

LOS DJs EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA BAILABLE: PROFESIÓN Y LEGITIMACIÓN

Cepeda Cécere, Andrés - Dalponte, Guido - Eckmeyer, Martín

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

El presente trabajo intentará dar cuenta de las formas en que los *Disc Jockeys* (en adelante DJs), particularmente aquellos vinculados con las músicas denominadas como Electronic Dance Music¹ - Música Electrónica Bailable - , realizan su actividad profesional y cómo ésta se vincula con la música como disciplina profesional. Se intentará definir una propuesta teórica para el abordaje de estas músicas que permita una mejor comprensión de la actividad de los DJs e intentaremos aproximarnos a un esquema de los juicios de valor que se generan sobre este campo.

Palabras Clave: Música Electrónica Bailable – Historiografía musical – Musicar – Disc Jockeys – Música y trabajo

Compositores e Intérpretes

El advenimiento de la Modernidad en Europa trajo consigo un mayor grado de especialización en la división del trabajo, que en el ámbito de la producción musical implicó la diferenciación entre los roles de composición, interpretación y recepción; los cuales están directamente relacionados con los procesos de creación, distribución y consumo (Cook, 1998), inherentes a la lógica capitalista y a la concepción de la obra como un bien de consumo, lo cual también suele entenderse como *capital estético*. Otro factor importante, que propició la distinción entre compositor e intérprete, es la importancia que se le concedió dentro de la tradición musical occidental a la notación (Griffiths, 2006)

Tanto el argumento de Cook como el de Griffiths descansan en que, como bien señala el primero, la secuencia cronológica del proceso productivo devino en una distinción jerárquica donde la autoridad descansa en el primer eslabón de la cadena, y por ende la *autoría* del producto. Es interesante destacar que tanto el rol protagónico de la notación como el concepto de obra ligado al de *capital estético* guardan una estrecha relación con el soporte físico que las contenga –sea éste material, o simbólico; como puede ser una partitura, un archivo de audio digital, etc. –.

Sin embargo, las bases de esta tradición musical y sus correspondientes categorías tienen su origen en el S.XIX (Samson, 2009) y no responden a la totalidad de las

¹ Para este trabajo se optó por la definición de las llamadas *Electronic Dance Music* (abreviadas como EDM) que hace Mark J. Butler en (2003) *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana, USA: Indiana University Press. A grandes rasgos la describe como una categoría que engloba a un conjunto de músicas cuya producción es entera o parcialmente a través de medios electrónicos y que, independientemente de si se da o no en un contexto performático, mantiene una estrecha relación con una función ligada al baile que queda implícita en el lenguaje que es propio de estas músicas. Consideramos también una ligera divergencia al preferir traducir *Música Electrónica Bailable*, en lugar de la versión más frecuente proveniente del castellano peninsular: *Música Electrónica de Baile*.

músicas que se hacían en Europa en ese momento, como así tampoco de las que se hicieron antes o después de ese período. Aun así, esos mismos conceptos valorativos persisten tanto en el uso cotidiano como en el ámbito académico, lo cual tiene repercusiones normativas, institucionales y laborales en aquellas formas musicales que no se corresponden con ellas. Un caso de los más evidentes de esto es la relación entre las concepciones habituales sobre la música y las Músicas Electrónicas Bailables (EDM).

Disc Jockeys y Productores

A fin de reflexionar acerca de las nuevas formas de producción musical, resulta necesario establecer qué rol desempeñan los DJs en el acto de creación musical dentro de las EDM. Según Mark Butler, en el proceso creativo de estas músicas es posible diferenciar tres roles: el del *productor*, el del *DJ*, y el del *bailarín* (Butler, 2003:24-25). Considerando las formas de trabajo más frecuentes en la actualidad dentro de éstas músicas², y en contraste con las definiciones de la obra de Butler ya citada, a los fines prácticos de este escrito sintetizaremos estos roles en dos categorías: *producción* y *recepción*, incluyendo la primera a DJs y productores y la segunda a los bailarines.³

Dentro de la categoría de *producción*, las actividades asociadas habitualmente con los productores son aquellas vinculadas a la elaboración de material nuevo por medio de diferentes métodos que van desde el uso de instrumentos acústicos y electroacústicos, la síntesis sonora –sea análoga o digital–, el uso de secuenciadores y cajas de ritmo, hasta el sampleo de sonidos, sean grabados por ellos o pertenecientes a grabaciones preexistentes y pertenezcan o no al ámbito de “lo musical”. Es decir que podrían incluir literalmente cualquier sonido, sea el canto de un pájaro, como un fragmento de una canción, una nota ejecutada por una trompeta o inclusive el ruido electromagnético captado por una bobina cerca de un motor. Esta actividad puede darse previamente en un estudio para su posterior mezcla en vivo a manos de un DJ –y en muchos casos es el mismo individuo quien cumple ambos roles–, o durante el propio acto performático.

La labor asociada a los DJs, en cambio, comprende la mezcla de *tracks*⁴ preexistentes en vivo a fin de crear un flujo sonoro ininterrumpido a lo largo de todo su *set*⁵. Para entender más claramente cómo se desarrolla esta práctica y su importancia dentro del proceso creativo, resulta ilustrativa esta cita de Butler:

² Se puede encontrar una breve descripción de las mismas en: https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_music#2000s_and_2010s. Sin embargo, cabe aclarar que el apartado del artículo es pequeño; algunas de estas nuevas categorías, como *Live PA* o *laptronica*, no tienen definiciones que gocen de un gran consenso aún dentro de los mismos artistas; y muchas prácticas, como el *circuit bending*, sólo describen nuevos aspectos del acto creativo, no formas de trabajo diferenciadas.

³ Cabe aclarar que, si bien no todos los receptores, en el sentido literal del término, entrarían dentro de la descripción de bailarines, sólo éstos, siguiendo la línea de trabajo de Butler, cumplirían un rol activo en el proceso creativo. La importancia de este rol en el proceso creativo será tratada más adelante.

⁴ Se utiliza el término anglosajón *track* porque permite referenciar grabaciones tanto de músicas vocales como instrumentales, audios “no musicales”, así como de pistas separadas de una sesión de estudio; por ejemplo, la pista de la voz de una canción.

⁵ Un *set* comprende la performance completa de un DJ particular para un evento particular y generalmente tienen una duración que oscila entre una y tres horas. Asimismo, durante un mismo evento suelen presentarse varios DJs y lo usual es que los finales y comienzos de *set* sean mezclados a fin de que el flujo sonoro no sea interrumpido en todo el evento. La función de que tanto el *set* como el evento gocen de un desarrollo musical continuo e ininterrumpido, así como la misma labor del DJ, se encuentra ligadas claramente al baile.

“Sin embargo, el DJ también cumple una función principal en la creación de la música electrónicaailable. [Los] DJs de [las] EDM son mucho más que personas que reproducen grabaciones; [...] ellos escuchan las grabaciones que los productores hicieron, eligen algunas de ellas, y las arreglan en un orden particular para crear una única y continua performance (un “set”) con una duración de una hora o más. Un set es una unidad: los DJs no sólo crean un flujo de sonido inquebrantable, ellos también minimizan las distinciones entre los *tracks* individuales, así el énfasis se da en el total resultante en lugar de en sus componentes. Es más, los arreglos de los DJs en el interior del set son intencionalmente originales; [...] Para este fin, [ellos] combinan los *tracks* de formas inesperadas; superponiendo partes de *tracks* encima de partes de otros *tracks* [...]; creando *pastiches* de tipo *collage* cortando de acá para allá entre las grabaciones. También manipulan los *tracks* individuales, frecuentemente de forma considerable. Por tanto, [la actividad de los DJs]⁶ resulta un acto compositivo, aún si los DJs no crean música “desde cero” (Butler, 2003:27).⁷

Si tomamos este análisis, que contiene un enfoque más tradicional del acto creativo en la práctica musical, sería posible entender a ésta como una práctica compositiva y/o interpretativa⁸. Sin embargo las sociedades autorales y agrupaciones de intérpretes⁹ no la reconocen de ninguna de las dos maneras, lo cual deriva, como veremos más adelante, en un problema a la hora del ejercicio profesional.

Por último, es importante destacar que este problema de legitimación de la actividad por parte de las sociedades autorales y agrupaciones de intérpretes (e inclusive de la academia), no se da en el caso de los productores, a quienes se los considera usualmente como compositores; razón por la cual aquellos que en su práctica como DJs simultáneamente “producen”, es decir, a la mezcla de *tracks* adicionan elementos “originales”, como pueden ser sintetizadores, *tracks* elaborados por ellos mismos previamente, *sampleos*, etc., prefieren eludir el término DJ para referirse a su actividad en pos del de productor, pese al carácter mixto de su actividad, y así zanjar el problema.

⁶ En inglés se utiliza el término *DJing* para referirse a dicha actividad, sin embargo no hay un término hispano que resulte adecuado y la utilización del término anglosajón en este caso podría resultar gramaticalmente confusa.

⁷ La traducción y las aclaraciones entre corchetes son nuestras. El texto original dice: “The DJ also plays a major role in the creation of electronic dance music, however. The EDM DJ is much more than a person who plays records; [...] [they] listen to the records producers have made, choose certain ones of them, and arrange them in a particular order to create a single continuous performance (a “set”) lasting an hour or more in length. A set is a unity: not only do DJs create an unbroken flow of sound, they also minimize the distinctions between individual tracks, so that the emphasis is on the larger whole rather than its components. Furthermore, the DJ’s arrangements within the set are intentionally novel; [...] To this end, DJs combine tracks in unexpected ways; they layer parts of tracks on top of parts of other tracks [...]; and they create collage-like pastiches by cutting back and forth between records. They also manipulate individual tracks, often considerably. Hence, DJing is a compositional act, even though DJs do not create music “from scratch”. [En el texto original hay aquí una observación al pie de página donde se discute en detalle si realmente se crea o no un contenido “desde cero”].”

⁸ Aunque vimos en la cita anterior que Butler lo relaciona más con la primera, generalmente la actividad de los DJs se asocia más con lo interpretativo, como en el caso de Mariano Torossian cuando dice: “El problema en este caso, a mi muy humilde entender, es una diferencia semántica producto de la ignorancia ya que se suele pensar que el músico al tocar su instrumento está realizando una actividad artística y el DJ al poner un disco, hacerle coincidir el tiempo con el anterior, aplicarle filtros y modificando los volúmenes de las frecuencias, no hace más que apretar el botón *play*. Curiosamente en inglés “*play*” significa tanto tocar un instrumento, como interpretar una obra. La diferencia semántica quedaría zanjada en el idioma extranjero.” (Torossian, Mariano [2013]; *Derecho de autor. Protección legal de las obras y ejecuciones de músicos independientes y DJs*; Tesis no publicada, el material fue cedido por el autor para este trabajo).

⁹ Particularmente SADAIC y AADI en el caso de Argentina.

Tomar parte

Como ya se mencionó previamente, para las EDM esta distinción categórica entre lo autoral y lo interpretativo tiene su correlato normativo, institucional y laboral; y hasta se podría afirmar que tiene sus repercusiones en el imaginario popular¹⁰. Normativa e institucionalmente, estas categorías se materializan en forma de diferentes tipos de derechos de autor, y, por consecuencia, de sociedades autorales y de intérpretes acordes a los mismos que se encargan de recaudar y distribuir las regalías que se producen de estos derechos, quedando los DJs al margen de tal distribución por falta de una figura jurídica que encuadre su actividad y teniendo únicamente que vivir de la remuneración que se le dé al momento de la *performance*.¹¹

A nivel académico, el uso de tales categorías para el abordaje de las EDM tiene ciertas limitaciones que se evidencian tanto en el análisis de la práctica musical, como en el análisis del lenguaje que les es inherente. Un ejemplo de estas limitaciones puede encontrarse en el trabajo de Damián Anache, quien, en una búsqueda por delimitar con fines analíticos la *interpretación* dentro de la música electrónica, reduce la misma a aquellas prácticas donde se sintetizan sonidos en tiempo real, dado que en las mismas habría una corporeidad o *huella implícita* del intérprete, que en el caso de la mezcla de sonidos pre-grabados no existiría (Anache, 2013). Sin embargo, si tenemos en cuenta el contexto de producción de estas músicas y *cómo* es que producen tales mezclas, podemos distinguir no sólo evidencias, o *huellas*, de la intervención del DJ, sino además una corporeidad ligada a la *función* – específicamente al baile–, que incide en la misma forma en que el DJ mezcla, en sus decisiones, en la forma en la que esto repercute en los receptores, y la forma en la que éstos repercuten nuevamente sobre el DJ.

Estos correlatos nos invitan a pensar en otras propuestas para el abordaje del quehacer musical. Una de estas posibilidades sería la de entender la práctica a partir del concepto de *musicar*, como sugiere Christopher Small. Él mismo define el concepto de la siguiente manera:

“Musicar es tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los 'roadies' que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos y ellas, también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical.” (Small, 1999)

Si bien esta definición podría resultar poco práctica para una distinción de roles, es fundamental para entender que la música es un arte performático en el cual todos los participantes de la misma contribuyen en la producción del acontecimiento musical. Y

¹⁰ Varios ejemplos de frases que conforman el imaginario popular respecto a quehacer musical ligado a estas categorías y el contraste que se produce al intentar utilizarlas para definir la situación de las EDM, pueden verse en el programa televisivo *Sábado Bus* que se emitió el 5 de Agosto del 2000, cuando Norberto “Pappo” Napolitano critica a Ezequiel Dero, afirmando que éste “sólo aprieta botones”, y lo insta a “buscarse un trabajo honesto”. Un resumen del mismo puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=SviBH4hEMgQ>

¹¹ Para un análisis detallado de esta situación ver *Torossian, M.*, 2013.

comprender que la lógica de relaciones que los envuelve no responde a un modelo lineal *a priori*, sino al contexto dentro del que se da la misma práctica, al acto *ritual*. En este sentido, Small afirma que lo que se celebra en un *ritual* son las relaciones que se dan al interior del mismo, y no el objeto intermediario, descartando indirectamente de esta forma un concepto de obra ligado al soporte físico que la contenga (el cuál sólo es necesario si se quiere pensar en un concepto de obra donde la misma tenga un valor en sí mismo permanente e inmutable, una *esencia*), y quitando a la misma del “centro” de la escena musicológica.

El baile y su impronta

Simon Reynolds, así como el consenso del grueso de los investigadores del campo, ya se trate de periodistas o académicos, sitúan el surgimiento de las EDM simultáneamente en tres ciudades estadounidenses, Detroit, Chicago y New York (aunque algunos descartan el movimiento neoyorkino) a principios de los 80s. Independientemente del lugar que tomemos como punto de partida, y pese a algunas diferencias de contexto, hay algo común en todos esos casos: la funcionalidad ligada al baile.

Ya fuese por necesidad, como sucedió en Chicago ante la caída de la producción de música Disco, o con la intención de producir material original, como en el caso de los pioneros del Techno en Chicago y del Garage en New York; las primeras producciones de Música Electrónica Bailable fueron hechas por DJs con la intención de plasmarlas en discos de vinilo (aunque en un principio era común la utilización de cintas magnéticas) y así ampliar y renovar su repertorio de tracks (Reynolds, 2012). La producción de estos “tracks pioneros” se daba generalmente por medio de la edición y montaje de otros tracks (generalmente de Electropop europeo, Italo Disco, Krautrock, Disco o Funk), cortándolos y pegándolos, e inclusive, a veces, adicionando percusiones electrónicas, sonidos sintetizados, algún instrumento electroacústico, etc. Aunque no especule sobre las causas, Reynolds expone una serie de factores que podrían explicar la preferencia por estas formas de producción: por un lado el bajo costo de las mismas, a comparación del elevado costo de componer de forma “tradicional”, contratando a músicos sesionistas y pagando una gran cantidad de horas de estudio; por otro lado, tanto el House, Techno y Garage, siendo producciones a mano de los propios DJs, cuya práctica profesional y formación se alejaba del lenguaje musical tradicional y sus prácticas interpretativas y compositivas, es entendible que recurriesen a la utilización de técnicas de manipulación de material grabado que eran frecuentes en su actividad profesional.

Dada esta funcionalidad implícita ya desde su producción y en una propuesta similar a la de Small (la de poner en el centro del análisis musicológico las relaciones que se establecen en el *ritual*), Reynolds también sugiere un cambio en el eje de análisis sobre el que construir una historia de estas músicas haciendo énfasis no en el “qué significan”, sino más bien en el “cómo funcionan” (Reynolds, 2012). Para poder entender mejor las relaciones implícitas en esta música y cómo la misma “funciona”, es necesario definir a los *bailarines* y cómo estos bailan. El baile en las EDM es, desde las raíces del House en la música Disco (Reynolds,

2012), improvisado, sin coreografía, sin formar parejas¹² (beneficiando la experiencia corporal individual o grupal) y es acompañado de una idea de “liberación” por medio del “dejarse llevar por el pulso”. En este sentido, desde el propio contexto de las EDM, Raynolds sugiere que hay dos formas de ver la experiencia ritual:

“[La cultura de la música electrónica bailable]¹³ ha sido por mucho tiempo depositaria de dos versiones radicalmente opuestas acerca de lo que se trata [la experiencia de bailarla]¹⁴. Por un lado el discurso trascendentalista y neo-psicodélico de [conectarse con] elevados planos de consciencia y fusionarse en un “océano” con la humanidad/Gaia/el Cosmos. Por el otro lado, el éxtasis¹⁵ y la música electrónica encajan con una emergente “cultura de la intensidad” de placeres breves e impulsividad adolescente [...]”¹⁶

Drogas recreacionales y su influencia

Sin importar cuál fuere la forma en que los propios bailarines comprendiesen la experiencia, hay en la historia del desarrollo de las EDM una correlación con el consumo de diferentes drogas recreacionales a fin de “potenciar” la experiencia, siendo la más frecuente y reconocida la MDMA. Por los efectos que produce -un realce en la percepción sensorial y sensible, tornando ambas experiencias perceptuales más vívidas, una estimulación de los comportamientos repetitivos, y una apertura emocional sumada a una enorme demostratividad de afecto- la droga resulta un complemento que se adecúa muy bien a la experiencia grupal de bailar música electrónica. Paralelamente, las EDM, por su énfasis en la textura, el timbre y el ritmo, y su organización en torno a una ausencia de narratividad y una insistente tensión y suspenso, resultan ideales para experimentar la fase central de la experiencia con MDMA.¹⁷

Pese a que el consumo de drogas recreacionales ya era habitual en Chicago y New York, la relación de las EDM con el uso de MDMA tiene sus orígenes en los clubes de Ibiza y su posterior importación a Inglaterra por algunos individuos, principalmente Paul Oakenfold.¹⁸ A partir de la introducción de las EDM en Inglaterra (al menos en un

¹² Lo cual no implica necesariamente que sea una experiencia individual, de hecho generalmente se la percibe como una experiencia colectiva, y el lograr la comunión por medio del baile es para muchos una de las motivaciones de la experiencia en sí misma.

¹³ En realidad utiliza el término “dance culture”, siendo en este caso ‘dance’ una forma abreviada de “dance music”, que no sólo significa literalmente “música bailable” sino que vulgarmente se entiende como sinónimo de “Electronic Dance Music” o, ahora menos común pero muy usado por Raynolds, “rave music”.

¹⁴ Aquí utiliza el término “rave” en este caso haciendo alusión al ritual, la situación performática.

¹⁵ Por éxtasis en este contexto se refiere a la droga 3,4-metilendioximetanfetamina, comúnmente conocida como MDMA.

¹⁶ La traducción y las aclaraciones entre corchetes son nuestras. El texto original dice: “Dance culture has long been home to two radically opposed versions of what rave is ‘all about’. On one side, the transcendentalist, neo-psychedelic discourse of higher planes of consciousness and oceanic merger with Humanity/Gaia/the Cosmos. On the other, Ecstasy and rave music slot into an emergent ‘rush culture’ of teenage kicks and cheap thrills [...]”.

¹⁷ Raynolds divide la experiencia con MDMA en tres fases: un ascenso, de aproximadamente una hora; una meseta donde el efecto de la droga es intenso pero considerablemente estable, que dura aproximadamente 4 horas; y un descenso muy largo, que puede durar varias horas.

¹⁸ Según lo que cuenta Raynolds, desde 1983, en un club de Ibiza llamado Amnesia, era residente el DJ argentino Alfredo Fiorillo, cuya forma de mezclar tracks y selección musical guardaban ciertas similitudes con el House y el Garage (más tarde este estilo se conocería como Balearic Beat o Ibiza House); paralelamente, el consumo de éxtasis sí era común en esta ciudad. En 1985, Oakenfold viajó por primera vez a Ibiza y quedó fascinado con esta música Balearica, por lo que intentó abrir un local en el sur de Londres con un estilo similar, pero fracasó; independientemente de las razones del fracaso, es interesante señalar que en esta primera y fallida experiencia, uno de los elementos

circuito *undeground*¹⁹) y paralelamente del consumo de éxtasis en el contexto de producción y consumo de esta música, este fenómeno se fue popularizando gradualmente a lo largo de Europa. En conjunto con esto, se empieza a dar un intercambio musical entre los DJs y productores estadounidenses y sus colegas ingleses que llevará aparejado también la importación del consumo de MDMA a la escena estadounidense.

Esta popularización del fenómeno tuvo también un correlato musical, ya que los mismos DJs empezaron a desarrollar aquellos elementos de la música que, aunque no hubiesen sido pensados originalmente con esa intención, intensificaban la experiencia de la MDMA; como pueden haber sido en un principio las grandes reverberancias, los efectos de delay, el uso de excitadores armónicos y, posteriormente, el uso de frecuencias sub-graves, cuyo impacto se siente *literalmente* en el cuerpo.

Más tarde, se da también otro correlato musical en relación a las drogas. Los cambios en el contexto de producción y consumo de estas músicas, sea del contexto socio-económico dentro de una misma ubicación geográfica o por la importación/exportación de la música, fueron dando lugar a híbridos, nuevos géneros musicales y nuevos actores en la experiencia musical. Aun cuando el uso de drogas recreativas ya formaba parte del ritual inherente a las EDM, estos cambios de contexto y de actores implicaron cambios en la preferencia por una u otra droga, y con ello, la música se adaptó a las nuevas necesidades. Algunos ejemplos de esto podrían ser la explosión de Hardcore en Bélgica en 1990, el surgimiento del Gabba en Alemania, o del Jungle en Inglaterra (Reynolds, 2012). En cuanto a los primeros dos, tanto en Bélgica como en Alemania, las pastillas de éxtasis eran “cortadas” frecuentemente con anfetaminas²⁰, lo cual realizaba los efectos “energizantes” del éxtasis en pos de los fines emocionales y demostrativos. Paralelamente, en los dos casos citados, puede observarse un incremento cada vez mayor en la velocidad de reproducción de los tracks, e inclusive desde la producción de los mismos; lo cual tiene además una consecuencia en la forma de bailar estas músicas, que en ambos casos va tomando forma cada vez más de movimientos cortos, impulsivos y reiterativos. Respecto al Jungle, es interesante notar que, si bien se trata de un género donde la percusión ronda los 160bpm, lo cual es bastante rápido como para poder bailar, las líneas de bajo, el otro elemento central y característico del género, se mueven a la mitad de tiempo, sobre un pulso que ronda los 80bpm. Este fenómeno permite un baile sobre la línea de bajo de movimientos más pausados y abiertos que se condice con los efectos de la droga más popular en su contexto de surgimiento: la marihuana. Si bien es imposible establecer una relación de causalidad directa, es evidente cuando menos una relación dialéctica entre el consumo de determinadas drogas y el desarrollo de los géneros. Como explica Arnold Hauser, la producción musical se encuentra en un vínculo de *relativa autonomía* (Hauser, 1975) con el contexto en y para el que se produce.

ausentes en comparación a los boliches de Ibiza, era la presencia de MDMA. Nuevamente en 1987, Oakenfold invitó a un puñado de amigos DJs (que posteriormente terminarían siendo pioneros de la música electrónica en Inglaterra) a Ibiza, para que celebrasen su cumpleaños compartiendo la experiencia de bailar toda la noche música Balearica bajo el efecto del éxtasis. Esta vez, a su regreso a Londres, tanto Oakenfold como sus amigos DJs, Danny Rampling, Johnny Walker y Nicky Holloway, importaron no sólo la música, sino la cultura del éxtasis, lo cual resultó en un éxito que dio lugar a los primeros boliches y fiestas de música electrónica en Inglaterra (como The Future, Heaven, Shoom, etc.).

¹⁹ Entendiendo por *cultura underground*, una contracultura a la cultura masiva expresada en los mismos medios masivos de comunicación, también llamada *cultura mainstream*.

²⁰ Esto quiere decir que los comprimidos que se vendían como éxtasis no contenían 100% MDMA, sino que llevaban un porcentaje de anfetaminas.

Conclusiones

Por un lado, aunque aceptar estas propuestas musicológicas implique una revisión crítica del núcleo duro de lo que entendemos como “música” (*autoría, obra* y la legislación regulatoria de la actividad) y que requieran mucho tiempo para su asimilación en la práctica profesional; puede resultar enriquecedor, si se pretende una comprensión más cercana a los hechos, tomarlas como herramientas teóricas para el abordaje de las nuevas formas que la práctica musical adquiera durante el siglo XXI. De la misma forma que todas las relaciones constituyen parte de un *ritual*, el abordaje académico de las prácticas musicales tiene su correlato normativo e institucional, que debe tenerse en cuenta al momento de hacer historia de éstas.

En cuanto al baile y al consumo de drogas, y sin entrar en el debate ético sobre el uso de drogas con fines recreacionales, queda evidenciado que ambos elementos conformaron parte importante en el desarrollo de las EDM, así como en el contexto ritual la música ejerce una influencia directa sobre el cuerpo de los bailarines. Siendo entonces el DJ quien articula el *set* y manipula los tracks para generar diferentes reacciones en los bailarines, cabe preguntarse si no es posible entender esta influencia como una suerte de *huella corporal* en la música, pero ya no una *huella corporal individual*, donde los receptores perciben pasivamente un eco de la corporeidad del intérprete, sino una *huella corporal colectiva*, donde tanto DJs como bailarines participan activamente dejándose llevar por la música y la experiencia colectiva de la misma.

Bibliografía

- Anache, Damián; *El rol del intérprete en la música electrónica: estado de la cuestión* (2013) Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance, X. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/rol-interprete-musica-electronica-anache.pdf>
- Butler, Mark J. (2003), *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana, USA: Indiana University Press
- Cook, Nicholas (1998); *De Madonna Al Canto Gregoriano*, Madrid, España: Alianza Editorial.
- Griffiths, Paul (2006); *Breve historia de la Música Occidental*, Madrid, España: Akal.
- Hauser, Arnold (1975); *Sociología del arte*, Barcelona, España: Guadarrama
- https://en.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey
- https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_dance_music
- https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_music
- <https://www.youtube.com/watch?v=SviBH4hEMgQ>
- Reynolds, Simon (2012); *Energy Flash: a Journey Through Rave Music and Dance Culture*; Soft Skull Press (Re-edición).
- Samson, Jim (2009); *An introduction to Music Studies*, Cap. 1, Pág. 8., La Plata, Argentina: Traducción de la cátedra de Historia de la Música I de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.
- Small, Christopher (1999); *El Musicar: Un Ritual en el Espacio Social*, Pág. 5; *Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review #4*; Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>

- Torossian, Mariano [2013]; Derecho de autor. Protección legal de las obras y ejecuciones de músicos independientes y DJs; Tesis no publicada, el material fue cedido por el autor para este trabajo.