

**CULTURA MUSICAL ELECTRÓNICA DE MEDELLÍN:
GÉNEROS MUSICALES, ESPACIOS Y TIEMPOS, IDENTIDAD Y EXCLUSIÓN**

RODOLFO VERA OROZCO

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
MEDELLÍN
2014**

**CULTURA MUSICAL ELECTRÓNICA DE MEDELLÍN:
GÉNEROS MUSICALES, ESPACIOS Y TIEMPOS, IDENTIDAD Y EXCLUSIÓN**

RODOLFO VERA OROZCO

**Trabajo de Grado para optar al título de
Antropólogo**

Asesor:

DARÍO BLANCO ARBOLEDA

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
MEDELLÍN
2014**

AGRADECIMIENTOS

Dedicado a mis padres Cecilia y Gustavo y mi pequeña amiga Gabriela, estén donde estén siempre fueron esa fuerza y luz que me impulsaba e iluminaba constantemente.

En primera instancia agradezco, a mi familia Adriana Vera Orozco, Santiago Múnera Vera, Pucci y Federico G., por haberme apoyado en este largo proceso académico, a María Victoria, Ozzy y Ángel, por aguantarme el estrés, malgenio y por su incondicional apoyo y amor. A mi asesor Darío Blanco, por seguirme la corriente hasta el final y por ser ese cable a tierra que guía este proceso. A Ramiro Delgado, por ser mí influencia de seguir mi camino por el lado de la antropología social.

A mis compañeros Hernán Castro, Camilo Correa, Pablo Muñoz por sus comentarios críticos y asesorías.

Y a quienes me colaboraron en las entrevistas y encuestas: Dj Nikol Claude (Hollyam Dawyd), Dj Rythmicals, Dj Jorge Jara, Dj Matheo Vélez, Dj Daniel Palacio (L-Arte), Dj Diego Serrato; empresarios: Nacho y Chamán; escuchas y espectadores: Erika Llanos, Alfonso Guzmán, Fufarreta, Cesar Cardona, Fernando Calle y Felipe. A Duván por los diálogos e intercambio de ideas. Al empresario del Technito al barrio, *disc jockey* –The Jac- y escucha, John Ciro, por sus aportes en conocimiento del tema, por ser un buen amigo y acompañarme en todos mis toques y salidas de campo.

A los bares y clubes: Baren, Titerefue's Bar, Aula 69, Durden, Moog, El mirador, Puerto Florida y Café Calle 66.

Por último, a todo quienes estuvieron en mis toques, mil gracias... y a Bello, Medellín y la Universidad de Antioquia, gracias por darme una segunda oportunidad para vivir.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	13
1. CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL	19
1.1. En el mundo:	19
1.2. Música discotequera en Medellín.....	38
1.3. Géneros vigentes de la actualidad en la ciudad de Medellín	42
1.4. Actores de la escena electrónica:	45
1.4.1. <i>Disc jockeys</i>	45
1.4.2. Productores:.....	48
1.4.3. Empresarios-promotores de eventos y fiestas:.....	50
1.4.4. Escuchas – espectadores:	52
1.5. Conclusiones:	55
2. FIESTAS Y RITOS	58
2.1. Definición de fiesta:	59
2.2. Definición de ritual	64
2.3. Fiestas o eventos de música electrónica:.....	68
2.4. ¿ <i>Disc jockeys</i> o chamanes?	71
2.5. Conclusiones:	74

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LOS DIFERENTES ESCENARIOS DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN MEDELLÍN.....	77
3.1. El sonido en el contexto espacio-temporal:	78
3.2. Cultura club y cultura <i>rave</i>	82
3.3. Los espacios reciclados:.....	84
3.4. La noche y el día: divisiones entre los poderes hegemónicos:	86
3.5. La ciudad: Medellín como escenario de la música electrónica:	88
3.6. Medios electrónicos y masivos de comunicación.....	91
3.7. Conclusiones:	94
4. IDENTIDAD EN LA CULTURA MUSICAL ELECTRÓNICA DE MEDELLÍN	97
4.1. Gustos musicales:	98
4.2. Música e identidad: mundos intersubjetivos:.....	116
4.3. Identidad y juventud.....	118
4.4. Estéticas y tecnologías:	120
4.5. Ideología P.L.U.R	123
4.6. Identidad y drogas:	125
4.7. Conclusiones:	127
5. INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN EN LA ESCENA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA ...	130
5.1. Prácticas sociales en los mecanismos de inclusión y exclusión	131
5.2. Consumismo:.....	136
5.3. Globalización y música:	141
5.4. Jerarquías de poder dentro de la escena electrónica de Medellín.....	145
5.5. La cultura electrónica de Medellín, la institución y la sociedad.....	147

5.6. Conclusiones:150

6. CONCLUSIONES FINALES.....153

REFERENCIAS162

ANEXOS170

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Edad.....	103
Tabla 2. Tipo de música.....	104
Tabla 3. Contingencia Artistas_favoritos * Edad	105
Tabla 4. Estrato.	105
Tabla 5. Tabla de contingencia Tipo_música * Estrato.....	106
Tabla 6. Contingencia: Tendencia musical * Estrato	106
Tabla 7. Tipo_música (cualquier género musical).	107
Tabla 8. Tendencias musicales.	108
Tabla 9. Edad.....	170
Tabla 10. Contingencia Adquisición_de_música * Edad.....	171
Tabla 11. Pruebas de chi-cuadrado.	172
Tabla 12. Contingencia Edad * Tipo_música.....	172
Tabla 13. Pruebas de chi-cuadrado.	172
Tabla 14. Congencia Espacio_de_escucha * Edad	173
Tabla 15. Pruebas de chi-cuadrado.	175
Tabla 16. Contingencia Artistas_favoritos * Edad	175
Tabla 17. Pruebas de chi-cuadrado.	175
Tabla 18 .Contingencia Géneros_musicales * Edad.....	176
Tabla 19. Pruebas de chi-cuadrado.	177

Tabla 20. Estrato.	177
Tabla 21. Tabla de contingencia Tipo_música * Estrato.....	178
Tabla 22. Pruebas de chi-cuadrado.	178
Tabla 23. Contingencia Artistas_favoritos * Estrato.	179
Tabla 24. Pruebas de chi-cuadrado.	179
Tabla 25. Contingencia Géneros_musicales * Estrato.....	179
Tabla 26. Pruebas de chi-cuadrado.	181
Tabla 27. Contingencia Espacio_de_escucha * Estrato.	181
Tabla 28. Pruebas de chi-cuadrado.	183
Tabla 29. Contingencia Adquisición_de_música * Estrato.	183
Tabla 30. Pruebas de chi-cuadrado.	184
Tabla 31. Tipo_carrera.	185
Tabla 32. Contingencia Tipo_música * Programa_académico.	185
Tabla 33. Pruebas de chi-cuadrado.	186
Tabla 34. Contingencia Artistas_favoritos * Programa_académico.	186
Tabla 35. Pruebas de chi-cuadrado.	186
Tabla 36. Contingencia Géneros_musicales * Programa_académico.	187
Tabla 37. Pruebas de chi-cuadrado.	188
Tabla 38. Contingencia Espacio_de_escucha * Programa_académico.	188
Tabla 39. Pruebas de chi-cuadrado.	190
Tabla 40. Contingencia Adquisición_de_música * Programa_académico.....	190
Tabla 41. Pruebas de chi-cuadrado.	191
Tabla 42. Géneros_musicales.	192

Tabla 43. Género.	194
Tabla 44. Artistas_favoritos.	194
Tabla 45. Espacio_de_escucha.	195
Tabla 46. Adquisición_de_música.	198
Tabla 47. Tipo_música.	199
Tabla 48. Line up freedom 2014 Medellín.....	220

LISTA DE GRÁFICOS

	Pág.
Gráfico 1. Edad.....	104
Gráfico 2. Estrato.....	106
Gráfico 3. Tipo_música.....	108
Gráfico 4. Géneros_musicales.....	108
Gráfico 5. Artistas favoritos (tendencias musicales)	109
Gráfico 6. Edad.....	170
Gráfico 7. Estrato.....	178
Gráfico 8. Tipo_carrera.....	185
Gráfico 9. Géneros_musicales.....	193
Gráfico 10. Género.....	194
Gráfico 11. Artistas_favoritos.....	195
Gráfico 12. Espacio_de_escucha.....	197
Gráfico 13. Adquisición_de_música.....	199
Gráfico 14. Tipo_música.....	200

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Tablas y gráficos de análisis de la encuestas.	170
Anexo 2. Diarios de campo.	201

RESUMEN

La presente monografía, titulada: “Cultura musical electrónica de Medellín: géneros musicales, espacios y tiempos, identidad y exclusión”; es una investigación que aborda diferentes escenarios en donde se reproduce algunos géneros de la música electrónica en la ciudad de Medellín, es decir, a través del método etnográfico, se observó las diferentes dinámicas sociales, económicas, políticas y culturales que se dan en los diferentes eventos y fiestas musicales como los que se dan en los bares o clubes, los *raves* (fiestas musicales en las periferias de una ciudad) y los *posraves* (megaeventos o festivales de música electrónica) realizados en la ciudad.

La temática de dicha monografía inicia con un recuento histórico de la cultura musical electrónica desde los comienzos del siglo XX hasta la actualidad y posteriormente se contextualiza a la luz de los postulados teóricos de Pierre Bourdieu, Ruth Finnegan, John Blacking, Pablo Vila, Pablo Semán, Simon Frith, entre otros, todo lo concerniente a los agentes (disc jockeys, productores, empresarios y escuchas) que intervienen en la cultura musical electrónica de Medellín, y así mismo, se establecen los diferentes espacios en donde se dan ciertas dinámicas que junto a otros procesos como la globalización y el consumismo, han generado en Medellín desde la década de 1990 una cultura musical que con el transcurrir de los últimos 20 años, se ha ido consolidando sin antes haber atravesado una serie de vicisitudes, que le dan un color propio al entorno musical electrónico de Medellín frente a otras ciudades del país y del mundo.

Palabras clave: Música electrónica, *raves*, *posraves*, clubs, inclusión y exclusión, juventud, espacio y tiempo, tecnología, consumismo, globalización, *techno*, *house*, *disc jockey*, productor musical, escuchas u oyentes, empresarios y promotores, fiestas musicales, ritos, identidad, mundos intersubjetivos, ideología P.L.U.R., drogas sintéticas, sellos discográficos independientes, *mainstream*, *underground*, industrias culturales e industrias musicales.

INTRODUCCIÓN

El sábado pasado -20 de septiembre- tuve la oportunidad de ver y escuchar a uno de los *disc jockeys* pioneros más emblemáticos del *Techno* Detroit y en general del *Techno* a nivel mundial, lo primero que se me vino a la cabeza, fue el momento en que Kevin Saunderson entró al recinto principal de la Casa Egipcia –en Prado Centro- y miro al público con asombro. Ese momento, fue algo interesante, poder ver a uno de los padres del *Techno* para bailar, del *Techno* más *underground*; fue un viaje a través del tiempo, pues en cuestión de milésimas de segundo todo el público se trasladó a la década de los ochenta y de nuevo se establecieron en Medellín de 2014. Al mejor estilo de Detroit la fiesta se hizo sin muchas luces y distracciones visuales, pues quienes estaban allí solo iban por la música, por lo sonoro.

Por unos visionarios y amantes de la música como Russolo, Stockhausen, John Cage, Kool Dj Herc, Grandmaster Flash, Larry Levan, Frankie Knuckles, Kraftwerk, Kevin Saunderson, Juan Atkins, Derrick May, Eddie Fowlkes, entre otros, este trabajo de grado tiene su razón de ser.

Cuando inicié mi carrera como estudiante de antropología, ya llevaba como Dj unos cuatro años, me acuerdo que en primer semestre presenté en la asignatura el Oficio de investigar una exposición sobre la música electrónica, lo que nunca se me cruzó por la cabeza es que el tema de mi primera exposición sería mi trabajo de grado.

Antes de tomar la decisión, de enfocarme por una tesis relativa a la antropología de la música, tenía previsto tomar otra temática y enfoque de antropología –biológica o arqueología-. Pues como bien es sabido, la antropología y cualquier carrera están llena de detractores y al principio cuando trataba de contar mi idea de tesis me miraban con escepticismo, llenándome de inseguridad. Cuando llegó el momento de ver Diseño de proyecto, nadie se quiere montar en ese bus, pues es el principio del fin del pregrado. Sin titubear me dirigí hacia mi asesor Darío Blanco y le comenté sobre mi idea de trabajar la música electrónica en Medellín, en realidad nunca pensé que me fuera a seguir la corriente... Y aquí vamos.

Una de las razones que más influyó en tomar esta temática, es poder dar a conocer que la música electrónica, es música y que no necesariamente tiene que ser ejecutada por músicos; algo que tenía muy claro es que un *disc jockey* –aunque los hay: músicos y Dj- no es un músico, y por lo tanto no hay lugar para comparaciones infames entre estos dos tipos de oficio musical, diferentes.

La música electrónica como música, también está expresando sentimientos, angustias, imaginarios, ideologías, subversión, problemáticas, amor, odio, melancolía, nostalgia, alegría, vértigo etc., inmersos en una sociedad donde algunos individuos interpretan todo lo anterior a través de los sonidos y otros se identifican con dicha creación sonora. La música electrónica está arraigada a los imaginarios relativos a la industria, a la máquina, al automatismo y a la tecnología, sin embargo solo se necesitó de unos años para que esta se difundiera por todo el mundo e invadiera otros contextos espacio-temporales, donde entraron en juego otros imaginarios relativos al confort, glamur, sofisticación y hedonismo, característico de espacios como Londres e Ibiza.

En Medellín se puede ver un poco de cada contexto, industrial o hedonista, *mainstream* o *underground*, *rave* o club. Sin embargo es de tener en cuenta que dicha ciudad tiene sus particularidades y características en la forma de manejar sus contextos espacios temporales en diferencia a otros lugares del mundo, claro está, que también se presentan algunas similitudes estéticas y sonoras.

Cuando empecé a revisar la información sobre los textos y monografías referentes al tema, en la Universidad de Antioquia me encontré con tres trabajos de grado (dos de antropología y otro de comunicación), el primero de David Machado, “Sensibilidades liberadoras y espacios de la distinción espera, rito y desesperación de las fiestas de música electrónica en Medellín”, el segundo es de Clara Victoria Mejía, “Es que el ritmo lo dice todo: Hacia una antropología de la noche en Medellín”, y el trabajo de grado de Jonathan Andrés Montoya Correa, “Desde lo individual, lo colectivo y lo hedonista: Radiografía del rave en Medellín”; también se encuentran otros trabajos y artículos relativos a las drogas del área de psicología. En otras universidades del país, como la Universidad Nacional de Bogotá, se encuentran los trabajos de Carlos Andrés Hernández Leal, “Música y cultura electrónica: Un acercamiento socioestético de las culturas juveniles y los estilos de la calle, su comportamiento y significación en la ciudad” y el de Leonardo Montenegro Martínez

titulado “El éxtasis del mundo rave: Género y mimesis en el análisis de culturas juveniles”; En la Universidad externado de Colombia, se encuentra el trabajo de grado de Juan Fernando Bernal Mazuera, titulado, “Observación y descripción etnográfica de una tribu urbana: Los *Ravers*”; y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, está el trabajo de Andrés Gutiérrez Londoño, “Primer congreso de música electrónica: Bogotá Dj”. Y por otro lado, se encuentran varios textos y libros de autores extranjeros, como es el caso de “Techno rebelde” de Ariel Kyrou; *Loops: Una historia de la música electrónica*, de Blanquéz y Morera; “Cultura y políticas de la música *dance*”, de Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, “Class of 88 de Wayne Anthony, “Club cultures” de Sarah Thornton, *Intersecciones: La música en la cultura electro-digital* de Julián Ruesga Bono, Joan Elies Adell Pitarch, Francisco Aix Gracia, Norberto Cambiasso, Sebastián Dyjament, Pedro G. Romero, Francisco Ramos y Daniel Varela, “Altered state: The story of ecstasy cultura and acid house”, de Matthew Collin, “Manual del Dj”, de Frank Broughton y Bill Brewster, “Genres, subgenres, sub-subgenres and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities” de Kembrew McLeod, “El Vj y la creación audiovisual performativa: hacia una estética radical de la postmodernidad”, de Blanca Regina Pérez-Bustamante Yábar. Y por otro lado a nivel de documental y cine, están las películas “Berlin Calling”, “24 Hours Party People”, “Its All Gone Pete Tong”; y los documentales, “Beatz: Divergences and contradictions of electronic Music”, “Detroit techno: The creation of techno Music (High tech soul)”, “Pioneros de la música electrónica; Richie Hawtin”, entre otros. Los anteriores títulos, son los textos, cine y documentales que pude referenciar especializados en el tema de la música electrónica, la cantidad de trabajos al respecto es más alta, y en comparación con los estudios hechos en Colombia es relativamente abismal.

Hablar de la música electrónica en un trabajo de grado, es algo difícil, en primer lugar porque se debe ser puntual con una temática, y en mi caso desarrollé varias temáticas, las cuales las abordé de a una por capítulo, en otras palabras, trabajé un contexto histórico en el capítulo tres, donde desarrollé temas relativos a los inicios de la música electrónica en los comienzos del siglo XX y así sucesivamente hice un escaneo rápido por el transcurso del siglo pasado, deteniéndome un poco sobre Detroit y Chicago, para dar luego una mirada a las influencias afro y por supuesto, lo que ocurrió en la ciudad de Medellín desde finales de la década de los ochenta hasta la actualidad y por último toco un tema relativo a los primeros géneros electrónicos que se escucharon en

Medellín y los que se escuchan actualmente . Subsiguientemente en el mismo capítulo, abordo todos los agentes implicados en la escena electrónica de Medellín, a saber, los disc jockeys, productores, empresarios y escuchas, en donde analizo el posicionamiento social de cada uno de éstos en el campo social, hablando en términos bourdesianos. En el cuarto capítulo, confronto varios estudios hechos sobre la música electrónica desde el análisis ritualista, en donde propongo, que además de estos análisis, se debe darle otra mirada al fenómeno musical de la música electrónica como una fiesta musical, y no caer ni en los reduccionismos, ni los exotismos de la faceta mágico-religiosa y romántica de los rituales y del posmodernismo, aunque esta última postura teórica tiene sus fortalezas de análisis en campos concernientes a la tecnología y las estéticas.

En el capítulo quinto, doy una mirada sobre los espacios y tiempos de la música electrónica, retomando algo de la escena en Estados Unidos y Europa para compararla posteriormente con lo que acaeció en Medellín. Subsiguientemente hago un análisis sobre las diferentes localidades en las que se desarrolla un evento si son de tipo club, *rave* o *posrave*, o si se desarrollan en fincas, galpones, lugares reciclados, etc., y en ese mismo sentido también analizo las diferentes localidades dentro de un evento como lo son: V.I.P., palcos, general, lobbies o terrazas.

El capítulo sexto, trata el tema de la identidad alrededor de los géneros musicales y las tendencias *mainstream* y *underground*, allí trato de establecer el porqué de escuchar un género y no otro, o una tendencia comercial y no la *underground*, todo esto lo miro desde la luz de los preceptos teóricos de Pierre Bourdieu, en el mismo capítulo observo otros elementos identitarios (estéticas, drogas, tecnologías, redes sociales, resistencia, etc.) que giran alrededor de la música, como los llama Pablo Vila, los mundos intersubjetivos.

Por último, el capítulo –séptimo- referente a los procesos de inclusión y exclusión, toco los tópicos que hacen referencia a dichos procesos dentro de los espacios de los eventos y en el interior de las relaciones entre *disc jockeys*, productores, empresarios y escuchas, y así mismo en la interacción de la cultura musical electrónica de Medellín con las instituciones gubernamentales y de control y la sociedad.

Hablando un poco en general sobre el desarrollo de este trabajo de grado, hablo de algunas de sus fortalezas, y son las concernientes a mostrar que detrás de la música electrónica hay una circulación y dinámica de una serie de hechos sociales, económicos, políticos y culturales, que no es una simple manifestación de unos géneros musicales foráneos de carácter efímero, sino por el contrario, es una cultura musical que se ha venido abriendo trecho desde finales de la década de los ochenta; si critico algunos de los primeros trabajos que se hicieron al respecto, lo hago más por mostrar que en el momento que se hicieron no había mucha información al respecto y, además la escena electrónica de Medellín estaba pasando por una etapa incipiente –y aun lo está, aunque no en las mismas proporciones de hace 10 años-, lo cual dificultó ciertas apreciaciones demasiado puntuales y técnicas. Sin embargo, es a partir de dichas dinámicas que subyacen en la cultura musical electrónica de Medellín y de los pocos estudios hechos, lo que a mi parecer le dan pertinencia académica a este trabajo, debido por un lado a que la música –en términos de Finnegan– es parte del mundo social y por el otro, la música electrónica como parte del contexto urbano sonoro esta cargada de complejidades asociadas a diferentes paisajes sonoros que se van formando en la ciudad, aunque vale la pena aclarar que en el mundo musical de la electrónica sus paisajes pueden ser móviles, como es el caso de los *raves*.

A nivel teórico encontré sustento en Pierre Boudieu, el cual me proporcionó herramientas para analizar la cultura musical electrónica de Medellín como un campo social que tiene una serie de movimientos en su interior a través de sus agentes y sus roles; también Ruth Finnegan y John Blacking fueron de vital importancia a la hora de encontrar razones para explicar la importancia de la música electrónica dentro de lo social, es decir, la música como expresión social y cultural; por su lado Simon Frith, Pablo Vila y Pablo Semán, me ayudaron a esclarecer lo concerniente a la movilidad de las identidades y los mundos intersubjetivos que se forman alrededor de la música. Por el lado de Mircea Eliade, Erving Goffman, Randall Collins y Gerhard Steingress, analicé las cuestiones referentes a los ritos y las fiestas; en relación a las tecnologías, las industrias culturales, las comunidades y las redes virtuales, fueron de vital importancia las perspectivas teóricas de Ruesga Bono, Ana María Ochoa, Gemán Rey, Zygmunt Bauman y Pierre Lèvy. Y sin dejar atrás lo relativo al concepto de jóvenes y juventud de Mario Margulis.

Ahora pasando, a la metodológico, en el presente trabajo, me basé en el método etnográfico, pues realicé, salidas de campo a diferentes eventos musicales (14 en total registrados), de los cuales hice un seguimiento con el diario de campo, material fotográfico y audiovisual, por otro lado realicé entrevistas a tres empresarios, 6 disc jockeys (de los cuales tres son productores) y 6 escuchas – espectadores, los cuales hablaron sobre la escena electrónica de Medellín, las tecnologías y la evolución y desarrollo de los géneros musicales electrónicos y por último realicé unas encuestas con una población de 142 estudiantes universitarios (la mayoría de la Universidad de Antioquia y en menor proporción de la Universidad EAFIT). A la hora de analizar dichos datos, para empezar a escribir la monografía, comencé a resolver y encontrar las respuestas de las preguntas planteadas en cada capítulo, pero a la vez fueron apareciendo sobre la mesa nuevos interrogantes a nivel teórico y metodológico, como es el caso de la ambición temática y el de encuestar la población de un evento musical *–in situ–*, aunque en esta última tocaría encontrar un método el cual no sea molesto para los escuchas. Al mismo tiempo estás son las falencias que en mi opinión encontré para ajustar en mi trabajo de grado.

Por último, el presente trabajo, me llevó a encontrar nuevos aspectos de la música electrónica de Medellín, debido a que dicha cultura musical solo me la había cuestionado desde mi rol como *disc jockey* y escucha, ahora como estudiante que opta al título de antropología, reflexiono sobre una cultura musical como parte de una sociedad, eso sí, con sus incidencias políticas, económicas y culturales.

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL

“Vuestro demonio ha muerto. Lo hemos electrocutado juntamente con vuestro Dios. A éste lo suplantamos por la diosa electricidad (...) La gran creadora de la vida eterna, cuya imagen en la tierra es la Dínamo”
Fred Priebe

Resumen:

En este capítulo quiero hacer referencia sobre la historia de la música electrónica, no solamente remontarme a la década de los ochenta sino empezar a dar una mirada de lo que aconteció a principios del siglo XX con la música de la era técnica (música electroacústica y música concreta) como ancestro de la música electrónica de hoy en día, que termino por consolidarse en los ambientes de fábrica de la ciudad de Detroit en Estados Unidos, huyendo de las políticas coercitivas de Margaret Thatcher en el Reino Unido y encontrando en Ibiza, España, una zona de esparcimiento y hedonismo.

Conceptualmente voy a hacer referencia sobre los agentes implicados (disc jockeys, productores, empresarios y promotores y oyentes) en el campo social de la música electrónica, explicando el rol de cada uno dentro de su posicionamiento social; y por último toco el tema de las tecnologías que se usan a la hora de mezclar en vivo y producir música.

1.1. En el mundo:

La primera década del siglo XX, se puede denominar como la época de revolución de las máquinas y el futurismo; es difícil incluir a todos los artistas de esta época que empezaron a incidir sobre estos tipos de sonoridades que nacían de la ideología del progreso decimonónico. Quiero empezar con un manifiesto futurista que hace F. T. Marinetti en el diario parisiense *Le figaro*:

Declaramos que la magnificencia del mundo acaba de enriquecerse con una nueva belleza: la del “tempo”... Nos hallamos ante las primeras alturas de los siglos... ¿Para qué mirar cándidamente hacia atrás, justo en el instante en que debemos asaltar las puertas enigmáticas de lo imposible?... Ponderamos las multitudes acuciadas por el trabajo, la diversión o la revuelta; las policromas y polifónicas rompientes del movimiento en las modernas capitales; la vibración nocturna de los arsenales y de las construcciones a la luz de sus violentas lunas eléctricas; las estaciones del ferrocarril, que degluten hambrientas a las humeantes sierpes; las fundiciones, suspendidas de las nubes por los hilos de humo de sus chimeneas; los puentes; lanzados en gimnástico salto sobre la hoja de acero reluciente y de brillo infernal que son los ríos iluminados por el sol; son los extravagantes trasatlánticos que se lanzan hacia el horizonte; las locomotoras (...) (Marinetti, 1909; citado por Prieberg, 1961, p. 12).

Como se puede apreciar, la tendencia en la primera década del siglo XX era el progreso y la tecnología y así mismo esta directriz iba influyendo en algunos círculos concernientes al arte, con el nombre de futurismo.

Luigi Russolo fue otro exponente de gran importancia, quien en 1913 en una carta que escribe a su amigo compositor Pratella define las intenciones del futurismo:

Ésta se vuelve cada vez más complicada. Busca aquellas combinaciones de tonos que resulten muy disonantes, extrañas y ásperas al oído. Así nos acercamos cada vez más a la música del ruido (...) Nosotros, los futuristas, hemos amado siempre la música de los grandes maestros: Beethoven y Wagner conmovieron, por espacio de años, nuestros corazones. Pero ahora nos hemos hartado de ellos. A nosotros nos depara mayor satisfacción la combinación ideal de los ruidos de tranvía, motores a explosión, automóviles y multitudes presurosas; preferimos eso antes que volver a oír, por ejemplo, la Heroica o la Pastoral. Nos ocuparemos en orquestar, espiritualmente, los ruidos de cortinas metálicas, de puertas que se golpean, de multitudes que se deslizan o atropellan, de estaciones ferroviarias rumorosas, de fundiciones, fábricas, imprentas, usinas y subterráneos. Tampoco deberían ser olvidados los nuevos ruidos de la guerra moderna. (Russolo, 1913; citado por Prieberg, 1961, p. 17)

De la misma forma aparecieron en escena durante las primeras tres décadas del siglo XX nombre como Erik Satie, George Antheil, Edgar Varèse, quienes también se dedicaron a hacer nuevas propuestas y experimentaciones con sonido. Además de los nuevos instrumentos que surgieron en el medio como lo fue el Telearmonio, inventado por Thaddeus Cahill, el Theremin, creado por León Theremin, el intonarumori, diseñado por Luigi Russolo, Laszlo Moholy-Nagy, quien defiende el uso de discos en fonógrafos y las ondas martenot, de Maurice Martenot (Pérez, 2010, pp. 174-175-176).

En esta primera mitad del siglo XX, ya se puede inferir que la electricidad y la tecnología, empieza a cambiar en los oyentes y en los círculos más especializados de la música la forma de concebir lo sonoro. Sumándole a todo esto, el *zeitgeist*, en relación a las coyunturas sociales, económicas, políticas y culturales que atraviesa el mundo y que se expresan a través de las narrativas sonoras que a través de la desnaturalización de la música, la síntesis de sonidos naturales y del entorno, buscaban sonidos abstractos y surrealistas con el fin de escapar de la realidad y la historia que se inscribía en dicha época. Si en la actualidad dicha música aún es vista como algo extraño, en esa época era objeto de críticas y discrepancias; sin embargo, dio fuerza a la apertura de muchos centros de investigación sonora en Europa y Estados Unidos.

En las postrimerías de la década de 1940, aparece paralelamente John Cage y Karlheinz Stockhausen, y surgen los primeros centros de investigaciones sobre la música y el sonido en Alemania como el Instituto de Fonética de la Universidad de Bonn, en donde Werner Meyer-Eppler crea un dispositivo que sintetiza la voz humana, llamado, el Vocoder, también nace la Escuela de Darmstadt a la que pertenecieron los principales seguidores de la escuela dodecafónica. Y de esta escuela sale uno de sus principales exponentes y pioneros de la música electrónica, Karlheinz Stockhausen Mördrath (1928-2007):

Comenzando su experimentación con la música en directo, a finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta tocaba con las grabaciones de los sonidos del cristal, metal, madera, así como con otras fuentes no convencionales en el Paris Radio Studio y en el estudio electrónico de la radio de Colonia, West Deutsche Rundfunk (WDR). Entre sus composiciones electrónicas más puras realizadas entre 1953 y 1954, figur Electronic Study, el primer trabajo escrito y publicado en este nuevo género. (Pérez, 2010, p. 184)

No podemos dejar atrás las influencias de otros músicos que surgen de la escuela de Darmstadt o que asistieron a los que cursos internacionales de verano para la nueva música que ofreció la misma, como lo son Bruno Maderna, Luigi Nono, Pierre Boulez, György Ligeti y Mauricio Kagel.

De acá surgen otras instituciones de experimentación musical que se radicaron en Italia, Francia y Estados Unidos; vale la pena destacar –aunque me toque dejar muchos artistas en el camino- la obra de Henry Cowell, figura pionera de la música aleatoria, también inventor de una

máquina de ritmos electrónicos el *Rythmicon*, pero éste se hizo famoso por la utilización de *cluster* –racimos de notas–.

John Milton Cage fue alumno de Henry Cowell, además se convirtió en representante de la música experimental y “trabajaba con la idea de que un hecho experimental es aquél que produce resultados no previsibles, y con la intención de buscar constantemente la producción de sonidos y efectos nuevos en los instrumentos” (Pérez, 2010, p. 192).

Parafraseando a Blanca Regina Pérez, John Cage se convierte en un fiel representante de la música experimental que a la vez se constituye como parte de las estéticas sonoras posmodernas. John Cage en 1939 crea una obra llamada *imaginary landscape* N°1, “obra considerada como un precedente de los conciertos de música electrónica en directo (*live electronics*) –de los cuales hablaré más adelante–. También se relaciona a John Cage con Pierre Schaeffer, considerado como el creador de la música concreta.

La música interpretada por medio de aparatos electrónicos variando su conceptualización según la naturaleza de la tecnología y las técnicas empleadas, acabaría siendo una realidad a fines de la década de los 40, al generalizarse la producción de aparatos de sonido avanzados que primero serían utilizados por compositores de conservatorio y después se fueron infiltrando en la música popular hasta constituirse en el principal elemento de producción.

Se distingue entre la música electrónica en vivo —creada a tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos— y la música concreta —creada a partir de sonidos grabados y luego modificados—, así como la música que combina las anteriores, lo cual produce a su vez otras denominaciones como: música por computadora, música electroacústica o música radiofónica, definiciones que suelen referirse más a la estética que a las tecnologías utilizadas (Pérez, 2010, p. 199).

Pierre Schaeffer (1910-1995), además de crear la música concreta escribe el tratado de los objetos musicales, texto en el que deconstruye y debate sobre la concepción de los objetos y la música, analizando la fisicalidad de lo sonoro y de los objetos que lo producen:

Los dos primeros problemas deben ser considerados tan fundamentales el uno como el otro: uno, relativo a la correlación entre el sonido, soporte físico de la música que proviene de la naturaleza, y el conjunto de fenómenos psicológicos de la percepción que constituye el objeto sonoro; otro relativo a la elección de algunos de esos objetos que consideramos convenientes a lo musical por sus criterios de percepción [...] Existe también

un tercer problema: el del valor que adquieren algunos objetos en una composición musical y en consecuencia, de la naturaleza de la música (o de las músicas) implícitamente postulada por la elección de ciertos objetos musicales (Pérez, 2010, p. 200).

Pierre Schaeffer, basado en la teoría de Luigi Russolo, crea un estudio laboratorio para la música concreta en París; aprovechando sus conocimientos como ingeniero de telecomunicaciones, Pierre Schaeffer trabaja en Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) en París, en donde aprovechando los recursos tecnológicos se beneficia para experimentar con los sonidos; la primera obra acabada de Pierre Schaeffer se llama *Étude aux chemins de fer* (1948), la hace experimentando con grabaciones de trenes en varios discos.

Por otro lado Pierre Schaeffer funda un grupo llamado *Jeune France*, que se interesa por la música, las artes visuales, el teatro y es entonces cuando la RTF –parafraseando a Blanca Regina Pérez- de Francia emite un programa anunciando la presentación de una obra de Schaeffer llamada *Un concierto de ruidos*, despertando el interés de muchos compositores como Pierre Henry, quien le colaboraría posteriormente a Pierre Schaeffer en una de las obras más importantes de música concreta *Symphonie pour un homme seul*. En 1951 el grupo de Schaeffer se empezó a llamar el *Groupe de Musique Concrete* y más tarde *Groupe de Recherches Musicales* en el que participaron Olivier Messiaen y sus discípulos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Jean Barraqué.

Pierre Schaeffer utilizó la técnica de las cintas magnetofónicas, con el fin de hacer creaciones musicales, en las que se cortaban, empalmaban y unían diferentes fragmentos de cintas.

Pierre Henry, es uno de los discípulos de Pierre Schaeffer, y también es considerado como uno de los inventores de la música concreta y de la música electroacústica. Según Blanca Regina Pérez, Pierre Henry, “estudia composición con Nadia Boulanger y armonía con Olivier Messiaen, trabajando desde 1949 en el Club d’Essai de la Radio Télévision Française (RTF), fundado por Pierre Schaeffer” (Pérez, 2010, p. 201). Por último está la figura de Pierre Boulez quien estudia con Olivier Messiaen, éste compositor tiene la particularidad de cultivar la música atonal dentro de un estilo serial post-weberniano.

Por otro lado se deben tener en cuenta las producciones y aportes de Milton Babbitt quien sería el “pionero de la música serial y electrónica, y Edgar Varèse como el primer visionario de la nueva estética sonora que supone la introducción del ruido y la electrónica en la orquesta” (Pérez, 2010, p. 204).

Toda esta parte de la historia de la primera música electrónica es de suma importancia, debido a que sin la experimentación que llevaron a cabo músicos como Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Schaffer, Pierre Henry, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Edgar Varèse, entre otros, y por ende la creación de estudios y laboratorios de sonido, en primer lugar no hubiese aparecido instrumentos como los sintetizadores y la consolidación de archivos de sonidos electrónicos o la caja de ritmos o los diferentes artículos tecnológicos que crean efectos en instrumentos como la guitarra, el bajo eléctrico (los pedales), etc. Lo más excepcional del caso, se debe en primer lugar a la aparición de los primeros laboratorios de estudio sonoro, en una época en que la segunda guerra mundial hacía estragos o mejor aún en una Europa en reconstrucción, dichos países como Alemania, Italia y Francia, a pesar de sus economías afectadas por la guerra, invirtieron en un campo investigativo que no iba a brindar frutos de inmediato. Y en segundo lugar, cuando todas estas investigaciones sonoras -como argumentó Pérez en una cita líneas arriba- llegan a influir rotundamente en la música popular.

Dejando de lado un poco la música concreta y en general la música electrónica académica de la primera mitad del siglo XX, llega al mundo de la música dos sucesos importantes, el primero se refiere a la invención del primer sintetizador de mundo, el Mother Mallard's Portable Masterpiece Company, creado por David Borden, quien con el apoyo de Robert Moog, creó en 1969 este sintetizador que empezaría a tocar en conciertos de música minimalista, con piezas de Robert Ashley, John Cage, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich y otros (Pérez, 2010, p. 206). Y el segundo suceso se debe a la aparición del minimalismo, el cual “se constituye como otra de las grandes tendencias musicales, categoría extendida y diversificada que incluye toda la música que funciona a partir de materiales limitados o mínimos” (Pérez, 2010, p. 206). Tres de los más importantes músicos y compositores de esta tendencia son, Philip Glass, Terry Riley y La Monte Young.

Otro fantástico artista es Jean-Michel Jarre, quien fue un compositor y músico occidental que hizo una gira en la China post-Mao, además llevó la música electrónica a la ópera de Paris. Y volviendo a John Cage, éste influyó en la consolidación de varios grupos de música electrónica en vivo, a saber, Scratch Orchestra, MEV y the house, entre otros.

Entrando a otras esferas temporales y parados ya en la década de los sesenta y setenta, vale la pena primero hacer mención sobre los diferentes inventos realizados a lo largo del siglo XX en relación a lo sonoro, la radio, el fonógrafo, el trío (amplificación de ondas), etc., pero para la música electrónica hay un suceso de relevancia y es el siguiente:

Por entonces ya se había realizado una transmisión de ondas radiofónicas como música y discurso entre EE. UU. y Escocia por el ingeniero americano Reginald Aubrey Fessenden (1866-1932) quien en la Nochebuena de 1906 realizó una extensa demostración de su nuevo transmisor-alternador en Brant Rock, tocó el violín y leyó el famoso texto bíblico “Gloria a Dios en las alturas y en la tierra a los hombres de buena voluntad” colocando en las ondas el largo de la ópera Xerxes de Händel y convirtiéndose en el primer DJ de la historia. (Pérez, 2010, p. 218)

Así se empiezan a transmitir a través de las ondas música durante horas, pero a la vez se convertiría en el primer suceso de discrepancias entre músicos y *disc jockeys*. Esta nueva tecnología de entonces será el primer motivo de discordia de los muchos que se van a generar a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, en lo relacionado a los adelantos tecnológicos de artefactos sonoros.

La resistencia de los músicos a la emisión de música por radio sería apoyada por la Federación Americana de Músicos que trató de que dejasen de emitirse discos por la radio, prohibiendo a sus miembros que prestaran discos y emprendiendo una batalla abierta contra los DJ, aliándose con los editores, la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores (SCAP) y logrando esta organización un incremento importante de los derechos de autor. (Pérez, 2010, p. 219)

Según Blanca Regina Pérez Bustamante, la primera vez que aparece el término *disc jockey* se debe al columnista Walter Winchel, para describir las actividades de la primera estrella de los *disc jockeys* en el mundo, Martin Block (1901-1967). Éste empezó a trabajar en la emisora WNEW de Nueva York en 1935 y posteriormente crea un programa musical llamado Make believe ballroom.

Con la difusión del género musical *rhythm & blues*, -que deriva del jazz, el góspel y el blues- y la llegada de la década de los cincuenta con la generación beat, aparecen los primeros *disc jockeys* negros, como Eddie O'jay, Douglas Jocko Henderson, sin dejar atrás la aparición del *rock and roll*, a principios de la misma década.

Ulteriormente con la década de los sesenta aparece el primer *disc jockey* de radio, llamado Murray Kaufman, que organiza su listado de música con una novedad tecnológica, a saber, el computador *univac*.

Murray Kaufman fue una figura importante en la música, se le conoció sobre todo por adelantársele 15 años a MTV;

A mediados de los años sesenta, Kaufman también produjo y presentó el programa en televisión *It's what's happening, baby!* iniciado el 28 de junio de 1965, introduciendo el primer programa de música y vídeo con artistas de rock y otros artistas populares [...] (Pérez, 2010, p. 227).

Parafraseando a Blanca Regina Pérez, así llegó a los medios el movimiento Mod -del inglés *modernism*- a finales de los cincuenta y principios de los 60 con una serie de influencias como la generación beat, el *rhythm & blues*, el *rock and roll*, etc., pero estos sujetos inscritos al movimiento *mod*, se identificaban a nivel musical con *modern jazz*, el *rythm & blues*, *ska* jamaicano, el *blue beat* y el *soul*; y en relación a la cultura y la moda con, el *pop art*, la *Nouvelle Vague* francesa y la filosofía existencialista.

La figura del *disc jockey* empieza a coger más fuerza cuando a nivel social surgen las corrientes de contracultura como ideologías antagónicas sobre lo establecido por el sistema a nivel cultural, político, social y económico:

La contracultura de la década de 1960, un neologismo que se atribuye a Theodore Roszak, se refiere fundamentalmente a un término sociológico que se identifica con el rechazo de las normas sociales convencionales de la década de los cincuenta y que conectan con el desarrollo de las tensiones generalizadas en la sociedad fundamentalmente de los Estados Unidos en relación a la guerra de Vietnam, a las costumbres sexuales, los derechos de las mujeres, las formas tradicionales de autoridad, los derechos de los movimientos homosexuales, las protestas contra las armas nucleares y las manifestaciones en favor de la justicia social.

En los campus universitarios los estudiantes activistas luchaban por el ejercicio de sus derechos constitucionales básicos, especialmente la libertad de expresión y la libertad de reunión y se preocupaban de la situación de la pobreza, de la segregación racial y de otras cuestiones sociológicas, comenzando la creación de una mayor comprensión de los daños ecológicos y generándose una tensión social entre la contracultura y la policía, que derivó en diversas ocasiones a un punto de ruptura (Pérez, 2010, p. 229).

Esta época de la contracultura trae un avance tecnológico de gran importancia a nivel sonoro, como lo es la radio FM (frecuencia modulada). Avance que favoreció las transmisiones de los diferentes Djs en las emisoras. Acá toca desviar un poco la mirada hacia lo que empezaron a hacer los *disc jockeys* que incursionaron en el *ska* y el *hip-hop*, pues en un principio la única manera de escuchar música era en vivo y en directo, o por lo menos era un lujo que no se lo podía dar todo el mundo, cogiendo así más fuerza la figura del Dj y todo lo relacionado al *sound system*¹.

El espacio de la música estaba limitado al espacio de su ejecución. La única forma de escuchar música era en directo, en presencia de los músicos. Era una experiencia espacio/temporal sincrónica. La música sólo podía disfrutarse participando del hecho social del que formaba parte, cara a cara con el intérprete. (Ruesga, 2004, p. 9).

El *sound system* brinda al oyente escaso de recursos otra opción diferente a la música en vivo, generando así una nueva tendencia que tiene sus raíces en dinámicas sociales y económicas:

Las evoluciones musicales siempre se desarrollan en varios períodos de tiempo y en varios territorios antes de fundirse en una misma revolución... Por un extraño recorrido de la historia, en las décadas de 1950 y 1960 los *sound systems* de Jamaica se trasplantan para responder mejor a la sequía de sus fuentes, a los modos demasiado secos del *rock'n roll* que rechazan importar. Extraño cruzamiento: mientras los artistas estadounidenses conjugan desde entonces su música en modo repetitivo y mundialista, cambiando formas lineales contra los ciclos del «eterno retorno», los *lampistas* caribeños reinventan una pulsación esencial, modificando sus ritmos, siempre más hipnóticos, antes de enviarlos al planeta anglosajón. Y mientras los jamaicanos plagian la cultura *dance*, en su casa, sin pedir nada a nadie, el *pop* occidental se estimula con delirios psicodélicos y hace estallar sus fronteras de géneros y experiencias contemporáneas, abriendo un camino caótico a los matrimonios iconoclastas de las futuras músicas populares. (Kyrou, 2006, p. 96)

El Dj de Jamaica Clive Campbell más conocido como Kool Dj Herc, desembarca de Jamaica en New York, comenzando a tocar solo *reggae* que con el tiempo le mezcla *funk*, logrando una mayor aceptación del público neoyorkino; junto a Kool Dj Herc aparecieron otras figuras de

¹ Sistema de sonido, común en las calles de Jamaica.

los platos, a saber, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Pete Dj Jones (del primer Dj que se tiene referencia en cuanto al uso del *crossfader*² y el preescucha³, igualmente con Grandmaster Flash) y Francis Grosso, este último se hizo famoso cuando le tocó reemplazar a la primera mujer Dj superestrella llamada Terry Noel –estando enferma- en la discoteca Salvation 2, frecuentada por Andy Warhol.

En la década de 1970, DJs como Larry Levan, Terry Noel, David Mancuso, Francisco Grasso, Nick Sian, Michael Capello, Steve D’Acuista, Tom Moulton⁴ construyeron una escena de la música de baile en New York, los cuales rotaron por las siguientes discotecas: Arthur, Santuario, La Salvación y Loft. Así se fue abriendo paso la música *Dance* hasta desembocar en la música Disco. Donde éste último –Loft- sería la inspiración de la escena de la música Disco:

12 de febrero de 1970. Primera sesión de lo que se llamará el Loft. Mancuso recibe en su casa, en su apartamento. Nada de decoración espectacular por ningún lado. Nada de alcohol. Sobre la mesa de la cocina, zumo de frutas fresco y cuadros compuestos con verduras y hortalizas para una fiesta puramente musical con aire post-Woodstock: Love Saves The Day. Semana tras semana en Brodway, luego en el Soho o en el East Village de Manhattan, el Loft se convierte en la referencia que seguirán otros clubs mayores como el 10th Floor... La cultura disco surge en este tipo de clubs, en el territorio del underground, en el corazón de las fiestas sin licencia, entre elegidos que se ceden mutuamente su alegría como lo harán más adelante los vividores de raves piratas repartiendo octavillas y jugando al despiste. (Kyrou, 2006, pp. 138-139)

La cultura Disco de la mano de Tom Moulton creador del maxi single y del Dj Giorgio Moroder, alargan los tracks de Donna Summers hasta 16 y 18 minutos, dándole otra cara y vida a las pistas de bailes más famosas del mundo como la de studio 54, Gallery, Xenon, 10 th floor, entre otros.

Antes de entrar a lo acontecido en el Paradise Garaje y el Warehouse, debo recalcar que la música académica relacionada con la música concreta y electroacústica ha seguido su curso normal en Europa, consolidando varias agrupaciones como Neu, Kraftwerk, Talking Heads, Cabaret

² Es un volumen horizontal del mixer, si la perrilla de control se encuentra en el extremo derecho suena la canción del canal derecho, y si esta en la izquierda suena la canción del canal izquierdo, por último si la pperilla está en la mitad suenan las canciones de los dos canales a la vez.

³ Función tecnológica del *mixer* que permite escuchar una canción en los aundífonos, sin que suene al aire.

⁴ da su aporte a las pistas de baile con la creación del remix, específicamente lo que se llama la versión club, es decir, es una versión de un *track* más alargada.

Voltaire, Silver Convention, formándose una mezcla de esa música académica con ritmos más populares, hasta el punto de surgir el *eurobeat* –forma europea del disco-; pero el caso aquí es que estas agrupaciones europeas más adelante van resurgir en la incipiente escena electrónica de Detroit.

Ahora llega el momento del legendario Paradise Garage –el cual se llamaba en un principio Henry Street-:

Y, en fin, está el Paradise Garage, auténtico mito, mezcla pura y perfecta del espíritu del Loft y de los locos años del disco de Nueva York, del amor por todas las músicas y del deseo de llevarlas lo más lejos posible, hasta los extremos del mix y de la exploración musical, aunque siempre elevando a la gloria a los dos mil cuerpos bailando que invaden aquel lugar mágico. Un club privado, sin alcohol, rico en fruta durante el verano y en pasteles durante el invierno, gratuitos, desde luego; una «house», una casa como el Loft diez veces más espaciosa: el Paradise Garage es para muchos la más grande Meca que jamás haya conocido la «cultura de club», y tal reputación la debe a su mecenas, Mel Cheren (¡aún!) Y, ante todo, a su príncipe metafísico: Larry Levan, DJ negro y gay al que denuncian su voz y su desgana. Un artista al que se le debe la construcción de la inmensa popularidad de los DJs de house o garage, como, por ejemplo, Joe Claussell (por citar sólo uno), creador del sello «Spiritual Life», de quien se dice es «el hombre de los platos, el equivalente de Miles Davis a la trompeta, de Jimi Hendrix a la guitarra y de John Coltrane al saxo». (Kyrou, 2006, p. 147)

Este club o discoteca, tuvo en Larry Levan su Dj residente y según Ariel Kyrou, este *disc jockey* es considerado el eslabón perdido entre el Disco y el *House music*, y por ende este club lleva el nombre de un género musical llamado el *Garaje House*. Pero tampoco se puede desconocer el aporte de Frankie Knuckles a la música Disco y *House* en el Warehouse de Chicago.

Antes de seguir el rumbo con lo acaecido en el decenio de los ochenta, bien merece, contextualizar un poco sobre algunos aspectos socioeconómicos de la ciudad de Detroit que fueron determinantes en la concepción de los nuevos espacios y en la consolidación de un nuevo género musical; Detroit es la ciudad de la industria automotriz de Estados Unidos, además, es el primer referente a nivel mundial de la música electrónica y, también es uno de los primeros lugares donde se efectuaron las primeras fiestas –junto a Chicago y New York- .

Detroit está marcada por una serie de eventos a nivel socioeconómico que se empezaron a gestar desde finales de la década de 1960, cuando la industria automotriz y en general la economía

entra en recesión y los disturbios raciales de 1967 se hacen sentir como manifestaciones de una creciente problemática social, siendo éstas algunas de las causas que provocaron “la huida blanca” –fenómeno migratorio de blancos hacia las periferias de la ciudad u otras ciudades de Estados Unidos-.

Así mismo toda esta serie de eventos provocaron un abandono masivo de lugares (edificios, casas, galpones industriales, bodegas, etc.) y en cuanto a la industria esta empezó a cambiar hacia un nuevo modelo tecnológico y económico en referencia al automatismo de sus factorías locales y al traslado de muchas de sus fábricas a países con mano de obra barata; llegando a la década de 1980 con una alta tasa de desempleo nutrida por la gran cantidad de familias afroamericanas provenientes del sur de Estados Unidos que llegaron a finales del sesenta en busca de mejores empleos y salarios.

Entonces fueron esas tecnologías nuevas y los espacios abandonados los que empezaron a influir en cierta medida en la producción musical y en la realización de fiestas de música electrónica (*raves*) -*Techno* o *High Tech Soul*-.

Según el profesor de la universidad estado de Wayne, Jerry Herron, a raíz de los espacios que quedaron vacíos debido a las coyunturas socio-económicas que atravesó Detroit en la segunda mitad del siglo XX fueron artífices en la consolidación de los primeros espacios en que se realizaron los primeros eventos y por ende en la formación de un nuevo género el “*Techno Detroit*”:

Aquí ha ocurrido algo maravilloso, extraordinario y único, diferente a cualquier cosa que otra ciudad pueda tener. Tenemos espacio, y no es un espacio que este vacío, es un espacio que está lleno de artefactos de la cultura industrial estadounidense. Es un lugar diferente a cualquier otro. Suministra el alimento para la imaginación de la gente, de una manera que ningún otro lugar pueda lograr y esto tiene mucho que ver con la inserción del techno dentro de este contexto sociocultural⁵.

En palabras de Juan Atkins, respecto a los espacios abandonados, este Dj – productor pionero del Techno Detroit dice lo siguiente:

⁵ Tomado de: Bredpy, G. (Productor/escritor/director). (2006). *Detroit Techno - The Creation of Techno Music – HighTechSou*. [Documental]. A Glu Studios Production & Fine Mess Productions. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gElNoedRj5Q>

Oh bien. Los espacios abandonados los usamos principalmente para eventos y fiestas aquí en Detroit. Y la razón principal es porque no hay clubs o locaciones bien establecidas para este tipo de música aquí en Detroit. Y yo no sé si las invenciones se enfocaron ahí. Pero en una ciudad como ésta la gente tenía la percepción de que la vida nocturna estaba abierta a la inversión. Así que cuando la gente quería hacer una fiesta tenían que encontrar una bodega o fábrica vacía. Especialmente para la música “underground” (...) Hay un lugar llamado Packard Plant que era donde nosotros lo hacíamos. Hay muchos edificios abandonados alrededor de la ciudad donde solíamos organizar fiestas⁶.

Como se puede ver en Detroit los espacios abandonados brindaron por una parte la facilidad de acceso a lugares amplios y por otra la posibilidad de conseguir una bodega (compra o alquiler) por un precio asequible.

Detroit – en mi opinión- se convierte en un crisol de situaciones, en las que circunstancias sociales, económicas, políticas, tecnológicas y culturales influyen en el imaginario de una juventud que a través de la música expresaría todas esas vicisitudes que desembocarían en la incipiente consolidación de la música de baile llamada *Techno* Detroit. Lo interesante aquí es cuando me pregunto ¿por qué Detroit? Una ciudad que no tiene la hegemonía de otra ciudad norteamericana como New York, Miami, Washington, etc., o mejor aún alguna ciudad europea como Londres o Berlín, en las que se puede extraer más situaciones coyunturales a nivel socioeconómico que ayuden a propiciar el desarrollo de un nuevo género musical; pero fue Detroit la ciudad que proporcionó los ingredientes correctos: coyunturas, la convergencia de ciertos géneros musicales en las manos indicadas, los espacios, los imaginarios sobre la tecnología y el automatismo, su posición geográfica (frontera con Canadá), etc.

Ya en la década de los ochenta, llega por fin la consolidación del *House* Chicago y el *Techno* Detroit. En Detroit la llamada trinidad conformada por Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson⁷, son los que dan inicio a lo que en un principio llamaron *Technosoul* y posteriormente *Techno* Detroit. Inicios cargados de anécdotas y errores que fueron aprovechados, como lo que a continuación relata Derrick May: “La imagen de Detroit es un absoluto error. Es como si George Clinton y *Kraftwerk* coincidieran en un ascensor” (Kyrou, 2006, p. 185). Haciendo Derrick May

⁶ Tomado de: Pineda, J. A. (Productor); Del Rivero Herrera, A. (Director); Celma, F. (Escritor). (2012). *Desindustrialización y el Detroit Techno: Una aproximación al contexto*. [Documental]. Morton Studios. : Recuperado de: <<http://www.youtube.com/watch?v=pq9Jivkd5AY>>

⁷ Aunque se habla de un cuarto pionero, a saber, Eddie Fowlkes.

referencia a que muchas de las situaciones que han ocurrido dentro de la música electrónica se ha debido en parte a algunos errores como lo concerniente a la creación del *Dub* jamaicano y lo acontecido con una anécdota de Juan Atkins, el cual intercambiaba música con el hermano mayor de Derrick May, y éste por equivocación en un casete que le iba a grabar solo música de George Clinton en uno de los lados le metió música del cuarteto alemán Kraftwerk. Y desde aquí empieza la historia de la música electrónica de baile que surge en los galpones industriales de Detroit y en los clubes de Chicago.

De nuevo Derrick May, hace alusión del porqué de la música electrónica a nivel de las estéticas sonoras y su relación con los imaginarios de los habitantes de Detroit:

Las máquinas... El concepto de las máquinas, de la electrónica, es evidente — explica Derrick May—. Sobre todo viniendo de Detroit. Aquí todo el mundo tiene un familiar que trabaja en la industria. Se trata de una influencia directa, a veces muy fría, desprovista de emoción. La máquina no experimenta ni amor ni sentimientos. A veces, los que manejan esas máquinas carecen ellos mismos de sentimientos, pues trabajan durante horas absorbidos por algo de lo que no reciben ninguna compensación. Se ha llegado a hacer esta música inconscientemente, pues todo es inconsciente: un pensamiento inconsciente, una emoción inconsciente. Tomamos el concepto de máquina, no necesariamente el sintetizador, sino el sonido del sintetizador, y creamos nuestros propios sonidos; todos ellos nos llegaban inconscientemente del universo de la industria, de la mecánica, de las máquinas, de la electrónica. ¿Por qué? Porque llega de Detroit. Allí es donde viven nuestras familias y amigos. Allí es donde trabajan y componen. Ése es el entorno que nos ha creado. Y nosotros, por nuestra parte, social e inconscientemente, hemos creado esa música. Creando esa música hemos creado nuestro entorno». (Kyrou, 2006, p. 184)

Todo este imaginario en las mentes indicadas y sumado a las influencias del Dj de emisora Elerctrofyng Mojo, al emitir música de Kraftwerk, Depeche Mode, Yellow Magic Orchestra, Yello, New Order, etc., se tornaron decisivos en la capacidad creadora de Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson.

Desde los inicios de la década de los ochenta Juan Atkins comienza a incursionar con la creación de sus primeras producciones y más tarde a mediados del decenio, aparece su primer sello y de la misma forma actúan Derrick May y Kevin Saunderson:

Juan Atkins creó Cybotron en 1981, electro en formato ciencia ficción. En 1985 toma el nombre de Model 500 y funda su propio sello independiente: «Metroplex». Sus amigos lo imitarán: Derrick May crea «Transmat» y, Sauderson, «KMS». A falta de medios,

colocan los vinilos en fundas blancas, sin nada más, o casi nada más. Esta obligada discreción —en lugar de las máscaras de feria intelectual de Art of Noise— en seguida la reivindicación ocultándose los propios músicos tras hordas de pseudónimos, como para huir de la fortuna, proclamar su diferencia y dar la impresión de ser un vasto movimiento allí donde una pequeña comunidad de DJs y músicos visionarios lo pasen en grande. Así, tras los patronímicos Kreem, Reese, Reese Project, Reese Santonio, Keynotes, Tronik House, Inner City, Inter City y E-dancer, se esconde un único Kevin Sauderson. (Kyrou, 2006, p. 185)

Subsiguientemente a esta primera ola de Detroit, al otro lado del lago Hudson, precisamente en la orilla canadiense, surgen dos figuras fundamentales que harían parte de la segunda ola del *Techno* Detroit, representada por Richie Hawtin y John Acquaviva, que junto a *disc jockeys* de elevada trascendencia como Jeff Mills, Kenny Larkin, Stacey Pulen, Carl Craig, entre otros, redondearían la forma de producir *Techno*, mientras la gloriosa trinidad conformada por Atkins, May y Sauderson, estaban ya de gira por el continente europeo. Esta segunda ola, con el aliciente de la tecnología para las producciones musicales y de la conformación de los diferentes sellos musicales independientes —Plus 8 de Richie Hawtin y Acquaviva, Underground Resistance de Mad Mike y Jeff Mills, etc.— empiezan a ofrecer a la cultura musical electrónica una serie de variantes —*Minimal tech-* y propuestas sonoras.

Por el otro lado, o sea lo concerniente a la escena *House* de Chicago Juan Atkins opina al respecto:

¿Qué representa para usted el house music y, en particular, el house tal y como es concebido en Chicago? — ¿Conoce usted No Ufo's? Fue mi primer título con el nombre de Model 500, era un título pre-house, antes del house, y es una de las piezas que inspiraron a los DJs del house de Chicago cuando apareció alrededor de 1985 y 1986 (...) En esos años, el único artista que hacía algo equivalente era Jesse Saunders. En 1985, en Chicago, existía una música próxima al género house, más rítmica que de ritmo (...) En Chicago, los grandes DJs del disco todavía mezclaban, mientras que en Detroit todos habían girado hacia otro lado cuando el disco murió... Farley Jack Master Funk, por ejemplo, fue un DJ disco. En 1985 los DJs de Chicago sólo mezclaban viejos títulos disco e importaciones italianas. No producían nada por sí solos. No había música de Chicago. Llegué yo entonces con ese título, No Ufo's, y los vinilos se vendieron como rosquillas en las tiendas de Chicago. Los jóvenes DJs se dijeron: si ese chaval de Detroit vende su propia música y además es buena, y funciona en los clubs, ¿por qué no ser capaces de crear nosotros nuestra propia música? (Kyrou, 2006, p. 190).

Además de estas primeras pistas que nos ofrece Juan Atkins en relación a la consolidación del *House Music* de Chicago, agrega, además, la siguiente anécdota, en la que enfatiza cierta

rivalidad con los DJs integrantes de la segunda ola y de la fuerte influencia de Detroit en la materialidad de los sonidos del *House* Chicago:

— ¿No desempeñó un papel importante la caja de ritmos en esta historia? ¿No fue la que permitió a los DJs montar piezas musicales por cuatro perras, sin necesidad de orquesta?

—La «Roland 909» acababa de ponerse a la venta cuando compuse No Ufo's. Pero en este título, particularmente, mezclé dos cajas de ritmos juntas, lo que constituía una gran novedad. Es cierto que las cajas de ritmos programables de «Roland» tuvieron una importancia enorme en el desarrollo del sonido del house (...) Le daban un sonido extraño, algo esponjoso, casi húmedo (...) No habría existido el house sin ellas. A este respecto, puedo contar una anécdota muy original: alrededor de 1984 y 1985, Kevin (Sauderson), Derrick (May) y yo mismo hicimos una breve actuación escénica underground en Detroit. Derrick necesitaba pasta para pagar el alquiler y quería vender su caja de ritmos a Jeff Mills, que estaba en otra banda de DJs y músicos en Detroit, rivales nuestros, de alguna forma. Y le dije: no, no le vendas nada, sobre todo no le vendas la caja de ritmos porque, si no, sonará como nosotros y ese sonido se escuchará en sus mezclas en los clubs. Todo lo que nos hace distintos desaparecerá. Le propuse ir antes a Chicago a venderla, y así lo hizo. Creo que se la vendió a Frankie Knuckles... Y esa cajita de ritmos «909» creó todo el house music., pues allí, en Chicago, los DJs se la pasaban unos a otros. En esa época, tanto en Chicago como en Detroit, éramos todos ladrones. Cuando algún DJ recurría a esa vieja y buena máquina, encontraba, grabadas, todas las pistas de batería de los DJs que la habían utilizado antes que él. Por eso se encuentra en los temas de Chicago de esa época el mismo tipo de ritmos y el mismo tipo de sonido. Cada uno utilizaba las formas del otro y le añadía algo de su propia cosecha (...) El famoso Love Can't Turn Around de Farley Jack Master Funk, por ejemplo, fue compuesto con la caja de ritmos de la que se desprendió Derrick May. Lo mismo que Move Your Body de Marshall Jefferson, si no me equivoco (...) (Kyrou, 2006, p. 191)

Cuando estos sonidos diseñados en Detroit, Chicago y New York, llegan a Europa – continente que también fue influyente en la consolidación de los sonidos, la tecnología y el imaginario de las máquinas, con diferentes géneros musicales como los son la música concreta y la música electroacústica en función del discurso del futurismo de principios del siglo XX y de ciertas innovaciones teóricas musicales expresadas a través del dodecafonismo y la integración serial-, especialmente a Inglaterra, el *Acid House* hace de las suyas, en una época en que Margaret Thatcher con sus políticas coercitivas persiguió sin tregua dichos eventos de música electrónica finalizando los ochenta y en los primeros años de la década de los noventa, persecución que centró su mira específicamente en las fiestas *rave*.

Como bien es sabido es en Europa y en especial Inglaterra donde más se desarrollan estos aspectos conceptuales en referencia a los espacios –club y *rave*-. Sin embargo, es importante acotar

que en New York y Chicago los clubes tienen un desarrollo diferente en la década de los setenta al que se propició en referencia a los clubes ingleses de los ochenta y noventa.

La cultura del bar en Inglaterra es el antepasado inmediato de los clubes y que se dieron bajo unas dinámicas sociales de exclusión e inclusión que posteriormente chocaron ideológicamente con las propuestas del *rave*:

Los primeros bares eran de tamaño reducido y las culturas que los rodeaban sentían predilección por la pequeña escala, las bandas callejeras, las empresas y los fanzines. Su ideología, si es que alguna había, abogaba simultáneamente por la acción individual (hazlo tu mismo), la exclusividad (hazlo con tus amigos) y el hedonismo (hazlo sin parar durante días). Los bares pequeños garantizaban la exclusividad que, a su vez, garantizaba el control. Esta cultura de bares daba un matiz estético a lo que originalmente eran economías de escala y rechazaba cualquier tipo de expansión o masificación que superara determinado límite; la ironía radicaba en que, al mismo tiempo, esas economías de escala impulsaban la expansión de la cultura de bares en el Reino Unido después del *acid house*, de modo que la demanda popular superaba a la oferta.

A medida que la popularidad de la nueva cultura de bares aumentaba, se inauguraban nuevos locales en todo el país con vistas a satisfacer la demanda. Aquello que inicialmente “se lo hacían ellos mismos” representan una minoría dentro de los actuales integrantes de la red de bares, pero los bares, el consecuente desarrollo cultural y los discursos que auspiciaron, se han extendido más allá de cualquier ámbito de influencia localizado. La cultura de los bares emergió en el Reino Unido a partir de 1990. (Gilbert & Pearson, 2003, pp. 70-71).

En el anterior aparte citado del libro *Cultura y políticas de la música dance*, Jeremy Gilbert y Ewan Pearson nos muestran como los pequeños bares fueron propagando la ideología del club, a saber, la exclusividad, lo que no pudo prever dicha cultura, fue el aforo de espectadores que más tarde manejarían los clubes, lo cual contradice su filosofía de expansión y masificación.

Posteriormente los choques ideológicos entre bares y *raves*, se verían reflejados en una serie de dualidades, tal y cual como lo manifiestan Jeremy Gilbert y Ewan Pearson:

El cisma entre la *rave* suburbana/rural y los bares urbanos pueden compararse a la división entre la ciudad y el campo, o entre la capital y las provincias. Como escribe Eshun, la música *rave* se alejó de la ciudad:

[...] ellos [los ravers] consideraban la cultura de los bares urbanos como un capítulo más de la historia del pop subcultural: trads, teds, mods, rockers, hippies, punkies, clubbers. Aducían con mordacidad que los bares eran segregacionistas, las víctimas involuntarias del

sistema. Los ravers se veían como el primer movimiento de unidad entre juventudes que nunca antes había existido [...] bares de Londres como el Boys Own, todavía aristocráticos en el fondo, acusaron al rave de inducir y explotar una uniformidad de masas a una escala que nunca antes se había visto en Inglaterra. (Gilbert y Pearson, 2003. p. 76).

Estas discrepancias presentes en el Reino Unido en lo relativo a la legalidad de los bares y clubes y la ilegalidad de las fiestas *raves*, empiezan a encontrar una válvula de escape en la retroalimentación con otros lugares de Europa en que empiezan a desarrollarse la cultura musical electrónica, como es el caso de Ibiza en España. Dicha isla mediterránea se convierte también en una zona de esparcimiento y hedonismo, donde la música electrónica encuentra la vía libre para terminar de consolidarse como un estilo de vida y cultura musical.

Ibiza se posiciona como una de las mecas de la escena electrónica del mundo, pues esta isla de las baleares se desarrolla como un crisol de personas y géneros musicales, por ser uno de esos lugares –predilectos por los europeos- para pasar el verano. Y por ende este lugar se consolida como la cuna de los primeros Djs estrellas a nivel mundial en un contexto que en sus inicios era totalmente *underground* y que hoy en día se ha mediatizado de tal forma, que el hablar de Ibiza es remitirse a la antonomasia del hedonismo, lujo, confort y consumismo de las fiestas más ostentosas del planeta.

Es en esta paradisiaca isla española donde nacieron los primeros grandes DJs y lugar obligado para lo más granado de la elite cada verano, donde las anécdotas de éxtasis forman parte del gran mito que es Ibiza y sus clubes. A quince años de escrita, esta narración sigue vigente, pues marca los cimientos y la simiente de una cultura que aunque mantiene muchas características de las culturas *underground*, es ya parte del *mainstream* con una industria de varios millones de euros.

"El lugar era precioso", recuerda Alfredo, "lo más increíble que he visto". Había gente de todas las edades, razas e idiomas, eufóricos y relajados bajo un cielo abierto y el sol; eso era hermoso". (La primera década del dance electrónico: De Londres a Ibiza / La visión de Danny Rampling, 2009, p. 1)

Sin embargo, es de recalcar que desde entonces en Ibiza se ha desarrollado la cultura del club, donde grandes clubes como Pacha, El Divino, Amnesia, Privilege, Space⁸, entre otros se han

⁸ A mediados de la década de los noventa, el club Space llegó a ser el predilecto para incursionar *after-hours* en Ibiza, un lugar en donde las fiestas se prolongaban hasta bien entrada la mañana e incluso podían extenderse hasta la tarde.

convertido en lugares de culto e identidad; otorgándole así un estatus socio-económico y cultural a la isla de las Baleares a nivel mundial.

[...] Todos hacen parte de pequeñas comunidades que se ven identificados con la idea de identidad que el lugar les vende, es una gama ascendente de actores que imprimen en la asistencia a discotecas un privilegio y una necesidad de romper con lo cotidiano, como lo señalaron en repetidas ocasiones. Están insertados en las distintas dinámicas económicas que moviliza la ciudad, en su mayoría mediadas por el consumo, esto en correspondencia con la proyección del “territorio comercial” que las administraciones quieren matizar a propios y foráneos. (Martínez, 2010, p. 16)

Por último vale la pena mencionar lo concerniente a los *posraves*⁹ y la difusión de la música electrónica por toda Europa a través de estos eventos musicales. En Europa se empiezan a originar festivales y eventos que un principio no dejan de ser pequeñas manifestaciones de expresiones sonoras provenientes de Ibiza, Inglaterra o del eje Detroit-Berlín como el *Love Parade* en Berlín (Alemania), 1989, con algo más de 300 asistentes en su primera versión; hasta su fatídica última versión en el 2010, que a pesar de haber tenido una de sus mayores asistencias de público (1'400.000) cobró la vida de 21 personas.

Otros festivales que merecen ser mencionados son: Monegros Desert Festival (España, 1994), Sonar (España, 1994), Creamfields (Inglaterra, 1998), Winter Music Conference (USA, 1986), República de Kasantip (Ucrania, 1991), etc.

Estos festivales en sus inicios lograron ser la máxima expresión del concepto *underground*, sin embargo, al convertirse en algo conocido dentro del ámbito de la electrónica pasan a ser denominados como *overground*; aún lejos de las pretensiones del *mainstream*, en la que ya festivales como el sensation (Holanda) y Tomorrowland (Bélgica, 2005) hacen parte de dicho concepto mediático.

Como se puede evidenciar Europa ha tenido unas dinámicas diferentes en relación con Detroit, Chicago y New York, a como se han venido dando los diferentes espacios donde se desarrollan eventos culturales de música electrónica, pues como ya se ha dicho anteriormente en

⁹ *Posrave*, es un evento de música electrónica de gran magnitud, que opera bajo el marco de la legalidad.

varias ocasiones, Estados Unidos estuvo marcado por los lugares abandonados y económicos, el imaginario en referencia a la tecnología y la automatización para el caso de Detroit, siendo de un tono más rosa y fresco lo que aconteció en Chicago y New York, asemejándose estos últimos a lo sucedido en Ibiza y en Inglaterra con la cultura de bares y clubs. Se puede decir que la cultura club siempre tuvo tendencias hacia la exclusión, debido a que estos encontraban sus espacios en los lugares más exclusivos de su ciudad, mientras que los *raves*, al estar fuera y excluidos de los límites de los poderes hegemónicos eran despectivamente tratados y perseguidos por la sociedad y sus autoridades, y por ende tenían que desarrollar sus actividades culturales musicales de forma clandestina y en alguna periferia de la ciudad (bodegas abandonadas o lugares suburbanos).

1.2. Música discotequera en Medellín:

Retomando el hilo del contexto histórico, pero posicionados en la ciudad de Medellín, es muy poco lo que se sabe al respecto de la ciudad, no pasan de historias y anécdotas personales que se escuchan entre fiesta y fiesta y a través de algunos Djs pioneros o Djs con una larga trayectoria en el ámbito.

Medellín en los ochenta estuvo caracterizado por el *Rock*, el *Punk*, el *New Wave* y la música tropical. Inclusive mucho de las expresiones para referirse a la música anglo, consistían en términos como, música americana, música discotequera, música alegre, etc.; Diego Serrato, A.K.A.¹⁰ Diego Mezclas –Dj pionero en Medellín- opina al respecto:

Es bonito cuando uno contextualiza las cosas, porque ahora es fácil (...) uno dice bueno y el nicho de música electrónica donde está, ni siquiera decíamos música electrónica, esa palabra estaba completamente alejada... música discotequera, antes le decían trance, antes dance, antes música discotequera, en la época de radioactiva, chispún (...) pero ya existía, o sea para que le dijera chispun, es porque ya lo tenía contextualizado. Antes no, no, música discotequera, como si en la discoteca solo sonara música electrónica, pero eso así le decían. (Vera Orozco, 2014f)

¹⁰ A.K.A., sigla que significa lo mismo que el seudónimo o nombre artístico y traduce All Known As (También conocido como).

Lo más cerca de la música electrónica que rondaba las pistas de baile y los bares de Medellín, era el género musical *New Wave*, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de la tesis de grado de David Machado:

Pero el primer lustro de los ochenta, en el ámbito nacional e incluyendo Medellín, fue relativamente cargado de conciertos de Rock, Punk y los primeros movimientos locales de lo que se llamó *New Wave* con bandas como Complot y Pretexto. También el sonido más Pop, tuvo su primer representante colombiano con la banda Spool. Pero fue definitivamente el *New Wave* el conducto para la lenta entrada de la música electrónica en Medellín y probablemente en Colombia (Machado, 2005, pp. 23-24).

La música electrónica en Medellín era un género desconocido en la década de los ochenta, y como bien se dijo, fue posiblemente a través del *New Wave*, de una que otra canción emitida por los medios de comunicación, influencias de países vecinos como Ecuador y Panamá debido a sus relaciones comerciales con Estados Unidos o con ciertos sujetos de las clases altas que tenían la posibilidad de salir constantemente del país y por ende traer modas de otras latitudes, entre ellas alguna que otra canción de música electrónica. El Dj Diego Serrato cuenta que mucha de la música que consiguió la entró por Ecuador, debido a su estadía en el país vecino:

Muy fácil porque antes eran vinilos o discos, lo que digo pues porque me toco parte de esos inicios en Ecuador, y Ecuador era como una especie de país petrolero por Estados Unidos y eso significaba tener tecnología y modas y cosas, entonces discotecas como Studio 54 y referentes así, funcionaban sus músicas sus ejemplos en Ecuador; y en Guayaquil que es la ciudad donde yo vivía había discotecas grandes, de ambientes grandes, de clubes carnetizados, cosas grandes, cosas grandes, muy bien montados y esa fue la escuela que yo tuve, discotecas bonitas y bien montadas y disc jockeys desde las minitecas, disc jockeys desde un sistema de sonido, unos tornamesas y una colección de vinilos y gente que los contrataba para fiestas. Entonces cuando yo volví a Colombia, yo ya era Dj, ya sabía mezclar, ya tenía colección de vinilos. Y eso me facilitó conseguir trabajo muy rápido en Veracruz stereo, la emisora donde me hice bulla cuando llegué, recién. Eso fue en el 88 (Vera Orozco, 2014f)

A pesar de que en Medellín había muy buenos espacios para las actividades de ocio nocturno, aún no existía ninguna discoteca o club que se dedicara a los sonidos electrónicos y como se viene diciendo desde líneas arriba esta ciudad estaba solamente dedicada a la música tropical y el Rock, en palabras de Diego Serrato:

Pero al comienzo fue muy particular. Aquí en Medellín, había discotecas, impresionantemente bien montadas. Pero los conceptos internos no hacían que el sitio, no

sé, es como poner un sitio de tangos en Berlín, no sé si la gente bailarían con la misma pasión que baila techno. Entonces poner aquí en esa época un sitio de música electrónica con toda esa tecnología... no era crossover. Ni siquiera crossover era tropical. (Vera Orozco, 2014f)

Finalizando la década de los ochenta y comenzando el decenio de los noventa, emisoras como Veracruz Estéreo empiezan a influir un poco sobre la cultura musical de los jóvenes en la ciudad de Medellín al transmitir *Rock* y los primeros *tracks* de música electrónica, además de la información que se comenzó a dar en relación a este nuevo tipo de música que se contextualizaba en los noventa; una vez más Diego Serrato nos cuenta que sucedió al respecto:

Haber, Medellín se contextualiza en... en el momento que la radio local, que fue buena en el sentido de difusión, programación, de disc jockeys, de contenido, la radio juvenil en Medellín, siempre fue muy buena. Cuando yo llegué a Colombia, de nuevo, supe que Veracruz Estereo era la mejor emisora porque tenían programa de televisión, todos los viernes publicaban una página en el Colombiano, fue fácil saber que era la número uno, cierto... entonces me hice bulla allá, y conseguí trabajo en Veracruz. El yo estar haciendo mezclas en Veracruz Stereo, la palabra mezclas, y la palabra Dj, la palabra remix y la palabra electrónica y la palabra House, Techno, Trance, Dance, Minimal, Electro, Deep, Deep House, Breatbeats, Chillout, Ambient, Drum n' Bass, Dub, Dubstep, todas esas palabras empezaron a tener un contexto, una vida, un mundo, en el mundo de la música, porque cuando uno tocaba géneros, uno decía que género estaba tocando, si había algo nuevo para contar uno lo contaba, porque fue fácil, ahora cualquier persona quiere ser Dj, y generalmente dice yo toco un género, en especial Techno o House. A nosotros nos tocó una torta muy grande, y eso ayudo a que finalmente uno tuviera un criterio, a contextualizar lo que vos decís, el concepto que vinimos siendo como ciudad, porque finalmente una emisora que solo fue de música electrónica. Porque y para que, lo fue. Fue muy claro, había demasiada música y aun... un futuro muy grande ahí, y había una visión muy clara frente lo que estaba pasando, venía pasando e iba a pasar (Vera Orozco, 2014f)

Diego Serrato veía venir lo que se avecinaba en los noventa, y por ende todo este impulso y difusión de música lo llevo a fundar la X (emisora de música electrónica), y así mismo empezaron a aparecer los primeros espacios para escuchar música electrónica, sin dejar atrás los primeros bares de *New Wave*, como lo fueron Selva (primer bar donde toco Diego Serrato), New Order y New York, New York. Posteriormente entran en escena los primeros clubes de música electrónica en Medellín, como lo fue el mítico y legendario Plataforma, Bunker, Cancún Bar, Subterránea y otros espacios de ocio nocturno que se ubicaron en San Juan, luego en Monterrey y Las Palmas. Hasta hace poco hubo dos espacios de suma importancia, a saber, Carnival en la Estrella y Fórum

en los galpones industriales aledaños a Ayurá, en donde se han realizado fiestas o eventos de música electrónica con exponentes relevantes de tendencia *underground*. Además de los diferentes clubes pequeños que impulsan *disc jockeys* locales como lo son, Baren, Mansion, el Deck, Calle 9+1, Tropical Cocktails, el ya cerrado Horeb, Malibú, Durden, Rec, Aula 69, Café Calle 66, Casa Prado, Orbital entre otros.

Por otro lado se debe tener en cuenta la creación de empresas promotoras de eventos y sellos como lo son Medellinstyle, intelligent división, Medeepllin, techno city, Move, Monofónicos entre otras, que han difundido y promovido la cultura musical electrónica en la ciudad de Medellín por medio de grandes eventos con *disc jockeys* internacionales y nacionales.

Es interesante, como la cultura musical electrónica de Medellín se ha consolidado como un campo social en lo que lleva del siglo XXI, pues en la década de los noventa, había más interés por estar en el negocio musical por medio de los bares, discotecas o clubes, a pesar de que se trataba de acercarse a la ideología del club aun persistía en el imaginario de Medellín el concepto de bar y discoteca colombiana, pero es quizá con las influencias de los medios de comunicación y del consumismo global, que dicho campo social se consolida con unos agentes que poco a poco se empezaron a abrir camino hasta lograr un posicionamiento social en la cultura musical de la ciudad; a pesar de lo mucho que se ha avanzado en referencia a otros lugares del mundo, Medellín hoy en día, sigue siendo una ciudad con gustos musicales relacionados al Rock, lo Tropical, el Pop, la Música Romántica, la Salsa, el Tango, el Reguetón, etc., en fin, un sinnúmero de géneros que se pueden englobar como populares. En Medellín paralelamente a eso géneros musicales populares las emisoras que se fueron especializando en música electrónica anteriores a la X, como Todelar Estéreo 91.9 Fm y la emisora Éxito Total, transmitieron géneros de la electrónica centrados en el *New Wave, Freestyle, Techno Rave, House, Trance*, etc., –aunque no eran emisoras de solo un género musical, al menos abrieron un espacio de tiempo (un programa) especializado en la música electrónica-. A pesar de los diferentes géneros musicales electrónicos de la década de los noventa en Medellín, dicho decenio tenía una particularidad y color musical, es decir, un estilo sonoro muy característico que se va a diferenciar drásticamente de los sonidos del siglo XXI, debido en parte a las facilidades que ha brindado la creciente tecnología, el consumismo de una época regida por la

globalización y por ende la proliferación de la industria discográfica especializada en la música electrónica.

1.3. Géneros vigentes de la actualidad en la ciudad de Medellín:

Como bien es sabido, en Medellín durante los últimos años de la década de los ochenta y durante todo el decenio de los noventa, los géneros musicales de la música electrónica que mayor trascendencia tuvieron fueron el *New Wave*, el *Freestyle*, el *House*, el *Techno* con una de sus primeras variantes el *Techno Rave*¹¹ y el *Trance*. La oferta no era mucha, debido a que era una cultura musical incipiente que apenas estaba entrando en Colombia y por lo tanto no tenían un campo social consolidado, y por ende era un mundo musical que en primera instancia fue adoptado por la comunidad LGTBI, algunos sujetos que tuvieron experiencias en otros países (Inglaterra, España, Italia, Alemania, Ecuador, Panamá y Estados Unidos) y por supuesto aquellas personas que de inmediato se conectaron con la música por medio de las emisoras. Se debe tener en cuenta que cuando la música electrónica fue cogiendo fuerza en Medellín y llegó a convertirse en un fenómeno novedoso que propició el esnobismo dentro de la juventud antioqueña; a partir de dicho fenómeno aparecen las primeras empresas promotoras especializadas en el género musical, que no solamente se encargaban de realizar eventos, sino de difundir información sobre la cultura musical electrónica. Además es de recalcar que la oferta de *disc jockeys* tuvo un crecimiento considerable, pues en la década de los noventa a partir del ejemplo que empieza a dar el Dj Diego Serrato (A.K.A.¹² Diego Mezclas) en el campo musical a nivel nacional, aparecen nuevos *disc jockeys* como: Tusso, Carlos Montes¹³, Alexa, Mara, Ado, Matt, Mao Molano, Jaime Quijano, Fruto Mejía, Gerard, KaKa, Kabal, Alex, Adriana López, Eliza, Chiqui, Abel, Diego Dj, Padilla, Moss, entre otros. Posteriormente en estos primeros años del siglo XXI en Medellín aparecen nuevos *disc jockeys* (Jorge Jara, Holiam Dawyd, Rithmycals, L-Arte, Figueroa y Obando, José M. y Tacoman, Neva Soto, Javi Cuervo, Jaramillo, José Monsalve, D_fected, Kundera, Sanord, John Monsalve, Juli Aristi, July Monsalve, Anna Barrera, Deraout, John Vera, JQS, Humandroid, Hidro, Emanuel Querol, Arquitech, Jalez, Héctor Calypzo, Camilo Serna, Lucato, Tec-Minor, Vieco, Magdalena,

¹¹ Ejemplo de tracks, *Quadrophonia* y *James Brown is dead*.

¹² A.K.A., All Known As, este término se utiliza para designar el seudónimo de un artista.

¹³ A pesar de ser de Cartagena, se radica en Medellín.

Merino, Lola, Julián Gallo, Academy, Jaguar, Markovich, K1000, Morris, Deiby Palacio, André Gil, Hassio y Siwark, SomaSystem, entre otros) con nuevas propuestas, tecnologías y géneros musicales o simplemente los mismos géneros pero con nuevas tendencias y estilos, ya sean retomados de influencias externas o mejor aún, por producciones propias, pues cada vez las tecnologías para elaborar música son más asequibles; respecto al tema de las tecnologías de producción musical Ana María Ochoa opina lo siguiente:

Sin embargo, la transformación de la producción musical en tecnología hogareña ha incrementado las posibilidades combinatorias de los sonidos a un punto extremo y podríamos decir que hoy en día más que nunca el artista tiene posibilidades exacerbadas de combinar sonidos si así lo desea. (Ochoa, 2002, p. 2)

A pesar de los diferentes cambios y tendencias que van adoptando los diferentes géneros musicales en nuestro país, se debe tener –también– en cuenta el aporte de nuestros productores nacionales al imprimir su sello sonoro y estilo en cada una de sus producciones, aportes que poco a poco se irán acumulando hasta que algún productor tenga una idea de cambio y provoque una ruptura de los estereotipos sonoros estandarizados; Ariel Kyrrou afirma que,

En la música electrónica la bastardización es positiva, productiva y progresiva. No tiene sentido, y es complicado, tratar de identificar quién introdujo primero una ruptura en el ritmo o en el sonido. En su mayoría, las ideas emergen de anónimos procesos de creatividad colectiva (Kyrrou, 2006, p. 16).

De acuerdo a lo que sucede con los cambios y evolución de los géneros musicales electrónicos, traigo a colación un ejemplo sobre lo que ha ocurrido con el *Techno*, en los ochenta tenemos una matriz del *Techno* que es el *Techno Detroit*, posteriormente esta matriz tiene dos influencias una por el lado de los europeos, de donde se genera el *Techno Rave*, y por el otro lado, en la misma ciudad de Detroit, una segunda generación de Djs encabezados por Richie Hawtin y John Acquaviva crean el *Minimal Tech*, pero es el resultado de la primera influencia en el *Techno (Techno Rave)*, la que entra en nuestro territorio; consecutivamente el *Minimal Tech* va entrando suavemente en los primeros años del siglo XXI junto al *Tribal Techno*. El *Tribal Techno* de mayor aceptación comercial, en los primeros años de la década del nuevo milenio, se apodera de los círculos musicales de la ciudad, hasta que entra con fuerza el *Minimal Tech* y el *Dub Techno* finalizando el primer lustro del nuevo siglo, dando un nuevo aspecto estético y sonoro al *Techno*,

en otras palabras, la velocidad de los *tracks* disminuyen, al igual que los elementos sonoros que componen una canción (de estilo minimalista); subsiguientemente, se abre paso el *Tech House*, con una tendencia *groove*¹⁴; y sucesivamente llega el *Deep House*, caracterizado por sonidos *groove*, velocidad lenta y con un estilo influenciado por el Funk, el Jazz y el *Chicago House*. Respecto a esta evolución musical que se ha presentado en cuanto a los géneros musicales relacionados a la electrónica, el Dj-Productor, Jorge Jara nos relata lo siguiente:

Jorge Jara: Pues siempre ha sido igual, pienso yo, lo que pasa es que... la música evoluciona, ahora vos ves... por ejemplo la escena de los que les gusta el Deep House de los que le gusta el Indie, porque el Deep House ha evolucionado paso de ser esos shorts profundos esos acordes con séptima (¿?) y toda la cosa, paso a ser como un Indie ya eran esas vocales ya todas forzudas, entonces es la música la que evoluciona, entonces cada vez que la música evoluciona, los Djs dicen yo me estoy yendo por aquí me estoy yendo por aquí y la escena es lo mismo, la gente que va a las fiestas de Trance va a las fiestas de Trance, la gente que va a las fiestas de Techno va a las fiestas de Techno, porque les gusta la música, o sea, todo es porque por la música, porque nos gusta porque nos apasiona, si a mí no me apasiona un estilo de la música electrónica, no voy a una fiesta, sin embargo, no quiere decir que yo no lo escuche, porque uno tiene que escuchar de todo cuando es música para tragar de todo, para escuchar las ideas de todos, entonces yo creo que la escena ha evolucionado mucho y, ahora se ven muchos promotores, promotores enfocados en el Deep House, los promotores que están enfocados en el Techno y los que están enfocados en el House, en el Trance y toda esa cosa, no es el mismo público, sin embargo es la misma pasión (Vera Orozco, 2013d)

Paralelamente junto a esta evolución sonora del *Techno* y el *House*, con tendencia *underground*, el *mainstream* por su lado, inicia la primera década del siglo XXI, con géneros progresivos como el *Trance* y el *Progressive House*, para abrirle el paso luego al *Electro House*, el *Dubstep*, *Fidget House*, entre otros. En pocas palabras, me refiero a lo que las industrias culturales y discográficas de Estados Unidos denominaron –erróneamente para unos y acertado para otros- como EDM (*Electronic Dance Music*). Lo que sucede con el EDM, es que las industrias disqueras y culturales del *mainstream* lo consideran como un solo género musical, género que engloba otros estilos musicales como el *Trance*, el *House*, el *Dubstep*, *Electro House*, etc., con una fuerte inclinación comercial.

¹⁴ *Groove*, es un término que se utiliza cuando un *track* tiene el ritmo y sus sonidos graves (bajo y percusión) muy animados y fiesteros, que inducen a bailar.

1.4. Actores de la escena electrónica:

Dentro del campo social conformado por la cultura musical electrónica, se pueden encontrar varios agentes que luchan por una posición social – en términos de Pierre Bourdieu-, dentro de dicho campo. A pesar de ser un campo social nuevo, éste posee y ofrece unas reglas de juego expresadas por medio de unos *habitus*, condiciones de existencia, y algunas disposiciones que determinan los roles de los agentes dentro del campo. Con el transcurrir de los años, en que la música electrónica se ha posicionado a nivel global dentro de las pistas de baile y de los diferentes hogares, los sujetos de esta cultura musical han ido acumulando capitales sociales, culturales, económicos y simbólicos, estableciéndose así ciertas élites culturales y económicas que manipulan y rigen todo lo que ocurre dentro del campo social en estudio. Acto seguido voy a conceptualizar bajo las perspectivas teóricas de Pierre Bourdieu, cada uno de los agentes que a mi parecer, son más determinantes dentro del campo social, a saber, los *disc jockeys*, los productores, los empresarios y los oyentes espectadores.

1.4.1. *Disc jockeys*:

Quiero empezar definiendo con mis palabras ¿Qué es y quien es un *disc jockey*? Un *disc jockey* en primer lugar es todo sujeto a quien le gusta coleccionar, seleccionar y compartir su música con un público de oyentes, en otras palabras es un artista que reproduce una buena selección musical ante la lectura que hace sobre un público de escuchas, en segundo lugar está interesado por informarse –investigar- sobre todo lo que acontece sobre sus géneros, artistas favoritos, la historia y nuevas propuestas sonoras, en tercer lugar se esfuerza por estar al tanto de las innovaciones tecnológicas de sus herramientas de trabajo, en cuarto lugar, hay cierta predilección por los buenos sonidos, en quinto lugar, no hay música mala, solo son expresiones sonoras diferentes y en último lugar un *disc jockey* es un artista de las mezclas musicales no un músico, aunque con las nuevas propuestas musicales como los *lives sets*, dicho asunto está cambiando el enfoque y el rol del Dj.

De acuerdo a lo estipulado por Frank Broughton y Bill Brewster en su libro el “Manual del Dj”, ellos definen al disc jockey de la siguiente manera:

Los DJ atrapan la grandeza de la música y la comprimen. Como el chef que selecciona las mejores cerezas de cada árbol para cocinar su pastel, un DJ condensa el trabajo y el talento de cientos de músicos en una sola actuación concentrada. Los DJ mezclan todo lo que es bueno y adecuado, y por eso los admiramos tanto. Y lo hacen en su justa medida, y no sin ton ni son, ni buscando un sonido fácil; cuando escuchas a un DJ, lo que recibes es una actuación única, perfectamente adecuada al momento en que se produce. Los buenos DJ no se limitan a pinchar buenos temas, sino que piensan a conciencia en el momento, el lugar y la gente que tienen delante para realizar la elección perfecta. Ésta es la verdadera habilidad del DJ, que no se da fácilmente. Conocer la música, encontrar la música y comprender la música son cosas que pueden llevar años de trabajo. Pero una vez que has empezado nunca dejas de aprender. El verdadero trabajo de un DJ tiene lugar entre bastidores, rebuscando en oscuras tiendas de discos, devorando interminables listas e intimidatorias pilas de discos, y husmeando las maravillas que contienen. Rara vez pinchar se convierte en un trabajo duro, pero la búsqueda de discos y el acopio de los conocimientos necesarios para hacerlo bien suponen un trabajo a jornada completa. (Broughton & Brewster, 2003, p. 12)

Saliéndome un poco de los romanticismos de mi afición, los *disc jockeys* –como se dijo en el subcapítulo de contexto histórico- se empezaron a abrir camino en primera instancia como presentadores de emisora y programadores de música, sucesivamente se conservó el rol de programador musical pero esta vez, se dio un paso más, el nuevo contexto era programar en vivo y en directo frente a un público, como fue el caso de los *sound systems* en Jamaica y las calles del Bronx en New York; posteriormente le llegó el turno a las discotecas de música *Disco* y por ende a las primeras estrellas *disc jockeys*, luego y de forma casi inmediata surgen esos primeros artistas de las mezclas que fueron considerados como los eslabones entre la música *Disco* y el *House*, hablo de Garage Paradise y Warehouse, como esos espacios donde se hicieron fuertes Larry Levan y Frankie Knuckles, respectivamente. Llegan ahora sí, la época de los *disc jockeys* que se conocen en la actualidad, aquel sujeto que por un rato manipula la música de la noche manejando los tiempos y los sentimientos de los escuchas; esta última figura del Dj que hoy en día se conoce, también ha evolucionado conforme a los avances de la tecnología y de la incesante búsqueda de un sello original como Dj, es decir, encontrar un estilo y sonido que lo caracterice dentro de un mundo sonoro. Para poder lograr dicho rasgo de exclusividad, los *disc jockeys* se han visto en la necesidad de convertirse en productores de su propia música, logrando así cierta exclusividad y estatus; tampoco se puede dejar atrás la figura de los *disc jockeys* que hacen *lives sets*, de otra forma, me refiero a aquellos artistas que producen en vivo, además de acompañar las mezclas con instrumentos musicales y algunos músicos –en algunos casos-, como ejemplo en Medellín tenemos

al Dj-Productor Holiam Dawyd dueño del sello Alexandria, quien se ha dedicado a producir utilizando tecnologías del pasado con tecnologías actuales, cargando sus producciones de atmósferas que inducen a percibir la música mucho más allá de loailable: lo mental. En una entrevista que le hice a Nikol Claude, hoy llamado Holiam Dawyd, éste artista argumenta una vez más la importancia del pasado:

Rodolfo Vera: En su trayectoria como Dj y productor ¿Cómo ha visto la evolución de los diferentes géneros de la electrónica?

Nikol Claude: La evolución creo que está un poco estancada, antes creo que hemos tratado de regresar al pasado y de mirar como hacían la música del pasado, para poder seguir evolucionando en el futuro, creo que la principal base está en el pasado. (Vera Orozco, 2014c)

A través de los años la figura del *disc jockey* se ha ido consolidando en diferentes campos sociales, para algunos ha sido un sujeto con una posición social controversial, como es el caso de los Dj de emisoras, pero el caso que más interesa mencionar aquí es el Dj de los clubs y *raves*. Tampoco exentos de controversias y discrepancias, como la constante lucha entre el *mainstream* y lo *underground*, por posicionarse dentro del campo social. Bien es entendido que quien posee los mayores capitales económicos, son aquellos que conforman las élites culturales y económicas, y por lo tanto son los mismos los que se encargan de posicionar a los *disc jockeys* dentro del campo social, adquiriendo éstos un capital simbólico (estatus, reconocimiento, respeto), sin embargo es de atribuir que muchos *disc jockeys*, ganan capital simbólico debido a su talento, pero en muchas ocasiones no basta, y se hace necesario el capital social, como se dice dentro de muchos ámbitos artísticos y laborales, todo es cuestión de contactos. En resumidas cuentas, los *disc jockeys* como agentes de un campo social, se posicionan de acuerdo a su capital social y simbólico, pues ese estatus que se va adquiriendo con la experiencia y las buenas presentaciones va a ser garante de su perpetuación como artista. Desde el lado del *mainstream*, se ha creado un ambiente difuso en muchos aspectos, debido a que dicha tendencia suele con frecuencia fetichizar una imagen icónica de la belleza y la farándula, sin importar el talento y la habilidad musical del sujeto utilizado; este tipo de Dj se mueve en un campo social en donde los capitales económicos son la prioridad de las élites culturales y económicas y por ende establecen las disposiciones dentro del campo, las cuales en última instancia educan a un tipo de oyente consumista de música electrónica más fácil de asimilar y adquirir, debido a que los oyentes inician un proceso de relación de dichos sonidos

comerciales con una figura de *disc jockey* que se ha convertido en objeto de *marketing* que sobrepasa y eclipsa lo concerniente a la ejecución musical, llegando inclusive a casos tan extremos de utilizar pistas en los *Dj sets*¹⁵, y simplemente hacer la mímica aprovechando un capital simbólico que le ha otorgado la misma maquinaria –élites que dominan el campo- que ha fetichizado su imagen dentro del campo social.

1.4.2. Productores:

Los productores en la música electrónica, son aquellos que componen la música o en otras palabras, diseñan los sonidos en formas de *loops*¹⁶, para ser ensamblados armónicamente, siguiendo una notación musical, con el fin de armar un *track*. Anteriormente, dichos productores componían la música de forma casi análoga, es decir con sintetizadores y cajas de ritmos, los cuáles eran ejecutados sonoramente y de inmediato se grababa el producto en un estudio de grabación, en ocasiones este estudio era casero; pero con los avances tecnológicos ya todo se puede hacer – producción, remasterización y grabación- desde un computador doméstico con los *softwares* adecuados (Fruit loops, pro-tools, Q-base, Ableton, E-jay Dj, etc.). Al respecto Sebastián Dyjamente opina sobre las nuevas tecnologías de producción domésticas:

Hoy en día, es mucho más fácil adquirir un equipo de computación para poder empezar a generar música que hace veinte años. La aparición del microchip y de la computadora personal fue condición sine qua non para que muchísimas personas (algunas hasta sin conocimiento previo de música) se vuelquen a la experimentación sonora con su equipo doméstico; el *do it yourself* (hazlo tú mismo) del punk de fines de los setentas nunca fue tan real. El abaratamiento de estos equipos de informática produce una expansión por multiplicación de la comunidad emergente en torno a la música electrónica; supone, así, un mayor acercamiento de personas sin o con poco conocimiento musical a este terreno, la posibilidad de poseer en su casa un equipamiento similar al que cualquier músico profesional y de grabar y distribuir su música de manera independiente sin depender de empresas discográficas; no debemos olvidar también la irrupción de nuevos instrumentos, géneros musicales y, por ende, nuevas maneras y lugares de consumo. (Dyjament, 2004, p. 74)

¹⁵ Presentación musical y puesta en escena de los disc jockeys, en relación cuando ejecutan su música con tornamesas, unidades de CD o a través de softwares.

¹⁶ Es un sonido de percusión, de melodía, de bajo o vocales que se encuentra en un fragmento de tiempo, ya sea de 2, 4, 8, 16, 32, golpes.

Los productores tienen otra forma – en términos de Pierre Bourdieu- de posicionarse socialmente dentro del campo, es decir, dentro de un evento o fiesta su presencia se da de otra manera, y es a través de la música o de forma virtual en las redes sociales o de sellos discográficos especializados; sin embargo hay muchos escuchas que van a los eventos y escuchan música sin interesarse por los productores de los *tracks*¹⁷ o, se drogan, o simplemente, solo asisten por que encuentran identidad en el campo, o con el espectáculo mediático, lo que quiero decir en relación a los escuchas y los productores, es que entre éstos hay cierto distanciamiento, pues solo algunos escuchas procuran por investigar sobre los productores de los *tracks* que coloca el Dj en su presentación, en otras palabras, las interacciones entre productores y escuchas se dan de forma muy diferente a como se dan las relaciones entre Dj, productores y empresarios. Entre estos tres agentes hay otro tipo de interacciones que influyen notablemente en los capitales económicos y simbólicos de los productores. Por otro lado también hay otro tipo de productores y es el que tiene que ver con los Djs-productores, pues este agente a diferencia del sujeto que es únicamente productor, tiene otro tipo de posicionamiento dentro del campo, es a la vez físico y virtual, de otra forma, me refiero a que los Djs-Productores respecto a los oyentes, interaccionan con éstos dentro de una fiesta o evento y a la vez por la red hay otro tipo de interacción que se hace por medio de sus producciones. De igual manera sucede entre Djs-Productores y empresarios, pero con el aliciente de lo económico por delante.

En Medellín los Djs-productores locales empiezan a surgir cuando los artistas internacionales empezaron a eclipsar a los artistas nacionales, se puede decir que en cierto aspecto era porque los Djs-productores internacionales tenían un nivel musical muy alto –sin recurrir al malinchismo¹⁸- debido a las facilidades en cuanto a las formas de producir en sus respectivos contextos de origen; situación que sacudió el posicionamiento social dentro del campo a los Djs nacionales afectando sus capitales simbólicos, económicos y culturales, de otra manera, se perdió estatus, se empezó a pagar menos dinero por las presentaciones en vivo -sumándole a esto, también la alta oferta de artistas locales- y entró en cuestionamiento el aspecto educativo de los Djs. A partir de dicha sacudida de posición social se empezó a forjar un capital cultural, que forjará Dj-productores locales; tal como lo afirma el Dj Jorge Jara:

¹⁷ *Tracks*, es un término que se utiliza para denominar una canción.

¹⁸ Preferencia por lo extranjero.

JJ : Lo que pasa es que en el 2003, como vos decías, vos veías 3 Djs Nacionales en una fiesta, la gente en ese tiempo no sabía mucho de música y no habían escuchado muchos nombres internacionales, cuando la gente empezó a escuchar nombres internacionales decía: ¡qué calidad de música!, los Djs locales pasaron a un segundo plano ¿por qué? Porque no teníamos esa calidad musical, como Djs y productores, nos faltaba. En este momento un dj internacional puede competir sencillamente con un Dj local, ¿por qué? Porque ya estamos al nivel. El nivel se logra con el tiempo, entonces, en ese tiempo, los Djs cuando, el público no conocía los internacionales, decían: no que chimba, empezaron a conocer los internacionales y dijeron: ¡qué nivel! entonces los locales nos quedamos ahí como...listo que nivel. A medida que fue pasando el tiempo, fuimos subiendo de nivel y dijimos: como así, nosotros también tenemos talento y podemos competir perfectamente con cualquier Dj y podemos hacer la calidad de música que hace un Dj internacional. Eso es lo bueno que un line up puedes ver el internacional y los locales que le abren; pero como siempre el que viene de afuera va a tener el horario bueno, pero ¿por qué? Porque él es el invitado, y el invitado siempre va a ser atendido como debe ser. Cuando cualquier local va a tocar afuera, es el invitado, entonces el invitado siempre va a ser... ¿si me entendés? Y la calidad musical va subiendo, pero...no es porque sea un internacional o no, no es porque el internacional sea mejor, sino que como él es el invitado tiene que tener preferencias, porque cuando vos invitas a alguien a tu casa, es lo mismo. (Vera Orozco, 2013d)

De acuerdo a la anterior entrevista, puedo inferir en un reacomodamiento de la posición social de nuestros Djs-productores en el campo social, pero el trauma quedó, y es aquí donde puedo decir que se desarrolló cierto malinchismo entre los oyentes y empresarios invisibilizando el talento local detrás de un artista extranjero desconocido; no obstante, se debe reconocer – sin ser egoístas y radicales- que hay artistas (Djs-productores) que ya son leyenda en la cultura musical electrónica como: Kevin Saunderson, Derrick May, Juan Atkins, Jeff Mills, Carl Cox, Richie Hawtin, Ricardo Villalobos, Sven Vath, Marco Carola, Green Velvet, Robert Hood, Laurent Garnier, entre otros. Y por ende es muy bien vista por toda la comunidad cultural musical de Medellín, la visita de alguno de éstos exponentes, debido a su aporte cultural y musical a toda la escena mundial.

1.4.3. Empresarios-promotores de eventos y fiestas:

Los Empresarios-promotores, son aquellos quienes realizan los eventos, fiestas o son propietarios de los clubes, de empresas de eventos, de empresas de sonido y luces, de empresas de publicidad, de empresas de logística o de industrias discográficas –sellos musicales especializados-, industrias de artículos tecnológicos: equipos de sonido y reproducción (*mixers*, unidades de Cd, tornamesas, controladoras, *softwares*, portátiles, interfaces media de sonido, controladoras midi, cajas de efectos, sintetizadores, etc.).

Aquí lo que me interesa analizar es el posicionamiento de los empresarios dentro de un campo social en el que cada uno lucha por dominar, eso sí, cada uno desde su enfoque comercial, o sea, los que se dedican a la tecnología imponen a través de su capital simbólico, la calidad de sus productos, los que trabajan con lo referente a la logística se esmeran en tener un estatus de efectividad de sus servicios y así sucesivamente cada tipo de empresarios lucha por posicionarse; pero son los empresarios de los eventos y fiestas, los que en última instancia velan por estructurar todos los agentes (empresarios de los diferentes ámbitos y servicios) como parte de una élite cultural y económica dentro del campo. Es de recalcar que en la incesante lucha de clases entre dominantes y dominados dentro del campo social, puedo establecer varias confrontaciones entre diferentes agentes, la primera se da entre las empresas de un mismo ámbito comercial por posicionarse en el campo y la segunda se da con la manipulación que hacen los empresarios sobre los agentes que consumen; Por un lado, si bien es cierto, hay empresas promotoras de eventos musicales que tienen como prioridad el aspecto cultural más que el económico, es vital reconocer que éstas luchan por un capital social, cultural y simbólico y en cuanto al capital económico, se esmeran es por cuestiones de autosostenimiento y unos escasos beneficios – éstas empresas tienden a desaparecer por la presión del mercado capitalista-, mientras que por el otro lado las empresas de eventos que solo se interesan por el capital económico, se consolidan como los dominantes del campo social, acaparando todos los capitales -y las dos formas anteriores que expuse líneas arriba en relación a las confrontaciones entre agentes-, llegando inclusive al punto de interesarse en música no tan especializada pero que mueva masas –clase popular-, en vocablos de Bourdieu, me refiero al fenómeno de la gran producción; Nestor García expone dicha situación lúcidamente al citar a Pierre Bourdieu –cita del libro “Le marché des biens symboliques”- en el prólogo que hace en el libro “Sociología y cultura” del autor francés:

El sistema de la “gran producción” se diferencia del campo artístico de elite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. Producto de la búsqueda de la mayor rentabilidad y la máxima amplitud del público, de transacciones y compromisos entre los dueños de las empresas y los creadores culturales, las obras del arte medio se distinguen por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir los temas controvertidos en favor de personajes y símbolos estereotipados que facilitan al público masivo su proyección e identificación (Bourdieu, 1990, p. 19).

En Medellín se marca dicho fenómeno de la siguiente manera, los empresarios enfocados en los eventos musicales pertinentes a la tendencia *mainstream*, por lo general solo realizan dos o tres eventos al año, con algunas figuras Djs a nivel mundial ya fetichizadas como íconos entre las masas populares consumistas y por ende, entre éstos hay un capital económico asegurado – aunque a veces pueden salir mal los eventos-, en pocas palabras cantidades exorbitantes de dinero con poco desgaste. Ahora las empresas promotoras que promueven tendencias musicales *underground* o más especializadas¹⁹, debido a que sus objetivos solo centran en los capitales culturales, sociales y simbólicos, por un lado posibilitan una mayor frecuencia en la realización de eventos durante el año, claro está con un mayor esfuerzo por lograr beneficios, que se traducen en un buen capital económico por evento pero sin alcanzar las proporciones de los eventos *mainstream*. En Medellín hay varias empresas que se esfuerzan por estar promoviendo eventos de carácter *underground* – aunque el término *underground* ya es un foco mediático utilizado por las industrias culturales-, como medellinstyle, intelligent división, entre otros, e inclusive se puede decir que dominan el campo social de la escena electrónica de Medellín.

1.4.4. Escuchas – espectadores:

Para empezar, me gustaría tocar un punto de vital importancia, como lo es la materialidad del sonido, en el libro “Ciencias y políticas de la música dance” de Ewan Pearson y Jeremy Gilbert, se hace énfasis sobre la manera en que lo sonoro incide en lo corpóreo, es decir a través de la materialidad y la fisicalidad del sonido.

La interpretación contemporánea sobre la influencia de la música sobre las personas puede variar, pero se fundamenta en una observación común y, por lo general, indiscutible: que la música es sonido. La música está constituida por ondas sonoras que vibran a través del aire, y producen vibraciones en el tímpano en forma de patrones que registra el cerebro. Sin embargo, lo más importante es que no solo es el oído el que registra estas vibraciones; los sordos pueden aprender a tocar y a “escuchar” música. Estas vibraciones se registran en algún punto de todo el cuerpo. Nadie mejor que un asiduo de los locales nocturnos para confirmarlo. En cuanto sentimos una línea de bajo de 25 kW retumbando en el suelo y ascendiendo por nuestras piernas, comprenderemos que la música no solo se graba en el cerebro. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 95)

¹⁹Término que utilizo para aclarar las discrepancias que pueda traer el concepto *underground* en lo relativo a los eventos.

El sonido incide en la forma que los escuchas u oyentes se expresan a través de la música, pues por un lado y de acuerdo a lo sonoro se puede bailar o simplemente pensar. De acuerdo a lo que plantean Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, “esta diferencia se explica por la naturaleza fundamentalmente física y corpórea de la experiencia musical que, a su vez, es el resultado de lo que denominamos materialidad del sonido” (Gilbert & Pearson, 2003, p. 95).

Independientemente de la materialidad de lo sonoro, los oyentes, escuchas o espectadores de la cultura musical electrónica son todos aquellos quienes asisten a los eventos o fiestas musicales ya sean clubs o *raves*, pero estos también son consumidores de música por la red y los diferentes medios de comunicación (radio, televisión), de tecnología, de ropa alusiva a la cultura, etc., como se puede apreciar todo gira alrededor de la música, del sonido; según Ana María Ochoa lo sonoro se transmite de diversas formas por parte de los oyentes:

La música se puede mediar de varias maneras. Podemos escuchar una misma canción en la intimidad del walkman, en la masificación del concierto roquero y del carnaval popular, o en la cotidianeidad de la radio casera. Y así, esa misma canción puede ser vivida como una experiencia de profunda intimidad o como una experiencia de congregación masiva, permitiendo vivencias múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro. (Ochoa, 2002, p. 6)

Los oyentes al congregarse alrededor de lo sonoro de lo musical o en otras palabras al posicionarse dentro del campo social, empiezan a crear otras relaciones de consumo, de identidad, de inclusión/exclusión, etc., en las que interaccionan con los otros agentes que integran dicho campo. Formándose así una situación en la que cada agente tiene un rol –estructura- que sumado a los *habitus*, las disposiciones y los capitales en juego dentro del campo, se podría hablar de lo que Bourdieu denomina como estructura estructurada estructurante (posicionamiento social-*habitus*-capacidad de agenciar). Sin embargo las prácticas sociales que suceden dentro del campo siempre van girar en torno a la interacción entre dominantes y dominados.

Los oyentes dentro del campo social hacen parte de los agentes dominados, viéndolos desde el enfoque concerniente a los capitales económicos, simbólicos y culturales y desde las disposiciones procesadas por los *habitus*. Me explico, Por un lado muchos de los oyentes de acuerdo a las condiciones de existencia han tenido cierta independencia respecto a los medios que manejan lo concerniente al *mainstream*, y por lo tanto su conocimiento sobre la cultura musical

está llena de fuertes criterios, que los lleva a escoger lo que les gusta, lo que conocen y han investigado, y por ende buscan eventos *underground*, muchos de estos escuchas asisten a las fiestas porque se presentan artistas sobre los que conocen su trayectoria musical o porque representan o son considerados leyendas de la escena *underground* electrónica, en pocas palabras hay cierta especialización y conocimiento sobre las obras y tendencias de los Djs que se escuchan, en pocas palabras lo que Bourdieu denomina como gustos cultivados. En los siguientes fragmentos se pueden apreciar con varios de mis entrevistados al hacer énfasis sobre lo que buscan de una fiesta de música electrónica:

Rodolfo Vera: ¿Antes de asistir a un evento en que es lo primero que se fija?

Érica: ehh, que Djs van a tocar, el lugar, que clase de evento es. (Vera Orozco, 2014b)

Cesar: En el tipo de Dj que vayan a llevar, y la gente que lo contrata para ver, si hay buenas prestaciones. (Vera Orozco, 2014a)

María Victoria: En que haya buenos Djs y que toquen el género que a mí me gusta o si tocan los géneros que a mí no me gustan, me gusta como tomarlo de experiencia, comparar unos Djs con otros, de un género con otro. (Vera Orozco, 2013b)

Por el otro lado, la gran mayoría de escuchas están más expuestos a las influencias de los medios y empresarios que manipulan las industrias culturales *mainstream*, todo se debe también a que este tipo de oyentes no tienen un conocimiento muy profundo sobre la cultura musical y por lo tanto son más susceptibles de las estrategias publicitarias que implementan dichas industrias. O también se puede dar otro tipo de situación, es lo concerniente a la relación entre lo docto y lo mundano, pues bien lo argumenta Pierre Bourdieu al decir que,

Se vuelve a encontrar la vieja contraposición entre el docto que está totalmente de acuerdo con el código (en todos los sentidos del término), las reglas, y por consiguiente con la escuela y la crítica, y el mundano que, situado del lado de la naturaleza y de lo natural, se contenta con sentir o, como se acostumbra a decir ahora, con gozar, y que excluye de la experiencia artística cualquier rastro de intelectualismo, de didactismo, de pedantismo. (Bourdieu, 2012, p. 86-87)

Con el anterior fragmento del pensador francés quiero referirme, por un lado que los escuchas de tendencias *underground*, en su calidad de sujetos que aman e investigan sobre la música están abiertos siempre a la retroalimentación que generan los foros virtuales especializados y, por el otro lado los escuchas afiliados a las corrientes comerciales de la música electrónica, su

conocimiento es más superficial, debido a que se limitan en gran parte a las facilidades que los medios de comunicación proporcionan y promocionan al respecto. En este caso, las industrias culturales también tienen incidencia sobre el cultivo de los gustos sobre la sociedad popular y consumista; aquí hablo de un consumismo y gusto cultivado que ya no hace reparos en los estratos sociales.

1.5. Conclusiones:

La música electrónica académica se remonta a la primera década del siglo XX debido en primer lugar a la invención de la electricidad y en segundo lugar a los discursos futuristas que se empezaron a desarrollar influenciados en primera instancia por el imaginario progresista decimonónico y por supuesto por los constantes sentimientos de inconformidad y monotonía que manifestaban muchos artistas de la época en referencia a las teorías musicales vigentes. Entonces se dieron las condiciones necesarias para el cambio de rumbo: electricidad, discurso futurista y progresista y nuevas propuestas teóricas musicales (dodecafonismo y serialismo). Y consecutivamente durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX van a aparecer los primeros frutos de estas nuevas condiciones dadas, a saber, el desarrollo de la primera música electrónica académica (Karlheinz Stockhausen) y de la música concreta y la música electroacústica. Con este vertiginoso desarrollo musical llega la figura del *disc jockey* programador musical y locutor y por supuesto avances tecnológicos traducidos en la invención de los primeros sintetizadores y cajas de ritmos, y sin olvidar la evolución de artefactos como el gramófono y las cintas magnetofónicas. Lo interesante de toda evolución conceptual, sonora y tecnológica, es que sin estas incipientes experimentaciones, nada de lo que suena dentro de la cultura musical electrónica hoy en día sería posible.

Por otra parte, los diferentes conceptos sonoros respecto a las producciones musicales y sus interpretaciones en vivo, generan, en primer lugar la consolidación de los primeros géneros musicales relativos al Dance (*R & B, Rock and roll, Hip-Hop –Rap- Soul, Funk, Ska, Disco*), en segundo lugar surgen las primeras tecnologías especializadas para reproducir música, es decir, las primeras herramientas de los Djs, y en tercer lugar hay un sesgo entre el rol de un Dj y el rol de

un músico. Apenas terminan de suceder dichas situaciones, en la década de los ochenta, llega la música electrónica de baile, expresada a través del *Techno Detroit*, *House Chicago* y *Acid House*; subsiguientemente se derivan una serie de subgéneros electrónicos que se establecen en los diferentes centros musicales del mundo como lo son el eje Detroit-Berlín, Londres, Ibiza, etc. Y así mismo se configura la espacialidad en cada uno de estos sitios, es decir, para Chicago y New York, se podría hablar de los clubes sofisticados, a Detroit se podría relacionarlo con los galpones industriales y el imaginario de lo automático y las máquinas, a Inglaterra con los *raves* y clubs, Berlin y el Love Parade y por último Ibiza con el hedonismo y el esparcimiento.

En lo referente a la ciudad de Medellín, las primeras manifestaciones electrónicas se dan con el New Wave a finales de la década de los ochenta; los primeros géneros musicales que llegan es por medio de emisoras como Veracruz y la X (Todelar), quienes empiezan a popularizar conceptos –ya en los noventa- como: la música electrónica, *Techno*, *House*, *Trance*, *Deep House*, *Tech House*, *Drum n' Bass*, etc., pues a finales de los ochenta solo se conocía el término música discotequera o músicaailable alegre. En el decenio de los noventa aparece la primera emisora especializada, gracias al Dj pionero Diego Serrato, también conocido como Dj Diego Mezclas, y también los primeros espacios temáticos o clubes, a saber, Plataforma, Subterránea y Cancún Bar.

Con la llegada del nuevo milenio hay una mayor oferta de artistas locales, los cuales se ven desplazados por la proliferación de eventos con artistas internacionales, obligando a los *disc jockeys* locales adoptar estrategias en lo relativo a la capacitación en producción musical, con el fin de alcanzar un nivel internacional.

En cuanto a la evolución de los géneros musicales en la década de los noventa, se puede apreciar la difusión de géneros como el *Freestyle*, *Techno Rave*, el *House* y el *Trance*, con cierta tendencia *mainstream*, pero a medida que los medios de comunicación como el internet se hacen más asequibles a la población, se empieza a profundizar el conocimiento entre escuchas, *disc jockeys* y empresarios, lo que da como resultado que lleguen a Medellín nuevos géneros, auspiciado también por la constante evolución de la cultura musical a nivel internacional; entonces es con la entrada del nuevo siglo que empiezan a llegar nuevos géneros musicales -o simplemente los mismos géneros pero con nuevas tendencias sonoras, como es el caso del *Minimal Tech*, *Dub*

Techno, Deep House, Tech House, Progressive House, Dubstep, etc.-, nuevas tecnologías (Unidades Pioneer, artículos de la Native Instruments, etc.), mayor difusión y nuevos eventos (Tomorrowland, Summerland, Ultramar, Awakenings Festival, Freedom, the Movement Detroit, Ultra Music Festival Miami, Dance Valley, Sonar Festival, entre otros.).

A medida que se fue consolidando el campo social de la cultura musical electrónica de Medellín, se pueden establecer –también– los cuatro tipos de sujetos sociales que intervienen en la escena musical, a saber, los *disc jockeys*, los productores musicales, los empresarios y los escuchas-espectadores. A la vez se pueden visualizar dos grupos que compiten dentro del campo social, en relación a los dominantes y dominados. Por decirlo de otra manera, los *disc jockeys* por un lado se posicionan entre ellos, pues hay un capital económico y simbólico en juego y además hay otro posicionamiento frente a los escuchas quienes se encargan de darle un reconocimiento simbólico y social y, así mismo ocurre con los empresarios quienes tienen preferencia por algunos artistas, en especial, por quienes posean un mayor capital simbólico. En lo concerniente a los productores, estos se mueven en la esfera de las redes sociales y virtuales y en los círculos de los sellos discográficos integrados por los *blogs* (Electrobuzz, Minimalística, Down song, Soundeo, etc.), las páginas que promueven las nuevas producciones (Beatport, juno, entre otros) y los diversos foros especializados. Los productores, se mueven por espacios desterritorializados por las redes virtuales, es decir, lo que musicalmente produjo en un área, en solo cuestión de segundos se reterritorializa al otro lado del mundo. Una buena producción es sinónimo de un buen capital simbólico dentro del círculo de *disc jockeys* y productores.

Por último, están los empresarios y los oyentes, donde los primeros se esmeran por posicionar sus eventos o su especialidad comercial (logística, tecnología, sonido y luces, seguridad, licores, drogas, etc.), asegurándose así un capital económico, simbólico, cultural y social que avalen sus actividades y productos dentro del resto de la comunidad (*disc jockeys*, productores y oyentes) y los segundos, se presentan de dos tipos, aquellos que siguen los eventos *underground*, y se consolidan más como melómanos y los que son manipulados por las corrientes *mainstream* impulsadas por las industrias culturales y discográficas interesadas en dicha tendencia.

2. FIESTAS Y RITOS

Resumen:

Con este capítulo se pretende plantear la posición de las fiestas y eventos de música electrónica frente a ciertas posiciones que han adoptado diversos estudios sobre las actividades de ocio nocturno en relación a la música.

Por una parte se van a definir los conceptos de fiesta y ritual, con el fin de establecer los puntos en los que se encuentran paradas algunas investigaciones que trabajaron temas similares – rituales y música electrónica o actividades nocturnas de ocio- y por otra parte se establecerá lo que es una fiesta o evento cultural de música electrónica, mostrando las discrepancias de sus modos de operar y funcionar frente a las características de los rituales, en donde según mi opinión se presentan aspectos divergentes que alejan a los eventos de música electrónica de la esencia del ritual. Además del rol del Dj dentro de la fiesta, es vital establecer, si éste puede ser determinado como un chamán de un ritual o artista que hace mezclas musicales dentro de una fiesta musical o evento.

Los eventos de la música electrónica han sido catalogados como fiestas musicales y algunos estudiosos los han denominado como rituales. Este punto es importante debido a que muchos investigadores han reducido el estudio de esta cultura musical a la conceptualización del ritual, por cuestiones que se han generado a partir de las diferentes experiencias de investigación en el interior de un evento musical, en particular, con el trance que provoca en los espectadores los sonidos de un set musical de electrónica, las luces y las drogas sintéticas.

Sin embargo se tiene presente que todo depende también de la postura teórica que tenga el investigador, además de la pregunta de investigación y por ende de la temática que quiere abordar. Hay una cuestión que no pretendo condenar, pero que sería bueno revisar en relación a las investigaciones y, es lo concerniente a mi experiencia en un campo que es conocido frente a los estudios que se hacen en campos desconocidos. En otros términos a lo que me quiero referir es que

muchas de las investigaciones que he leído sobre la cultura musical electrónica han tenido ciertas falencias conceptuales del ámbito o una muy corta etnografía que les permita apropiarse y familiarizarse con todos los aspectos culturales que circulan dentro de un mundo musical, para citar un ejemplo cuando no se saben reconocer los géneros musicales o cuando no conocen bien sobre la labor de un Dj y lo ven simplemente como alguien que reproduce música hipnótica, y no indagan sobre las técnicas de mezcla o cuando se hablan de las drogas sintéticas y su efecto en la audición de música sin haber tenido experiencias con ellas. Este tipo de falencias las he encontrado en algunos trabajos, pero aclaro, que no quiero desconocer sus importantes aportes en otros aspectos, como las descripciones detalladas de lo que es en sí una noche de fiesta o los diferentes puntos de vista desde el análisis ritualista. Mi posición es de ver –también– los eventos o fiestas electrónicas como tal y no como la ven otros investigadores –únicamente y solamente– como un ritual o fiesta ritual, sin embargo la divergencia aquí radica en las posiciones en las que nos encontramos parados, yo como un estudiante de antropología, *disc jockey* y conocedor del ámbito frente a otros investigadores que ven la cultura musical electrónica como ese otro a estudiar, sumado al poco conocimiento sobre elementos muy particulares de dicha música; no obstante, las dos posiciones son muy válidas por sus valiosas ópticas desde diferentes ángulos.

2.1. Definición de fiesta:

Las fiestas son celebraciones que se hacen bajo un marco de ocio, consumo y espontaneidad o ritualista y simbólico en donde hay expresiones sociales que reflejan una sociedad, según Homobono, “Se ha definido adecuadamente la fiesta como un hecho total social en términos de Marcel Mauss; una celebración cíclica y repetitiva de expresión ritual y vehículo simbólico, que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio” (Homobono, 2004b, p. 34).

Las fiestas están enmarcadas en un contexto de espacio y temporalidad de una sociedad que comparte una historia, creencias, identidades que los lleva a conmemorar fechas especiales marcadas por un hecho importante ocurrido tiempo atrás y protagonizado por algún antepasado o deidad, o desde una perspectiva de tiempo sincrónica, se puede tratar de una celebración de un logro. De acuerdo con José Ignacio Homobono y Roldán Jimeno, “La fiesta no sólo está sujeta a

unas coordenadas espaciotemporales, sino que contribuye a significar el tiempo y el espacio, además de las identidades y religaciones de las sociedades y de los individuos que las viven y protagonizan” (Homobono & Aranguren, 2004a, p. 13).

Con las anteriores acepciones, se puede observar cierto contexto sagrado que atañe a las fiestas, dejando en el aire aquellos festejos que nacen de la espontaneidad de una masa que en términos de Émile Durkheim, se convierte en una “efervescencia colectiva” que se celebra así misma. La fiesta en mi opinión, se convierte en un interesante punto de estudio, porque a partir del análisis de un colectivo que se congrega para celebrar cualquier cosa o situación o en el caso de las fiestas electrónicas que se celebra por estar reunido y pertenecer a un grupo que se identifica con un género musical o mejor aún, porque se presenta algún intérprete de culto –Dj- en relación algún género musical, intérprete que en algunos casos puede ser un fetiche creado por las industrias culturales y discográficas al inyectarle a éste cierta esencia de sofisticación, rebeldía y opulencia (Dj Tiesto, Deadmau 5, Paul Van Dyk, David Guetta, Steve Aoki, entre otros). De acuerdo con las diferentes circunstancias que se puede presentar una fiesta o evento de música electrónica, quiero primero traer a colación, que enmarcarla dentro del contexto ritual y simbólico que otorgan algunas perspectivas teóricas como las que expone José Ignacio Homobono y Roldán Jimeno, sería invisibilizar aspectos como la espontaneidad, el caos y efervescencia de los colectivos –expresión de Émile Durkheim- en su relación con el consumismo y las industrias culturales que promueven constantemente eventos.

A partir de la premisa de Émile Durkheim en referencia a la efervescencia colectiva como explicación y definición de una fiesta, Alberto J. Ribes Leiva, propone la siguiente interpretación:

[...] las fiestas serían esos momentos, en los que se suspenden la rutina y lo cotidiano, y en los que un grupo, una comunidad o una sociedad se crean, se celebra y se define a sí misma. Una comunidad, al celebrarse – o conformarse, crearse y recrearse –, incorpora inevitable y muy principalmente el conflicto. En las fiestas, desde este punto de vista, lo menos significativo puede ser el objeto de celebración, puesto que siempre será el grupo el que se celebre a sí mismo, independientemente de cuál sea el motivo concreto. (Ribes, 2006, p. 31)

Cómo se aprecia con las anteriores párrafos, elementos como el ritual, rito social, efervescencia colectiva van implícitos en las celebraciones festivas, sin embargo es de analizar, si

las definiciones de fiesta, tienen la suficiencia y solidez para poder definir lo que en la actualidad las industrias de ocio han hecho de la cultura musical electrónica en relación a sus festejos y celebraciones. Acorde a mi observación como *disc jockey* y futuro antropólogo, las fiestas electrónicas o mejor aún las fiestas musicales –en términos de Steingress- por una parte pierden la esencia ritualista al hacer parte de un hecho social que en el transcurso de su duración va encontrando momentos álgidos –sobre todo en el momento que inicia la presentación el artista principal de la noche- que pueden variar entre una fiesta y otra. Siendo aquí el motivo de celebración la música, el artista, el hedonismo, la tecnología, en fin, en una incesante combinación de elementos que hacen de cada fiesta musical, propietaria de un sello y una particularidad que en un última instancia ofrece razones de identificación entre los agentes que las integran; Alberto J. Ribes por su parte, y para entender un poco mejor los colectivos o comunidades que pueden intervenir o no en las diferentes festividades, evoca con sus palabras la conceptualización que hace Zygmunt Bauman de las comunidades:

Así pues, podríamos identificar en las sociedades contemporáneas dos tipos de comunidades: las comunidades locales y las “comunidades identitarias”. Las “comunidades identitarias” pueden ser transnacionales y se caracterizan por situar un rasgo no localizado espacio-temporalmente en el centro de su discurso: el género, la etnia, la orientación sexual, etc. Lo que une no es ya la tierra en la que se habita, ni tampoco las relaciones con los vecinos, y mucho menos un mismo trabajo. Lo que une a estas comunidades es una determinada conciencia de poseer una identidad diferenciada que diferencia [...] (Ribes, 2006, p. 38)

Así mismo puede ocurrir en el interior de las fiestas, pues la comunidad que la asiste se identifica en relación a una música y ambiente que se diferencia de los estereotipos musicales populares. Sin embargo las industrias discográficas cada vez van acortando esa identidad diferenciada que diferencia –expresión de Zygmunt Bauman- al masificarla y volverla fetiche de masas.

Una de las definiciones que más llaman mi atención sobre las fiestas, es la que trabaja Gerhard Steingress, pues retoma perspectivas teóricas de la distinción del gusto (Pierre Bourdieu), de la teoría de los rituales de interacción (Erving Goffman) y de las estructuras disipativas de las leyes de la termodinámica:

Desde esta perspectiva consideramos a la fiesta musical como un proceso basado en el caos (estructura disipativas), con el fin de generar – por necesidad y en el marco del tiempo creador- un nuevo orden simbólico a partir de experiencias colectivas que amalgaman la intención y el azar, que “recrean” el sentido subjetivo de los individuos al mismo tiempo que construyen nuevos significados colectivos. La fiesta musical es, pues, un sistema abierto, creativo, donde se producen situaciones que son –en un primer plano- manifestaciones de una “lógica” no racional, de lo inconsciente (lo reprimido), pero que mediante su “escenificación” se convierte en hechos sociales manifiestos y de este modo en objetos de conocimiento. (Steingress, 2006, p. 48)

Hasta ahora puedo inferir, que en relación de las fiestas se puede hablar de micro-fiestas, macro-fiestas (eventos o espectáculos de ocio), fiestas locales (centenarios, fiestas patronales), fiestas globales (año nuevo, halloween), entre otras, pero son las fiestas de carácter ritualista y las macro-fiestas o micro-fiestas (identitarias), las que más me interesan, por ser los tipos de eventos que rigen el análisis del presente capítulo.

Según Gerhard Steingress, las fiestas o eventos las podemos explicar desde el ocio y el consumismo enmarcados en la posmodernidad:

La sociedad del consumo y del ocio ha generado la tendencia hacia las macro-fiestas, estrechamente relacionadas con los intereses económicos, apoyados en una fuerte tecnología y en el papel decisivo de los medios de comunicación. Una de las consecuencias más destacadas de este cambio se refiere a la relación entre el individuo y la fiesta, a su grado de libertad. Mientras que antes las macro-fiestas expresaron la integración del individuo en el colectivo (de la nación, la religión, la clase social, etc.) y las micro-fiestas solían ser actos de representación del individuo en el entramado íntimo de la vida social (la familia, los amigos, la vecindad), la macro-fiesta posmoderna ofrece un espacio público, donde los individuos aislados creen encontrar la oportunidad de expresar colectivamente su individualidad. Esta aparente contradicción se explica por la imposición del mercado en las relaciones sociales y la consiguiente reducción del individuo a consumidor como determinantes de un radical cambio de las bases sociales de la fiesta. (Steingress, 2006, pp. 50-51)

La posmodernidad ha provocado ver las fiestas desde otras ópticas donde el capitalismo y el ocio se convierten en factores fundamentales para su respectiva definición, en primera instancia las fiestas fueron enfocadas bajo un marco sagrado, religioso, profano y ritualista, generando una discusión teórico-metodológica planteada por Gerhard Steingress y que más adelante voy a traer a colación en el subcapítulo de las Fiestas electrónicas.

Antes de seguir con lo referente a los rituales –próximo subcapítulo- vale la pena dejar en claro dos aspectos, el primero se refiere a lo que Elias Canetti -citado por Gerhard Steingress- pone sobre en la mesa en lo referente a las fiestas y los espectáculos:

El trance extático se produce en diferentes circunstancias y relacionado con motivos, fines y consecuencias bien distintos que varían su función adaptógena y el objeto de reafirmación. Así, hay que tener en cuenta las diferencias entre la fiesta y el espectáculo considerándolos como dos tipos ideales. Mientras que la fiesta suele tender hacia lo espontáneo, lo abierto, lo no definido, en fin hacia la “masa abierta” (Canetti 1983), el espectáculo se caracteriza por la organización, planificación y su estado de “masa cerrada” (Ibíd.). El fin de la fiesta es incierto, imprevisible; el espectáculo cumple con un plan previsto, un fin. Esta diferencia, se refleja, sobre todo, en el reparto de los roles. Mientras que el espectáculo organiza el espacio social adscribiendo a una parte de los participantes el papel activo de representación de un asunto referente al público, este permanece pasivo salvo en determinados momentos previstos para la reacción afirmativa del acto. El espectáculo es cosa de expertos que encuentran en su público su razón de ser. En cambio en las fiestas participan todos, predomina –más o menos- la espontaneidad; los roles son universales, en tanto que cada uno de los participantes puede representarlos según las circunstancias y su voluntad, no son repartidos sino compartidos [...] (Steingress, 2006, p. 58)

Era vital mostrar las situaciones que se pueden presentar con las fiestas y los espectáculos (eventos), pues con la anterior citación, Gerhard Steingress, evidencia una postura que se debe tener en cuenta a la hora de analizar las fiestas, pues estas a pesar de tener muchas características de los rituales, no se pueden reducir a esta única categoría de análisis.

Para concluir, las fiestas se pueden analizar desde dos enfoques, a saber, lo concerniente a los rituales según los casos, y lo que atañe a lo espontáneo; tal como lo expresa Steingress en el siguiente aparte: “La fiesta, tal como la entendemos aquí, también puede oscilar entre un acontecimiento espontáneo, vivencial y creativo por un lado, y en un ritual cuya planificación y escenificación reduce la comunicación musical a un mero acto protocolario” (Steingress, 2006, p. 67).

2.2. Definición de ritual:

Los rituales a mi manera de ver deben llevar implícito un derrotero, en el que cada paso tiene una carga simbólica, que en última instancia, la suma de todas estas simbologías y pasos buscan agradecer, invocar, conmemorar, solicitar un favor a una entidad sobrenatural o en algunos casos reconocer ontológicamente la espiritualidad de un logro (ceremonia de grados, ceremonias de admisión y consagración etc.), como es el caso de los rituales sociales.

Ahora, sería trascendental acercarse a las definiciones que tienen al respecto algunos teóricos como Víctor Turner:

Un ritual es una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, etc. celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo (actores del ritual).

Los rituales pueden tener carácter estacional llevándose a cabo en un momento de cambio en el ciclo climático o de comienzo de una actividad estacional tal como la siembra o la recolección..., o bien puede tener un carácter contingente: esto es, para hacer frente a una situación de crisis bien individual o colectiva. (Turner, 1988, p. 1)

Otra definición interesante la da Antonio Miguel Nogués, al afirmar que:

El ritual es pues, la forma que adquiere la expresión cultural que manifiesta la yuxtaposición de esas dos realidades que hemos denominado sagrada y profana:

- Un evento, acto o acción que se repite regularmente.
- Responde a un contexto, esto es, se realiza cada vez que las circunstancias que lo ocasionan se reproducen.
- Muestra una relación con lo sobrenatural.
- Particularmente elaborado por actos u operaciones distintivas: trance, sacrificio, metamorfosis...
- Rigidez en las formas.
- Posee una secuencia determinada y es conocida por todos los participantes.
- Tiene un sentido aceptado por el colectivo y es coherente con la puesta en acción.
- Provocan un cambio de naturaleza (ontológico)
- Está sancionado por la tradición (Nogués, s/f, pp. 2-3).

También vale la pena traer a colación la definición que hace sobre los rituales Roy Rappaport: “En definitiva el ritual es “la puesta en escena de unas secuencias más o menos

invariables de actos formales y del habla no codificados por los participantes” (Rappaport, 1986, citado por Nogués, s/f, p. 3).

En fin podemos encontrar un sinnúmero de definiciones, que vienen desde los postulados teóricos de Émile Durkheim, Marcel Mauss o del funcionalismo y que a mi modo de ver ha sido este último, el que ha proporcionado sus perspectivas a la hora de ver rituales en cualquier fiesta o evento de música electrónica en relación a los diferentes estudios revisados en el estado del arte. Pues, como lo afirma Randall Collins, los análisis de los rituales no son el problema, sino el enfoque funcionalista que se le da a los rituales:

Una crítica que a menudo recibe el análisis del ritual es que generaliza demasiado: si los rituales son omnipresentes, si todo es ritual ¿Qué no lo es? En tal caso, el concepto no serviría para discriminar entre sucesos diversos. La crítica es más pertinente cuando se refiere al ritual entendido como algo funcional para el equilibrio social, algo que actúa como una válvula que evacua la presión de los antagonismos o que exalta los valores compartidos, operando en ambos casos en pro de la preservación o restauración del orden social: habría rituales siempre, lo mismo cuando todo va bien que cuando todo va mal. El análisis del ritual parece ejemplificar, a nivel micro, el sesgo conservador del funcionalismo: todo se interpreta como parte de una tendencia de la sociedad a producir automáticamente integración social. Pero aquí el problema es el funcionalismo, no el análisis del ritual: saquemos los rituales del contexto funcionalista y seguiremos teniendo un claro modelo de los ingredientes que entran en la factura de un ritual, de cuáles son sus consecuencias y de cómo la fuerza de esos ingredientes –que son variables- determina exactamente cuanta solidaridad se genera. Los rituales pueden fracasar, o tener éxito, con diversos niveles de intensidad, y se puede predecir o contrastar lo que resulte de esas condiciones variables [...] (Collins, 2009, p. 32)

Ahora si comparamos la anterior propuesta teórica de Randall Collins con los postulados teórico-metodológicos de Steingress de su texto “El caos creativo: Fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica”, este autor –Gerhard Steingress- visualiza una problemática a la hora de analizar las fiestas, pues a éstas se les confiere teóricamente en relación a los rituales, lo establecido en los círculos académicos de principios del siglo XX; parafraseando a Gerhard Steingress, lo concerniente a la arquitectura ontológica y al funcionalismo. Pues en este punto coinciden Randall Collins y Steingress, al evidenciar cierta problemática en los estudios sociales al tratar de explicar muchos hechos o acontecimientos sociales a través de la lupa del ritual.

Por su parte Randall Collins, se basa mucho en la teoría de los rituales de interacción de Erving Goffman, que habla sobre el ritual de la siguiente forma:

Uso el término “ritual” porque esa actividad, por informal o secular que sea, representa para el individuo un modo en que debe delinear y atender a las implicaciones simbólicas de sus actos cuando está en la inmediata presencia de un objeto de especial valor para él (Goffman, 1970, p. 57).

Ahora bien, en lo relativo a los rituales de interacción, éstos son un punto de análisis interesante, porque en primera instancia con la propuesta teórica de Erving Goffman, Randall Collins trabaja dicha teoría desde los albores del siglo XX hasta manifestar su importancia en los cambios sociales, característica del posmodernismo:

La experiencia ritual intensa crea objetos simbólicos nuevos y genera energías que impulsan los mayores cambios sociales; el ritual de interacción es un mecanismo de cambio; y en tanto haya ocasiones potenciales de movilización ritual podrán sobrevenir, de manera súbita y drástica, periodos de transformación. El ritual puede ser repetitivo y, literalmente, conservador pero también ofrece ocasiones para que el cambio se abra camino. (Collins, 2009, p. 66)

El interés mío, por tocar la teoría de los rituales de interacción se debe porque estas ayudan a comprender un poco más sobre los diferentes rituales en el posmodernismo. Facilitando así, una herramienta más, que conlleva a mirar el aspecto ritualista de las fiestas electrónicas en función del ocio y el consumismo. Pues por el lado de los rituales de interacción se plantea que en ciertos rituales se adoptan nuevas simbologías en relación al surgimiento de hechos sociales que van apareciendo en determinados círculos musicales, como es el caso de las primeras fiesta de música electrónica que congregó minorías étnicas y sociales.

Estoy de acuerdo con Randall Collins, en que el problema no es el análisis ritual sino el enfoque funcionalista que se hace de éste, además, de lo importante que puede ser la teoría de los rituales de interacción para ver el surgimiento de las primeras fiestas en la década de los ochenta; aquí puedo inferir sobre un cambio en el paradigma musical de los espacios para bailar y escuchar música. Y me atrevo argüir que desde la década de los ochenta se da un cambio social a raíz de la música electrónica con cierto contexto ritualista basado en una identidad que agrupó minorías (afrodescendientes, LGTBI, mujeres, sectores populares y obreros) de Estados Unidos y Europa –

el caso de Colombia y Medellín es diferente-. No obstante, ese aspecto ritual de la congregación y la identidad terminaría, para dar paso a los rituales posmodernistas, del ocio, el consumismo y la tecnología.

[...] la ritualidad posmoderna está caracterizada por la citada tensión entre lo colectivo y lo grupal (que esconde la también mencionada fricción entre lo individual y lo colectivo). Ello se concreta en el hecho de que la sociedad se reviste de una pluralidad de verdades parciales que no entran sin embargo en conflicto entre sí porque, en función de su carácter compensatorio, no pretenden por lo general sobrepasar –salvo en algunos casos a los que me refiero al final del párrafo– los límites del propio grupo, sino actuar como fuente de cohesión interna que lo afirme frente a la anomia social circundante (la cual es a su vez consecuencia de esa religación inmanente y vergonzante centrada en el consumo) (Caro, 2009, p. 58)

[...] la ritualidad posmoderna es nihilista en la exacta medida que es inmanente y a-doctrinaria. Dicho nihilismo se plasma tanto en la finitud propia de las actividades de consumo a través de las cuales esa ritualidad cobra forma como en la nada inmaterial que es parte constitutiva de la marca en paralelo a su entidad espiritual, destinada, como vimos, a “hacer trascendente” el producto. Pero la principal manifestación de este nihilismo esta probablemente en la desnudez con que se presenta en tales condiciones el dominio social: que, en lugar de encontrarse recubierto por una verdad trascendente que lo legitimaba ante la sociedad en su conjunto en la medida que esta manifestaba su adhesión a la misma a través de las correspondientes celebraciones rituales (tal como sucedía en las sociedades premodernas y modernas, incluyendo entre estas el capitalismo productivista analizado por Marx), en las presentes condiciones se plantea al nivel inmanente de la base económica de la sociedad a la que pertenecen tales actividades de consumo. Con el efecto añadido de que dicha base económica pasa a ejercer una acción ideológica que elimina de cuajo la tradicional división entre infraestructura y superestructura, y que se manifiesta, entre otras cosas, en el mencionado mito de una sociedad igualitaria de consumo de la que han desaparecido las contradicciones sociales. (Caro, 2009, p. 62)

De acuerdo a lo que evidencia Antonio Caro con lo pertinente a los rituales posmodernistas, los únicos aspectos relevantes para estudiar y comparar con las fiestas electrónicas de la actualidad son el ocio, el consumismo y las estéticas, pues es interesante ver como una sociedad de escuchas se empiezan a fraccionar, por un lado están los que pertenecen a los círculos más *underground* y por el otro lado los escuchas del *mainstream* y que por ende hacen culto al consumismo. Tal vez son los segundos quienes se tornan más consumistas. Pues según Blanquéz y Morera la corriente *underground*:

Más allá de este culto del sonido, la cultura dance resiste a la tiranía de lo visual en la cultura pop. La revolución electrónica no será televisada (al menos, no sin verse seriamente comprometida). Los canales de video como MTV buscan rostros estelares y

cuerpos espectaculares, pero la promoción de la electrónica no parece contener ninguno de los dos. El éxito en el pop depende del carisma videogénico, de los movimientos de baile e incluso de cierto talento para la actuación (los videos son cada vez más como pequeñas películas). Todo esto es irrelevante para la música electrónica, la cual sencillamente no participa del negocio de la venta de personalidades...Parte del carácter underground de la electrónica está relacionado precisamente con su rechazo de la cultura contemporánea del ícono. (Blanquéz & Morera, 2002, p. 185)

Aunque esta cuestión conceptual de lo *underground* está sujeta a discusión debido a que las empresas culturales y discográficas han mediatizado y comercializado dicha tendencia. Lo cual le ha dado cierta inestabilidad al concepto.

En conclusión con las anteriores definiciones del ritual, se puede entrever que los rituales traen implícitamente elementos simbólicos, secuencias, derroteros, rigidez, lo sobrenatural, etc., elementos que quizá, no se ven todos en el interior de una fiesta o evento de música electrónica y que por ende, se debe tener en cuenta el contexto teórico con que se ve a través de la óptica del ritual, es decir, si es de carácter funcionalista, arquitectura ontológica o posmodernista. Por lo tanto, estudiar las fiestas electrónicas desde la postura de los rituales sin importar en qué contexto teórico se posiciona, es un análisis que es válido pero no suficiente para explicar las dinámicas sociales que subyacen en la cultura musical electrónica. Pues en palabras de Gerhard Steingress, las fiestas de música electrónica desde el enfoque de “fiesta musical son más que un ritual” (Steingress, 2006, p. 43).

2.3. Fiestas o eventos de música electrónica:

La inquietud que tengo respecto a este subcapítulo se debe a la experiencia que he tenido con los eventos de música electrónica durante 11 años sumados a la información adquirida durante mi tiempo de estudiante de antropología, ha suscitado un interés por tratar de definir la posición de las fiestas electrónicas como evento cultural musical en relación a las formas en que algunos de los investigadores sociales que han estudiado los eventos de ocio nocturno han catalogado éstos como festejos rituales, donde el rol del Dj se asemeja al de un chamán, sacerdote, etc., que oficia la fiesta como una situación mágico-sagrada:

Mediador, mediado y medido, tres ocupaciones que le corresponden al Dj, personifica la dirección que pueda tomar el rito, regula y eleva los momentos por episodios que prolonga y que después él mismo debe bajarlos para recuperar ese control perdido por la cotidianidad y el medio social, un sacerdote en un ritual “profano” que semejante a cualquier liturgia, oficia como mediador con la posibilidad del contacto con eso distante de lo terrenal que baja para que penetre en el sueño asequible de la noche, a través en especial, de un baile que muchas veces no quieren que se termine. (Martínez, 2010, p. 92)

veríamos en este tipo de realizaciones sociales y culturales (también cuando ya está institucionalizados, y su origen se remonta a generaciones anteriores que ordenaron sus reflexiones y sus prácticas en transursos de tiempo histórico) lo que los antropólogos suelen llamar: rituales y en este sentido, lo que hace el dj por la estructura económica y social o por el campo que produce este rito, por la fiesta y finalmente por la experiencia de la gente que acude a ella, es lo que podría observarse como el oficio de un sacerdote o de un chamán contemporáneo. (Machado, 2005, p. 44)

Son muy válidos estos puntos de vista, pero lo que quiero proponer es que las fiestas o eventos de música electrónica y los *disc jockeys* se observen sin la carga mágico-religiosa que le otorga la concepción de los términos: ritual y chamán. Más adelante profundizaré, respecto a los *disc jockeys* vistos como chamanes, éstos son los que inducen el ánimo y la curva musical de la fiesta, y en ningún momento son mediadores entre los escuchas-espectadores y entidades sobrenaturales, más bien son mediadores entre el público y la creación de un buen ambiente de fiesta y baile en donde subyace un beneficio económico -fundamentado en el consumismo: compra de licor, *covers*, etc.- de los dueños de los clubes o empresarios de los eventos, quienes por su parte están constantemente buscando nuevas temáticas musicales (géneros de la electrónica) y estéticas de los eventos que realizan, lo cual se sale abruptamente del sentido de la sucesión de hechos repetitivos de los rituales.

Esta visión que se hace de las fiestas o eventos de música electrónica a través del lente del ritual, es claramente debatida por Gerhard Steingress en su estudio sobre la fiesta musical:

El primer obstáculo para el acercamiento científico al fenómeno de la fiesta surge de su frecuente y errónea explicación a partir de dos concepciones distintas: la primera es la cultivada por la arquitectura ontológica construida a partir de lo sagrado, lo culto y lo sublime como supuestas últimas esencias de las cosas, y su rechazo de lo popular como algo vasto y primitivo, propio de la “seudofiesta” (Pieper, 1974). La segunda es funcionalista, que explica lo sagrado, el ritual y la religión como manifestaciones de la necesidad de establecer un orden normativo que garantice la cohesión social de un colectivo. El déficit de estas concepciones se halla en su negación de aceptar cualquier capacidad creativa, innovadora, constructiva de la fiesta en el marco de la dinámica cultural de la sociedad: la primera, especulativa, la niega desde la posición metafísica, la segunda, mecanicista, debido a su semiótica excesivamente normativa (Steingress, 2006, p. 53).

Retomando otros aspectos, en los eventos de electrónica no hay una secuencia y derrotero cargado de simbolismos que evoquen objetivos metafísicos –favores, adivinación, apaciguar la ira de entidades divinas-. Los simbolismos pertinentes a la música electrónica, fluyen en función del consumismo –marcas de dispositivos tecnológicos, ropa-, estéticas alusivas a la cultura musical (sicodelia, ufología, drogas sintéticas, sellos musicales, hedonismo, étnico, exotismo, etc.), publicidad de eventos, imaginarios colectivos de la ideología P.L.U.R.²⁰ y el imaginario sobre la tecnología, lo automático e industrial.

En otros términos lo que quiero decir, es que esas situaciones que son descritas como fantásticas deben ser vistas también como una presentación musical o concierto de artistas que mezclan música electrónica, que si bien es cierto, así como los eventos de música electrónica tienen elementos y dinámicas que no concuerdan con lo que conlleva un ritual, por otro lado también tiene características similares al ritual social, pues es muy posible, que se evoque ontológicamente una espiritualidad: alegría, melancolía, placer o hedonismo, sexualidad, ocio, consumismo etc.

Una fiesta o evento de música electrónica –sea *rave* o club- es una de las expresiones culturales del ámbito en cuestión, que a manera de concierto, hay una serie de presentaciones en vivo de diferentes artistas (*disc jockeys*) que mezclan de forma profesional música electrónica a través de un potente sonido estructurado y diseñado para emitir este tipo de música, y como cualquier concierto, hay actividades económicas y culturales alrededor del show principal que complementan el evento. En cada evento que se realiza su temática varía, es decir, muchos de estos buscan localidades nuevas, innovaciones tecnológicas (luces, sonido, escenarios o *set stage*), diferentes DJs y espectáculos. También se debe tener en cuenta que hay eventos que se realizan en una fecha determinada porque pertenecen a una firma de empresarios que popularizó e institucionalizó un evento dentro de la comunidad escuchas, o algunos van apareciendo en el transcurso del año como eventos o festivales nuevos, sin embargo así mismo como aparecen, pueden desaparecer debido a factores económicos, sociales y políticos como es el caso del Love Parade de Berlín, Alemania, o el Loconautic que se hacía en el embalse de Guatapé, Antioquia; y también pueden reaparecer como sucedió con el Ultramar y el Summer Dance Festival en

²⁰ Ideología que promueve la paz, el amor, la unidad y respeto entre los asistentes a los eventos culturales de música electrónica.

Cartagena –ahora Summerland-. Con lo anterior se puede ver otra situación más que aleja a los eventos de la música electrónica de la concepción de los rituales.

2.4. ¿Disc jockeys o chamanes?:

Muchas interpretaciones se han hecho del rol del *disc jockey* en los ámbitos musicales, en particular de las fiestas electrónicas, si bien es cierto, el Dj es quien maneja los tiempos de la fiestas y por lo tanto los ánimos y la energía de éstas. Sin embargo, es de acotar que actualmente algunos de los estudios que se han hecho sobre los Djs y las fiestas electrónicas han manejado un enfoque mágico-religioso en relación al rol de éste dentro de un evento musical, invisibilizando así, su función como artista de las mezclas, artista que, momentos o hasta días previos a su presentación hace una preparación exhaustiva de su puesta en escena musical, al buscar la música, clasificarla y escogerla, darle un sentido en el orden de ejecución, practicar y por último presentarse ante un público en un espacio que el Dj no conoce –en algunas ocasiones- y que por lo tanto debe empezar a leer psicológicamente lo que quieren los escuchas–espectadores; situación diferente ocurre con una banda de rock o un Dj reconocido a nivel mundial, pues a estos les toca siempre interpretar sus éxitos y por lo tanto tienen asegurada una fidelidad por parte de sus seguidores. Detrás de la presentación de un Dj hay muchos factores de preparación y estudio que no merecen ser reducidos a explicaciones mágicos-religiosos que por ende dejan en el aire muchos aspectos de la funcionalidad del Dj momentos previos, durante y después de un evento musical.

De nuevo quiero hacer énfasis que mi intención no es menospreciar otros puntos de vista, sino el de ofrecer otra perspectiva de análisis de este agente que integra dicho campo social.

Algunas denominaciones, como chamán contemporáneo, sacerdote de rituales profanos, etc., han calificado y determinado a un agente de un campo social que se dedica a mezclar música con coherencia delante de un público numeroso y a través de un sonido especializado o estructurado para tal efecto sonoro. En pocas palabras un Dj es un artista como cualquier músico, pero sin ser músico –aunque algunos Djs tienen vastos conocimientos musicales-, su arte como lo he reiterado

ya varias veces, es mezclar con coherencia –utilizando las tonalidades musicales-, además de leer la psicología de los oyentes y los momentos de la noche.

Volviendo con los calificativos que relacionan al Dj con lo chamanístico, se hace preciso y relevante dejar en claro que es un chamán. Pues al chamán se la conferido funciones desde principios del siglo XX de médico, brujo, adivinador, sabio, etc. En palabras de Mircea Eliade:

Desde que principió el siglo, los etnólogos adoptaron la costumbre de emplear indistintamente los términos chamán, hombre-médico (medecine-man), hechicero o mago, para designar a determinados individuos dotados de prestigios mágicos-religiosos y reconocidos en toda sociedad “primitiva”... Porque, desde luego, el chamán es, él también, un mago y un hombre médico: se cree que puede curar, como todos los médicos, y efectuar milagros fakfricos, como todos los magos, sean primitivos o modernos. Pero es, además, psicopompo, y puede ser también sacerdote, místico y poeta [...] (Eliade, 2009, p. 21)

Teniendo en cuenta que el chamanismo proviene de Siberia (*tungús shaman*), Mircea Eliade nos ofrece más información al respecto:

En toda esta inmensa área que comprende el centro y norte de Asia, la vida mágico-religiosa de la sociedad gira alrededor del chamán. Esto no quiere decir, claro está, que él sea el único manipulador de lo sagrado, ni que la actividad religiosa esté totalmente absorbida por él. En muchas tribus el sacerdote sacrificador coexiste con el chamán, sin contar con que cada jefe de familia, es también el jefe del culto doméstico. Sin embargo, el chamán continúa siendo la figura dominante: porque en toda esta zona, donde la experiencia extática está considerada como la experiencia religiosa por experiencia, el chamán, y solo él, es el gran maestro del éxtasis. Una primera definición de tan complejo fenómeno y quizá la menos aventurada, sería ésta: Chamanismo es la técnica del éxtasis. (Eliade, 2009, p. 22)

Aunque se debe tener en cuenta que esta es una definición y opinión que se encuentra posicionada en los tiempos antiquísimos en que se originó dicha figura, no se debe escatimar la posible relación que se hace del chamanismo y el éxtasis con su pseudo-homólogo de la actualidad²¹, el Dj de música electrónica. Pero antes de seguir adelante con las comparaciones entre chaman y Dj, quiero citar otra definición hecha por Jean Clottes y David Lewis en su texto “Los chamanes de la prehistoria”:

²¹ A lo que me quiero referir, es a la utilización del concepto del éxtasis como origen y fuente de dichas comparaciones: entre el chamanismo y *disc jockey*.

El concepto de chamán, adoptado por las lenguas occidentales, se aplica actualmente en todo el mundo a los especialistas que practican ritos parecidos. Igual que los chamanes tunguses, estos especialistas entran en trance, de manera pasiva o bien de forma desenfadada, con el fin de curar a los enfermos, causar los cambios de tiempo deseados, predecir el futuro, controlar los desplazamientos de los animales y conversar con los espíritus y los animales espíritu [...] (Clottes & Lewis, 2001, p. 11)

Ahora bien, con estas dos definiciones en relación a los chamanes, más los análisis de Roberto Martínez González sobre el tema en cuestión, puedo hacer una comparación con más juicio entre un chamán y un Dj. En mi opinión equiparar a un Dj con un chamán y conferirle al primero o mejor aun ser catalogado como un chamán contemporáneo, es forzar e imponer una categoría de análisis a un sujeto que tiene funciones dentro de un campo social muy diferente al campo ritualista por el que se mueve un chamán – ritualistas, sacerdotes-, eso por un lado, por el otro el mismo concepto de chamán presenta cierta ambigüedad y problemática, al ser un término que se convirtió en algo universal al representar a los diferentes ritualistas de diversas culturas del planeta. Según Roberto Martínez González:

La supuesta universalidad del fenómeno chamánico ha dado pie al encasillamiento de las más diversas prácticas culturales bajo la muy estereotipada imagen del chaman. Los argumentos que postulan la independencia del chamanismo de cualquier sustrato cultural han sido un obstáculo para la comprensión de las terapéuticas tradicionales dentro de su marco cosmovisional, y la reducción del chamanismo al éxtasis (...) (Martínez, 2009, p. 212)

Otro aspecto fundamental a recalcar es la reducción que se hace del chamán a los estados de conciencia alterada o éxtasis y el trance, pues en estas dos actividades se presentan discrepancias en lo referente a la condiciones neuropsicológicas -de Mircea Eliade- y el trance y éxtasis como eventos sociales. O sea que el término chamán para referirse al Dj no es un buen apelativo para definir a un sujeto profesional en la mezcla de música electrónica debido –resumiendo- al universalismo del concepto y su ambigüedad, y a su relación con los estados de conciencia, pero, además de esto, yo le agregaría, que forzar este calificativo de chamán sobre el Dj, es caer en un romanticismo influenciado por ciertos exotismos que provienen de esa cosmovisión que se tuvo en los finales de la década de los ochenta y principios de los noventa sobre la cultura musical electrónica por parte de todos los agentes que participan de ese incipiente campo social; como se pueden apreciar en algunos *tracks* de culto que hacen alusión a cuestiones religiosas y ritualistas sobre el rol del Dj:

his is my Church This is where I heal my hurts It's in natural grace Or watching young lives shape It's in minor keys Solutions and remedies Enemies becoming friends When bitterness ends This is my Church This is my Church This is my Church This is where I heal my hurts It's in the world I've become Contained in the hum between voice and drum It's in change The poetic justice of cause and effect Respect, Love, Compassion This is my Church This is where I heal my hurts or tonight God Is A DJ For tonight God Is A DJ This is my Church. (Faithless, 1999)

El anterior track de 1999 es de Faithless y se llama *god is a Dj*, en esta canción se hace referencia al rol del Dj como ese sujeto sagrado para las fiestas, pero sobre todo al espacio de la fiesta se le hace ese homenaje que recalca los lugares donde suena la música electrónica como ese refugio donde lo malo y monótono de la vida se exorciza con lo musical y el baile. En esa época lo que predominaba como ritual era todo aquello que giraba alrededor de la música en relación a los grupos de la sociedad que congregaba y por ende se identificaban con lo sonoro y la ideología P.L.U.R. (peace, love, unity y respect). En dichos tiempos, tal vez fue el único momento que la cultura musical electrónica tenía muchos aspectos relacionados con el ritual social, pero sobretodo, con la sacralización de un espacio y tiempo regido por una música que unía y juntaba un grupo de escuchas-espectadores cada fin de semana en muchos lugares de Europa y Estados Unidos y posteriormente en todo el mundo.

Actualmente, la figura el Dj se ha vuelto un fetiche de las industrias culturales y discográficas, pues, con el *mainstream*, este artista de las mezclas ha entrado en el contexto posmoderno del ocio y el consumismo, y no solamente el Dj, sino también los espacios donde se realizan las fiestas y los eventos (clubs y *raves*):

Para una cultura que típicamente se jacta de su alcance global y su trascendencia de las fronteras geográficas, la electrónica puede parecer desconcertante al estar asociada a un lugar específico. Lo que crean estos sitios privilegiados, estos templos del sonido, es una forma de tribalismo posmoderno: personas de diferentes formaciones y localizaciones se reúnen para experimentar la misma vibración tribal. (Blanquéz & Morera, 2002, p. 195)

2.5. Conclusiones:

Respecto a las fiestas y al análisis que se hace de estas bajo la lupa del ritual, se ha encontrado dos problemas en relación desde el enfoque teórico que se hace, tal y cual como lo

manifiesta Gerhard Steingress al referirse a la arquitectura ontológica y el funcionalismo –también Randall Collins-, por su parte este autor propone que las fiestas sean vistas como fiestas musicales:

La fiesta musical es más que un ritual donde la comunidad reasegura su identidad mediante la celebración de valores compartidos: es un proceso estrechamente vinculado a la construcción de la realidad social misma. Se trata de demostrar en qué sentido la música como elemento central de la fiesta aporta una dimensión simbólica a la generación de nuevas realidades sociales a partir de su capacidad de evocar la espontaneidad con el fin de estimular la expresión de las necesidades personales y sociales que contrastan con el carácter represivo de la cultura y que reivindican la importancia de la naturaleza humana como elemento constitutivo de la vida social [...] (Steingress, 2006, p. 43),

La anterior posición de Gerhrad Steingress de la cual soy partidario, refuerza también la idea de la espontaneidad y de lo que surge a partir de allí, pues en mi opinión reducir una fiesta a la cuestión ritualista es invisibilizar muchas de las dinámicas a nivel social, cultural, económico y político, subyacen; sin embargo es de acotar que ver las fiestas a través del ritual es también una visión pertinente, pues hay muchas festividades (patronales, religiosas, actos de conmemoración, etc.) con características muy diferentes a las fiestas de la música electrónica que ameritan ser observadas bajo el análisis del ritual con los enfoques teóricos mencionados líneas arriba.

En relación al análisis ritualista, Randall Collins, vuelve a hacer énfasis en la problemática de las posturas funcionalistas, sin embargo propone otra posibilidad de enfoque del análisis del ritual y es a partir de los rituales de interacción –adopción de nuevas simbologías-, como antesala a todo lo relacionado con el contexto posmoderno dentro del cual el ocio y el consumismo se pueden tornar como aspectos ritualista de un siglo XXI que hace apología a dichos discursos. Aunque, como lo reiteré anteriormente –en el subcapítulo del ritual- observar, analizar e interpretar los rituales desde el enfoque posmodernista, presentes en las diferentes fiestas electrónicas, solo tendrían utilidad verlos desde una posición centrada en los fetiches y las estéticas que ha producido las industrias culturales y discográficas como objetos o experiencias de consumo.

En relación a las fiestas electrónicas, hay varios aspectos a tener en cuenta que se sale de los contextos mágico-religiosos de estudios anteriores, por un lado están la espontaneidad y las innovaciones presentes entre fiesta y fiesta o evento y evento; cada vez, hay mayor adopción de nuevos objetos simbólicos, pues, la industria cultural no va dejar escapar ni la más mínima

oportunidad de fetichizar cualquier situación, tendencia u objeto que pueda implicar grandes dividendos económicos. Por eso digo, que centrar un estudio solo en lo ritualista, sería desconocer otras dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas.

Por último la concepción del Dj como chamán, la veo unida a dos problemáticas, la primera sería una reducción del rol de un profesional de la mezcla de música, a cuestiones relacionadas al exotismo y al romanticismo que conlleva todos aquello que sea concerniente a lo mágico-religioso del tribalismo y los mitos de lo salvaje –vocablo de Martínez-. Y la segunda está relacionada a las problemáticas presentes en el término de chamán, a saber, lo tocante al universalismo y ambigüedad del concepto, a su difusa relación con el éxtasis y el trance y a su categorización dentro de los estados neurosicológicos de Eliade o eventos sociales, hoy por hoy cuestionados.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LOS DIFERENTES ESCENARIOS DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN MEDELLÍN

“La más perfecta de las formas del tiempo”, se convierte, por mediación de la violencia ejercida al elevar desmesuradamente su volumen, en un ingrediente más del espacio, en un cuerpo casi sólido

Jorge Luis Borges

Resumen:

El espacio y el tiempo en los diferentes escenarios de música electrónica han venido evolucionando desde la época en que se dieron los primeros pasos en la concepción de la primera música electrónica que surgió para las pistas de baile. Cada eje central como, Detroit, New York, Chicago, Ibiza, Londres, Berlín, entre otras, tuvieron influencias que repercutieron en los diferentes lugares del mundo en que se adoptaron tal cultura musical. Este capítulo tiene como fin hacer primero un recuento sobre la posición del sonido en el espacio y, luego de ir analizando ciertas dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales entre los lugares anteriormente mencionados y la ciudad de Medellín en función de un contexto espacial y de tiempo. El contexto espacio-temporal que rige los diferentes escenarios de la música electrónica en Medellín se empezó a dar en concordancia con situaciones diferentes a las que se dieron en Detroit (Estados Unidos) o Europa (España, Inglaterra, Alemania, etc.). Mientras que en Detroit, la depresión económica que la afectó -ciudad que se caracterizaba por su pujante industria automotriz-, se evidenció en la cantidad de jóvenes desempleados y por ende en el abandono de una gran cantidad de galpones industriales que más tarde serían fundamentales en la concepción del *Techno Detroit*; por su lado Europa manifestaba otras tendencias, otras circunstancias y otras causas que consolidarían lo pertinente a los clubes y los *raves*, en donde factores económicos y sociales (estatus, exclusión e identidad) marcarían la razón de ser de ciertos espacios y que con el transcurrir de los años se afianzaría pero con otros matices más permisivos que gozaban por un lado de una mayor difusión mediática y comercial y por otro lado de un mayor espacio cultural; dos situaciones que en última instancia

fueron fundamentales en la propagación de ésta cultura musical y sonora a los diferentes lugares del globo.

En Medellín y por lo tanto en ciertas ciudades de Colombia (Bogotá, Cartagena, Cali, Pereira, Manizales, Armenia), la cultura *rave* llega bajo otras circunstancias socio-económicas y culturales y, además, los espacios donde se empiezan a llevar a cabo dichas manifestaciones sonoras son similares a los contextos espaciales de Detroit (Estados Unidos) y Europa, pero se diferencian en muchos aspectos en relación a las causas que provocaron –por citar un ejemplo- que determinada fiesta se realice en una periferia de la ciudad o en un club de la zona rosa o en un galpón industrial. Teniendo en cuenta la variable tiempo, en un principio las fiestas electrónicas en Colombia el espacio podría ser determinado por una cuestión de estética e imitación de otros contextos geográficos pioneros de la escena electrónica y en la actualidad el espacio es influido por esa resistencia a las autoridades en lo referente a los problemas por el alto sonido de una música que se salía de los cánones tradicionales de una sociedad moralista y el libre consumo de drogas.

3.1. El sonido en el contexto espacio-temporal:

Hablar del sonido, es tocar lo concerniente a las vibraciones producidas por algún objeto sonoro y por ende de las ondas sonoras que se producen llenando o atravesando un espacio X hasta llegar a los oídos de los escuchas, cuando estas vibraciones se generan a través de la correcta ejecución del objeto o instrumento sonoro podemos referirnos a una producción o pieza musical. Desde la época de la Grecia antigua y pasando por el Medioevo, el renacimiento, la ilustración, etc., siempre se ha debatido a nivel filosófico dos cuestiones fundamentales de la música, a saber, lo pertinente a los significados y a los placeres del ritmo o sea lo corporal. En otras palabras, al principio se le dio mucha importancia a la música acompañada de texto o de líricas cargadas de significados, pero a partir del surgimiento de la música clásica instrumental el debate adquiere un nuevo matiz al elogiarse dicha música como algo intelectual cargado de complejidad, aunque siempre se mantuvo esa mala posición de la música relacionada a la danza; Jeremy Gilbert y Ewan Pearson afirman que,

La tradición clásica en sí misma se definió, en cierto modo, mediante el desapego gradual que la música fue manteniendo con respecto del baile. Entre las diversas innovaciones de forma y composición que definen la música de los siglos XVI al XIX, destaca el cambio de recinto destinado al consumo de música, que pasa de las pistas de baile a los auditorios. El alejamiento gradual de las manifestaciones relacionadas con el baile, la repetición cíclica, el ritmo encaminado hacia melodías y armonías complejas como fuentes de placer musical son testigos de este proceso. Durante estos siglos, el baile se convirtió en una actividad cada vez más desacreditada en el seno de la cultura dominante en Europa occidental, puesto que el cuerpo y sus placeres también se iban desvalorizando paulatinamente. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 94)

Y así mismo con el pasar de los años y los diferentes paradigmas que van atravesando los disímiles contextos espacio-temporales del mundo occidental, se le debe sumar también, lo influyente que se torna la tecnología a la hora de producir, ejecutar y escuchar música.

Ahora bien, ya teniendo presente la eterna discrepancia musical entre los sonidos llenos de significados y los sonidos corpóreos cargados de ritmos, Jeremy Gilbert y Ewan Pearson hacen un análisis muy interesante al abordar las posturas teóricas de Richard Middleton, John Shepherd y Janos Maróthy, quienes estudian la corporalidad de la música; tal como es afirmado por Gilbert y Pearson,

En comparación con la escritura, o con otras formas de comunicación visual, la música posee una calidad estrictamente visceral, cuyos efectos dependen no sólo del registro neural de las ondas lumínicas, sino también de la resonancia de las ondas sonoras a través de los órganos y de los tejidos del cuerpo. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 97)

En otras palabras lo que quieren decir Gilbert y Pearson, es dar a entender el concepto de las diferentes velocidades de las vibraciones de las ondas lumínicas frente a las ondas sonoras, siendo más rápidas las primeras. Pero lo que más interesa de este punto es todo lo relativo a las ondas sonoras y a todo el espectro sonoro (altos, medios y bajos), teniendo una fuerte incidencia en los sonidos de la música electrónica:

[...] las ondas sonoras vibran lo suficientemente despacio como para resonar por todo el cuerpo, significa que nuestra experiencia física real de los dos tipos de vibración es cualitativamente distinta. Por este motivo puede decirse que, como apunta Robert Walser, dichas <<ondas inciden en el cuerpo directamente>>. Al mismo tiempo esta observación debería llevarnos a considerar que ni tan siquiera el <<sonido>> es un valor fijo; determinadas ondas sonoras vibran más despacio que otras. Otro fenómeno que se manifiesta con toda claridad en la música dance es que precisamente el extremo más bajo

de la gama de frecuencias, que comprende las ondas sonoras de vibración más lenta, es el que proporciona a los oyentes y a los bailarines las experiencias de carácter más material y más directamente corporal. Se trata del sonido de los graves y los subgraves que se sienten, cuando menos tanto, como se escucha. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 98)

La música electrónica por lo general, sonoramente está diseñada para que sus frecuencias más bajas, se manifiesten con una mayor materialidad a través de los espacios donde se reproduce, pues a mayor volumen es mayor el espacio que ocupa y la distancia que recorre, llegando así a una mayor cantidad de oídos y de cuerpos, así como lo aseveran Javier Blanquéz y Omar Morera:

La música electrónica es intensamente física en otro sentido: está diseñada para ser escuchada a través de los grandes sistemas de sonido de las discotecas. El sonido se vuelve un medio fluido y penetrante que envuelve al cuerpo en una presión íntima de bajo y batería. Las frecuencias bajas permean la carne, hacen que el cuerpo vibre y tiemble. El cuerpo entero se vuelve oído. (Blanquéz & Morera, 2002, p. 180)

De acuerdo a lo que he argumentado en referencia a las vibraciones de las ondas sonoras y a la dicotomía entre la música con significados (mental) y la música rítmica (cuerpo), vale la pena preguntarse ¿Por qué dichas ondas sonoras de la música electrónica han ido abriéndose campo en nuestro medio local? Si conforme a lo que postulan Gilbert y Pearson en relación al cuerpo y la mente,

La experiencia de nuestros cuerpos siempre está determinada culturalmente; la forma de estar de pie o de sentarnos varía de una cultura a otra. De la misma manera, es imposible hablar de música que solo incida <<de forma directa>> en nuestros cuerpos, ya que el modo en que respondemos a determinados sonidos siempre está codificado culturalmente. Por ejemplo, fijémonos en lo difícil que resulta para algunos bailar ciertos tipos de música, mientras que otros no pueden parar de moverse. Por ello, no se puede hacer una distinción rigurosa entre nuestra experiencia física de la música y los significados que le atribuimos. La interacción entre los sonidos y nuestros cuerpos, en parte siempre será resultado de respuestas aprendidas, pautas personales y patrones culturales [...] (Gilbert & Pearson, 2003, p. 101)

Los sonidos de la música electrónica en nuestro contexto espacial, llegaron lentamente, y tuvo que pasar más de veinte años para que dicho género musical empezara a ser asimilado de otra manera sin chocar con los imaginarios anclados en los géneros musicales tradicionales que atraviesan nuestra cultura de ritmos tropicales, aunque aún persiste cierto rechazo y escepticismo con la música electrónica en algunos círculos de la sociedad. Sin embargo si retomamos dicha discrepancia entre mente y cuerpo como causa de dicho rechazo y escepticismo, en palabras de

Gilbert y Pearson, hablaríamos de cuestiones de discursos dominantes de la cultura occidental, o de otra manera lo que Derrida denomina como metafísica –tradicción de pensamiento a la que todos, en cierta medida, estamos arraigados-.

Para ir redondeando dicho asunto del discurso metafísico de Derrida en relación a lo sonoro, en específico de la música electrónica, de nuevo Gilbert y Pearson argumentan que,

[...] La música también plantea aquí un problema en particular a este discurso, porque escuchar música es ineludiblemente escuchar sonidos que proceden del exterior de uno mismo, que ocupan un espacio exterior que se puede compartir con los demás y, por consiguiente, exige que se cuestione este ideal, esta interioridad indiferenciada que el sujeto-que-se-escucha hablar conoce. Por este motivo el discurso sobre la metafísica se ve forzado a la doble actitud de tener que reconocer tanto la sensualidad de la música como su fisicalidad y su exterioridad, mientras que, al mismo tiempo, se intentan menospreciar estas características y valorizar un ideal de música experimentada como interioridad pura, sin la mediación de los órganos. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 116)

De otra manera el teórico musical John Shepherd dice lo siguiente en relación al sonido como ese intermediario o puente que une el objeto sonoro con la interioridad de un oyente, es decir, -como lo exprese al principio de este subcapítulo- aquí el sonido está ocupando espacios y recorriendo distancias, pues, “es una característica fundamental en la experiencia del sonido que hace emerger a la superficie las fuentes de su material para ocupar el espacio que media no sólo entre la fuente y el oyente, sino también alrededor del mismo” (Shepherd, 1993, citado por Gilbert & Pearson, 2003, p. 147).

Por último quiero recalcar que los sonidos a través del tiempo se han apropiado de los espacios de diferentes maneras, pues en un principio era la música en directo, ocupando auditorios, salas de concierto, parques, iglesias, etc., pero con el avance de la tecnología los sonidos llegaron a los hogares, los clubes, bares, estadios, domos, entre otros, e inclusive tecnologías como los reproductores mp3 y los audífonos de gamas altas (Pioneer, Sony, Sennheiser, Dr, Dre, etc.) hacen que los sonidos ocupen ese espacio íntimo, abstrayendo al individuo de la realidad.

3.2. Cultura club y cultura *rave*:

La cultura club y cultura *rave* hacen parte de la cultura musical de la electrónica, estas se refieren a los espacios donde se desarrollan los eventos musicales, siendo la cultura club todo lo que se desarrolla en un bar o club, bajo un marco de legalidad, exclusividad y exclusión –aunque esta última característica depende del lugar-, y la cultura *rave* se trata de los eventos musicales que se desarrollan al aire libre y en los extramuros de una ciudad, en una bodega abandonada o galpón industrial, bajo un marco de ilegalidad, clandestinidad e inclusión, sin embargo es de aclarar que se presentan diferencias entre países, por citar un ejemplo entre Inglaterra y Colombia –diferencia que expondré más adelante-.

Antes de profundizar sobre lo que atañe a la cultura club, vale la pena decir que cualquier género musical de la electrónica se puede dar en cualquiera de los dos contextos espaciales, no obstante se puede apreciar ambientes más industriales para el *techno* y ambientes más playeros y hedonistas para el *house*, *tech house* y *trance*, aclarando que estas apreciaciones no son una camisa de fuerza.

La cultura de club, se puede remontar a muchísimos años atrás, pero son las discotecas y bares sus antepasados más comunes. En la actualidad el término de discoteca ya no se utiliza o se utiliza poco, por ser un término que esta rotundamente anclado en la época de la música *disco*. El club más que un lugar es un espacio de encuentro con una afinidad musical, además de la identidad implícita, y sin olvidar que dichos espacios y sus entornos se convierten en zonas de esparcimiento, resistencia y refugio de sus usuarios (micromundos). En palabras de Kyrou:

¿Qué es un verdadero club...?

—«Un club nace siempre de un mecenas, de alguien que quiera verdaderamente hacer algo especial sin contar las ganancias cada noche. Alguien que tenga visión, que no piense en cerrar cada mañana a los 5,59 h. simplemente porque hay que cerrar. Alguien que se diga: mientras haya gente estará abierto y se pondrá buena música. Mira la trayectoria del Paradise Garage: hubo alguien que al principio invirtió y que luego se tomó su tiempo para recuperar ese dinero. Una vez fundada una comunidad en torno al club, éste va adquiriendo una atracción increíble. Es el mecenas el que ha dado el impulso original. A continuación, es también necesario un grupo de personas con talento, los porteros, los encargados del guardarropa, los DJs, los camareros... La cultura de club significa que, en un momento dado, se desarrolla un escenario en torno al club y éste construye su propio micromundo. La mayor parte de los promotores de clubs quieren ganar dinero. Pero a fin

de cuentas, los que al principio no pensaban obtener beneficios son los que acaban ganando más dinero... casi por accidente. Queda por añadir un elemento emocional: los DJs deben interpretar cosas que te hagan pensar cuando vuelves a casa, no que martilleen tu oído toda la noche. (Kyrou, 2006, p. 36)

Hay clubes de todo tipo de géneros musicales en referencia a la electrónica, aunque es preciso decir que sin importar el género cada club presenta situaciones de exclusión a través de mecanismos como el derecho de admisión y casting, apariencias, altos precios en los *covers*, etc., con el fin de crear un filtro que asegure una exclusividad de clientes. Así es como se presenta ante la sociedad los mecanismos de la cultura de club en Europa; en Colombia hay más facilidad de acceso a ciertos bares o clubes de música electrónica, sin querer decir, que en algunos de éstos no se presentan procesos de exclusión a causa de razones étnicas o económicas, que más adelante se trataran en el aparte dedicado a la espacialidad y los escenarios en Medellín.

La otra cara de la moneda, es la concerniente a la cultura *rave*, pues esta se comporta de forma opuesta a la cultura de club, funcionan en la mayoría de veces bajo el marco de la ilegalidad y clandestinidad, respecto a las autoridades, además de tener un carácter más propenso a la inclusión en referencia a los escuchas segregados de los clubes, convirtiéndose así en una cultura que implícitamente alberga procesos de resistencia ante lo socio-económico y los mecanismos de control ejercidos por la sociedad hegemónica, lo que conlleva a la cultura *rave* a desarrollar sus actividades musicales en espacios alternativos (periferias) al margen de lo urbanísticamente establecido. Tal como lo afirman Jeremy Gilbert y Ewan Pearson en el siguiente aparte:

Entre 1989 y 1992, tuvieron lugar cientos de raves y fiestas mucho más allá de los suburbios, en las zonas rurales de Inglaterra y Escocia. Mientras miles de ravers bailaban bajo los matices cambiantes del cielo abierto, lo que comenzó como una serie de músicas dance urbanas de origen americano se vio envuelta en una madeja de imaginaria pastoral [...] (Gilbert & Pearson, 2003, p. 76)

La cultura *rave* en Europa y Estados Unidos, como se puede apreciar tiene un tinte muy diferente al que se presenta en Colombia, pues si en esos lugares se trata de una ideología de inclusión y resistencia ante las autoridades, en Medellín se presentan similitudes pero se diferencia en los procesos de inclusión/exclusión, que se expondrán más adelante.

Analizando un poco los contextos espacio-temporales de Medellín y fuera de ésta, los imaginarios de los agentes del campo social musical de los diversos lugares, cada quien, se mueve a través de lo que rige de acuerdo a su *habitus* inculcado e incorporado, impuesto en su respectivo lugar de residencia, es decir, no es lo mismo hablar de una cultura club o *rave* de Londres (Inglaterra) o Detroit (USA) frente a la mismas culturas en Medellín, pues, si ampliamos el campo social de la cultura musical hacia la cotidianidad urbana de cada lugar (Londres, Detroit y Medellín), se puede uno encontrar que cada quien actúa de acuerdo a lo que le ha sido inculcado culturalmente en sus respectivos campos sociales; por eso, en relación a los espacios, los sentimientos de un escucha residente de Detroit -o Londres- dentro de un galpón industrial en una fiesta de techno, nunca van a coincidir con los sentimientos de un *clubber* o *raver* de la ciudad de Medellín en la misma situación, pues, en cada espacio persisten relaciones, vivencias, capitales, y experiencias particulares y singulares de un contexto geográfico y cultural que los anteceden. Pero sin escatimar que son muchas las similitudes, a razón de ser, de una estética que trataba de imitar los espacios, de las ciudades pioneras. En otras palabras, para Detroit, New York, Chicago, Londres, Ibiza y Berlín, los espacios se relacionaban pragmáticamente con las reglas de juego de sus campos sociales –urbanos, económicos y políticos-; y para Medellín era solo cuestión de imitar una estética –a manera de homenaje- de los espacios pioneros en el género musical, pero que con el tiempo adquirieron su propio pragmatismo en la búsqueda y utilización de espacios de acuerdo a lo que exigía su propio campo social.

3.3. Los espacios reciclados:

La ciudad proporciona una serie de escenarios que influyen en la convergencia de individuos que se identifican con una determinada cultura musical, o tribu urbana y que por ende empiezan a frecuentar lugares creando así paisajes sonoros en varios sitios de la ciudad o en el caso de la cultura electrónica que mantiene una búsqueda de lugares que se salen de los estereotipos espaciales y temporales de los eventos normales por un lado, y por otro, alejarse u ocultarse de ese panóptico de los poderes hegemónicos.

[...] El joven carece de escenarios y al no brindárselos el contexto social él mismo se los crea, entendiendo dicho escenario no solo como espacios físicos, sino también como

la posibilidad de socialización, el estatus como joven o adolescente y un rol social acorde a su momento de la vida. (Martínez, 2010, p. 46)

Por eso los estudios en relación a lo urbano, pueden brindar información muy valiosa a la hora de analizar el espacio, tiempo y la música:

La ciudad como contexto proporciona una unidad privilegiada donde mostrar etnográficamente estas disposiciones y procesos; cabría, no obstante, trazar una distinción ya clásica entre estudios "en" y "de" la ciudad. Las etnografías "en" la ciudad han tendido a aislar objetos dentro del conjunto urbano (normalmente, barrios residenciales, o gremios u otros grupos sociales), trabajando sobre ellos al modo tradicional en que los antropólogos abordan pequeñas comunidades. Hablamos de etnografías "de" la ciudad en un sentido más ambicioso: no el de una visión completa, exhaustiva, de la totalidad cultural de una urbe (hemos acabado por reconocer que es esa una pretensión utópica); pero sí el de la recomposición tentativa de un cierto tejido de conjunto -un sistema de posiciones y exclusiones, un horizonte común, una memoria compartida. Conviene recordar que el antropólogo y el etnomusicólogo no están solos en esa pretensión sisífrica. Los gobernantes de la ciudad, la prensa local, los técnicos municipales, los analistas del mercado y hasta los mismos ciudadanos se debaten diariamente con la tarea imposible de hacerse una imagen apropiada de ese todo inabarcable y en permanente movimiento en el que viven. Más que la pretensión holista de la etnografía clásica, lo que el contexto urbano ha venido a cuestionar es su monopolio interpretativo de la totalidad. (Cruces, 2004, p. 6)

En la espacialidad en que se realizan los eventos de la música electrónica, o en otras palabras, el espacio que ocupa todo lo relacionado con las expresiones culturales de la música electrónica, hay cierto lugares como los son los parques, las partes bajas de los puentes, las inmediaciones de los aeropuertos, hangares, coliseos, entre otros; son sitios que los promotores buscan para realizar fiestas, con el fin de minimizar costos o simplemente por inyectar una estética de lo alternativo a los estereotipos espaciales de un evento común y corriente. Contextualizándonos con la ciudad de Medellín, y por ende con las fiestas o eventos que se han desarrollado en la ciudad en referencia a los anteriores espacios mencionados, nos encontramos con ciertos lugares como el Parque de la Presidenta, Parque del Poblado, Plaza Mayor, parte baja de un puente en Itagüí (cerca al Centro Comercial Mallorca), hangares en el Aeropuerto Olaya Herrera, etc.

En referencia a los lugares reciclados, podemos decir que estos son aquellos lugares que en un principio fueron diseñados para realizar ciertas actividades pero que con el tiempo fueron abandonados y consecuentemente fueron reutilizados para otros proyectos. En términos de Mario Margulis:

Podemos apreciar que muchos locales en los que funcionan discotecas son espacios reciclados, espacios que anteriormente cumplían otra función, diseñados originalmente para otra actividad. Muchas discotecas que funcionan en antiguos cines conservan -considerados como signo arquitectónico-, restos de su antigua función y de las significaciones con ella relacionadas. Están influidas hoy por sus antiguos usos y significados. (Margulis, 1997, p. 14)

Muchos de los espacios que se buscan para realizar eventos son este tipo de lugares, pues en Detroit, aprovechando las infraestructuras abandonadas se hicieron muchas fiestas en bodegas, galpones industriales, *containers*, vagones, antiguos teatros, etc.

En Medellín, encontramos lugares como el antiguo Fórum (Galpón industrial) y el Budha Bar (varios *containers*). Como se dijo anteriormente lo que en un principio fue seguir una estética, posteriormente se convirtió en un pragmatismo que permitía bajar los costos de las locaciones y alejarse de los poderes hegemónicos que controlan la ciudad.

3.4. La noche y el día: divisiones entre los poderes hegemónicos:

El concepto de espacio trae implícitamente una mayor carga de complejidad, pues el espacio puede transitar libremente por los campos de un territorio o mejor aún a través del tiempo; el espacio abstractamente presenta y se mueve por circunstancias muy diferentes a las que se analizaron en el subcapítulo pasado en referencia a los lugares:

El término "espacio" en sí mismo es más abstracto que el de "lugar", y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un "espacio" de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal ("en el espacio de una semana"). (Augé, 2000, pp. 87-88)

Entrando en materia respecto al día y la noche como esos dos espacios temporales de un día (24 horas), que se rigen como un reino de luz frente al reino de oscuridad, donde en el primero predomina la legalidad, lo hegemónico y en el segundo la resistencia, la ilegalidad, la clandestinidad, etc.

Pero lo esencial en la significación de la noche para el análisis de la nocturnidad, de la promesa de fiesta que requiere de horas avanzadas, es situarse en el tiempo opuesto, en el tiempo en que los padres duermen, los adultos duermen, duermen los patrones; los poderes que importan, los que controlan desde adentro, están físicamente alejados y con la conciencia menos vigilante, adormecida por el sueño. (Margulis, 1997, p. 5)

El día y la noche se convierten en dos territorios antagónicos en los que los actores del uno o del otro se esconden o entran en un estado de latencia según la etapa del día para despertar o salir de nuevo al mundo diurno o nocturno según su condición de pertinencia.

En nuestro caso la cultura de la música electrónica, se encuentra enmarcada dentro del territorio de la noche, debido a muchas situaciones: el carácter subversivo de sus expresiones sonoras, las drogas, los altos decibeles sonoros, la condición de juventud, la ilegalidad, etc. Son un sinnúmero de elementos que llevan a buscar los horarios nocturnos; saliéndonos un poco de la ilegalidad, también se debe tener en cuenta que ciertos géneros de la música electrónica tienen más empatía con los contextos oscuros sumados a los efectos visuales de los juegos de luces de los escenarios; sin embargo cuando empieza esa transición de lo oscuro a las primeras luces de un nuevo día, también se puede notar un cambio en la música, pasa de tonalidades altas a tonos más bajos y de una velocidad rápida a una más baja (BPM). Y así todo empieza a decaer para dar paso de nuevo a lo hegemónico, a los que ostentan la autoridad.

La espacialidad no es exclusiva de la geometría, pues como se puede ver entra en los terrenos de lo temporal y simbólicamente a través de la luz, la oscuridad y el sonido, marcan los espacios en que rigen unos actores (diurnos) y otros (nocturnos). “La noche se nutre de la naturaleza y del movimiento de los astros, pero es procesada por formas sociales y culturales históricamente construidas y diferenciadas” (Margulis, 1997, p. 15).

Por experiencia propia he observado que la escena electrónica de Medellín, por lo general es de horarios nocturnos, a excepción de algunas fiestas que se hacen en horas de la tarde –como el technito en Bello y el Sunday de medellinstyle- pensando en los menores de edad y por ende en crear conciencia contra las drogas y la violencia. Las fiestas nocturnas siempre se hacen buscando lugares en las periferias de la ciudad o en zonas rurales o suburbanas, con el fin de alejarse de las

instituciones de control y de los prejuicios de la sociedad urbana tradicional, pero lo que me interesa es poder analizar lo concerniente a los espacios entre el día y la noche -en términos de Margulis-, en la ciudad de Medellín. Hablar de la sociedad y la autoridad antioqueña, es hablar por antonomasia, de una sociedad conservadora y moralista, que en última instancia va a recriminar las propuestas sonoras de la música electrónica y de todo lo que subyace en su cultura musical. Si bien es cierto que nosotros como parte de esta sociedad nos rige ciertos *habitus*, también es real ver como una cultura musical foránea ha influido en los *habitus* incorporados y en los capitales sociales de cada uno de los que consumimos tal género musical; pero con el aliciente de que cada cultura musical electrónica de cada lugar ha adquirido su propio matiz y particularidad. Pues, por un lado, en Europa y Estados Unidos no rige la misma moralidad e ideología conservadora, de las ciudades latinoamericanas, y por el otro lado, es por eso que en Medellín las fiestas electrónicas hacen de la noche su reino, pues es la forma más eficiente para alejarse de esos poderes hegemónicos, conservadores y moralistas que controlan durante el día y en la noche se adormecen, tal como lo expresa Mario Margulis en “La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires”.

3.5. La ciudad: Medellín como escenario de la música electrónica:

En base a los anteriores apartados, se puede ya hacer una construcción más precisa del espacio y la temporalidad que rige en la escena de la cultura musical electrónica de la ciudad de Medellín.

Como se dijo al principio de este capítulo en referencia a las ciudades pioneras de los eventos de música electrónica, las circunstancias socio-económicas y culturales que se dieron en Estados Unidos (Detroit, Chicago y New York) y Europa, son muy diferentes a la forma en que se empezó a dar en Medellín. Pues en esos lados del mundo, hubo muchas situaciones sociales que provocaron el surgimiento de escenarios. En Medellín por lo tanto, dichos géneros llegaron por otras causas socio-económicas y culturales, por un lado, dicha cultura musical llega Djs que comercializaban música (Lps), estudiantes y viajeros colombianos –o extranjeros- o a través de los medios de comunicación del momento –radio y televisión-, lo cual induce a inferir sobre los círculos exclusivos en que se daba dichos géneros musicales.

En relación a la cultura club y cultura *rave* en Medellín, “New Order (finales de la década de 1980), Lucho’s y posteriormente Plataforma (principios de la década de 1990)” (Machado, 2005, p. 25) fueron los primeros clubes de los que se tiene referencia en Medellín. Esta escena de los clubes en Medellín fue un círculo exclusivo de las clases altas y los *gays* que con el tiempo debido a otros sucesos sociales y económicos (mafias) por los que atravesaba el país empieza aparecer la cultura de *rave*, pero con la razón social de lo privado, pues en los clubes empiezan a aparecer otros actores que pretendían tomar el monopolio de las zonas donde estaban ubicados. La aparición de los *raves* en Medellín se da como un proceso de auto-marginación de los grupos sociales nombrados, pues, en ese nuevo espacio iban a lograr una mayor libertad además de la exclusión de los individuos y colectivos no deseados. Sin embargo, el acceder a un *rave* en Medellín se torna algo difícil, pues en primer lugar debe pertenecer a un círculo social y en segundo lugar poseer los medios económicos para movilizarse y consumir.

Con el transcurrir de los años, siempre los mejores lugares para realizar una fiesta de música electrónica en Medellín fueron los lugares que garantizaran privacidad y esa distancia prudente respecto a las autoridades, además de evitar que los altos decibeles molestaran a los vecinos de las zonas adyacentes; cuando las fiestas se tornan más como un negocio que deja buenos beneficios la idea es conservar la prudencia de los lugares pero que haya una facilidad de acceso y exclusión ante ciertos círculos sociales.

Hasta que finalmente empiezan a aparecer las primeras empresas promotoras de eventos, que comienzan a operar bajo un marco de legalidad y ligadas a la ideología de los *posrave*, en otras palabras, lo que se denominan los festivales, como el summerland y ultramar (Cartagena), Revolution y Freedom (Medellín), Black and White (Cali), etc. Y que para el caso de Medellín se empiezan a utilizar espacios diseñados para la realización de grandes eventos con un aforo para más de 2000 personas, como es el caso de los pabellones de Plaza Mayor.

Hay una situación que merece ser vista con detenimiento, los clubes de Medellín respecto a los de los otros lugares del planeta anteriormente referenciados se asemejan en la exclusión por razones socio-económicas, aunque en la actualidad en Medellín este rigor segregacionista se ha

reducido solo a lo económico, pues quien pueda consumir en algún club o bar no va a tener ningún inconveniente de ser marginado, y en lo que atañe a los *raves*, se diferencia notablemente de Estados Unidos y Europa, pues en estos lugares los *raves* se dan como respuesta a la exclusión ejercida por los clubes y bares, logrando una mayor accesibilidad de los oyentes con condiciones económicas más precarias; situación que es diferente en Medellín, debido a los altos costos del transporte, el *cover*, y los altos precios de las bebidas en el lugar del evento, etc., circunstancias que en última instancia se tornan excluyentes:

En Colombia la idea del rave solo coincide con la atmósfera y la idea de estar lejos de la ciudad, pero en lo económico difieren de forma abismal. Ni tampoco sucede respecto a las autoridades porque por lo general los empresarios de los eventos tienen ciertos nexos, alianzas y acuerdos con las autoridades pues hay mucho dinero en juego. Mientras que en Inglaterra éstos empresarios fueron perseguidos por el gobierno [...] (Vera Orozco, 2014g)

Hoy por hoy, los clubes en Medellín se encuentran en las diferentes zonas rosas de la ciudad, Baren, Calle 9+1, el Deck y Mansion (Parque Ileras) o en lugares aledaños a universidades como Aula 69 (al frente de la Universidad Luis Amigo), Moog (sobre la 33), Rec y Durden en Bello; en conclusión lo que se busca por parte de los propietarios son zonas exclusivas y que haya una buena afluencia. Y cuando se trata de *raves*, lo que se busca son predios estéticamente sofisticados (paisajes, piscina, confort y comodidad) y que por ende estén alejados de los centros urbanos (periferias de la ciudad o zonas suburbanas). Y así mismo con el pasar de los años los imaginarios de los oyentes en referencia a los diferentes escenarios en que se dan las fiestas electrónicas, se presentan ciertas preferencias en concordancia con las características de cada uno de éstos, como se puede apreciar con dos de mis entrevistados cuando se le pregunta por la preferencia de los lugares:

Rodolfo Vera: ¿Qué tipo de eventos le gusta más, los realizados en los clubes y bares o los llamados rave?

María Victoria: Los llamados Raves.

Rodolfo Vera: ¿Hay alguna razón?

María Victoria: De pronto porque el club se halla en la ciudad y hay mucha gente o a veces se torna indeseable y en el rave hay un contacto con el entorno de la naturaleza... (Vera Orozco, 2013b)

Rodolfo Vera: ¿Qué tipo de eventos le gusta más, los realizados en bares y clubes –como una sola categoría- o los raves los realizados a campo abierto, como el de Technasia mañana? Y ¿Por qué?

Cesar Cardona: Los rave porque se presta hasta más tarde, más despejado no hace como tanto calor, y se vive más el ambiente de party. (Vera Orozco, 2014a)

En referencia a las dos entrevistas del párrafo pasado, los espacios se empiezan a convertir en objeto de consumo, es decir, se empieza a pagar por tener el derecho a alejarse de lo urbano para escuchar de forma relajada y cercana a la naturaleza la música que lo identifica.

Sin embargo no se puede dejar atrás otro tipo de espacialidad que se da dentro de los eventos sin importar si son en un club o rave, se trata de las zonas generales o palcos, en donde se pueden apreciar ciertas dinámicas de exclusión y estatus inmersos en el mismo mundo sonoro.

Por el momento solo voy a nombrar lo referente a la espacialidad de dichas zonas, -temática que se va ampliar en el último capítulo - pues en correspondencia con la zona general, esta zona es la ocupada por los escuchas que pagaron el *cover* más económico para ingresar a un evento, además dicho espacio ocupa la mayoría del recinto, pues es donde hay mayor aforo de asistentes, y así mismo es un lugar incomodo en comparación con los palcos, ya que estos a pesar de su elevado costo tienen un excelente servicio logístico, además de tener la exclusividad de no ser molestado por la muchedumbre, por encontrarse en una zona *lounge*²² con acceso restringido y vigilado, que se les asigna al grupo de personas que pago este derecho. Su costo puede variar entre 3 y 30 millones, dependiendo del evento.

3.6. Medios electrónicos y masivos de comunicación:

Los espacios de la red o los espacios virtuales en la época de los inicios de la cultura de club y *rave*, era algo que aún no cabía en los imaginarios de la gente que hacía parte de dicha cultura, hoy en día el internet y los medios masivos de comunicación van de la mano de la cultura musical electrónica, debido a las facilidades de comunicación y difusión de información y música y que sumado a las nuevas tecnologías de teléfonos celulares, tabletas y computadores portátiles, toda la información que está en las redes se encuentran a la mano y a la orden del día.

²²Zona de confort, con sofás, mesas, ventilación etc.

Uno de los mejores ejemplos, lo viví en carne propia, en una de mis salidas de campo, específicamente en una fiesta que tenía como nombre “*Lost in the mountains*”, en esa fiesta tocaba una de las *disc Jockeys* que en la actualidad más mueve gente de la escena *underground* de la música electrónica a nivel mundial, a saber, Tini; ese sábado 30 de noviembre de 2013 a las 8 de la noche, todo estaba listo para realizar la fiesta en una finca en el municipio de Caldas (Antioquia), pero por cuestiones de permisos que se cayeron a última hora, les tocó trasladar la fiesta a una zona rural del municipio de Guarne (Antioquia); lo impresionante del caso, fue que en cuestión de una hora y a través de los espacios que se crean con antelación en *internet* (redes sociales), la información se difundió inmediatamente:

Una de las situaciones más curiosas de la fiesta ocurrió más o menos a las 8 de la noche, cuando uno de los compañeros al revisar el Facebook, se enteró de que la fiesta la habían cambiado de lugar, en dirección a Guarne -6° retorno- sobre un desvío hacia Piedras Blancas. Lo interesante aquí, fue la difusión masiva, rápida y efectiva de la noticia a través de las redes sociales. (Vera Orozco, 2013g)

La espacialidad que hoy en día se ve en las diferentes redes sociales respecto a los diferentes colectivos de la cultura musical electrónica de todo el mundo es en gran medida inconmensurable, pues, se puede encontrar información de todos los eventos, música, tecnologías, etc., y es por eso que los espacios en la red se convierten en una herramienta de primera mano, sin importar las distancias geográficas, todo se reduce a un *click* y a un nanosegundo de tiempo:

Es importante subrayar las transformaciones que han introducido los medios electrónicos, en nuestra percepción del espacio y del tiempo, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano, lo actual y lo pretérito, haciendo próximo aquello que cruza nuestro espacio físico cotidiano independientemente de su lugar de origen. (Ruesga, 2004, p. 11)

El internet y en general los medios masivos de comunicación han cambiado la forma de escuchar la música, de conseguirla, o en otras palabras de consumir la música; tiempo atrás los espacios para escuchar la música se hacían en vivo y en directo, posteriormente a través de artefactos tecnológicos que reproducían los diferentes formatos en que se grababa y así sucesivamente hasta llegar a las grabaciones digitales de un MP3 o simplemente conectados a una

red o de forma *online*, escuchando un *set live* desde cualquier lugar del globo por medio de su *Smartphone* con plan de datos:

El espacio de la música estaba limitado al espacio de su ejecución. La única forma de escuchar música era en directo, en presencia de los músicos. Era una experiencia espacio/temporal sincrónica. La música sólo podía disfrutarse participando del hecho social del que formaba parte, cara a cara con el intérprete. En el siglo XIX la música clásica, estaba hecha para “ser escuchada” en las salas de concierto, donde tenían acceso todos aquellos que podían pagar la entrada, o en audiciones privadas en casas de aficionados. La música popular se tocaba, cantaba y bailaba en los espacios, públicos o privados, durante rituales y celebraciones religiosas o civiles. Hoy la “escucha”, la experiencia de oír música es muy diferente. Podemos oír música donde queramos, en las salas de concierto, en televisión, en discotecas, grandes almacenes, en el coche camino del trabajo o en el reproductor de mp3, si vamos caminando, integrando la música al paisaje urbano en el acto cotidiano de recorrer la ciudad –si los ruidos de la ciudad lo permiten. (Ruesga, 2004, p. 9)

Una vez más se puede evidenciar lo abstracto que puede ser el concepto de espacio y tiempo, al transgredir no solo geométrico sino, esta vez lo virtual y lo digital. En otras palabras sería entrar en procesos de desterritorialización y re-territorialización. A través de las tecnologías de los medios masivos de comunicación, puedo hacer publicidad de mis eventos de forma inmediata a cualquier lugar del mundo, o también, puedo por medio de mi teléfono mostrar con videos, imágenes y sonidos como se encuentra un lugar. Los lugares se desterritorializan y los espacios se acortan a la mínima expresión. Con este tipo de tecnología puedo llevar mis creaciones sonoras, ya sean producciones o grabaciones de sets a cualquier lugar del planeta, y cualquier persona puede acceder a ella siempre y cuando tenga un dispositivo tecnológico con acceso a internet:

Ahora mismo, en alguna parte de la aldea global, algún joven, en la soledad de su cuarto, está terminando de ajustar los detalles de una composición musical de su autoría, en su PC doméstico. Minutos después, satisfecho con su creación, la subirá a algún sello virtual de música y/o la compartirá en alguna red de intercambio peer to peer, desde el disco rígido, para que la puedan descargar los curiosos por descubrir nueva música. (Dyjament, 2004, p. 77)

Con otras palabras a lo que me quiero referir, es al espacio que ha ocupado la tecnología en nuestras cotidianidades, pues por un lado se ha convertido en una herramienta que ha facilitado todas nuestras actividades musicales y de comunicación, pero por otro lado ha creado un mundo de ilusiones que se refleja en los agentes ensimismados dentro de un artefacto tecnológico, por

ejemplo, viaje en el metro en horas de la mañana junto a miles de personas que se dirigen hacia su trabajo o lugar de estudio, pero a pesar de que este casi rozando a la persona del lado, ambos nos encontramos en una situación de intimidad alimentada por nuestro artefacto tecnológico, como si este creara un campo o un escudo virtual que me protege de todos los usuarios del metro y a la vez me une con todos los allegados que hacen parte de ese mundo virtual y digital al cual pertenezco y en el cual mi dispositivo tecnológico se convierte en mi llave de entrada. Así mismo, los avances tecnológicos en relación a los medios masivos de comunicación van a influir en los aspectos musicales, ya sea transgrediendo espacios y tiempos en función de un consumismo y de una globalización.

3.7. Conclusiones:

El sonido y sus ondas ocupan un espacio entre el objeto sonoro y el oyente y en su entorno también. Además, se debe tener en cuenta que dichas ondas sonoras vibran más lento que las ondas luminícas y por lo tanto hacen más evidente la materialidad y fisicalidad del sonido, pues no solo se escucha con los oídos sino también con todo el cuerpo.

También es preciso decir que los espacios en que se empezaron a desarrollar los eventos de música electrónica en Estados Unidos y Europa, se hacían en función de un pragmatismo económico, pues en el caso de Detroit, era más asequible en términos monetarios alquilar un galpón industrial abandonado, pues no había dinero para pagar una localidad en una zona exclusiva de la ciudad, mientras que, en Europa se presentaban otros contextos espaciales en relación a los bares o clubs y los *raves*; los primeros se caracterizaban por situarse en zonas exclusivas de las ciudades bajo un marco de legalidad y exclusión y, los segundos se caracterizan por realizarse en las periferias de una ciudad bajo un marco de ilegalidad e inclusión. Respecto a Medellín, es muy posible que los primeros escenarios se dieron a razón de seguir una estética como homenaje a esa cultura musical foránea, que veía en las ciudades pioneras el modelo a imitar, sin embargo con el transcurrir de los años noventa los escenarios en Medellín se empiezan a consolidar en función de la economía y de alejarse del control de los poderes hegemónicos.

Posteriormente las fiestas de música electrónica en Medellín han encontrado tres tipos de espacios, a saber, los clubes (zonas exclusivas de la ciudad o zonas rosas), los *raves* (lugares reciclados, periferias o extramuros de la ciudad) y los *posraves* (eventos masivos que se realizan en plaza mayor, llano grande, estadios, etc.).

En referencia a los lugares reciclados, muchas de las empresas promotoras de eventos, buscan lugares alternativos, pues estos fueron lugares que se diseñaron para un tipo de actividad, pero que con el pasar de los años fueron abandonados y posteriormente reutilizados por los promotores de eventos para realizar *raves* o establecer clubs, con el fin de encontrar un beneficio económico y porque no dar otro tinte estético a la fiesta de música electrónica.

Continuando con la noche y el día, estos espacios presentan un interés especial, debido a que la mayoría de eventos de música electrónica en Medellín se realizan en horas de la noche hasta el amanecer, pues con la oscuridad de ésta los poderes implícitos en la cultura musical electrónica se puede mover más fácilmente en relación a los poderes hegemónicos de control -de una sociedad antioqueña moralista y conservadora- que tienen sus actividades en horarios diurnos, mientras que en la noche se aletargan.

Ahora si se mira los últimos tres párrafos, se puede traer a colación que los mejores espacios para hacer una fiesta son aquellos que tengan una estética alternativa y sofisticada (fincas con miradores, *pool party*, etc.), alejado de los centros urbanos o por lo menos que el espacio sea prudente en lo relativo a no llamar mucho la atención de las autoridades y vecinos, además de tener facilidad de acceso y por supuesto que se realice en los espacios nocturnos.

Por último quiero hacer énfasis en lo concerniente a los espacios virtuales de los medios masivos de comunicación, pues las redes sociales que allí se tejen pueden llevar y traer información en cuestión de milésimas de segundo a través de grandes distancias; por medio de esta herramienta se puede hacer publicidad, recoger opiniones, difundir música, escuchar un *set live* en directo desde otra latitud del globo o divulgar noticias de cambio de planes en la realización de una fiesta, como lo acontecido el 30 de noviembre de 2013 con la fiesta *lost in the mountain*, que cambio de localidad, pues paso de realizarse en Caldas al municipio de Guarne. En pocas palabras, me refiero

a procesos de desterritorialización y re-territorialización en cuestión de fracciones de segundo sin importar las distancias.

4. IDENTIDAD EN LA CULTURA MUSICAL ELECTRÓNICA DE MEDELLÍN

Resumen:

El presente capítulo tiene como finalidad el poder establecer cuáles son las causas de aspectos identitarios de la música electrónica de Medellín en relación con su comunidad de escuchas. En esta sección de la tesis se van abordar temas pertinentes a los gustos musicales, la juventud, las drogas, las redes sociales, las estéticas, las tecnologías y los mundos intersubjetivos de los oyentes en función de la identidad y enmarcados teóricamente bajo los postulados de Pierre Bourdieu y de Simon Frith, con el propósito de dar mayor claridad a los tópicos que se van analizar, como parte de un entramado de factores que dentro de la cultura musical electrónica son relevantes para la comprensión de las dinámicas sociales, culturales, políticas y económicas que las atraviesan.

La identidad como herramienta conceptual de análisis en la antropología es de vital importancia a la hora de visualizar aspectos y factores fundamentales que llevan a un colectivo de sujetos a afiliarse a un código cultural, como en este caso con la música electrónica en Medellín. Sin embargo todas las circunstancias que pueden influir en que un grupo se identifique o no con ciertas sonoridades dependen de muchos elementos que en última instancia van a marcar una serie de niveles que rigen los procesos identitarios que se dan alrededor de la cultura musical electrónica. Es decir, desde las perspectivas teóricas bourdesianas, se puede plantear todo lo relacionado a la identidad y los gustos musicales, teniendo en cuenta los *habitus* y los diferentes capitales (culturales, sociales, económicos y simbólicos); o por otro lado a los planteamientos teóricos sobre cultura y música de Simon Frith.

Elementos como los mundos intersubjetivos, la juventud, las estéticas, la tecnología, las drogas, la filosofía P.L.U.R.²³, y los procesos de resistencia, también puede ofrecer un interesante punto de análisis que vienen de la mano con lo que se puede generar a través de la música y que por ende pueden influir en la identidad de los colectivos de espectadores-escuchas, *disc jockeys*,

²³ Filosofía o ideología que significa peace, love, unity y respect. Es a la vez una norma de convivencia dentro de los eventos de música electrónica.

empresarios y promotores. Pues, con estos puntos la música puede reforzar la congregación de adeptos a un género musical o simplemente ser una manifestación más del consumismo generado por las diversas industrias culturales y musicales en su afán de ir encontrando íconos que se retomen rápidamente por un colectivo de escuchas consumistas o en una visión más amplia por una sociedad etaria que genere más dividendos a la industria y el comercio.

Lo que a nivel musical identifica a un grupo de oyentes va generando o mostrando otros componentes que se pueden convertir también en objetos o situaciones de identidad que complementan o refuerzan esa afiliación por una tendencia musical. En otras palabras me identifico porque soy joven o de aspecto joven y por lo tanto escucho música electrónica, específicamente techno que sea de una tendencia *underground*; me gusta y me identifico con dicha tendencia porque no se ha vendido al *mainstream* y por ende es una manifestación de resistencia que prefiere las disqueras independientes y los eventos ilegales como expresiones culturales musicales libres. Con el anterior ejemplo, quiero dar a entender, la cantidad de piezas que se van articulando en función de la música, desarrollando así un complejo tejido identitario. Y que para poder entenderlo se hace precisa una deconstrucción de cada una de éstas para ser analizadas paralelamente con el aspecto musical.

4.1. Gustos musicales:

La identidad en relación a los gustos musicales de Medellín, se debe tener en cuenta, que esta ciudad está atravesada musicalmente por muchos de los géneros musicales relacionados al *mainstream*, sin embargo, esta es una cuestión que lo más probable es que se dé de igual manera en la mayoría de ciudades en el mundo por los efectos de la globalización y las industrias culturales y musicales. Pero en efecto, aquí lo que más me interesa analizar es el tema de los gustos musicales y la identidad en Medellín en relación a la música electrónica.

Estudiar la identidad y la música puede arrojar información muy interesante, pues como lo manifesté líneas arriba, la identidad es algo que puede ir variando con el transcurrir del tiempo, con las vivencias y experiencias, y así mismo con la música, con lo que se vaya escuchando a lo largo

de una vida, pues es muy posible que en diferentes etapas de nuestra existencia nos identifiquemos con diversos mundos musicales o mejor aún, en una etapa de esas, estar afiliados a varios enfoques culturales. En palabras de Simon Frith:

[...] el argumento que presento aquí se apoya en dos premisas: primero, que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética. (Frith, 2003, p. 2)

La música se convierte en ese aliciente que cada agente de los diferentes campos sociales adopta como un aspecto de su vida que refleja parte de su cotidianidad cultural, parte de su cosmovisión (alegrías, tristezas, angustias, celebraciones, etc.); compartiendo y retroalimentando dichas expresiones sonoras con sus amigos, familiares y transeúntes o, adoptando los nuevos géneros musicales (modas) que los medios masivos de comunicación le proporcionan;

Pues la música es un instrumento fundamental en la construcción moderna de la esfera íntima y de los mundos intersubjetivos, semánticamente densos, en que los que se edifica y repliega el individuo, a través de la organización del tiempo, de la acción, de los vínculos y el espacio personal mediante modalidades subyacentes de escucha. (Cruces, 2004, p. 16)

De acuerdo a los anteriores párrafos, es inevitable no formularse las siguientes preguntas, ¿por qué determinados sujetos escuchan un género musical y no otro? ¿Por qué escuchan IDM (*Intelligent dance music*) o música electrónica *underground* y no EDM (*Electronic dance Music*)? o ¿por qué escuchan *house* y no *techno*?

Para ir resolviendo dichas preguntas en relación a los gustos musicales concernientes a la cultura musical electrónica, voy a utilizar la teoría de Bourdieu de su libro *La Distinción* y los datos recogidos en las diferentes entrevistas y encuestas realizadas en la Universidad de Antioquia.

Primero quiero traer a colación una parte de mi vida como coleccionista y amante a la música. Pues todo inicia cuando a la edad de 10 años empiezo a coleccionar casetes de rock, entre *heavy metal*, *trash metal*, *speed metal* y algo de *death metal*; en esta época de mi vida, el único

contacto musical que había tenido –antes de coleccionar *metal*- era lo que se me había inculcado a través de la institución de la familia (tangos, música antillana, baladas románticas y rancheras) y los medios de comunicación (baladas románticas, disco, pop, rock, salsa, merengue, música tropical); en pocas palabras, a lo que Bourdieu se refiere con los *habitus* inculcados e incorporados. Y así, empecé a forjar un capital cultural en relación a la música, encontrando afinidades con otros amigos y creando con estos lazos de identidad que con el pasar de los años ésta se fue modificando o encontrado nuevos aspectos identitarios. Durante toda la década de los noventa fue el rock alternativo, el *grunge*, el *house*, el *nu-metal*, el *reggae* y el *ska*, los géneros que más influenciaron mi experiencia musical y procesos de identidad con otros sujetos. Sin embargo es de señalar que no solo la música me hacía relacionar con otras personas, sino que a esto hay que sumarle otras circunstancias nuevas que iban apareciendo sobre el camino, como lo fueron mis primeras experiencias con las drogas, el año de servicio militar en Bogotá, mi ingreso a la universidad (Universidad Tecnológica de Pereira), etc., en todas estas experiencias de vida encontré sujetos que se identificaban o no con mis gustos musicales, con las drogas, con el ejercito, entre otros.

Pero es con la llegada del siglo XXI, que hice mi segundo contacto con la música electrónica –pues anteriormente la escuche pero sin tanto detenimiento-, en mi estadía de dos años en Europa, allí era inevitable no hacer contacto con dicha música, pues a pesar de que mi gusto estaba volcado totalmente hacia el rock, allí se respiraba música electrónica. A mi regreso a Colombia, reingresé a la universidad y trabajé administrando un bar de rock, que cambió su ideología musical –y por ende lo lleve a la bancarrota- cuando tuve mi primera y verdadera experiencia con el éxtasis y la música electrónica, en febrero del año 2003, ese año fue mi antes y después de... allí se partió en dos mi vida musical. Y aquí comienza otra historia, historia que en un principio la fundamentaba los efectos de una droga con determinada música, pero fue el tiempo el que me hizo reflexionar ¿droga o música? Y así pasaron tres años de dilema ideológico, que terminaron por influir en mis inicios como Dj y mis primeras mezclas con un software.

Hace 5 años por cuestiones de violencia en el eje cafetero, me vi forzado a emigrar hacia Medellín, y por lo tanto me tocó alejarme de las mezclas y las fiestas por un año, hasta que por fin alguien me dio la oportunidad de ser el Dj residente de un bar de rock con oportunidad de hacer una sesión de una hora de electrónica diaria; ese bar quedaba en Niquía, Bello y su nombre era

Soma Planet. Allí empecé a acumular un capital social, conociendo otros Djs, quienes de inmediato me asociaron con los equipos para mezclar que habían dentro del bar, pues, -aunque suene algo decepcionante- a partir de esa asociación, me empezaron a invitar a fiestas con tal de que llevara los equipos y por ende lograba un pequeño espacio para tocar. Así a través de los últimos cinco años amplí mi capital social, económico, cultural y simbólico dentro de algunos círculos de Djs en Medellín y Bello.

Ahora retomando el hilo sobre los gustos musicales, yo atribuyo mi cambio en los gustos sonoros, primero a los campos sociales por donde me movía, donde no solo era la música lo que me identificaba con otros oyentes, sino la condición etaria que compartía con otros sujetos, además de la condición socioeconómica, pues quizá, tuve la facilidad de comprar música y por ende intercambiar; posteriormente al conocer otros sujetos que integraban otro campo social a nivel musical, me identifique con ellos por medio de las drogas, por un lado yo con las drogas de los *rockers* (marihuana, cocaína, tabaco y alcohol), y por el lado de ellos, con las drogas de los *ravers* (éxtasis, *popper*, *special K*, tabaco y alcohol). Lo interesante aquí es que no fue solamente la música el elemento de identidad, sino las drogas, la condición etaria y el estrato socioeconómico, el que provocó dicha alianza con sujetos simpatizantes de la cultura musical electrónica. Francisco Cruces, explica muy acertadamente tal fenómeno de adscripción a través de aspectos identitarios alrededor de la música:

[...] El hecho de que la mayoría de los humanos ya no pueda exhibir de manera conveniente su carácter especial mediante el vestido, la estructura social, la cultura material, o incluso por su ubicación, lenguaje o religión, ha ampliado el papel de la música como emblema de etnicidad. Unidades culturales, naciones, minorías, incluso grupos de edad, clases sociales y estratos educativos, todos se identifican por medio de su adherencia a repertorios y estilos de música particulares. Mientras otros medios de identificación se han vuelto menos efectivos, la música cada vez se acentúa más [...]. (Cruces, 2004, p. 165)

Como se puede apreciar, la música también aporta otros elementos o códigos que se van convirtiendo en piezas de identidad, como son las cuestiones de los estratos socioeconómicos, las drogas, las estéticas, la educación, etc.

Los múltiples códigos que operan en un evento musical (algunos de ellos no estrictamente musicales: códigos teatrales, de danza, lingüísticos, etc.) explicarían la importancia y complejidad de la música como interpeladora de identidades y esto es algo

que la distinguiría de otras manifestaciones de cultura popular de carácter menos polisémico. (Vila, 1996, p. 5)

Subsiguientemente a mí se unieron otros sujetos nuevos, con los cuales me identificaba a través del interés suscitado por la psicodelia y por ser estudiantes de educación superior (todo esto ocurría en un pueblo a 10 minutos de Pereira, llamado Santa Rosa de Cabal) en una localidad donde la moral de la religión y sus costumbres nos señalaban como los raros y drogadictos de dicho pueblo. Pero esos mismos procesos de identidad, inclusión y exclusión, nos hacía congregarse con más frecuencia, ya que, uniéndonos encontramos identidad, inclusión, protección y refugio, ante una sociedad que nos señalaba y nos segregaba, pero que a la vez nosotros excluíamos, en relación a los espacios que las diferentes músicas, drogas, tecnologías y estéticas creaban.

Transcurrían los años y la identidad empieza a generar sus primeras mutaciones, pues en cada quien, los capitales culturales, sociales y económicos también iniciaron sus procesos de cambio, pues algunos de estos sujetos, escuchas y compañeros, consiguieron familias, trabajos, se graduaron, etc., y otros como yo adoptamos los cambios en los capitales pero seguimos con la misma cultura musical, pero esta vez, el gusto musical se hizo más amplio, debido a que había más experiencia dentro del ámbito, además del incremento del capital social y del *habitus* incorporado en estos años de música electrónica.

Cambiar de ciudad, aumento mi capital cultural, económico, simbólico y social, en parte, a la concepción de un pequeño pueblo con una gran escena de la música electrónica frente a Medellín, ciudad que es –o fue- considerada la capital del *Techno* en el país; y por ende, a las experiencias musicales que he tenido en la capital antioqueña, en otras palabras, y hablando del campo social, lo que marca la diferencia es la oferta cultural musical de un lugar a otro, a pesar de las virtudes del internet y los medios de comunicación al acortar las distancias.

Cambiar mi gusto musical de una música electrónica comercial hacia una tendencia más *underground*, fue todo un proceso que duró aproximadamente dos años, pues en parte todo tuvo que ver con la acumulación de experiencias musicales a través de las relaciones que se iban dando con el aumento del capital social y de la oferta cultural de una ciudad.

Pero ahora voy a parar de hablar sobre mis experiencias musicales y me voy a enfocar sobre ciertos aspectos que forjan los gustos musicales de terceros en referencia a la cultura musical electrónica en Medellín en relación a los datos recogidos en las diferentes encuestas hechas en la Universidad de Antioquia y la Universidad EAFIT y a las entrevistas realizadas a varios Djs, productores, oyentes y empresarios.

Los estudiantes encuestados en la Universidad de Antioquia, son estudiantes de programas de Ciencias Sociales y Humanas y algunos estudiantes de Administración de Empresas, la mayoría se encuentran entre las edades de 18 y 25 años y son de estratos bajos. Por su parte los 17 encuestados en la Universidad EAFIT, pertenecen en su mayoría a estratos altos, tienen una edad de 18 a 25 años y son estudiantes de ingeniería. Tal como se puede apreciar en los siguientes gráficos:

Para comprender los siguientes cuadros con sus gráficos, presento aquí los siguientes valores:

Edad: 14-17(1); 18-21(2); 22-25(3); 26-30(4); 31-35(5); 36-40(6); 41-45(7); 46-50(8); 51-55(9); 55-60(10). 61-en adelante (11).

Tabla 1. Edad.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
1.00 (14-17)	13	9.2	9.2	9.2
2.00 (18-21)	89	62.7	62.7	71.8
3.00 (22-25)	31	21.8	21.8	93.7
4.00 (26-30)	6	4.2	4.2	97.9

5.00 (31- 35)	2	1.4	1.4	99.3
7.00 (41- 45)	1	.7	.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 1. Edad.

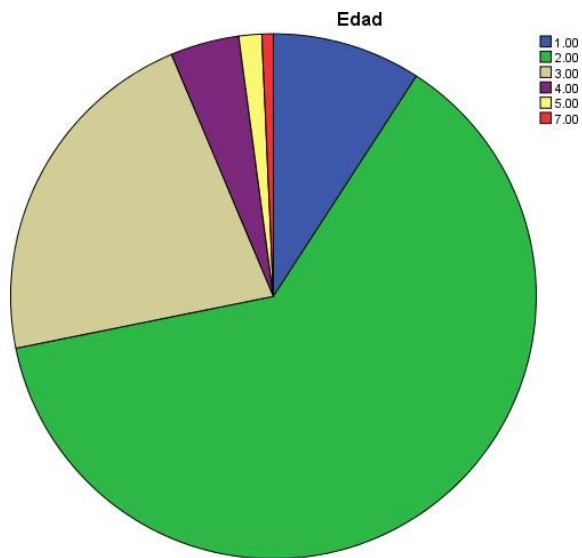


Tabla 2. Tipo de música.

	Tipo_música				Total
	Perdido (dato no identifica do)	Electrónica	Otros géneros	Electrónica y otros géneros	
1.00 (14- 17)	0	0	7	6	13
2.00 (18- 21)	0	1	53	35	89
3.00 (22- 25)	1	0	15	15	31

4.00 (26-30)	0	0	3	3	6
5.00 (31-35)	0	0	1	1	2
7.00 (41-45)	0	1	0	0	1
Total	1	2	79	60	142

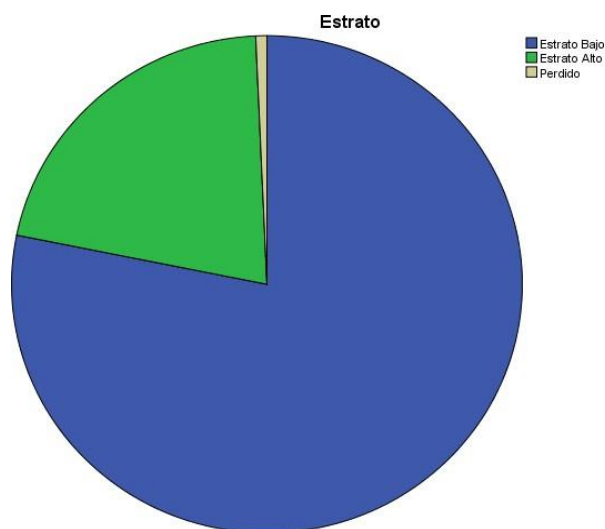
Tabla 3. Contingencia Artistas_favoritos * Edad.

		Edad					Total	
		1.00	2.00	3.00	4.00	5.00		7.0
	Perdido (dato no identificado)	10	57	18	4	1	1	91
Artistas_favoritos	Underground	1	2	3	0	0	0	6
	Mainstream	2	27	9	1	1	0	40
	Underground, Mainstream	0	3	1	1	0	0	5
Total		13	89	31	6	2	1	142

Estrato Socioeconómico: 1,2 y 3 -estrato bajo- (1); 4,5 y 6 en adelante –estrato alto- (2).

Tabla 4. Estrato.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Estrato Bajo	111	78.2	78.2	78.2
Estrato Alto	30	21.1	21.1	99.3
Perdido (dato no identificado)	1	.7	.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 2. Estrato.**Tabla 5. Tabla de contingencia Tipo_música * Estrato.**

Recuento

		Estrato			Total
		Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Tipo_música	Perdido (dato no identificado)	1	0	0	1
	Electrónica	1	1	0	2
	Otros géneros	69	9	1	79
	Electrónica y otros géneros	40	20	0	60
Total		111	30	1	142

Tabla 6. Contingencia: Tendencia musical * Estrato

Recuento

		Estrato			Total
		Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Artistas_favorites	Perdido (dato no identificado)	80	10	1	91
	Underground	4	2	0	6
	Mainstream	23	17	0	40
	Underground, Mainstream	4	1	0	5
Total		111	30	1	142

Aunque el número de encuestados es bajo -142 encuestados- respecto a otros estudios donde se manejan cifras importantes -dando solidez a los estudios-, éstas encuestas muestran alguna información básica importante reflejadas en variables independientes (edad y estrato socioeconómico) y dependientes que muestran las relaciones entre los gustos musicales, la música que se consume y lo relativo al *mainstream* y a lo *underground*.

Como se puede ver en las tablas de edad (ver gráfico 1 y 2.) el 84.5 % de los encuestados se encuentran entre las edades de 18 y 25 años y por lo tanto mayores de edad, mientras que solo un 9.2 % son menores de edad y tan solo el 6.3 % son mayores de 25 años. En relación a los estratos socioeconómicos (ver gráfico 5 y 6.), el 78.2 % son de estratos bajos contra un 21.1 % de estratos altos y con tan solo el 7 % de datos perdidos.

Ahora voy agregar los datos referentes a los gustos musicales (variables dependientes):

1. Gustos musicales en relación a cualquier género musical.
2. Gustos musicales en relación a la música electrónica.
3. Tendencias: *mainstream* o *underground*.

Tabla 7. Tipo_música (cualquier género musical).

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdido (dato no identificado)	1	.7	.7	.7
Electrónica	2	1.4	1.4	2.1
Válidos Otros géneros	79	55.6	55.6	57.7
Electrónica y otros géneros	60	42.3	42.3	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 3. Tipo_música.

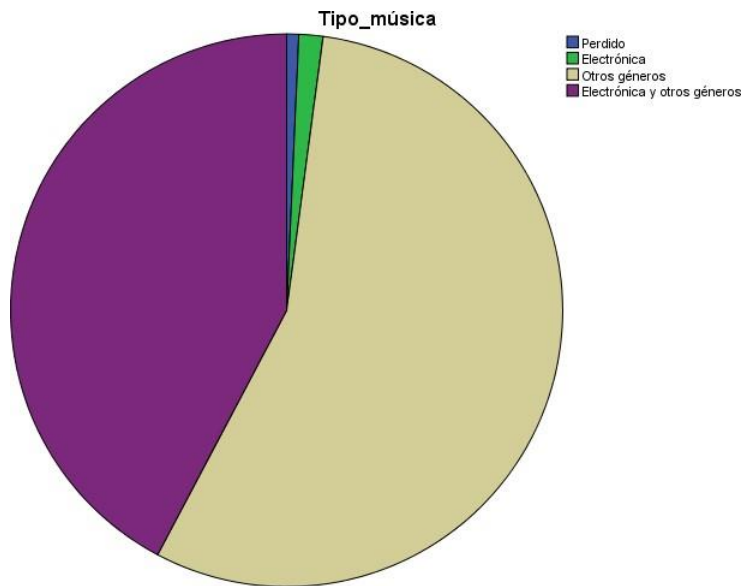


Gráfico 4. Géneros_musicales.

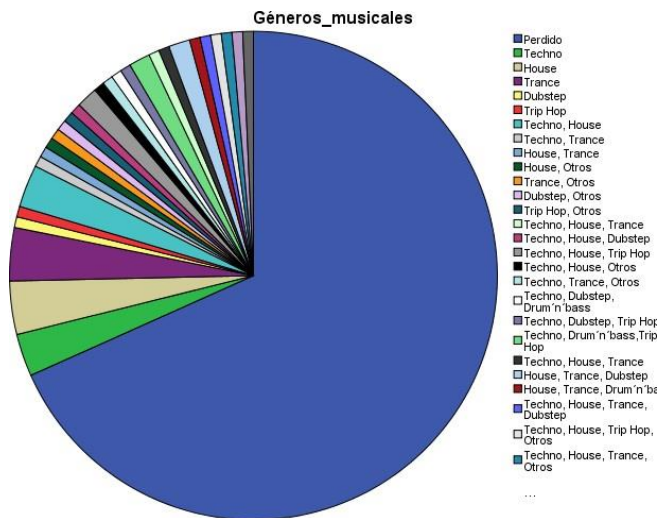
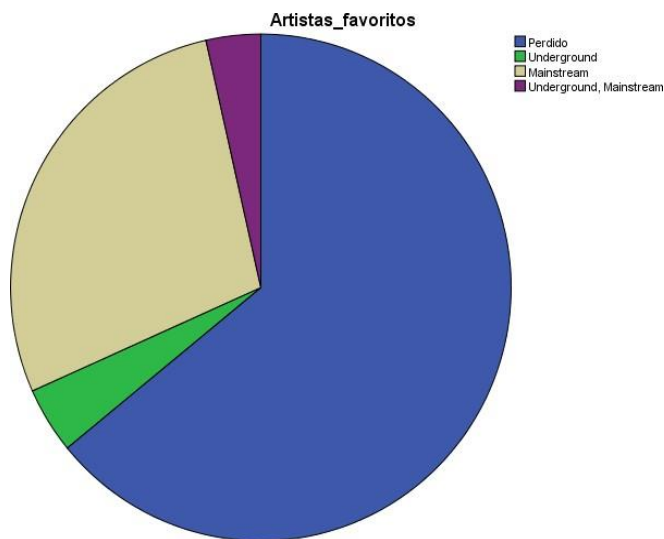


Tabla 8. Tendencias musicales.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos				
Perdido (dato no identificado)	91	64.1	64.1	64.1
Underground	6	4.2	4.2	68.3
Mainstream	40	28.2	28.2	96.5

Underground, Mainstream	5	3.5	3.5	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 5. Artistas favoritos (tendencias musicales).



En el cuadro que referencia los tipos de música (Tabla. 3), pude observar que los oyentes que solo escuchan música electrónica presentan unos porcentajes muy bajos del 1.4 %, pero cuando se trata de oyentes que escuchan dos o más géneros diferentes a la electrónica presenta un porcentaje del 55.6 %, y los escuchas que oyen música electrónica y otros géneros distintos, representan el 42.3 %. Explicando así, por un lado, que hay otros escuchas que independientemente de la música electrónica tienen gusto por otros géneros musicales (rock, reguetón, salsa, vallenato, merengue, etc.), y por el otro lado, se hace alusión al estudio hecho por Semán y Vila en Buenos Aires sobre los géneros musicales adoptados por los jóvenes, al hacer énfasis sobre el asunto de escuchar e incluir varios de éstos dentro de la lista de reproducción de sus diferentes artefactos tecnológicos (reproductores Mp3, tabletas, computadores), mostrando así, esa tendencia consumista de la actualidad.

De esta manera el sistema de opciones y las elecciones registradas van en el sentido de destruir la simplicidad que tiene la identificación con un “género”. Mucho más cuando lo que hemos comprobado es que una parte importante de nuestros entrevistados compone su menú musical con canciones o grupos de diferentes “géneros”. Y si bien distinguen las oportunidades y usos de la música en la definición de sus preferencias de forma tal que los

“géneros” parecerían corresponderse con esas oportunidades y usos, lo cierto es que los usos son más amplios que los “géneros”. (Semán & Vila, 2008, p. 4)

En lo respectivo a los gráficos de los géneros musicales de la electrónica (ver gráfico 11 y en la tabla que se encuentran en los anexos), encuentro un dato muy interesante, a saber, la cifra de los datos perdidos (oyentes que no escuchan música electrónica o que escuchan pero no conocen artistas ni géneros musicales) que equivale al 68.3 % frente a los oyentes que escuchan cualquier género musical electrónico que corresponde al 31.7 %. Estos datos perdidos reflejan dos situaciones, la primera es lo concerniente a los escuchas que escuchan otros géneros diferentes a la electrónica y por ende no les interesa la música en cuestión y la segunda, va de la mano con la vacuidad del consumismo en lo relacionado a los gustos no educados y los gustos inculcados por las industrias culturales, aunque Bourdieu plantea lo de los gustos, posicionado en una sociedad burguesa de Francia, en el contexto latinoamericano nos encontramos que la educación sobre los gustos musicales es influenciada por la industrias discográficas y de masas, pero además se debe tener en cuenta otros aspectos, el primero se refiere a lo que Nestor García en su prólogo del texto de Pierre Bourdieu “Sociología y cultura”, establece en relación a la apropiación de los bienes por parte de cualquier clase social:

Pero los tres sistemas coexisten dentro de la misma sociedad capitalista, porque ésta ha organizado la distribución (desigual) de todos los bienes materiales y simbólicos. Dicha unidad se manifiesta, entre otros hechos, en que los mismos bienes son, en muchos casos, consumidos por distintas clases sociales. La diferencia se establece, entonces, más que en los bienes que cada clase apropia, en el modo de usarlos. (Bourdieu, 1990, p. 16)

Con la citación pasada se ve claramente como en parte se cambia la situación de los gustos inculcados –diferencia de contextos espaciales y temporales-, pero nuevamente, es Nestor García Canclini en el mismo prólogo del mismo texto del autor galo, donde delimita los condicionantes de la teoría de Pierre Bourdieu en diferentes contextos espacio-temporales, como es el caso de Francia frente América Latina:

[...] y en general en América Latina, el modo de producción capitalista incluye diversos tipos de producción económica y simbólica. No existe “una estructura de clase unificada y, mucho menos, una clase hegemónica [equivalente local de la ‘burguesía’] en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significaciones”. (Bourdieu, 1990, p. 23)

Y en cuanto a los gráficos 12 y 13, estas variables de las tendencias musicales se analizó a partir de los artistas *disc jockeys* que escuchan los oyentes de electrónica y de acuerdo a estos determiné si eran de tendencia *mainstream* o *underground*; basado en los catálogos musicales de las diferentes discotiemendas de almacenes Éxito de Medellín y Bello. Es decir, un *disc jockey* que se encuentre dentro de la oferta musical de estas tiendas musicales hacen parte del *mainstream* y los que solo se encuentren en los catálogos de sellos independientes en internet hacen parte de lo *underground*.

Los datos perdidos del gráfico 12 corresponden al 64.1 %, los oyentes de la tendencia *underground* son del 4.2 % frente al 28.2 % de los que escuchan solo tendencias *mainstream*, y por último los que escuchan las dos tendencias, *mainstream* y *underground* con un 3.5 %.

Para reforzar un poco este aspecto respecto a los gustos inculcados por parte de las industrias culturales arraigadas al *mainstream*, bien merece dar una mirada sobre el cruce de la variable independiente, estrato socioeconómico y tipo de música (ver gráfico 7) y estrato socioeconómico y artista favorito (tendencia musical)²⁴ (ver gráfico 8); en el gráfico 7, de una población de 142 encuestados, se puede ver que para los estratos bajos, hay una inclinación de 69 individuos que escuchan otros géneros musicales diferentes a la electrónica y en cuanto a los estratos altos, el número es de 9 individuos; en referencia a si, escuchan música electrónica con otro género musical diferente, se tiene que los estratos bajos cuentan con 40 individuos de la población encuestada y los estratos altos con 20 sujetos. En lo relacionado al gráfico 8, se tiene unos datos perdidos de 91 individuos (que posiblemente son los que no escuchan electrónica porque no es de su gusto musical o porque no conocen artistas) que se reparten así: estratos bajos 80, estratos altos 10, y un dato totalmente perdido. Del mismo gráfico 8, en cuanto a la variable *underground*, 4 sujetos son de estratos bajos y 2 de estratos altos; y en referencia a la variable *mainstream*, se tienen 23 individuos de estratos bajos y 17 de los estratos altos y; por último están los que escuchan las dos tendencias, *underground* y *mainstream*, 4 para el estrato bajo y un sujeto solo de estrato alto. De lo gráficos 7 y 8, vale la pena mencionar varios aspectos primero los datos de gráfico 7 indican

²⁴ Esta variable lleva el nombre de artista favorito, pero lo que busca encontrar es la tendencia musical (*underground* o *mainstream*). De esta forma apareció en la encuesta, debido a que si se le preguntaba al oyente encuestado por el tipo o tendencia musical, lo más probable era que se presentara cierta problemática por la ambigüedad del término *underground*.

que la electrónica en ciertos círculos aún tiene una presencia muy débil, pues todo indica que se trata de un público *crossover*; segundo, el gráfico 8 muestra una alta cifra de datos perdidos, lo que puede indicar que hay falta de interés por un género musical (poco conocimiento) o que no hace parte de las preferencias musicales de la población encuestada, y tercero, los datos que se refieren al número de escuchas de la tendencia *mainstream*, es demasiado alto en comparación de las escuchas de la tendencia *underground*, lo que me da a entender dos situaciones, en primer lugar, y de acuerdo a lo que estipula Nestor García Canclini en el prólogo de *Sociología y cultura*, de Pierre Bourdieu, cuando se pronuncia sobre el consumo de los bienes materiales por las distintas clases sociales, es decir, -en mi opinión- las condiciones de existencia de los individuos de los estratos socioeconómicos del contexto de Medellín en relación a los gustos inculcados al parecer está tomando otro rumbo, pues, son las industrias culturales y de consumo las que últimamente educan a los escuchas sin importar su capital económico y cultural, y en segundo lugar, sería conveniente poder realizar la encuesta, en dos eventos, el uno *underground* y el otro *mainstream*, con el fin de hallar respuestas que brinde un poco más corroboración a lo investigado, pero por cuestiones de caos de las fiestas musicales, es posible que muchos de los individuos no se le dejen encuestar o no tomen en serio la encuesta.

A medida que uno empieza a construir su monografía –como lo que expuse al final del párrafo anterior- en base a los datos recogidos y en las fuentes teóricas consultadas, surgen nuevos cuestionamientos e interrogantes sobre aspectos que se pasaron por alto en las encuestas y entrevistas. Pero que voy a tratar de dar respuesta con la información que poseo, sin negar, que se puede profundizar –aún más- en el asunto si el tiempo fuera un recurso en abundancia.

Con el primer interrogante que me planteé sobre porque se escucha un género musical cualquiera y no otro, es ineludible no tocar a Pierre Bourdieu, y me gustaría partir desde los *habitus* inculcados e incorporados en relación a las influencias de las industrias culturales y de masas como instituciones que se pueden equiparar con la familia, la educación y la religión como entes que inducen e inculcan en los agentes ciertos gustos por algo (arte, comida, ropa, muebles, etc.). De acuerdo a los *habitus* inculcados, se debe tener en cuenta también las condiciones de existencia de los agentes que intervienen en el campo social de las diferentes músicas que se pueden escuchar en Medellín, interviniendo en sus gustos y por ende, en los referentes identitarios;

Pero es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican. (Bourdieu, 2012, p. 63)

Culturalmente la sociedad en Medellín está regida por un estereotipo moral y conservador expresado a través de las instituciones que educan a los ciudadanos y que a la vez difunden que es bueno y que no es bueno, que es aceptado y no; asimismo pasa con el arte y la estética y por supuesto con la música que se escucha en los diferentes medios o que es escuchada por nuestros familiares y amigos, en otros términos, por nuestros círculos afectivos más inmediatos. En pocas palabras bourdesianas, me refiero al *habitus* inculcado y al *habitus* incorporado, pues es evidente la influencia de las diferentes instituciones en la formación de los gustos musicales de los diferentes encuestados. Si tomo los dos grupos etarios (ver gráfico 1.) -el 2 (18-21 años) y el 3(22-25 años)- que representan un poco más del 80 % de los encuestados, puedo inferir que los que tienen la edad de 25 años y menos -nacidos a partir de 1989-, son hijos de una época en que los medios de comunicación se desarrollan a una velocidad abismal y por lo tanto sus padres no son indiferentes a tal desarrollo. Pero tampoco se puede dejar atrás que las industrias culturales de la mano del consumismo y la tecnología ha generado un gusto en los escuchas por más de un género musical, que fragmentan y cohesionan colectivos de oyentes de acuerdo a su identidad sonora y sus mundos intersubjetivos, interviniendo de esta manera –también- sobre los géneros musicales que se escuchan en un espacio o territorio; al respecto Semán y Vila opinan que,

la pluralización del gusto musical introducida tanto por el mercado, como por la productividad de las creaciones y apropiaciones musicales de los jóvenes, fragmenta el gusto juvenil en especies particulares, muchas veces aparente o realmente irreductibles, pero, a través de ellas, da lugar a y se alimenta de una cierta homogeneidad temática, un cierto espíritu de crítica social, de rebeldía comportamental y de simbolización de una actitud sexual en las que se combinan la ruptura propia de las generaciones con una ruptura cultural derivada de la erosión de la integración basada en el trabajo, la educación, el esfuerzo, la contención sexual y el apego a la norma. (Semán & Vila, 2008, p. 3)

Para terminar de responder el cuestionamiento que propuse en relación a los gustos musicales, voy a comenzar –paralelamente- a dar respuesta a las otras dos preguntas relacionadas a los gustos sobre los géneros musicales electrónicos, lo *underground* y el *mainstream*.

La música electrónica en sus contextos pioneros, es catalogada como una música popular, pero en Colombia y en Medellín se da como un fenómeno musical foráneo que en un principio estaba fuera del alcance de las clases populares y solo se escuchaba en círculos socioeconómicos altos, los cuales tenían a disposición otras posibilidades y facilidades en cuanto a la disposición de recursos (viajes, dinero, intercambios culturales, etc.), en palabras de Pierre Bourdieu, otras condiciones de existencia que facilitaron el contacto de estas clases sociales con la música electrónica; pero con el transcurrir del tiempo las condiciones de existencia de las clases populares en Colombia sumadas a las consecuencias de la globalización y el consumismo van provocar un libre acceso y asequibilidad a los diferentes géneros musicales electrónicos. Pero el nuevo punto de quiebre y divergencia entre lo popular y lo exclusivo se va a encontrar en qué tipo de música electrónica se escucha, es decir, si es *underground* o *mainstream* o IDM (*intelligent dance music*) o EDM (*electronic dance music*) o si se escucha *Electro House* y *Trance* o *Techno*, *Deep House* o *Tech House*.

El escuchar una tendencia musical más *underground* o experimental da indicios de un escucha que investiga o que es más experimentado o lleva un buen tiempo en el ámbito musical, pero de igual forma se podría tratar de un mayor capital social, que proporciona un mayor contacto con círculos culturales musicales y con otros escuchas más experimentados, cultivándose así, los conocimientos de los escuchas de géneros musicales electrónicos hacia sonidos más experimentales, inéditos, finos y cultos. Al respecto Bourdieu argumenta que,

La competencia del “conocedor”, dominio inconsciente de los instrumentos de apropiación, que es producto de una lenta familiarización y que cimienta la familiaridad con las obras, es un “arte”, una habilidad práctica que, como un arte de pensar o un arte de vivir, no puede ser transmitida exclusivamente mediante preceptos o prescripciones, y cuyo aprendizaje supone el equivalente del contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir, el contacto repetido con las obras culturales y con las personas cultivadas. (Bourdieu, 2012, p. 74)

En Medellín, estas diferencias se perciben entre algunos géneros, por ejemplo, el *Techno*, el *Deep House* y el *Tech House* frente al *Trance* y el *Electro House*, son géneros más *underground* –sin querer decir que no existen variantes más comerciales del *deep house*, *techno* y *tech house*, o versiones más *underground* del *trance* y *electro house*-. En una de las entrevistas que hice a uno de los Djs, éste hace mención sobre los géneros y los públicos más *underground*,

Rodolfo Vera: ¿Cree usted que cada género musical de la electrónica tiene su público? Si son ciertos ¿Cuáles pueden ser las diferencias entre los públicos que simpatizan con el house, el trance y el techno? O ¿podemos encontrar dentro de estos géneros tendencias más cultas?

Daniel Palacio: La verdad si hay una gran diferencia ya que, o sea, no sé porque nunca he visto ni he ido a fiestas de electro house...pero lo que si se es que las fiestas techno, tech house, es público muy underground, muy relajado... (Vera Orozco, 2013a)

Rithmycals: siempre, totalmente, para la electrónica, la electrónica, es como hablar de vallenato, salsa, reggaetón, merengue, pero en un solo género, la electrónica tiene muchos subgéneros y, para el trance hay un público, voy a dar un ejemplo muy...es un ejemplo muy verídico: el trance, el trance es una música para la gente, para la gente de ambiente para la gente gay y es la gente que llena las fiestas trance; para la gente techno es la gente que cae a las fiestas en estos momentos; para la gente minimal es la gente que es más volada que produce música..Para cada género hay su...para el deep es gente muy relajada, o sea, la electrónica es tan abierta que tiene tantos géneros para cada gusto, cada persona, cada personalidad. (Vera Orozco, 2013c)

En general escuchar un género musical electrónico con una tendencia comercial o más inédita se debe al *habitus* inculcado e incorporado por un lado y por el otro lado a los capitales sociales, culturales y económicos, bajo unas condiciones de existencia que propicien tales *habitus* y capitales, sin dejar atrás lo concerniente a los gustos cultivados, por el contacto con personas con más experiencia en el ámbito o una mayor investigación y tiempo en el mismo –de otro modo este gusto en el contexto latinoamericano también puede ser inculcado por las industrias culturales-. Por lo tanto la erudición de unos escuchas o el amor de los escuchas principiantes y aficionados por géneros *underground* de la electrónica generan puntos de concordancia e identidad entre oyentes que comparten el gusto por ciertos estilos musicales electrónicos ya sean de tendencia comercial o *underground*.

4.2. Música e identidad: mundos intersubjetivos:

La música no solo proporciona a los escuchas u oyentes aspectos sonoros que suministran identidad, además de esto otorga a los oyentes una serie de códigos y elementos no sonoros pero relacionados a éstos en lo concerniente a estéticas, visuales, ideologías (P.L.U.R.²⁵), drogas, tecnologías eventos y fiestas etc., que complementan dicha identidad musical y que se van forjando con el transcurrir del tiempo y la experiencia adquirida dentro del ámbito cultural musical;

La identidad nunca es singular sino que es múltiple. Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo. (Vila, 1996, p. 18)

La cultura musical electrónica y los diferentes elementos y códigos que suministra, permiten a los oyentes ir creando un tejido social de identidad que cohesiona a los diferentes agentes dentro del campo social relativo a la música, donde ya no es solamente un elemento central de identidad sino varios elementos secundarios; Pablo Vila en su texto “identidades, narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, opina al respecto:

Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales. (Vila, 1996, p. 18)

Al mirar otras situaciones la música también se convierte en ese precursor que une colectivos y por ende se convierte en un importante punto de análisis que permite estudiar las diferentes sociedades dentro del contexto urbano o rural, pues, la música es ese vehículo cultural mediante el cual se expresan los agentes que integran dicho campo social. A través de la música los individuos hacen sentir sus más profundas emociones, además de decir lo que no pueden manifestar por otras vías comunicativas. Por eso la música en palabras de John Blacking y Ruth Finnegan, es de relevancia a la hora de estudiar las dinámicas sociológicas de las comunidades; “John Blacking aún da una ulterior vuelta de tuerca a esta idea. El ve la música como una modalidad

²⁵ Ideología que es una norma de convivencia dentro de la cultura musical electrónica, que significa, peace, love, unity y respect.

primaria e irreductible, a través de la cual los individuos actúan, se expresan y crean sociabilidad humana” (Finnegan, 2002, p. 15).

A la luz de la teoría de Pierre Bourdieu, los mundos intersubjetivos harían parte de esas costumbres, leyes, códigos y normas que se incorporan dentro de un campo social por medio del *habitus* incorporado por ciertas condiciones de existencia, de otro modo, serían esas nuevas experiencias, vivencias que se van generando con la consolidación de una cultura musical como un campo social que ofrece a sus agentes un espacio de identidad.

En Medellín, puedo observar algunos elementos que integran ese entramado de los mundos intersubjetivos de los escuchas; independientemente de los gustos musicales que identifican a los oyentes, aspectos como la localidad donde se reside, las drogas, las condiciones etarias, el estrato socioeconómico, las tecnologías, las instituciones educativas, los lugares de trabajo, los eventos de música electrónica (Freedom, Summerland), los espacios para escuchar (bares, clubes), equipo de fútbol del que se es hinchas, estéticas, género, colectivos de sellos musicales, foros especializados, en fin, un sinnúmero de componentes que en última instancia cada uno de éstos puede reflejar un motivo de identidad.

No obstante, la unión de todos estos elementos identitarios se van consolidando cada vez más en los eventos a los que se asiste, es decir, coincidir con personas desconocidas primero en el metro y después te las encuentras en la fiesta musical y por último, de nuevo las ves en el metro de regreso a la normalidad de los hogares, así mismo, lo exponen Jeremy Gilbert y Ewan Pearson en su libro “Cultura y política de la música *dance*”:

Todos se conocían bien sin necesidad de que los presentaran. Encontraron a un grupo de personas que habían bailado juntas durante mucho tiempo, habían ido a las mismas fiestas, a las mismas playas en los mismos trenes y, sin embargo, en algunos casos, jamás se habían saludado. Estaban juntos, unidos por un amor común a determinado tipo de música. (Gilbert & Pearson, 2003, p. 59)

Lo interesante de aquí es ver que a pesar del amor en común a un género musical, encuentran identidad también en ser partícipes de una experiencia de movimiento, de traslado de

un lugar a otro con todas las implicaciones de sacrificio que estas vivencias alrededor de la música conllevan.

4.3. Identidad y juventud:

Dentro de la cultura musical electrónica, la juventud se ofrece como una condición que sale de lo etario, es decir, la juventud se puede negociar, comprar y adquirir, y, además dicho estado generaría procesos identitarios entre los escuchas del género musical.

Las relaciones en las cuales los actores sociales participan son múltiples: relaciones de producción, raciales y étnicas, nacionales, de género, familiares, etarias, de clase, etc. Todas estas relaciones tienen el potencial de ser, para un mismo actor, espacio de posibles identidades, (Vila, 1996, p. 8)

Sin embargo, es de acotar, que el concepto de juventud presenta diversas dinámicas que van desde la afiliación a un sector etario o hasta llegar al punto de delimitar espacios entre jóvenes y viejos, por eso mismo Pierre Bourdieu plantea que la juventud es un término que se puede manipular de acuerdo a las necesidades y circunstancias de los actores inscritos.

Todo esto es de lo más trivial, pero muestra que la edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable; muestra que el hecho de hablar de los jóvenes como de una unidad social, de un grupo constituido, que posee intereses comunes, y de referir estos intereses a una edad definida biológicamente, constituye en sí una manipulación evidente. (Bourdieu, 1990, p. 120)

Igualmente Mario Margulis y Marcelo Urresti, en referencia a la acepción del concepto de juventud manifiestan cierta complejidad a la hora de emplear el término en estudios sociológicos, como lo afirman en el subsiguiente aparte:

El tema se complica cuando "juventud" refiere no sólo a un estado, una condición social o una etapa de la vida, cuando además significa a un producto. La juventud aparece entonces como valor simbólico asociado con rasgos apreciados -sobre todo por la estética dominante-, lo que permite comercializar sus atributos (o sus signos exteriores) multiplicando la variedad de mercancías -bienes y servicios- que impactan directa o indirectamente sobre los discursos sociales que la aluden y la identifican. (Margulis & Urresti, 2008, p. 1)

Inmerso en los factores identitarios de la juventud, con el pasar de los años los códigos que identifican dicha categoría, han experimentado una serie de cambios a nivel político, social, económico y cultural; “la juventud actual crece y se desarrolla en un mundo que ha experimentado cambios dramáticos con respecto a la generación de sus padres; en especial se han producido modificaciones políticas, económicas y sociales de enorme importancia” (Margulis, 1997, p. 17). Como se evidencia en la anterior citación, a esto hay que anexarle las incidencias que han tenido los artefactos tecnológicos y los medios de comunicación, en el mundo que viven hoy los jóvenes.

Dentro del campo social de la cultura musical en estudio, la categoría de juventud y los jóvenes como agentes están regidos por unas normas –disposiciones- que les permite desenvolverse dentro del campo, además de los condicionamientos a los cuales están anclados haciendo referencia a los *habitus*. Mario Margulis, en “La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires”, recrea de muy buena forma la anterior situación nombrada sobre el campo social y la posición social de los jóvenes:

Los jóvenes no ofician su propia fiesta, no crean sus reglas, no regulan su espacio; son actores en un teatro ajeno, consumidores dentro de un género que les ofrece alguna posibilidad de elección, pero siempre aceptando reglas que no han creado, rígidas formas de exclusión o admisión, códigos a los que hay que someterse, adaptarse, mimetizarse, para ser elegible, tener éxito, ser miembro. (Margulis, 1997, p. 7)

En los diferentes eventos que se realizan en Medellín, el aforo de escuchas se centra mayoritariamente en jóvenes aproximadamente entre 18 y 25 años, y en una proporción menor (pero visible) mayores de 25 años. Sin embargo hay eventos especiales en las que se invierten las proporciones de los grupos etarios nombrados. Estos cambios en las cantidades de oyentes de una edad y otra se pueden percibir cuando hay eventos de música electrónica con Djs legendarios o agrupaciones – llamados Djs del rock-, por ejemplo, The Chemical Brothers, Moby, Daft Punk, Fatboy Slim, Cassius, Massive Attack, Dj Shadow, Miss Kittin, entre otros. Sin embargo es de recalcar que a Medellín solo han venido de los anteriores, Chemical Brothers y Miss Kittin, eventos en los que tuve la oportunidad de asistir y por lo tanto pude apreciar que los oyentes espectadores en su mayoría eran mayores de 25 años, debido a que estos artistas son un referente de identidad para este grupo etario.

Otro aspecto que se refleja en los diversos espacios donde se desarrolla dicha cultura musical, es en los clubes y *raves*, en lo relacionado al consumo de los diferentes grupos de edades, siendo el grupo de mayores de 25 años los que más consumen en una noche o evento; Forsyth y Alasdair comentan una situación semejante -pero con ciertas diferencias en relación al consumo- en su estudio sobre los bares de la capital escocesa:

[...] a diferencia de los otros clubes, la clientela era de mayor edad, bebía menos y estaba allí por la música en vez de para emborracharse o mojar (conseguir una pareja sexual), así que la atmósfera era más relajada. Creo que la música ambiental funky también ayudaba a esta atmósfera. Todos los clientes contentos, mucho contacto visual y sonrisas. Atmósfera cariñosa cargada de buen rollo, todo el mundo disfrutando de la música y bailando con la gente a su alrededor, desconocidos o no”. (Observadora femenina, Equipo A, ‘Saturn’). (Forsyth, 2009, pp. 335-336)

De acuerdo al fenómeno consumista mencionado en el aparte pasado, quizás este sería uno de los aspectos divergentes que se saldría de los referentes identitarios –juventud- implícito en los mundos intersubjetivos, pero a la vez se puede tomar como una de las cuotas a pagar para ser incluido en un mundo nocturno de jóvenes, manipulado por las industrias culturales, discográficas y de masas.

En mi caso, acontecen otras dinámicas que me atañen al mundo musical de la electrónica, como por ejemplo, asistir a los diferentes eventos –aumento de mi capital social-, mi condición de *disc jockey* y el posicionarme como coleccionista de música –capital económico-. Lo cual me da luz verde para transitar en dicho campo social.

4.4. Estéticas y tecnologías:

Con el pasar de los años y desde el mismo momento que la cultura musical electrónica empezó a forjar los imaginarios de sus oyentes con estéticas, visuales y tecnologías, alusivas a su ideología y filosofía, se puede decir que cada época –desde la década de los ochenta- ha encontrado su propio sello, es decir cada decenio ha estado influenciado por paradigmas culturales que se reflejan en íconos que muestran simbologías contraculturales, subversivas y revolucionarias, ufología, psicodelia, contextos ácidos y futuristas, tecnologías, hedonismo etc.; pero para empezar

a comprender este fenómeno identitario se hace necesario tocar todo lo relacionado a lo tecnológico y al automatismo, es decir, todo lo pertinente a la música de máquinas. Debido a la estrecha relación que hay entre los avances tecnológicos que giran alrededor del sonido y la música, puedo afirmar, que a medida que los artefactos para la producción musical avanzaron a lo largo del siglo pasado, la forma de escuchar música también se vio afectada.

La aparición del fonógrafo y el gramófono a fines del siglo XIX, conjuntamente al desarrollo de la electrónica a lo largo del siglo XX, hicieron posible el registro del sonido como tal y sentaron las bases tecnológicas de la industria musical que ha sido clave en el desarrollo de la música a lo largo del siglo XX. Estas invenciones han sido determinantes en el desarrollo y perfeccionamiento de las tecnologías de producción, almacenamiento-distribución y recepción- consumo de la música. Lo que a su vez ha jugado un papel fundamental en la transformación de las estéticas musicales; se puede afirmar que todos los cambios en los modos de comunicación de las formas artísticas han conllevado transformaciones en el orden formal de lo estético y su construcción de sentido. (Ruesga, 2004, p. 6)

Se puede apreciar aquí que la tecnología y las diferentes estéticas implícitas en la cultura musical electrónica se convierten en elementos identitarios que se van anclando en los imaginarios de los oyentes, pues ya no se trata solamente de mundos intersubjetivos que albergan y congregan varios colectivos alrededor de la música electrónica y sus códigos, sino que a la vez se van consolidando como una tendencia de elementos que se van cargando simbólicamente como la bandera de una cultura musical que se sustenta en la tecnología, el futurismo, la rebeldía, la psicodelia y lo ácido, lo sofisticado, la moda y el hedonismo como estéticas, que serán aprovechadas por las industrias culturales y de masas para ser convertidas en objetos de fetiche dentro de un mercado global. Y así generar otro tipo de dinámicas con inclinación posmodernista en relación a la identidad y el consumismo, tal como lo afirma Roberto Luna Arocas en su artículo “El consumo y la identidad”, al parafrasear sobre lo que R. Elliot escribió en su texto “Addictive consumption: function and fragmentation in postmodernity. *Journal of Consumer Policy*, sobre la simbología de los productos en un contexto posmodernista: “el significado simbólico de los productos no se mantiene fijo, sino que está flotando libremente, cada individuo puede adscribir significados culturales diferentes e inconsistentes a un producto dependiendo del grado en que se comparten en la imaginación colectiva” (Luna, 2000, p. 7).

Basado en lo tecnológico como estética cargada de simbolismos alusivos a las máquinas y al futurismo, dentro de una fiesta o mejor aún, en un evento de música electrónica se puede observar un manejo de visuales dentro de sus espacios, como por ejemplo en las pantallas de video (Vj)²⁶ y los juegos de luces, que crean atmósferas de ficción con imágenes que cambian en fracciones de segundos y complementadas por los efectos de las diferentes luces laser, provocando una confusión cognitiva ante la sucesión de imágenes a altas velocidades, similares a las atmósferas creadas en ciertos canales de videos:

[...] un tipo ideal de espectador de MTV (music television) que salta de un canal a otro lanzado a través de diferentes imágenes a tanta velocidad que no es capaz de encadenar los significantes y reunirlos en una narración con sentido, complaciéndose meramente en las intensidades y sensaciones multifrénicas de la superficie de las imágenes. (Featherstone, 1991, pp. 27-28)

Con esta idea de las visuales que se emiten dentro de un evento de música electrónica, llega el momento de tocar la identidad con los avances tecnológicos de los equipos para mezclar música electrónica, fragmentando de esta manera las identidades de los Djs que se afilian a los instrumentos digitales (*softwares* y *hardwares*) y los asociados a los instrumentos análogos (tornamesas y vinilos y unidades de cds²⁷). Los primeros argumentan que las tecnologías digitales hacen honor a la idiosincrasia de la música electrónica, además de la flexibilidad y facilidad de estos instrumentos a la hora de mezclar y hacer efectos, y los segundos con un enfoque más purista y con más argumentos desde una perspectiva más esencialista sobre las primeras épocas de los *disc jockeys* de música electrónica. Mi posición como Dj se identifica con lo análogo, a razón, de los grados de dificultad que presentan ambas tecnologías, ya que con lo digital un solo botón llamado *Sync*, realiza la función de igualar velocidades y sincronizar los golpes o ritmos percusivos de la música (facilitando exageradamente una de las labores del Dj: mezclar música), además de la fragilidad que presentan todos los componentes (herramientas) de dicha tecnología –, por un solo elemento que falle (cables, computador, controladora, software, interfaz de audio, adaptadores de energía, memorias USB) se puede afectar o cancelar un *set* musical. Pero en lo concerniente a lo

²⁶ VJ:” artistas que desarrollan un concepto, que no sólo mezclan en directo, sino que crean contenidos y archivos visuales (Pérez, 2010, p. 412).

²⁷ Respecto a las unidades de Cd, a pesar de su tecnología digital, están siendo considerados como instrumentos análogos por algunos *disc jockeys*, debido al grado de dificultad que presenta su manejo en relación a las tecnologías digitales (software y hardware).

análogo, hay un alto grado de dificultad para las mezclas, pues, sin ser músicos, con esta tecnología se conserva la sensibilidad musical y la esencia del quehacer del *disc jockey*, además de provocar una conciencia más recursiva y llena de imaginación a la hora de crear efectos con los pocos recursos tecnológicos que se manipulan. Sin embargo, no estoy volcado totalmente en contra de lo digital, siempre y cuando se utilice como complemento de lo análogo y no perjudique la sensibilidad auditiva.

4.5. Ideología P.L.U.R.:

La filosofía P.L.U.R. –como es llamada-, es una ideología y cultura de convivencia y espiritualidad dentro de una fiesta musical (*rave*), que se remonta a los primeros años de la década de los noventa, retomando el carácter espiritual y los sentimientos de identidad y unidad de las primeras fiestas en la década de los ochenta. Aquí hay un punto interesante de analizar y es lo concerniente a una identidad que se desarrolla en los ochenta alrededor del *House*, *el Acid House*, *el Techno Detroit* y *el Trance*, congregando minorías de la sociedad, como la comunidad LGTB, afrodescendientes, mujeres²⁸, grupos étnicos, diferentes credos y sujetos de diversos estratos socioeconómicos, los cuales a través de la música reproducida con sistemas de sonido (*sound system*²⁹) de alta fidelidad y bajo los efectos del éxtasis, LSD, marihuana, etc., de forma clandestina en una periferia de una localidad o ciudad, se reunían en una atmósfera de sonoridades donde regía unas normas de convivencia basadas en el amor y respeto. Pero no fue sino hasta la primera mitad del decenio de 1990 que ese tipo de convivencia en comunidad y fiesta fuera bautizado y categorizado como la cultura, filosofía o ideología³⁰ P.L.U.R. (*peace, love, unity and respect*):

En 1992, Frankie Bones, promotor de free parties americano, organizó una fiesta en un muelle abandonado de Queens y, según dicen, fue cuando pronunció su discurso acerca de la paz, el amor, la unidad y el respeto, que formó las siglas PLUR. “La idea se basa en la comunidad, la libertad, la ausencia de ego y la búsqueda de otra cultura alternativa que se nos pueda dar. (La otra historia de las raves, 2011)

²⁸ En relación a las mujeres, es importante aclarar, que se les incluye aquí como un grupo social y de género aparte, debido a que la cultura musical electrónica se salió de los estereotipos machistas y hegemónicos de otras fiestas musicales, es decir, en esta cultura *rave* y club, el hombre ya no es el que elige a una mujer como su pareja de baile, acá las mujeres encontraron un espacio libre del falocentrismo.

²⁹ Las fiestas raves, comparten muchas características con los *sound system* de Jamaica.

³⁰ Estas son varias categorías de lo P.L.U.R., en mi opinión la considero como un estilo de vida extinto en la actualidad.

La ideología P.L.U.R –o como se le quiera denominar- se presenta en la actualidad como un ideal de las fiestas o eventos de música electrónica, aunque desde mi punto de vista esta idiosincrasia no se cumple en todos los círculos, además de estar en decadencia –por circunstancias externas, que expondré a continuación-, en primer lugar se pregona la paz, en un ambiente en donde han ocurrido riñas, como cualquier otro evento cultural musical. Se habla de amor entre los oyentes, de amor por la música, pero se debe tener en cuenta que muchos espectadores van más por drogarse o por moda que por cualquier intención cultural; en cuanto a la unidad, se han presentado casos de exclusión en el acceso a las fiestas, por ejemplo en Inglaterra los procesos de *casting* para ingresar a una fiesta; y se promueve el respeto, pero en ocasiones no se respeta la presentación o set musical de algún Dj, se roban equipos y música, no se les paga a los Djs o se cobran altos precios por tener acceso a una botella de agua –recurso que es un derecho y es vital para la fisiología y bioquímica de un ser vivo-, e inclusive llegar al punto de cerrar los pasos de agua para que nadie utilice los servicios sanitarios para recargar sus botellas, a sabiendas, de estar inmersos en un contexto donde los sujetos están propensos a la deshidratación por las jornadas extenuantes de calor y actividad física (baile); Por eso digo que en las fiestas masivas es muy difícil que se cumpla con estas normas de convivencia y más en una época en que las industrias culturales han hecho con la música un objeto de consumo de masas.

La ideología P.L.U.R, hoy en día no concuerda con lo que ocurre dentro de un evento, pues es más utilizada por las industrias culturales como un gancho publicitario y eufemismo para contrarrestar los efectos de la satanización que ha hecho las autoridades y la sociedad de la cultura musical; pero también quiero aclarar, que hay eventos –escasos- en que se presenta una buena armonía de convivencia que se puede acercar a la ideología P.L.U.R., como es el caso de muchas fiestas privadas que se hacen entre amigos y conocidos. O de otra manera se podría decir que los únicos que intentan rescatar la ideología P.L.U.R. son los mismos oyentes-espectadores, pues existen afinidades y mundos intersubjetivos que ponen muchas situaciones en común dando lugar a sentimientos de afinidad. Como se puede apreciar en la opinión de varios de mis entrevistados:

Rodolfo Vera: ¿En el momento de un evento cuales son los momentos o las situaciones que más le gustan en el transcurso de la noche?

María Victoria: Cuando todos los que estamos en la fiesta nos unimos como si fuéramos una familia sin importar de que ciudad venimos, de que país vienen, todos nos hablamos con todos, no hay problemas, la gente es alegre todo compartimos ya sea el trago, bueno...son una cantidad de cosas. (Vera Orozco, 2013b)

Con el anterior fragmento y lo que vengo diciendo sobre la ideología P.L.U.R., se evoca una idea de la protección, el refugio, que ofrece la comunidad, y en la que Zygmunt Bauman en su libro “Comunidad” hace una muy buena exposición de los resguardos que ofrecen las sociedades comunitarias;

[...] Aquí dentro, en comunidad, podemos relajarnos: nos sentimos seguros, no hay peligros emboscados ni rincones oscuros (y qué duda cabe de que aquí dentro no hay ningún «rincón» que sea «oscuro»). En una comunidad todos nos entendemos bien, podemos confiar en lo que oímos, estamos seguros la mayor parte del tiempo y rarísima vez sufrimos perplejidades a sobresaltos. Nunca somos extraños los unos para los otros [...]. (Bauman, 2006, pp. 5-6)

Vale destacar, que en la época que empieza a surgir la ideología P.L.U.R., el campo social en cuestión se encontraba en un estado incipiente y por lo tanto esas normas características de lo P.L.U.R., en primera instancia hacen parte de un *habitus* incorporado que reúne todas las experiencias de vida de los diferentes grupos sociales implícitos en la cultura musical electrónica, y que encuentran en todos los ambientes que giran en torno a la música electrónica como ese campo social de refugio en donde cada uno de los agentes de acuerdo a su posicionamiento social entran a desarrollar procesos de acumulación de los diferentes capitales, pero la transmutación llega cuando entran más agentes con grandes capitales económicos a mediatizar la cultura musical, por un lado, y por otro, está la expansión del campo social. Con estas dos dinámicas, es suficiente para que la ideología P.L.U.R. pierda su norte dentro del campo social y, por ende deje de ser un elemento de identidad en la actualidad y pase a ser como un ideal-mito: un Shangri-La mental.

4.6. Identidad y drogas:

En las fiestas o eventos de música electrónica como en cualquier fiesta musical de cualquier género, se va a presenciar por parte de muchos sujetos el consumo de drogas o sustancias psicotrópicas; en las esferas comprendidas por la música electrónica se utilizan mucho las drogas

de síntesis o drogas de diseño, según Magí Farré y Sandra Poudevida se pueden definir de la siguiente forma:

Las drogas de síntesis son aquellos compuestos producidos en laboratorios químicos clandestinos con la finalidad de introducirlas en el mercado ilegal de las drogas de abuso. Algunas de estas sustancias presentan pequeñas modificaciones en su molécula respecto a determinadas drogas ilegales ya existentes, con el fin de poder ser introducidas en el mercado ilegal sin temor ya que no se encuentran incluidas en las listas de sustancias prohibidas o perseguidas por los convenios internacionales. (Farré, 1989, citado por Farré & Poudevida s/f, p. 1)

Las drogas de síntesis comprenden un grupo heterogéneo de sustancias, de diferentes familias químicas, agrupadas por su similitud a un patrón conocido. Las principales son las feniletilaminas (análogos de la mescalina), los derivados de los opioides (análogos del fentanilo y la petidina), las arilciclohexilaminas (análogos de la fenciclidina), y los derivados de la metacualona. Además, existen algunas que no pueden clasificarse entre las anteriores y que comprenden, entre otros, la gammahidroxibutirato y algunos derivados de la efedrina y la anfetamina. (Camí, 1990; citado por Farré & Poudevida, 1989/s/f, p. 1)

De acuerdo con los apartes anteriores las drogas de síntesis –éxtasis es la droga de síntesis más común- se popularizaron entre los ambientes de música electrónica en la década de los ochenta y en la actualidad tiene fuertes repercusiones pero con el aliciente de la aparición de nuevas drogas en el mercado como es el caso de del special K (ketamina), popper (nitritos de alquilo) y 2-CB (4-bromo-2,5-dimetoxifeniletilamina).

Ya con este breve recuento sobre lo que son las drogas de síntesis, ya me puedo enfocar en lo relativo a las drogas de diseño y la identidad. Las relaciones de identidad que se desarrollaron entre algunos agentes del campo social con este tipo de drogas, según Matthew Collin y John Godfrey, se puede dar a raíz de esa empatía que estos dos autores describieron entre el éxtasis y la música electrónica:

The combination of Ecstasy and electronic dance music had genuine transformative power: it could deliver altered states of consciousness; experiences which changed the way we felt, the way we thought, the way we live.

The scene had an inclusive, open-access ethos rather than a defined ideology, and this was the vital force which drove it forwards. It was a culture with options in place of rules; a series of possibilities which people could use to define their own identities, possibilities which could be adapted to each individual's social background and belief system. (Collin & Godfrey, 2009, pp. 7-8)

Así mismo en Medellín y Colombia, las identidades que se forman a partir de las drogas, se dan en parte como esa empatía que surge en primer lugar por compartir una intimidad, de algo que se debe hacer clandestinamente alejado de cualquier autoridad, en segundo lugar, por compartir una sustancia que va a provocar en los sujetos ciertas reacciones sensoriales que solo son entendidas por quienes están bajo los efectos de una misma droga y en tercer lugar, el sentimiento de estar montados en un mismo barco. Sin embargo hay otros *ravers* y *clubbers*, que sustentan que el uso de drogas se debe también a que éstas ayudan a resistir toda una noche de baile: “Algunos consumen drogas como: éxtasis, popper, cocaína, marihuana, *special k*, LSD, alcohol, etc., con el fin de aguantar la maratónica jornada de baile, además de lograr una conexión más profunda con la música” (Vera Orozco, 2013g).

4.7. Conclusiones:

Las diferentes identidades que se pueden apreciar en lo referente a los gustos musicales, se debe en primer término a los *habitus* inculcados e incorporados y a los diversos capitales que se van fomentando a lo largo de la vida; es decir escuchamos primero los que se nos inculca institucionalmente a través de la familia, la escuela, los medios de comunicación, etc., posteriormente con nuestras vivencias y por ende con la acumulación de un capital social asociado a los *habitus* incorporados, estos gustos musicales empiezan a encontrar otros rumbos e identidades, pues como lo cité anteriormente, y parafraseando a Simon Frith, las identidades son móviles. Por otro lado también se debe tener presente, cuando se toca el tema de los estratos socioeconómicos y su dependencia a las condiciones de existencia de los escuchas de música electrónica, pues este es un factor trascendental a la hora de encontrar cierta identidad hacia una esfera musical.

En cuanto a los mundos intersubjetivos, puedo decir, que a pesar de que todo gira alrededor de la música, hay unos códigos culturales que hacen parte de esta, como lo son la edad, las drogas, el nivel educativo, el estrato socioeconómico, la ideología P.L.U.R., la espiritualidad, etc., elementos que se relacionan con lo musical pero que en última instancia tienen la función de convertirse en aspectos identitarios entre los agentes del campo social musical.

Por otro lado, las condiciones etarias o lo relacionado a la juventud, precisa decir que, en primer lugar, hablar de juventud es hablar de un término que puede ser objeto de negocio, es decir, si se posee el capital económico para adquirir ese estatus de juventud, es tener la puerta abierta para acceder a los mundos musicales de la electrónica y en segundo lugar las condiciones etarias presentan cierta preferencia hacia algunos grupos etarios en determinados eventos, como es el caso de las presentaciones de disc jockeys legendarios como Chemical Brothers, Daft Punk, Cassius, Moby, Faithless, entre otros, o el fácil acceso que tienen a ciertos espacios exclusivos de un club o *rave*, debido a su capital económico el cual les permite consumir –a veces sin medirse–.

Las estéticas y la tecnología siempre va a ser un tema de interés dentro de la música electrónica en Medellín, pues por un lado la estética y las visuales van a estar relacionadas a imágenes y simbolismos relacionados a las drogas de síntesis, la sicodelia, la contracultura, la ecología, la ufología, lo étnico, la moda y lo exótico, pero el eje transversal de estas simbologías siempre van en función de la tecnología, el automatismo y las máquinas; asimismo, todos estas visuales están cargadas de significados y de identidad dentro de la cultura musical electrónica. Por otro lado el aspecto tecnológico también influye en las estéticas de la música, además de crear controversia entre los *disc jockeys* sobre quienes prefieren las herramientas digitales (software y hardware) o las herramientas análogas (tornamesas). Estas tecnologías digitales han sido aprovechadas por las industrias culturales y discográficas para lanzar a famosos del modelaje y la televisión como disc jockeys, que no tienen mucha experiencia –o no saben– en las mezclas de música electrónica y aprovechando la facilidad del manejo de los diferentes *softwares* para mezclar, con el fin de fetichizar como imagen y objeto de masas a alguien que a la vez sea un fiel exponente de la sexualidad, el glamur y la belleza del país o del mundo. En este punto se genera un cambio de estética en la música electrónica, creando así, una clara división entre lo *underground* y el *mainstream*: Lo invisible y lo visible, respectivamente.

La ideología P.L.U.R., se da con fuerza a finales de la década de los ochenta y durante parte de los noventa, decenio en que fue acuñada la sigla P.L.U.R. (*peace, love, unity and respect*), fue en ese entonces que quienes llevaron a la práctica tal estilo de vida conformaban una comunidad de marginados (afrodescendientes, etnias, comunidad LGTB, obreros, mujeres, etc.) que

encontraron identidad con la música electrónica, su entorno y la forma de actuar y comportarse dentro de éste.

En Medellín se habla de la ideología P.L.U.R., pero muchos oyentes ni saben de qué se trata, pero otros a través de los artículos que se publican en las redes sociales se enteran del asunto. En la actualidad con la globalización y los fenómenos de masas a nivel económico y comercial, la ideología P.L.U.R., se convierte en primer lugar en un eufemismo con el fin de contrarrestar la satanización que se ha hecho de la cultura musical electrónica, en otras palabras hay que mostrarle a la sociedad y las autoridades, que se trata de una comunidad que solo ama a la música y que se rigen bajo unas normas de convivencia en donde la paz, el amor, la unidad y el respeto son sus máximos principios y, en segundo lugar dicha ideología también se consolida como un gancho comercial que evoca las fiestas de finales del decenio de los ochenta: Summer of love. Sin embargo se puede decir que en Medellín hay ligeros intentos por hacer cumplir dicha ideología, a través de los mismos oyentes-espectadores que coinciden en más de un evento, en algunas fiestas privadas entre amigos y conocidos y en los eventos que se hacen alrededor de la ciudad de forma gratuita o a muy bajos costos, como ejemplo tenemos – a veces se hacen con el propósito de apoyar fundaciones de animalistas- el Technito al barrio, el Sunday de medellinstyle.

Por último, en lo concerniente con las drogas, hay tres aspectos que valen la pena traer a colación, primero están los escuchas que encuentran identidad al consumir de forma clandestina y a espaldas de los poderes hegemónicos (escuela, familia y autoridades) drogas sintéticas y refugiándose en los diferentes eventos y fiestas, segundo están los que comparten los mismos efectos sensoriales alrededor de la música y por ultimo están los que se identifican por estar montados en un mismo barco cultural con sus vicisitudes sociales y económicas.

5. INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN EN LA ESCENA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA

El supuesto subyacente a un estudio de música urbana es que ésta constituye una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y consumir música.

Francisco Cruces

Resumen:

Los procesos de inclusión y exclusión que se dan en la cultura musical electrónica se presenta en todos sus niveles, es decir, a través de sus espacios y sujetos (actores) y de la relación entre estos, generando una serie de acciones como el consumismo, las jerarquías, etc., que en última instancia muestra procesos de interacción entre las instituciones, la sociedad y los actores de la cultura musical, que vistos desde la óptica bourdesiana del campo social, el habitus y los capitales, me permite dar una explicación más apropiada de todos estos fenómenos sociales, económicos, políticos y culturales que subyacen en el universo de la música electrónica de Medellín.

Hablar de los procesos de inclusión y exclusión de la escena de la cultura musical electrónica, se hace necesario primero abordar varias temáticas que ayudaran a redondear la comprensión de dichos procesos en la escena de la ciudad de Medellín.

Relacionando la cultura musical en cuestión dentro de la ciudad de Medellín, empiezan a aparecer una cantidad de elementos del ámbito social y cultural que son de alta relevancia tenerlos en cuenta, como, ciertos procesos de inclusión y exclusión; las prácticas sociales que se dan en dichos procesos, el consumismo de los oyentes de los géneros musicales en estudio, lo que sucede a nivel global y local, las jerarquías que se desarrollan dentro de los diferentes grupos sociales que integran la cultura musical electrónica, lo que sucede con las diferentes localidades como la zona general y palcos en relación al estatus y por último las interrelaciones que existen con la sociedad y las instituciones. Analizar todas estas dinámicas puede brindar un enfoque que ayude a la aproximación de las causas sociales, económicas, políticas y culturales que subyacen en las

manifestaciones de inclusión y exclusión que coexisten en los diferentes actores que hacen parte de la cultura musical electrónica de la capital antioqueña.

5.1. Prácticas sociales en los mecanismos de inclusión y exclusión:

Dentro de los eventos y actividades que se hacen en torno a la cultura musical electrónica se dan una serie de prácticas sociales en relación a los procesos de inclusión y exclusión que se genera entre los diferentes actores que integran tal cultura musical, o en expresiones de Pierre Bourdieu, agentes.

Desde una perspectiva bourdesiana, dentro de los eventos de la música electrónica (campo social) se presentan muchas situaciones entre los diferentes agentes (espacios sociales) que participan en éstos. Agentes que pueden ser traducidos en oyentes-espectadores, Disc jockeys-oyentes-espectadores, *disc Jockeys*-participantes del evento, empresarios del evento, empresarios-oyentes-espectadores, logística del evento, autoridades (representantes de los poderes hegemónicos e institucionales), patrocinadores, etc. Como bien lo plantea Bourdieu, entre todos estos espacios sociales se presenta un sistema de diferencias sociales jerarquizadas en la que los agentes anteriormente mencionados entran a jugar y por ende se van dando una serie de prácticas sociales que conducen a manifestaciones de inclusión y exclusión. También se debe tener en cuenta que cada uno de estos agentes –según Bourdieu- viene con un *habitus* inculcado³¹ y con un *habitus* incorporado³² sumado a los diferentes capitales que los agentes poseen: económico, cultural, social y simbólico.

En las fiestas que se realizan por parte de la cultura de música electrónica se presentan muchas situaciones en su interior que pueden ser abordadas desde las perspectivas teóricas de Pierre Bourdieu. Al respecto, voy a mostrar dos esferas en las que se dan procesos de inclusión y exclusión, a saber, lo pertinente al interior de un evento (las diferentes localidades) y entre los agentes que integran los eventos (empresarios, *disc jockeys* y oyentes).

³¹ Inculcado por instituciones como la familia y la escuela.

³² Experiencia e interiorización de la condiciones de la existencia.

En el interior de una fiesta sea de club o *rave*, por lo general se encuentran dos localidades, una zona general y la zona de palcos. En la zona general el *cover* es más económico, y su valor va incrementando cada 15 días o cada mes a partir del momento de lanzamiento del evento al público (preventa de boletería), hasta llegar a su precio más elevado el mismo día del evento, la localidad en donde se van ubicar dentro del evento corresponde casi a un 70% del recinto, con las ventajas de poderse acercar lo máximo posible al artista (Dj), convivir con el público, y sentir la energía del sonido si se sabe ubicar de forma equidistante en referencia a las cabinas de sonido –aunque hoy en día el sonido estructurado brinda las ventajas de poderse ubicar en cualquier lugar y escuchar lo mismo-, sus desventajas son la incomodidad de la multitud, y por ende utilizar los baños o el servicio de bar. Respecto a los palcos, esta es una zona que se encuentra en la partes laterales del recinto y puede estar dividido en 5 o 10 palcos con una capacidad cada uno de aproximadamente 10 personas, cada palco está equipado con sofás, refrigeradores, ventiladores, mesa, servicio privado de seguridad y de camareros, baños exclusivos y fácil acceso a la salida, además, cada plan de palcos trae un combo o paquete de licores (3-5 botellas de whisky Old Parr, 10 energizantes, una decena de cigarrillos importados, 10 botellas de agua, etc.)³³; por lo general los costos de un palco puede oscilar entre 3 o 30 millones de pesos, según el evento. Quizá las ventajas son la comodidad y el estar ubicados en una estructura que los hace quedar en una posición elevada en relación a todo el recinto, a pesar de que van a escuchar la misma música.

El V.I.P., fue una localidad muy común antes de que se implementaran los palcos, simplemente consistía en separar el recinto en dos partes: general ubicada en la parte de atrás y lejos del escenario y el V.I.P. adelante cerca del escenario y, lógicamente cierta variación en el precio de las entradas:

Con el tiempo los valores de las boletas bajaron y ya no había necesidad de cobrar más o menos por localidades sino precios standard, pero nació la modalidad de los palcos y al principio eran ubicados siempre al frente de los escenarios, lastimosamente muchos saben que éste tipo de personas pocos van de verdad por ver el dj más cerca sino por generar otro tipo de status y acceder a las comodidades. Esto al ser lo primero que el dj ve en una pista de baile, constantemente dicen que ven a la gente del frente sentada y a unos pocos metros más allá las personas gritando y brincando a más no poder. Uno de los casos que cambió ésta manía de una vez por todas fue una vez en un megaevento con el trancero Paul Van Dyk, pues había casi 30 metros de palcos en su frente y la pista de baile atrás, algo enfadado hizo remover y cambiar la estructura a pocas horas de comenzar el concierto, de ésta forma

³³Cada paquete puede variar según el organizador.

en los siguientes conciertos , los palcos pasaron de ser espacios en la mitad de la pista de baile ser espacios verdaderamente cómodos que es lo que en realidad buscan las personas que pueden pagar más por obtener éste tipo de beneficios. Así el concepto evolucionó en todos los eventos, un VIP o Palco es un espacio cómodo sin la falta de espacio de la masa de gente, con un buen servicio y en su mayoría un poco más altos para tener visión de todo el escenario. (La gente que verdaderamente baila, los palcos y V.I.P., s/f)

Ahora si colocamos dentro del campo social el evento musical, y los agentes de una y otra localidad, cada quien cargado de un *habitus* y por ende con sus propios capitales, es muy difícil escatimar en qué espacio social se encuentra cada sujeto, pero lo que sí se puede prever es el capital simbólico (estatus) implícito en los usuarios del palco. Este capital simbólico se logró gracias a un capital económico (dinero) que permitió comprar el derecho a los palcos. Pero la pregunta es el porqué de los procesos de inclusión con unos agentes y exclusión con otros. Si nos basamos en los *habitus* inculcados por un lado nos encontramos que cada quien viene con ciertos elementos que le han sido conferido no solamente a través de instituciones como la familia y la educación, sino que si nos paramos en el campo social de la cultura musical electrónica las instituciones allí presentes también han tenido una gran influencia por medio de los medios de comunicación que promueven el hedonismo presente de otras fiestas en el mundo que hacen parte de instituciones dedicadas a este tipo de eventos de ocio o en otras palabras a vender experiencias hedonistas, entonces, es posible inferir de que si existe un *habitus* inculcado y originado por las instituciones pertinentes a la cultura de la música electrónica, esto por un lado, y por el otro también se podría valorar con el *habitus* incorporado de acuerdo a las experiencias vividas en otros eventos. Sin embargo, en referencia a ciertas entrevistas muchos sujetos le restan importancia a los palcos con el argumento de que se escucha lo mismo pero por más dinero:

Rodolfo Vera: ¿Qué piensas, de las diferentes localidades en una fiesta, como lo son: el V.I.P., general o los palcos?

María Victoria: No, a pesar de que una boleta sea más cara que la otra que esa es la única diferencia que encuentro, pero todos estamos en la misma onda en querer escuchar x Dj, pasarla bien, compartir con los amigos, disfrutar el momento. (Vera Orozco, 2013b)

Felipe: Pues, pienso que todos deberíamos ser iguales en las fiesta, la verdad estamos escuchando lo mismo, lo que cambia es la plata que tengamos encima. (Vera Orozco, 2013e)

Cesar Cardona: Pues eso a mí me parece normal, claro que igual uno escucha lo mismo y pagar más caro por eso, yo no lo haría. (Vera Orozco, 2014a)

Es claro que el capital económico sale a relucir de inmediato, como ese capital que se interpone entre estar ubicado en una zona general o palcos, y en última instancia al parecer, todos los escuchas se desenvuelven en sus espacios sociales como mejor les convenga, pues es más el proceso de inclusión, camaradería e identidad que se presenta en la zona general, que las mismas manifestaciones de exclusión por parte de los sujetos que se encuentran en un palco, pues ese capital simbólico de estatus no es tan deseado como se puede creer, pues según –líneas arriba- la cita sobre los palcos y V.I.P. de *medellínstyle* y las anteriores entrevistas, solo se trata de gente con muy poco capital cultural y que solo les importa el capital simbólico (estatus) –para el primero (*medellínstyle*)- o se trata de oyentes que desperdician el capital económico –para los segundos (entrevistados)-. Como experiencia propia tuve la oportunidad de asistir a dos de los tres eventos que se realizaron en el 2006 de una gira del Dj Carl Cox, lo más curioso de mi experiencia fue que en ambas presentaciones –Medellín y Cartagena- me tocó en límite de la zona general con V.I.P. (Medellín – Llano Grande) y en la segunda fiesta (Cartagena, al frente del Hotel Las Américas) de nuevo me ubiqué en un límite, pero esta vez me encontraba al lado de los palcos. En el primero percibí una violencia simbólica, que consistía en una barrera construida con vallas que obstaculizaban el paso hacia la zona de V.I.P. y por supuesto cada 5 metros había un vigilante que no permitía que uno se aproximara a menos de un metro de la valla y, en Cartagena no había vallas, pero si se marcaba la división entre zonas con una cinta de esas que se utilizan en los bancos, y al igual que en Medellín habían sujetos que custodiaban la zona para impedir el paso a los palcos, sin embargo con el transcurrir de la noche, no sé porque les simpatiqué a algunas personas de palcos, pues, de inmediato los sujetos de seguridad me invitaron a pasar por orden de éstos. La cuestión aquí, son los procesos de exclusión mediante una violencia simbólica, donde se presenta uno o varios elementos que restringen y están constantemente avisando sobre la división de dos zonas, en donde la una (palcos y V.I.P.) tiene prioridad y acceso sobre la otra (general). “La violencia simbólica es eficaz porque aquellos sobre quienes actúa se sienten intimidados y constreñidos por ella, sin reconocer la intimidación y restricción como dominio” (Meashan & Hadfield, 2009, p. 384). De acuerdo con Fiona Meashan y Phil Hadfield, el simbolismo implícito en las vallas, en la división de las zonas y los vigilantes, expresa una violencia que cada agente sabe de antemano (*habitus*) que si transgrede dicha frontera puede ser reprendido; el mayor éxito de este simbolismo, es el de controlar a través de los roles de estatus que otorga el capital económico y simbólico de cada zona.

Ahora, la segunda esfera a la que me quiero referir es, con los agentes (empresarios, *disc jockeys* y oyentes) que intervienen en los eventos de música electrónica o en los bares especializados en este tipo de música. Entre los agentes que intervienen en el ámbito como los Dj y empresarios siempre van a existir dentro de su campo social un muy marcado posicionamiento social, en el que las jerarquías dependerán mucho de los capitales culturales, económicos, sociales y simbólicos de cada uno.

Como experiencia propia –*como disc jockey*– me demoré 5 años para entrar en algunos círculos del ámbito de la música electrónica en Medellín y Bello, y todo gracias a un capital social que fui acumulando con el pasar de los años y que llevó a ampliar mis relaciones sociales con más gente del terreno cultural. Quiero tocar un punto muy sensible que quizá para algunos agentes puede tener un tono recriminatorio, y es el caso que se presenta con los agentes que poseen un capital económico frente a otros agentes que poseen solamente el capital cultural y carecen del económico; pues en el mundo de la electrónica se lucha por un capital simbólico³⁴ –estatus, reconocimiento, jerarquía, fama, prestigio– y a él se puede llegar por muchas vías, sin embargo hay un modo que facilita más las cosas y es el poseer un capital económico. Para poder comprender mi planteamiento lo voy a explicar con un ejemplo de un amigo *disc jockey* que a nivel local, posee un alto capital simbólico, social y cultural, pero carece del capital económico:

Mientras hablábamos y debatíamos sobre la música electrónica en la parte de afuera de la casa, en dicha discusión me di cuenta que en Medellín para lograr ser un Dj internacional no basta solo con tener talento, sino tener unos padres con un número de muchos ceros a la derecha en su cuenta bancaria; confesión que me hizo un promotor y un Dj famoso de Medellín que estaban presentes esa noche, pues dicho Dj y productor ha sido “charteado”³⁵ por Djs famosos del mundo, pero por cuestiones financieras y jurídicas (visados), no ha podido tocar en el extranjero. (Vera Orozco, 2014i)

Con esto no quiero decir que aquellos agentes que posean todos los capitales no merezcan su reconocimiento, pero si quiero aclarar que para algunos hay más facilidades que otros, lo que implica un proceso de exclusión a ciertos agentes en algunos campos y espacios sociales.

³⁴ Aunque es preciso aclarar que para algunos Djs el capital simbólico y económico no es trascendental.

³⁵ Término que se utiliza cuando un *track* (canción) de un productor es tocado por un Dj de renombre internacional en uno de sus *sets* (presentaciones)

Algo parecido se da entre empresarios pues quien posea más capital económico y por ende simbólico, va tener más credibilidad entre el público y además va adquirir prestigio a nivel nacional e internacional en relación a la credibilidad de sus eventos. No obstante, se ha presentado el caso de ciertos empresarios que monopolizan los eventos, saliéndose así de lo que puede regir un *habitus* inculcado –ética- y solo atenerse a las experiencias adquiridas en su existencia como empresario – *habitus* incorporado-. No obstante es preciso mencionar, que no siempre se lucha por un reconocimiento simbólico traducido en dinero sino que a veces se lucha por asuntos de calidad y cultura, pues para algunos Djs y empresarios el capital simbólico puede pasar a segundo plano, siendo el primer plano el intercambio y retroalimentación cultural que puede dejar un muy buen evento donde se presente muy buena música, es decir, si persiste un capital simbólico (reconocimiento), pero no el capital simbólico inducido por el capital económico.

5.2. Consumismo:

El consumismo dentro de la escena musical electrónica de Medellín se puede dar de diversas maneras, ya sea en asistir a los diferentes eventos que se realizan al año en la ciudad o por fuera de ésta, o a través de la música que se archiva en los diferentes dispositivos tecnológicos o en el caso de los Djs y productores con la compra de tecnología para producir y mezclar música (computadores, MIDI, controladoras, Audio 8, Audio 10, Maschine, *mixer*, unidades, etc.).

Todo lo anterior es manipulado por las diferentes industrias culturales locales o globales, quienes aprovechan los mismos medios masivos de comunicación para infundir imágenes de fiestas internacionales en donde el hedonismo se convierte en bandera o con la tecnología donde cada vez hay más facilidad y comodidad para escuchar, mezclar y producir música.

Así mismo las industrias culturales se encargan de ir manipulando ciertos procesos sociales en relación al posicionamiento de los sujetos consumidores en el campo social, pues por un lado, el poder asistir a todos los eventos o poder comprar cualquier novedad tecnológica, en el ámbito de la música electrónica es adquirir estatus, prestigio y autoridad entre sus pares. Sin embargo se

debe tener en cuenta que las industrias culturales cada vez adoptan más estrategias de fácil asequibilidad de los sujetos consumidores sobre sus productos:

Muchas de sus consecuencias -como la masificación del consumo, la pérdida de las prerrogativas de la alta cultura y los procesos de cruce intercultural y de transnacionalización del campo simbólico- nos permiten, sin caer en posturas ingenuas, apreciar procesos democratizadores antes inimaginables. Las industrias culturales han hecho visibles experiencias culturales que no se rigen por los cánones excluyentes de lo que las élites culturales consideraban cultura y ha hecho accesible la música a una gran mayoría de oyentes. Aunque mejor habría que decir “asequible”, sólo hay que reparar cuando pasamos frente al kiosco de prensa. (Ruesga, 2004, p. 10)

Entre los sujetos consumidores, el ir adquiriendo experiencias en los diferentes eventos realizados, es a la vez aumentar su capital social y simbólico –sin contar el capital económico implícito- y por ende ese estatus que obtuvo a costa de sus vivencias en las fiestas asistidas le da autoridad entre su colectivo, primero porque es alguien que tiene capital económico para permitirse dichos lujos y segundo porque se vuelve un conocedor de escenas y *disc jockeys*, pues una cosa es escucharlos en una grabación y otra muy diferente es escucharlos en vivo.

Toda esta serie de elementos que solo los da las experiencias, permiten al agente tener la palabra entre su grupo y así mismo se convierte dentro de los foros especializados en las redes sociales en una voz de credibilidad. Ahora si llevamos este aspecto al nivel de la inclusión y exclusión, estos agentes o sujetos que han logrado estas experiencias de asistencia a los diferentes eventos comienzan a conformar un grupo selecto entre sujetos que coincidieron en uno o más eventos, a razón de poder cambiar opiniones sobre *disc jockeys*, producciones, géneros musicales, escenas, etc., como se puede apreciar con una de mis entrevistadas, quien ya ha asistido a varios eventos tanto afuera –Cartagena- como en Medellín:

Rodolfo Vera: ¿Antes de asistir a un evento en que se fija primero?

María Victoria: En que haya buenos Djs y que toquen el género que a mí me gusta o si tocan los géneros que a mí no me gustan,, me gusta como tomarlo de experiencia, comparar unos Djs con otros, de un género con otro. (Vera Orozco, 2013b)

En referencia a los que consumen tecnología también se presenta algo similar con los que asisten a los eventos, debido a tener la capacidad de comprar todas las innovaciones en equipos otorga un estatus que se consiguió por medio del capital económico, no obstante, es de anotar que

cada época viene con sus dispositivos tecnológicos, y solo algunos Djs han tenido la oportunidad de haber tocado con equipos de diferentes épocas, lo que le les confiere mayor experiencia y por ende voz sobre los Djs que apenas empiezan. En el siguiente aparte sobre una entrevista se puede entrever un poco sobre como un Dj ha pasado por diferentes equipos, además de mostrar los diferentes precios de algunos dispositivos tecnológicos de punta desarrollados para mezclar:

Rodolfo Vera: ¿En cuanto a las tecnologías para tocar o pinchar con que equipos empezaste a tocar y en la actualidad que dispositivos tecnológicos utiliza para tocar?

- Daniel Palacio: Pues, esa pregunta me gusta mucho, ya que empecé tocando en unas American Audio que pues la verdad para sincronizarlas era super teso y ahora ya me he actualizado un poco, ya toco con Mac Touch, con un Mac pro, un X1Mk2, una Maschine, un interfaz de audio, un audio 6, valga la redundancia y unos audífonos sennheiser hd 25.

RV: Una pregunta así de más. ¿Cree que la tecnología hace al dj o de pronto haber tocado con tecnologías viejas?

- Daniel: No, no, para nada, yo tengo muchos amigos y hasta yo lo hago, tocar en vinilo es algo muy de la vanguardia pues y me parece que tocar en eso es lo más parchado y se ve super bien ver un dj tocando en eso, y si, también hay DJs que tocan super bien en Cd y no, para nada, dj es dj, con tal es que como te dije ahorita, que ponga una música buena y que haga una mezcla bien.

RV: Aproximadamente, hagamos un recuento así de precios. ¿Cuánto puede valer una Maschine?

- Daniel: Una Machine, vale alrededor de millón doscientos.

¿El audio 8?

- Daniel: El audio 8, vale también, ese ya está discontinuado, ya el último que ha salido es el audio 10. Vale alrededor de millón cien.

RV: Bueno. ¿La controladora X 1?

- Daniel: La equis 1 me valió 460 mil pesos.

RV: ¿Y el Mac i touch?

- Daniel: Dos millones y medio. (Vera Orozco, 2013a)

Lo interesante de este asunto del consumo de nuevas tecnologías³⁶ en cuanto a los procesos de inclusión y exclusión, es que se empiezan a crear alianzas entre los que poseen ese capital económico traducido en tecnología y se crea ciertos celos con los que aún conservan las tecnologías análogas³⁷, quienes también por su parte conforman ciertos lazos de afinidad, creando una atmósfera de exclusión ante los Djs con experiencia y Dj nuevos que abusan de la comodidad de las tecnologías, pero es de recalcar que a los Djs experimentados que utilizan las nuevas tecnologías se les respeta, porque en su momento incursionaron con las tecnologías análogas.

³⁶ Equipos basados en software (Ableton, Traktor Scratch) y hardware (controladoras X1, interfaz de audio, controlador MIDI, controlador Maschine, etc.).

³⁷ Equipos basados en tornamesas, unidades duales de Cd o unidades independientes reproductoras de Cd y mixer.

Por último me gustaría hablar un poco sobre el consumo de música, pues como se sabe la música es la razón de ser de todo este estudio y más la música electrónica como parte del contexto de músicas urbanas -para unos- o músicas posmodernas -para otros estudiosos-, pues en dicho estudio se trata de dilucidar la importancia de la música de los espacios urbanos y su relación e influencia en los colectivos de agentes integrantes del ámbito de la cultura musical en mención, expresadas en dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas: “El supuesto subyacente a un estudio de música urbana es que ésta constituye una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y consumir música” (Cruces, 2004, p. 6).

Como lo afirma Cruces en el anterior aparte, la música en su producción, transmisión y consumo a través de los diferentes agentes con su respectivo posicionamiento social – en palabras de Pierre Bourdieu-, cada sujeto consume música de acuerdo a su rol en el ámbito de la cultura electrónica, es decir, un oyente por lo general no va a tener el mismo rigor de búsqueda que un Dj, pues mientras el primero lo más seguro es que opte por las descargas gratuitas, el segundo debe recurrir a más opciones de búsqueda –compra *online*³⁸ y *offline*³⁹, producción, descargas gratuitas en páginas muy especializadas, intercambios, etc.- con el fin de lograr exclusividad en la música que reproduce en su set⁴⁰.

En una de mis salidas de campo pude cambiar opiniones sobre consumo de música con otros disc jockeys, los cuales hacían un recuento de como empezaron a adquirir su música en sus inicios como artistas, haciendo sucesivamente un recorrido sobre dichas formas de adquisición y como éstas iban evolucionando hasta la actualidad llegando al límite de la rigurosidad en la búsqueda de *tracks*⁴¹ exclusivos y raros; como lo afirman dos de mis entrevistados:

Rodolfo Vera: Cuando empezaste como dj, como hacía para conseguir la música; antaño y ahora en la actualidad.

- Daniel: Pues antes como dj me regalaban mucha música o la descargaba en internet, ya ahora que ya estoy como más empapado en el asunto, ya me gusta ser más selectivo, me gusta comprar mi música; sí. (Vera Orozco, 2013a)

³⁸ Descargas de archivos musicales por internet.

³⁹ Compra por internet de archivos musicales en formatos análogos (Cd y vinilos).

⁴⁰ Sesión musical que reproduce en su presentación ante un público.

⁴¹ Canciones.

Jorge Jara: Cuando yo empecé como Dj, escuchando muchos sets de los Djs locales que yo admiraba, yo decía, que música, vacano tener esa música y, uno se la rebuscaba y buscaba y buscar y esculcaba en todo internet uno buscaba, cuando no había internet, uno decía, bueno ¿qué hago? Muchos productores y muchos Djs en ese tiempo eran muy celosos porque no tenían...los Djs compraban su música entonces eran celosos con eso, cuando empezó a crecer la vuelta, ya uno era como... hey que chimba, ah vea yo le paso...ellos...nos rotábamos la música, yo compraba eso y yo lo rotaba, ellos compraban eso y ellos lo rotaban. Y así todo empezó a crecer, ya cuando con el internet usted puede encontrar cualquier tema, pueden sacar un tema en vinilo y usted lo puede encontrar, como compra el vinilo lo encuentra para descargarlo. (Vera Orozco, 2013d)

En el párrafo anterior mi segundo entrevistado manifiesta cierto recelo que existía con los Djs que compraban su música, pues era viable el gasto de dinero por alcanzar un grado de exclusividad con la música y por ende prestigio –nuevamente en términos de Bourdieu, el capital económico conlleva al capital simbólico-, razón por la cual cada Dj cuidaba su inversión; y solo intercambiaban música con quienes recíprocamente invertían dinero para comprar música exclusiva. Aquí se puede ver un interesante ejercicio de inclusión y exclusión entre quienes poseen el capital económico por un lado –inclusión- frente a los que no poseen dicho capital –exclusión-.

Los oyentes-espectadores, por su parte manejan otra dinámica, que consiste en quien escucha música más *underground* o *mainstream* –comercial-, sin embargo cada grupo o colectivo –según las dos categorías musicales- es orgulloso de lo que escucha y algunos, rechazan despectivamente la música del otro colectivo, en otras palabras, los que escuchan música electrónica *underground*, se refieren a los que escuchan EDM o música más *mainstream* como “pandereta” o “tarro”⁴², y al contrario –opinión de los que escuchan EDM sobre los que escuchan *underground*- como “tostadores”, lo que implica un proceso de inclusión entre los que escuchan una misma categoría y un proceso de exclusión entre lo *underground* y el *mainstream*. Sin embargo, es de suma importancia enfatizar que muchos amantes a la música no tienen reparos a la hora de escuchar cualquier género o categoría – *underground* o *mainstream*-, porque argumentan que no hay música mala o porque se debe respetar el gusto y el arte de los demás, tal como lo afirman dos entrevistados:

⁴² Términos despectivos con que los oyentes de los géneros *underground* se refieren a los oyentes de géneros del *mainstream* o del EDM.

Rodolfo Vera: ¿A través de los años que llevas como dj y productor, como ha sido la evolución y aparición de las diferentes tendencias y géneros musicales de la electrónica en la ciudad de Medellín?

Jorge Jara: Pues siempre ha sido igual, pienso yo, lo que pasa es que... la música evoluciona, ahora vos ves... por ejemplo la escena de los que les gusta el deep house de los que le gusta el indie, porque el deep house ha evolucionado paso de ser esos shorts profundos esos acordes con séptima (¿?) y toda la cosa, paso a ser como un indie ya eran esas vocales ya todas forzudas, entonces es la música la que evoluciona, entonces cada vez que la música evoluciona, los Djs dicen yo me estoy yendo por aquí me estoy yendo por aquí y la escena es lo mismo, la gente que va a las fiestas de trance va a las fiestas de trance, la gente que va a las fiestas de techno va a las fiestas de techno, porque les gusta la música, o sea, todo es porque por la música, porque nos gusta porque nos apasiona, si a mí no me apasiona un estilo de la música electrónica, no voy a una fiesta, sin embargo, no quiere decir que yo no lo escuche, porque uno tiene que escuchar de todo cuando es música para tragar de todo, para escuchar las ideas de todos, entonces yo creo que la escena ha evolucionado mucho y, ahora se ven muchos promotores, promotores enfocados en el deep house, los promotores que están enfocados en el techno y los que están enfocados en el house en el trance y toda esa cosa, no es el mismo público, sin embargo es la misma pasión. (Vera Orozco, 2013d)

Rodolfo Vera: ¿En qué se diferencian los eventos EDM y los eventos de música electrónica, aclaro, EDM lo defino como electronic dance music o la música electrónica que está en el mainstream?

John Ciro: Mainstream, si yo no sé, es una pregunta muy difícil, que...yo pienso que no hay música mainstream ni música culta, ni underground, cada persona siente la música de una forma muy diferente, para una persona una canción puede ser una cochinada o mainstream –en mi caso- y para otra puede ser algo muy underground, muy culto que lo sienten de verdad, entonces yo creo que eso ya depende de la, de la, como de los gustos de cada persona de la capacidad de –no se-para asimilar la música, depende de si pronto –no se-... si algún sonido en característico te parece muy familiar o ese mismo sonido para otra persona le puede parecer algo muy callejero algo muy no sé. (Vera Orozco, 2013e)

El consumismo nos lleva a estar adquiriendo música, tecnología, eventos, accesorios, drogas, etc., y por ende vamos a encontrar más afinidad con unos sujetos que con otros, lo que implica así procesos de inclusión y exclusión en un campo social en común, pero fundamentados de acuerdo al espacio social en que cada agente o sujeto está posicionado jerárquicamente.

5.3. Globalización y música:

Los efectos de la globalización en la música electrónica no se han hecho esperar, pues cuando los eventos estaban en su etapa más incipiente o *underground* en la década de 1980 y principios de 1990, la escena musical era aún considerada como un movimiento alternativo y sus

eventos tenían una asistencia moderada de público, así mismo sucedía con la difusión de la música, pues solo se expandía entre los escuchas-espectadores del círculo cultural que se forjaba a partir de la música electrónica que circulaba a través del eje Detroit-Berlín-Londres-Ibiza. Con el transcurrir del decenio de 1990, esta cultura musical se fue consolidando en las diferentes zonas rosas de las ciudades más importantes de Europa y además los medios masivos de comunicación cada vez se apropiaban más de los diferentes éxitos que iban apareciendo y por ende un mayor aprovechamiento comercial con su respectiva difusión. Sin embargo es de acotar que independientemente de los eventos y la música en sí, se debe tener presente que las industrias culturales y musicales aprovechan también las ideologías de cada movimiento musical, para convertirlas en un boom comercial, como sucedió con el rock en su momento:

tal como analizan algunos críticos del rock como Theodore Gracyk al colocar ejemplo tras ejemplo de cómo la industria discográfica no sólo ha explotado comercialmente la imagen de rebeldía y alienación del rock, sino que además ha participado en su construcción. Lo que hay, más bien, es una búsqueda profunda de sentido de vida, una necesidad de «reencantamiento del mundo» mediada por el gran aparato de la industria masiva y la tecnología. (Ochoa, 2002, p. 3)

Políticamente, las industrias discográficas a nivel transnacional también aprovechan para manipular con la música el buen desarrollo de sus intereses económicos, moviendo a la juventud hacia el consumismo y por ende también se convierte lo subversivo y rebelde en negocio y moda, tal como lo afirma Ana María Ochoa:

El poder de lo político reside aquí de manera conflictiva en los modos como se movilizan los procesos de identificación al ritmo de las grandes transnacionales: es esta presencia en el mercado la que ha constituido al rock en un relato mundial de diferencia construido desde los jóvenes; es esta misma presencia la que generalmente desmiente ese relato. Así, este espacio de autenticidad se constituye desde la profunda paradoja que frecuentemente nos presenta la música: la de ubicar el terreno de las identificaciones en el terreno de lo comercial. Aquí el mercado es «un [conflictivo] lugar de reconocimiento». (Ochoa, 2002, p. 3)

Otro aspecto interesante para tener en cuenta sobre la música electrónica en relación a la globalización, es lo que atañe a la utilización del *world music*⁴³ y *world beat*⁴⁴ y los respectivos

⁴³ Música del mundo, de una localidad exótica.

⁴⁴ Es un fragmento de una canción cualquiera de *world music*, aprovechada en un remix de un *track* de música electrónica o de *pop*.

contextos étnicos y espirituales de este tipo de músicas. Dentro de la ideología de esta cultura musical es recalcar lo étnico y espiritual de ciertos lugares del mundo como África, Asia y América, como se puede ver en géneros denominados como *tribal techno* y *tribal house* –géneros muy comunes a finales de la década de 1990 y principios del 2000-. Así mismo esta tendencia musical dejó su estética y ciertas influencias sonoras en la evolución actual de los géneros de la música electrónica, además de ser capitalizada por las grandes industrias transnacionales:

El primero es el de la construcción global de la región sobre un topos ecológico descontextualizado. En las músicas del mundo elementos tales como el respeto a la naturaleza, la espiritualidad, el vínculo con las verdaderas raíces del ser interior se despliegan como valores fundamentales, colocando la categoría peligrosamente cerca de la de las músicas de la «nueva era» (new age). El ser que da acceso a ese mundo interior es obviamente el otro descontextualizado: África, Asia, América Latina y Australia, pero sin la opacidad de sus conflictos. Así, en las páginas de Internet de estas discográficas o en los modos de hacer la publicidad de estos discos en los países del norte, se ofrece la posibilidad de un viaje (con todos los elementos de descubrimiento propio que se supone indica lo exótico) sin la necesidad de salir de la propia casa, y sin la molestia de los conflictos de lo local. (Ochoa, 2002, pp. 4-5)

La globalización y su influencia, termino por introducir la música electrónica en Colombia, siendo sus dos ciudades principales –Bogotá y Medellín- en donde la cultura musical se afianzó sólidamente. Primero fueron las emisoras y la televisión y actualmente todo se mueve con el internet y las redes sociales.

Lo interesante de este tema en lo concerniente a la inclusión y exclusión, es ver como un principio la música electrónica en su etapa *underground* fue excluyente con un sector de la sociedad que escuchaba otros géneros musicales como el rock, pop, salsa, etc., y que poco a poco ganó adeptos, hasta que las industrias discográficas transnacionales mediatizó este género musical y en términos bourdesianos se divulgó, invirtiendo los procesos de inclusión y exclusión en la sociedad, es decir, la música electrónica -como el EDM- se convirtió en un género comercial de masas y obligando al sector de escuchas-espectadores de la electrónica *underground* a ampliar sus horizontes sonoros al igual que los productores, Djs y sellos independientes que empezaron a buscar y encontrar nuevas propuestas musicales en la evolución de los géneros musicales de la electrónica –*Techno, House*- que se alejara del *mainstream*. Aunque vale la pena también argüir la inestabilidad del término *underground* en relación al consumismo y a lo que ha hecho las industrias culturales del mismo, tal como lo explica uno de los empresarios-promotores que entrevisté:

Rodolfo Vera: ¿En este tipo de eventos cuál es la música electrónica culta o underground?

Chamán: El término underground ahora tiene muchas diversidades, el under antes se refería a una música no comercial escuchada por pocos, pero la barrera entre lo under y comercial es muy delgadita, porque el under al acaparar más gente más adeptos, pues de pronto deja de ser tan under y se va volviendo un poquito más comercial, entonces lo que hoy es under y es comercial maneja una línea muy delgada. (Vera Orozco, 2014d)

Es interesante ver como la música electrónica de diversas maneras ha estado resistiendo contra los intentos de las industrias culturales y discográficas por mediatizar todo lo relacionado al *underground*, inclusive es tanta la presión que el mismo término se torna inestable al ser vulnerable ante la divulgación, la mediatización, la comercialización y el tiempo, pues con cualquiera de los anteriores elementos dejaría de ser *underground* para convertirse en *overground* y subsiguientemente en *mainstream*, cuando llegue al nivel de fenómeno de masas. Retomando un poco a Pierre Bourdieu, los escuchas-espectadores que se encuentran dentro del ámbito musical afín a lo *underground*, y los mismos tipo de agentes que se encuentran en los géneros relacionados al EDM (*mainstream*) se pueden diferenciar en muchos aspectos que van desde los *habitus* inculcados e incorporados, así mismo como en sus capitales, reflejándose en los “gustos sin educación y a los gustos cultivados” (Bourdieu, 2012, p. 37) de unos y otros oyentes. En otras palabras a lo que yo me quiero referir, es que si bien el aspecto económico puede ser fundamental para que un oyente escuche música de tendencia *underground* o *mainstream*, en mi opinión y de acuerdo a las experiencias de campo, lo que más influye para escuchar una tendencia u otra es el aspecto de las experiencias de vida dentro del ámbito cultural; pues es muy factible ver en eventos ostentosos de EDM a sujetos con un alto capital económico y cultural como en eventos *underground*.

Volviendo al tema de la inestabilidad del concepto *underground*, se debe tener en cuenta que dicho concepto también tiene la capacidad de estar regenerándose constantemente –¿pero hasta cuándo puede durar?- ante las avanzadas del consumismo y la globalización, desarrollando en los procesos de exclusión e inclusión de los diferentes agentes posicionados en el campo social de la música electrónica dinámicas que están cambiando sus reglas de juego, pues lo que hoy es incluyente mañana puede ser excluyente o viceversa.

5.4. Jerarquías de poder dentro de la escena electrónica de Medellín:

Las jerarquías en la escena musical de Medellín se dan desde diferentes niveles, de acuerdo a su posicionamiento social en el campo. Es decir, desde los mismos empresarios a la hora de tener prioridades sobre algunos Djs locales que siempre abren los grandes eventos, o entre los mismos Djs, quienes son aceptados en los círculos, o con los espectadores que frecuentan los eventos, o por el lado de las instituciones a quienes les otorgan o no los permisos. Son un sinnúmero de situaciones entre los diferentes agentes que integran dicho campo social. Como lo afirman Meashan y Hadfield al citar Bourdieu cuando habla sobre las élites culturales y comerciales:

Pero preferimos utilizar el concepto más extenso de Savage y Williams sobre las élites y su idea más fluida de la relación entre estructuras de poder formal e informal y el funcionamiento de una agencia colectiva, vinculada a los procesos de distinción identificados por Bourdieu, en nuestra identificación de las élites culturales y comerciales dentro del mundo del ocio nocturno. (Meashan & Hadfield, 2009, p. 366)

Empezando con los oyentes espectadores a ellos los rige unas normas que son impuestas por un lado por esas élites culturales y comerciales y por el otro lado a regañadientes, lo concerniente a las instituciones hegemónicas; sin embargo entre ellos persisten sus propios códigos simbólicos:

Las subculturas a las que no pertenecemos nos plantean una otredad, a pesar de los grandes códigos compartidos. A pesar de compartir lenguaje, espacios urbanos, condiciones sociales y económicas, y los mismos mensajes mass mediáticos estamos excluidos en este ámbito subcultural en lo que atañe a sus signos particulares, sus percepciones, sus prácticas. (Margulis, 1997, p. 4)

Por su parte los empresarios como parte de esas élites comerciales y culturales, manejan también a su antojo los grandes eventos de acuerdo a los beneficios económicos, no obstante son muy contados los empresarios que realizan eventos en pro de lo netamente cultural, en otros términos, aquellos empresarios que solo les interesa librar los costos del evento con tal de ofrecer un buen espectáculo cultural alejado totalmente del *mainstream*. Pero de nuevo con la maquinaria comercial que se crea alrededor de los eventos y de los bares de música electrónica los empresarios, promotores y dueños, crean un ambiente de discriminación, es decir, en Europa se ve mucho la discriminación étnica en los derechos de admisión de los bares:

Las razones explícitas para dichas exclusiones se basan en la identificación y reducción de los riesgos derivados de unas consumiciones escasas, un nivel bajo, y supuestamente unos grupos socioeconómicos más delictivos. Se trata de conceptos claros, casi fascistas, de pureza social y de limpieza étnica, lo cual indica que los sociólogos que estudian la cultura juvenil y las transiciones de los jóvenes pasan por alto la cuestión del acceso a las oportunidades de ocio en la EON⁴⁵ y describen la discriminación institucional dentro de las industrias recreativas como les da la gana. (Meashan & Hadfield, 2009, p. 383)

Mientras que en Colombia se presenta una discriminación económica, reflejado en los altos precios de consumo dentro de un evento, y por ende un mejor trato a quien consume licores caros y en cantidades. Tal como se puede apreciar en el siguiente fragmento de mi diario de campo:

Compramos entre todos dos botellas de whisky Something a \$120000 cada una, los energizantes a \$13000 cada uno y el agua a \$10000 cada botella. Yo pienso que este es uno de los puntos donde se presenta la mayor exclusión en las fiestas electrónicas, el precio de las bebidas y comidas, pues estas por lo general se incrementan entre un 300 y 500% al precio real...Las fiestas de música electrónica, bajaron e hicieron más asequibles los precios de las entradas, pero ya adentro en el evento, consumir es exclusivo de los que tienen dinero, yo me salvé porque soy Dj y me encontré con amigos del gremio. (Vera Orozco, 2014g)

En lo pertinente a los Djs, también se presentan situaciones en que su jerarquía pueden intervenir en el destino de una fiesta o en los sujetos que gravitan a su alrededor; en el aparte que sigue a continuación se puede evidenciar como un grupo de Djs inducen sobre la línea musical que debe seguir la fiesta:

Desde los Djs se puede manejar la curva de la fiesta, pues aunque no estábamos tocando se le pidió a Tec-minor (Dj que antecedía la presentación de Technasia) que le entregara a Technasia con un track de techno, con el fin de influir en el set del Dj principal de la noche enfocándolo hacia el techno. (Vera Orozco, 2014g)

Por lo tanto no se debe desconocer las jerarquías que se dan en torno a los negocios ilícitos y al colectivo de sujetos que los ejecutan, en Europa eran las mafias las que se encargaban de la venta de estupefacientes, de la seguridad de la zona de los bares y de la afluencia e ingreso de ciertos sujetos –preferiblemente con un buen capital económico- a los locales comerciales:

Y así, no sólo la policía, los permisos y las autoridades locales, sino también la gerencia de las discotecas y el personal de seguridad, utilizaron el «gangsterismo» para legitimar la marginación de los ambientes de MDE de Manchester, con la «lógica» de que

⁴⁵ EON: Economía de ocio nocturna.

la música negra atrae al público «conflictivo » y provoca problemas, una lógica que se aplicó a las promociones de drum and bass de Jamac y a una serie de espectáculos de música negra. (Meashan & Hadfield, 2009, p. 374)

En Medellín muchos de estos grupos crean círculos cerrados que no admiten que nadie se les acerque, por lo tanto se mantienen al margen de las fiestas, pero a la hora de intervenir lo hacen con contundencia y en ocasiones con violencia:

Pero la noche se vio manchada, cuando ese grupo social caracterizado por su territorialidad, golpeo a uno de los Djs, porque este en medio de los efectos del alcohol cogió uno de los vasos de su mesa y la intolerancia de unos y la confianza y falta de atención del otro –Dj- desembocaron en actos de violencia... (Vera Orozco, 2013h)

Por último quiero recalcar sobre las jerarquías de las instituciones hegemónicas que rigen de diversas maneras, como lo hacen con el otorgamiento de permisos, el control policiaco, revistas de la DIAN (licor de contrabando) y las revistas de la alcaldía y la secretaría de gobierno buscando menores de edad:

La noche se vio opacada cuando llegó la policía a buscar menores y la DIAN a buscar licor de contrabando, sin encontrar nada en Aula 69, sin embargo, como el bar queda en un Mall de locales nocturnos, al parecer si hubo problemas en otros establecimientos, lo cual demoró la permanencia de la policía y por ende bajó volumen de la música, y paulatinamente fue enfriando la noche. (Vera Orozco, 2014h)

En este campo social en particular se da una confluencia de una serie de jerarquías sociales, donde cada colectivo de agentes desempeñan un rol en el que la inclusión y la exclusión se presenta en cada actividad de estos sujetos, sin embargo cada quien sabe cómo actuar, procurándose su posicionamiento social para no ser excluido del ámbito cultural en mención.

5.5. La cultura electrónica de Medellín, la institución y la sociedad:

Las instituciones hegemónicas de control y algunos sectores de la sociedad siempre han estigmatizado la cultura musical electrónica de Medellín, por un lado está la problemática de las drogas de síntesis y por otro está el aspecto sonoro y musical, pues se sale de los estereotipos

musicales establecidos en Medellín (rock, salsa, tango, despecho, guasca, baladas románticas, reguetón, etc.).

Sin embargo es de señalar que otras instituciones relacionadas a la industria discográfica también se han beneficiado económicamente de la cultura musical electrónica al masificar los eventos, la difusión musical y por ende crear un negocio de muchos millones de dólares. Así mismo se puede apreciar que en dicha relación entre la cultura musical, las instituciones y la sociedad subyacen dinámicas políticas, sociales y económicas. Tal como lo afirma Ruth Finnegan al citar al antropólogo de la música John Blacking en su texto ¿por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo:

El gran antropólogo de la música John Blacking ha establecido esto de una forma contundente al criticar las explicaciones sociopolíticas de la diversidad musical, las cuales tienen el efecto de hacer de ella «una mera parte de la superestructura de la vida social, determinada por las formaciones económicas y políticas. (Finnegan, 2002, p. 9)

Volviendo a las cuestiones de las instituciones de control, algunos de mis entrevistados, manifestaron ciertos inconvenientes con las autoridades a la hora de gestionar los permisos pertinentes para realizar un evento, debido a la estigmatización que ha tenido esta cultura musical en referencia a las drogas sintéticas y por supuesto al negocio que hay detrás del comercio de estos psicotrópicos, pero también se debe tener en cuenta el aspecto sonoro y musical, a saber, los altos decibeles de una música que sale de los estereotipos musicales de la sociedad:

Rodolfo Vera: Tenemos, claro que la música electrónica, es una manifestación cultural, sea o no foránea, viene de otros países, ¿en cuanto al apoyo de la ley, de las autoridades, la gobernación, se puede notar, cierta preferencia por otros géneros musicales ante la electrónica?

John Ciro: como le dije ahorita en el campo de nosotros, hemos sentido mucho ehh...no sé, no hemos sentido apoyo de parte de las autoridades, como te dije ahorita en la pregunta anterior, ellos piensan que la gente que asiste a los eventos de música electrónica son gente drogadicta, gente que solo se va a drogar, no sé, a hacer cosas malas, y no es así. Eeh, si hay preferencia por algunos géneros ya sea por lo que la gente dice de moda, no sé, pero, anteriormente si era más fácil conseguir los permisos a comparación de como lo son hoy en día, ya que hoy en día eeh...la escena ha estado más, más decaída más...entonces no hay como tanto apoyo como lo había antes por parte de las autoridades. (Vera Orozco, 2013e)

Las instituciones de control siempre han visto con cierto recelo la proliferación de este tipo de eventos realizados en algunas ocasiones por pequeños empresarios, pero cuando se trata de grandes empresas dedicadas al ocio nocturno, las situaciones cambian, por la sencilla razón de las garantías que el inmenso flujo de dinero ofrece al bienestar de las instituciones de control y a la sociedad aledaña al evento. Sin embargo ningún club, bar o evento está exento de que la autoridad esté monitoreando constantemente la legalidad en que se encuentren; aunque se debe tener en cuenta que en ciertas partes se presenta un mayor rigor en tales inspecciones de control.

Respecto a la sociedad, también existen miradas de desconfianza e intolerancia, pues por un lado se asocia a la música electrónica con consumo de drogas y narcotráfico y por otro lado la música es vista como sonidos que carecen de sentido. Pero con el transcurrir de los años tal situación ha ido cambiando, no porque la sociedad se haya vuelto tolerante sino a la manipulación que las industrias culturales y discográficas han hecho de la cultura musical electrónica al venderla y posicionarla a nivel global cómo un objeto de consumo masivo en donde la música y todo lo que la rodea se convierta en experiencia de lujo, estatus y hedonismo. Aunque tampoco se puede desconocer que también dentro de la sociedad hay mucha gente que no andan con prejuicios y se dan la oportunidad de escuchar y tener alguna experiencia sonora en algún evento, sumado a los diferentes esfuerzos que se hace por parte de los empresario-promotores, por vender una imagen diferente de los eventos de música electrónica en relación a las drogas; en el siguiente aparte se puede apreciar la opinión al respecto de uno de mis entrevistados:

Rodolfo Vera: ¿Cómo ve la sociedad en general este tipo de eventos?

John Ciro: como lo ve la sociedad, no sé, yo creo que en general, lo ven mal, pero..., pues por lo que le dije ahorita, por lo que siempre piensan que son a drogarse, hacer cosas malas, pero, la idea de a poco de a poco es decirle a la gente que no que la música electrónica no siempre es droga, uno se puede parchar en cualquier parte, en cualquier sitio, con las personas que sea y si en verdad usted siente la música, no tiene necesidad de drogarse ni hacer cosas malas... (Vera Orozco, 2013e)

Yo creo que la gente se apropiado de la música de tal forma de compartirla de un modo de...de alegría como pueden compartir el vallenato otros géneros que influyen en la sociedad entonces, como que cada uno aporta su grano de arena en el otro para...para que lleguen a pensar que no solo es drogas y...y eso sino que también que es algo de amor. (Vera Orozco, 2013f)

Como se evidencia con las anteriores entrevistas, hay diferentes posiciones, que manifiestan por una parte los esfuerzos por cambiar la imagen y por otra, la tolerancia que ha surgido en la sociedad.

5.6. Conclusiones:

Respecto a los procesos de inclusión y exclusión en los eventos culturales de música electrónica en Medellín, son varios los aspectos que pude evidenciar en cuanto a sus prácticas sociales, primero abordé lo concerniente a las diferentes localidades dentro de un evento, a saber, la zona general, V.I.P., palcos – evento masivo- y terraza y lobby –clubs-, en donde a través de una óptica bourdesiana, pude establecer los roles o posicionamiento social de cada uno de los agentes asistentes a cada una de estas localidades dentro del campo social de los eventos de música electrónica. En este punto los capitales económicos y simbólicos entraron a jugar un papel fundamental entre los escuchas-espectadores de la zona general frente a los asistentes a la zonas de palcos y V.I.P, mientras que en los clubes el estar ubicado en el *lobby* o la terraza era solo cuestión de gustos musicales entrando a jugar el *habitus* incorporado y el capital social.

Respecto a los diferentes agentes que se desenvuelven dentro de un evento de música electrónica: Djs, productores y empresarios -estén vinculados o no al evento al que se asiste-. Éstos también tienen un posicionamiento y jerarquía dentro del campo social, pues por el lado de los empresarios, estos deciden y tienen la última palabra de cómo se va a realizar el evento, además de escoger los Djs que van a tocar dentro del acontecimiento artístico y así mismo estos velan por lograr un buen capital económico y simbólico que posicione sus eventos en el mundo cultural de la música electrónica; por otro lado los Djs del evento también ejercen su rol evidenciado en el capital simbólico que se puede reflejar dentro de un evento, es decir, los Djs tienen sus círculos exclusivos en las fiestas además de poder influir en el curso de éstas al dirigir la curva musical, ya sea por iniciativa propia o diferentes solicitudes de Djs allegados que se encuentren en el recinto.

Respecto al consumismo, son las industrias culturales y discográficas las que influyen en que cada vez, los diferentes agentes implícitos en el campo social de la cultura musical electrónica

estén adquiriendo música, tecnología, accesorios, ropa y experiencias en eventos (hedonismo), con el fin de ir afianzando un estatus y prestigio que den cuenta de los capitales económicos, simbólicos y sociales de los agentes según su posicionamiento social en el campo.

En cuanto a la globalización de la música electrónica, es inevitable no nombrar todo lo relacionado a los aspectos *underground* y *mainstream*, pues si remontamos la historia un poco aparecerá en escena el eje Detroit-Berlín, además de otros focos como Londres, Ibiza, New York y Chicago, como esos lugares en que se desarrolló por primera vez la escena musical electrónica de baile y que posteriormente se dispersó por el mundo conservando cierto recelo en los círculos de agentes que escuchaban tal música; como lo fue en Medellín, Bogotá, Cali, Cartagena y el eje cafetero. Pues en un principio dicha cultura musical fue *underground*, hasta que los diferentes medios masivos de comunicación nutridos por las diferentes industrias culturales y discográficas fueron mediatizando lo que en su momento era *underground* hasta llevarlo al nivel del *mainstream* y, por ende se fue desarrollando culturalmente colectivos de escuchas de una tendencia y otra, o de una manera más bourdesiana, escuchas con un gusto cultivado y escuchas con gusto sin educación.

Volviendo un poco atrás, en referencia a las diferentes localidades dentro de los eventos y alejándose un poco de las prácticas sociales, vale la pena mencionar lo tocante a las violencias simbólicas presentes en las zonas de fronteras entre localidades, pues son las vallas, los agentes de seguridad y las diferentes expresiones de ostentación y hedonismo de los palcos (capital simbólico y económico), los elementos que están constantemente recordando al resto de agentes espectadores de que existe un sitio restringido al que no es posible ingresar si no se posee un capital económico.

Por último quiero hacer énfasis en las jerarquías y relaciones de poder de las instituciones y la sociedad frente a la cultura musical electrónica, pues cada agente institucional y la sociedad tiene su rol en el mencionado campo social; pues por un lado las instituciones hegemónicas de control aplican mecanismos que regulan el funcionamiento de los diferentes eventos, al expedir los permisos, inspeccionar que no hayan drogas ni licor adulterado y de contrabando, y mucho menos armas y menores de edad; por su lado la sociedad se encarga de emitir juicios de valor que en última instancia puede afectar a la opinión pública en contra de las fiestas o eventos de música electrónica al catalogarlas como focos de consumo de drogas y violencia, además de censurar una

música que sale de los estereotipos populares sonoros. Pero la otra cara de la moneda, va de la mano con los altos flujos de dinero que pueden propiciar las grandes industrias culturales al generar y monopolizar eventos musicales relacionados al *mainstream* y que por ende, va a encontrar los favores y facilidades de las instituciones de control en la ejecución de sus actividades comerciales.

6. CONCLUSIONES FINALES

El motivo principal del presente trabajo de grado, era describir y recalcar las dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales que subyacen en los eventos y fiestas musicales de la cultura musical electrónica de Medellín, pues la problemática radica en que esta comunidad cultural ha sido en primer lugar satanizada por la sociedad y las instituciones hegemónicas de control y en segundo lugar invisibilizada por las instituciones académicas en referencia a los estudios sobre la música como expresión cultural de una sociedad donde se manifiestan en este caso, una serie de fenómenos sociales y culturales de una comunidad juvenil antioqueña que adoptó los sonidos y música de baile de otras latitudes geográficas (Detroit, New York, Ibiza, Berlín, Chicago, Londres y Nápoles). ¿Cuáles fueron las causas y efectos de esta apropiación musical por parte de los colectivos de oyentes, disc jockeys, productores y empresarios de Medellín? Para dar respuesta a este interrogante se hace preciso como dice John Blacking, analizar el componente extramusical, dicho de otra manera, “los valores sociales que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del «contexto»: por esta razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre «extramusical»” (Blacking, 2006, p. 14).

Pues a pesar de que las primeras manifestaciones musicales electrónicas se desarrollaron a principios del siglo pasado en una fase muy experimental, tuvo sus repercusiones a nivel sonoro y tecnológico setenta años después en ciudades como New York, Detroit y Chicago, cada uno de estos espacios con sus propias y particulares implicaciones e influencias sociales, económicas, políticas y culturales, que dieron como resultado varios géneros musicales como el Techno Detroit, el Chicago House y el Garage House, y que posteriormente se difundieron hacia Londres, Ibiza, Berlín y el resto de Europa; actuando bajo otras lógicas contextuales y espaciales. Posteriormente dichos géneros musicales van entrando a Colombia y a Medellín tímidamente, primero a través de sujetos que tuvieron experiencias en el exterior y fueron introduciendo la música adquirida en otros países y segundo por medio de los diferentes medios de comunicación como la radio y la televisión que cada vez encontraban más éxitos musicales de la música electrónica para difundir en un creciente público de oyentes; hasta que surgieron los primeros espacios nocturnos (Plataforma,

Subterránea y Cancún Bar), la primera emisora temática (La X) y las primeras tiendas especializadas de venta de música en la ciudad de Medellín.

Por el momento ya se puede evidenciar en la ciudad que dicho movimiento en primera instancia llega y es adoptado por las diferentes comunidades juveniles, sobretodo la comunidad LGTBI, por cuestiones de esnobismo y moda; de otra manera se puede decir, que dichas manifestaciones musicales en el exterior congregaban colectivos marginados por la sociedad (LGTBI, afrodescendientes, etnias, clases obreras, mujeres.), pero en Medellín independientemente de la comunidad LGTBI, congregaba otro tipo de comunidades en relación a las clases sociales – más exclusivas económicamente hablando-. Sin embargo, se debe dejar bien claro, que estas clases sociales exclusivas eran las que tenían acceso a los diferentes espacios nocturnos, pues, en lo relativo a la difusión musical, las emisoras no tenían prejuicios con las clases sociales, pues se llega a todos los rincones de la ciudad.

Y así empieza a surgir una incipiente cultura musical electrónica en Medellín, la cual se marca y se empieza a notar más dentro de la sociedad a partir de los primeros años del naciente siglo XXI; en primer lugar, aparecen nuevos artistas locales, en segundo lugar, las tecnologías y los medios de comunicación como el internet brindan mayores posibilidades de adquisición musical entre los escuchas, en tercer lugar surgen el concepto de club y *raves* y *posraves*, en cuarto lugar aparecen las primeras empresas realizadoras de eventos como Medellinstyle, intelligent división, entre otros. Lo más interesante que se puede ver en los primeros años del nuevo milenio, es el consumismo creciente por parte de los oyentes en lo pertinente a la música y los eventos, pues por un lado hubo una época en que dineros sucios de colectivos al margen de la ley financiaron eventos, lo cual propició una alta proliferación de eventos que no fue duradera, por otro lado, con el desarrollo de los conceptos espaciales de club y *rave*, se puede ver que la razón de éstos son totalmente diferentes a las razones por las que se dieron en Estados Unidos y Europa, en otras palabras hubo en juego otras causas sociales, económicas, políticas y culturales que a la vez marcaron procesos de inclusión y exclusión. En relación a los *raves*, los *posraves* y los clubs, el primero se realiza bajo el marco de la ilegalidad, la subversión y lo alternativo y los segundos bajo el marco de la legalidad y el consumismo.

Ya consolidado el campo social de la música electrónica en Medellín, los diferentes agentes que intervienen son los disc jockeys, los productores, los empresarios y los escuchas, estableciéndose así una relación entre dominantes y dominados que luchan por la adquisición de los diferentes capitales en juego dentro del campo social, pues, por un lado están los disc jockeys y productores compitiendo por capitales económicos y simbólicos y por el otro están también los empresarios y los oyentes, los primeros tratando de dominar el campo y todos los capitales en juego y los segundos son los agentes sobre los que se ejerce un mayor dominio, aunque algunos de éstos más independientes—oyentes—procuren por circular dentro de esferas sonoras más *underground*, mientras que otros escuchas más consumistas, son objetos de los intereses del *mainstream* y las industrias culturales que la manipulan. Generándose de este modo, o sea, en la relación entre dominados y dominantes procesos de inclusión y exclusión.

Por otro lado en las diferentes revisiones que hice de los estados del arte que trataron el tema de las fiestas electrónicas en Medellín o de las actividades de ocio nocturno, muchos de estos trataron a las fiestas electrónicas como rituales y a los *disc jockeys* se les concedió la categoría de chamanes, lo cual objeté desde mi posición de tesista en antropología y *disc jockey*, argumentando que no es válido argumentar las fiestas electrónicas desde un solo punto de vista, o sea desde el ritual, porque este análisis lo que hace es invisibilizar muchas actividades de índole, social, económica, política y cultural, pues las fiestas electrónicas son solo fiestas musicales, aunque posiblemente en sus inicios en Estados Unidos y Europa pudo tener alguna connotación ritualista, algo que no sucedió en Medellín; por el lado de los *disc jockeys* es muy forzado categorizarlos como chamanes, en primer lugar este concepto es un universalismo que acuñó Eliade y en segundo lugar las funciones del *disc jockey* son muy diferentes a las de un chaman de Siberia.

Tocando ahora el contexto espacio-temporal de las fiestas y eventos de música electrónica de Medellín, se debe tener en cuenta primero, la posición del sonido en el espacio y tiempo, con el fin de definir la materialidad y fisicalidad de lo sonoro; segundo, en sus inicios los espacios que buscaron para realizar las actividades culturales musicales, trataron de seguir las estéticas de los contextos musicales pioneros (galpones industriales y fincas en las periferias de la ciudad), en otras palabras, los espacios de los eventos estaban en función de la imitación, pero con el transcurrir del tiempo y la evolución conceptual en nuestro país de los clubs, *raves* y *posraves*, la apropiación de

los espacios se tornó mucho más pragmática, dicho de otra forma, lo que se buscó ya, era alejarse de los poderes hegemónicos, de la sociedad y poder encontrar en los espacios una zona de esparcimiento, libertad, sofisticación (pool party, miradores), discreción y de fácil acceso. Lo interesante es ver como a través de la música se crean fronteras dentro del campo social musical, entre lo coercitivo y lo legal, representado por las instituciones del gobierno y la sociedad y, lo subversivo e ilegal representado por las empresas promotoras de eventos *underground* (*raves*), los primeros se mueven en la ciudad y de día y los segundos se mueven en la periferias, la noche y en los lugares reciclados – los cuales no llaman la atención-.

En lo concerniente a la identidad y los gustos musicales, se debe tener en cuenta factores – a la luz de las teorías de Pierre Bourdieu- como los *habitus* inculcados en relación a ese primer contacto que se tiene con la música, es decir, lo que fue la primera influencia sonora a través de las instituciones como la familia, la educación, los medios de comunicación, etc., y subsiguientemente con el paso de los años los *habitus* incorporados, las disposiciones y los capitales en juego de los diferentes campos sociales por los que un agente va experimentando, hasta encontrar un lugar en el mundo sonoro y musical. Sin embargo, es de recalcar que de acuerdo a las condiciones de existencia, el nivel educativo y el estrato socioeconómico, éstos pueden ser influyentes a la hora de hablar de un gusto mundano o inculcado, sin dejar de lado lo pertinente a la acumulación de experiencias netamente musicales que lleven a un agente a ir explorando nuevas tendencias musicales que salen por completo del *mainstream* o lo vulgar, hablando en vocablos bourdesianos. No obstante, como se pudo ver en algunos cuadros relativos a las encuestas hechas sobre los gustos musicales, la música electrónica *underground*, al parecer, no es exclusiva únicamente de círculos socioeconómicos altos, antes por el contrario, dichos estratos, son más dados al consumismo, tienen más contacto con las innovaciones tecnológicas y por ende con las diferentes redes sociales y medios de comunicación, lo cual le da otro sentido al término bourdesiano de los gustos inculcados, es decir, aquí en Medellín y en Colombia son los medios masivos de comunicación y el *mainstream* quien está inculcando los gustos musicales sin importar el estrato. Lo que me lleva a reflexionar nuevamente sobre los procesos que influyen para que un escucha tenga un gusto musical relativo a los sonidos y música *underground*. Tengo muy claro varios aspectos que pueden inducir a los oyentes hacia ciertas tendencias musicales, por ejemplo, las condiciones de existencia y los *habitus* inculcados siempre y cuando se hayan dado en ambientes atravesados por agentes relacionados

intensamente con la música (melómanos, coleccionistas, músicos, etc.), también los *habitus* incorporados y las disposiciones adquiridas en los diferentes campos sociales por los que se mueve un sujeto, pueden tener una alta relevancia, debido a la relación que va tener con otros sujetos y con los que encuentra identidad en relación a algún género musical, además de la experiencia sonora que se va acumulando y por último, lo pertinente a los capitales, tienen su propio peso a la hora de facilitar la circulación y adquisición de experiencias sonoras entre los oyentes. Las encuestas que realicé, solo me dan indicios de que debo buscar por otro lado, para encontrar más información sobre las influencias que llevan a un colectivo de oyentes a identificarse con sonidos *underground*, o en otras palabras, con propuestas musicales más experimentales, inéditas y fuera de un contexto netamente comercial.

También merece ser mencionado, todo los elementos pertenecientes o que se entretajan alrededor de lo musical, como bien lo expresa Vilas, con los mundos intersubjetivos, dicho de otra manera, aquellos elementos como la edad, las drogas, la moda, las experiencias de viaje compartidas, el estrato socioeconómico, el nivel educativo, redes sociales, el espectáculo extramusical, etc., que en última instancia también congrega e identifica colectivos de sujetos.

Del anterior párrafo, quiero ampliar ciertos puntos, empezando por las condiciones etarias, como uno de esos factores que cohesiona sujetos que se identifican por ser de una determinada edad, o también aquellos agentes que tienen la posibilidad de adquirir el estatus de juventud sin importar su edad biológica, hallándose en este aspecto afinidades e identidades entre los individuos que se pueden dar dicho lujo, porque es cierto, la juventud es una categoría suntuosa. Quiero agregar, que entre aquellos sujetos que pueden elongar su juventud, existen un tipo de eventos musicales electrónicos que son de su predilección y con los cuales encuentran un punto de identidad, y se trata de lo concerniente a los Djs del rock, como lo son Chemical Brothers, Daft Punk, Cassius, Fatboy Slim, Massive Attack, etc.

En lo relativo a las estéticas y visuales, hay muchos aspectos identitarios que convocan alrededor de imágenes, ideologías, temas y modas, cargados de simbolismo y significados, ya que de un lado la cultura musical electrónica al estar debatiéndose entre la ilegalidad y la legalidad, encuentra afinidad en temáticas contraculturales como, la ecología, en íconos revolucionarios

(izquierda, discriminación racial, comunidad LGTBI, antiimperialismo, antiglobalización, etc.), entre otros, o también se hace una alusión constante a imágenes sobre la ufología, la psicodelia, el cyberpunk, los biomecánicos, la tecnología y las máquinas, etc., por su parte la moda juega un papel importante en las estéticas y visuales de los sujetos, desde el momento en que la cultura musical electrónica adquirió en ciertos círculos más aledaños a la tendencia *mainstream*, ciertas connotaciones de glamur, sofisticación y hedonismo, poniéndose en juego dentro del campo social capitales simbólicos -que dan fe de un capital económico- entre los diferentes agentes que integran y participan en la cultura musical electrónica en Medellín.

A partir también de las temáticas contraculturales que se desprenden a nivel simbólico de las estéticas y visuales, quiero hacer hincapié sobre la ideología P.L.U.R., la cual se convirtió a principios de la década de los noventa como una ideología que promovía unas normas de convivencia entre los sujetos que integran la cultura musical. Por un lado se debe tener presente que los efectos de la droga MDMA o éxtasis sobre los consumidores propician ciertos estados de euforia, bienestar y camaradería entre usuarios, lo cual generaban aquellos sentimientos de paz, amor, unidad y respeto, y por ende querían irradiar dichos sentimientos a los entornos extramusicales pero relativos a la cultura musical; y por el otro lado, llega un momento que la ideología P.L.U.R., se sale del contexto en que se originó, debido al efecto comercial de la propagación de dicha ideología a través de las industrias culturales, al convertirla en un eslogan y bandera mediática. Sin embargo es de reiterar, que muy posiblemente hayan pequeños círculos muy alternativos y *underground*, donde aún se puedan encontrar dichas prácticas de convivencia entre oyentes, *disc jockeys*, empresarios y productores.

Hoy por hoy, gracias a las redes sociales, la cultura musical electrónica ha encontrado en ella una herramienta que se ha consolidado como una extensión del campo social; desde las redes se congrega, se confluje, se generan, se difunden y se dispersan ideologías, debates, publicidades de eventos, tecnologías y músicas, foros especializados, información inmediata de cambios a última hora de fiestas, venta de música, ropa y artículos tecnológicos, promoción de sellos discográficos independientes, difusión de producciones musicales de talentos nuevos (*disc jockeys* y productores), etc., dichos elementos en última instancia se convierten en aspectos identitarios alusivos a una cultura musical dentro de una red social y virtual que desterritorializa y

reterritorializa simultáneamente lo que van publicando los agentes implicados desde sus artículos tecnológicos de producción musical y comunicación. Sumado a las cuestiones de la red, están propician también espacios de resistencia entre los oyentes, empresarios y artistas, pues, por un lado está la información inmediata de cambio de planes, de ubicación de un evento, con el fin de confundir a las autoridades que persiguen los *raves*, por el otro está la promoción de sellos discográficos independientes que vende música exclusiva, evadiendo así los planes comerciales y consumistas de las grandes industrias culturales y discográficas, en otras palabras, se consume calidad musical y se apoya lo emergente. Y no se puede dejar atrás las diferentes temáticas contraculturales en relación a la política, la economía y la ecología, al promover eventos que apoyan fundaciones de animalistas, la educación o críticas a lo gubernamental, etc.

Por último las drogas, se tornan como un aspecto identitario, en primer lugar al congregarse escuchas que encuentran una afinidad en la relación sonidos – efectos de las drogas y en segundo lugar, están aquellos que encuentran un refugio en la música y las drogas sintéticas de las vicisitudes laborales, familiares y de la vida, hallando identidad con otros sujetos por ir en un mismo barco – en términos coloquiales-, y en tercer lugar están los que negocian solo con drogas sintéticas, para costear la asistencia a los eventos y poder estar rodeado de amigos. Con esto no quiero decir que todos los sujetos inmersos en el campo social consumen algún tipo de droga y que, tampoco las drogas sintéticas son exclusivas de las fiestas electrónicas; en Medellín actualmente, cualquier campo social musical (vallenato, rock, reguetón, etc.) tiene una alta presencia de escuchas que consumen drogas y que encuentran identidad en ellas, sin embargo es la música electrónica el contexto más satanizado por la sociedad y las instituciones de control, debido a que sus estéticas sonoras y visuales no corresponden a los estereotipos sonoros tradicionales de la sociedad antioqueña.

Así como hay aspectos identitarios en relación a los géneros musicales y los mundos intersubjetivos que circundan lo musical, dentro de estos aspectos podemos encontrar una serie de procesos de inclusión y exclusión que transversalmente están presentes en el posicionamiento social de los diferentes agentes dentro del campo social, teniendo en cuenta lo espacio-temporal, el consumismo y las relaciones de poder con las entidades de control, externas al campo social pero que no están del todo desvinculadas al contexto cultural, simplemente están ahí a la expectativa,

esperando momentos para desarrollar sus mecanismos de control, por un lado persiguiendo los raves –eventos que operan en las periferias y bajo el marco de la ilegalidad- y por el otro, apoyando los eventos grandes, los cuales se encuentran bajo el marco de la legalidad.

En cuanto a los espacios dentro de un evento social se pudo establecer que en los límites que separan una localidad de otra –sea V.I.P., palcos o general- se ejerce cierta violencia simbólica, que está recordando constantemente la diferencia que hay de capitales económicos y simbólicos entre los oyentes-espectadores de uno u otro lado.

Así mismo, entre los diversos agentes que conforman el campo social se dan procesos de inclusión y exclusión de acuerdo a los capitales en juego, es decir, entre un Dj famoso con un alto capital simbólico y un empresario realizador de un evento, aquí vamos a encontrar cierta reciprocidad donde ambos van a ganar; de esta manera dentro del campo se van a percibir una serie de interacciones y luchas por adquirir los capitales en juego, pues por el lado de los empresarios incluyen a los sujetos que les representa buenos capitales económicos y simbólicos; los Djs y productores van a estar en búsqueda de capitales económicos, simbólicos y sociales, y los escuchas también están al acecho por capitales sociales y simbólicos.

De acuerdo a lo que ocurre en referencia al consumismo y la globalización, las industrias culturales capitalizan cualquier concepto novedoso, que les pueda implicar dinero, como es el caso de la lucha paralela entre las tendencias *mainstream* y *underground*, creando controversias entre los escuchas de cada corriente. Sin embargo, es de recalcar que entre los escuchas del *mainstream* se manejan ciertos apelativos despectivos para referirse a la música *underground* como música plana y monótona y al contrario los de la tendencia *underground* se refieren al *mainstream* como música vulgar, “tarro” o “pandereta”. Lo más interesante de todo esto, es lo que plantea Pierre Bourdieu con los gustos inculcados y los gustos no educados –pues en dicha época la dinámica era totalmente diferente a la de la actualidad: lo *underground* era lo inculcado-, pues, en la actualidad del nuevo milenio las industrias culturales están inculcando el gusto de los sujetos consumidores con música comercial e invadiendo todos los espacios en los que los medios de comunicación tienen su jurisdicción, además de ir confinando o marginando las corrientes *underground*, hasta el momento justo de retomar y blanquear algunos de los géneros musicales que más estén sonando

dentro de la tendencia inédita, para convertirlos en fenómeno de masas. Mientras tanto, los agentes de las corrientes menos comerciales, tratan de resistir al crear nuevos estilos musicales, promoviendo cierto hermetismo que procure la perpetuación de la tendencia y por ende la educación constante de sus adeptos a través de las redes y de los eventos musicales de carácter *underground*.

En general la música electrónica es un fenómeno musical que viene abriendo camino desde hace un poco más de cien años, y en donde cada época se ha destacado por ciertas particularidades atravesadas por situaciones coyunturales de nivel social, político, económico y cultural.

Medellín, ha sido junto a Bogotá, la ciudad donde más se ha desarrollado la cultura musical electrónica en Colombia; sin embargo, a pesar de que este movimiento ha crecido vertiginosamente durante los últimos 20 años, no ha sido motivo de interés por las instancias académicas y muchos menos ha tenido el apoyo suficiente de las dependencias culturales de la alcaldía o gobernación, debido al estigma y satanización por parte de las instituciones de control y la ciudad. La cultura electrónica de Medellín, en los pocos estudios que se le han dedicado, ha sido objeto de descripción desde el enfoque ritualista o a partir del estudio y análisis de la juventud y el consumo de drogas. Detrás de las fiestas o eventos de música electrónica de la capital antioqueña, hay una serie de dinámicas sociales, económicas y políticas que imponen un ritmo y reglas de juego al campo social –cultura musical electrónica-, sin dejar atrás que durante los últimos 20 años los contextos espacio-temporales junto a los agentes –empresarios, artistas y oyentes- que intervienen, también han presentado algunos cambios y por ende han influenciado la cultura musical, ya sea hacia tendencias más comerciales o inéditas. Se creía que esta era una cultura musical exclusiva de estratos altos, pero en la actualidad este punto es de discusión, es decir, 20 años atrás, es muy posible que los círculos de oyentes fueran en su mayoría de estratos altos, pero hoy en día tal situación ha encontrado un punto de equilibrio entre clases sociales. No obstante, la escena de la música electrónica del presente en Medellín, tiene algunas similitudes con las diferentes ciudades pioneras, en relación a la apropiación de espacios, lo sonoro, las estéticas, etc., pero bien es cierto, reconocer que también hay particularidades –que diferencian- en lo concerniente a los procesos de inclusión y exclusión e identidad, que a la vez son manifestaciones de dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales de la sociedad colombiana.

REFERENCIAS

- Augé, M. (2000). *Los «no lugares» espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Bauman, Z. (2006). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A. ISBN (IO), 84-32J-1272-X.
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, 12, pp. 149-162.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Blanquéz, J & Morera, O. (2002). “*Loops: Una historia de la música electrónica*”. Punta Gorda (U.S.A.): Editorial Mondadori. ISBN 9788439709015.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F: Editorial Grijalbo, S.A. ISBN 968-419-825-6.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. ISBN 978-84-306-0911-6.
- Bredpy, G. (Productor/escritor/director). (2006). *Detroit Techno - The Creation of Techno Music – HighTechSou*. [Documental]. A Glu Studios Production & Fine Mess Productions.
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gElNoedRj5Q>
- Broughton, F. & Brewster, B. (2003). *Manual Del DJ*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s. l.
- Caro Almela, A. (2009). El consumo como rito y la emergencia de una nueva sociabilidad. La Coruña: X congreso mundial de semiótica, septiembre, 2009.

- Clottes, J & Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel. ISBN 84-344-6644-9.
- Collin, M & Godfrey, J. (2009). *Altered state: the story of ecstasy culture and acid house*. London: Serpent's Tail. ISBN 978 1 84668 713 6.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos Editorial. ISBN 978-34-7658-908-3.
- Cruces, F. (2004). Música y ciudad: Definiciones, procesos y perspectivas. *Revista Transcultural de Música*. (4). ISSN: 1697-0101.
- Eliade, M. (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo De Cultura Económica. ISBN 978-968-16-1058-6.
- Faithless. (1998). *God is a Dj*. [Canción]. Cheeky records, Álbum: Sunday.
- Farré, M. & Poudevida, S. (s/f). *Éxtasis y drogas de diseño*. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/173418079/Extasis-y-drogas-de-disen-o>
- Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. ISBN 950-518-180-9.
- Feixa, C. (2006). *De jóvenes, bandas y tribus*. 3ª Edición. Barcelona: Editorial Ariel. ISBN 978-84-344-8787-1.
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, (6). SSN: 1697-0101.
- Forsyth, J. M. (2009). 'Gritos de cerveza, cerveza': el rol de la música y de los DJs en el control del desorden en los clubes nocturnos. *Adicciones*, 21(4), pp. 327-345.

Frith, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México D.F: Editorial Grijalbo. ISSN 970-05-0583-6.

Gilbert, J & Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum 'n' bass y garaje*. Barcelona: Paidós. ISBN 84-493- 1473-9.

Goffman, E. (1970). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.

González Ruiz, M. (s/f). *Hacia una teoría comprensiva de la práctica social: Notas de reflexión acerca de la distinción de Boudieu*. Recuperado de: http://laberinto.uma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=296:hacia-una-teoria-comprensiva-de-la-practica-social&catid=52:lab18&Itemid=54

Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Homobono Martínez, J. I. & Aranguren Roldán, J. (2004a). Presentación: Fiestas, rituales e identidades. Jornadas de reflexión en la ciudad festiva. *Zainak*, 26, pp. 13-29.

Homobono Martínez, J. I. (2004b). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Zainak*, 26, pp. 33-76.

Kyrou, A. (2006). *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid; Editorial Traficante De Sueños.

La gente que verdaderamente baila, los palcos y V.I.P. (s/f). Recuperado de: <http://medellinstyle.com/gente-que-verdaderamente-baila-vip-palcos-las-apariencias.htm>

La otra historia de los *raves*. (2011). Recuperado de:
<http://zealotsounds.wordpress.com/2011/11/07/peace-love-unity-and-respect>

La primera década del dance electrónico: De Londres a Ibiza / La visión de Danny Rampling, (2009). Recuperado de:
<http://clon.uam.mx/spip.php?page=recherche&lang=es&recherche=La+primera+d%C3%A9cada+del+dance+electr%C3%B3nico%3A+De+Londres+a+Ibiza+%2F+La+visi%C3%B3n+de+Danny+Rampling>

Lévy, P. (2007). *Cibercultura: Informe al consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos Editorial. ISBN: 978-84--7658-808—6.

Luna Arocas, R. (2000). El consumo y la identidad: un proceso de autocreación. *Artículo aceptado por la revista Investigación y Marketing*, 70, pp. 6-15.

Machado Gómez, D. (2005). *Sensibilidades liberadoras y espacios de la distinción: espera, rito y desesperación de las fiestas de música electrónica en Medellín*. Medellín, 57 h. (Tesis inédita de pregrado en antropología). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Margulis, M. & Urresti, M. (2008). *La juventud es más que una palabra: Ensayos sobre cultura y juventud*. 3ª Edición. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad. ISBN 950-786-113-0.

Margulis, M. y otros. (1997). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, cap. I. Argentina: Biblos.

Martínez González, R. (2009). El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica. *Revista Cuicuilco*, (46), pp. 197-220

- Martínez Herrera, J. M. (2010). *Des-encuentro con la noche, los jóvenes y el desencanto de un sitio proveedor de sentido. Medellín, 138 h.* (Tesis inédita de maestría en Antropología Social). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Mcleod, K. (2001). Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies*. 13, pp. 59-75. ISSN: 1524-2226.
- Meashan, F & Hadfield, p. (2009). Todo empieza con «E»: Exclusión, etnicidad y formación de élites en el mundo actual de las discotecas inglesas. *Adicciones*, 21(4), pp. 363-386.
- Nogués Pedregal, A. M. (s/f). *El ritual como proceso*. Recuperado de: http://www.dip-alicante.es/hipokrates/hipokrates_i/pdf/ESP/435e.pdf
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Revista transcultural de música*. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Pérez-Bustamante Yágar, B. R. (2010). *El Vj y la creación audiovisual performativa: hacia una estética radical de la postmodernidad*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Pineda, J. A. (Productor); Del Rivero Herrera, A. (Director); Celma, F. (Escritor). (2012). *Desindustrialización y el Detroit Techno: Una aproximación al contexto*. [Documental]. Morton Studios. : Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=pq9Jivkd5AY>
- Prieberg, F. K. (1961). *Música de la era técnica*. Buenos Aires: Editorial Universitaria De Buenos Aires.

- Rey, G. (2009). *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. ISBN: 978-84-8347-056-5.
- Ribes Leiva, A. J. (2006). Las fiestas como expresión/ simulacro de la comunidad: Globalización y modernidad avanzada. *Revista andaluza de ciencias sociales. Anduli*, (6), pp. 29-42.
- Ruesga Bono, J. (2004). Intersecciones, híbridos y deriva (dos) La música en la cultura electro-digital. *Intersecciones La música en la cultura electro-digital*, pp. 4-15. ISBN: 84-609-6965-7.
- Semán, P & Vila, P. (2008). *La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus"*. Recuperado de: <http://www.temoa.info/es/node/480870>
- Steingress, G. (2006). El caos creativo: Fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. *Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. (6), pp. 43-75.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: Estructura y anti-estructura*. Madrid: Taurus.
- Velasco, H & Díaz de Rada, Á. (1997). "El trabajo de campo". *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Madrid: Editorial Trotta.
- Vera Orozco, R. (11 de septiembre, 2013a). [Entrevista hecha al disc jockey Daniel Palacio]. Grabación en audio.
- Vera Orozco, R. (11 de diciembre, 2013b). [Entrevista hecha a María Victoria Tamayo, en Niquía, Bello]. Grabación en audio.
- Vera Orozco, R. (11 de diciembre, 2013c). [Entrevista hecha al disc jockey Rithmycals]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (11 de diciembre, 2013d). [Entrevista hecha al Dj-Productor Jorge Jara, en Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (11 de diciembre, 2013e). [Entrevista realizada al empresario-promotor, John Ciro, en Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (11 de diciembre, 2013f). [Entrevista realizada al empresario-promotor, Nacho, en Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (30 de noviembre, 2013g). *Diario de campo, fiesta lost in the mountains (Guarne)*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (7 de diciembre, 2013h). *Diario de campo, Baren (bar)*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (22 de marzo, 2014a). [Entrevista hecha a Cesar Cardona, en Manchester, Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (22 de marzo, 2014b). [Entrevista hecha a Érica Llanos, en Niquía; Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (21 de marzo, 2014c). [Entrevista hecha al Dj productor Nikol Claude]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (20 de marzo, 2014d). [Entrevista realizada a Chaman, propietario de Baren y empresario-promotor, en Baren]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (22 de marzo, 2014e). [Entrevista realizada a Felipe, oyente-espectador, en Bello]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (10 de septiembre, 2014f). [Entrevista hecha a Dj-Productor Diego Serrato, en Café Calle 66]. Grabación en audio.

Vera Orozco, R. (23 de marzo, 2014g). *Diario de campo, fiesta de Technasia (Santa Fe de Antioquia)*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (24 de enero, 2014h). *Diario de campo, en Aula 69 (bar)*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (22 de marzo, 2014i). *Diario de campo, fiesta privada Bello*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, Trans 2, pp. 1-21. ISSN: 1697-0101.

ANEXOS

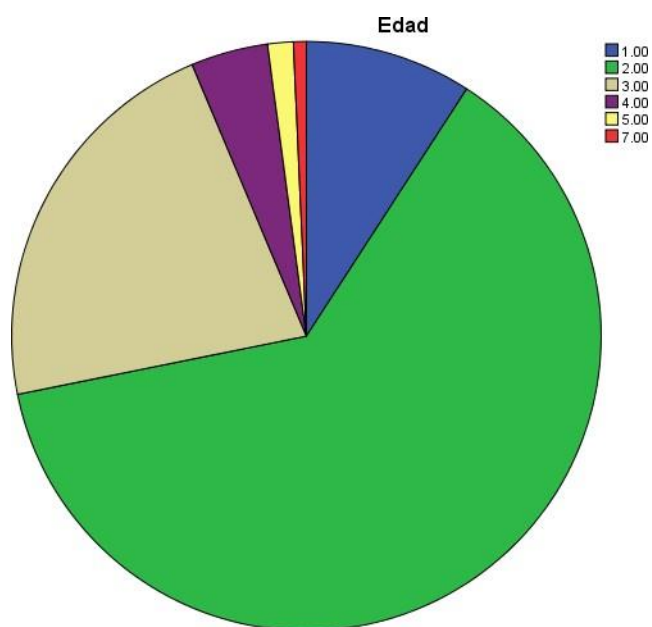
Anexo 1. Tablas y gráficos de análisis de la encuestas.

• **Edad**

Tabla 9. Edad.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
1.00	13	9.2	9.2	9.2
2.00	89	62.7	62.7	71.8
3.00	31	21.8	21.8	93.7
Válidos 4.00	6	4.2	4.2	97.9
5.00	2	1.4	1.4	99.3
7.00	1	.7	.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 6. Edad.



• Comparaciones de edad con otras variables:

Edad con Adquisición

Tabla 10. Contingencia Adquisición_de_música * Edad.

Recuento

		Edad						Total
		1.00	2.00	3.00	4.00	5.00	7.00	
Adquisición_de_música	Perdidos	0	1	0	0	0	0	1
	Internet-Comprada-	0	2	0	0	0	0	2
	Internet-Descarga gratuita-	5	46	18	2	1	0	72
	Discotiendas	0	0	0	0	0	1	1
	Intercambios	0	0	1	0	0	0	1
	Otros	0	1	1	0	0	0	2
	Internet-Comprada-, Internet-	0	4	0	0	1	0	5
	Descarga gratuita-							
	Internet-Comprada-,	0	1	0	0	0	0	1
	Intercambios							
	Internet-Descarga gratuita-,	0	2	0	0	0	0	2
	Discotiendas							
	Internet-Descarga gratuita-,	6	15	5	2	0	0	28
	Intercambios							
	Internet-Descarga gratuita-,	1	5	1	0	0	0	7
	Otros							
	Internet-Comprada-, Internet-	0	1	0	0	0	0	1
	Descarga gratuita-, Discotiendas							
	Internet-Comprada-	0	2	1	0	0	0	3
	Internet-Comprada-, Internet-	0	1	0	0	0	0	1
Descarga gratuita-, Otros								
Internet-Descarga gratuita-,	1	2	3	1	0	0	7	
Discotiendas, Intercambios								
Internet-Comprada-,	0	1	0	0	0	0	1	
Discotiendas, Otros								
Internet-Descarga gratuita-,	0	3	1	1	0	0	5	
Intercambios, Otros								
Internet-Comprada-, Internet-	0	1	0	0	0	0	1	
Descarga gratuita-, Discotiendas,								
Intercambios								
Total		13	88	31	6	2	1	141

Tabla 11. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	182.458 ^a	85	.000
Razón de verosimilitudes	47.866	85	1.000
Asociación lineal por lineal	.027	1	.871
N de casos válidos	141		

a. 103 casillas (95.4%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Edad y Tipo de música

Tabla 12. Contingencia Edad * Tipo_música.

Recuento

	Tipo_música				Total
	Perdido	Electrónica	Otros géneros	Electrónica y otros géneros	
Edad 1.00	0	0	7	6	13
2.00	0	1	53	35	89
3.00	1	0	15	15	31
4.00	0	0	3	3	6
5.00	0	0	1	1	2
7.00	0	1	0	0	1
Total	1	2	79	60	142

Tabla 13. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	75.565 ^a	15	.000
Razón de verosimilitudes	14.277	15	.505
Asociación lineal por lineal	.000	1	.985
N de casos válidos	142		

a. 18 casillas (75.0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Edad y espacios

Tabla 14. Congencia Espacio_de_escucha * Edad.

Recuento

		Edad						Total
		1.00	2.00	3.00	4.00	5.00	7.00	
espacio_de_escucha	Perdidos	0	2	0	0	1	0	3
	Bares	0	2	1	0	0	0	3
	Clubes	0	4	1	0	0	0	5
	Raves	0	1	0	0	0	0	1
	Hogar	1	9	2	0	0	0	12
	Conciertos	0	0	0	0	0	1	1
	Otros	0	0	1	0	0	0	1
	Bares, Clubes	0	0	0	1	0	0	1
	Bares, Parques	0	0	0	1	0	0	1
	Bares, Hogar	1	9	10	2	1	0	23
	Bares, Otros	0	0	1	0	0	0	1
	Clubes, Raves	0	0	2	0	0	0	2
	Clubes, Hogar	1	4	2	0	0	0	7
	Clubes, Conciertos	0	2	0	0	0	0	2
	Clubes, Otros	0	1	0	0	0	0	1
	Raves, Parques	1	1	0	0	0	0	2
	Raves, Conciertos	0	1	0	0	0	0	1
	Parques, Hogar	1	1	0	0	0	0	2
	Hogar, Conciertos	1	2	3	0	0	0	6
	Bares, Clubes, Parques	0	0	0	1	0	0	1
	Bares, Clubes, Hogar	0	6	0	0	0	0	6
	Bares, Clubes, Conciertos	0	1	0	0	0	0	1
	Bares, Raves, Conciertos	0	3	1	0	0	0	4
	Bares, Parques, Hogar	1	4	0	0	0	0	5
	Bares, Hogar, Conciertos	1	9	1	0	0	0	11
	Bares, Hogar, Otros	0	2	0	0	0	0	2
	Clubes, Raves, Parques	0	0	1	0	0	0	1
	Clubes, Raves, Hogar	0	1	0	0	0	0	1
	Clubes, Parques, Hogar	0	1	0	0	0	0	1
	Clubes, Hogar, Conciertos	1	2	1	0	0	0	4
	257	0	1	0	0	0	0	1
	Raves, Parques, Hogar	1	0	0	0	0	0	1

Parques, Hogar, Otros	0	1	1	0	0	0	2
Bares, Clubes, Parques, Hogar	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Clubes, Hogar, Conciertos	1	1	0	0	0	0	2
Bares, Clubes, Conciertos, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Raves, Parques, Hogar	0	1	0	0	0	0	1
1356	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Parques, Hogar, Conciertos	0	4	0	0	0	0	4
Bares, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	0	0	0	1
Bares, Hogar, Conciertos, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Clubes, Raves, Hogar, Conciertos	0	1	0	0	0	0	1
Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	0	0	1	0	0	0	1
Clubes, Hogar, Conciertos, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Parques, Hogar, Conciertos, Otros	0	2	0	0	0	0	2
Bares, Clubes, Raves, Parques, Hogar	0	0	1	0	0	0	1
Bares, Clubes, Raves, Parques, Conciertos	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	1	1	0	0	0	0	2
Bares, Clubes, Parques, Hogar, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Clubes, Hogar, Conciertos, Otros	0	0	0	1	0	0	1
Bares, Raves, Parques, Hogar, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Parques, Hogar, Conciertos, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Bares, Clubes, Raves, Parques, Hogar, Otros	0	0	1	0	0	0	1
Total	13	89	31	6	2	1	142

Tabla 15. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	365.655 ^a	260	.000
Razón de verosimilitudes	148.389	260	1.000
Asociación lineal por lineal	.455	1	.500
N de casos válidos	142		

a. 314 casillas (98.7%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Edad y artistas favoritos

Tabla 16. Contingencia Artistas_favoritos * Edad.

Recuento

		Edad						Total
		1.00	2.00	3.00	4.00	5.00	7.00	
Artistas_favoritos	Perdido	10	57	18	4	1	1	91
	Underground	1	2	3	0	0	0	6
	Mainstream	2	27	9	1	1	0	40
	Underground, Mainstream	0	3	1	1	0	0	5
Total		13	89	31	6	2	1	142

Tabla 17. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	9.869 ^a	15	.828
Razón de verosimilitudes	9.283	15	.862
Asociación lineal por lineal	.761	1	.383
N de casos válidos	142		

a. 19 casillas (79.2%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .04.

Edad y géneros musicales

Tabla 18 .Contingencia Géneros_musicales * Edad.

Recuento

		Edad						Total
		1.00	2.00	3.00	4.00	5.00	7.00	
Géneros_musicales	Perdido	9	61	22	3	1	1	97
	Techno	0	4	0	0	0	0	4
	House	1	3	0	1	0	0	5
	Trance	0	5	0	0	0	0	5
	Dubstep	0	0	1	0	0	0	1
	Trip Hop	0	1	0	0	0	0	1
	Techno, House	0	1	3	0	0	0	4
	Techno, Trance	0	1	0	0	0	0	1
	House, Trance	0	0	1	0	0	0	1
	House, Otros	0	0	0	1	0	0	1
	Trance, Otros	0	1	0	0	0	0	1
	Dubstep, Otros	1	0	0	0	0	0	1
	Trip Hop, Otros	0	0	0	1	0	0	1
	Techno, House, Trance	0	1	0	0	0	0	1
	Techno, House, Dubstep	0	1	0	0	0	0	1
	Techno, House, Trip Hop	0	1	0	0	1	0	2
	Techno, House, Otros	0	0	1	0	0	0	1
	Techno, Trance, Otros	0	1	0	0	0	0	1
	Techno, Dubstep,	0	1	0	0	0	0	1
	Drum 'n' bass							
	Techno, Dubstep, Trip Hop	0	1	0	0	0	0	1
	Techno,	0	0	2	0	0	0	2
	Drum 'n' bass, Trip Hop							
	Techno, House, Trance	0	1	0	0	0	0	1
	House, Trance, Dubstep	2	0	0	0	0	0	2
	House, Trance,	0	1	0	0	0	0	1
	Drum 'n' bass							
	Techno, House, Trance,	0	1	0	0	0	0	1
	Dubstep							
	Techno, House, Trip Hop, Otros	0	0	1	0	0	0	1
	Techno, House, Trance,	0	1	0	0	0	0	1
	Otros							

	Techno, Dubstep, Drum 'n bass, Trip Hop, Otros	0	1	0	0	0	0	1
	Techno, House, Trance, Dubstep, Drum 'n bass, Trip Hop, Tech House, Otros	0	1	0	0	0	0	1
Total		13	89	31	6	2	1	142

Tabla 19. Pruebas de chi-cuadrado.

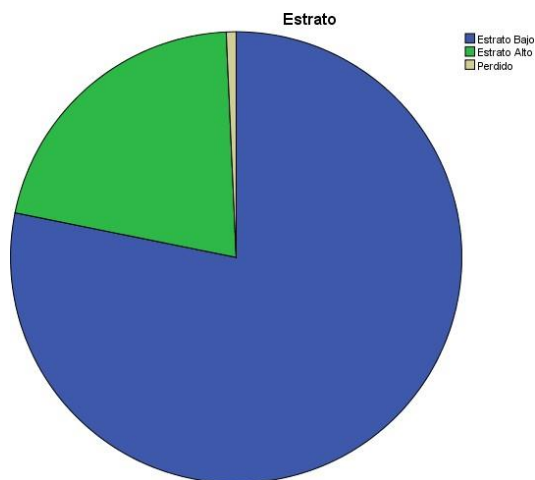
	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	156.650 ^a	140	.159
Razón de verosimilitudes	84.014	140	1.000
Asociación lineal por lineal	.120	1	.729
N de casos válidos	142		

a. 171 casillas (98.3%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Estrato

Tabla 20. Estrato.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Estrato Bajo	111	78.2	78.2	78.2
Estrato Alto	30	21.1	21.1	99.3
Perdido	1	.7	.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 7. Estrato.

- **Estrato socioeconómico y otros:**

Estrato y tipo de música:
Tabla 21. Tabla de contingencia Tipo_música * Estrato.

Recuento

	Estrato			Total
	Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Perdido	1	0	0	1
Electrónica	1	1	0	2
Otros géneros	69	9	1	79
Electrónica y otros géneros	40	20	0	60
Total	111	30	1	142

Tabla 22. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	11.703 ^a	6	.069
Razón de verosimilitudes	12.197	6	.058
Asociación lineal por lineal	6.285	1	.012
N de casos válidos	142		

- a. 8 casillas (66.7%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Estrato y artista:

Tabla 23. Contingencia Artistas_favoritos * Estrato.

Recuento

		Estrato			Total
		Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Artistas_favoritos	Perdido	80	10	1	91
	Underground	4	2	0	6
	Mainstream	23	17	0	40
	Underground, Mainstream	4	1	0	5
Total		111	30	1	142

Tabla 24. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	17.457 ^a	6	.008
Razón de verosimilitudes	16.876	6	.010
Asociación lineal por lineal	1.631	1	.202
N de casos válidos	142		

- a. 8 casillas (66.7%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .04.

Estrato y Género musical:

Tabla 25. Contingencia Géneros_musicales * Estrato.

Recuento

		Estrato			Total
		Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Géneros_musicales	Perdido	76	20	1	97
	Techno	3	1	0	4
	House	4	1	0	5
	Trance	1	4	0	5
	Dubstep	1	0	0	1

Trip Hop	1	0	0	1
Techno, House	4	0	0	4
Techno, Trance	0	1	0	1
House, Trance	1	0	0	1
House, Otros	1	0	0	1
Trance, Otros	1	0	0	1
Dubstep, Otros	1	0	0	1
Trip Hop, Otros	1	0	0	1
Techno, House, Trance	1	0	0	1
Techno, House, Dubstep	1	0	0	1
Techno, House, Trip Hop	2	0	0	2
Techno, House, Otros	1	0	0	1
Techno, Trance, Otros	1	0	0	1
Techno, Dubstep, Drum'n'bass	0	1	0	1
Techno, Dubstep, Trip Hop	1	0	0	1
Techno, Drum'n'bass, Trip Hop	1	1	0	2
Techno, House, Trance	1	0	0	1
House, Trance, Dubstep	1	1	0	2
House, Trance, Drum'n'bass	1	0	0	1
Techno, House, Trance, Dubstep	1	0	0	1
Techno, House, Trip Hop, Otros	1	0	0	1
Techno, House, Trance, Otros	1	0	0	1
Techno, Dubstep, Drum'n'bass, Trip Hop, Otros	1	0	0	1
Techno, House, Trance, Dubstep, Drum'n'bass, Trip Hop, Tech House, Otros	1	0	0	1
Total	111	30	1	142

Tabla 26. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	27.125 ^a	56	1.000
Razón de verosimilitudes	28.422	56	.999
Asociación lineal por lineal	.270	1	.603
N de casos válidos	142		

a. 85 casillas (97.7%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Estrato y espacios:**Tabla 27.** Contingencia Espacio_de_escucha * Estrato.

Recuento

		Estrato			Total
		Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Espacio_de_escucha	Perdidos	3	0	0	3
	Bares	2	1	0	3
	Clubes	4	1	0	5
	Raves	1	0	0	1
	Hogar	11	1	0	12
	Conciertos	0	1	0	1
	Otros	0	1	0	1
	Bares, Clubes	0	1	0	1
	Bares, Parques	1	0	0	1
	Bares, Hogar	17	6	0	23
	Bares, Otros	1	0	0	1
	Clubes, Raves	0	2	0	2
	Clubes, Hogar	7	0	0	7
	Clubes, Conciertos	2	0	0	2
	Clubes, Otros	1	0	0	1
	Raves, Parques	2	0	0	2
	Raves, Conciertos	1	0	0	1
	Parques, Hogar	2	0	0	2
	Hogar, Conciertos	5	1	0	6
	Bares, Clubes, Parques	0	1	0	1
	Bares, Clubes, Hogar	5	1	0	6

Bares, Clubes, Conciertos	1	0	0	1
Bares, Raves, Conciertos	1	3	0	4
Bares, Parques, Hogar	4	1	0	5
Bares, Hogar, Conciertos	7	4	0	11
Bares, Hogar, Otros	2	0	0	2
Clubes, Raves, Parques	1	0	0	1
Clubes, Raves, Hogar	1	0	0	1
Clubes, Parques, Hogar	1	0	0	1
Clubes, Hogar, Conciertos	3	1	0	4
257	0	0	1	1
Raves, Parques, Hogar	1	0	0	1
Parques, Hogar, Otros	2	0	0	2
Bares, Clubes, Parques, Hogar	0	1	0	1
Bares, Clubes, Hogar, Conciertos	1	1	0	2
Bares, Clubes, Conciertos, Otros	1	0	0	1
Bares, Raves, Parques, Hogar	1	0	0	1
1356	0	1	0	1
Bares, Parques, Hogar, Conciertos	4	0	0	4
Bares, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	1
Bares, Hogar, Conciertos, Otros	1	0	0	1
Clubes, Raves, Hogar, Conciertos	1	0	0	1
Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	1	0	0	1
Clubes, Hogar, Conciertos, Otros	1	0	0	1
Parques, Hogar, Conciertos, Otros	2	0	0	2
Bares, Clubes, Raves, Parques, Hogar	0	1	0	1
Bares, Clubes, Raves, Parques, Conciertos	1	0	0	1
Bares, Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	2	0	0	2

	Bares, Clubes, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	1
	Bares, Clubes, Hogar, Conciertos, Otros	1	0	0	1
	Bares, Raves, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	1
	Bares, Parques, Hogar, Conciertos, Otros	1	0	0	1
	Bares, Clubes, Raves, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	1
Total		111	30	1	142

Tabla 28. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	200.844 ^a	104	.000
Razón de verosimilitudes	73.750	104	.989
Asociación lineal por lineal	.569	1	.451
N de casos válidos	142		

a. 155 casillas (97.5%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Estrato y adquisición:

Tabla 29. Contingencia Adquisición_de_música * Estrato.

Recuento

	Estrato			Total
	Estrato Bajo	Estrato Alto	Perdido	
Perdidos	1	0	0	1
Internet-Comprada-	0	2	0	2
Internet-Descarga gratuita-	53	18	1	72
Adquisición_de_música	0	1	0	1
a Intercambios	1	0	0	1
Otros	2	0	0	2
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-	2	3	0	5

Internet-Comprada-, Intercambios	0	1	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Discotiemdas	1	1	0	2
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios	26	2	0	28
Internet-Descarga gratuita-, Otros	6	1	0	7
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Discotiemdas	1	0	0	1
Internet-Comprada-	3	0	0	3
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Otros	1	0	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Discotiemdas, Intercambios	6	1	0	7
Internet-Comprada-, Discotiemdas, Otros	1	0	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios, Otros	5	0	0	5
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Discotiemdas, Intercambios	1	0	0	1
Total	110	30	1	141

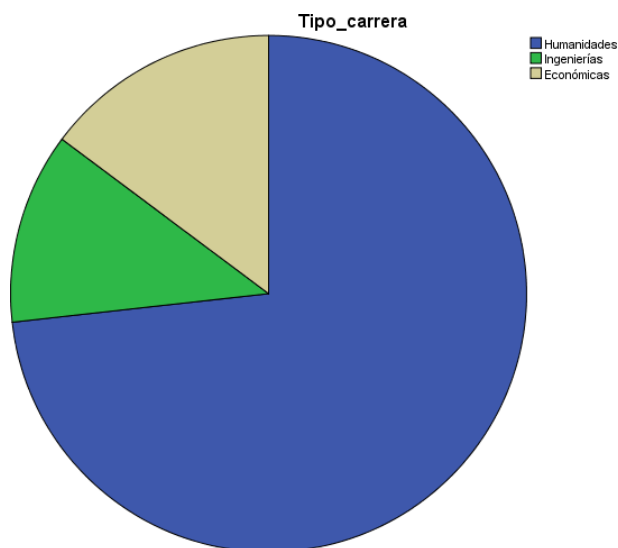
Tabla 30. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	30.048 ^a	34	.662
Razón de verosimilitudes	31.041	34	.613
Asociación lineal por lineal	2.277	1	.131
N de casos válidos	141		

a. 48 casillas (88.9%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .01.

Tipo de carrera:**Tabla 31.** Tipo_carrera.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Humanidades	104	73.2	73.2
	Ingenierías	17	12.0	85.2
	Económicas	21	14.8	100.0
	Total	142	100.0	100.0

Gráfico 8. Tipo_carrera.

- Programa académico y otros:

Programa académico y tipo musical:**Tabla 32.** Contingencia Tipo_música * Programa_académico.

Recuento	Programa_académico			Total
	Humanidades	Ingenierías	Económicas	
Perdido	0	1	0	1
Tipo_música Electrónica	1	1	0	2
Otros géneros	62	4	13	79

	Electrónica y otros géneros	41	11	8	60
Total		104	17	21	142

Tabla 33. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	16.118 ^a	6	.013
Razón de verosimilitudes	12.837	6	.046
Asociación lineal por lineal	.463	1	.496
N de casos válidos	142		

a. 6 casillas (50.0%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .12.

Programa académico y artistas:

Tabla 34. Contingencia Artistas_favoritos * Programa_académico.

Recuento

		Programa_académico			Total
		Humanidades	Ingenierías	Económicas	
Artistas_favoritos	Perdido	76	2	13	91
	Underground	6	0	0	6
	Mainstream	17	15	8	40
	Underground, Mainstream	5	0	0	5
Total		104	17	21	142

Tabla 35. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	40.278 ^a	6	.000
Razón de verosimilitudes	39.710	6	.000
Asociación lineal por lineal	.069	1	.793
N de casos válidos	142		

a. 7 casillas (58.3%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .60.

Programa académico y Género musical:

Tabla 36. Contingencia Géneros_musicales * Programa_académico.

Recuento

		Programa_académico			Total
		Humanidades	Ingenierías	Económicas	
Géneros_musicales	Perdido	71	12	14	97
	Techno	2	0	2	4
	House	4	1	0	5
	Trance	1	4	0	5
	Dubstep	1	0	0	1
	Trip Hop	1	0	0	1
	Techno, House	2	0	2	4
	Techno, Trance	1	0	0	1
	House, Trance	0	0	1	1
	House, Otros	1	0	0	1
	Trance, Otros	1	0	0	1
	Dubstep, Otros	1	0	0	1
	Trip Hop, Otros	1	0	0	1
	Techno, House, Trance	0	0	1	1
	Techno, House, Dubstep	1	0	0	1
	Techno, House, Trip Hop	2	0	0	2
	Techno, House, Otros	1	0	0	1
	Techno, Trance, Otros	1	0	0	1
	Techno, Dubstep,	1	0	0	1
	Drum´n´bass				
	Techno, Dubstep, Trip Hop	1	0	0	1
	Techno,	2	0	0	2
	Drum´n´bass, Trip Hop				
	Techno, House, Trance	1	0	0	1
	House, Trance, Dubstep	2	0	0	2
	House, Trance,	1	0	0	1
	Drum´n´bass				
	Techno, House, Trance,	1	0	0	1
	Dubstep				
	Techno, House, Trip Hop, Otros	1	0	0	1
	Techno, House, Trance,	1	0	0	1
	Otros				

	Techno, Dubstep, Drum'n'bass, Trip Hop, Otros	0	0	1	1
	Techno, House, Trance, Dubstep, Drum'n'bass, Trip Hop, Tech House, Otros	1	0	0	1
Total		104	17	21	142

Tabla 37. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	57.373 ^a	56	.424
Razón de verosimilitudes	47.462	56	.785
Asociación lineal por lineal	.345	1	.557
N de casos válidos	142		

a. 84 casillas (96.6%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .12.

Programa académico y espacios de escucha:

Tabla 38. Contingencia Espacio_de_escucha * Programa_académico.

Recuento

	Programa_académico			Total
	Humanidades	Ingenierías	Económicas	
Perdidos	3	0	0	3
Bares	3	0	0	3
Clubes	1	1	3	5
Raves	1	0	0	1
Hogar	10	1	1	12
Conciertos	0	1	0	1
Otros	1	0	0	1
Bares, Clubes	1	0	0	1
Bares, Parques	1	0	0	1
Bares, Hogar	16	5	2	23
Bares, Otros	1	0	0	1
Clubes, Raves	2	0	0	2
Clubes, Hogar	4	0	3	7

Clubes, Conciertos	0	0	2	2
Clubes, Otros	1	0	0	1
Raves, Parques	2	0	0	2
Raves, Conciertos	1	0	0	1
Parques, Hogar	2	0	0	2
Hogar, Conciertos	4	1	1	6
Bares, Clubes, Parques	1	0	0	1
Bares, Clubes, Hogar	3	0	3	6
Bares, Clubes, Conciertos	1	0	0	1
Bares, Raves, Conciertos	0	3	1	4
Bares, Parques, Hogar	5	0	0	5
Bares, Hogar, Conciertos	9	2	0	11
Bares, Hogar, Otros	1	0	1	2
Clubes, Raves, Parques	1	0	0	1
Clubes, Raves, Hogar	1	0	0	1
Clubes, Parques, Hogar	1	0	0	1
Clubes, Hogar, Conciertos	3	1	0	4
257	0	0	1	1
Raves, Parques, Hogar	1	0	0	1
Parques, Hogar, Otros	2	0	0	2
Bares, Clubes, Parques, Hogar	1	0	0	1
Bares, Clubes, Hogar, Conciertos	1	1	0	2
Bares, Clubes, Conciertos, Otros	1	0	0	1
Bares, Raves, Parques, Hogar	1	0	0	1
1356	0	1	0	1
Bares, Parques, Hogar, Conciertos	4	0	0	4
Bares, Parques, Hogar, Otros	1	0	0	1
Bares, Hogar, Conciertos, Otros	1	0	0	1
Clubes, Raves, Hogar, Conciertos	0	0	1	1
Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	1	0	0	1

Clubes, Hogar, 1	0	0	1
Conciertos, Otros			
Parques, Hogar, 2	0	0	2
Conciertos, Otros			
Bares, Clubes, Raves, 1	0	0	1
Parques, Hogar			
Bares, Clubes, Raves, 0	0	1	1
Parques, Conciertos			
Bares, Clubes, Parques, 2	0	0	2
Hogar, Conciertos			
Bares, Clubes, Parques, 1	0	0	1
Hogar, Otros			
Bares, Clubes, Hogar, 0	0	1	1
Conciertos, Otros			
Bares, Raves, Parques, 1	0	0	1
Hogar, Otros			
Bares, Parques, Hogar, 1	0	0	1
Conciertos, Otros			
Bares, Clubes, Raves, 1	0	0	1
Parques, Hogar, Otros			
Total	104	17	142

Tabla 39. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	116.308 ^a	104	.193
Razón de verosimilitudes	104.228	104	.475
Asociación lineal por lineal	.374	1	.541
N de casos válidos	142		

a. 155 casillas (97.5%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .12.

Programa académico y Adquisición musical:

Tabla 40. Contingencia Adquisición_de_música * Programa_académico.

Recuento	Programa_académico			Total
	Humanidades	Ingenierías	Económicas	
Adquisición_de_músicaPerdidos	1	0	0	1

Internet-Comprada-	0	2	0	2
Internet-Descarga gratuita-	47	10	15	72
Discotiendas	0	1	0	1
Intercambios	1	0	0	1
Otros	1	0	1	2
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-	2	3	0	5
Internet-Comprada-, Intercambios	1	0	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas	1	1	0	2
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios	25	0	3	28
Internet-Descarga gratuita-, Otros	6	0	1	7
Internet-Comprada-, Internet- Descarga gratuita-, Discotiendas	1	0	0	1
Internet-Comprada-	3	0	0	3
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Otros	1	0	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas, Intercambios	7	0	0	7
Internet-Comprada-, Discotiendas, Otros	1	0	0	1
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios, Otros	4	0	1	5
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas, Intercambios	1	0	0	1
Total	103	17	21	141

Tabla 41. Pruebas de chi-cuadrado.

	Valor	gl	Sig. asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	52.991 ^a	34	.020

Razón de verosimilitudes	47.875	34	.058
Asociación lineal por lineal	2.918	1	.088
N de casos válidos	141		

a. 48 casillas (88.9%) tienen una frecuencia esperada inferior a 5. La frecuencia mínima esperada es .12.

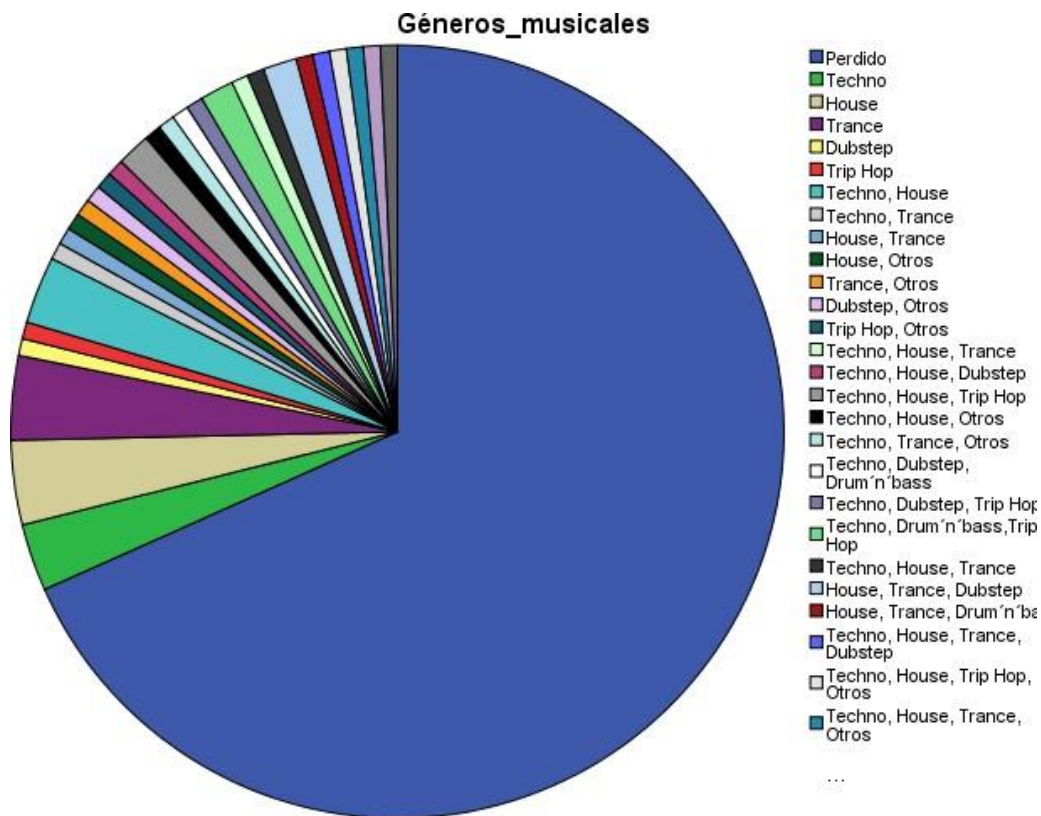
Género musical:

Tabla 42. Géneros_musicales.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdido	97	68.3	68.3	68.3
Techno	4	2.8	2.8	71.1
House	5	3.5	3.5	74.6
Trance	5	3.5	3.5	78.2
Dubstep	1	.7	.7	78.9
Trip Hop	1	.7	.7	79.6
Techno, House	4	2.8	2.8	82.4
Techno, Trance	1	.7	.7	83.1
House, Trance	1	.7	.7	83.8
House, Otros	1	.7	.7	84.5
Trance, Otros	1	.7	.7	85.2
Dubstep, Otros	1	.7	.7	85.9
Trip Hop, Otros	1	.7	.7	86.6
Válidos Techno, House, Trance	1	.7	.7	87.3
Techno, House, Dubstep	1	.7	.7	88.0
Techno, House, Trip Hop	2	1.4	1.4	89.4
Techno, House, Otros	1	.7	.7	90.1
Techno, Trance, Otros	1	.7	.7	90.8
Techno, Dubstep, Drum'n'bass	1	.7	.7	91.5
Techno, Dubstep, Trip Hop	1	.7	.7	92.3
Techno, Drum'n'bass, Trip Hop	2	1.4	1.4	93.7
Techno, House, Trance	1	.7	.7	94.4
House, Trance, Dubstep	2	1.4	1.4	95.8

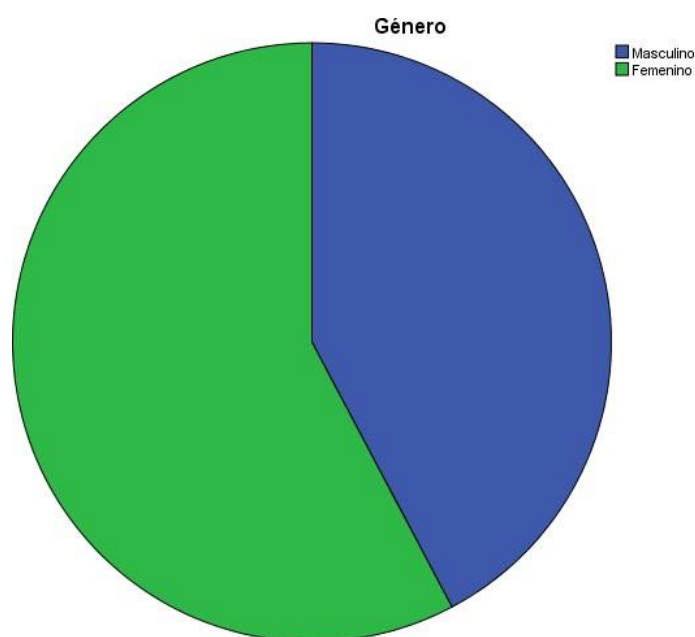
House, Trance, Drum 'n' bass	1	.7	.7	96.5
Techno, House, Trance, Dubstep	1	.7	.7	97.2
Techno, House, Trip Hop, Otros	1	.7	.7	97.9
Techno, House, Trance, Otros	1	.7	.7	98.6
Techno, Dubstep, Drum 'n' bass, Trip Hop, Otros	1	.7	.7	99.3
Techno, House, Trance, Dubstep, Drum 'n' bass, Trip Hop, Tech House, Otros	1	.7	.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 9. Géneros_musicales.

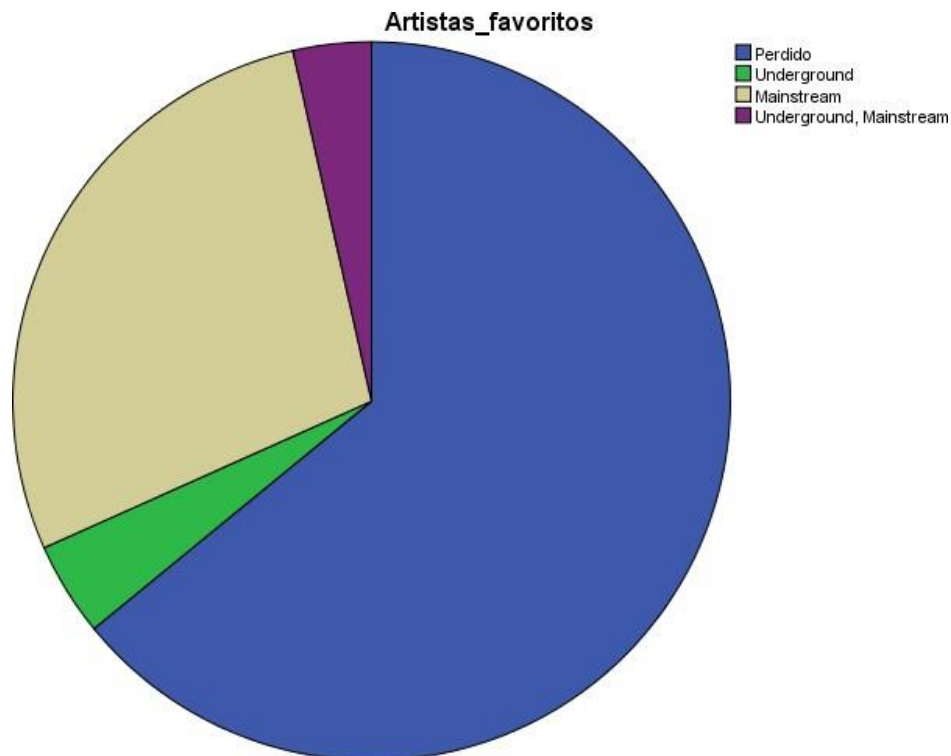


Género:**Tabla 43.** Género.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Masculino	60	42.3	42.3	42.3
Válidos Femenino	82	57.7	57.7	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 10. Género.**Artistas Favoritos:****Tabla 44.** Artistas_favoritos.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdido	91	64.1	64.1	64.1
Underground	6	4.2	4.2	68.3
Válidos Mainstream	40	28.2	28.2	96.5
Underground, Mainstream	5	3.5	3.5	100.0
Total	142	100.0	100.0	

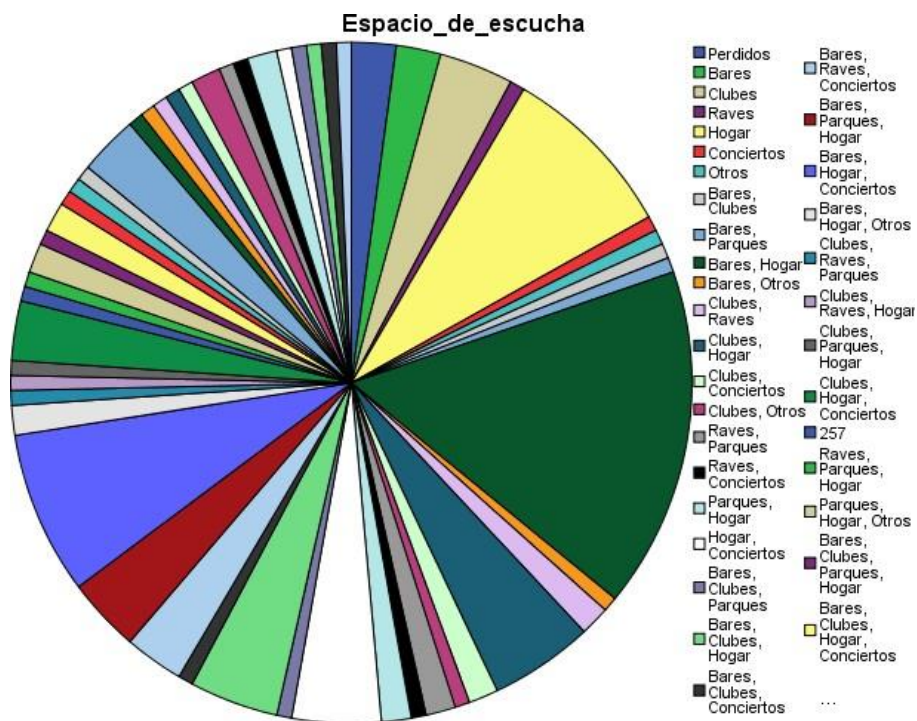
Gráfico 11. Artistas_favoritos.**Espacio de escucha:****Tabla 45.** Espacio_de_escucha.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdidos	3	2.1	2.1	2.1
Bares	3	2.1	2.1	4.2
Clubes	5	3.5	3.5	7.7
Raves	1	.7	.7	8.5
Hogar	12	8.5	8.5	16.9
Conciertos	1	.7	.7	17.6
Válidos Otros	1	.7	.7	18.3
Bares, Clubes	1	.7	.7	19.0
Bares, Parques	1	.7	.7	19.7
Bares, Hogar	23	16.2	16.2	35.9
Bares, Otros	1	.7	.7	36.6
Clubes, Raves	2	1.4	1.4	38.0
Clubes, Hogar	7	4.9	4.9	43.0

Clubes, Conciertos	2	1.4	1.4	44.4
Clubes, Otros	1	.7	.7	45.1
Raves, Parques	2	1.4	1.4	46.5
Raves, Conciertos	1	.7	.7	47.2
Parques, Hogar	2	1.4	1.4	48.6
Hogar, Conciertos	6	4.2	4.2	52.8
Bares, Clubes, Parques	1	.7	.7	53.5
Bares, Clubes, Hogar	6	4.2	4.2	57.7
Bares, Clubes, Conciertos	1	.7	.7	58.5
Bares, Raves, Conciertos	4	2.8	2.8	61.3
Bares, Parques, Hogar	5	3.5	3.5	64.8
Bares, Hogar, Conciertos	11	7.7	7.7	72.5
Bares, Hogar, Otros	2	1.4	1.4	73.9
Clubes, Raves, Parques	1	.7	.7	74.6
Clubes, Raves, Hogar	1	.7	.7	75.4
Clubes, Parques, Hogar	1	.7	.7	76.1
Clubes, Hogar, Conciertos	4	2.8	2.8	78.9
257	1	.7	.7	79.6
Raves, Parques, Hogar	1	.7	.7	80.3
Parques, Hogar, Otros	2	1.4	1.4	81.7
Bares, Clubes, Parques, Hogar	1	.7	.7	82.4
Bares, Clubes, Hogar, Conciertos	2	1.4	1.4	83.8
Bares, Clubes, Conciertos, Otros	1	.7	.7	84.5
Bares, Raves, Parques, Hogar	1	.7	.7	85.2
1356	1	.7	.7	85.9
Bares, Parques, Hogar, Conciertos	4	2.8	2.8	88.7
Bares, Parques, Hogar, Otros	1	.7	.7	89.4
Bares, Hogar, Conciertos, Otros	1	.7	.7	90.1
Clubes, Raves, Hogar, Conciertos	1	.7	.7	90.8
Clubes, Parques, Hogar, Conciertos	1	.7	.7	91.5

Clubes, Hogar, 1	.7	.7	92.3
Conciertos, Otros			
Parques, Hogar, 2	1.4	1.4	93.7
Conciertos, Otros			
Bares, Clubes, Raves, 1	.7	.7	94.4
Parques, Hogar			
Bares, Clubes, Raves, 1	.7	.7	95.1
Parques, Conciertos			
Bares, Clubes, Parques, 2	1.4	1.4	96.5
Hogar, Conciertos			
Bares, Clubes, Parques, 1	.7	.7	97.2
Hogar, Otros			
Bares, Clubes, Hogar, 1	.7	.7	97.9
Conciertos, Otros			
Bares, Raves, Parques, 1	.7	.7	98.6
Hogar, Otros			
Bares, Parques, Hogar, 1	.7	.7	99.3
Conciertos, Otros			
Bares, Clubes, Raves, 1	.7	.7	100.0
Parques, Hogar, Otros			
Total	142	100.0	100.0

Gráfico 12. Espacio_de_escucha.



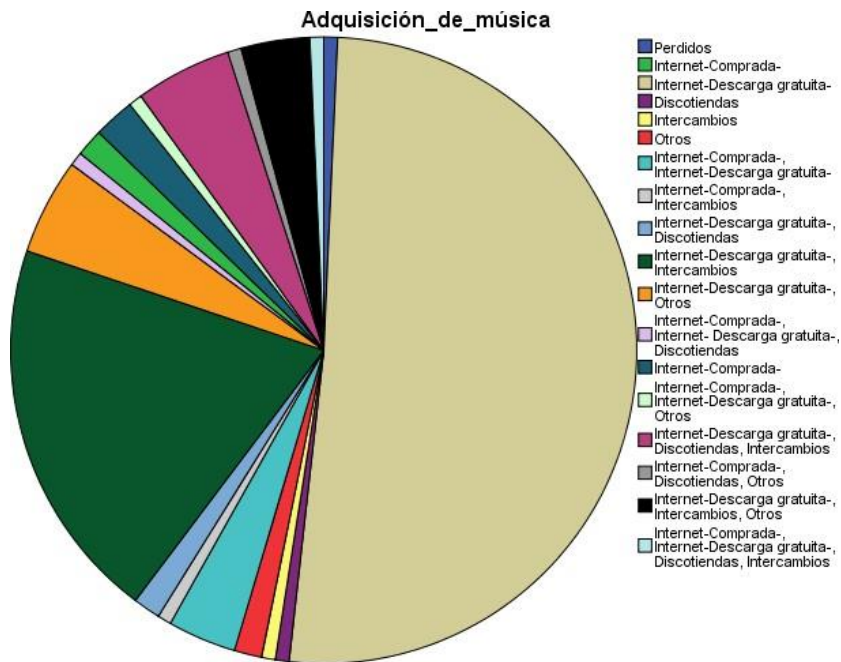
Adquisición de música:

Tabla 46. Adquisición_de_música.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdidos	1	.7	.7	.7
Internet-Comprada-	2	1.4	1.4	2.1
Internet-Descarga gratuita-	72	50.7	51.1	53.2
Discotiendas	1	.7	.7	53.9
Intercambios	1	.7	.7	54.6
Otros	2	1.4	1.4	56.0
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-	5	3.5	3.5	59.6
Internet-Comprada-, Intercambios	1	.7	.7	60.3
Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas	2	1.4	1.4	61.7
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios	28	19.7	19.9	81.6
Internet-Descarga gratuita-, Otros	7	4.9	5.0	86.5
Válidos Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas	1	.7	.7	87.2
Internet-Comprada-	3	2.1	2.1	89.4
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Otros	1	.7	.7	90.1
Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas, Intercambios	7	4.9	5.0	95.0
Internet-Comprada-, Discotiendas, Otros	1	.7	.7	95.7
Internet-Descarga gratuita-, Intercambios, Otros	5	3.5	3.5	99.3
Internet-Comprada-, Internet-Descarga gratuita-, Discotiendas, Intercambios	1	.7	.7	100.0

Total	141	99.3	100.0	
Perdidos Sistema	1	.7		
Total	142	100.0		

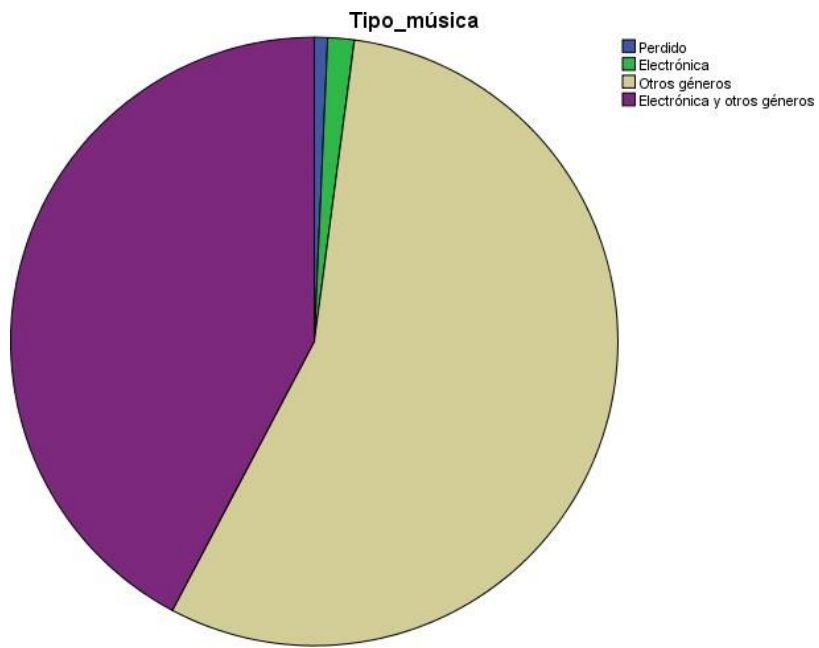
Gráfico 13. Adquisición_de_música.



Tipo de música:

Tabla 47. Tipo_música.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Perdido	1	.7	.7	.7
Electrónica	2	1.4	1.4	2.1
Otros géneros	79	55.6	55.6	57.7
Electrónica y otros géneros	60	42.3	42.3	100.0
Total	142	100.0	100.0	

Gráfico 14. Tipo_música.

Anexo 2. Diarios de campo.**Noviembre 30:****Fiesta:** *Lost in the mountain.***Line up:** M.A.L.A., Matheo Vélez, Tini.

En un principio la fiesta estaba programada para ser realizada en una zona rural de Caldas. A las 4 de la tarde me encontré con unos amigos que venían de Pereira para asistir al evento. Después de más de tres horas de trancón pudimos llegar donde María, en donde se arreglarían (bañar, comer, descansar un poco, etc.), para salir posteriormente hacia el evento.

Una de las situaciones más curiosas de la fiesta ocurrió más o menos a las 8 de la noche, cuando uno de los compañeros al revisar el *Facebook*, se enteró de que la fiesta la habían cambiado de lugar, en dirección a Guarne -6° retorno- sobre un desvío hacia Piedras Blancas. Lo interesante aquí, fue la difusión masiva, rápida y efectiva de la noticia a través de las redes sociales.

A las 10 de la noche emprendimos el viaje y otra vez la tecnología nos llevó al lugar preciso de la fiesta –aplicación de guía y mapas de los *smarthphone*-. Cuando llegamos al lugar del evento, el grupo de logística estaba apurado en hacer de nuevo el montaje. Nosotros fuimos los primeros en llegar del público.

Estacionamos el auto, y nos dispusimos a esperar a que abrieran las puertas. A las 12 de la noche nos tocó la alborada y una hora después dieron inicio a la fiesta, para esa hora cálculo que ya había por lo menos 100 espectadores.

El primer Dj que se sube es M.A.L.A. –debo confirmar primero si era ese Dj-, La verdad fue que éste tuvo problemas de sonido, y no me gustó mucho la curva que siguió, tocó hasta las 2:30 Am; pero lo más interesante fue que la Dj Tini estuvo merodeando el lugar desde que inicio la fiesta, además de tomarse fotos con todos los asistentes que le pidieron una fotografía, incluyéndome.

A las 2:30 Am se sube a tocar Matheo Vélez, con una curva musical excelente incitando a la fiesta pero al mismo tiempo retornaba a la calma.

Faltando un cuarto para las 4 de la mañana Tini comienza a tocar un *tech house* cargado de atmósferas que fueron evolucionando paulatinamente durante 3 horas, hasta convertirse en un *techno* contundente cargado de *Groove* y elegancia.

Respecto al público, se puede decir que eran unos escuchas con un oído musical exigente y que supieron administrar e ingerir los sonidos que los Djs reprodujeron en la noche. Noche que estuvo cargada de momentos cúspides –clímax- que se prolongaron hasta el amanecer.

Algunos consumen drogas como: éxtasis, *popper*, cocaína, marihuana, *special k*, *LSD*, alcohol, etc., con el fin de aguantar la maratónica jornada de baile, además de lograr una conexión más profunda con la música.

En cuanto al lugar del evento, este se encontraba en el retorno 6 vía Medellín –Guarne, en un desvío hacia la derecha con dirección a Piedras Blancas durante un 1,5 Km. El lugar era una casa con zonas verdes la construcción era aproximadamente de 500 mts². La fiesta se realizó en el 2 piso y el licor se vendió en el primer piso, la media de aguardiente costaba 50 mil, el ron 60 mil, el vodka o el tequila a 110 mil y el whisky a más de 300 mil.

Volviendo a la fiesta Tini tocó hasta las 8 Am, pero por cuestiones de logística yo abandone el lugar a las 7 Am; algo curioso fue que dos ciudadanos alemanes viajaron desde Bogotá solo a ver a Tini, además me hicieron el favor de llevarme en su taxi hasta la vía central; y así termino este día de campo para mí.

Palabras clave: *techno*, *tech house*, *Groove*, redes sociales, tecnología, logística, fiesta, evento, música electrónica, drogas.

7 de Diciembre 2013

Lugar: Baren

Fiesta: Chanchibaren.

Line up: Hector Calipzo, John Vera, Daniel Palacios, Pipe Vi y Julián Gallo.

Yo llegué a la lugar a las 10:30 Pm de la noche, en el momento se encontraba tocando, Hector Calipzo, posteriormente me senté con Daniel Palacios y su novia a hablar sobre cosas poco relevantes, más bien como un preámbulo de nuestro encuentro.

El bar estaba lleno, e inclusive había gente en la parte externa de éste, disfrutando de la música. Sin embargo, se podía percibir algunos grupos sociales, es decir por un lado había universitarios amantes de la música electrónica, y jóvenes obreros amantes también de la música y la fiesta electrónica, en este aspecto quiero dar una atención especial a un nuevo grupo de escuchas que se caracterizan todos por tener un nivel educativo hasta la secundaria o poseen una carrera técnica de 3 semestres, además de ser solteros; pero se dan el lujo de poder asistir a los eventos del ámbito electrónico. Sin embargo, había un grupo que al parecer son de estratos altos, pero son atraídos por el mundo de los “pillos”. Pues una de sus características es que son muy territoriales respecto al lugar que se encuentran ubicados dentro del bar.

Otro grupo que se pudo observar es el integrado por los *Disc Jockeys* y sus amigos. En mi caso yo pertenezco a este grupo. Y por supuesto permanecí toda la noche con ellos hablando, de tipos de música, tecnologías y curvas musicales durante la noche.

Uno de los aspectos más relevantes los hablé con Hector Calipzo, debido a que el fue el primer Dj de la noche, o sea, lo que llaman el *Warm up* –calentando motores- y por lo general la noche se empiezan con géneros musicales como el *deep house*, *tech house* o *house* tocados a 122 o 124 BPM (beats por minuto). Pero en el caso de Hector Calipzo, este empezó con un techno tocado a 125 BPM cargado de un *Groove* fino, en mi opinión fue de los *sets* que más me gustó, en la noche, no obstante, creo que todos los Djs que tocaron esa noche lo hicieron muy bien.

Pero la noche se vio manchada, cuando ese grupo social caracterizado por su territorialidad, golpeo a uno de los Djs, porque este en medio de los efectos del alcohol cogió uno de los vasos de su mesa y la intolerancia de unos y la confianza y falta de atención del otro –Dj- desembocaron en actos de violencia. Lo cual hizo que se eclipsara el buen momento que estaba pasando debido que estuve por más de una hora tratando de mandar en un taxi a mi amigo agredido.

Palabras clave: Música electrónica, fiesta, noche, alcohol, curva musical, tecnología, violencia, territorialidad, grupo social.

22 de diciembre

Lugar: Bello, teatro al aire libre, El Ángel (Casa de la cultura).

Fiesta: *Technito* a mi barrio.

Line Up: Daniel Palacio, Matheo Vélez, Jorge Jara y Nikol Claude y André Gil.

Llegué a las 12:30 del día, junto a un amigo que también es Dj, a saber, JQS. Todavía no habían empezado a montar el sonido. Después de media hora de espera llegó John Ciro, el organizador del *technito* con el sonido. Posteriormente nos dispusimos a colaborar instalando el sonido y a la 1:30 Pm comenzó a tocar Daniel Palacio, durante casi 3 horas, el *set* estuvo cargado de muy buena música, pero el público nada que llegaba, a las 4:30 comenzó a tocar Matheo Vélez, con ciertos problemas tecnológicos –interfase de sonido- obligándolo a tocar con Cds. A partir de las 4 llegó más público; a las 6 se subieron a tocar Jorge Jara y Nikol Claude y por último a las 7 se subió a tocar Andrés Gil hasta las 8:15 Pm. Para ese momento de la noche había aproximadamente entre 80 y 100 personas entre los 14 y 25 años de edad, debido a que este evento no vende bebidas alcohólicas.

En este tipo de eventos casi no se ven los llamados “pillos”, debido a que es un festival de música “underground” y no hay esa dinámica de *Pasarella* y *glamour*, característica de los bares aledaños al Parque Lleras, como es el caso de Baren. Sin embargo los jóvenes que asisten lo hacen porque son lugares *play, cool, fashion* –o en español- de farándula.

Palabras clave: Música electrónica, fiesta, tecnología, festival de música.

11 de enero.

Fiesta: B-day Somasystem & Javi Cuervo.

Lugar: Bar Baren (Parque Lleras).

Line up: Somasytem, Javi Cuervo, Neva Soto y Humandoid.

Cuando se llegó al lugar este ya estaba adornado con bombas y tiras de papel; en cuanto a los cumpleaños de los Djs, podemos hablar de una colaboración entre todos los del gremio, pues se habla desde un mes de antelación con los dueños de los lugares donde se quiere hacer la celebración al igual que con los Djs invitados a tocar, por lo general son amigos y por lo tanto ninguno cobra, así mismo, le toca a uno cuando algún amigo Dj le pide a uno colaboración.

La noche empezó con Humandroid, quien tuvo algunos inconvenientes técnicos que rápidamente solucionó y que a la vez Chaman⁴⁶ dueño de Baren de inmediato brinco, reclamándome que era lo que pasaba. Pero este Dj después de 20 minutos de problemas prosiguió con un set impecable de *tech house*. A las 11 y media se subió a tocar Javi Cuervo – el otro Dj que estaba de cumpleaños- con un set de techno muy fino –en mi opinión-, pero de inmediato Chaman le llamo la atención por el set musical tan plano.

Esta es una constante de los dueños de los bares que a veces no respetan lo que el Dj prepara para la noche, -sin tener en cuenta que el preparar un set de dos horas puede implicar más de 10 hora en la semana buscando música nueva y posteriormente darle un sentido en su orden de ejecución o reproducción- porque a ellos solo les importa que la gente baile y consuman, y lo que no entienden es que no toda la música es para bailar, sino que también es música para la mente. Además de que la noche está llena de momentos. Cuando los propietarios reclaman le dañan el arte al Dj, pero no importa, con tal de levantar de los puestos a los espectadores y que aumente el consumo.

A la una en punto me subí yo a tocar y traté de seguir la línea de Javi Cuervo, para luego subir las tonalidades, pero no tuve ni tiempo de respirar, cuando llegaron a reclamarme, entonces

⁴⁶ Alias del dueño del bar. Baren.

me indigné un poco y de rabia subí abruptamente el BPM⁴⁷ y el volumen; y en cuestión de media hora ya había mucha gente bailando y por fin se tranquilizó Chaman. Y a la vez me empezó a llegar trago por todos lados.

A las dos y media se subió a tocar Neva Soto, con un *techno* contundente para cerrar la noche. En ese lapso de tiempo hablé con Chaman el cual me dijo que hacer curvas musicales es solo para Djs famosos, pero que nosotros es mejor que empecemos con toda la energía, o sea con música groovera⁴⁸.

Palabras clave: Líneas de curva musical, Groove, *Djs*, *techno*, *tech house*.

⁴⁷BPM: Beats Por Minuto o velocidad de la música.

⁴⁸Termino que se utiliza para denominar a la música que incita a bailar de inmediato.

Viernes 24 de enero.

Lugar: Aula 69.

Line Up: Rithmycals & SomaSystem.

Esta fue una noche más bien solitaria, debido a que este bar queda ubicado frente a la universidad Luis Amigo, y por tanto en época de vacaciones son pocos los espectadores. En esta fiesta tomamos aguardiente Antioqueño –un litro- entre María, John Ciro⁴⁹ y yo. Siendo las 9 y media de la noche comenzó a tocar Rithmycals un buen techno y tech house, pero el poco público no ayudo mucho, sin embargo ya con el calor del alcohol me subí a tocar una hora después un tech house más fuerte, lo cual animo un poco más a la gente y dio la casualidad que para esa hora llegaron como 6 amigos y 3 de ellos estaban bajo los efectos del LSD, lo que les ayudo a concentrarse con la música, debido a que son rockeros consumados.

La noche se vio opacada cuando llegó la policía a buscar menores y la DIAN a buscar licor de contrabando, sin encontrar nada en Aula 69, sin embargo, como el bar queda en un *Mall* de locales, al parecer si hubo problemas en otros establecimientos, lo cual demoró la permanencia de la policía y por ende bajó volumen de la música, y paulatinamente fue enfriando la noche.

Aula 69 es un bar con un aforo aproximado de 60 personas y sus equipos constan de 2 unidades de cd, CDJ 200 Pioneer y un mixer American Audio (marca odiada por los Djs); su dueño es considerado como uno de los propietarios más fastidiosos en el ámbito de la electrónica en Medellín, debido a que le gusta mucho presionar a los Djs.

Palabras clave: LSD, Mixer, Unidades de Cd.

⁴⁹Realizador del Technito al barrio.

Sábado 25 de enero.

Lugar: Moog.

Line up: Jalez, Javi Cuervo, Arquitech, Emanuel Querol y Somasystem.

Llegamos temprano a este pequeño bar que se ubica en la 33 con 65.

El atractivo de este bar es la filosofía de sus propietarios –pues son Djs también-, Arquitech e Hidro, pues, aquí se respeta las propuestas y los estilos de los Djs. En este bar puede uno colocar su música más inédita, además de que los escuchas son muy exigentes, el bar posee un aforo de 30 a 40 personas, y quizá su punto más desfavorable es son sus equipos para mezclar, pues consta de unas unidades duales American Audio al igual que su puto mixer.

Debido a que la mayoría de los Djs tocan con software y controladoras Maschine y Mk1 control.

La noche empezó con Jalez, quien tocó un techno algo monótono al principio, pero pudo encontrar un desenlace la última media hora de sus set –mejorando ostensiblemente su presentación-, continuó mi amigo Javi Cuervo con un set impecable al igual que su alucinante *techno* – en mi opinión el mejor de la noche-. Seguido de Arquitech, que también tocó de forma sorprendente, pues, éste es quizá el Dj más reconocido de los que estábamos esa noche en Moog.

A la una de la mañana continuó Emanuel Querol de Argentina, quien lo hizo demasiado bien, hasta que el sonido comenzó a fallar y por ende me entregó a mí con una mala canción de lo que despectivamente llamamos electro tarro⁵⁰. A las 2:00 Am inicié mi set de una noche que quedo para el olvido por mi mal desempeño, ni modo de echarle la culpa al aguardiente, porque apenas nos tomamos una botella entre 3 más una cerveza cada uno. En primer lugar me fallo el sonido y después falle yo, no estaba fino esa noche, pues me tomo por lo menos 20 minutos para cogerle el sabor a los equipos American Audio, los otros Djs al ver mi frustración, se pararon al lado a darme ánimos, debido a que el bar empezó a quedar vacío – ojala por la hora- , situación inversamente proporcional con mi frustración, en 4 palabras una noche para olvidar.

⁵⁰ *Electro house* que hace parte del *mainstream*.

Palabras clave: Electro tarro, mainstream, software, controladoramaschine, Mk1 control, American audio, unidades duales, mixer.

Viernes 7 de febrero de 2014

Lugar: Titerefue Bar.

Line up: The JAC, John Vera y Somasystem.

Este es el bar de un amigo llamado Chewin, el bar es crossover, pero unas dos veces al mes hacen fiestas de música electrónica, este uno de los dueños más buena persona, pero es un bar que mantiene muy tranquilo y esta noche no fue la excepción. Se debe tener en cuenta que Bello no tiene una escena electrónica unida en la actualidad, hasta donde se solo hay dos bares: REC y Orbital.

El aforo de Títere fue Bar es de 30 personas.

La noche empezó con la excelente música de JAC y continué yo hasta las 12 y 15 de la noche, este set me salió mucho mejor, excepto por dos canciones que me salieron rayadas y opacaron un poco mi presentación, los únicos espectadores eran 6 amigos casi todos Djs.

John Vera se subió a tocar un techno oscuro hasta las 2 de la mañana, hora en la que Chewin decidió cerrar, debido a la soledad de la zona y a pesar de todo cumplió con el pago y el derecho a consumo de los Djs.

Palabras clave: Escena electrónica, set.

Sábado 15 de febrero, 8:00 Pm – 4:00 Am.

Fiesta: B-day Daniel Palacio.

Line up: Daniel Palacio, Deiby Palacio, Nikol Claude & Jorge Jara y SomaSystem.

Este fue un toque importante para mí, debido a que este fue mi primer set elaborado con cierta armonía en las tonalidades, aunque toque muy temprano de 9:30 Pm a 11 Pm, sin embargo pude notar una buena empatía con mi música, a pesar de que a esas horas de la noche a penas se está entrando en calor.

Subsiguientemente siguieron Jorge Jara Deiby Palacio, que tocaron en duo (back to back o B2B), lo hicieron muy bien, inclusive ya había muchas escuchas bailando y el bar se llenó por completo. Y para cerrar la noche Daniel Palacio Y Nikol Claude que cerraron con broche de oro, aunque Daniel ebrio empezó a crear conflicto con el entorno, hasta el punto de alertar a los dueños del bar, por el maltrato y uso que estaba haciendo Daniel de los volúmenes.

Esa fue una noche de mucho licor (2 litros de ron y varias cervezas) que ayudó a subir los ánimos de los que estábamos en la misma mesa.

Esa noche llegó mucho extranjero y otros Djs familiares a Baren.

Hablando un poco de los equipos, consistían en 2 unidades Pioneer 400 CDJ y un mixer Pioneer MDJ 800, excelentes equipos, pues la marca predilecta en los grandes eventos.

Su aforo es de 50-70 personas, siempre y cuando estén las carpas armadas afuera.

Por lo general, este es un bar muy relegado donde casi no se baila, es más bien para escuchar. No obstante, la gente bailó. Son pocas las ocasiones en que se ve a todo un público bailando y celebrando – en Baren- cuando un Dj está –como se dice coloquialmente- sacándola del estadio; quizá es el momento soñado de todo Dj, pero son muchas las cosas que deben confluir juntas: una muy buena música que coincida con la energía y el estado de ánimo del público, además de lo que se desea escuchar en ese día, es decir, no todos los días estamos para escuchar techno o house o

tech house y solo nos apetece otro ritmo electrónico o género musical como lo pueden ser –en el ámbito electrónico- el deep house, minimal tech, dub techno o el rock, el jazz, el blues –respecto a otros géneros-.

Palabras clave: *Deep house, minimal tech, dub techno, techno, tech house, house*, unidades de Cd, mixer, back to back, armonía musical, tonalidades musicales.

Viernes 21 de febrero, 8:00 Pm – 2:00 Am.

Lugar: Aula 69.

Line up: Anna Barrera y Somasystem.

Días antes había recibido un llamado de atención del dueño de Aula 69 por estar más de 8 horas sin haber hecho publicidad del evento. Esto se ha convertido ya en una constante, donde poco a poco la publicidad de un evento se está volviendo en la responsabilidad de los Djs.

Aula es un bar crossover donde a veces tocar es algo difícil, pues su público no está acostumbrado a sonidos de la música electrónica más elaborados y *underground*, pero sí aceptan más fácil los sonidos del *mainstream*.

O están tan identificados con el reggaetón que solo bailan aquellos ritmos electrónicos afines en cuanto a las tonalidades musicales. Lo cual al parecer puede generar rupturas y exclusiones entre los simpatizantes de un género y el otro. Donde unos sonidos son criticados por ser ordinarios y los otros por ser demasiados monótonos, fríos (tostadores).

En los bares especializados como Baren y Moog es muy difícil, escuchar a alguien que toque el género de Anna Barrera por su condición de mainstream, por lo general este tipo de djs tocan en lugares crossover como Aula 69 y Titerefue; respecto a los djs que tocan música electrónica más underground lo hacen en los bares especializados o en cualquier bar crossover, pero es más difícil llegar musicalmente a dicho público crossover, debido a que no tienen aún empatía por sonidos más elaborados y menos comerciales.

Cuando inicié mi presentación lo hice con 4 *tracks* con sonidos comerciales y de inmediato hubo acogida por parte del público, posteriormente seguí con unos tracks underground pero con tonalidades mayores, sin embargo cada 6 tracks reproducía una canción mainstream lo cual subía un poco los ánimos de los espectadores y así termino mi intervención, peleando con los que querían seguir escuchando reggaetón.

Con el inicio de Anna Barrera la música de inmediato cambio por sonidos mucho más comerciales (Avicii, Tiesto, Robbie Rivera, entre otros), donde los espectadores encontraron más afinidad.

Palabras clave: Underground, mainstream, tonalidades, tracks, sonidos comerciales, sonidos elaborados.

1° de marzo de 2014, Fiesta privada. Popalito, Barbosa**Line up: Diego Lemus, Rithmycals, Jorge Jara y SomaSystem.**

Antes de iniciar el relato de esta fiesta, se hace pertinente hablar de la preparación de un set musical y de cómo se prepara una fiesta.

En primer lugar un set se prepara, primero buscando, música nueva en la red, a través de descargas gratuitas o cuando hay un *track*⁵¹ que no se puede conseguir por medio de una descarga libre se compra a un precio que oscila entre 0.99 y 1.99 dólares.

Cuando por fin se tiene un paquete de por lo menos 200 *tracks* se pasa a hacer una preclasificación en donde se escucha cada canción en tres partes de a 20 segundos cada una (principio, mitad y final) y de ahí se escogen por lo general 20 canciones aproximadamente y estos 20 *tracks* se escuchan ya de forma completa, a veces descartándose de 2 a 5 *tracks*, la razón y la base de esta selección consiste en un criterio propio relacionado a lo que se puede argüir de la gente que va a asistir al evento y su gusto musical. Posteriormente a las canciones se les empieza a dar un orden de reproducción basado en criterios, por un lado en la similitud de un tema al otro que le sigue, o en mi caso –por otro lado- en las tonalidades musicales y su compatibilidad; o algunos Djs que ya dominan esta técnica, improvisan – sin organizar previamente el orden de las canciones- respetando las tonalidades, y colocando la música como según se vaya presentando ciertos momentos de la noche en relación con el ánimo del público – técnica ideal según los expertos del ámbito- en otras palabras, se escoge el paquete de canciones, pero el orden se lo da en la fiesta.

En lo relativo a cómo se organiza una fiesta privada lo primero que se consigue es un lugar que tenga las siguientes características: fácil acceso, que sea en una periferia en donde el ruido no moleste a los vecinos y por ende que la policía no moleste, que tenga comodidades de habitaciones y buena oferta de conexiones eléctricas. Subsiguientemente se consiguen los equipos electrónicos y de sonido, seguido de los Djs y por último la convocatoria de invitados dispuestos a dar una cuota para financiar los gastos logísticos y de licor; las drogas las lleva cada uno según su preferencia.

⁵¹ Canción.

A las 7 de la noche iniciamos nuestro desplazamiento hacia Barbosa, específicamente en una zona llamada Popalito, ya en dicho lugar nos desplazamos en moto taxi hacia el chalet en donde se hizo la fiesta; más o menos arribamos a las 9 de la noche debido a ciertos percances con el transporte y la ubicación del lugar.

Desde las 9 hasta las 10 de la noche estuvimos escuchando música de un reproductor mientras arreglábamos y sincronizábamos el sonido.

Y a las 10 en punto de la noche me subí a tocar, seguí el orden que elaboré dos días antes y dio muy buen resultado, porque con las curvas que hice pude jugar con los ánimos de la gente y hacerlos bailar, situación que es muy difícil de lograr cuando se trata del warm up (apertura, calentando la noche), pues por lo general el público se está adaptando y entrando en calor, pues en mi caso, la respuesta a mi propuesta musical, se dio de forma rápida. Terminé a la una de la mañana y, posteriormente siguió Diego Lemus (Dj productor) quien siguió una curva parecida a la mía, la cual llevo también con éxito hasta las 3 de la mañana, ya la gente estaba bajo los efectos del alcohol y algunas de las drogas, como la cocaína, éxtasis, LSD y marihuana, que fueron las que predominaron en la fiesta.

A las 3 de la mañana se subió a tocar Rithmycals (organizador de la fiesta y Dj) éste toco una música con más *Groove*⁵² (algo tropical pero *underground*) y a esa hora de la noche el éxtasis era total y los asistentes estaban totalmente integrados y ya todo el mundo compartía licor (Whiskey, aguardiente, cerveza, ron y vodka) y drogas.

A las 4 y 15 de la mañana, se subió el Dj más reconocido, Jorge Jara, a tocar *techno* y *techno Detroit*, quien condujo la fiesta al climax total, sin embargo finalizando se empezaron a acostar los primeros embriagados; Jorge Jara terminó a las 6 y 30 de la mañana.

De ahí en adelante seguimos tocando Diego Lemus, Rithmycals y yo (SomaSystem), hasta que el sol salió con todo su fastidioso esplendor y los aun presentes sacamos todos nuestras gafas

⁵²Que incita a bailar.

(razón por la que estas se utilizan: ocultarse del sol, y de la evidencia de estar drogados y amanecidos).

El licor se acabó y aparecieron de la nada varias botellas de ron; al momento de yo subirme de nuevo a tocar eran aproximadamente las 9 de la mañana, cuando llevaba una hora tocando al sonido se le quemaron los brillos; hasta el momento no se si fue por imprudencia de mi estado de embriaguez o fue por la larga jornada de los equipos, en mi opinión creo que fue la última, porque hasta ahora no me han cobrado el daño.

A las 10 de la mañana me fui a dormir y me levanté como a la una de la tarde con ganas de morir por la resaca o “guayabo”. En una hora emprendí mi retorno hacia Medellín, con mi compañero John Ciro (empresario del technito), con quien caminé todo el camino hecho la noche anterior en moto, con los equipos (unidades, mixer y audífonos) y la música terciados en la espalda, nos demoramos en llegar una hora a la carretera, más otra hora esperando el bus y recorriendo el trayecto de la carretera, mientras vomitaba, pero al fin de cuentas fue mi alivio. Y así terminó otra noche de fiesta, con un regreso a la normalidad algo tortuosa.

Palabras clave: Set, curva musical, Groove, reproducción musical.

14 de marzo (viernes)

Lugar: Baren (Parque Lleras).

Line Up: Hector Calypzo y SomaSystem.

Esta noche aparentemente presentaba una normalidad pasmosa como cualquier otra noche; después de organizar mi música y el set durante todo el día, llegué a Baren a las 9 pm, me relajé media hora mientras me comía un muslito de pollo, y en el momento llegaba nuestro pedido (1 litro de aguardiente tapa azul) mientras me fumaba un cigarrillo. A las 9 y 40 pm, di inicio a mi sesión musical, la cual ejecuté bajo la técnica de las tonalidades; en el momento había 5 mesas.

En mi mesa (donde estaba mi compañero con mis pertenencias) estaba sentado uno de los organizadores del Freedom –el cual se realizaría al otro día- quien es conocido como el gago; lo poco que pude hablar con él –antes de empezar a tocar- fue sobre la cantidad de gente que fue al Freedom del 2013 , donde fueron aproximadamente entre 2700 y 3000 personas y para este año se esperan más de 3000 espectadores, además me dijo que el Dj que más quiere escuchar en el Freedom es a Matador. No le pregunté más cosas debido a la dificultad –a veces desesperante- que éste presenta para hablar. Y ni modo de entrevistarle no terminaría nunca.

Continuando con mi presentación logré mantener a la gente de buen ánimo y consumiendo.

Faltando una hora para terminar mi set, llegaron varios Djs amigos (John Vera, Arquitech, Javi Cuervo, Neva Soto, ana Barrera. Respecto a este set lo finalicé muy bien para entregarle a Héctor Calypzo, quien tocó un techno más intenso hasta las 4 am.

Yo me uní a mis amigos DJ y a Chaman – el dueño de Baren- , la verdad fue que esta noche paso de la pasmosa normalidad a una noche intensa y pesada – en cuanto a la fiesta- pero con muy buena energía por parte de todos.

Palabras clave: Freedom, set, espectadores, Djs.

15 de marzo de 2014 – Medellín

Lugar: Plaza Mayor.

Fiesta: Freedom 2014

Line up:

Tabla 48. Line up freedom 2014 Medellín.

Horario	Street funk	Medellín & Beyond	Gmid Arena
12	D Jaguar	Andrés Gil	Morris
13	D Jaguar	Andrés Gil	Morris
14	Jara & Nikol	José M & Tacoman	Morris
15	Jara & Nikol	José M & Tacoman	Morris
16	Kundera	Robag Wruhme	Sean Random
17	Kundera	Robag Wruhme	Sean Random
18	Figueroa & Obando	Robag Wruhme	Hobo
19	Figueroa & Obando	Robag Wruhme	Hobo
20	Hidro	Johnny D (no asistió)	Matador
21	Hidro	Johnny D (no asistió)	Matador
22	Merino	Rozzo	Alexi Delano
23	Merino	Rozzo	Alexi Delano
24	Richie	Rozzo	Alexi Delano
01	Richie	Pär Grindvik	Paco Osuna
02	Richie	Pär Grindvik	Paco Osuna
03	Richie	Pär Grindvik	Paco Osuna
04			

Antes de relatar lo sucedido con este evento, quiero poner en claro, lo que yo pienso sobre los ritos en relación con la fiesta electrónica.

Muchos estudios e investigadores suelen acostumbrar a contextualizar cualquier fiesta dentro de los ritualístico. Por ritual se entiende según Victor Turner:

Un ritual es una secuencia estereotipada de actos que comprenden gestos, palabras objetos, etc., celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo (actores del ritual).

Y con la cultura electrónica sucede que casi siempre se contextualiza como un rito, sin embargo, reconozco algunas características de las acciones rituales cuando hay un gran evento,

pero en mi opinión no tiene los elementos suficientes para ser un ritual, pues en una fiesta electrónica no se invoca y se contacta un ente sobrenatural y mucho menos hay un derrotero ritualístico simbólico.

Por otro lado quiero aclarar que un Dj no es un chamán, un chamán es según Clottes y Williams:

Aquel que accede a un estado de conciencia alterada, para alcanzar múltiples objetivos: tales como curar enfermos, predecir el futuro, encontrarse con espíritus animales, modificar el tiempo y controlar los animales reales, mediante medios sobrenaturales.

Pero no se puede negar que el Dj posee ciertas características del rol del chamán, en lo referente a lo que se puede provocar con la música y los sonidos que se reproducen.

Entrando en materia, a la fiesta llegamos a las 8 de la noche, ya había una fila corta. Entré sin ningún problema, sin embargo me asusté un poco un poco por la requisa pues en uno de mis zapatos llevaba un tarro de popper que le ayudé a entrar a un amigo que trabajaba como Driller (expendedor de drogas sintéticas) y hasta ahora no me explico cómo ingreso con toda la cantidad de drogas que tenía escondido en todo su cuerpo.

Ya adentro me dirigí al escenario Medellín & Beyond, allí me encontré con mi amigo Ciro y Duban (otro empresario – promotor), estuvimos una hora en dicho escenario escuchando a Robag Wruhme finalizar su presentación y por ende el comienzo de Rozzo, este escenario era el más tranquilo y quizá con el mayor público especializado en música electrónica, debido a que allí se presentaban los Djs más *underground*.

Una hora después nos desplazamos a los otros escenarios, pasando primero por el Street Funk; en el camino pude observar las estéticas de los espectadores, las cuales se basaban en una sofisticación que conservaba la comodidad de los vestuarios debido a la maratónica jornada. En el escenario Street Funk – el más pequeño de los tres escenarios- vi tocar a Dj Hidro y Dj Merino, y de ahí pasamos al escenario Gmid Arena, donde estaba tocando Matador, este escenario era donde

se concentraba el mayor aforo de público y a la vez era el que tenía el montaje más grande de sonido y luces (aproximadamente 3000 espectadores).

El juego de luces laser de este escenario es el más grande de Colombia, con la capacidad de crear hologramas, era particularmente ostentoso.

De regreso al escenario Medellín & Beyond para continuar escuchando a Rozzo, pude observar el gran dispositivo en cuanto a la logística (seguridad, socorristas, paramédicos, y monitores de información) y el personal de promotores e impulsores de productos (tabaco, energizantes y licores), los cuales se caracterizaban por ser modelos. También había una zona de alimentación.

La seguridad en los baños fue extrema (con policía encubierta), respecto al consumo de drogas, pues hubo más de un detenido.

En las partes laterales de los dos escenarios más grandes había una zona exclusiva llamada palcos, no tienen una buena visión de los escenarios y el sonido es igual, en lo único que difiere del resto de las zonas del pabellón es la comodidad de no tener hacinamiento de personas alrededor y un buen servicio de camareros y seguridad, y por supuesto el estatus de estar pagando una exorbitante suma de dinero por la exclusividad de estar en dicho sitio y beber algún licor extranjero caro como por ejemplo Whisky (Old park, sello azul) o Champagne (Moët Chandon).

Durante el tiempo que estuve hay varios puntos de clímax, cuando el Dj demuestra su destreza o cuando coloca un track sacado de otro mundo o un track clásico que este en el corazón de los oyentes y evoque buenos recuerdos de grandes momentos, hay otro momento que genera reacciones algidas y se trata de cuando un Dj comienza o abre su presentación, como ocurrió cuando empezó a tocar Pär Grindvik (momento que filmé).

Hablando un poco de los Dj que presencié, Robag Wruhme (Alemania) lo describo como un maestro de una edad aproximada de 48 años, es poco lo que puedo decir de él, porque tan solo escuche media hora, respecto a Rozzo (suiza) entre deep house, house y algo de tech house y

techno, manejo una curva muy relajada con algunos momentos de efervescencia que generaron situaciones de clímax en el público.

Pär Grindvik (Suecia), uno de los Djs más esperados de la noche, reprodujo un techno demasiado mental, provocando reacciones de euforia e intromisión en la psique del público, sacudiendo de un momento a otro con algún track que sacaba instantáneamente del sopor en el que algún track anterior hubiese sumergido a más de un espectador en un estado mental de oscuridad y distorsión.

Para tocar techno oscuro se debe saber jugar con los sonidos a tal punto de provocar lo que puede producir una gran montaña rusa.

Después de 7 horas de muy buena música (a una hora del cierre) decidimos retirarnos y adelantarnos a coger un taxi, debido a la dificultad que se puede presentar coger uno al finalizar el evento, mientras nos despedía a lo lejos los sonidos de Paco Osuna (España) desde el escenario Gmid arena.

Palabras clave: Música mental, sets, Freedom, clímax, Drillers.

Fiesta privada, 21 de marzo (viernes).

Lugar: Bello (Algún lugar de Niquía), cerca al parque de las cometas.

Line Up: Daniel Palacio, Nikol Claude, SomaSystem.

Esta fue una noche de dispersión entre Djs, promotores y algún círculo de amigos escuchas allegados (fiestas apetecidas por muchos oyentes, que por no estar en dichos círculos no son invitados); esa noche tuvo una característica porque nos dimos palo con la salsa durante 3 horas mientras se consumía Whisky, coca, cigarros y Popper, mientras yo aprovechaba para ir entrevistando. Logré 6 entrevistas esa noche; apenas terminé de hacerlas me subí a tocar durante 3 horas y logré mantener a tan exigente público tomando y bailando, después de mi presentación continua Daniel Palacio, Mientras hablábamos y debatíamos sobre la música electrónica en la parte de afuera de la casa, en dicha discusión me di cuenta que en Medellín para lograr ser un Dj internacional no basta solo con tener talento, sino tener unos padres con un número y muchos ceros a la derecha en su cuenta bancaria; confesión que me hizo un promotor y un Dj famoso de Medellín que esa presente esa noche, pues dicho Dj y productor ha sido charteado por los Djs más famosos del mundo, pero por cuestiones financieras y jurídicas (visados), no ha podido tocar en el extranjero.

Sin darme cuenta eran ya las 6 de la mañana y de inmediato emprendí mi retorno a casa, pues odio el amanecer, quizá esto sea una de las razones por las cuales me gustan más las fiestas de los clubes que de los raves:

Club – Noche (oscuridad) Vs. Rave – amanecer, día (luz).

Palabras clave: Noche, amanecer, clubes, raves, Dj, productor, empresario, drogas.

Domingo 23 de marzo de 2014.

Fiesta: Technasia

Lugar: Parcelación Los Halcones, Santa Fe de Antioquia.

Line up: Julián Gallo, Lucato, MattKlass, Camilo Serna, Tec-Minor y Technasia.

Desde 2 meses antes, Chamán uno de los empresarios de este evento me pidió que colaborara con la publicidad y a cambio me daba una entrada.

Bueno así fue, ¿pero en qué consiste la publicidad?

Es solo colocar el *Flyer* virtual en la portada y perfil del Facebook y cada día publicar entre 1 y 5 veces el *flyer* en un mensaje masivo.

Aquí se puede ver la importancia de las redes sociales en cuanto a la publicidad. Los *flyers* también se reparten físicamente, pero se distribuyen en donde hayan fiestas de música electrónica, en universidades, bares y clubes de música electrónica.

Yo salí a las 6 y 20 de la tarde, desde el terminal de transporte del norte, rumbo Santa Fe de Antioquia (\$13000) en colectivo; allí conocí y nos tomamos un par de aguardientes; después del famoso puente amarillo el conductor, me avisó de mi llegada a mi destino. Me bajé en una estación de servicio y al frente estaba el desvío de la carretera (Santa Fe – Bolombolo) que lleva a la parcelación Los Halcones (lugar de la fiesta).

Allí cogí una mototaxi que me cobró \$8000 hasta el lugar de entrada al evento y más los \$13000 desde Medellín, ya llevaba \$21000 de transporte solo de ida, mi preocupación era que yo entraba por lista y esta se recogía a las 8 de la noche y yo arribé a las 8 y 20 pm, pero para sorpresa mía me encontré a Chamán afuera del evento viendo como los revendedores vendían las entradas a \$70000, mientras que en la taquilla se vendían a \$55000; lo saludé y entré con él al evento.

Allí en la taquilla me separé y me fui a dar una vuelta por el lugar, me encontré con varios amigos Djs y me quedé con ellos (Arquitech, Emanuel Querol, HectorCalypzo, Julian Gallo y

Deiby Palacio). Compramos entre todos dos botellas de whisky somethings a \$120000 cada una y los energizantes a \$13000 cada uno y el agua a \$10000 cada botella. Yo pienso que este es uno de los puntos donde se presenta la mayor exclusión en las fiestas electrónicas, el precio de las bebidas y comidas, pues estas por lo general se incrementan entre un 300 y 500% al precio real.

Las fiestas de música electrónicas, bajaron e hicieron más asequibles los precios de las entradas, pero ya adentro en el evento, consumir es exclusivo de los que tienen dinero, yo me salvé porque soy Dj y me encontré con amigos del gremio.

Hay otra situación muy interesante para analizar, la cuestión del concepto rave, es una fiesta lejos de la ciudad y cerca de la naturaleza, con el fin de alejarse o esconderse de las autoridades, además de no atormentar a los vecinos con los altos decibeles de volumen.

Inglaterra, popularizó los raves a finales de la década de los 80, como respuesta de un colectivo de oyentes de música electrónica (acid house) que en primer lugar se escondían de las autoridades y, en segundo lugar era más asequible -económicamente hablando- que las fiestas de los clubes de las ciudades.

En Colombia la idea del rave solo coincide con la atmósfera y la idea de estar lejos de la ciudad, pero en lo económico difieren de forma abismal. Ni tampoco sucede respecto a las autoridades porque por lo general los empresarios de los eventos tienen ciertos nexos, alianzas y acuerdos con las autoridades pues hay mucho dinero en juego. Mientras que en Inglaterra éstos empresarios fueron perseguidos por el gobierno.

Sin embargo es muy importante aclarar que en Colombia en la década de los 90' y principios del 2000 estas fiestas también fueron perseguidas por el sonido alto, por el comercio de drogas y porque la fiesta se desarrollaba durante toda la noche hasta el otro día (En un principio se llamó afterparty), no obstante la cantidad de espectadores era más baja que en la actualidad, aunque este es un punto a discutir porque la escena electrónica ha tenido sus años brillantes y años de sequía; hoy por hoy parece que está volviendo a coger fuerza.

Esta fiesta también se caracterizó por ser un Pool Party, fiesta en la que los espectadores pueden hacer uso de la piscina que allí había.

Desde los Djs se puede manejar la curva de la fiesta, pues aunque no estábamos tocando se le pidió a tec-minor (Dj que le entregaba technasia) que le entregara a Technasia con un track de techno, con el fin de influir en el set del Dj principal de la noche enfocando hacía el techno.

Otra cosa que pude observa es que los Djs que anteceden al principal de la noche se esmeran por tocar los tracks más raros e innovadores, como lo hicieron Camilo Serna y Tec- Minor, quienes recibieron muy buenas críticas por el público especializado. Situación que no sucedió con Mattklass (Dj que estaba tocando cuando llegué), Pues este último fue duramente criticado al ser comparada su música “despectivamente” con el reguetón. En una conversación que estuve sosteniendo con Arquitect y Emanuel Querol, se tocó el tema que mientras los Djs que abren se esmeran por innovar, los Djs viejos, Superstar, tocan tacks viejos y el público enloquece. Yo respeto esa posición de los Djs grandes, pero en mi opinión deberían manejar un mayor balance entre innovar con tacks nuevos y colocar tracks viejos o clásicos.

A la 1:30 de la mañana se subió a tocar Technasia con un set cargado de Groove, después de las dos horas de sesión de Technasia se quemó la planta (sonido), mientras los técnicos del sonido trabajaban nosotros nos sentamos y desde esa hora empecé a sentirme mal, debido a la mezcla de Whiskey y Vodka y de muchos tarros de Popper destapados simultáneamente a nuestro alrededor, eso me mató. Entonces decidí aislarme un rato y descansar (Además de que estaba sin comer, error garrafal).

A los 45 minutos cambiaron la planta y la fiesta continuó, yo me levanté a las 5:50 am y estuve por ahí observando el amanecer, había varios en el suelo durmiendo, por cansancio o por exceso de alguna sustancia. A las 6:30 decidí irme, pues no estaba ebrio pero si tenía dolor de cabeza, entonces me despedí de los pocos amigos que quedaban allí y emprendí mi retorno. Una de las cosas que no me gustan de las raves es el amanecer y los largos desplazamientos para llegar e irse de un evento.

Mi retorno fue algo tortuoso y cruel, pues como me gasté todo mi dinero, solamente dejé para el transporte a Medellín y me tocó caminar 7 u 8 kilómetros desde el lugar del evento hasta la carretera central. Después de caminar aproximadamente una hora y media, llegué a la carretera con la fortuna de que aún no había asomado el molesto sol de Santa Fe Antioquia; al instante me encontraba ya de retorno en un colectivo que me cobró \$ 9.000, cerré los ojos y desperté ya en Medellín.

Palabras clave: Dj, curva de la fiesta, sets, planta de sonido, drogas, rave.