

# LA PISTA DE BAILE COMO EXPERIENCIA COLECTIVA

El DJ set como práctica artística



Juana Esparza Saludes

Tutorizado por Enrique Hurtado

Máster en Teoría y Práctica en Arte y Cultura Contemporánea

2022-2023



# LA PISTA DE BAILE COMO EXPERIENCIA COLECTIVA

El DJ set como práctica artística

Juana Esparza Saludes



A Eneko por enseñarme e inspirarme,  
a mis compañeras de Vutron  
por compartir algo tan grande conmigo,  
a Enrike por guiarme con entusiasmo  
y a las personas que me han dejado un hueco en su cabina  
por ayudarme a crecer.

## RESUMEN

Esta investigación plantea un enfoque teórico sobre la práctica de DJ y la pista de baile como experiencia colectiva. Dada la rápida evolución de la música electrónica y la cultura de baile, y la escasez de literatura académica actualizada, este estudio propone una aproximación al ejercicio de DJ, con la intención de explorar mi propia práctica y hacerla evolucionar. Abordaremos el concepto de pista de baile desde tres lugares, entendiéndola como parte esencial de la construcción de una sesión de DJ, y ésta como una experiencia colectiva: el baile como elemento constructor en la música de diáspora africana, el DJ set como práctica artística colectiva y cómo repensar el club y la cultura de baile.

Debido al carácter experiencial de esta materia, la música, y al entrelazarse y complementarse con una práctica personal, para abordar estas tres cuestiones usaremos una metodología autoetnográfica, que nos permita sumar a nuestra bibliografía el conocimiento de terreno derivado de una práctica continuada, así como los cruces que se han podido dar con otras personas experimentadas en el tema. Este trabajo sentará las bases para seguir cuestionando y desarrollando herramientas para la práctica colectiva en el contexto de la cultura de baile.

**Palabras clave:** cultura de baile, pista de baile, DJ set, club, práctica colectiva

## ABSTRACT

This research presents a theoretical approach to DJ practice and the dance floor as a collective experience. Given the rapid evolution of electronic music and dance culture, and the scarcity of updated academic literature, this study proposes an approach to DJing with the intention of exploring my own practice and evolving it. Understanding the dance floor as an essential part of constructing a DJ set and as a collective experience, we will approach it from three perspectives: dance as a constructive element in African diaspora music, the DJ set as a collective artistic practice, and rethinking the club and dance culture.

Due to the experiential nature of the subject matter, which is intertwined and complemented by personal practice, we will use an autoethnographic methodology to address these three issues. This methodology will allow us to incorporate field knowledge derived from ongoing practice, as well as insights from other experienced individuals in the field. This work will lay the foundations for further questioning and developing tools for collective practice within the context of dance culture.

**Keywords:** dance culture, dance floor, DJ set, club, collective practice.

# ÍNDICE

- O. Introducción
  - O.1. Introducción
  - O.2. Glosario: Algunos conceptos conceptos de la cultura de baile
  
- 1. El baile como elemento constructor en la música de diáspora africana y afrocaribeña
  - 1.1. La cultura *dancehall*
  - 1.2. La diáspora del *dancehall*
  - 1.3. El sonido de Sudáfrica
  
- 2. El DJ set como práctica artística
  - 2.1. La práctica
  - 2.2. Una práctica basada en la apropiación
  - 2.3. El DJ set como experiencia estética: *08940*
  
- 3. Revisión del club
  - 3.1. Los nuevos sonidos: *deconstructed club* y *conceptronica*
  - 3.2. Reconfigurando el espacio
  - 3.3. Cuestionando las jerarquías
  - 3.4. El DJ set como práctica colectiva
  
- 4. Conclusiones e investigación futura
  - 4.1. Conclusiones
  - 4.2. Investigación futura
  
- 5. Referencias y bibliografía
  - 5.1 Referencias
  - 5.2 Bibliografía

“Bailar es la sensación de pertenencia a este mundo,  
tan intenso como impreciso. Es acortar distancias,  
moverse del yo sin moverse del sitio.”  
(Fernández Pan 2022, 46)

## **INTRODUCCIÓN**

Esta investigación aborda la pista de baile como una experiencia colectiva a través de la práctica de DJ, parte del ejercicio de esta práctica y de la necesidad de poner en común y desarrollar algunas conclusiones a las que me ha llevado la intuición derivada del conocimiento de terreno que me ha dado mi trabajo como DJ. Esta práctica consiste en buscar, seleccionar y mezclar música, poniéndola en diálogo con una pista de baile. Internet y la tecnología han convertido la producción y reproducción de la música en accesibles para cualquier persona con un dispositivo conectado a la red. Esto hace que la música y las prácticas que giran entorno a ella evolucionen muy deprisa, por lo que la teoría escrita sobre los últimos cambios en la música electrónica y la pista de baile es escasa, especialmente en los géneros musicales que conforman mi universo sonoro, que pertenecen a la diáspora africana. En este trabajo mi experiencia personal en la escena musical y mi conexión íntima con estos estilos me permiten ofrecer una perspectiva útil que enriquecerá el conocimiento existente y abrirá nuevas puertas de investigación en el campo.

Esta investigación se entrelaza y complementa con mi práctica. Dada mi relación experiencial con el objeto de investigación, y mi trabajo en torno a él, la línea que separa objeto y sujeto se difumina inevitablemente. Me estudio a mí misma y a los que me rodean. Una parte considerable del conocimiento que me ha llevado al punto de partida (así como a las conclusiones) de esta investigación, se conforma a través de la cultura oral vinculada a la música electrónica de diáspora africana y afrocaribeña y de mi propio conocimiento de terreno. Esto hace que mis fuentes no sean exclusivamente bibliográficas, sino que están conformadas por una larga lista de bailarines, cantantes, DJ's, selectores, promotores, productores y otros tipos de expertos en pistas de baile con los que he compartido conversaciones y experiencias durante los últimos años. Al encontrarme en el medio de la experiencia sobre la que investigo, es necesario adoptar un enfoque autoetnográfico, que me permita darle una forma y un sentido a los saberes que son resultado de la experiencia y el intercambio.

La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno) (Ellis, 2004; Holman Jones, 2005). Esta perspectiva reta las formas canónicas de hacer



investigación y de representar a los otros (Spry, 2001), pues considera la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (Adams & Holman Jones, 2008). El investigador usa principios de autobiografía y de etnografía para escribir autoetnografía. Por ello, como método, la autoetnografía es a la vez proceso y producto. (M. Bénard Calva 2019, 18)

Toda hipótesis y reflexión desarrollada durante esta investigación no sólo parte de una práctica, sino que también se refleja en ella. Estos cruces son comunes en las investigaciones en torno a las prácticas artísticas, en las que investigación en arte, investigación sobre arte e investigación para las artes se entrelazan constantemente, permitiendo al investigador colocarse a diferentes distancias del objeto de investigación durante todo el proceso, y haciendo posible que la investigación se nutra de la práctica, y viceversa. En el desarrollo de este trabajo utilizaremos distintas formas de abordar la práctica de DJ y la pista de baile: desde el estudio de la cultura de baile, desde el análisis de obras o proyectos concretos y desde la exploración de herramientas para la práctica. Esta investigación, aunque principalmente teoriza sobre la pista de baile, tiene como objetivo sentar las bases sobre las que desarrollar, además del ejercicio que ya estoy llevando a cabo como DJ, una serie de herramientas para la práctica colectiva con las que repensar los roles dentro de la pista de baile.

Mi experiencia de la música de baile y la práctica de DJ desde dentro me ha llevado a desarrollar varias hipótesis alrededor de lo que sucede en la pista de baile que me han servido como punto de partida para este trabajo. Las dos hipótesis principales de esta investigación, y las que le dan título, son que la pista de baile es una experiencia colectiva y que la práctica de DJ es una práctica artística. Aunque podría abordar estas cuestiones desde muchos lugares, he decidido hacerlo partiendo de algunas de las preguntas que me han ido surgiendo a lo largo del desarrollo de mi propia práctica. En el primer capítulo desarrollaré la hipótesis de que las músicas electrónicas de la diáspora africana y afrocaribeña están construidas para una experiencia de baile colectivo a través de un análisis de la genealogía de varios géneros musicales. En el segundo capítulo utilizaré mi experiencia, las herramientas que he desarrollado durante mi práctica y el análisis de un DJ *mix* de la artista Selectyaglossy como ejemplos de abordar una sesión de DJ como una práctica artística y colectiva, que además tiene el baile como centro. Por último, en el tercer capítulo exploraremos varios proyectos o movimientos que han cuestionado la cultura de baile desarrollada alrededor del club, haciendo una revisión desde el sonido, desde el club como espacio, desde las jerarquías que se establecen y finalmente, a través de herramientas para la práctica colectiva.

Como conclusión a todas estas hipótesis, más que respuestas concretas se me abren más preguntas que me gustaría seguir investigando

sobre cómo se construyen las jerarquías en la cultura de baile. Además, se me plantea la siguiente cuestión, que se entrelaza con las anteriores y se aplica a mi propia práctica, ¿cómo podemos hacer más colectiva la práctica de DJ? Esta última pregunta es la que me ha llevado a comenzar a desarrollar un proyecto que busca estrategias para la práctica de DJ colectiva, y aunque todavía está en una fase muy inicial, esta investigación sienta la base teórica sobre la que desarrollarlo. Junto a las conclusiones de este trabajo, he añadido un pequeño resumen de la fase en la que se encuentra este proyecto.

## **GLOSARIO**

### **Algunos conceptos de la cultura de baile**

En la música de baile existen diferentes términos que hacen referencia a la cultura y todo lo que la rodea. Durante este escrito recurriremos a varios de ellos. Las siguientes definiciones sirven para entender desde qué lugar abordaremos esta cultura y empezar a entrar en contexto.

**Cultura de club:** Este término hace referencia a la cultura que surgió alrededor de los clubs en las ciudades de Chicago y Detroit durante la evolución de la música *disco* a la música *house* en los años 80. Esta cultura se originó como una forma de resistencia y expresión de libertad para colectivos minorizados. Sin embargo, a lo largo de los años ha ido ganando popularidad y ha experimentado una mercantilización y un blanqueamiento, perdiendo su carácter reivindicativo y convirtiendo el club en un espacio elitista.

**Deconstructed club:** Este término hace referencia a un movimiento que emergió a principios de la década de 2010 en Nueva York. El movimiento busca dismantlar y redefinir el concepto de club no sólo en términos de música, sino también en relación con su espacio físico y su función social. El *deconstructed club* propone explorar nuevas formas de organizar, diseñar y experimentar en los clubes, desafiando las normas establecidas y fomentando una mayor inclusión y creatividad en la experiencia del club.

**Cultura de baile:** Esta expresión es utilizada por Sonia Fernández Pan durante su libro *Edit* para hacer referencia a la cultura que rodea la música de baile. Aunque varios movimientos como el *deconstructed club* han decidido resignificar la cultura de club y alejarla de su mercantilización, en esta investigación nos referiremos a ella como cultura de baile, para eliminar la carga mercantilista asociada al término club. Según Fernández Pan este término “Incluye la subjetividad de quienes no producimos música pero somos producidos por la música. Reconoce y elogia el baile y, en consecuencia, el cuerpo como elemento portador de una experiencia donde muchos preferimos permanecer en el anonimato.” (Fernández Pan 2022, 30). Además, este término permite la emancipación del club en

favor de la pista de baile, abarcando las perspectivas de los sonidos que pertenecen a la diáspora africana y afrocaribeña, ya que tradicionalmente estas culturas experimentan la fiesta y el baile en otro tipo de espacios, como la calle.

**Pista de baile:** Durante todo este trabajo usaremos este término para referirnos al conjunto de personas que participan activamente en un DJ set, interactuando con la música. En lugar de considerarlos como un público pasivo, la noción de “pista de baile” reconoce la influencia de las personas que bailan en la construcción de una sesión y su papel protagonista en la práctica de DJ.

**Música electrónica:** el término se refiere a un conjunto amplio de géneros musicales que se caracterizan por el uso de instrumentos y técnicas electrónicas de composición, producción y ejecución, de manera que superan las limitaciones de los instrumentos acústicos. Aunque tradicionalmente, al utilizar esta expresión, se ha dejado fuera los géneros herencia de la cultura *hip-hop* o los reconocidos como música urbana, como el *trap*, el *drill*, el *reggaetón* y el *bashment*, durante esta investigación entenderemos estos géneros como parte de la música electrónica. Esto se debe a que su producción se fundamenta en el empleo de instrumentos y técnicas electrónicas, explorando los límites y posibilidades sonoras de manera destacada. Esta perspectiva nos permitirá apreciar la diversidad que se encuentra en la música electrónica contemporánea.

# **CAPÍTULO 01**

## **EL BAILE COMO ELEMENTO CONSTRUCTOR EN LA MÚSICA DE DIÁSPORA AFRICANA Y AFROCARIBEÑA**

En este primer capítulo voy a hablar sobre algunas ideas que han ido ocupando mi cabeza en un intento de definir y clasificar mi sonido y mi imaginario musical. Soy consciente de que esa es una pregunta sin una respuesta concreta, y que en cuanto tenga la certeza de algo, mi interés y mi forma de hacer habrá evolucionado, porque el conjunto de sonidos que a mí me hacen vibrar no lo compone lo tangible y lo que sí entiendo, si no lo que me toca pero no sé muy bien por qué. Pero es también esa búsqueda lo que me ayuda a marcar una dirección dentro de mi práctica.

La práctica de DJ está directamente relacionada con el gusto, con el disfrute y con el encuentro, y esto hace que el imaginario colectivo juegue un papel importante, porque tanto el gusto como el disfrute y el encuentro se fundan en la experiencia colectiva y en el compartir de nuestras vivencias. Algunos teóricos como Simon Reynolds y Mark Fisher han afirmado que la música está obsoleta y que ya no existe la capacidad de hacer nada nuevo. En el libro *Gritos de Neón*, Kit Mackintosh les responde que sí, que los nuevos sonidos, y sobre todo las nuevas maneras de hacer, existen. A lo largo de este libro Mackintosh analiza cómo la utilización de efectos vocales (como el *autotune*) como si fueran instrumentos para la generación de un tipo de sonido particular, qué el define como *post-humano*, han supuesto un profundo cambio de paradigma en la música, y para ello se centra en tres géneros: el *trap*, el *drill* y el *bashment*. Aunque considero este análisis del

desarrollo de una parte de la música contemporánea bastante acertado, cabe destacar que se hace desde una perspectiva anglocéntrica y eurocéntrica, alejada de la experiencia de la pista de baile, y que se limita a una escucha contemplativa. Resulta relevante que durante todo el libro se menciona continuamente el subgénero *bashment* en vez del género al que este pertenece: el *dancehall*, un término que se refiere literalmente a la pista de baile. Mackintosh tampoco aborda el hecho de que estos tres géneros se han desarrollado en comunidades principalmente afrodescendientes, y que pertenecen a una diáspora que se constituye sobre las mismas rutas comerciales por las que viajaban las materias primas en la época colonial, lo que implica una diversidad de sensibilidades marcadas por el colonialismo, la migración y los intercambios culturales.

Volviendo a mi imaginario musical, dentro de lo que a mí me hace vibrar, encuentro una relación directa entre el baile y las músicas de la diáspora africana y afrocaribeña en el sentido de que éste constituye el cómo y el por qué de esas músicas. En este capítulo voy a dejar de lado el por qué de esta relación para centrarme en cómo yo veo que algunas maneras de entender el cuerpo y la pista de baile, que pasan por una experiencia colectiva, han ido construyendo varios de los géneros musicales que más han revolucionado la música electrónica en las últimas dos décadas.

### 1.1. LA CULTURA DANCEHALL

Todo el mundo sabe que no hay mal que no cure (o alivie, al menos) una buena juerga con mucho baile de por medio. ¿Qué fiesta sería necesaria para superar cientos de años de esclavitud, opresión y humillación? Imaginen, en la medida de lo posible, que desde la más tierna infancia les han inculcado el odio a su piel, que durante generaciones les han contado que la suya es una cultura de bárbaros o, incluso, que ni siquiera es cultura. Imaginen que en su sangre hierve la furia de generaciones de esclavos despojados de todo y que la única propiedad que se trajeron sus antepasados de África, de donde salieron con lo puesto, son precisamente esas formas culturales despreciadas (y temidas) por los blancos: prácticas (leyendas, danzas, cánticos, música de tambores) (...) Con estos elementos no vamos mal encaminados si intuimos que esa farra bailonga de la que hablábamos constituye también un gigantesco exorcismo, un ritual de autoestima que celebra la identidad propia y purga el maleficio sufrido.

(González Cobos 2014, 9)

Jamaica se destaca como una de las mayores potencias creativas en el ámbito musical. Géneros como el *ska* y el *reggae* han servido de inspiración para el desarrollo de diferentes estilos de la música electrónica del siglo XX. Por ejemplo, el *dub*, partiendo de un origen analógico, sienta las bases para el procesamiento electrónico de instrumentos pregrabados de canciones

de *reggae*, o el *jungle* que empezó a desarrollarse en los *sound systems* de jamaicanos que habían emigrado a Londres y buscaban un ritmo de *hip-hop* más rápido yailable.

Por otro lado, entre los géneros musicales contemporáneos que ejercen mayor impacto cultural se encuentra el *dancehall*. En sus inicios, en la década de 1950 en Kingston, la capital de Jamaica, el término *dancehall* hacía referencia a la pista de baile en la que se ubicaban los *sound systems*, que estaban constituidos por altavoces móviles de gran tamaño, fabricados de manera artesanal y que permitían alcanzar frecuencias por debajo del umbral de audición humana, pero perceptibles como vibraciones que envolvían todo el cuerpo. Cuando un nuevo género derivado del *reggae* y hecho para sonar en los *sound systems* empezó a surgir en los años 70, se le dio el mismo nombre que a la pista de baile en alusión a la importancia del baile. Sin embargo, no es hasta la década de 1990 que el género y la cultura *dancehall* empezaron a constituirse tal y como lo conocemos a día de hoy.

El *dancehall* se ha desarrollado simultáneamente como un sonido y como un estilo de baile, por lo que estas dos facetas se han ido nutriendo mutuamente, de manera que no es posible concebir uno sin el otro. Algunas de las grandes aportaciones en la construcción del género vinieron por parte de un bailarín llamado Gerald Levy, más conocido como Bogle o Mr. Wacky. Él inventó y difundió muchos de los pasos de baile que pertenecen al *old school* del *dancehall*, como el *Willie Bounce*, *Sesame Street* y *Bogle*, y es considerado por muchos el rey o el padre del *dancehall*. Gerald Levy fue asesinado durante un tiroteo en 2005 y desde entonces todos los años bailarines y cantantes se reúnen para homenajearlo con un vídeo en el que bailan sus pasos. En el décimo aniversario de su muerte, el grupo RDX publicó una canción instruccional (explicaremos este término más adelante) con el nombre de *Mr. Wacky*. En la grabación del *videoclip* reunieron a gran parte de los bailarines más reconocidos del momento para hacer una recopilación de los pasos que inventó Bogle. Sin embargo, Bogle no fue el único en inventar pasos. El *dancehall* es un género que vive, se mueve y crece en las calles de Jamaica. Cualquier acción cotidiana puede convertirse en un paso de baile, desde lavarse la cabeza como se muestra en la canción *Shampoo* de Ding Dong, hasta pedirle a un hombre que deje de mirarte lascivamente como el paso *Stop Watch di Pumpz*, que fue inventado por la bailarina Kimiko de la *crew Versatile*. Los pasos de baile se vuelven tendencia en toda la isla sin importar si los ha creado un bailarín reconocido o una *crew* de jóvenes desconocidos que van a las fiestas. Si los pasos tienen éxito o captan la atención de algún cantante son incluidos en *videoclips*, o se crean canciones específicas para ellos. Por ejemplo, *Rifle Walk* es un paso que hizo famoso al bailarín Coote Boss y ha aparecido en *videoclips* de Skillibeng, uno de los principales exponentes del *trap dancehall*. Incluso

se convirtió en el nombre de una canción instruccional de Elephant Man, una de las figuras más destacadas del *dancehall* desde los 90 hasta la actualidad. Las canciones instruccionales son aquellas en las que la letra va dictando los pasos de baile, ya sea enfocada a un solo paso o en la construcción de una secuencia de baile. Elephant Man es uno de los cantantes más reconocidos en esta tipología de canciones.

Gyal dweet fi me  
Kotch gyal  
Kotch gyal  
Bruk gyal  
Clap gyal  
Set gyal  
Dash gyal  
Gyal yuh bubblin, yuh bubblin natural  
(RDX 2012)

## 1.2. LA DIÁSPORA DEL *DANCEHALL*

Debido a su situación política y geográfica, la población de Jamaica se ha visto obligada a migrar a diversos países a lo largo de los siglos. Además, existe una constante conexión e intercambio cultural que se da de forma natural entre los países caribeños. Lo que ha llevado al *dancehall* a encontrarse con una amplia variedad de contextos musicales. Esto ha provocado una rápida evolución en su sonido y el surgimiento de una gran variedad de géneros y subgéneros. Como resultado, existen numerosas maneras de clasificarlo, ya que su sonido varía dependiendo del tipo de baile hacia el que se oriente y el país o la época en el que se haya desarrollado.

A finales del siglo XX, cuando el *dancehall* y el *calipso* (una música tradicional pre-colonial que desarrollaron los esclavos africanos en los países caribeños) se encuentran en un país que celebra el carnaval al estilo caribeño, como es Trinidad y Tobago, surge el *soca*. Este género se caracteriza por sus ritmos rápidos y alegres, que pueden ir desde los 115 *bpms* hasta los 160 *bpms*, a diferencia del *dancehall* clásico, que se encuentra entre los 80 *bpms* y los 110 *bpms*. El *soca* combina las melodías del *calipso* con elementos de percusión electrónica heredados del *dancehall*. El baile se convierte en un desfile acelerado. Algunos pasos de baile se crean desde un tono humorístico, por ejemplo *Granny Walk* de Trinidad Ghost, una canción instruccional que describe un paso de baile en el que se camina imitando los movimientos que haría una anciana.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, el *dancehall* ha trascendido las fronteras del Caribe. Alrededor del año 2010, su entrada en el pop de la mano de artistas como Rihanna, Sean Paul y Major Lazer facilitó el desarrollo de otros subgéneros como el *moombathon*, que nació de la

mano de la migración caribeña en Países Bajos en una época en la que el *E.D.M.* (las siglas de *Electronic Dance Music*, un conjunto de géneros de música electrónica que incluyen *dubstep*, *house*, *techno*, *italo-disco* y muchos otros) se había convertido en tendencia. El *moombathon* combina subidones y elementos electrónicos del *E.D.M.* con ritmos de *dancehall* o de *reggaetón*. Muchas de las canciones de *moombathon* que presentan ritmos rápidos, abundantes sintetizadores y otros elementos más cercanos al *E.D.M.* se enfocan en el *twerk*. Otros artistas, como los del sello Basshall Movement, han desarrollado un sonido distintivo que mantiene la esencia del *dancehall* en el *moombathon* e incluso colaboran con artistas jamaicanos como Alex T.O.K. o Busy Signal.

Pero mucho antes de la llegada del *moombathon*, en Países Bajos ya se había desarrollado un sonido propio que partía del *dancehall*. A finales de los años 80, DJ Moortje cometió un error durante un directo y reprodujo un vinilo de *dancehall* de 33 revoluciones a 45 revoluciones. El público, que ya estaba acostumbrado a una música electrónica rápida y con voces con el tono modificado, se volvió loco. En ese momento, varios DJs, entre los que estaban DJ Chippie, empezaron a utilizar el *pitch* como un recurso musical, y no sólo técnico a la hora de sincronizar las canciones durante sus sesiones. Esto dio pie al surgimiento de un nuevo género: el *bubbling*. Junto con el género nacieron las batallas de baile, que se hicieron muy populares entre la población afrodescendiente de los Países Bajos. Entre 2007 y 2009 De Schurmann, sobrino de DJ Chippie, empezó a hacer sus propias producciones mezclando el sonido *bubbling* con el resto de las músicas electrónicas que se escuchaban en Países Bajos, y consiguiendo un sonido que mantenía la esencia del género. No fue el único en realizar ese tipo de exploraciones sonoras en ese momento, había otros artistas como DJ Chuckie y Munchi, este último considerado uno de los pioneros del *moombathon*. Actualmente la mayoría de producciones de esa época se encuentran en baja calidad, pero en 2021 el sello ugandés Nyege Nyege Tapes publicó un recopilatorio de las canciones de De Schurmann bajo el nombre *Bubbling Inside* que ha traído de vuelta el género y ha influido en producciones actuales como las de los artistas Nick León y Bitter Babe. En 2022 De Schurmann juntó a DJ Chuckie, Chinnamasta, Lamsi y DJ Shaun D. en *Bubbling Forever*, un evento organizado por el sello de Boiler Room para celebrar el género.

Alrededor de 2015, en Nueva York, algunos bailarines de la escena *hip-hop* empezaron a producir un nuevo tipo de *dancehall*, lo que dio origen a un nuevo movimiento llamado *F.D.M.* (*Flex Dance Music*). Aunque este subgénero no ha tenido tanto impacto como otros, ha logrado desarrollar una cultura a su alrededor. Uno de sus pioneros es un bailarín llamado Hitmakerchinx.

The better I got at dancing, it's the better I got at music. Like the more music I was like pushing out is the better my dancing style grew so it was like the dancing cater to the music is music headed to the dance. It's like each one teach one and it kept building as it goes. It's so spiritual, it's actually really poetic because the whole Flex Dance genre is an art. You know the art form actually it's a way of being you have. (Hitmakerchinx 2017)

El sonido y el baile del *F.D.M.* tienen una fuerte conexión con el *krump*, un subgénero del *hip-hop* enfocado en las batallas de baile que cuenta con toda una comunidad alrededor basada en crear espacios de libertad de expresión y resistencia. De manera similar a la comunidad que rodea la cultura *ballroom*, en el *krump* se crean casas que recogen a jóvenes que viven en la calle y se convierten en una familia que compite unida. El *F.D.M.* mantiene la esencia de las batallas y el sonido oscuro con mucha presencia de bajos característico del *krump*, pero a un ritmo mucho más lento y con menos elementos.

Debido a los flujos migratorios surgidos entre Jamaica y Estados Unidos desde la abolición de la esclavitud, ha existido una constante comunicación cultural entre ambos países. Por eso, cuando el *trap* y el *drill* se volvieron tendencia en Estados Unidos, el *dancehall* incorporó algunos de sus elementos como los efectos vocales (aunque en realidad el *dancehall* es uno de los géneros pioneros en investigar la potencialidad del *autotune*) y los bajos de una caja de ritmos llamada Roland TR-808, que son muy característicos de estos géneros. Los nuevos sonidos de artistas como Vybzs Kartel, Tommy Lee Sparta y Skillibeng han sido catalogados como *trap dancehall*, aunque estos elementos no fueran tan nuevos para el *dancehall*.

“De un modo curioso y enrevesado, a través de lo que tomaba del trap estadounidense, sin querer el dancehall reconectó con aspectos de su propio pasado de gloria en la segunda mitad de los 2010.” (Mackintosh 2022, 132)

Mientras tanto, en las Antillas Francesas se ha desarrollado un sonido propio más lento y crudo derivado del *dancehall*: el *shatta*. El sonido *shatta*, igual que el *dancehall*, juega con el contraste entre sonidos graves y profundos y sonidos más agudos, tanto en la instrumentación como en la voz. Pero a diferencia del sonido jamaicano, en las Antillas Francesas las canciones de *shatta* se construyen con muy pocos elementos, con una línea de bajo profunda y lenta que arrastra una tensión que se vuelve física.

### 1.3 EL SONIDO DE SUDÁFRICA

En Durban, Sudáfrica, en 2010 se empezó a desarrollar un sonido único producido por jóvenes sin formación musical reglada, pero con acceso a *softwares* de producción como *Fruity Loops Studio* y conocimiento musical a través del baile. A ese sonido se le llamó *gqom*, que es la onomatopeya que se utiliza en zulú para describir el sonido de la batería. Antes de esto, en los clubs de Sudáfrica predominaba la música *house* y otros géneros electrónicos que provenían principalmente de Europa, o de artistas sudafricanos que imitaban esos géneros. Aunque ya se habían experimentado algunas fusiones de percusiones y sonidos sudafricanos con *house* como el *afrohouse* y el *kwaito*, el *gqom* fue el primer sonido que los sudafricanos reconocieron como realmente propio, como el primer género que se desarrolla dentro de la cultura musical sudafricana, de la misma manera que el *ska* supuso para los jamaicanos la primera vez que escuchaban su propio sonido.

El *ska* fue la primera música jamaicana que no se limitaba a copiar el estilo de Estados Unidos y por eso significó mucho más para la gente corriente que el R&B y el jazz que nos llegaban desde Miami y Nueva Orleans. (Buster 2014, 28)

Aunque las producciones eran precarias y se creaban principalmente para disfrutar con amigos, el *gqom* no tardó en volverse popular y se desarrolló un baile asociado llamado *bhenga*. Cuando el género llegó a artistas de Londres como DJ Moleskin y Nan Colé, decidieron fundar un sello llamado *Gqom Oh!* para ayudar a mejorar la calidad de las producciones de los artistas que habían sido clave en la constitución del género, como Distruction Boyz, Dominowe y Emo Kid. En 2016 lanzaron un recopilatorio titulado *Gqom Oh! The Sound of Durban*. Ya no sólo era un sonido propio, el *gqom* se había convertido en el latido de Durban.

Unos pocos años después, en Johannesburgo, se empezó a desarrollar un sonido también heredero del *house* y reconocido como totalmente sudafricano, pero esta vez se convirtió en tendencia global, el *amapiano*. Artistas como Major Lazer y Kali Uchis han publicado canciones influenciadas por este género, y en muchos lugares de Europa se ofrecen clases para aprender a bailar. Cuando el *amapiano* empezó a ser tendencia, en plena pandemia de coronavirus, se hacían fiestas por videollamada en las que siempre había al menos un bailarín. A día de hoy, el sonido sudafricano ha tenido un impacto muy grande en producciones de todo el mundo, artistas como Scratchclart o incluso en las nuevas tendencias del *dancehall* jamaicano. Si el *gqom* es un sonido tenso y oscuro con aires apocalípticos el *amapiano* es un sonido tenso que te induce a un estado de euforia sostenida.

What I love about Amapiano is that even though it's clearly made for relaxing in the sunshine, it's also constructed with a pretty unusual and dark sound palette, which gives it this unique suspenseful feeling.

(Breaka 2022)

Todas estas músicas que se encuentran dentro de la diáspora africana y afrocaribeña se construyen y se definen a través del baile. A diferencia de otras músicas electrónicas europeas que se centran en una experiencia de baile individualista, buscando la evasión desde el aislamiento, los bailes de géneros como el *dancehall* y el *amapiano* esconden una pulsión colectiva, e implican un lugar de encuentro y disfrute compartido como forma de resistencia y reapropiación del propio cuerpo.

## **CAPÍTULO 02**

### **EL DJ SET COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA**

Una sesión de DJ plantea una exploración de una situación a través de los sonidos que activan una sensibilidad. En ella se construye mediante voces prestadas una experiencia estética en la que un DJ entra en diálogo con la pista de baile. La materia prima con la que trabaja es la energía de la pista de baile, y su herramienta es la música. Las sesiones se estructuran buscando tensiones mediante grandes contrastes o con ritmos constantes y cambios suaves, jugando a crear una narrativa utilizando diferentes elementos de la música: los silencios, los subidones, los bajones, lo conocido, lo extraño, lo rápido, lo lento, lo brillante, lo oscuro, lo que rompe, lo que chirría, lo que golpea, lo profundo, los ritmos rotos...

#### **2.1. LA PRÁCTICA**

Se podría decir que la práctica de DJ tiene dos fases que, en cierta medida, suceden tanto en el directo como fuera de él. Una primera fase que consiste en la búsqueda de material, y una segunda fase que consiste en la construcción de la sesión. En ambos pasos hay un ejercicio de selección que, al ser esta una práctica basada en la apropiación, resulta clave a la hora de que una sesión funcione. En la primera fase la selección se hace desde la mirada hacia uno mismo, se eligen los sonidos que pertenecen al universo propio y que conformarán la caja de herramientas con la que trabajar. En la segunda fase se construye la sesión desde el diálogo con la pista de baile, y se selecciona qué, cuándo y cómo va a sonar. Es un ejercicio de



escucha de la música y del público. No se trata de ofrecer a la pista de baile exactamente lo que quiere o espera, si no de abrir una negociación entre sus expectativas y las tuyas. Cuando escuché a Raymond Rojas, conocido como La Diabla, pinchar por primera vez, me llamó la atención cómo, a través del uso de canciones que se encuadran en lo que podríamos denominar música comercial, consigue atraer a la pista de baile hacia otro tipo de sonidos menos reconocidos. Cuando hablé con él sobre esto, después de haber compartido cabina en un festival, me contó que llevaba mucho tiempo en residencia en la sala Razzmatazz de Barcelona, lo que le había obligado a adaptarse a un público que no siempre estaba familiarizado con su universo sonoro, así que cuando plantea una sesión no lo hace por géneros, ni por *bpm*s, sino que elige una canción que el público pueda corear, para posteriormente mezclarla con tres que le interesan a él. Martí Manen, en su libro *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* dice “Los códigos tienen que ser reconocibles, ya que desde ese reconocimiento aparece la tranquilidad en el consumo. Que los códigos sean estables facilita la supuesta aproximación por parte del público.” (Manen 2017, 20). El *pop* puede ser usado como una herramienta para tender la mano a una pista de baile que no siempre está preparada para escuchar los sonidos que quieres mostrarles.

Gran parte del trabajo de un DJ es medir la energía de la pista de baile y jugar con ella a través de la selección y la mezcla de canciones, incitando al movimiento. Esto hace que esta práctica se encuentre intrínsecamente centrada en el baile. Es el movimiento de la pista el que sirve como guía al DJ para tomar las decisiones de selección que construyen una sesión. La improvisación con público convierte la cabina en un laboratorio de pruebas en el que se realiza un sondeo con cada canción, se analizan los resultados y se aplican en el resto de decisiones. Aunque el formato de club escenario-pista de baile coloque el ego del DJ en contraposición a la experiencia de baile, la realidad es que forma parte de esa experiencia, y la distancia impuesta por el formato no hace sino dificultarlo. La música y el movimiento conforman el lenguaje para el diálogo entre DJ y pista de baile y les permite conectar.

La pista de baile, donde es posible ser otra, ser otro, a través del movimiento. Donde es posible imitar otro cuerpo sin salirse del propio, sin tener que tocarlo, sin que esa otra persona sepa que la estás incorporando a ti. Es la música, a través de la piel, la que funciona como materia de contacto. Recoges el movimiento de alguien que está lo suficientemente cerca sin importar su nombre. Sin importar quién es o qué hace cuando no está bailando. Importa más que te guste cómo baila. Tanto como para desear ser ella, ser él. Procesas, metabolizas ese movimiento y sin darte cuenta lo incluyes en tu cadena de pasos de baile. Te estás comunicando con un lenguaje prestado. Te estás comunicando con él, con ella, en su lenguaje. Incluso es posible traspasar fronteras geopolíticas con la repetición de un gesto que se manifiesta en diferentes cuerpos en diferentes lugares y tiempos. (Fernández Pan 2022, 15)

## 2.2. UNA PRÁCTICA BASADA EN LA APROPIACIÓN

La práctica de DJ se fundamenta en la apropiación de material musical ya existente, lo que genera un debate complejo que muchas veces pone en duda la autoría de las sesiones. Sin embargo, en los últimos meses, se ha observado un cambio a nivel jurídico en la percepción de esta práctica. A principios de 2023, la plataforma *Youtube* ha modificado su postura al dejar de penalizar a los vídeos de sesiones de DJ por infringir los derechos de autor, permitiendo incluso la monetización de los mismos, siempre y cuando una parte de las ganancias sea destinada a las creadoras de las canciones que conforman la selección de la sesión. Asimismo, a finales de mayo de 2023, España ha otorgado por primera vez el estatus jurídico de artista a los DJs, permitiéndoles contar con su propio convenio y acceder a beneficios como el acceso a la jubilación. Estos dos casos se basan en comprender la selección musical y el arreglo para la yuxtaposición y transición de canciones como aportación artística original. Sin embargo, desde las prácticas que rodean la música electrónica la creación desde la apropiación siempre ha estado asimilada y naturalizada. En la cultura de baile no sólo es el DJ quien se apropia de la música de otros para construir sus sesiones; plataformas pensadas para la distribución de música para DJs, como *Beatport*, *Soundcloud* y *Bandcamp*, que se han convertido en un espacio para productoras musicales (muchas veces trabajando desde el *D.I.Y.*), están llenas de *bootlegs* o *remixes* no autorizados, que adaptan canciones comerciales, desde un *remix jersey club* de Aserejé como el del álbum *COMPAGN* del productor K-Deucez hasta una versión *breakbeat* de la canción *Mi Canastera* de Canelita como la del sello MAREO. Muchos DJs también son productores de música, e incorporan material musical propio en sus sesiones para tener un mayor control creativo de éstas, añadiendo una dimensión adicional a su autoría. Los productores de música electrónica suelen crear y elaborar piezas musicales por y para que DJs reproduzcan sus canciones, y las construyen sabiendo que van a ser mezcladas y a sonar en un equipo de sonido con mucha potencia sonora. Debido a esta apropiación que se asume en la práctica de DJ, se podría entender como una práctica colectiva, ya no sólo por la relación entre DJ y pista de baile, sino también entre DJs y artistas musicales.

## 2.3. EL DJ SET COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: 08940

Un *mix* grabado o una sesión en directo de un DJ construye una emoción estética a través de la música que mezcla y selecciona. La interacción entre la selección musical, las transiciones fluidas y la creatividad en la construcción de nuevas sonoridades crea una experiencia envolvente que trasciende los límites de lo auditivo. Cuando escuché el DJ *mix 08940* de la artista Selectyaglossy por primera vez quedé hechizada. Puede que sea porque me toca de una manera muy

cercana tanto en forma como en contenido, pero no tuve ninguna duda de que este *mix* iba más allá de juntar canciones para que puedas bailar. Selectyaglossy es una DJ y artista visual catalana que construye su universo sonoro a través del *reggaetón*, el *dancehall*, el *soca*, el *deconstructed club* y el *gqom*. En sus sesiones trabaja los contrastes cuidadosamente para construir una atmósfera que interpela de la misma manera el cuerpo y la emoción.

08940 es un DJ *mix* de una hora exacta de duración que recoge una gran variedad de ritmos que van desde los artistas más reconocidos del *dancehall* de los 2000 hasta el presente, el *reggaetón* más oscuro, el crudo y repetitivo *gqom*, y la música de club experimental en general. A pesar de ser ritmos muy bailables hay una tensión constante que prevalece. En este sentido se presenta como una propuesta audaz y fresca, tanto por la mezcla de estilos, que aunque todos pertenezcan a la diáspora africana de alguna manera, *a priori* no son sencillos de mezclar, como por la manera de utilizar ritmos totalmente enfocados al baile para generar un ambiente de tensión y confusión. Esta intención de producir algo más allá, proponiendo una experiencia estética que es consciente de que su potencial para interpelar sensibilidades a través de una selección muy cuidada no se queda sólo en incitar al baile, sino que es capaz de generar un viaje emocional, la hemos podido ver en trabajos anteriores de Selectyaglossy como *08020*, que HJ Darger describe muy bien cuando dice:

*08020* es un sonido “de barrio”, oscuro, descompuesto y rotundo, capaz de operar más allá del sujeto, creando comunidad, propiciando el ambiente necesario para lo que propone este mix, un trance físico –incluso violento– que nos haga recuperar bailando las posibilidades y las fuerzas para enfrentar tras la noche el día siguiente en mitad de esta crisis. (HJ Darger 2022)

Este pequeño texto ha sido incluido por la misma artista en la descripción de la publicación del *mix* en su perfil de la plataforma *Soundcloud*, confirmando una intención estética y política. Lo que no es sorprendente teniendo en cuenta que además de ser DJ, Selectyaglossy se dedica al mundo de las artes visuales, lo que le lleva a tomar decisiones estéticas constantemente. Pero cuando decide subtítular *08940* con la frase “no es oro todo lo que reluce / una narración sonora sobre el caos emocional y las falsas apariencias /”, está haciendo referencia a un momento vital en el que ella misma estaba en el momento de grabar este *mix*, y que atraviesa totalmente su vida, que tiene que ver con una relación sentimental tortuosa en la que se vio envuelta, llena de engaños y confusión, que le hizo permanecer en un estado de alerta constante. Este *mix* es un esfuerzo por recoger toda esa experiencia vital y producir algo a partir de ella.

*08020* es el código postal del barrio donde la artista creció, mientras que *08940* es el código postal del barrio donde vive actualmente. Ambas *mixes*, que se encuadran dentro del movimiento *deconstructed club*, del que hablaremos más adelante, han asimilado y digerido la cultura de baile, la conocen y por eso pueden dar un paso más allá. El baile, el trance, el encuentro y la evasión forman parte de ellas, pero también la ansiedad, la precariedad y la necesidad de conexión emocional que nos atraviesan constantemente en el contexto histórico en el que nos encontramos. Mientras que *08020* tiene un espíritu que, desde lo colectivo, atraviesa lo personal, *08940* está impulsada totalmente por un mundo interior y por una lucha contra ella misma, experiencias que no dejan de ser universales.

En un principio, *08940* iba a ser publicada como *guestmix* en la radio londinense NTS, pero al final la artista decidió publicarla en su propio perfil de *Soundcloud*, para colocarla así junto al *mix* anterior. Al tratarse de sus dos trabajos más personales, son las únicas que han sido subidas directamente a su perfil de la plataforma. Todo el *mix* está envuelto por un halo de tensión que bascula entre la oscuridad y la calma que preceden a la tormenta, y un ritmo frenético y violento de *reggaetón* clásico y *dancehall* acelerado que resulta cada vez más imposible de seguir. La voz de Ivy Queen, una referente del *reggaetón*, abre el *mix* repitiendo empoderada “El mundo entero sabe quién es la queen, les he contado quién es la diva, pa’ que aprendan, pa’ que respeten.” (Ivy Queen 2005). Pero enseguida se superpone la voz del cantante de *reggaetón* Zion, que se mezcla con un *dancehall* llevan poco a poco tu cuerpo a un ritmo casi eufórico. En este momento ya estás enganchado y sabes que vas a necesitar más. Pero esa sensación se rompe al cabo de un par de minutos cuando entra *Shots* de Don Zilla, con un ritmo tenso, unos bajos oscuros y envolventes y unos sonidos crudos y ahogados que auguran una catástrofe. Este tema da paso a varias canciones de *gqom* de TLC Fam y Cracker Mallo, que estiran la tensión hasta que *Intro (Remix)* de Sir Speedy trae el *reggaetón* y el *dancehall* de vuelta, y entrando así en una nueva fase frenética. Después de este frenesí llega un pequeño respiro gracias a un *amapiano* de Tista Za, que da un giro de optimismo, y te recoge aún más con una versión también de *amapiano* de *Kiss It Better* de Rihanna. Introducir la voz de uno de los iconos *pop* más relevantes de este siglo en mitad de toda la tensión se convierte de pronto en una mano tendida o en el abrazo de un familiar. El *pop* trabaja con referencias culturales con las que estamos ya familiarizados, por lo que es fácil de entender y de digerir; no es radical, no te exige ni te reclama nada y te permite respirar tranquilo. Pero la tranquilidad dura poco y lentamente el *amapiano* va abandonando el sonido más *pop* y optimista para adentrarse en una atmósfera cada vez más oscura, hasta volver a entrar en el *reggaetón* clásico, pero esta vez mucho más acelerado, alrededor de los 120 *bpms*, cuando habitualmente el *reggaetón* ronda los 90 *bpms*, llevándote a agitar el cuerpo de una manera cada vez más descontrolada. El *reggaetón* acelerado termina de golpe cuando entran nuevas electrónicas africanas

del sello Hakuna Kulala. Esta vez se trata de experimentaciones oscuras que a veces se acercan más a músicas de UK como el *funky*, el *dubstep* e incluso el *techno* y otras se asemejan más al *gqom*, hasta que introduce, de una manera esta vez más sutil, el *trap dancehall* o *trap* jamaicano acelerado hasta rondar los 140 *bpms*, frente al máximo de 110 que suele alcanzar. La apuesta por subir tanto los *bpms* es valiente, pero deja claro que no es casual cuando sigue con *Domina* de De Schuurman, una canción de *bubbling*, un género que, como hemos mencionado anteriormente, nació a finales de los años 80 cuando DJ Moortje se equivocó durante un directo y puso un vinilo de dancehall acelerado. En los últimos cinco minutos del *mix* la tensión sigue siendo tangible, pero el tono baja considerablemente. Para terminar este *mix* Selectyaglossy elige un tema de Tayhana que se titula *Los paraísos no son lugares cómodos donde esconderse*, una canción de *deconstructed club* que da un cierre y una conclusión perfectas a todo el *mix*.

Repleta de combinaciones de melodías muy oscuras con los sonidos más brillantes, esta *mix* posee una atmósfera propia, llena de contrastes: duro y suave, oscuro y brillante y orgánico y digital. Selectyaglossy no sólo demuestra mucha habilidad a la hora de mezclar temas sin ningún tipo de prejuicio y tomar decisiones valientes, sino que también muestra un gran conocimiento y respeto por la música que pincha, incluyendo tanto a los artistas que fundaron los géneros como los más actuales. Los géneros musicales que conforman el *mix* pertenecen a la diáspora, y pueden considerarse de ida y vuelta en el sentido de que han surgido a partir del colonialismo y en consecuencia a la migración forzosa que han sufrido tanto países africanos como latinoamericanos. Debido a la carga histórica que relaciona Europa con estos continentes, y las consecuencias del colonialismo que a día de hoy todavía están lejos de desaparecer, tales como el racismo, la precarización sistemática, la explotación y la apropiación intelectual y cultural, es necesario revisar y repensar el tipo de cultura que consumimos, de qué manera la ponemos en valor, y a qué espacios la llevamos. No es casualidad que mientras el *techno* trata de entrar en un trance individual que lleva a la evasión de las preocupaciones de la vida cotidiana, el *dancehall* es una música hecha para bailar en la calle y juntarte con tus vecinos. Selectyaglossy se ha preocupado desde el principio de su carrera como DJ en trabajar desde la apreciación y la difusión, en aprender directamente de artistas africanos y afrodescendientes y de acercarse a colectivos que mueven la electrónica africana y el *dancehall* dentro de la noche de Barcelona como Voodoo Club, Sunkusi y Jokkoo.

Son necesarias este tipo de exploraciones dentro de lo que es el trabajo de un DJ que destacan la capacidad estética de la música, para poder llevar la práctica a nuevos lugares.

## CAPÍTULO 03

### UNA REVISIÓN DEL CLUB

La DJ y productora Bambii dijo en su perfil de la plataforma *Instagram* “La vida nocturna y la fiesta deben ser politizadas porque la diversión como espacio, sentimiento y experiencia están desapareciendo sistemáticamente. Entramos en la noche a ciegas y las mismas desigualdades que existen en el mundo existen ahí también.” (Bambii 2022). En la última década varios colectivos han trabajado en hacer una revisión del club como espacio, cultura y experiencia, buscando reapropiarse de éste y convertirlo en un espacio de libertad. Este capítulo propone un acercamiento al *deconstructed club* y un recorrido por varios de los proyectos que se están llevando a cabo actualmente a nivel nacional con el objetivo de cuestionar el club.

#### 3.1 LOS NUEVOS SONIDOS: *DECONSTRUCTED CLUB Y CONCEPTRONICA*

Aunque, como hemos comentado anteriormente, la cultura de club surgió en Chicago en los 80 como un espacio de encuentro y resistencia, con el tiempo se volvió elitista, dejando fuera a los cuerpos que no fueran cis y blancos. Esto se debe en gran parte a la progresiva mercantilización de la fiesta y los espacios de disfrute que se ha llevado a cabo durante las últimas décadas. Gabriel Bernardo, en el prólogo que escribió para el libro *Historia Universal del After* de Leo Felipe dice “No es ninguna novedad que las fiestas de música electrónica surgieron en el panorama mundial como expresión de los movimientos de resistencia de los cuerpos subalternos, negros,

latinos y LGBTQIA+, como tampoco lo es el hecho de que estos mismos movimientos fueron apropiados por las élites blancas.” A principios de la década de 2010, surgió un nuevo movimiento que buscaba experimentar con la música de club, pero también replantearse todo lo que conforma el club como espacio, incluyendo las jerarquías y las discriminaciones que se dan dentro de él: el *post-club* o *deconstructed club*.

El *deconstructed club* es un movimiento que abarca una amplia variedad de sonidos, tanto fuera como dentro del club. Este término se utiliza para describir un tipo de música que desmonta o deconstruye los elementos tradicionales del club o de distintos géneros musicales y los reinterpreta de manera disruptiva. Es una respuesta a la saturación y repetición de ritmos y estilos en la música electrónica, y se desarrolla gracias a la accesibilidad que ofrece internet, tanto para escuchar como para crear música. Cada artista de *deconstructed club* cuestiona su propio universo sonoro y es común la combinación de géneros muy diversos. Por lo tanto, el *deconstructed club* no es un sonido o un género, sino una manera de enfrentarse a la creación musical desde la experimentación. Pero aunque el movimiento carece de un sonido concreto, lo envuelve una emoción apocalíptica y post-apocalíptica característica del siglo XXI que se refleja en las percusiones.

Percussion is the sonic glue that stops deconstructed club music from spinning off into a million little micro-scenes. Tracks as diverse as Berlin-by-way-of-Kendall producer Neana's Secret Owner, Kelman Duran's 1984, Primero, Ultimo or the trance-touching ATB re-rub that is Dinamarca's absurdly addictive 9PM find themselves united by a common factor: a crashing, a thwacking, a cataclysmic sounding sort of percussive propulsion that sounds bigger than Jesus when played down in sweaty basement clubs from Dalston to Dresden. (...) At their best, deconstructed records constitute a kind of abrasive music custom built for anxious times, noisily subverting the long-standing notion that clubs should purely operate as spaces for the more mindless end of hedonism. (Baines 2018)

El inicio del *deconstructed club* se sitúa a principios de los 2010 en las fiestas *GHE20GOTH1K* en Nueva York, aunque debido a su conexión con la cultura de internet y el *D.I.Y.*, fueron exploraciones que distintos artistas llevaron a cabo desde diferentes partes del mundo. *Ghetto gothic*, estilizado como *GHE20GOTH1K*, fue curado por la DJ y productora Venus X, y se convirtió en un espacio que acogía la diversidad de géneros y personas. Una de las piezas que marcaron el inicio del movimiento es *The Claw* de Nguzunguzunguzu, Kingdom y Total Freedom, un álbum colaborativo que vio la luz en 2011 y explora el R&B contemporáneo, la música de baile africana, el grime y la electrónica saturada.

It's not my story, it's our story. It's our platform to tell our own stories which also shift around. Everyone comes with a different background in

music and art and is inspired by where they come from. You can hear that in the sets. Some people play more Baltimore club, some people play more reggae, dancehall, grime, techno, etc. (Venus X 2016)

De la mano del *deconstructed club* y derivado del *I.D.M.* o *Intelligence Dance Music*, un género de los 90 centrado en la experimentación con la música electrónica, surgió lo que Simon Reynolds llama *conceptronica*, música electrónica experimental que se replantea la música de club desde una experiencia mucho más cerebral y contemplativa, fuera de la pista de baile. La distinción entre *deconstructed club* y *conceptronica* es sutil, y muchos artistas que se centran en la experimentación en el ámbito del club y el baile también publican trabajos que se enfocan más en la introspección. Uno de los mayores referentes de *conceptronica* es el dúo finlandés Amnesia Scanner.

Conceptronica isn't a genre as such, but more like a mode of artistic operation—and audience reception—that cuts across the landscape of hip music, from high-definition digital abstraction to styles like vaporwave and hauntology. (Reynolds 2019)

Dentro del *deconstructed club* existe una rama que explora y recontextualiza los sonidos de Latinoamérica, desde el *reggaetón* hasta músicas tradicionales junto a elementos del club y la música electrónica: el *post-latin*. Este subgénero se presenta como una respuesta a la predominancia de los sonidos y géneros eurocéntricos y anglocéntricos en la escena de la música electrónica, buscando romper con las expectativas y ofrecer una visión más experimental y vanguardista que ponga en valor los sonidos latinoamericanos. Uno de los grandes colaboradores en el desarrollo del género es el sello mexicano N.A.A.F.I. que nació en el año 2010 a través de una serie de fiestas en las que, al igual que en *GHE20GOTH1K*, los diferentes géneros de la música electrónica convivían y se mezclaban. En los últimos años el sonido *post-latin* ha llegado al *mainstream* a través de artistas como la venezolana Arca. Uno de los gestos más comunes dentro del *post-latin* es el de apropiarse de canciones que forman parte del imaginario colectivo, casi como iconos, y utilizarlos a modo de referencia, por ejemplo *GASOLINA* del artista MALO2K que reconstruye *Gasolina* de Daddy Yankee, una de las canciones más representativas del *reggaetón*, o *Paleta* del artista Kamixlo que *samplea* los coros de la canción homónima que hicieron en colaboración Wisin & Yandel y Daddy Yankee.

El *deconstructed club* es una respuesta al agotamiento de los ritmos y sonidos repetitivos de la música electrónica facilitada por la accesibilidad a la música que ofrece internet. Este movimiento comprende los géneros musicales como fluidos y difusos, lo que abre la posibilidad de concebir el club como un espacio permeable en el que todas las manifestaciones sonoras pueden tener cabida.

### 3.2. RECONFIGURANDO EL ESPACIO

El club como lo conocemos hoy en día surgió, en parte, como una asimilación de la cultura *sound system* que existía en Jamaica. Desde que se desarrolló el modelo de fiesta del club, la pista de baile se ha privatizado y mercantilizado sistemáticamente, relegando el disfrute al privilegio. Sin embargo, un equipo de sonido, un DJ o selector y espacio para bailar son los únicos elementos necesarios para organizar una fiesta, lo que ha dado pie al surgimiento de formas de encuentro alternativos y autogestionados, como las *raves*, que normalmente se llevan a cabo en la naturaleza o en espacios abandonados, o las fiestas en espacios okupados como *gazzetxes* o centros sociales. En ambos casos es muy común que el equipo de sonido que se utilice sea un *sound system*, que desde el inicio se ha planteado como una herramienta de autogestión y un espacio para la experimentación en el que desarrollar nuevos sonidos y nuevas formas de hacer. Además, estos equipos permiten que la pista de baile no sea estática, sino un espacio adherido a los altavoces, que pueden montarse y desmontarse en diferentes lugares. Si el club es la domesticación y el confinamiento del *sound system*, el *sound system* puede ser el medio que nos permita salir del club. A continuación, haremos una breve aproximación a algunos proyectos o movimientos que se han utilizado para replantearse el club y salir de él, centrándonos en la última década en España como herencia del *parkineo*.

Durante la década de 1980, en Valencia, surgió una cultura de música electrónica y fiesta interminable conocida como “la ruta del bakalao”. La necesidad de prolongar la experiencia festiva más allá de las limitaciones impuestas por las discotecas llevó a trasladar la pista de baile a los estacionamientos de éstas, que normalmente se encontraban en polígonos alejados de la ciudad. Esta práctica dio origen a la cultura del *parkineo*, como una forma de continuar la fiesta sin verse limitado por aspectos como la falta de recursos económicos, las restricciones de vestimenta que algunas discotecas imponían, los horarios de apertura o simplemente la falta de afinidad con la música que sonaba en su interior. Pero en el estacionamiento siempre había espacio para seguir la fiesta, y al trasladarla fuera de las discotecas, se fomenta una horizontalidad en el control de la experiencia festiva.

Con el auge del *tunning* en los años 2000, se comenzaron a instalar sistemas de sonido en los maleteros de los coches para aprovechar al máximo los *parkineos*. Aunque este fenómeno se asociaba principalmente al *bakalao* y al *mákina* en el resto de España, Andalucía tenía la mirada puesta en Inglaterra, destacando el *breakbeat*, hasta el punto de desarrollar la cultura del *breakbeat* andaluz o *breibi*. Ismael Pérez, conocido como DJ Smiley, es citado en el capítulo *La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del bakalao al trap (1980-2017)* escrito por Vidal

Romero para el libro *Loops 1 Una historia de la música electrónica en el siglo XX* “Aquí somos extravertidos, nos gusta ir de juerga en comunidad, y eso pega con el *breakbeat*, una música transgresora y libre, que te invita a bailar de otra manera.” (Pérez 2021, 587). Actualmente, las culturas del *breakbeat* andaluz y del *parkineo* siguen presentes, y el 6 de mayo de 2023 se les rindió homenaje en Industrial Copera, una de las salas más importantes de Granada. En esta ocasión, se invirtió la operación al introducir los coches dentro de la sala y utilizar solamente el equipo de sonido de sus maleteros. Más allá de lo impactante de la acción, se plantean interrogantes importantes sobre la posibilidad de homenajear el *parkineo* dentro de una sala de gran tamaño y cobrando una entrada sin caer en la fetichización de una estética y sin vaciarla de contenido.

Otro proyecto que se replantea el club fuera del espacio tradicional es Temporary Pleasure, un estudio que trabaja la arquitectura efímera para el contexto del club. Tiene proyectos como *Joyrider*, en el que construyen un club sobre ruedas, o un *workshop* que se llevó a cabo en Dublín en 2022 durante el que se diseñó y se construyó un club vertical fabricado con andamios para el interior de una fábrica. En 2023 el estudio publicó un libro que investiga la arquitectura y el diseño de los clubs desde los años 60: *Temporary Pleasure: Nightclub Architecture, Design and Culture from the 1960s to Today*. “Imagine a club with no fixed location or time, existing only in a certain place at a certain moment, for a few weeks or just a night, before changing shape and location again.” (Temporary Pleasure 2023).

Centrándonos en el proyecto *Joyrider*, que se llevó a cabo en Barcelona en 2023, más allá de plantearse como un dispositivo para construir una fiesta ambulante como en la cultura *sound system*, o como en el *parkineo* al plantearse como un club nos dispara una pregunta, ¿qué es lo mínimo necesario para que un club sea un club? ¿Necesita de un espacio concreto, o sólo de una pista de baile? El dispositivo de este proyecto incluye una cabina de DJ sobre ruedas, dos torres de altavoces de la marca *Funktion One* sujetos por una estructura con ruedas y pensados para colocarse uno a cada lado de la pista de baile y varios soportes para tubos de luces. Esta propuesta ofrece un punto intermedio entre un *sound system* construido para ser trasladado a conveniencia y sonar en exteriores, con un sonido dirigido hacia el frente, y el equipo de sonido de un club, que se dispone rodeando la pista de baile. En otro de sus proyectos, derivado de un *workshop* que llevaron a cabo en Dublín en 2022, sueñan con una pista de baile vertical en mitad de una fábrica, un club sobre andamios que se alza para existir a diferentes alturas. Con esta estructura pretenden subvertir las relaciones dentro de la fiesta, haciendo que escenario y pista de baile funcionen como un único espacio, y llevar el club a lugares que no necesariamente están preparados para ello, como es el caso de esta fábrica de Dublín.



### 3.3. QUESTIONANDO LAS JERARQUÍAS

A pesar de su codependencia, la relación entre la cabina y la pista de baile es binaria, opuesta y jerárquica. Hace mucho que las cabinas desaparecieron de los clubes. Son zonas arqueológicas desterradas por la imparable expansión de la cultura que las hizo nacer. Hace mucho que los dj tocan en escenarios. A veces creo que es una forma de venganza hacia aquella cultura que la música de baile pretendía desplazar o contradecir: la cultura de concierto, el rock y su bohemia eufóricamente masculina y un tanto tóxica. La presunta deconstrucción de género de la pista de baile se desvanece a pocos metros del escenario. Porque los escenarios no son simplemente espacios donde los cuerpos adquieren una relevancia unidireccional: son lugares donde se activa, una y otra vez, la narrativa épica, logocéntrica y masculina del héroe. A la mayoría de djs y músicos les encanta participar de esa narrativa. La economía de la atención absorbe la ética relacional de la pista de baile. Apoyar una escena se confunde a menudo con la autopromoción a través de la escena. Sin embargo, es posible dar la espalda a esta lógica, incluso cuando bailamos mirando al dj. (Fernández Pan 2022, 30)

La configuración espacial en la mayoría de clubs, donde se establece una distancia entre la cabina de DJ y la pista de baile, establece una jerarquía en la que el DJ se posiciona como ejecutor y la pista de baile como receptora, lo que limita la posibilidad de una interacción desde la proximidad. Esto dificulta la incorporación de la suma de miradas que conforman la pista de baile en la construcción de un set. Esta configuración coloca al DJ en la cabina de control y lo separa del movimiento, a la vez que le obliga a tomar el rol de genio creativo que debe ser observado con admiración. Algunos clubs han implementado sistemas de sonido envolvente que rodean la sala y colocan al DJ en el centro de la pista de baile. El hecho de que la cabina esté al nivel de la pista de baile, incluso dentro de ella, es un gesto significativo: el DJ se convierte en parte de la pista de baile, y no sólo en su director. La proximidad física fomenta la interacción visual y permite captar sutilezas que desde un escenario pasan desapercibidas. En las fiestas que suceden fuera del club, ya sean raves, parkineos o en casa, la distancia suele ser menor, permitiendo una proximidad física y emocional entre DJ y pista de baile. Si, como dice Sonia Fernández Pan, “bailar es ser desde el contagio” (Fernández Pan 2022), el DJ que se encuentra en mitad de la pista de baile tiene la posibilidad de verse envuelto en una emoción contagiada.

### 3.4. EL DJ SET COMO PRÁCTICA COLECTIVA

La construcción de un DJ set es una práctica colectiva, en la que, aunque el DJ haga de operario y preste sus habilidades, su selección musical dialoga con una pista de baile que se muestra sensible. Además, también puede ser una práctica colectiva en la que dos o más DJs, junto con sus

respectivos universos sonoros, se involucren en un diálogo para construir una sesión conjunta. Una forma común de colaboración entre DJs es el *B2B* (*back-to-back*), en el cual dos o más DJs comparten la cabina y mezclan música simultáneamente. El *B2B* es una herramienta poderosa para la creación conjunta, además de ser un ejercicio de paciencia y escucha activa, donde varios universos sonoros convergen y negocian para construir una coherencia en la sesión. Los colectivos catalanes Jokkoo y Abundance exploran esta práctica a través del proyecto *B2B Party*. En este proyecto convocan a DJs locales a través de las redes sociales para participar en un evento en el que un algoritmo decide las parejas que colaborarán en un *B2B* improvisado de treinta o quince minutos. El proyecto se plantea como una forma de buscar nuevas formas dentro de la música electrónica en el contexto de la ciudad de Barcelona. En una de las *B2B Party* que tuvo lugar en febrero de 2023 se colocó la cabina en una mesa redonda en el centro de la sala, de manera que los DJs participantes se ubicaban alrededor, rotando cuando era su turno. Esta forma de fiesta, que no se promociona a través de un cartel que destaca los nombres de los artistas, sino que coloca como potencia principal el acercamiento y la colectivización de la práctica, plantea un lugar común desde el que repensar las dinámicas a las que nos somete el club.

Plasma Radio es otro proyecto que apuesta por explorar las prácticas colectivas entre DJs, esta vez fuera del club y la fiesta. Se define como una plataforma digital que promueve la diversidad musical y la reflexión no binaria en España y Latinoamérica a través de la deconstrucción de géneros musicales y la experimentación. En ella se recogen más de 50 DJ sets con sonidos muy diversos. En 2023, desde Plasma Radio, se abrió un programa de residencias para acoger diferentes *podcast* con carácter de laboratorio en torno a DJ sets. Entre estas residencias destaca el programa que dirige la DJ Sofy Suars, *Tejidos Híbridos*, que ella misma define como “Un espacio donde diferentes artistas exponen sus procesos artísticos y cotidianos desde una perspectiva interseccional. *Tejidos Híbridos* es un lugar de reflexión acerca de la música, las emociones y los orígenes. Conociendo una faceta más íntima de cada uno de los artistas, aprenderemos a observar y aceptar nuestro propio desarrollo musical.” (Suars 2023) Además de la iniciativa de residencias, en el mismo año 2023, Plasma Radio ha lanzado otro proyecto que está en desarrollo actualmente, *Playground*, con el objetivo de crear un set colaborativo de tres horas, para el que los DJs, convocados a través de un *open call* y ordenados al azar, han tenido que compartir entre ellos sus aportaciones a través de internet para que el siguiente la continúe, casi como si se tratase de un cadáver exquisito. Estos proyectos colaborativos proponen un espacio de reflexión común sobre la práctica que es necesario para la evolución de la misma.

Todas estas exploraciones de la cultura de club que recoge este capítulo convierten el club en un espacio más inclusivo y diverso, se cuestionan las jerarquías que imponen el espacio, el modelo de negocio

que es el club y la visión sesgada de la música herencia de una cultura colonialista y patriarcal, y buscan que la pista de baile sea accesible e interpele a la diversidad de sensibilidades que componen el mundo. Al mismo tiempo, estas prácticas ayudan a que el ejercicio de DJ avance como disciplina artística y buscan hacerlo desde un lugar que sea representativo de una amplitud de miradas.

## **CAPÍTULO 04**

### **CONCLUSIONES E INVESTIGACIÓN FUTURA**

Esta investigación, en la que parto de las hipótesis principales de entender la pista de baile (tanto desde el baile como desde el DJ) como una experiencia colectiva, y la práctica de DJ como artística, me ha llevado a entender un poco mejor cómo se construyen estas experiencias, y más que alcanzar unas conclusiones cerradas, se han abierto varias líneas con las que seguir trabajando.

#### **4.1. CONCLUSIONES**

Después de analizar los casos que se exponen en este trabajo, he llegado a la conclusión de que la creación desde la práctica de DJ, por lo menos desde el lugar que a mí me interesa abordarla, debe darse a través de lo colectivo, tanto en el diálogo con la pista de baile como en el compartir con otros DJs, y todo lo que convierte esta práctica en individual o coloque el ego como centro es contraproducente; la pista de baile es necesariamente un espacio de encuentro, y una sesión de DJ que no dialoga con ella no funciona. De la misma manera, es justamente en estos diálogos que se dan en la pista de baile donde es posible encontrar fuerzas para la resistencia ante un mundo mercantilizado y elitista. Se convierte en un espacio de empatía gracias a, como dice Sonia Fernández Pan, una sincronía emocional que se da a través de la música, gracias a una sincronización material y gestual de los cuerpos (Fernández Pan 2022). Por otro lado, como práctica basada en la apropiación y construida a través de las voces de otros, su naturaleza es colectiva, y la proximidad entre los agentes que participan en ella puede

ser muy beneficiosa para su desarrollo. Este planteamiento me ha ayudado a hacerme las preguntas correctas a la hora de desarrollar una práctica basada en esta experiencia colectiva. Ahora mismo, la pregunta que más me preocupa es: ¿cómo generar esos espacios de colectivización?

En el tercer capítulo de este trabajo expongo varios proyectos que, en mi opinión, han ayudado a desarrollar la práctica de DJ y llevarla a nuevos lugares, y lo han hecho a través de replantearse las jerarquías que ofrece la cultura de club y buscar alternativas. Esas jerarquías no sólo se construyen a través de un espacio que coloca al DJ sobre un escenario. Cuando se habla de música electrónica, tradicionalmente, se dejan fuera los géneros que conforman la diáspora africana y afrocaribeña tales como los derivados del hip-hop o el dancehall, para catalogarlos como “música urbana”, a pesar de que entren dentro de la definición más común, que dice que la música electrónica es aquel tipo de música que emplea instrumentos musicales electrónicos y tecnología musical electrónica para su producción e interpretación. Esta clasificación es, en muchos casos, consecuencia de una mirada eurocentrista y colonialista que intelectualiza un conjunto de géneros blancos o blanqueados mientras cataloga otros de vulgares por haberse desarrollado en comunidades racializadas y/o colonizadas. Durante muchos años, esta distinción ha dejado fuera de la cultura de club una amplia diversidad de miradas imponiendo unas sensibilidades sobre otras. Muchas de estas miradas que se han rechazado entienden la música y la fiesta como espacios en los que compartir y crear comunidad, por lo que los ritmos que constituyen estos géneros responden a una pulsión colectiva. Antes de su mercantilización el club se consideraba un espacio de resistencia para todo tipo de cuerpos, pero la capitalización de la fiesta pasa necesariamente por una privatización de los espacios.

## 4.2. INVESTIGACIÓN FUTURA

Para continuar con esta investigación y llevarla a una fase práctica estoy trabajando en dos proyectos en la búsqueda de herramientas para crear espacios en los que desarrollar la práctica de DJ de forma colectiva. El primer proyecto que me sirve como espacio en el que compartir herramientas y construir de manera conjunta es Vutron, el colectivo que fundamos a principios de 2022 Eneko Rubio, Carlos Cañas y yo, y al que posteriormente se unió Maider Vicente. Desde este colectivo organizamos eventos en los que buscamos experimentar desde la diáspora del dancehall, incluyendo las prácticas de DJ y de baile. Intentamos poner en diálogo la cultura del sound system con la del club sin repetir las jerarquías que se generan en ésta última. Además, entendemos Vutron como un espacio donde tejer redes para el aprendizaje tanto hacia dentro del colectivo como hacia fuera, por lo que intentamos abrir espacios en los que compartir las herramientas de las que disponemos, por ejemplo talleres y proyecciones de documentales, a la vez que traemos a gente externa al colectivo para

participar en nuestros eventos, ya sea bailando, mezclando música, cantando o dando una charla. Uno de los retos de este proyecto surge a la hora de elaborar una práctica respetuosa a la hora de poner en diálogo distintos sonidos, es por eso que estamos trabajando en desarrollar lo que llamamos una “ética de la pista de baile” a partir de entender los géneros que trabajamos y de poner el baile en valor. Muchas de las hipótesis que han conformado este trabajo, y que conformarán mi investigación futura, parten de las inquietudes que nos mueven en Vutron.

He comenzado un segundo proyecto con carácter de laboratorio que parte de este trabajo y que, por ahora, tiene el nombre de B2B LAB. Este proyecto se plantea como una serie de encuentros abiertos entre diversos DJs para experimentar el B2B a través de un juego reglado. A finales de abril de 2023 hice un primer ensayo que me sirvió para entender qué funciona y qué no. En este primer encuentro abrí una convocatoria a través de mis redes sociales para formar parte de un plato abierto en un evento. El mismo día del evento se formaron parejas al azar para mezclar canciones conjuntamente, y construir una sesión junto al resto de parejas. Para llevar a cabo desarrollé seis normas:

- Se establecerán parejas al azar.
- Cada pareja actúa como un individuo.
- Una vez comienza el juego no se puede hablar, sólo escuchar.
- Cada pareja puede poner un máximo de dos canciones seguidas.
- Si una de las personas de la pareja elige la canción, la otra hace la mezcla.
- Cuando una canción recibe mucha respuesta del público es hora de cambiar de género.

Estas normas se establecieron con el objetivo de conseguir una escucha activa y paciente de la selección del otro antes de intervenir, pero una de las cosas que no funcionó fue que, al tratarse de un plato abierto en un ambiente festivo, el nivel de implicación de los participantes no fue suficiente para que todos estuviesen dispuestos a hacer un ejercicio de escucha, o, en otras ocasiones, no tenían la experiencia o las herramientas para enfrentarse a mezclar su música con la de otras personas, aunque esto último no lo encuentro tan problemático. Para solventar la falta de implicación, en la próxima prueba que haga me gustaría convocar a los participantes por invitación. En cierto momento, he valorado establecer un sistema de puntuación con el objetivo de motivar a los participantes, pero lo óptimo sería no recurrir a ello, ya que considero el ejercicio de apartar el ego a favor del trabajo colectivo uno de los objetivos de esta práctica. En este primer ensayo la pareja que mejor funcionó fue la única que estaba formada por dos personas que mantenían una relación de amistad desde antes. La complicidad fue un factor importante a la hora de construir su parte. Es por ello que una de las cosas que me gustaría plantear es una



serie de encuentros repartidos en varios días en los que las parejas que se formen tendrán tiempo para conocerse y trabajar sus universos sonoros en conjunto antes de iniciar el juego, y así construir una complicidad. Mi siguiente paso en la investigación será explorar manifestaciones artísticas y musicales fuera de la práctica de DJ que trabajan la creación colectiva y la improvisación colectiva para ayudarme a desarrollar un segundo ensayo de B2B LAB.

A través de todas estas prácticas, me gustaría seguir con esta línea investigativa en el contexto de un doctorado.

**Las siguientes páginas han sido añadidas como una aproximación a mi experiencia en las pistas de baile a través de fotografías que he tomado a lo largo de los últimos años.**



1:48























## 2.1. REFERENCIAS

- Baines, Josh. 2018. «*What on earth is deconstructed club music?*» 2018. <https://www.redbull.com/gb-en/deconstructed-club-music-understanding-the-avant-garde-dance-sound>
- Bambii. 2022 «*La vida nocturna y la fiesta deben ser politizadas porque la diversión como espacio, sentimiento y experiencia están desapareciendo sistemáticamente. Entramos en la noche a ciegas y las mismas desigualdades que existen en el mundo existen ahí también.*» Visualizado en el perfil de *Instagram* @Bam\_bii
- Bernardo, Gabriel. 2022. Prólogo a «*Historia universal del after*» de Leo Felipe. Caja Negra, 2022.
- Bradley, Lloyd. 2014. *Bass Culture. La historia del reggae*. Antonio Machado, 2014.
- Breaka. 2022. «Breaka 005». Bandcamp. 2022. <https://breakamusic.bandcamp.com/album/breaka-005>
- Fernández Pan, Sonia. 2022. *Edit*. Caniche, 2022.
- HJ Darger. 2022. «08020». 2022. <https://soundcloud.com/selectyaglossy/08020mix>.
- Ivy Queen. 2005. *La Abusadora*.
- M. Bénard Calva, Silvia. 2019. *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.
- Mackintosh, Kit. 2022. *Gritos de Neón. Cómo el drill, el trap y el bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez*. Caja Negra, 2022.
- Manen, Martí. 2017. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Consonni, 2017.
- Pérez, Ismael. 2021. *La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del bakalao al trap (1980-2017)* en *Loops1 Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Reservoir Books, 2021.
- Radar Radio. 2017. *Hitmakerchinx - FDM to the World*.
- RDX. 2012. *Kotch*.
- Reynolds, Simon. 2019. «*The Rise of Conceptronica Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club*». 2019. <https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/>.
- Suars, Sofy. 2023. «*Un espacio donde diferentes artistas exponen sus procesos artísticos y cotidianos desde una perspectiva interseccional. Tejido Híbrido es un lugar de reflexión acerca de la música, las emociones y los orígenes. Conociendo una faceta más íntima de cada uno de los artistas, aprenderemos a observar y aceptar nuestro propio desarrollo musical.*» 2023. Visualizado en el perfil de *Instagram* @plasma.radio.
- Temporary Pleasure. 2023. 2023. <https://www.temporary-pleasure.com/club>.
- Venus X. 2016. «*GHE20GOTH1K: COURTING CATHARSIS THROUGH CHAOS*». 2016. <https://www.highsnobiety.com/p/ghe20g0th1k-nyc/>.

## 2.2. BIBLIOGRAFÍA

- «Amapiano es música nueva para vivir juntos». 2022. Teknomers (blog). 2022. <https://teknomers.com/es/amapiano-es-musica-nueva-para-vivir-juntos/>.
- El Bloque. 2021. *MAKING FLUŞ*. PLAZA & JANES EDITORES.
- Eshun, Kodwo. 2018. *Más brillante que el sol*. Caja Negra.
- Mackintosh, Kit. 2022. *Trap, Drill, Bashment y las nuevas fronteras del futuro de la música*. Primavera Pro. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Im-dd6NJJhE&ab\\_channel=PrimaveraPro](https://www.youtube.com/watch?v=_Im-dd6NJJhE&ab_channel=PrimaveraPro).
- PaperCuttTV, dir. 2019. *SHAYA! Amapiano Documentary (FULL)*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_B9frOKUwzO&ab\\_channel=PapercuttTV](https://www.youtube.com/watch?v=_B9frOKUwzO&ab_channel=PapercuttTV).
- Redbull Academy, dir. 2017. *#GQOM - HΔSHTAG\$ Season II | Red Bull Music Academy*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ZUZlclf\\_mQO&t=665s&ab\\_channel=RedBullMusicAcademy](https://www.youtube.com/watch?v=ZUZlclf_mQO&t=665s&ab_channel=RedBullMusicAcademy).
- Rodríguez, Adri. 2022. «¿Por qué el footwork es uno de los pilares de la música electrónica actual?» Wololosound. 2022. <https://wololosound.com/articulos/footwork/> Accedido el 22 de marzo de 2023.
- Sound Field, dir. 2020. *Why Is Jersey Club Music Everywhere Right Now?* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ilcWHbbVwF4&t=469s>.
- 'This Is Amapiano' (Documentary) : DIRECTOR'S CUT BBC Africa. 2022. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ouOluMrf1mU&ab\\_channel=BBCNewsAfrica](https://www.youtube.com/watch?v=ouOluMrf1mU&ab_channel=BBCNewsAfrica).
- THUMP, dir. 2015. *Meet The Era - A Chicago Footwork Documentary*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=fWV\\_9zfeQ7k&ab\\_channel=THUMP](https://www.youtube.com/watch?v=fWV_9zfeQ7k&ab_channel=THUMP).

