



Islas resonantes: una aproximación crítica a las comunidades musicales underground desde la teoría de la aceleración social de Hartmut Rosa

Resonant islands: a critical approximation to underground musical communities from Hartmut Rosa's theory of social acceleration

Nicolás Giacaman Gutiérrez¹

Universidad de Chile

Bastían Saavedra Salaman²

Universidad de Chile

Resumen

El presente ensayo se trata de una evaluación crítica de las comunidades musicales *underground*, analizadas bajo el lente de la teoría social de Hartmut Rosa. El objetivo consiste en ponderar el rendimiento analítico y normativo de algunos conceptos, como *aceleración social* o *estabilización dinámica*, con motivo de explicar hechos observables en la esfera musical, particularmente el papel que juegan las comunidades musicales como formaciones homólogas a las comunidades religiosas premodernas en su capacidad para suscitar relaciones resonantes entre sujeto y mundo. Finalmente, se demuestra el carácter fundamental de las drogas en la conformación de las comunidades estudiadas.

Palabras clave: Resonancia, Música, Religión

Summary: The present essay is a critical evaluation of underground musical communities, analyzed under the lens of Hartmut Rosa's social theory. The aim is to ponder the analytical and normative performance of some concepts, such as social acceleration or dynamic stabilization, in order to explain observable realities in the musical sphere, particularly the role played by musical communities as homologous formations to pre-modern religious communities in their capacity to elicit resonant relations between subject and world. Finally, the fundamental character of drugs in the conformation of the communities studied is discussed.

Key words: Resonance, Music, Religion

Fecha de recepción: 19 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2023

¹ Licenciado en Sociología FACSO, Universidad de Chile. Email: nicolas.giacaman@ug.uchile.cl

² Licenciado en Sociología FACSO, Universidad de Chile. Email: bastian.saavedra.s@ug.uchile.cl

Introducción

El presente ensayo pretende ponderar acerca de los conceptos de la teoría de Rosa (2016; 2019) y sus rendimientos analíticos y evaluativos para explicar los *oasis de resonancia* que encarnan las comunidades musicales. En primer lugar, se describen distintas escenas y géneros musicales que han adquirido connotaciones contraculturales y resonantes. Luego, se discute la contradicción entre el postulado totalitario de la aceleración social (Rosa, 2016), y el desafío que este plantea en el establecimiento de relaciones resonantes en los «oasis» y el papel que juegan en el cambio social (Rosa, 2019). Finalmente, se identifica el carácter religioso de las comunidades musicales, complementando estos desarrollos con la función que ejercen las drogas para facilitar u obstaculizar la resonancia en estos espacios.

El objetivo del ensayo consiste en demostrar el carácter religioso de las comunidades musicales. Dicho objetivo descansa sobre la hipótesis de que estos espacios alojan la misma posibilidad de resonancia que Rosa (2019) identifica en las comunidades religiosas premodernas. Los materiales utilizados fueron libros, artículos periodísticos, entrevistas, publicaciones académicas y artículos enciclopédicos. Para esto, se emplearon métodos cualitativos de revisión documental, analizando la información recogida en función del sustento o descrédito que provee a la hipótesis. Adicionalmente, se tiene como objetivo específico indagar sobre el rol de las drogas en las comunidades musicales. Esto, por el supuesto de que, en determinadas ocasiones, permiten reforzar la resonancia en dichos espacios.

Antecedentes empíricos

En *Our Band Could Be Your Life*, Azerrad (2012) describe la ética y organización de bandas musicales que desarrollan su arte en sellos musicales independientes, dentro del contexto del underground estadounidense de la década de 1980. El autor plantea que los grupos indie poseen una ética subversiva, donde el anhelo por la autonomía sobre sus proyectos les impide firmar contratos con sellos *mainstream*, destacando el valor de «hacerlo-uno-mismo», manteniendo así el control sobre sus productos, y la libertad ideológica de los mismos.

Azerrad argumenta que el ethos comunitario del underground creó las condiciones para el establecimiento de una mejor conexión artista-audiencia que la existente entre los exponentes de mayor popularidad, cuya presencia impersonal en la televisión y grandes estadios impedía la formación de un vínculo de calidad.

Esta nueva forma de hacer música no estuvo exenta de dificultades. Sin embargo, la constante batalla contra la irrelevancia, la pobreza y la frustración se transformó en un signo de mérito y reconocimiento por mantenerse fiel a la visión artística (Azerrad, 2012). Evidentemente, no todos los grupos independientes pudieron seguir por este camino, explicándose así que algunas agrupaciones cedieran ante la presión de un contrato comercial con sellos más grandes. El problema radica en que cuando esto ocurrió, fue de la mano con una pérdida del vínculo con la comunidad, y una baja en la calidad de la música publicada (Azerrad, 2012).

La escena underground estadounidense no fue la única en desafiar las normas de la industria *mainstream*. Reynolds (2012) sistematiza las experiencias en torno a la música electrónica y, en particular, en torno a las primeras manifestaciones del *rave* en los '90, donde queda claro que la música se vivió como un estilo de vida compuesto por comportamientos ritualizados y creencias, generando un

acercamiento a lo que sería la experiencia religiosa. Aquí, los participantes buscaron un potencial subversivo en el goce, ofreciendo a los marginados un espacio para la comunión religiosa de la que fueron alienados por sus orientaciones sexuales (Reynolds, 2012). Asimismo, los DJ, conscientes de este potencial espiritual, se dedicaron a crear una infraestructura que fuese capaz de evocar una experiencia de trascendencia intramundana (Reynolds, 2012). Ejemplos de lo último serían el *Paradise Garage de Larry Levan*, o el desarrollo temprano del *rave* con The KLF. El carácter religioso del *rave* se puede apreciar en el testimonio de sus adeptos: “I lost my religion the day I discovered raving (...) It’s a way-of-life that demands sacrifices” (Reynolds, 2012, p. 326). Cabe mencionar que el autor considera que la cultura *rave* es un espacio abierto a la religiosidad particularmente gracias al consumo de Éxtasis, que difunde una especie de amor asexual entre la comunidad. Pero advierte el riesgo de que la experiencia se transforme en una manifestación del nihilismo, del desencanto con el mundo, entendiendo así el rol de la droga de manera ambivalente.

Un último antecedente se identifica en lo desarrollado por Toop (1995) acerca de la «música abierta», concepto que engloba bajo un mismo espíritu artístico a géneros musicales que se consideran herederos de la indefinición sonora introducida por Debussy en Occidente a partir de influencias del gamelán, el raga, y otras formas musicales-rituales de Oriente. Entre dichos géneros se comparte una ambición de resistencia contra los esquemas calculatorios e hiperracionales legados por la composición occidental moderna. A diferencia de la música comercial masiva, la *música abierta* no busca el asalto al oyente mediante una narrativa preestablecida, como sería, con más claridad que en ningún otro género, la intención de las canciones *pop* (Adorno y Simpson, 1941) sino que se despliega con indefinición total, ofreciendo al oyente un paisaje sonoro, un fondo experiencial distinto o, como diría Brian Eno (citado en Toop, 1995), es una música que aspira a la condición de *perfume*. La *música abierta* abraza los avances tecnológicos que ponen en manos de cada vez más personas las herramientas para crear una música que intente abrir, en su indefinición, la posibilidad de otro mundo y de relaciones distintas con este, que se resistan a lo que desde la sociología podemos llamar la *razón instrumental moderna*, a la que la Teoría Crítica ha asociado tendencias alienantes.

Si se comparan estas formas organizativas con la forma en que se distribuye la música actualmente, observamos significativas divergencias. En primer lugar, debe ser considerado el panorama globalizado en que este arte opera, siendo las TIC esenciales en esto; plataformas digitales se posicionan como el principal medio para la escucha musical, dándole inusitado poder a las compañías sobre productos tanto *mainstream* como independientes. En segundo lugar, observamos una aceleración de las publicaciones musicales que va de la mano de la pauperización de los artistas. Esto se debe a que los ingresos provenientes de las plataformas digitales son significativamente menores a los ya bajos ingresos provenientes de la venta de discos en formato físico, que decaen ante la comodidad y alcance que proveen las nuevas plataformas. En otras palabras, la ética de autogestión ya no da abasto para la reproducción de la fuerza de trabajo.

Antecedentes teóricos

Así considerada, se observa que la esfera musical está fuertemente marcada por las lógicas de incremento acelerado que Hartmut Rosa (2016) postuló como fuerza motora de la modernidad, lo que se condice con su tesis de que esta transformación productivamente propiciada de la temporalidad es un fenómeno *totalitario* en la modernidad tardía, en el sentido de que atraviesa a cada uno de los elementos del *todo social*.

Desde los avances más recientes de la teoría de Rosa, se puede decir que la esfera musical se encuentra sumida, tal cual el conjunto de la sociedad, en una lógica de *estabilización dinámica*, esto es, que la mantención de su *statu quo* “depende del incremento sistemático en las dimensiones del crecimiento (económico), la aceleración y las tasas de innovación” (Rosa, 2019, p. 521), lo que podría entenderse como una suerte de ‘rueda de hámster’ donde los sujetos deben acelerar -cada vez más- la marcha si pretenden mantener su situación, so pena de caer en la irrelevancia. De modo que la música, al igual que ocurre, según Rosa (2016), en la academia, se encuentra regida por el precepto de *publicar o morir*, lo que tiene evidentes implicaciones alienantes tanto para el artista y su obra como para el público.

Pero si se observa a las comunidades musicales con más detenimiento, considerándolas en una profundidad mayor que su mera superficie de lógicas productivas masificadas, puede notarse que proyectos artísticos como los antes mencionados, que persiguen una concepción de la música alejada de la reificación instrumental que ha marcado a la modernidad occidental, continúan vivos y más relevantes que nunca en la escena underground. Así, se ve que artistas como Tim Hecker (Marshall, 2009) citan entre sus influencias cardinales la concepción relacional-dialéctica entre *foreground* y *background music* que desarrollaron autores/pensadores de la talla de Brian Eno o Erik Satie, idea decididamente inscrita en lo que antes, con Toop, llamamos «música abierta». Estos nichos llaman la atención por ser refractarios a las lógicas de estabilización dinámica que marcan a la música producida en masa; a cada momento vemos ejemplos de cómo la caída en la irrelevancia derechamente no aparece como impulso normativo-agencial en el horizonte de estas comunidades artísticas: los artistas y sus obras son juzgados no como contingentemente ‘relevantes’ según su ajuste a los mandatos de incremento, aceleración e innovación, como cabría pensar desde la óptica de Rosa (2019), sino que se consideran como intrínsecamente ‘valiosos’ en la medida que encarnan una visión compartida del *deber ser* del arte en el mundo, un espíritu de resistencia (estética, pero también atingente a lo ético y lo político) contra aquello que se ha conocido, desde la primera generación de la Escuela de Fráncfort, como “razón instrumental”. Así, resulta llamativo que en la actualidad los círculos musicales *underground* continúan revisitando y redescubriendo obras que, sin lugar a dudas, deberían considerarse ‘caducas’ en el contexto de la estabilización dinámica; existe un interés inmenso y creciente en artistas como La Monte Young, The Velvet Underground, John Cage, Sun Ra, Miles Davis, Terry Riley, entre otros, a pesar de que sus trabajos más importantes fueron publicados hace más de medio siglo.

Se propone aquí que comunidades musicales como las descritas consiguen escapar a las constricciones de la estabilización dinámica por tratarse de lo que Rosa (2019) denominó ‘oasis de resonancia’, esto es, espacios propicios para el establecimiento de relaciones con el mundo *resonantes*, lo que negativamente significa que se escapan al *mutismo*, modo de *relación con el mundo* considerado por dicho autor como predominante en las sociedades tardomodernas.

Una relación de resonancia con el mundo implica que el sujeto sienta una *responsividad* en las cosas, es decir, que el mundo se le presente no como una mera suma de objetos atados al cálculo racional instrumental, sino que como *otredad* capaz de conmover el fuero interno, a la vez que se le asimila de manera transformadora (Rosa, 2019). En la resonancia, el sujeto siente que puede obrar de manera efectiva en las cosas, pero al mismo tiempo ellas *responden* con una indisponibilidad radical, pudiendo también afectar o movilizar al sujeto, presentándose casi como una voluntad alterna, idea que queda perfectamente condensada en ese invento del sentido común moderno que es *la voz de la naturaleza*

(Rosa, 2019).

La idea de ‘oasis de resonancia’ encierra la suposición de que el modo por defecto de relaciones sujeto mundo en la modernidad tardía es el mutismo, y esta suposición está fundada en la convicción presente en Rosa de que la aceleración es totalitaria en la medida que abarca todas las esferas de la vida social. Aquí salta a la vista una contradicción, analizada a continuación.

Contradicciones y vacíos: la estabilización dinámica como lógica totalitaria y la posibilidad de existencia de oasis de resonancia

Si se contrastan los antecedentes recabados en la investigación empírica con los planteamientos de Rosa (2016; 2019), se observa una contradicción entre el carácter totalitario de la aceleración social, las formas de alienación que implica y la existencia de oasis de resonancia contemporáneos, que son asimismo tratados de forma ambivalente en *Resonancia* (2019), dejando la pregunta abierta sobre si estos espacios mercantilizados alojan la capacidad de generar relaciones resonantes duraderas. En primer lugar, si la aceleración social coloniza el *mundo de la vida* de manera «totalitaria», resulta problemático hablar de la existencia de oasis de resonancia, entendidos como esferas sociales, instituciones o espacios capaces de resistirse a la petrificación del mundo que la estabilización dinámica acentúa. De esta manera, se propone que de aquí en adelante se entienda a los oasis de resonancia como una forma de negación del carácter totalitario de la aceleración social, haciendo así una lectura dialéctica de la obra de Rosa. En segundo lugar, los oasis resonantes de la música deben ser tomados seriamente en su potencial de alojar residuos premodernos de la experiencia religiosa (esta carga religiosa del arte es descrita por el propio Rosa (2019, p. 364)). Por lo tanto, se responde a la ambivalencia que Rosa plantea sobre los oasis de resonancia, defendiendo su potencial de producir genuinas relaciones “parlantes” con el mundo, no negando su capacidad para reforzar la alienación.

Rendimiento analítico de la teoría de Rosa para el análisis de la esfera musical

A pesar de lo anterior, se observa que la teoría de Rosa sí tiene rendimientos analíticos para explicar las tendencias de funcionamiento de la industria musical *mainstream* y de las trayectorias de vida del artista promedio.

Para ilustrar la manera en que los imperativos de aceleración se posan sobre los trabajadores de la música, pueden considerarse los polémicos dichos del director ejecutivo de Spotify, Daniel Ek, quien, en 2020, glorifica, con tono coercitivo, la necesidad de que los artistas publiquen discos con una frecuencia cada vez mayor, argumentando la insuficiencia de una publicación cada tres o cuatro años (Richards, 2020). En efecto, en un mundo donde el número de artistas aumenta al tiempo que la atención de los consumidores se concentra sobre unos pocos (Ek, 2020, como se citó en Richards, 2020), el artista promedio debe publicar al menos un disco al año para mantener su relevancia, o simplemente para hacer de la música un medio de vida.

Lo anterior tiene la consecuencia indeseada de limitar el proceso de maduración artística que frecuentemente se asume como necesidad para la elaboración de un producto de calidad. Así, se toma en consideración lo planteado por Rosa (2016, p. 148), para identificar una alienación del artista respecto de sus *acciones*, en donde ya no trabaja junto a su expresividad, sino cada vez más se hace por el aspecto lucrativo de su actividad; respecto de sus *productos*, en donde, por lo mismo, pierde poder sobre el *control de calidad* del producto del que vive; respecto de los *otros seres humanos*,

estableciendo relaciones mudas con la audiencia a través de comunicaciones digitalizadas; y respecto de *sí mismo*, al distorsionarse la relación que posee con una labor fuertemente identificativa.

Resulta pertinente volver sobre los dichos de Ek para señalar cómo opera la reificación de la resonancia en este escenario. El empresario argumenta que la necesidad de acelerar el ritmo de publicación conducirá a un compromiso continuo con los *fans*, donde el artista deberá esforzarse para generar una narrativa en torno al álbum y para mantener una relación dialógica con sus seguidores (Richards, 2020). Desde Rosa (2019), puede develarse el aspecto instrumental de la relación propuesta; tras la fachada del diálogo se esconde una relación muda, donde artista y fanático no resuenan horizontalmente. Por un lado, el artista trabaja instrumentalmente para ganar dinero, no para ser *escuchado* a través de un producto meticulosamente elaborado. Mientras que, por otro lado, el fanático, en una búsqueda de resonancia, termina perdiéndola en favor de la gratificación fugaz que produce el consumo de más productos, pero de menor calidad. En palabras de Rosa, el deseo de relación se deforma hasta constituirse en un deseo de objetos; la emoción que nos produce un disco -potencialmente “hecho a medias”- pone en evidencia la *conmoción sentimentalista* que caracteriza a una relación que carece de la autoeficacia que exige la resonancia. Un tipo de conmoción que se entiende como una estimulación de las emociones, no así una verdadera experiencia.

El problema con el rendimiento identificado anteriormente es que pierde fuerza una vez que se consideran las comunidades musicales de resistencia a la producción masiva *mainstream*. Para no alargarse, se puede adelantar que ciertas comunidades musicales no solo se han resistido a la lógica del incremento y a la alienación que ella conlleva, sino que, además, constituyen auténticos oasis de resonancia, a pesar de la comercialización intrínseca a las expresiones modernas del arte.

Rendimientos normativos de la teoría: ¿condenados a la estasis?

Al hablar de las comunidades musicales *underground*, se ha llamado brevemente la atención sobre la vocación normativa que éstas comparten. Podría pensarse que esta carga normativa de formas artísticas de nicho se limita estrictamente al dominio estético. Pero lo cierto es que, si se analizan desde la teoría de Rosa, los discursos de estos grupos pretenden tomar posición respecto de la manera en que nos relacionamos con el mundo, rechazando la frialdad irresponsiva que la modernidad ha impuesto a las cosas. Esta búsqueda queda patente en las reflexiones que hace Toop (1995) acerca de la música *ambient* (concepto intercambiable con *música abierta*), asociando su surgimiento a una suerte de “cansancio del espíritu humano, [a] un deseo de escapar desde un mundo frenético y discordante hacia una quietud envolvente” (p. 12), a la vez que la define como un “sonido que nos resta de la compulsión intensa a concentrarnos, a analizar, a encasillar, a categorizar, a aislar” (p. 140)³. De modo que queda en evidencia la existencia de una normatividad entre los colectivos musicales *underground* que rechaza la hegemonía de la razón instrumental asociada al capitalismo, proponiendo, a través del arte, una forma distinta de entender al mundo y nuestra relación con él.

Desde la teoría de Rosa (2019, p. 286) se entiende perfectamente que movimientos artísticos encapsulen demandas éticas y políticas, pues son canales de expresión que se abren frente a una democracia que ha incumplido su promesa moderno-ilustrada de *responsividad*. El caso paradigmático, en este sentido, seguramente sea la música rock y folk estadounidense entre los años ‘60 y ‘70, que consiguió movilizar masivamente a una juventud ignorada por la esfera política. Todo

³ Ambas citas corresponden a traducciones propias.

esto habla del inmenso peso que posee el arte para la conformación identitaria en la modernidad tardía, lo que a su vez está conectado con una conciencia compartida de lo indiferente que puede resultar la política ante intentos de participación más profundos.

Así y todo, los oasis de resonancia que representan las comunidades musicales peligran constituirse en cámaras de eco, donde la resonancia comunitaria podría impedir un diálogo con el otro, con quienes no comparten el mismo estilo de vida y visión de mundo. Así, persiste un desafío para que estas islas resonantes abarquen más tierra.

Al abordar estos proyectos de *deber ser* estético, ético y político compartidos por las comunidades musicales *underground* a partir de la teoría de Rosa, aparecen serios problemas para fundamentar una proyección normativa exitosa. Esto ocurre porque, como se ha mencionado anteriormente, este autor asigna una fuerza totalizante/totalitaria a las dinámicas temporales características de la modernidad, que son acentuadas por la tardomodernidad con su imperio de la estabilización dinámica en todas las esferas de la vida social. Tal cual están planteados los términos de la evolución y el movimiento social en Rosa (2016; 2019), vemos que cualquier pretensión normativa queda supeditada al cambio de las dinámicas temporales en la totalidad del entramado social. Esferas como la música quedan seriamente limitadas en su rango de acción por tratarse de un mero ápice de ese monolito que es el *todo social*. Si aceleración y estabilización dinámica atraviesan a lo largo y ancho todas las esferas de la sociedad, entonces los proyectos *micro* quedan reducidos a intentos fútiles por influir en la temporalidad moderna y en las relaciones con el mundo que de ella resultan. Aquí se encuentra un obstáculo aparentemente infranqueable que condena a la sociedad al quietismo, pues resulta difícil creer que se pueda producir una revolución de las dinámicas temporales de la modernidad *previo* al emprendimiento de proyectos de menor escala. Nuevamente, se hallan aquí motivos para reconsiderar el alcance que tienen las ideas de Rosa: pareciera que una teorización de la evolución social con semejante cariz totalizante acaba por ir en contra de los declarados propósitos emancipatorios de la Teoría Crítica al configurar una visión estática de la sociedad, aun cuando no sea esta la intención del autor. La propuesta aquí vertida es que debe tomarse más en serio el potencial transformador que poseen aquellos espacios donde sobreviven vínculos resonantes con el mundo, como serían las comunidades musicales *underground*. A continuación, se expone cómo éstas albergan auténtica resonancia, remitiéndonos a aspectos religiosos que las conectan con formas resonantes premodernas de relacionarnos con las cosas.

Un intento de conciliación teoría-empiría

Que existan discordancias tan significativas entre lo que cabría esperar según la teoría (caducidad de las obras, caída de artistas en la irrelevancia con el paso del tiempo) y lo observado empíricamente investigando comunidades musicales *underground*, sólo puede ser explicado reinterpretando los supuestos totalizantes de la teoría social de Rosa, sobre todo en lo atingente al alcance pretendidamente absoluto de la aceleración y estabilización dinámica.

La existencia de esferas que claramente se resisten a las lógicas temporales alienantes de la modernidad tardía, informa de la posibilidad real y concreta de otra forma de relacionarnos con el mundo. La música, cuando está conectada con valoraciones fuertes, tiene un potencial de resonancia particularmente notable, lo que la aleja de las tendencias temporales contemporáneas. Esto permitiría explicar que muchas obras sobrevivan intactas al paso del tiempo (su 'valor intrínseco' viene dado por la capacidad de suscitar formas resonantes de conexión con el mundo). Pero el presente ensayo no se

limita a un simple análisis de la resonancia *en la obra* (esto es, la resonancia del *producto* de una particular esfera): lo que se busca es una interpretación de la comunidad musical como verdadero oasis de resonancia que repite las formas de relación con el mundo y comunión con los demás legadas por la religión.

La carga religiosa de la música

Rosa (2019) ya llamó la atención sobre la lectura que se ha hecho en la modernidad del arte como esfera heredera de cargas tradicionalmente religiosas. Sin embargo, se encuentra limitado frente a su contraparte premoderna al “no [poder] proporcionar ni un horizonte cerrado de sentido cognitivo ni un proyecto de mundo” (p. 362).

Esto resulta cierto si se entiende al arte como esfera limitada a pretensiones estéticas, donde únicamente se podrían suscitar formas de resonancia asociadas a ejes *verticales* de resonancia (vínculos resonantes con el mundo que se dan al percibirlo mediante la responsividad de una voz que se nos muestra con la inmensidad de Dios, o del cosmos entero). Sin embargo, en la práctica, el arte da espacio, además, a la conformación de comunidades relativamente unidas y herméticas, donde se establecen también ejes diagonales y horizontales de resonancia (con las cosas y con otros humanos, respectivamente). El reconocimiento mutuo entre quienes encarnan el espíritu de un determinado colectivo da lugar a formas de comunión que se ven potenciadas por compartir objetos transformados en referentes-símbolos. Considerando esto, se propone homologar lo que fueron las religiones en las sociedades premodernas con las comunidades musicales underground.

En primer lugar, la comunión musical permite establecer ejes de resonancia *verticales* por el mero hecho de centrarse en la expresión artística. Aquí es clave la valoración (moderna) del hecho estético como momento de revelación subliminal (en el sentido romántico), donde de súbito aparece la naturaleza o el universo en toda su vastedad inabarcable para la razón. Esta condición sublime del cosmos le otorga esa resistencia (esa indisponibilidad) que es condición de posibilidad para tender puentes resonantes con él. Su aparente resistencia a ser reducido instrumentalmente afirma que “es importante en sí, es decir, con independencia de [los] deseos, necesidades y apetencias concretas” (Rosa, 2019, p. 350) del sujeto que lo habita y experimenta.

En segundo lugar, la convivencia cotidiana entre sujetos que se conocen entre sí -cercanía facilitada por la condición *niche* de estas comunidades- resulta en resonancia horizontal. Compartir convicciones normativas permite una fluidificación comunicativa donde el *otro* es un igual, con las mismas posibilidades de resonar -o no. En este sentido, no es completamente cierto que el arte sea incapaz de “proporcionar ni un horizonte cerrado de sentido cognitivo ni un proyecto de mundo” (Rosa, 2019, p. 363). Esta investigación revela numerosos ejemplos en los que el grupo ofrecía un marco normativo que excedía lo estrictamente artístico.

Finalmente, la resonancia diagonal se ve facilitada por la elevación ritual de ciertos objetos/símbolos comunes cargados de significado. Esto se observa, por ejemplo, en la obsesión con los periféricos, con las tornamesas o máquinas de ritmo, así como en la sacralización o canonización de discos que *no pueden faltar* en los encuentros. Pero seguramente la forma de resonancia diagonal más poderosa en las comunidades musicales *underground* sea el uso en conjunto de drogas.

El rol de las drogas

Un estudio sobre las comunidades musicales no puede estar completo sin la consideración del papel que juegan las drogas en estas, debido a su uso generalizado en estos espacios, y la coexistencia simbiótica de la escena musical y la de las drogas (Reynolds, 2012). Se debe discutir si el uso de drogas para sintonizar con la música facilita u obstaculiza el establecimiento de relaciones resonantes comunitarias.

En primer lugar, ha de notarse que una miríada de sustancias psicoactivas ha sido empleada para usos rituales en diversas culturas y religiones premodernas. Por tanto, y en consideración de lo hasta aquí desarrollado, no resulta sorprendente el desarrollo de una cultura del consumo en torno a la música contemporánea. Desde el extendido consumo de cerveza en recitales a la fijación de los *hippies* con el LSD, de los aficionados al reggae y rap con el cannabis y de los *ravers* con el Éxtasis, se observa que las comunidades musicales no serían lo que son sin estas sustancias. Entonces, ¿permiten las drogas “aumentar” la resonancia que musical?, ¿cuáles? Y de ser así, ¿en cuáles ejes? Antes de responder a estas preguntas se deben mencionar un par de excepciones notables. En primer lugar, la sobriedad es un eje constitutivo de la comunidad *straight edge* dentro del punk, donde el no-consumo se entiende como prueba de lucidez y resistencia frente a los efectos alienantes de las drogas en la lucha política. En segundo lugar, participantes del Paradise Garage de Larry Levan afirman haberse dado por satisfechos con el sonido envolvente del DJ de *disco house* para acceder a la experiencia espiritual, sin mediación de estupefacientes.

De una u otra manera, la pregunta permanece. Creemos que una solución pragmática ofrece la mejor salida al problema. Sí, las drogas pueden amplificar la resonancia, y de por sí generarla. Son sustancias que en ocasiones permiten una profunda conexión con el mundo (la revitalización de la experimentación psiquiátrica con hongos mágicos y MDMA es prueba de ello) y requieren de algún nivel de autoeficacia: el consumidor debe asegurarse de controlar sus condiciones mentales y ambientales en la medida de lo posible para asegurar una buena experiencia. Al mismo tiempo, pueden amplificar la alienación, tanto considerando las psicosis o «espirales descendentes» que pueden provocar los “malos viajes”, como el escalamiento de la violencia en ambientes hostiles o los efectos dañinos que pueden posar sobre la salud, donde se incluye la propensión al suicidio o incluso la muerte.

Para no alargar el debate, se pone el centro sobre dos sustancias frecuentemente consumidas en comunidades musicales: el LSD y el Éxtasis o MDMA. Ambos fueron ampliamente consumidos entre los *ravers*, a pesar de que el «E» haya sido la cara visible de la subcultura (Reynolds, 2012).

El LSD es un psicoactivo de clase psicodélica, y entre la amplia gama de efectos que produce, destacan la estimulación física, la fascinación con lo cotidiano, el aumento de la empatía, afecto y sociabilidad, una mayor apreciación de la música, alucinaciones visuales con vívidos colores, regresión de la personalidad y efectos transpersonales como redescubrimiento existencial, intensificación de la espiritualidad y sensaciones de unidad e interconexión; y los efectos negativos de ansiedad, paranoia y delirio o “engaño” («LSD», 2022). La duración del “viaje” de LSD se extiende hasta 12 horas, por lo que es difícil argumentar que pueda generar pura resonancia o pura alienación, más bien las distintas fases de la experiencia pueden suscitar una u otra de las formas de relación. Lo que sí es destacable es que esta sustancia actúa fuertemente sobre el eje vertical de resonancia, considerando la particularidad de los efectos transpersonales que puede producir, existiendo abundantes testimonios de usuarios que

afirman haber tenido experiencias profundamente significativas que cambian el transcurso de sus vidas; en otras palabras, *revelaciones*. Entendiendo la experiencia con esta sustancia como integrada por una variedad de efectos, tampoco se desestima que actúe sobre los otros dos ejes de resonancia, pero pareciera que potencia la experiencia religiosa en un sentido vertical antes que horizontal o diagonal cuando se trata de su uso en eventos musicales, donde a menudo se utiliza como herramienta para el descubrimiento espiritual (Reynolds, 2012).

El MDMA, por su parte, corresponde a la clase de los entactógenos, que etimológicamente hace referencia a entrar en contacto con la interioridad. Son las sustancias que ponen a sus usuarios en contacto con ellos mismos y con el resto (Reynolds, 2012). Entre sus efectos se encuentra una estimulación física más intensa que la del LSD, pero con una distorsión visual menor, generalmente sin alucinaciones. Con respecto a la música, se ha descrito que genera una mayor apreciación de ésta, con una mayor atención al detalle, atribución de significado y un potenciamiento del efecto transpersonal de unidad e interconexión («MDMA», 2022; Reynolds, 2012). De esta manera, se nota un accionar más notorio sobre el eje horizontal de resonancia que sobre los otros dos, tiene la potencia de intensificar la *comunión* con la mayor de las dichas. Su potencial alienante se identifica de manera más clara después del desvanecimiento de sus efectos, donde el vaciado de serotonina que produce puede llevar a sus consumidores a sentir fatiga, desgaste emocional, irritabilidad, cambios repentinos en el ánimo y sentimientos de desolación (Reynolds, 2012). A esto se agrega el hecho de que su consumo prolongado conlleva el riesgo de deterioro cognitivo, trastornos de ansiedad, depresión, ataques de pánico y paranoia (Reynolds, 2012). En otras palabras, puede llevar a los más profundos estados de alienación, petrificando al sujeto, a veces sin retorno. Cabe destacar que el mismo consumo de la droga puede ser también entendido como una reificación de la resonancia, donde el sujeto busca una “sanidad artificial” que temporalmente acalla al ser neurótico, librándolo de la ansiedad y el miedo” (Reynolds, 2012, p. 24)⁴. En estos términos, es difícil desestimar el juicio según el cual el consumo es alienante en la medida en que la relación con el mundo enmudece una vez la música deja de sonar y la sustancia deja de fluir en el organismo. Tal como plantea Reynolds (2012, p. 500), en la religión secular del *rave*, el MDMA puede servir tanto de fuerza contrarrevolucionaria, como de motor para el cambio. La reiteración de la experiencia conlleva, sin embargo, la posibilidad de una degeneración mortificante.

Lo anterior se centra sobre los efectos intrapersonales e interpersonales de las drogas como potenciadoras de resonancia. Debe considerarse también el rol que ejercen las drogas consumidas en oasis de resonancia con respecto a la totalidad social, y es aquí donde reemerge el peligro de autonomización de las comunidades musicales. En efecto, no solo el consumo de drogas en comunidades musicales plantea el desafío de integrar al conjunto de la sociedad, especialmente a los sectores más conservadores. Sino que también el consumo de una u otra droga puede alienar a distintas comunidades entre sí, que de otra manera podrían unirse en torno a pretensiones normativas de transformación.

Conclusión

A modo de síntesis, se observó que las comunidades musicales estudiadas estuvieron dotadas de una ética contraria a la lógica incrementalista de las sociedades regidas por la estabilización dinámica, revitalizando la forma resonante de relacionarse con el mundo identificada en la religión. Asimismo, la

⁴ Traducción propia.

teoría de Rosa sí posee alcances para entender el funcionamiento de la industria musical *mainstream* contemporánea, pero se ve tensionada al momento de estudiar comunidades musicales que forman el *underground*, debido principalmente al carácter totalitario que atribuye a la aceleración social y la poca seriedad con que se dimensiona el potencial para la transformación de la relación con el mundo de los oasis musicales. Por último, se identifica un rol ambivalente en el consumo de drogas en contextos musicales para potenciar la resonancia, destacando la resonancia vertical que puede potenciar el LSD y la horizontal a la que puede contribuir el MDMA.

Un posible tema para seguir trabajando puede ser el carácter religioso de la música como tal. Debido a que este ensayo se limitó al estudio de comunidades musicales, resulta pertinente continuar tratando la problemática desde perspectivas transdisciplinarias. Se identifican avances en la materia desde Cezar (2019), que registra la similitud neurológica de la religión con la música secular, planteando la posibilidad de que sean equivalentes funcionales a nivel biológico. Por lo demás, la sociología no ha estado exenta de este debate, argumentando Bourdieu (1979) que “[l]a música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de «espiritualidad»” (p. 15).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., & Simpson, G. (1941). *On popular music*. Zeitschrift für Sozialforschung, 9(1), 17-48.
- Azerrad, M. (2012). *Our band could be your life: Scenes from the American indie underground, 1981-1991*. Hachette UK.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción*. Taurus.
- Cezar, R. A. G. (2019). *Musical and Religious Experiences: Their Relationship and Influences on Humanity*. (Doctoral dissertation, University of Wales Trinity Saint David (United Kingdom)).
- Marshall, C. (2009, 23 de abril). *Tim Hecker interviewed in The Marketplace of Ideas* [Emisión de radio]. KCSB-FM. <https://www.youtube.com/watch?v=PgOfTFCXHNg>
- LSD. (2022, 22 de octubre). En PsychonautWiki. <https://psychonautwiki.org/wiki/LSD> MDMA. (2022, 22 de septiembre). En PsychonautWiki. <https://psychonautwiki.org/wiki/MDMA>
- Reynolds, S. (2012). *Energy flash: A journey through rave music and dance culture*. Catapult.
- Richards, W. (31 de julio de 2020). *Spotify CEO says it's "not enough" for artists to release albums "every 3-4 years"*. NME. <https://www.nme.com/news/music/spotify-ceo-says-its-not-enough-for-artists-to-release-albums-every-3-4-years-2719272>
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (Vol. 2047). Katz Editores.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo* (Vol. 3103). Katz Editores.
- Toop, D. (1995). *Ocean of Sound: Aether talk, ambient sounds and imaginary worlds*. Serpent's Tail.