetu carnavalesco y aventurero para compartir sus trabajos artísticos más recientes, mientras que, a través de la conjugación de sus danzas y múltiples tecnologías (musicales, electrónicas, químicas, enteogénicas, psicológicas, cinestésicas, entre otras), se promueven y propician la emergencia de experiencias estéticas conmovedoras, capaces de producir modificaciones sutiles en las formas de percibir el mundo; lo cual, a menudo los lleva a realizar múltiples procesos reflexivos, que, tienden a trascender las concepciones ordinarias de la “realidad”, la “individualidad” y la “normalidad”; y eventualmente, a establecer hermandades y comunidades entre los participantes que, entre sí, reconocen que también han pasado por estos procesos de transformación subjetiva, y que se mantienen dispuestos a seguir entregándose por completo y sin reservas a la realización de estas reuniones.

Por ello, me parece que los festivales también funcionan de manera parecida a santuarios o templos nómadas contemporáneos, en los que los *ravers* se reúnen a bailar y en los que todos los participantes de este grupo (los que producen las reuniones *underground*), se asumen públicamente, como iguales, por lo menos en el discurso. Aunque, según lo viví y relaté en mi diario de campo, en la práctica, hay algunos participantes que se consideran más iguales que otros, con derechos y obligaciones diferenciadas, a comparación del trato que reciben los novatos y los que no consideran parte de sus comunidades. De manera que, resulta claro que, en estos eventos, no siempre es posible escapar de las rígidas normas o jerarquías de las estructuras sociales occidentales, o al menos, no durante mucho tiempo.

En conjunto, las distintas experiencias (ordinarias y extraordinarias) que compartí en el campo con mis colaboradores, me mostraron que, si no sabes de qué te están hablando los informantes, si no lo has experimentado por ti mismo, es muy fácil caer en el error de forzar

la experiencia personal de los participantes en categorías definidas a *priori* por los investigadores; y también, en el error epistémico y metodológico de proyectar la experiencia personal del investigador en las experiencias de los demás participantes. En ese sentido, durante todo el estudio, en distintos momentos, tuve la oportunidad de reflexionar críticamente sobre mis propios métodos y perspectivas, para tratar de ir mejorando mis técnicas para relacionarme con los *ravers* y recabar información cada vez más útil y precisa. Por lo que, para mi, fue indispensable mostrarles mis textos, discutirlos y preguntarles directamente sus opiniones sobre mis apreciaciones personales.

Mi trabajo de campo también evidenció que los ambientes aquí abordados comparten redes de interacción que preponderan lo afectivo sobre lo racional. Estas formas de conocer y moverse proyectan cambios en las personas que no se perciben a simple vista y no se desarrollan por las vías convencionales.

Desde mi experiencia, me parece que, en los *rave*, mediante la resignificación y combinación de distintos elementos simbólicos provenientes de múltiples culturas y tradiciones de los pueblos que los proyectos de modernidad colonialista aún tildan de “primitivos”, se construyen identidades y sociedades alternativas que se precian de opuestas a las lógicas de los grupos que controlan las sociedades hegemónicas, en las que se comunican y se sienten agrupaciones en las cuales, se intenta explícitamente apartarse de las jerarquías oficiales y se privilegia la fraternidad (*communitas* espontánea). Sin embargo, como se mostró en la segunda parte de este estudio, en los festivales *rave* también se cobra por entrar, se compra y se vende prácticamente de todo, se lucra, se abandona, se controla, se catea, se vigila, se disputa, se captura, se somete, y también se acosa sexualmente.

Esta postura ideológica, es altamente compleja y hasta podría parecer contradictoria para los ajenos, ya que, aunque, en el discurso, supuestamente favorece la horizontalidad y

el igualitarismo; en la práctica, algunos otros *ravers* consideran que es opresiva y que niega las diferencias y conflictos inherentes a la vida en sociedad. Desde la perspectiva de este estudio, no son contradicciones, sino múltiples expresiones de los rizomas que en estos espacios convergen, y cada participante decide con que redes de significados prefiere conectarse y que discursos y realidades reproducir.

En cualquier caso, el grupo de personas que produce estos festivales, procura que sus reuniones se vuelvan cada vez más *underground*, subterráneas, clandestinas e inaccesibles, como estrategia de resistencia y transgresión hacia la censura de lo público, legal y oficial; pero, como cotidianamente, también tienen que funcionar con dinero y tienen que pagar cuentas, no dudan en publicar fotos de las reuniones pasadas y en promocionar sus eventos futuros por las redes sociales y los medios especializados que tengan disponibles, para ganar visibilidad dentro de la escena *rave* a nivel internacional.

Desde la antropología cultural, me parece importante resaltar el hecho de que este tipo de prácticas nos están mostrando que aprender a sintetizar y componer, tanto sonidos como sustancias, por medios electrónicos y neuroquímicos, experimentarlos en carne propia, y a través de estas exploraciones, aprender a reconocer estados de consciencia y cualidades extraordinarias, que a veces rayan en las sensaciones de perfección, infinitud, omnipotencia o divinidad que, surge del interior de uno mismo, y que, se comparte con los demás, como parte de una totalidad superior o cuerpo colectivo; son nuevas formas de ser y estar en el mundo, que implican nuevas formas de verlo y entenderlo.

Me refiero a que los festivales *rave* pueden verse como encuentros multitudinarios, transdisciplinarios, transfronterizos y transpersonales con las singularidades, las otredades, los infinitos, las interioridades y las comunidades. En estos eventos ocurren múltiples experiencias con el potencial de transformar vidas, discursos y actitudes de los participantes

que así decidan hacerlo, y en los que la única constante del grupo es que se mantiene cambiándose y transformándose constantemente. Quizá por eso, rara vez las cosas son lo que parecen a primera vista.

Me refiero a que cada situación tiene múltiples niveles de participación y profundidad analítica. Por ejemplo, dado que la mayoría de los *ravers* practicamos, en algún grado, una que otra actividad vinculada a distintas tradiciones ancestrales como la meditación, el yoga, los mudras, el reiki, el juego de pelota poktapok, el juego de peteka, las danzas extáticas, las danzas con fuego, las artes marciales o realizamos algún tipo de arte, deporte, ejercicio o disciplina que implica mantener una respiración consciente constante; y además, frecuentemente, recurrimos a la homeopatía, acupuntura, música, flores, temazcales y otras medicinas alternativas en búsqueda de sanación, compasión y entendimiento; y también, nos comunicamos entre nosotros casi instantáneamente a través de la internet, usamos dinero electrónico, nos desplazamos internacionalmente en aviones para participar en grandes danzas colectivas y, al menos en el discurso, nos gusta decir que nos preocupamos por cuidar nuestra alimentación, tanto nuestro cuerpo como nuestra mente, y por supuesto, nuestro medio ambiente; y, en general, dado que la mayoría de nosotros pensamos que efectivamente estamos viviendo un período de transición entre eras; supongo que, para los que no nos conocen o no están familiarizados con nosotros, podría resultar tentador tratar de categorizarnos como alguna especie de practicantes del “*newage*” (Argyriadis, et. al, 2008).

Sin embargo, dado que en mi trabajo de campo nunca escuché a ningún *raver* referirse a su movimiento con ese término, y además suele entenderse como *newage* un conjunto de prácticas y creencias que tienden a banalizar y convertir en mercancía los bienes sacros, prefiero el uso del término *redes y circuitos alternativos* (Pinto, 2012), para remarcar que el estudio antropológico de los *ravers* se trata de múltiples caminos, muchos cruces imaginarios

e incontables prácticas, tanto grupales como individuales, que dan lugar a este fenómeno cultural.

Remarcando el hecho de que, dado que estas redes tienen múltiples participantes, también tienen las más variadas apreciaciones, y no se limitan exclusivamente a las implicadas en este texto. Esta es sólo una monografía de una interpretación de una realidad entre las múltiples que coexisten y se encuentran en los *rave*. Otro de sus propósitos es también servir de vínculo con las realidades que habitan los otros involucrados, y con las comunidades académicas cuyo propósito es el estudio de los fenómenos sociales y culturales contemporáneos.

Como etnógrafo, ciertamente, siempre traté de analizar críticamente todos los discursos, ideas, obras de arte, músicas y formas de ver la vida de los *ravers* dentro de su propia escena músico-dancística; pero como al mismo tiempo también soy parte interna de la comunidad, me resultó especialmente difícil hacerlo sin reproducir o echar mano de los locus, figuras retóricas, metáforas y metonimias con las que “nosotros”, me refiero a algunos de los que producimos fiestas electrónicas, crecimos.

Al principio de la investigación, yo solía pensar que solo había una forma de vivir estas experiencias, que era pareja para todos, y que estaba estrechamente relacionada con el misticismo y la sacralidad que algunos de mis colaboradores manifiestan. Sin embargo, en el campo me encontré con que hay muchas formas de vivir los *rave*, y cada quien se los toma como puede, para la mayoría de los asistentes, rara vez las experiencias son sobrecogedoras y transformadoras, por lo general, son de lo más vanales y triviales; y, a veces, hasta pueden tornarse francamente atemorizantes, traumáticas y hasta fatales.

Remarcando que, de entre todos los que se reúnen a danzar en los *rave*, los que producen las reuniones, y sobre los que se centra este estudio de caso, usualmente son

también los que se han comprometido con este estilo de vida; y con el paso de los años, frecuentemente, empiezan a desarrollar formaciones sociales de tipo político y religioso para designar distintas experiencias que, dentro de un contexto festivo, carnavalesco, secular y pagano, les ayudan a sentir y promover sensaciones de plenitud y comunión con los otros involucrados. Por eso se dice, entre las personas que practicamos nuevas artes y modos de vida alternativos, que, “los *rave* nos hermanan como parte de una gran familia”; y que, al mismo tiempo, al menos en el discurso dominante en la escena, nos religa colectivamente a un espacio idílico o de ensueño, al cual nos gusta referir nuestros supuestos “orígenes ancestrales” y a proyectar nuestras “visiones” sobre el futuro.

Finalmente, considero que, para la antropología, el presente estudio es relevante porque ayuda a comprender la presencia y el desarrollo de un movimiento artístico contemporáneo que va de la mano de las nuevas tecnologías, la religiosidad y la espiritualidad alternativa en múltiples contextos urbanos, rurales, translocales, transnacionales y transpersonales. Puede resultar especialmente útil para los que quieran abrirse a nuevas formas de investigación y para aquellos que estén dispuestos a ir más allá de la observación participante y las convencionalidades formales, para establecer un puente entre las nociones de interioridad y exterioridad del investigador en relación dinámica con los otros, que son su objeto de estudio; y también, sus maestros en las realidades sociales en las que trata de involucrarse.

A modo de apología, quiero remarcar que el régimen prohibicionista establecido a partir de la pandemia de “*covid-sars 19*”, me impidió continuar con mis estudios en territorios extranjeros, lo que me llevó a rediseñar la investigación, que originalmente estaba pensada como un estudio comparativo transfronterizo entre los festivales *rave* de Chiapas y Guatemala, y tuvo que transformarse en un estudio rizomático e involucrante que diera

cuenta de una parte de la diversidad y de las múltiples posibilidades y conexiones que en estos eventos ocurren.

Asimismo, también, me gustaría decir que el modelo rizomático y sus textos son muy densos y complejos, es difícil comprenderlos de manera precisa, más tratar de aplicarlos a las situaciones de campo; y estoy al tanto de que, tal como sufrieron en vida Deleuze y Guattari (2014), algunos sectores de la comunidad académica internacional los demeritan y no los consideran científicos. No obstante, yo considero que tratar de establecer conexiones rizomáticas es otra forma hacer ciencia, porque otros pueden tratar de seguir este método y comparar sus propios resultados; y filosofía, porque de alguna forma, a través de nuestras propias prácticas, medios y reflexiones, logramos construir saberes y conocimientos; y hasta arte, porque desarrollamos nuevas perspectivas a través de la modificación estética de nuestros movimientos, habilidades y contextos sociales.

Este estudio de caso fue un intento de aproximación a las redes de los *ravers*, aplicando esta interpretación del enfoque rizomático, tratando de hablar desde adentro de temas importantes para los *ravers*, como ejemplo, el uso de los enteógenos, poniendo especial atención en intentar no caer por completo en la fascinación romántica, prohibicionista o nihilista, y procurando favorecer una mirada curiosa, tolerante, desestigmatizante, comprensiva y sensible a los cambios de vida y circunstancias particulares de las personas que producen estos encuentros y que aceptaron a colaborar conmigo en esta investigación.

Por todo ello, el involucrado, el que es parte de los otros, puede hablar de lo que casi nadie habla. Este enfoque de investigación puede ayudar a comprender a un “otro” colectivo, desde sus propios términos, mediante el autoanálisis reflexivo del investigador (en tanto sujeto cognoscente) y de las multiplicidades en las que se reconoce con ese “otro”-nosotros del cual se forma parte y participa.

Este estudio también, aporta a generar conocimientos acerca de las realidades sociales de las poblaciones dinámicas, invisibles o invisibilizadas que se asientan en el sur de México y el norte de Centroamérica, región cuyos estudios antropológicos tradicionalmente han estado basados en la pluralidad étnica; pero, poniendo el acento en cómo las nuevas asociaciones multiculturales entre personas de distintos orígenes, están transformando el espacio social con su sola presencia y distintas prácticas, que lo intervienen, actualizan, resignifican y transforman.

Finalmente, considero que los *ravers* y sus festivales, se pueden comprender como un conjunto de redes rizomáticas, porque permiten que muchas cosas y personas que no estaban directamente relacionadas entre sí, entren en interacción comunicativa, creando una mezcla de sonidos, sabores, visiones, aromas, sensaciones, culturas, ideas, prácticas, discursos y modos de compartir la existencia, única y compleja, que dota de identidad personal, colectiva y sentido de la vida a muchos seres humanos que actualmente viven y transitan entre Chiapas y Guatemala.

## Referencias bibliográficas

Aguado, J. Carlos, 2011, *Cuerpo e Imagen corporal, notas para una antropología de la corporeidad*, México, UNAM.

Albert, Maria y Gil Manuel Hernández, 2014, “Los movimientos psicoespirituales en la modernidad globalizada. Una mirada desde la ciudad de Valencia”, *Revista de Antropología iberoamericana*, Volumen 9, Número 3, Madrid, Antropólogos iberoamericanos en red.

Arias, Aldo, 2011, *La danza del sol de Ajijic: Un ritual nodo en la red de espiritualidad alternativa*. Tesis de maestría en antropología social, Jalisco, CIESAS-Occidente.

Documento electrónico disponible en:

<http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/141/M468.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Argyriadis, Kali, y Renée de la Torre, y Cristina Gutiérrez Zúñiga, y Alejandra Aguilar Ros (Coords.), 2008, *Raíces en movimiento, prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*. Zapopan, El colegio de Jalisco, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, Institut de Recherche pour le Développement, CIESAS-Occidente e ITESO.

Blanco, Mercedes, 2012, "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos". En *Andamios* vol. 9 no. 19 may./ago. 2012, México, UACM.

Bourguignon, Erika, 1973, *Religion, altered states of consciousness and social change*, Estados Unidos, Ohio State University Press.

Bozano Herrero, José Ignacio, 2018, "Psytrance, tecnochamanismo y psicoactivos: Etnografía de prácticas contrahegemónicas con 'drogas' en un grupo de la nueva espiritualidad en México, Portugal y España". Tesis de doctorado en antropología social, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Brewster, Bill y Frank Broughton, 1999, *Last Night a DJ Saved my Life*. Nueva York, Grove Press.

Briggs, Charles L., 1988, *Competence in performance: The creativity of tradition in Mexicano verbal art*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Bruner, Edward y Victor Turner, 1986, *Anthropology of experience*. Champaigne, University of Illinois Press.

Camacho, Esther, 1999, "Rave: un espacio virtual de identificación entre los jóvenes de la ciudad de México". Tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH.

Coult, Allan, 1977, *Psychedelic Anthropology. The study of man through the manifestation of the mind.* Philadelphia, Dorrance & Company.

D'Andrea, Anthony, 2007, *Global Nomads: Techno and New Age as transnational countercultures in Ibiza and Goa.* Nueva York, Routledge.

De Souza, Gabriel, 2006, *Montevideo electrónico. Nuevas formas de comunicación juveniles.* Montevideo, Ediciones de la banda oriental S.R.L.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 2004, "Cómo hacerse un cuerpo sin órganos", en *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 2014, *Rizoma*, Trad. David A. Rincón, México, Fontamara.

Delgado, Manuel, 2015, *Fiesta y espacio público*, Barcelona, Insntitut Català d'Antropologia. Documento electrónico disponible en: <https://bit.ly/3cZ2qv3>.

Deshays, E., 1990, *Léfant biligue*, Paris, Robert Laffont.

Duranti, Alessandro, 2000, *Antropología Lingüística*, Madrid, Cambridge University Press.

Eco, Umberto, 1990, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

Eliade, Mircea, 1981 (1967), *Lo sagrado y lo profano*, Trad. Luis Gil, Madrid, Guadarrama-  
“Punto Omega”.

Eliade, Mircea, 1996 (1960), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE.

Eliade, Mircea, 2001, *Diario*, Barcelona, Kairós.

Escohotado, Antonio, 1998, *Historia general de las drogas*, Madrid, Alianza Editorial, S.A.

Fierro Alarcón, Jonathan, 2005, *La tribu psycho*, México, UAEM Documento electrónico  
disponible en: [https://www.academia.edu/5142570/La\\_tribu\\_Psyco](https://www.academia.edu/5142570/La_tribu_Psyco)

Fericgla, Josep M., 1988, “La relación entre la música y el trance extático, publicado en  
*Música Oral del sur*, (3): pp. 165-179.

Fericgla, Josep M., 1997, *Al trasluz de la Ayahuasca, antropología cognitiva, oniromancia y  
conciencias alternativas*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo.

Fericgla, Josep M., 2008, *El Hongo y la Génesis de las Culturas. Duendes y gnomos: ámbitos  
culturales forjados por el consumo de la seta enteógena amanita muscaria*, Barcelona, Los  
libros de la Liebre de Marzo.

Fericgla, Josep M., 2015, *Los Jibaros, Cazadores de sueños, diario de un antropólogo entre los shuar, experiencias con la ayahuasca e iniciación chamánica*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo.

Fernández-Calderón, Fermín, y Óscar M. Lozano Rojas, e Izaskun Bilbao Acedos, y Antonio J. Rojas Tejada, y Claudio Vidal Giné, y Esperanza Vergara Moragues, y Francisco González-Saiz, 2012, Efectos asociados al policonsumo de drogas en fiestas rave. *Salud y drogas*, 12 (1), 35-56. Documento electrónico disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=839/83924615003>.

Ferrada-Sullivan, Jorge, 2019, *Sobre la noción del cuerpo en Maurice Merleau-Ponty*, Puerto Montt, Universidad de los Lagos.

Foucault, Michel, 2008 (1966), “Topologías (dos conferencias radiofónicas)”, *Revista Fractal*, núm. 48. Documento electrónico disponible en <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html#>

Foucault, Michel, 2009 (1967), “Des espace autres” (conferencia dictada en el Cercle d’études Architecturales, 14 de marzo de 1967,). Documento electrónico disponible en <https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IEx-usipxhs2iFcnlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1>

François de Sade, Donatien Alphonse (Marqués de Sade), 2002 (1797), *Julieta o el vicio*

ampliamente recompensado. Trad. Rafael Rutiaga, México, Editorial Tomo, S.A. de C.V.

Fromkin, Victoria, et al. 2013, An introduction to language, Nueva York, Wadsworth CENGAGE Learning.

Fry, Michele, 2003, “De indígena a ladino: Diferenciación étnica en la montaña guatemalteca, (1750-1840)” en Diálogos Latinoamericanos (Latinoamericanistas) Núm. 007. Documento electrónico disponible en <https://rb.gy/02ergl>.

García, María, 2014, “Los territorios de los otros: memoria y heterotopía”, artículo publicado de la revista Cuicuilco vol. 21, no. 61 México, ENAH, sep./dic. 2014.

Garrido, Antonio, 2012 “Lo inefable o la experiencia del límite”. Documento electrónico disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4147485.pdf>

Gilbert, J y E. Pearson, 1999, Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum ‘n’ bass y garage, Barcelona, Paidós. Traducción de Núria Riambau.

Geist, Ingrid, 2006, El ritual como sintagmática del sentido, Barcelona, Gedisa.

González, Jorge A., 2007, Cibercultur@ e iniciación en la investigación, México, UNAM/CONACULTA.

González, Sergio, 2018, “Repensando el concepto de Mesoamérica por medio del análisis antropológico de la materialidad y la memoria cultural”. Universidad de Antioquia, Boletín de Antropología, vol. 33, núm. 56, pp. 15-38.

Grof, Stanislav, 2005, Psicoterapia con LSD. El potencial curativo de la medicina psiquedélica, La tormentosa búsqueda del ser (Christina), Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo.

Groisman, Alberto, 2009, Religiões enteógenas: ritual e saúde entre participantes do Santo Daime. En Artur C Isaia. (Ed.). Os outros lados do sagrado, Brasil, Insular, pp. 139-158.

Groisman, Alberto, 2017, The New Furnace: Science, Technology, Plasticity and Religious Life. En Palmisano, Stefania y Nicola Pannofino (Eds.), Invention of Tradition and Syncretism in Contemporary Religions: Sacred Creativity, Brasil, Springer, pp. 177-200.

Groisman, Alberto y B. F. Oliveira, y F.G. Cruz, y Pricila Noernberg, y R. M. Gerber (Eds.), 2012, Theatrum Ethnographicum: campo, experiência, agencia, Brasil, EdUFSC.

Groisman, Alberto y J. Schneider, 2013, “Pesquisa qualitativa, saúde e uso de drogas: desdobramentos e implicações teóricas, analíticas e epistemológicas da utilização da técnica da entrevista de fala aberta”. Portugal, Revista Portuguesa de Saúde Pública, pp. 121-224.

Grosjean, F., 1982, Life with two languages: An introduction to bilingualism, Cambridge

Massachusetts, Harvard University Press.

Hagège, C., 1996, *Lenfant aux deux langues*, París, Editions Jacob.

Hall, Edward, T., 2003 (1966), *La dimensión Oculta*. (Trad.) Félix Blanco, México, Siglo XXI editores, S.A de C.V.

Hannerz, Ulf, 1998, *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Hansegard, N.E., 1968, *¿Bilinguismo o semilinguismo?* Estocolmo, Aldus/Bonniers.

Harner, Michael, 1980, *The Way of the Shaman*, San Francisco, Harper.

Hutson, Scott R., 1999, *Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture*. Documento electrónico disponible en <http://ow.ly/m6rJ303QewZ>.

Jackobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit.

Kelch, Brian, 2004, *Psy-Trance Gatherings and Mystical Experiences*. Documento electrónico disponible en: <http://ow.ly/QX0mt>.

Landau, James, "The flesh of raving: Merlau-Ponty and the 'experience' of ecstasy", en St. John, G., 2004, Rave, culture and religion, Londres, Routledge.

Lambert, W. E., 1974, "Culture and language as factors in learning and education", en Aboud y Meade, Cultural factors in learning, Bellinghaum, Western Washington State College.

Lame Deer, Archi Fire y Richard Erdoes, y José de Olañeta, 2014, El don del poder, Vida y enseñanzas de un hombre lakota, Estados Unidos. Documento electrónico disponible en:

<https://dlscrib.com/queue/el-don-del-poder-archie-fire-lame-dee>

Laughlin, Charles D., 1988, "*Transpersonal anthropology: Some methodological issues*", Documento publicado en *Western Canadian Anthropology*, 5: 29-60, Canadá.

Laughlin, Charles D., 1993, "*Apodicticity: The problem of absolute certainty in transpersonal ethnology*", Documento publicado por la Society for the Anthropology of Consciousness, Estados Unidos, Santa Barbara.

Laughlin, Charles D. y Eugene G., D'Aquili, 1990, *Biogenetic Structuralism*, Nueva York, Columbia University Press.

Lerma, Enriqueta, 2017, "Etnografía de una territorialidad sagrada. La apropiación del espacio por exrefugiados guatemaltecos en Trinitaria, Chiapas". Documento publicado en la *Revista Pueblos y Fronteras digital* 12 (24) pp. 1-22.

Lotman, Yuri M., 1970, Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo.

Maffesoli, Michel, 2004, El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas, (Trad.) Daniel Gutiérrez Martínez, México, Siglo XXI Editores S.A. de C.V.

Martínez, David, 2004, “The Soul of the Indian: Lakota Philosophy and the Vision Quest”. Wicazo Sa Review, 19(2), pp. 79-104, Estados Unidos, University of Minnesota Press. Documento electrónico disponible en: <http://www.jstor.org/stable/140950>.

Martínez, Roberto, 2007, “Lo que el chamanismo nos dejó: cien años de estudios chamánicos en México y Mesoamérica”. Documento publicado en la revista Anales de Antropología, Vol. 41, No. 2, México, IIA-UNAM.

McCaffrey, Jessica, 2012, “Burning Man: Transforming Community through Countercultural Ritual Process”. Tesis de maestría en antropología social y cultural. Quebec, Concordia University Montreal.

McKenna, Terrence, 1992, Food of the gods: the search for the original tree of knowledge: a radical history of plants, drugs, and human evolution, Nueva York, Bantam Books.

Mills, Carl Wright, 1986, La imaginación sociológica, México, FCE.

Montenegro Martínez, Leonardo, 2003, Moda y baile en el mundo *rave*. Sobre el concepto de mimesis en el estudio de las identidades juveniles, Bogotá, Tabula Rasa. Documento electrónico disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396/39600106>.

Nateras Domínguez, Alfredo, 2001, Jóvenes urbanos y drogas sintéticas: los espacios alterados. El Cotidiano, 18 (109), 28-36, México, UAM-A. Documento electrónico disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=325/32510904>

Ospina Martínez, María Angélica, 2004, Ágapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y *communitas* en la ciudad de Bogotá, Bogotá, Tabula Rasa. Documento electrónico disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/26475378\\_Agapes\\_urbanos\\_Una\\_mirada\\_sobre\\_el\\_vinculo\\_entre\\_musica\\_electronica\\_y\\_communitas\\_en\\_la\\_ciudad\\_de\\_Bogota](https://www.researchgate.net/publication/26475378_Agapes_urbanos_Una_mirada_sobre_el_vinculo_entre_musica_electronica_y_communitas_en_la_ciudad_de_Bogota).

Ott, Jonathan, 2011 (1996), *Pharmacotheon: Drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo, S. L.

Peltier, Leonard, 2002, *Mi vida es mi danza del Sol*, Estados Unidos, Txalaparta S.L.

Pinto Durán, Astrid M., 2012, *Guerreros de Luz. Enseñanzas de don Lauro para una red cósmica de espiritualidad*, Tuxtla Gutiérrez, CONACULTA/CONECULTA.

Racionero, Luis, 2002, *Filosofías del underground*. Barcelona, Anagrama.

Rätsch, Christian, *Spirituality and shamanism*. En Rom, Tom y Pascal Querner, 2011, *Goa 20 years of psychedelic trance*, Suiza, Nacht Schatten Verlag.

Rätsch, Christian y Claudia Müller-Eberling, 2003, *Pagan Christmas, The plants, spirits and rituals at the origin of Yuletide*, Estados Unidos, Inner traditions.

Resendiz, Itzhel, 2018, “*Psytrance* y tecno-chamanismo. Una revisión antropológica de la experiencia de los festivales *rave* en la Ciudad de México en el periodo 2010-2017”, tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH.

Ricoeur, Paul, 2006, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Mexico, Siglo XXI.

Romaine, Suzanne, 1994, *El lenguaje en la sociedad: una introducción a la sociolingüística*, Barcelona, Ariel S.A.

Saldanha, Arun, 2007, *Psychedelic White: Goa Trance and the Viscosity of Race*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sánchez, Gustavo, 2018, “Turismo étnico en el reino Tzutujil: proceso de turistificación en Santiago Atitlán, Guatemala”. Tesis de maestría en antropología, México, UNAM.

Sánchez García, José, 2010, Jóvenes de otros mundos: ¿Tribus urbanas? ¿Culturas juveniles? Aportaciones desde contextos no occidentales. Cuadernos de Antropología Social, (31), 121-143. Documento electrónico disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180915525006>.

St. John, Graham (Ed.), 2004, *Rave Culture and Religion*. Londres, Routledge Press.

Sterneck, Wolfgang, *Cybertribes – Projects against the system, The gathering of the tribes*. En Rom, T y P. Querner, 2011, Goa 20 years of psychedelic trance. Suiza, Nacht Schatten Verlag.

Takahashi, Melanie Louise, 2004, “Theatre in Search of a Storyline: The Role of the ‘Technoshaman’ in Rave Culture”. Tesis de doctorado en estudios religiosos. Canadá, University of Ottawa.

Takahashi, M. y T. Olaveson, 2003, “Music Dance and Raving Bodies: Raving as Spirituality in the Central Canadian Rave Scene”, Ottawa, Journal of Ritual Studies, Volumen 17, número 2.

Taussig, Michael, 1993, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Londres, Routledge.

Taylor S. J. y R. Bogdan, 1996, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, Paidós.

Thornton, Sarah, 1996, *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Middeltown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Throop, Jason, 2003, "*Articulating experience*", publicado en *Anthropological Theory*, vol. 3, 2, pp. 219-241.

Throop, Jason y Kevin Murphy, 2002, "*Bourdieu and phenomenology: A critical assessment*". Documento publicado en *Anthropological Theory*, vol. 2, pp. 185-207.

Turner, Edith, 1989, "*From shamans to healers: The survival of an inupiaq eskimo skill*". Documento publicado en *Anthropologica* (31), pp 3-24, Estados Unidos.

Turner, Edith, 1992, *Experiencing ritual: A new interpretation of african healing*, Estados Unidos, University of Pennsylvania Press.

Turner, Edith, 1994, *Una manifestación espiritual en Zambia*, en Young y Goulet, *Being Changed by cross-cultural encounters. The anthropology of extraordinary experience*, (Trad.) Kevin Houlin, Canadá, Broadview Press, pp. 71-95.

Turner, Victor, 1967, *Símbolos en el ritual ndembu*, en *La Selva de los símbolos*.

Turner, Victor, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.

Documento electrónico disponible en: <http://ow.ly/QX0Wv> .

Turner, Victor, 1988, *El Proceso Ritual*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Turner, Victor, 1992, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Paj Publications.

Documento electrónico disponible en: <http://ow.ly/QX03F>.

Uotinnen, Johanna, 2010, “Digital Television and the Machine That Goes ‘PING!’: Autoethnography as a Method for Cultural Studies of Technology”. Documento publicado en *Journal for Cultural Research* 14 (2): pp. 161-175.

Urteaga, Maritza, 2011, *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México, UAM.

Vanina Pagura, Carla, 2013, “Experiencias de socialidad y subjetividades de jóvenes ravers, las fiestas electrónicas en Buenos Aires”. Tesis de licenciatura en sociología. Buenos Aires, Universidad del Salvador.

Viegas, Diego, R., 2008, “Viaje infinito por los sonidos del tecno. Una interpretación sociocultural de las fiestas electrónicas en Rosario”, tesis de licenciatura en antropología, Rosario, UNR-FHyA.

Viegas Diego y Nestor Berlanda, 2012, *Ayahuasca, medicina del alma*, Buenos Aires, Biblos.

Viegas, Diego, R., 2016 (Ed.), *Antropología Transpersonal: sociedad, cultura, realidad y conciencia*, Buenos Aires, Biblos.

Voloshinov, Valentin, 1926, *El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica)*. Trad. Jorge Panesi. Documento electrónico disponible en: <https://cutt.ly/tbS0SQc>.

Vygostky, L.S., 2000, “Sobre el plurilingüismo en la edad infantil”, en *Obras escogidas*, Madrid, Visor. Pp. 341-348.

Weinreich, U., 1953, *Language in contact. Findings and problems*, Nueva York, Publications of the linguistic circle of New York.

Winkelman, Michael, 1982, “Magic: A theoretical reassessment”. Documento publicado en *Current Anthropology*, 23 (1): 37-66.

Winkelman, Michael, 1986, “Trance States: A theoretical model and cross-cultural analysis”. Documento publicado en *Ethos*, 14: 174-203.

Yensen, Richard, 1998, Hacia una medicina psiquedélica, reflexiones sobre el uso de enteógenos en psicoterapia, Barcelona, Los libros de la Libre de Marzo.

Young, David y Jean-Guy Goulet (Eds.), 1994, Multiple realities, Peterborough, Canadá, Broadview Press.

Young, David y Jean-Guy Goulet (Eds.), 1994 b, Being Changed by cross-cultural encounters. The anthropology of extraordinary experience, (Trad.) Kevin Houlin, Canadá, Broadview Press.