

Música *dance*, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile

Javier Paredes Figueroa¹

Investigador Independiente

Resumen

El presente trabajo explora el grado de eficacia que posee la música *dance* como manera de lograr una experiencia corporal de “éxtasis” en el contexto de la fiesta electrónica. El escrito asume que el éxtasis se experimenta a través del cuerpo en la práctica del baile, y que éste se vincula con determinadas ideas surgidas en la sociedad moderna contemporánea, para la cual el cuerpo es un *alter ego* capaz de proveer sensaciones placenteras al individuo. A partir de una etnografía realizada en tres fiestas electrónicas en Santiago de Chile, se comprende la fiesta electrónica como un espacio pensado por la cultura *dance* para vivir nuevas sensaciones relacionadas con el éxtasis corporal. Hacia el final, el texto concluye que los elementos musicales presentes en la música *dance* proveen al individuo de energía, sensaciones y seguridad, potenciando así la experiencia de éxtasis.

Palabras claves: música *dance*, cuerpo, baile, éxtasis, cultura *dance*.

Abstract

This paper studies *dance* music and its role in providing a bodily experience of “ecstasy” within the context of the electronic party. This essay assumes that this kind of ecstasy is experienced through the human body in the context of dance, and that it relates to ideas and concepts that were born in modern contemporary societies. These ideas describe the body as an *alter ego* capable of providing pleasant sensations to the person, and conceives the electronic party as a “space” in which participants are able to experience new sensations in the context of body ecstasy.

Keywords: *dance* music, body, dance, ecstasy, *dance* culture

1. Licenciado en Música por la Pontificia Universidad Católica (2008) y Diplomado en Estudios de Música Popular por la Universidad Alberto Hurtado (2011).

Introducción

Según señala David Le Breton, en la cultura moderna contemporánea el cuerpo se convierte “en una especie de compañero de ruta íntimo del actor [...] al que se le pide lo mejor, las sensaciones más originales, resistencia, [...]”, y continúa: “El cuerpo deja de ser una máquina inerte y se convierte en un *alter ego* del que emanan sensaciones y seducción. [...] un territorio que hay que explorar mientras se acechan las sensaciones inéditas que se pueden percibir” (Le Breton 2002, 91). En su acabado estudio sobre la cultura *dance* titulado *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip hop, house, techno, drum 'n' bass y garage*, Gilbert y Pearson (2003, 121) caracterizan la fiesta electrónica como una “multitud de personas que se sumergen en una experiencia colectiva en la materialidad de la música, en la que cada individuo se pierde en un éxtasis compartido cuyos médiums son los graves y el ritmo [...]”. De la cita se desprende que la música *dance* no solo dirige el cuerpo en la práctica del baile, sino que además, participa directamente a través de él en la experiencia de éxtasis que puede vivir un individuo en la fiesta electrónica².

La observación del baile y mi propia experiencia en la fiesta electrónica me sugieren que la música *dance* utiliza elementos musicales cuyas propiedades potencian dicho éxtasis corporal, ayudando así a socializar una sensibilidad moderna que concibe el cuerpo como un álter ego capaz de proveer sensaciones placenteras al individuo. Esta función caracteriza a la música popular, según señala Juan Pablo González (2008), en cuanto es un producto de la modernidad capaz de expresar sensibilidades en sintonía con el presente. Ahora bien, ¿cómo ayuda exactamente la música *dance* a vivir esta idea moderna del cuerpo? ¿En qué radica la eficacia de esta música a la hora de hacer vívida una experiencia pensada como de “éxtasis”?

El propósito de este trabajo es esclarecer cómo funciona la música *dance* en el contexto de la fiesta electrónica, entendiendo por función “la eficacia específica de cualquier elemento por la cual este responde a los requerimientos de la situación, es decir, responde a un propósito objetivamente definido; [...]” (Nedel en Merriam 2008, 285). Esto implica considerar la capacidad de la música para provocar una respuesta física del individuo en relación a la reafirmación de la experiencia de éxtasis que se vive en la fiesta –experiencia valorada por la cultura *dance* y que, por tanto, contribuye a la estabilidad y continuidad de dicha cultura–.

Para delimitar esta investigación, he decidido considerar solo dos subgéneros de música *dance*: el *drum and bass* y el *trance*. Esta delimitación es relativamente abarcadora, pues ambos subgéneros representan dos vertientes con fuerte presencia en la cultura *dance*: por un lado el *trance*, que surge en Estados Unidos a partir del *house* y el *techno* –dos músicas que abrazan la tradición estética europea del rock sintetizado tipo Kraftwerk–; por otro lado, el *drum and bass* que surge en Inglaterra y se desarrolla a partir de la fusión de géneros musicales de tradición negra, como *hip-hop*, *reggae* y *hardcore*, con algunas variantes fusionadas también con el *techno* y el *house*, como sostienen Gilbert y Pearson (2003, 146-155). Teniendo en cuenta que ambos subgéneros cubren un amplio espectro de la música *dance* y que la experiencia de éxtasis es

2. El género de música *dance* será considerado aquí como una categoría del discurso construida socialmente, que engloba una serie de músicas instrumentales surgidas a partir de la música disco producidas principalmente para bailar –con excepciones como el *intelligent dance music* (IDM)–. He decidido usar el término *dance* en vez del hispanismo “música electrónica de baile” para evitar confusiones en la redacción.

común a todos ellos, me referiré a ellos como música *dance* a lo largo del texto, salvo en la sección de análisis musical, donde se explicitarán algunas diferencias y similitudes.

Respecto al consumo de drogas en la fiesta electrónica, debo decir que no es de mi interés determinar las diferencias entre las experiencias de éxtasis en individuos drogados y “limpios”. Sí me interesa, en cambio, establecer que la idea que se tiene de fiesta electrónica como experiencia de éxtasis está constituida culturalmente, tal como lo está el cuerpo.

Metodológicamente, para responder a las inquietudes propuestas se considerará aquí:

1. La observación participante en la fiesta electrónica, con el objetivo de observar y experimentar la relación cuerpo-música que allí se da;
2. La revisión de objetos, prácticas y discursos culturales que reflejen ideas existentes en la cultura *dance* respecto de la experiencia con la música y el baile en la fiesta electrónica. Ello pues, como señala Garramuño (2007, 26-27), la intersección de diferentes objetos culturales puede revelar los sentidos culturales de determinadas prácticas culturales;
3. Un análisis musical que dé cuenta del funcionamiento de la música *dance* en la fiesta electrónica en relación con la configuración del cuerpo en la práctica del baile.

Se realizó una etnografía en tres fiestas electrónicas celebradas durante los meses de noviembre de 2012 y enero de 2013 en la ciudad de Santiago de Chile, comunas de Providencia y Santiago. Esta son la fiesta TanTrance, realizada el 16 de noviembre de 2012 en el Centro Arte Alameda y dedicada al subgénero *trance*; la fiesta RedBull Thre3Style, efectuada el 01 de diciembre de 2012 en Club Subterráneo, donde los Djs “pincharon” subgéneros como el *house*, *drum and bass* y *hip hop*; y por último, fiesta Rewind Bass Invaders, realizada el 11 de enero de 2013 en Centro Arte Alameda, y dedicada a los subgéneros *drum and bass* y *dubstep*.

Durante la etnografía, mi trabajo estuvo dirigido especialmente a la observación del baile y, en menor medida, a mi participación como bailarín –práctica que ya había experimentado en etnografías realizadas con anterioridad–.

Fiesta electrónica y baile: espacio y práctica para experimentar éxtasis

Jeuissance es el término con el cual Gilbert y Pearson definen el tipo de éxtasis que se puede experimentar con la música *dance* en el contexto de la fiesta. Este correspondería a la experiencia de placer del nonato en el vientre materno, donde no se percibe una distinción entre el ser y su entorno, y que puede volver a “experimentarse en aquellas situaciones en las que nuestra relación normal con el orden simbólico se vea alterada. [...] se considera como un placer que se experimenta sobre todo en el ámbito de la materialidad del cuerpo [...]” (Gilbert y Pearson 2003, 126-128). Una metáfora comúnmente utilizada por los adeptos a la música *dance* para referirse a su experiencia con esta música –y que se vincula con la idea de *jeuissance*–, ocupa como símil el entorno líquido; así se puede apreciar en el comentario de Jimmyplash en el foro del sitio Trance.cl: “[...] nos sumergimos en los océanos de la música

electrónica, particularmente en la música trance”³. Es necesario considerar esta metáfora, pues como señala Alicia Peñalba (2005), corresponde a una proyección del pensamiento abstracto que surge a partir de nuestra experiencia corporal, dándole sentido a esta en el dominio abstracto. En este caso, decir que nos “sumergimos” en la música supone que percibimos el sonido por todo el cuerpo al escuchar música *dance*, de manera similar a la experiencia corporal que se tiene al sumergirse en el agua⁴.

Esta metáfora enfatiza lo comprometido que sienten el cuerpo los adeptos a la música *dance* cuando la escuchan. Por supuesto, esta dimensión corporal de la escucha no es propia de la música *dance*, sino una particularidad de la música en general. La forma en que la música *dance* apela al cuerpo será vista más adelante; lo que sí me interesa señalar ahora es que, en el espacio producido por esta cultura, la dimensión corporal de la escucha es potenciada en clubes y discotecas por los equipos de sonido. Estos permiten alcanzar un alto nivel de volumen y un realce de las frecuencias graves por el uso de parlantes sub-bajos. Para continuar con la metáfora, la música en la fiesta electrónica “inunda” así todo el espacio, incluyendo el cuerpo del público asistente. El realce de esta dimensión de la escucha se ve favorecido además por la preparación de un espacio físico en penumbra, con luces fijas pero tenues y/o luces estroboscópicas con movimiento que ayudan a difuminar los contornos, disminuyendo así el predominio del sentido de la vista y otorgando mayor participación a los sentidos auditivo y táctil⁵.

Volviendo a la metáfora, debemos señalar que si bien esta alude al cuerpo, no dice si la experiencia vivida es de éxtasis. Al respecto, Gilbert y Pearson (2003, 126-127) mencionan una serie de sensaciones a través de las cuales se manifiesta el éxtasis que se alcanza con la experiencia de la música *dance* en la fiesta electrónica; entre ellas, el placer físico y emocional, la disolución de la individualidad en medio de la conexión colectiva al ritmo de la percusión, y la sensualidad del timbre o el incesante movimiento hacia adelante.

La idea de la “fiesta” como un espacio para vivir una experiencia extraordinaria asociada al éxtasis se encuentra en el discurso de algunas productoras de fiestas electrónicas. Ejemplo de ello son los agradecimientos realizados por la producción del festival de música *dance* Mysteryland: “Gracias Chile por recordarnos una vez más el verdadero espíritu de la música electrónica: unirse en la pista de baile y pasar el mejor momento de nuestras vidas”⁶. Más elocuente aún es el nombre de una de las fiestas internacionales más conocidas en la actualidad: Sensation, cuya última versión (2012) llevaba por slogan la frase “*Celebrate life*”⁷. Desde la producción local podemos mencionar como ejemplo un video promocional de la fiesta TanTrance, en el cual se nos invita a “danzar alegremente celebrando la vida, celebrando la conciencia”⁸. Por su parte, también los asistentes a la fiesta exigen esta experiencia

3. Jimmyplash. 2009. Comentario “Que debemos hacer para tener buen trance en Chile”. En sitio de Trance.cl: <http://www.trance.cl/forum/index.php?topic=8827.0>, 19 de febrero. Acceso: 5 de marzo de 2013.

4. Para más información sobre la teoría de la metáfora de Mark Johnson, véase Peñalba (2005).

5. Para más información sobre el espacio festivo, véase Paredes (2012).

6. Mysteryland. <http://www.mysteryland.cl/esnoticia/mysteryland-chile-thank-you-50/>. Acceso: 19 de enero de 2013.

7. Sensation, 2012. <http://www.sensation.com/chile/en/news/index/647/pictures-sensation-chile-12-celebrate-life-online>, 15 de abril. Acceso: 19 de enero de 2013.

8. “Tantrance 4 connecting worlds, Psytrance en Chile”. http://www.youtube.com/watch?v=Gk_vgHBYLDs&list. Acceso: 20 de febrero de 2013.

extraordinaria, como lo evidencia el comentario realizado por Clara en el foro del sitio Trance.cl respecto a una fiesta que no cumplió con sus expectativas: “[...] la parrilla de Djs fue horrenda, todos bailamos, pero no fue éxtasis de música [...]”⁹.

El caso de la fiesta TanTrance es interesante, pues vincula la fiesta electrónica con las ideas de liberación de la conciencia de la tradición esotérica conocida como tantra, originada en la India. En el sitio de Facebook que promociona el evento, el Dj y productor M.Y. Project, escribe: “Tantrance no es otra fiesta de PSY [subgénero *trance*] creada para el ego de algunos, sino la celebración de lo que llamamos Meditación en movimiento”¹⁰. La fiesta es promocionada como un espacio para vivir una experiencia de meditación y trance –ambas formas de éxtasis– por medio del baile y la música, en lo que también ayuda el decorado con imágenes de mandalas fluorescentes y luces estroboscópicas. Todo este ambiente que nos aleja de la cotidianidad transforma la fiesta en un espacio para vivir las nuevas sensaciones solicitadas por el cuerpo moderno mencionado al principio por Le Breton.

“Sensación”, “comunidad”, “celebrar”, “vivir” o “experimentar” son todos términos habituales en el discurso de la cultura *dance*. La fiesta electrónica nos está siempre invitando a vivir o a celebrar nuevas sensaciones y experiencias que involucran directamente al cuerpo. Basta con buscar imágenes en Google bajo términos como “fiesta electrónica” o “*dance party*”, para que aparezcan afiches y fotografías donde se muestra al público o parte de él bailando con gestos abiertos –comúnmente con los brazos arriba–, algunos muy bien articulados. Ya sea en solitario, en grupo o en masa, casi todas estas imágenes muestran un cuerpo vivido a plenitud, extasiado a veces en el baile, como queriendo decir que mientras más se involucra tu cuerpo en el mundo, más vivo estás.

Quien asista a una fiesta electrónica podrá notar una modalidad de baile dominante que coincide muy bien con esta idea del cuerpo como compañero de ruta íntimo. Me refiero al “baile suelto”. El solo hecho de no tener que sincronizar movimientos con otra subjetividad permite al individuo orientar su atención hacia las sensaciones que provienen del cuerpo, como bien señala Straw respecto a la práctica del baile suelto *hippie* y a *go-go* (Straw 2006, 223). Se trata entonces de una práctica de baile dirigida a exaltar las sensaciones corporales. Ahora bien, debo decir que, a la luz de la etnografía, esta modalidad no implica necesariamente que el baile suelto sea solitario y ensimismado, pues también puede ser en pareja o grupal; tampoco se excluye la posibilidad de una comunicación verbal y corporal ocasional fuera del baile. De igual modo, en la fiesta electrónica es posible observar el baile de pareja “tomada”, aunque es minoritario.

Sobre los pasos de baile observables en la fiesta electrónica, podemos decir que algunos son recurrentes, como el *running man* o el *T-step*, provenientes del estilo de baile surgido a fines de los años ochenta en las *raves* australianas¹¹ denominado *Melbourne shuffle*. Este se caracteriza por la agilidad e intensidad de sus movimientos, algunos de los cuales tienen gran amplitud o involucran saltos cortos para desplazarse en alguna dirección o para cambiar el pie de apoyo.

9. Clara. 2009. Comentario “Que debemos hacer para tener buen trance en Chile”. En sitio: <http://www.trance.cl/forum/index.php?topic=8827.0>, 9 de marzo. Acceso: 27 de enero de 2013.

10. Dj M.Y. Project. 2013. <http://www.facebook.com/events/338495306251112>. Acceso: 11 de marzo de 2013.

11. En Chile hay al menos dos comunidades que se dedican a practicar este estilo de baile: Hardstyle Shuffle Chile <http://hardstyleshufflechile.blogspot.com> y Melbourne Shuffle Made in Chile (MSM Chile) <http://www.shufflechile.cl/>. Acceso de ambos links: 1 de febrero de 2013.

Otro estilo observado en la fiesta es el *liquid dance*, que se caracteriza por sus movimientos fluidos y circulares practicados con las manos. No todos los asistentes siguen estos estilos, que además de su intensidad, comparten ciertos rasgos gestuales con otros pasos. Por otra parte, también se pueden observar gestos habitualmente asociados a otros géneros musicales, como el *reggaeton* o el *hip hop*¹².

De cualquier modo, la ejecución de la mayoría de los pasos de baile observados en la fiesta electrónica está condicionada a la modalidad de baile suelto adoptada a principios de los ochenta, momento en que comenzó a abandonarse el baile en pareja típico de la música *disco*, según sostiene Straw (2006, 230). La modalidad de baile suelto es una condición necesaria para los pasos de baile señalados anteriormente. De otra forma no serían lo que son. La conservación de esta modalidad por parte de la cultura *dance* se debe a la eficacia que ofrece a la hora de sincronizar el cuerpo con la música de la manera menos constrictiva posible, a la vez que permite atender las sensaciones corporales pensadas como éxtasis.

***Drum and bass* y *trance*: músicas para el cuerpo**

Según sostiene Alan Merriam, una de las funciones de la música en la sociedad es su capacidad para incitar la repuesta física del individuo, destacando espacialmente su uso en ceremonias y rituales donde se requiere, por ejemplo, entrar en trance (Merriam 2008, 291). Si seguimos los planteamientos de Tia DeNora respecto a la interacción cuerpo-música, podremos adentrarnos un poco más en la función señalada por Merriam. Desde la perspectiva de DeNora, la música es vista como una fuente que provee organización corporal y que tiene la capacidad de hacer emerger ciertas características de la “agencia encarnada”: energía, sincronización, resistencia, comportamiento, excitación y ciertas características homeostáticas como la autopercepción del placer corporal (DeNora 2004, 76). Según la autora, las personas tenemos una conciencia corporal de las propiedades del entorno –denominada por ella “conciencia encarnada”–, que nos permite orientar y organizar nuestro cuerpo para dar paso a una “seguridad encarnada”. La reiteración de dichas propiedades conforma “patrones del entorno” que, a su vez, producen “patrones encarnados” de comportamiento (DeNora 2004, 84-85). De esta manera, para entender cómo opera la música en la composición corporal –lo que a menudo ocurre inconscientemente– es preciso considerar las propiedades de los elementos musicales que conforman el “entorno sonoro” de la fiesta electrónica. Estos proveen recursos para tipos particulares de cuerpo y estados corporales regularizados y reproducidos en el tiempo (DeNora 2004, 79).

Debido a su capacidad para afectar al cuerpo e incitar al movimiento, es importante considerar dos elementos presentes tanto en el *drum and bass* como en el *trance*: la “línea de bajo” –generalmente llamada así por los Djs–, correspondiente a la melodía con frecuencias graves que se escucha en primer plano; y la textura, entendida como una estructura en segundo plano compuesta por diversos elementos sonoros. Como elementos destacados de cada subgénero podemos considerar el pulso en 4/4 que marca el bombo o algún sonido de cualidades similares en el *trance*. Por el contrario, el *drum and bass* destaca la síncopa en los tiempos 2 y 4 del compás de 4/4. Con esto no quiero decir que un subgénero carezca de síncopas y el otro de pulso; solo señalo cuál elemento está auditivamente más presente en cada género. En un nivel

12. En Paredes (2012) describo otros pasos de baile similares a los del estilo *melbourne shuffle*.

estructural, es posible entender estas músicas –*drum and bass* y *trance*– como dos estructuras superpuestas: en primer plano la “base”, conformada por el bajo y el pulso/síncopa, según corresponda; y en segundo, lo que llamaré “textura-fondo” cuya composición ya se mencionó.

La atracción que tiene la cultura *dance* por las frecuencias graves resulta evidente si consideramos que estas son las más propensas a materializarse en el cuerpo –al menos en la producción de la música aquí estudiada–. Sobre este tema discuten Gilbert y Pearson, quienes destacan la calidad visceral de la música y el mayor grado de materialidad que ofrecen las frecuencias graves, proporcionando experiencias de carácter más material y directamente corporal (Gilbert y Pearson 2003, 97-98). En el plano de la producción musical, recuerdo que Dj Fat Pablo me mostró durante una entrevista cómo elaboraba una línea de bajo de un *track* de *drum and bass*, destacando como parte del proceso el aumento de la ganancia en los 60Hz –los que se ubican en la banda de frecuencias graves–, con lo cual lograba un sonido “voluminoso” que ganaba en materialidad¹³. M.Y. Project, productor nacional de *trance*, también enfatiza la corporalidad de las frecuencias graves cuando describe como “penetrantes”¹⁴ las líneas de bajo de su música. De acuerdo con mi propia experiencia etnográfica, estas frecuencias efectivamente resuenan por todo el cuerpo gracias a la amplificación en la fiesta electrónica; por otro lado, la modalidad de baile suelto ayuda a la autopercepción del placer corporal que proveen las frecuencias graves al materializarse en el cuerpo.

Tanto el pulso en el *trance* como la síncopa en el *drum and bass* son elementos cuya propiedad principal radica en su repetitividad y regularidad. En su estudio sobre el *track* “French kiss” –producido por el músico de *house* Lil Louis–, Stan Hawkins señala que el pulso es la unidad básica de medida temporal que, en su regularidad, dirige el flujo de energía (Hawkins 2003, 87). Es necesario recordar que ambos elementos forman parte de la base en el primer plano de la estructura musical; esto es importante porque al ser repetitivos, regulares y destacados, pueden ser usados por el bailarín como patrones musicales para una fácil sincronización, y por consiguiente, para la “seguridad encarnada”. La observación del baile y mi propia experiencia en la fiesta así lo corroboran: por lo general, la incorporación al baile de los individuos comienza por la sincronización de los movimientos corporales con los elementos musicales pulso/síncopa. Por el contrario, recuerdo una fiesta etnografiada el 2008 que finalizó con un Dj extranjero; su selección musical correspondía a un estilo vanguardista de *drum and bass* cuya irregularidad rítmica impedía generar una “conciencia encarnada” del entorno, ya que no era posible percibir patrones musicales para ajustar el baile. La “inseguridad encarnada” –concepto tomado de DeNora (2004, 85)– provocó que la pista de baile se vaciara. De esta forma, los elementos pulso/síncopa pueden ser considerados como “patrones del entorno” que permiten al individuo generar “patrones encarnados”, correspondientes a los pasos de baile ejecutados.

En ambos subgéneros, la textura está compuesta por la superposición de diversos elementos sonoros, como *glissandos* ascendentes que parecen “estirarse”; efectos de sonido de todo tipo; *samplers* vocales y de percusión o batería –es común el *hit-hat* en cuartina de semicorchea– y acordes de sintetizador. Aunque la textura es rítmicamente menos definida que la base pulso/síncopa –y se escucha en segundo plano–, los elementos que encontramos allí también ofrecen

13. Entrevista realizada a Dj Fat Pablo (Pablo Sepúlveda), 19 de noviembre de 2012, comuna de Ñuñoa.

14. Dj M.Y. Projects. Ver la sección “Información” de su Facebook. <http://www.facebook.com/MYProject.Live>. Acceso: 2 de marzo de 2013.

patrones para la sincronización de los movimientos; pues como bien señala Hawkins, el carácter rítmico de una canción –o track para el caso de la música electrónica–, se establece a partir de la interacción del pulso con el resto de los elementos musicales (Hawkins 2003, 87). Según Charles Keil, esta interacción de ritmos que discrepan en acentuación, incitaría al individuo a participar activamente con su cuerpo. Es lo que llama “discrepancias participatorias”, según las cuales las discrepancias de ritmo en una estructura polifónica convierten a la música en un vehículo para invitar a la acción participatoria (Keil 2008, 264). Lo importante aquí es que la acción participatoria en músicas como el *trance* y el *drum and bass* se establece en un entorno donde los elementos musicales se suceden de manera vertiginosa.

Una propiedad que comparten los dos subgéneros abordados es el uso del tempo acelerado, por sobre los 130 bpm –*beats per minute* o pulsos por minuto–, e incluso por sobre los 160 bpm. El valor de esta variable en la cultura *dance* se aprecia, por ejemplo, en el nombre de la fiesta argentina de *drum and bass*: +160, caracterizada como “vibrante, irradia energía, calor, ritmo y velocidad”¹⁵. Por otra parte, nombres de pasos de baile como *running man* dan señas de la corporalidad que surge en la fiesta electrónica. La celeridad con que se suceden los distintos elementos musicales –desde los que componen la textura hasta el pulso y la síncopa–, propicia la ejecución de movimientos rápidos y en ocasiones repetitivos que pueden inducir al *trance*, tal como ocurre con el baile giratorio de los derviches que van acelerándose al toque de tambor hasta alcanzar dicho estado –lo que, según Caillois, es “un intento por destruir por un instante la estabilidad de la percepción [...]” (Caillois 1986, 58). Algo similar sucede respecto a la percepción auditiva gracias a la *panoramización* del sonido y la disposición de los parlantes. En la pista de baile, a veces estos rodean al público, que recibe así la información sonora desde distintas localizaciones –izquierda, atrás, derecha, adelante–¹⁶. Ya no se trata de desestabilizar la percepción solo por medio del movimiento giratorio del bailarín al ritmo del tambor, sino también por medio de la oscilación de la música alrededor del individuo, lo que ayuda a alterar la percepción.

Para examinar cómo opera la música en la organización del cuerpo durante la práctica del baile, es necesario considerar los patrones que nos ofrece la música, sobre los cuales podemos ajustar nuestro cuerpo. Según DeNora, en la música estos patrones son engendrados por la relación regularizada entre tensión-resolución; sonido-silencio; y arreglos rítmicos que ofrecen expectativas (DeNora 2004, 85-86). En el caso de la música electrónica recreada para la fiesta, estas relaciones se dan en el marco del *set*, que corresponde a una macro-estructura musical construida por el Dj al concatenar sin pausas la música por medio de la técnica de la mezcla (Cfr. Paredes 2012).

Configurando un cuerpo en éxtasis

En lo que sigue presentaré un breve análisis de una estructura particular que emerge en el *set* y que he decidido llamar “puente energizante”. Se caracteriza estructuralmente por la supresión de la base, quedando la textura-fondo completamente al descubierto por un momento, hasta que comienza a entrar paulatinamente la base, –generalmente por medio de la percusión que marca los tiempos del compás en *accelerando*–. Esto es acompañado por *glissandos* ascendentes

15. <http://mas160.com/about/>. Acceso: 02 de marzo de 2013.

16. El procedimiento de *panoramización* sirve para ubicar el sonido dentro de un campo estéreo.

en la textura-fondo, que se detienen justo en el momento en que se reintroduce la línea de bajo –precedida a veces por un silencio–, que los adeptos a la música *dance* llaman *drop*¹⁷. He escogido esta estructura musical para el análisis por tres razones: 1) porque al suprimir la base, permite observar si hay cambios en la corporalidad de los bailarines, y con ello, establecer qué estados corporales provee; 2) porque es una estructura musical significativa para la cultura *dance*, al punto de poseer un término *emic* para describirla: *drop*; y 3) porque es una estructura que he podido apreciar en otros subgéneros de música *dance*, como el *techno* o el *dubstep*.

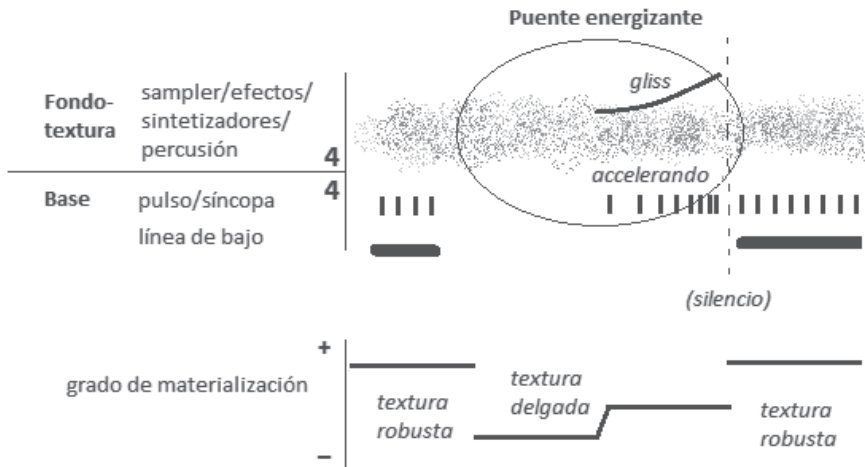


Ilustración n°1
Puente energizante

Durante el puente energizante, el cambio en el estado corporal de los asistentes es notorio respecto del baile intenso y acelerado del que vienen: apenas desaparece la base, disminuyendo el grado de materialidad, los gestos pierden intensidad y velocidad, y algunos bailan como si flotaran al ritmo de un fondo compuesto por texturas suaves. Pese a la baja en la energía corporal, se percibe una actitud expectante por parte de los bailarines; todos parecen saber que esta sección será breve, por tanto la actitud festiva se mantiene. Luego de unos treinta segundos aproximadamente, entra de nuevo el pulso percutido por el bombo en primer plano. Una vez que comienza el *accelerando*, se superpone un sonido en *glissando* ascendente más otros elementos musicales de la textura; ambos continúan su gesto hasta precipitarse en la reintroducción de la base. A medida que esto sucede, los asistentes comienzan a energizar sus movimientos, hasta llegar a un punto en que algunos alzan los brazos y gritan, entrando en un

17. Esta estructura puede estar ya definida en la música por el productor, o bien puede ser configurada por el Dj en su performance. En tal caso, la estructura emerge del empalme del track en reproducción con la sección de introducción –desprovista de base– del track que le sucederá. El *drop* se produciría al entrar la base de track nuevo.

estado de euforia. La tensión que se genera por la expectativa que producen el *accelerando* y el *glissando* en ascenso constante, explota en el éxtasis del público. A veces, la precipitación de estos elementos termina en un breve silencio, lo que genera aún más expectativa. Esta se resuelve una vez que se reintroduce la base, con lo cual regresa la materialidad y la intensidad de los movimientos, así como el abandono del cuerpo al ritmo de la música.

El análisis del “puente energizante” revela que la base funciona como un “motor sonoro”, que:

1. Ofrece energía al cuerpo gracias a la materialidad que posee la línea de bajo y la regularidad y celeridad de los elementos pulso/síncopa, lo que se refleja en la disminución de la intensidad de los movimientos que se puede observar cuando la base es suprimida;
2. Provoca sensaciones corporales pensadas como éxtasis, tal como se aprecia en la euforia que se desata en el público durante la reaparición del pulso que culmina en el *drop*.

A partir del análisis musical y la etnografía, se puede deducir que la corporalidad de los asistentes en la fiesta electrónica fluctúa entre la “seguridad encarnada” que proveen los patrones musicales de la base, y la inseguridad que surge de la supresión de la base, la estructura rítmica poco definida del fondo-textura, y los eventos musicales que se suceden de manera acelerada durante el puente y el silencio final que antecede al *drop*. Todo esto genera expectativas que se traducen en movimientos vacilantes de baja intensidad, e incluso en el cese del baile.

Cierre

La eficacia de la música *dance* en la cultura *dance* reside en que sus elementos y propiedades musicales son capaces de configurar un “cuerpo moderno” del que emanan sensaciones corporales y energía. La estructuración de estos elementos musicales en la base genera patrones musicales dominantes que facilitan la sincronización entre los movimientos corporales y la música, proporcionando “seguridad encarnada” al individuo –condición fundamental para experimentar éxtasis en lugar de frustración–. Por otra parte, la irrupción del “puente energizante” ayuda a configurar una corporalidad que fluctúa entre la seguridad y la inseguridad “encarnadas” del bailarín, conducentes a la expectación y a la euforia del público asistente.

Como se puede apreciar, todos los elementos de la música *dance* están dirigidos a la “escucha corporal” que se desarrolla en la fiesta electrónica; dicho espacio genera las condiciones para experimentar un cuerpo en éxtasis por medio de una práctica de baile dominante que permite atender las sensaciones corporales potenciadas y generadas por la música.

Bibliografía

- Breton, David Le. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Caillois, Roger. 1986. "Clasificación de los juegos". En *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*, 39-79. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DeNora, Tia. 2004. "Music and the body". En *Music in everyday life*, 75-108. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garramuño, Florencia. 2007. "Introducción. Modernidades primitivas". En *Modernidades primitivas. Samba, tango y nación*, 15-41. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson. 2003. *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip hop, house, techno, drum 'n' bass y garage*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". *Trans* 12. Acceso: 01 de marzo de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>.
- Hawkins, Stan. 2003. "Feel the beat come down: house music as rhetoric". En *Analyzing Popular Music*, Allan Moore Ed., 80-102. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keil, Charles. 2008. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música". En *Las culturas musicales*, 261-272. Traducción de Rafael Martín Castilla. Madrid: Editorial Trotta. Originalmente publicado en *Music Grooves: Essays and Dialogues*.
- Merriam, Alan. 2008. "Usos y funciones". En *Las culturas musicales*, 275-296. Traducción de María Santacecilia. Madrid: Editorial Trotta. Originalmente publicado en *The Anthropology of Music*.
- Paredes, Javier. 2012. "El drum and bass en el espacio festivo". *El árbol* 6 (Abril). Acceso: 15 de enero de 2012. <http://www.elarbol.cl/006/a=12.html>.
- Peñalba, Alicia. 2005. "El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *Trans* 9. Acceso: 10 de marzo de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a176/el-cuerpo-en-la-musica-a-traves-de-la-teoria-de-la-metafora-de-johnson-analisis-critico-y-aplicacion-a-la-musica>.
- Straw, Will. 2006. "La música dance". En *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Frith, Simon, Will Straw y John Street, Eds., 215-255. Barcelona: Roobinbook.

Entrevistas

Pablo Sepúlveda, Dj FatPablo, comuna de Nuñoa, 19 de noviembre de 2012.

Sitios Web

Mysteryland. <http://www.mysteryland.cl>

Sensation. <http://www.sensation.com>

Hardstyle Shuffle Chile. <http://hardstyleshufflechile.blogspot.com>

Shuffle Chile. <http://www.shufflechile.cl/>

+160. <http://mas160.com/about/>

Trance. <http://www.trance.cl>

R