

Música electrónica *dance* ¿música culta o música popular?

Rodolfo Vera Orozco



15

Wilson Díaz. *Quimeras*. Proyecto realizado para el Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE15. Museo de Antioquia. Foto: Carlos Tobón

La música electrónica *dance*¹ ha hecho parte de una serie de debates al ser considerada como música de círculos sociales cultos —excluyentes— o, peor aun, por no poseer líricas, calificada como música sin profundidad y vacua por algunos escuchas de otros géneros musicales populares, desconociéndose así sus orígenes populares y ciertas influencias de la música académica o culta.

El propósito de este artículo es evidenciar hasta qué punto la música electrónica *dance* fue

influenciada por la música culta y cómo se consolidó a partir de las músicas populares urbanas. Para poder abordar esta temática, se hace necesario dar una ligera revisión a las discrepancias que han existido entre lo mental y el placer a nivel sonoro y musical, para dar paso, así, a las cuestiones de la música culta y la música popular en el contexto de la música electrónica.

Entrando en materia, desde la época de los griegos ya se cuestionaban las incidencias de

la música instrumental en la moral de los hombres: según Platón, la música incitaba al placer y a la sensualidad; en términos de Susan McClary, “Platón tolera la música solo como vehículo de una finalidad política hegemónica. Dejada a su propio albedrío (o a la ‘temible soberanía del público’), la habilidad de la música para excitar al cuerpo creará estragos en la sociedad” (McClary, 1997: 13). Y como bien se sabe, desde la antigua Grecia el cuerpo y el placer eran objetos de debate. Pero la discusión ha seguido su curso y filósofos como Jean Jacques Rousseau e Immanuel Kant, por ejemplo, ya en la Ilustración, también reflexionaron sobre la música y su incidencia en el cuerpo y la mente. tal como lo afirman Jeremy Gilbert y Ewan Pearson en su libro *Cultura y políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum’n’ bass y garaje*.

Rousseau distingue explícitamente entre la música como representación, como experiencia mental, y como algo experimentado en relación con el cuerpo. Es decir, distingue entre la música como emoción y como fuente de significado, e identifica específicamente lo primero, tal como lo hacía Platón, con el placer corporal, idea que también será desarrollada por el filósofo más importante de la Ilustración: Immanuel Kant.

Kant va más allá en sus reflexiones, consciente de que el problema que se plantea es si la música pertenece a su categoría estética máspreciada, “lo bello”, o si hace parte de la categoría inferior, como meramente “placentera” (Gilbert y Pearson, 2003: 88-89).

Estas reflexiones filosóficas de Rousseau y Kant sobre lo corporal y lo mental serían en gran medida tomadas en cuenta en la sociedad occidental para elaborar sus separaciones entre la música culta y la música popular y de esta manera, llevando más lejos la reflexión y parafraseando a Gilbert y Pearson, todo lo concerniente al baile fue desacreditado. En última

instancia, lo que interesa es poder asociar el cuerpo, lo placentero y lo sexual con la música popular, y lo complejo, la armonía, lo serio y reflexivo con la música culta y académica. En palabras del sociólogo Simon Frith, “la música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es ‘útil’ o ‘utilitaria’)” (Frith, 1987: 1). Con su afirmación, Simon Frith alude a una música culta o académica que encarna el arte por el arte, mientras que la música popular es vista en relación a su función social; es decir, según el mismo autor: “las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído” (Frith, 1987: 10).

De acuerdo con los diferentes matices que puede mostrar el término música popular, el musicólogo chileno Juan Pablo González aporta un nuevo elemento al concepto en cuestión, a saber: la música popular urbana, la cual define como

una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música / público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta (González, 1999: 38).

Con las anteriores atribuciones a la música popular de Simon Frith (función social) y Juan Pablo González (modernizante, mediada y masiva), Pablo Alabarces, Daniel Salerno, Malvina

Silba y Carolina Spataro, en su artículo “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, hacen una definición complementaria que viene bien a lo que se pretende mostrar en el presente escrito, con relación a la dimensión popular de la música electrónica *dance*, pues, según estos autores, la música popular debe pensarse como “una distribución compleja y estratificada de los bienes culturales, donde lo popular ocupa posiciones subalternas”² (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008: 31).

Ya abordadas las anteriores dimensiones conceptuales, se puede comenzar a desarrollar su relación con la música electrónica, la relativa influencia de la música culta sobre ella y su inscripción en lo popular.

A pesar de que, en palabras de Gilbert y Pearson, sea considerada como una *música instrumental popular*, la música electrónica *dance* posee sus más antiguas influencias en los movimientos y revoluciones musicales que se generaron durante la primera mitad del siglo xx en la música culta o académica: el manifiesto futurista, el dodecafonismo, el serialismo, los *luthiers*, la música concreta, la música electroacústica y el minimalismo forjaron, por un lado, la aparición y síntesis de sonidos por medio de la creación tecnológica de instrumentos (sintetizadores, software, computadores, cajas de ritmos, etc.) que hoy en día utilizan los productores de música electrónica *dance*; y, por el otro, la innovación tecnológica en los medios de reproducción y difusión musical (gramófono, vinilos, casetes, la radio, la televisión etc.) que cumplirían con la función de popularizar la música, de llevarla a todos los hogares. En este punto, la música toma un nuevo rumbo y las músicas populares emergen con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo xx. El *rythm & blues*, el *rock 'n' roll*, el *ska*, el *funk*, etc., empezarían a ser reproducidos por los *sounds systems*³ en Jamaica, luego llegarían a las calles del Bronx en Nueva York, para dar paso a la con-



Wilson Díaz. *Quimeras*. Proyecto realizado para el Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE15. Museo de Antioquia

solidación de géneros musicales como el *soul*, el *rap*, el disco y, por supuesto, a la aparición en un primer plano de los primeros *disc jockeys* (Giorgio Moroder, Larry Levan, DJ Kool Herc, David Mancuso, etc.) y discotecas (Paradise, Loft, Studio 54, Garage House, entre otras).

Con este breve recuento histórico se evidencian algunos aspectos de la música electrónica *dance*⁴ como música popular o, en otras palabras, se demuestra que la música disco, las nuevas discotecas, los *sound systems* del Bronx provenientes de Jamaica, y el *hip hop*, todos estos eventos sociomusicales que se dieron en Nueva York, eran de origen popular o subalterno, y fueron de gran influencia en Detroit (*Detroit techno*) y Chicago (*Chicago house*). Ambas, ciudades que en el inicio de la década de los ochenta, y como consecuencia de las coyunturas sociales generadas a raíz de la “huida blanca”⁵ y, por ende, de la decadencia de la industria automotriz, se caracterizan por ser ciudades con grandes edificaciones abandonadas que posteriormente serán utilizadas para realizar fiestas de la primera ola del *techno* y donde se configuran situaciones y dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales que afectan a la población afrodescendiente joven que había migrado desde las plantacio-

nes de algodón del sur de Estados Unidos. Jóvenes como Derrick May, Kevin Saunderson, Juan Atkins y Eddie Fowlkes son hijos de los proletarios de la *Motorcity*⁶ y víctimas de las dinámicas socioeconómicas, pero también son los creadores del *Detroit techno*, un género de la música electrónica *dance*, que bajo el efecto de bola de nieve se regó por gran parte del mundo para dar lugar a otras tendencias y subdivisiones (*minimal tech*, *acid house*, etc.) y, hoy por hoy, es un género musical consolidado que ya ha sufrido procesos de blanqueamiento por parte de la industria cultural.

Para concluir, se puede decir que la música culta —música concreta y electroacústica— tuvo influencias en la música electrónica *dance*, en el nivel tecnológico y sonoro (no al punto de afirmar que un género derive del otro), y que la música electrónica *dance* se inscribe en lo popular, tal como lo señala Juan Pablo González, en tanto mediática, modernizante y masiva o, en términos de Simon Frith, de acuerdo con su función social o, ya en mi opinión y en consonancia con Alabarces, Silba, Salerno y Spataro, se relaciona de manera subalterna con lo popular.

Notas

- 1 Por música electrónica podemos entender aquella música producida a través de artefactos tecnológicos como cajas de *samplers* y ritmos (Roland), sintetizadores y software (Ableton, FL, Logic, Cubase, etc.). Sin embargo, es de aclarar que el término alberga tanto los géneros musicales académicos (música electroacústica, música concreta, *minimal*, etc.) como los referentes al *dance* (*techno*, *house*, *trance*, *disco*, *drum 'n' bass*, etc.)
- 2 Grupos marginados a nivel étnico (afrodescendientes, latinos, indígenas etc.), de género (mujeres, LGTB, etc.), jóvenes, entre otros.
- 3 Sistemas de sonido similares a los “picós” de la costa del Caribe colombiano.
- 4 Es de suma importancia recalcar que se está hablando de lo que aconteció en el contexto norteamericano, pues también es cierto que en Europa se desarrollaron simultáneamente, a finales de la década de los setenta

y principios de los ochenta, otros géneros musicales electrónicos del *dance*, como el ídolo disco, *new wave*, *synth pop*, *techno pop*, *electro clash*, *electro pop*, etc.

- 5 Huida blanca o *White Flight*, coyuntura socioeconómica que se dio durante las décadas de los 50 al 70 en la cual la población blanca y las industrias (particularmente las automotrices) abandonaron algunas ciudades como Detroit en Estados Unidos en busca de otros lugares alejados de la población negra. lo que generó el colapso fiscal, socioeconómico y urbanístico de las ciudades afectadas.
- 6 Apelativo con que se conoce a la ciudad de Detroit, por la industria automotriz.

Referencias

- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M., y Spataro, C. (2008). “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en: Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. et al. *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.
- Frith, S. “Hacia una estética de la música popular”, reproducción parcial del artículo publicado en (2001). Francisco Cruces y otros (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 413-435, disponible en línea: <http://server1.docfoc.com/uploads/Z2016/01/04/LDmK284uWZ/f980d9044e8a29b9e6281006b2bbb1f7.pdf>.
- Gilbert, J., Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum'n' bass y garaje*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 353.
- González R., J. P. (Enero-junio de 2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, en: *Revista Musical Chilena*, 55, 195, pp. 38-64.
- Kyrou, A. (2006). *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*, Madrid, Editorial Traficantes de sueños.
- McClary, Susan. (1997). “Música y cultura de jóvenes: La misma historia de siempre”, en: *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, 9, pp. 12-24.

Rodolfo Vera Orozco se graduó como Antropólogo en el 2014 en la Universidad de Antioquia. Sus líneas de interés investigativo se centran en la música, la juventud y la ciudad. Otros temas de interés son el medio ambiente y sociedad y la geopolítica. En la actualidad, cursa una maestría en Antropología en la Universidad de Antioquia. Escribió este texto para la *Agenda Cultural Alma Máter*.