

Departamento de Antropología Cultural e
Historia de América e África
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Barcelona

“La Gozadera Electrónica”
Producción y expresión de identidades juveniles en
La Habana

Inés Hernández López

Trabajo de investigación de segundo año
En el programa de Doctorado en
Antropología social y cultural (2010-11)

Tutor: Manuel Delgado Ruiz
Visto bueno:

Índice

1. Introducción

1.1.	Entrada en el terreno	
1.1.1.	Primera noche	3
1.1.2.	Un primer reconocimiento del terreno: Más allá de La Habana	6
1.1.3.	Asentamiento en La Habana: Una clandestina en casa de L	9
1.2.	Planificación	14

2. Movimientos centrípetos de la escena electrónica.

2.1.	Situación liminar “hacia dentro” del etnógrafo como participante.	18
2.2.	Producción de lo local en función de una manera concreta de recibir lo global.	
2.2.1.	Expresión y producción de identidades juveniles.	29
2.2.2.	Definir la fiesta electrónica cubana.	55
2.2.3.	El colofón del movimiento: <i>Rotilla</i>	77
2.3.	La gozadera: ritus, trance, dramaturgia, música asociada...	91

3. Movimientos centrífugos de la escena electrónica.

3.1.	Situación liminar “hacia fuera” del etnógrafo como observador.	109
3.2.	Lo global asistiendo e instaurándose en un marco local como espacio de negociación.	114

4. Relaciones del movimiento con las instituciones estatales a

nivel oficial y extraoficial

4.1. Producción y expresión identitaria del movimiento controlada por el Estado.	119
4.2. Producción y expresión identitaria al margen de la ley.	128
5. Conclusión: 'Liminaridades por la izquierda'.	136

Anexo 1. Breve repaso histórico de la llegada de la música electrónica a Cuba.

Anexo 2. Noticias televisivas acerca de *Rotilla*.

Anexo 3. Glosario: pequeña guía de coloquialismos habaneros.

Bibliografía

1. Introducción.

1.1. Entrada en el campo.

1.1.1. Primera noche

La entrada en el campo fue un jueves por la noche. Con mis amigos *yumas* A -residente en Cuba- y J -de vacaciones-, fuimos a recoger a R, una *muchacha* cubana. Empecé a hablar con ella dentro del *carro* y no entendía nada. La jerga cubana me sorprendió muchísimo. Había demasiadas palabras distintas y sobre todo la velocidad con la que los cubanos hablan se me escapaba de las manos. Solo podía reírme, un recurso primerizo que utilicé ante un mundo nuevo. Éramos nosotros cuatro. Mientras tanto íbamos escuchando música en el coche. Reggaeton. La música de A -propietario del *carro*- me desagradó, en parte porque nunca la había escuchado. Además, no sabía que A escuchaba ese tipo de música. Al final debería acostumbrarme a escuchar esas canciones mezcladas con música tradicional cubana, y hasta terminaría cantándolas y bailándolas al final de mi estancia.

A *parqueó* en una esquina de Vedado. Cuando salimos del *carro* el calor y la humedad eran asfixiantes. El nuestro era prácticamente el único *carro* en toda la calle. Llegamos a la entrada del local. Lo vimos porque había algunas personas haciendo cola, pero no había ningún letrero luminoso indicándolo. Nos esperaba el portero, que iba permitiendo pasar a la gente intermitentemente. Cuando nos tocó a nosotros no puso ninguna objeción. Bajamos unas escaleras, cosa que me hizo presuponer ya el carácter "underground" del ambiente, presentándoseme así la escena. Abajo había una puerta de cristal pintada de negro a través de la cual, cada vez que se abría, el volumen de la música nos invadía. Un primer impacto. Al entrar, la oscuridad característica de las discotecas no llama tanto la atención debido a que las calles circundantes a penas están iluminadas, por lo que ya iba poniéndome en situación antes de la entrada. En la taquilla había un hombre mayor y otro de seguridad. Nos pidieron tres CUC (Peso Cubano Convertible) por la entrada. Pagamos y aquel hombre mayor revisó billete a billete. Nos

dieron la entrada y un vale por una consumición. Los techos del local eran bajos y con la cantidad de personas que allí había la sensación era agobiante. A la derecha de la puerta la gente bailaba en lo que parecía ser la pista, al fondo de la cual se encontraba, pinchando, el DJ (disc jockey traducción pincha discos). A la izquierda estaba la barra, en la que a esa hora -primera hora de la fiesta- estaban aglomeradas bastantes personas pidiendo sus consumiciones. Nos unimos también nosotros a tal consumo.

A cogió nuestros vales de consumición y pidió cuatro cubalibres. La gente a nuestro alrededor conversaba muy efusivamente, enfrascados en sus temas. Gritos, abrazos y saludos se sucedían de forma constante. Al fondo de la barra había una zona con mesas y gente allí sentada. Una vez tuvimos ya los cubalibres en la mano fuimos hacia la pista. Allí, una música de lo más variada nos envolvió. Aluciné, con la gota de sudor cayéndoseme de la frente, y vi a mi amigo J imitando los pasos y movimientos de todo cubano que se precie. Tuve una inicial vergüenza ajena. Esta se extendió a mí misma al ver que R, la *muchacha* cubana, bailaba igual que J pero en su versión mejorada de autóctona experimentada. Me dispuse a dar mi "paso a la izquierda paso a la derecha", a bailar como había bailado siempre. La gente situada a mi alrededor bailaba en grupo o en pareja y moviendo de manera sinuosa sus caderas. Era indiferente si sonaba hip hop, techno o house, allí se movían mucho las caderas. Movían sus caderas de forma exagerada, para mí. Luego vuelves a Barcelona y te sientes extraño bailando así, allí sin haberlo visto antes, a tanta gente y con esa música, me resultaba de lo más extraño. Al principio fue algo incómodo. Pero en mis pasos de baile no se fijaban. Con el transcurso de los minutos fueron apareciendo más personas en la pista y fueron saludando a mis acompañantes. Mientras tanto, íbamos viajando continuamente hacia la barra para rellenar nuestros vasos. Cuando nos dirigíamos J y yo solos el precio de las consumiciones aumentaba de forma sustancial y esto provocaba continuos tira y afloja con los *meceros*.

Entrada la noche, la música iba endureciéndose, hacia el techno y el house. Entonces A fue a llamar a Y, el DJ, que estaba en su cabina de disc jockey. Y

bajó tras unos instantes. Se acercó a nosotros y se presentó. Me dijo: "Has venido a estudiarme a mí". Además, me preguntó insistentemente el porqué de Cuba y su música electrónica. Ese día me persiguió hasta el *carro*. Mientras bailábamos, A nos presentaba a otros conocidos, entre ellos a un DJ llamado D, que a penas me conoció me informó de dónde tendría lugar la próxima fiesta y el tipo de música que él pincharía allí. Me contó que esa fiesta de la que me hablaba quería celebrarla cada año desde entonces con motivo del fallecimiento de su *mamá* recientemente.

En la pista, J -el amigo de vacaciones- y yo vestíamos de negro, algo inusual en ambientes, como el de entonces, en el que la gente viste con ropa pasada de moda y muy colorida. Las mujeres vestían de forma provocativa, la mayoría llevaban tacones, vestidos o faldas. Estas, aunque no igualaban a los hombres en nombre formaban una parte muy importante dentro de los asistentes. Por su parte, todos los trabajadores del local eran de sexo masculino. Los negros que bailaban en el local eran los menos, siendo la mayoría de ellos trabajadores del local, que por cierto, se llamaba *Turf* y me recordaba enormemente al *Moog* de Barcelona. Era chocante que los empleados de un local como ese vistieran uniforme de traje y pajarita. Yo quería bailar como todos allí. Sería algo para más adelante, pues decidí guardar mis esfuerzos para el futuro aunque las canciones que sonaban me eran conocidas de años anteriores y con J íbamos coreándolas una a una. Cuando sonaba algún tema famoso los asistentes se dejaban invadir por la euforia y alzaban los brazos y gritaban. En una de esas, de manera repentina, encendieron las luces hacia las tres de la madrugada. Yo estaba acostumbrada, en Barcelona, a que la sesión de música y baile nocturna dure hasta horas más altas de la madrugada. Así, Y volvió a donde estábamos nosotros y nos siguió hasta que llegamos al *carro* interrogándome incesantemente sobre cómo había sabido de las fiestas de música electrónica de La Habana y de las películas documentales que hablaban del movimiento. Estaba fascinado por cómo alguien tan lejano y conocido de manera anecdótica, como yo, quería estudiarle a él, lo que él vivía y de lo que él vivía como DJ. ¿Desde Barcelona hasta La Habana? Estaba contenta.

Subimos al *carro* y los ánimos seguían intactos. Nos despedimos de Y y arrancamos. A y R seguían cantando reggaeton y acompañamos a esta hasta su casa. Una vez en casa de A, en Miramar, zona residencial privilegiada, llena de *inmobiliarias*¹ y hoteles, J y yo seguimos charlando animosamente observando las vistas de La Habana desde la propia terraza con piscina de su edificio.

En aquellos momentos creo que llegué a pensar muy positivamente en el año que me esperaba como etnógrafa. Había conocido a dos de los DJ's más conocidos de la isla, Y y D. Había paseado en *carro* con *yumas* y con cubanos, escuchado *reggaeton*, experimentado cierta vergüenza que posteriormente me despertaría familiaridad con el baile de caderas en el *Turf*, comprobado los bajos precios de la entrada y las consumiciones en esa clase de locales y algo de lo que trataré en profundidad más adelante, funcionar "por la izquierda", esto es, al margen de la legalidad, viviendo, moviéndome por La Habana, conociendo y entablando amistad con personas dos minutos antes anónimas y finalmente, viendo cómo la escena de la música electrónica de La Habana y sus actores se mueven también por la izquierda para organizar estos eventos festivos y desenvolverse en ellos. Por la izquierda iba yo desde entonces a conseguir mi permanencia en la isla y a dibujar mi tema y objeto de estudio.

1.1.2. Un primer reconocimiento del terreno: Más allá de La Habana.

A la semana siguiente, J y yo tomamos el *carro* de A para llevar a cabo un pequeño recorrido por la isla. Fuimos a Trinidad, Cienfuegos y Santa Clara. A penas arrancamos hallamos ya las primeras dificultades en la conducción cubana, costándonos un gran esfuerzo encontrar la carretera que debería conducirnos hasta nuestras vacaciones. Durante el trayecto encontramos ya a pasajeros "por la izquierda", autoestopistas, digamos. El nuestro era

¹ Inmobiliarias: esta designación en Cuba hace referencia a edificios de nueva construcción con vigilancia 24 horas, que en su mayoría albergan a trabajadores extranjeros.

prácticamente el único *carro* que al salir de La Habana circulaba por la carretera. Así que, como no podía ser de otra manera, subimos a varios viajeros al asiento trasero del carro, estudiantes de vacaciones, *guajiros* y familias que iban de un pueblo a otro. A nos presentó sus quejas a nuestro regreso por haber concedido pasaje a toda esa gente.

Al llegar a Cienfuegos vimos numerosos carruajes arrastrados por caballos en vez de *carros*. Cienfuegos es una pequeña ciudad de provincias al sur de la isla. Allí, ni rastro de salas de fiesta o transeúntes con aspecto de haber estado unas noches antes en el *Turf*. Ya de noche, en la plaza mayor, escuchamos bastante ruido que venía del teatro. Fuimos y accedimos de forma gratuita a un concierto. No era house, hip hop, techno, trance ni ninguna otra clase de música hecha por un DJ, era rock de producción cubana.

Ni rastro de electrónica. Al día siguiente nos dirigimos hacia Trinidad. A la entrada del pueblo hallamos a un grupo numeroso de hombres y uno de los tipos se levantó para hablar con nosotros. J bajó la ventanilla. Nos preguntó si pensábamos quedarnos a pasar la noche allí, proponiéndonos casas particulares para alojarnos. Realmente pretendía ser nuestro guía allí. Así, después de estar hablando largo y tendido con él, terminó sentado en el asiento trasero del coche. Los cubanos hablan mucho y convencen más aún. Nos dispusimos a establecernos en uno de los alojamientos que nos propuso. Tras visitar unas cuantas casas oficiales, nos vimos obligados a acudir directamente a una vivienda oficial que, saltándose la norma general, permitieron que yo me alojase pese a no llevar conmigo el visado de turista. Al día siguiente fuimos con él a pescar y nos acompañó también otro *tipo* que nuestro guía invitó, el recién llegado alucinó con nuestro *carro* comparándolo, como si de una nave espacial se tratase, a sus glamorosos y envejecidos *carros* de los Cincuenta. Con el incentivo de que este *carro* llevaba la matrícula naranja, color destinado a los extranjeros que trabajan en el país, los cuales ocupan cargos importantes dentro de empresas destacadas. Este hecho nos supuso aventajó a la hora de circular, ya que en ningún momento se nos paró para pedir permisos de ningún tipo, cosa que al principio extrañó a J. El cual había visitado la isla unos años antes y había alquilado un *carro* con matrícula

de turista, lo que le había acarreado algún que otro quebradero de cabeza con los agentes del orden.

Pusimos música electrónica durante el trayecto. Con ésta, nos preguntaron que cuándo debería sonar la melodía de la canción. No conseguimos explicar que en esa canción no había melodía, no entendiendo ellos que se trataba de una pieza acabada y no inacabada como decían, considerando que el ritmo que sonaba era únicamente la base para la música. Pescamos durante toda la mañana con los *muchachos* y en esa misma playa vimos cómo otros *tipos* acompañaban a modo de guías a más *yumas* como nosotros. Nos explicaron que ciertas especies que pescan como la langosta y la tortuga están prohibidas por la ley. Y tras una relajada jornada de pesca nos dirigimos a la casa de uno de ellos para completar el día con un plato del pescado conseguido. Toda la familia salió a recibirnos y cocinaron para nosotros. Mientras tanto, nos explicaron historias y anécdotas varias. Hacía un calor sofocante y las malas condiciones higiénicas del lugar hacían las delicias de un gran número de moscas.

Por la noche, dimos un paseo por el centro de Trinidad, siendo asediados constantemente por transeúntes pidiéndonos ropa, dinero y bolígrafos; caramelos los niños. En la plaza de la iglesia, subiendo por la escalinata, un grupo de turistas asistían a un concierto de música tradicional cubana, en la primera escalera estaban afincadas una retahíla de *muchachas jineteras*² a la espera de trabajo. Una imagen en la que viéndose sentados estos dos grupos

² Jineteras/os: es el nombre que se emplea en Cuba para designar a las personas que tienen relaciones, sean sexuales o no, con otras personas a cambio de remuneración o bienes materiales. Dicha denominación proviene en primera instancia, de aquellos que obtenían ganancias de forma indebida, sobretodo en lo referente al mercado negro de intercambio de divisas. El cambio de registro fue producido por un cúmulo de acontecimientos: Con el triunfo de la Revolución en 1959 se erradica la prostitución, mediante el cierre de prostíbulos y la persecución de estas prácticas. Pese a ello, con la caída del bloque Soviético y el consecuente período especial estas prácticas se vuelven a hacer visibles, las cuales aumentan más aun con la apertura al turismo en la década de los 90. Esta praxis aparece con ciertas características singulares, ya que no existen los prostíbulos, ni un mercado altamente organizado y lucrativo, lo que rompe con los esquemas básicos de prostitución con tarifas. Pero no se desvincula por completo al referente internacional ya que estas personas en su gran mayoría realizan un intercambio sexual o "de compañía" a cambio de una remuneración o de un bien material como comida o productos higiénicos. Por tanto este concepto no sólo involucra a la prostitución, aunque la contiene.

de personas en ambos extremos de la escalinata mostraban un claro ejemplo de la jerarquía en la que estas se situaban frente a los turistas. Al regresar a nuestro hospedaje, hablamos sobre mil y una cosas distintas con el propietario de la casa, publicitándonos el bienestar concedido por los logros de la revolución, en comparación al régimen pre-revolucionario del dictador Batista.

Entre las seis y las siete de la mañana nos despertaron los gallos de las casas vecinas. Así, terminamos nuestro corto viaje de cuatro días sin haber visto ni rastro de fiestas de música electrónica y habiendo conocido a numerosas personas que tampoco habían escuchado prácticamente nunca una pieza de ese tipo. Regresamos pues a La Habana.

1.1.3. Asentamiento en La Habana: una clandestina en casa de L.

De vuelta de las vacaciones, comencé a situarme ya en mi vida cotidiana en La Habana y, entre demás papeleos burocráticos tuve tiempo de asistir a la inauguración del Festival Internacional de Teatro de La Habana. Fue allí donde Y me presentó a su primo L, quien debería ser mi casero. Además, esa noche aprendí a esperar, dos horas fue un alivio de espera para lo que debería esperar en futuras ocasiones. Noté que L accedió en seguida a complacerme alojándome en su casa, trayéndome bebidas y comida continuamente e insistiendo en que fuera a visitar su casa.

Durante la inauguración, L fue presentándome a algunos de sus amigos y a otros DJ's que allí se encontraban. Fue entonces cuando pensé que sería una buena idea ir a vivir a casa de L, aceptando su proposición para ello y teniendo así acceso a Y, a muchos otros DJ's y a una amplia información de primera mano sobre las fiestas de música electrónica que debían organizarse en adelante. Así, al día siguiente Y me acompañó a casa de su primo para que pudiese ver las condiciones del alojamiento.

Era una casa de dos plantas y antigua. Estaba situada en el barrio de Vedado, colindante al barrio de Centro Habana y no lejos de casa de A en Miramar. En

el porche de la casa había un cadillac *parqueado*. La casa de al lado estaba sostenida por andamios de madera. Una vez dentro, vi que mi futura casa tenía agujeros importantes en paredes y techos. En la entrada había una gran sala en malas condiciones, algo ruinoso. Tras esta, había un pasillo exterior y a la derecha de este una serie de habitaciones a modo de motel de carretera estadounidense. Las puertas estaban todas abiertas. Tres de esas habitaciones eran dormitorios y otra hacía las funciones de café internet. En esta última habitación L había colocado una mesa con dos computadoras en las cuales, a partir de las ocho de la tarde, había acceso a internet hasta las seis de la mañana. Recuerdo así que en Cuba el acceso a internet está restringido prácticamente solo para ser usado por extranjeros. L cobraba allí a cubanos y estudiantes sudamericanos dos CUC cada hora por conectarse. Al final del pasillo estaba el comedor de la casa y en este una pequeña cocina. Desde allí partían unas escaleras que daban acceso al piso de arriba, mi apartamento. Este constaba de un comedor-cocina en un altillo, un baño y una habitación grande con dos camas de matrimonio, un armario y un tocador. Todo el apartamento estaba repleto de muñecas antiguas y flores de tela. Los muebles eran antiguos, aunque no estaban en mal estado. Les dije que estaba contenta, les pregunté si podía retirar parte de la decoración y les mostré mi interés, pero antes de asegurar nada quería comprobar si podría o no residir en la isla durante nueve meses. No tenía todavía mi tarjeta de residente sino un visado de turista para a penas dos meses de estancia.

Para conseguir la tarjeta de residente estuve hablando con A. Él creía casi imposible que yo pudiese obtenerla. Tras hablar con los DJ's detenidamente sobre este asunto me propusieron dirigirme al Laboratorio de Música Electroacústica y a la Universidad de La Habana. Tras hablar con personas de varias facultades en la universidad y recibir una negativa rotunda a mi propuesta de trabajo allí, me dirigí al Laboratorio de Música Electroacústica, siendo este el único lugar donde interesó mi propuesta de proyecto. De todas maneras, al estar ellos sujetos a la supervisión del Instituto Superior de Arte (ISA) debería hablar con una de las profesoras de esa institución. Me citaron para otro día, cuando hablaría con S, la profesora de la que me hablaron. A

esta le expliqué en la cita mi objetivo de estudiar la música electrónica y los movimientos que esta generaba en la isla. Me dijo que vería qué podía hacer por mí y qué posibilidades de aceptación tenía mi propuesta. Días más tarde telefonee a S y esta me convocó en la universidad para leer conmigo de manera detenida el proyecto y contactar con los responsables de relaciones internacionales, quienes me explicaron los requisitos y los pasos necesarios para poder tramitar un tarjeta de residente en Cuba. Así, volvimos a vernos para realizar una planificación de las tutorías que íbamos a seguir, cuyo papel debería firmar días más tarde un profesor doctorado de la universidad, el cuál firmaba como tutor, pero no cumplía estas funciones, ya que era S la encargada de ello aunque no le estuviese permitido legalmente. Después dicho informe debía ser validado por el departamento de relaciones internacionales. Conseguido esto, debía ir a un departamento administrativo universitario para pagar ciento veinte CUC y así obtener otro documento para poder tramitar el permiso de residencia, para lo cual debería volver también a pagar más CUC y dirigirme a un departamento de extranjería, y así de un lado a otro. Allí, en el departamento de extranjería, debería presentarme con la hoja del ISA, la dirección de la residencia donde viviría, el pasaporte y todos esos documentos obtenidos. Fui con A, quien entregaría sus papeles de la residencia de Miramar y además documentos acreditativos que A tenía contrato de trabajo en la isla. Volví a pagar por demostrar que viviría con otro español con el cual no iba a vivir. L y su residencia con cadillac y acceso a internet obviamente no figuraban en ninguno de los documentos. L, naturalmente, no estaba en calidad de acoger y hospedar a extranjeros al no tener los permisos adecuados para ello. Así, después de todo, volví nuevamente a pagar por más permisos y documentos administrativos. Tras todo ello, regresé a la universidad y allí me dieron otro papel que substituía mi permiso de residente, que no logré obtener hasta meses más tarde, en enero de 2010. Finalmente pensé si viviendo en casa de L acabaría en alguna ocasión conduciendo el *carro oxidado parqueado* delante del porche de la casa, el cadillac, aunque más tarde descubrí que como la línea de internet, tampoco era de su propiedad.

En mi nueva casa, compartía residencia con el propio L, G, que era la mamá de L y T, el hermano de L. G es una jubilada rubia de ojos verdes, de unos sesenta y tantos años. Trabajó toda su vida en una pizzería situada en la calle 23 de La Habana y obtiene una pensión al mes de unos ocho CUC. Esta me dijo que la única norma de permanencia en la casa era no traer a personas negras mientras ella estuviese allí. Terminé invitando a negros, por supuesto, hijos de embajadores y demás altos cargos respetables para G. T, hermano de L solamente por parte de madre, tenía aproximadamente cuarenta y cinco años de edad y vivía de llevar a turistas en *carro* de manera esporádica y de forma ilegal, pues la ley no permite en Cuba hacerlo. Así, la economía doméstica se mantenía por la izquierda, además de con la cuantiosa pensión de la madre (unos seis euros de mensualidad), mi alquiler, con lo que traía T de su contacto también por la izquierda con turistas y de lo que obtenía L con el café internet. Además, L, mulato, menudo y delgado, no aparentando para nada su edad de treinta y siete años, ayudaba a su primo Y en la confección de la publicidad de las fiestas de música electrónica en La Habana.

Así, me encontraba ya asentada en Vedado con una familia cubana que me acogía del mismo modo que albergaba la conexión a internet, sin notificación oficial alguna y por la izquierda. Allí debería establecer mi central de operaciones para organizar el plan de trabajo y los contactos con DJ's y organizadores de la escena de la música electrónica habanera a partir de L y su primo Y, conocido entre los actores de esa escena como el Y de Cuba. Mis primeros informantes estaban ya situados y yo, la etnógrafa, con ellos en su mismo lugar de residencia. A partir de entonces a aprender la jerga cubana.

Por tanto, esta primera aproximación que resultó ser tan provechosa, me daría pistas del funcionamiento de la escena electrónica y cubana en general. Situando el movimiento electrónico casi en su totalidad en la capital y con un sector reducido de seguidores. Y viendo como este y una parte importante de la economía era sumergida, funcionando al margen de la ley "por la izquierda". Aunque la proporción de este tipo de economía me sorprendió, lo que realmente me causó fascinación en esta primera toma de contacto, fue la facilidad en la entrada de campo, en conocer a las personas, establecer

contacto con ellas, conversar, ser informada y ayudada. Lo que propició de buen principio mi participación activa en la gozadera electrónica, ya que ellos mismos me habían incluido como una más del grupo, lo que me dejaba fuera de ser un mero observador -rol al cuál los antropólogos es corriente que se vean relegados a ejercer-, para pasar a ser una observadora participante.

1.2. Planificación

Los primeros pasos de este viaje que hoy alcanza su primera parada en forma de esta memoria de investigación, los empecé a dar en otoño del 2008, para

la asignatura Métodos y Técnicas de Recerca en el Master Oficial de Antropología y Etnología de la Universidad de Barcelona. El tema elegido fue el estudio sobre redes sociales y prácticas culturales juveniles generadas en torno a la música electrónica en la isla de Cuba, el cuál se iría perfilando poco a poco con mi estancia posterior en dicho país.

Pero ¿Por qué el estudio de la música electrónica en Cuba? Mi empatía hacía este tipo de música y sus rituales festivos, a los cuales asisto con verdadera religiosidad me parecía un campo relevante y poco estudiado por la antropología hasta la actualidad. Y al cuál ya me había encomendado mediante el trabajo final de la asignatura Técnicas de Investigación, impartida en la licenciatura de Antropología Social y Cultural, con la redacción del trabajo *La socialización en el City Hall*. Dónde investigaba las relaciones sociales que tenían lugar durante las fiestas dadas en la discoteca barcelonesa City Hall. Esta temática que tanto me gustaba, empezó a suscitarme ciertas cuestiones relacionadas con la localización del movimiento al leerme *Loops. Una historia de música electrónica*, en el cuál se exponían las diferencias que se daban entre el público estadounidense y europeo con el surgimiento de este fenómeno músico-festivo en los respectivos emplazamientos. También mostraba cómo esta tendencia había cambiado a lo largo de su historia creando nuevos estilos musicales y practicas rituales asociadas como las *raves*.

Estas inquietudes se unieron a mis ganas de conocer otros lugares por los que sentía gran atracción, sobretodo al realizar la materia de Etnografía Afroamericana en la licenciatura. Después de indagar sobre el estado de la situación en Brasil y Cuba, me di cuenta que de este último todas las personas turistas a las que había interrogado me habían dado una negativa ante dicho supuesto y decidí buscar por internet noticia alguna. Fue un hallazgo sorprendente y muy positivo, encontrar dos documentales acerca de la música electrónica en Cuba: *Electrópiko* (1998) y *Dancefloor Caballeros* (2006). El primero mostraba brevemente la escena en los años 90 y la incursión de un grupo de DJ's extranjeros, entre los cuales figuraba el conocido DJ Hell.

Estos llevaron a cabo un par de fiestas, enseñaron técnicas para pinchar a los DJ's autóctonos, colaboraron con músicos cubanos en la producción de temas que fusionaban música tradicional y electrónica. Dejando por todo ello, una huella importante al mostrar el techno en la capital habanera. El segundo, casi diez años después, daba cuenta de la gira llamada *Rotilla*, con la que se pretendía mostrar este estilo de música a la mitad de las provincias de la isla, para acabar con el tour en la *rave* de Rotilla (el nombre de la rave dio la nomenclatura a todo el tour), situada en la playa de Jibacoa. También tuve la suerte de poder hablar con A -yuma residente en Cuba- sobre las fiestas que había regentado.

Posteriormente a estos descubrimientos que fueron claves para mí, tuve clara la localización del proyecto, sería Cuba, ya que me interrogaba insistentemente sobre ¿Cómo se debía articular esta música en este marco tan peculiar?

Teniendo en cuenta que el fenómeno músico-festivo de la electrónica es bien reciente en la isla de Cuba, y a tenido dificultades en la producción de eventos. La presente investigación toma como objeto de estudio comprobar de que forma en Cuba ha emergido y cómo se está llevando a cabo en la actualidad la música electrónica y su fenómeno festivo. Y de este modo observar cómo se configura la relación entre un movimiento típicamente global y globalizador -la cultura rave, la música electrónica y sus ritualizaciones-, formas culturales preexistentes -musicales y festivas y contextos políticos singularizados, como sería el caso de un país socialista y de políticas altamente ideologizadas. Y ver en profundidad cuáles son las consecuencias que tiene este movimiento entre sus participantes, a través de estos procesos de efervescencia colectiva que producen relaciones sociales y conforman nuevas identidades. En consecuencia a este hecho, observar por qué razones se da, si es un movimiento escapista o más bien hedonista. Me parece soslayable estudiar también su día a día, para entender que poder ejercen estas manifestaciones fuera del ámbito festivo. Por este motivo la hipótesis de partida se interroga acerca de la escena electrónica en general,

realizando una primera aproximación a este contexto con el propósito de comprender su articulación.

De este modo, el planteamiento inicial del trabajo tomaba como punto central el festejo *rave*, debido a que la información que había recogido contaba cómo *Rotilla* y otros eventos similares eran lo más usual en la isla. Asentada en la Habana me dispuse a reorganizar los pasos que debía seguir para la confección de la investigación, ideando un plan de trabajo según las impresiones y observaciones que había percibido, y contrarrestado con el pre-proyecto redactado meses antes en Barcelona ideado sin haber estado anteriormente en el país. Fue sorprendente ver la cantidad de fiestas que se llevaban a cabo en clubs y discotecas, y por el contrario observar como *Rotilla* era un caso único, el cuál había crecido tanto que se había conformado como festival y en la última edición había albergado a 10.000 personas. Lo que provocó un giro en mi planificación, redirigiéndose a locales y espacios de ocio habaneros como: teatros, exposiciones, competiciones deportivas, etc. Ampliándose también a instituciones estatales y asociaciones no gubernamentales que participan activamente en la escena electrónica. Otro aspecto que tubo que ser modificado por completo fueron algunas técnicas de investigación como la técnica de registro visual, quedado prácticamente anulada.

Además de que el tiempo disponible para la investigación ha estado restringido por la propia planificación del Master. El no haber conseguido ningún tipo de financiamiento me ha llevado a subvencionarme con mis propios medios el proyecto, determinando el tiempo de estancia, el cuál no ha podido ser tan longevo como para poder asistir o regresar al Festival de *Rotilla* en agosto. Quedando finalmente diseñado un plan de trabajo que consta de diversas fases, el paso de cada etapa se dispuso de forma gradual, aunque en algunas ocasiones se han solapado. Como en el período de análisis, durante el cual se prosiguió con la observación de contextos festivos. Por tal de aprovechar el tiempo disponible de la mejor forma posible. Se han efectuado las siguientes fases:

- Planificación de la investigación (primer acercamiento)
De octubre del 2008 a agosto del 2009
- Preparación de la investigación
De septiembre a octubre del 2009
- Recogida de datos
De noviembre a mayo del 2010
- Análisis de los resultados
De junio a septiembre del 2010
- Elaboración del informe
De octubre del 2010 a enero del 2011
- Presentación final ante tribunal
En febrero del 2011

El trabajo de campo se ha llevado a cabo entre octubre del 2009 y mayo del 2010. La estancia se ha establecido en la capital de la isla, la Habana, debido a que abarca casi la totalidad del movimiento. No obstante, como se habrá podido comprobar he tenido la oportunidad de visitar otros lugares (Cienfuegos, Trinidad, Santa Clara, Viñales y Pinar del Río) y observar el estilo de música que se sigue a través de la escucha y el baile.

2. Movimientos centrípetos del panorama de la electrónica.

2.1. Situación liminar "hacia dentro" del etnógrafo como participante

A partir de las fiestas de música electrónica a las que había podido asistir durante las primeras semanas de mi estancia en La Habana y del contacto con L y Y, los primeros informantes, comencé a saber del panorama de esa música en la ciudad y de más eventos en los cuales la música electrónica no era el plato principal pero formaba parte también. Mis salidas continuas me llevaron a conocer a los DJ's W del Vedado, K, I y M, el productor del festival de *Rotilla*. Todos ellos mostraron pronto su gran interés por el proyecto, especialmente M. Mientras asistía a estas fiestas conocía a nuevos informantes, ya fuera casualmente o siendo presentada por quienes ya conocía, iba recabando más información. Además, estos asistentes no siempre eran DJ's o productores, si no que tiñan diferentes funciones dentro del ámbito festivo. Había gente con la que terminé relacionándome de haberla visto ya en varias ocasiones en las fiestas. A los pocos meses de estar en la isla ya había establecido mi red de informantes entre promotores, productores, DJ's y asistentes a los eventos.

El más importante de mis informantes o alrededor del cual se conformaba mi red de informantes es Y, que es también el DJ central en el movimiento de la electrónica en La Habana, debido a que el Viti, el primero de los DJ's cubanos no reside ya en la isla desde hace algunos años. Y es un DJ nacido en La Habana. Tiene en la actualidad treinta años y es conocido por todos los seguidores del movimiento y las personas que lo frecuentan ocasionalmente. Él es el único que es reconocido como músico por el estado cubano, ya que entró a formar parte de la UNEAC (Unión de escritores y artistas de Cuba). Trabaja todos los jueves en el *Turf*, local del que ya he hablado. Allí gana setenta y cinco CUC por sesión, un buen sueldo, y produce sus propias fiestas. En ellas puede llegar a ganar en una sola noche unos cien CUC, un sueldo mucho más elevado que el de la media trabajadora en Cuba. Habitualmente lo llaman para otros eventos en los que a veces trabaja sin cobrar, pero a partir de los cuales labra su posición indispensable en la escena del movimiento como DJ más conocido y productor. Además, produce su propia música con los medios que le son posibles y por ese estatus de músico

mencionado ya ha logrado salir en cuatro ocasiones de Cuba: Méjico, Brasil, Turquía y Serbia.

Con Y sentía una enorme proximidad afectiva y profesional desde el primer momento. Esto me extrañó al principio pero vi que era el modo que tenía de relacionarse también con quienes colaboraban en la organización de sus fiestas y con quienes asistían a ellas.

W, es otro de los DJ's más conocidos de la isla, compartiendo cabina con Y los jueves en el *Turf*. En cuanto a la música que acostumbra a pinchar puede decirse que es muy ecléctico. Su trabajo más importante y difundido es el denominado Djazz, en el cuál combinan música Jazz con electrónica, aunque recurre también al *hip hop* para sobrevivir y abrirse paso en la escena electrónica. Junto con Y es uno de los dos DJ's cubanos que viajaron al festival "Exit" en Serbia.

Por su parte, K, de unos treinta años, produce fiestas con D en el cabaret Las Vegas de La Habana, las cuales se organizan de manera intermitente por falta de asistentes al local. También está dedicado a producir música *Ambient*, la cual está muy solicitada en eventos de tipo cultural no exclusivamente musical como exposiciones. K vive en las afueras de La Habana y frecuenta el barrio de Vedado, donde podemos situar básicamente la escena de música electrónica en Cuba, ni un país ni una ciudad sino un solo barrio. Hablaré de esto más adelante.

D, produce las fiestas con K en el cabaret La Vegas. D suele estar solicitado para musicar eventos como campeonatos deportivos, con los cuales mantiene su economía doméstica y salario. Por ello, cabe situar la música electrónica en Cuba también fuera del panorama de discotecas y locales de fiesta. Es el que produce música más dura, como el trance o algunas clases de Techno como el Hard Techno. Él, como tantos otros DJ's, pretende viajar a Ecuador para instalarse y trabajar como DJ allí una temporada, debido a que en ese país no debe dedicar sus esfuerzos a ser el organizador de los eventos festivos

en los que actúe con todo lo que conlleva y las ganancias económicas para un DJ son bastante superiores.

I, el DJ más joven de Cuba -de veinticinco años-, se dedica básicamente a componer y pincha solamente de forma eventual. Como otros DJ's cubanos, ha sido pluriempleado e incluso al margen de la ley, por lo que ha sido penado en varias ocasiones, yendo a la cárcel durante algunos periodos breves de tiempo.

M, productor del festival de *Rotilla* y representante del grupo no-gubernamental y productor de eventos músico-festivos Matraka, tiene alrededor de los treinta años y se dedica básicamente a la organización de fiestas de música electrónica y eventos culturales de otro tipo. La fiesta más conocida en la que trabaja es el festival de *Rotilla*, por lo que ha terminado yendo a prisión en más de una ocasión.

C, de cuarenta y cinco años, productor cultural de la asociación cultural Hermanos Saíz, es un miembro muy conocido por los asistentes a las fiestas de música electrónica, puesto que es uno de los miembros más veteranos de la escena de la música electrónica en Cuba y co-fundador de la idea del festival de *Rotilla* junto con Y y M. A pesar de eso, negó a estos dos últimos hace doce años, la posibilidad de organizar una rave en Cuba debido a las restricciones legales para ello. Así, Y y M trabajaron por demostrar a C la posibilidad real de organizar un evento de esa *talla*. Como D, ha pretendido salir de la isla en varias ocasiones para establecerse en el extranjero, en donde poder tener más medios para llevar a cabo sus tareas de productor de eventos culturales o simplemente obtener más recursos monetarios con los que mantener a su familia y viajar.

Cerrado este primer apartado de presentación de algunos DJ's informantes hablaré de los asistentes a las fiestas. Entre los participantes de las fiestas de música electrónica encontré a B, Vj y novia de D. Ella se encarga de proyectar las imágenes que acompañan a la música en las fiestas de D y en algunas de

las organizadas por Y, por lo que este año dejó su trabajo como maestra para dedicarse a ello, debido a que trabajando a penas una sola noche por semana cobraba lo mismo que durante un mes de su anterior trabajo, unos quince CUC.

Otro asistente a las fiestas, Sa, también conocido como el "Santiaguero" (puesto que es natural de Santiago de Cuba), acude puntualmente a las fiestas de música electrónica organizadas en La Habana. No se dedica profesionalmente a la música ni a la promoción de eventos culturales sino que es orfebre y vende bisutería que el mismo confecciona también por la izquierda. Gracias a su asidua participación como asistente a las fiestas de música electrónica también es encargado de uno de los cinco escenarios del festival de *Rotilla*.

Otros de los informantes que no se dedican profesionalmente a la producción y composición de música de manera exclusiva y que simplemente asisten a los eventos de tipo musical organizados por los DJ's o colaboran en ellos de algún modo son, por ejemplo, H, de veinticinco años, que es otra activa participante en las fiestas del *Turf*; ella fue presentadora de la gala "Puños Arriba", la entrega de premios a nivel nacional a músicos de *hip hop* y *rap*, Actualmente no trabaja; O, por su parte, es otro de los componentes de *Matraka*, técnico de sonido y encargado de uno de los escenarios del festival de *Rotilla*; y R, ya mencionada al principio, es una muchacha de veintisiete años que trabaja para el MINCEX (ministerio del comercio exterior y la inversión extranjera), acude eventualmente a estas fiestas y combina su tiempo de ocio con otras fiestas de otras clases de música.

Cabe recordar que incluso los DJ's participan en eventos festivos no exclusivamente electrónicos y que en el plano artístico-musical los actores de la escena de la electrónica cubana no están encerrados en espacios como el *Turf* o *Rotilla* como a veces puede ocurrir entre los asiduos de la música electrónica en Barcelona. Ello me sorprendió. Ese eclecticismo puede hallarse incluso en las propias fiestas de música electrónica y en el repertorio de los

DJ's. Además, R me indicó, al preguntarle sobre los motivos por los cuales ella misma acude a fiestas de música electrónica, que "no hay más ná", con lo que puede entenderse que la adhesión es también a la música, el ocio y el baile en todas sus variantes más que al panorama de la electrónica en su exclusividad.

Retomando el hilo programático de las fiestas a las que me iban invitando, tras haberme informado de tales citas en la inauguración del festival internacional de teatro de La Habana, me dirigí días más tarde a la fiesta que D organizaba en honor a su mamá en los Jardines de la Polar, La Habana. Al no tener idea alguna de dónde estaban situados, tomé un taxi y pregunté directamente al conductor. Me llevó hasta allí tras cobrarme un riñón y medio en CUC's. Al llegar, nada parecía prever que en dicho lugar había una fiesta organizada. Pagué el ínfimo precio de la entrada. Tras esto, encontré un gran escenario con todos los artilugios que usan los DJ's en Cuba. Rudimentario. D y B ya estaban en acción. Música y video. Frente a ese escenario, un grupo de veinte personas bailaban aún de manera contenida mientras charlaban. B me saluda desde el escenario y se acerca rápidamente hacia mí para relatarme los percances habituales en la organización de todas las fiestas: el precio, que fuera gratuita la entrada, y los inconvenientes técnico-logísticos. Estaban *enojados* por todo ello aunque finalmente el precio de la entrada fuese irrisorio. No querían cobrar ni un CUC a los asistentes por tratarse de una fiesta de carácter conmemorativo (por la mamá de D), saber de las dificultades de la gente para pagar y financiarse entradas, y porque D había tenido que vender su línea de teléfono y el *celular* para autofinanciarse esa noche. Estas son algunas de las múltiples vicisitudes que sufren organizadores y asistentes cuando se presenta una fiesta. De repente, alguien gritó mi nombre, era un *muchacho* que días antes había conocido con J en la discoteca habanera llamada *Cabaret Las Vegas*, la cual ya he citado anteriormente. Tras el protocolario beso (uno solo) en la mejilla y el consecuente abrazo propio de toda relación estrecha con un cubano (estrechos son los vínculos ya tras una o dos ocasiones de hablar con un cubano o cubana), me contaron sus dificultades para encontrar el lugar de la fiesta. ¿Se trataba de una "fiesta

periférica"?, el lugar era ciertamente remoto. Al llevar un rato hablando y "tener tremendas ganas de *tomar*" (de beber), los invité a unas cervezas y así me explicaron que ellos asistían habitualmente a fiestas de ese tipo, a las cuales no les era difícil acceder pagando precios bajos en moneda nacional (peso cubano y no CUC, por lo que los precios quedan rebajados). Mientras tanto, el espacio al descubierto iba llenándose progresivamente. Casi todos los asistentes eran conocidos de D rindiendo homenaje a su *mamá*. Así, veía cómo tanto en el *Turf* como en estos jardines la familia de la música electrónica constaba de una gran cantidad de miembros que se conocían todos los unos a los otros, y como figuras centrales en tal organización familiar, los DJ's y VJ's: D y B en esta ocasión. Tras un par de semanas, yo era una hija adoptiva más de la comunidad lúdico-festiva-etnográfica. Contaban ya conmigo para casi todo en las fiestas, contaba ya con su confianza y sus confidencias.

El ambiente iba animándose poco a poco y todo el mundo tomaba contacto verbal y también en forma de animosos pasos de baile y movimientos. Llegaban más DJ's conocidos, entre ellos Y, que aprovechaba para repartir flyers de *11 y 4*, donde debería pinchar avanzada la noche. Las redes publicitarias de los DJ's utilizan los encuentros comunitarios para fortalecerse y extenderse. En estas dos semanas habían hallado un nuevo punto de conexión en esa extensión, mi persona como público a la vez que etnógrafa que, según Y, había llegado a la isla para estudiarle a él, reconociéndose así mismo como el punto central de mi interés, como el objeto de estudio.

Cuando la fiesta estaba ya en pleno funcionamiento, las imágenes de B en la pantalla recordaban a la *mamá* de D y a su familia, la cual había asistido también a la fiesta, convirtiéndose sus miembros en actores de la misma escena electrónica junto con DJ's y melómanos de la electrónica que en una mañana de trabajo en La Habana nada tendrían en común. El grupo de asistentes y participantes no era para nada homogéneo. ¿Cuáles eran realmente los estereotipos de los asistentes?

Al finalizar la sesión a una hora bastante temprana, rozando la medianoche, Y me dijo que subiera con él a una furgoneta y fuéramos a *11 y 4*, la discoteca donde él realizaba las fiestas los viernes. No recuerdo cuántos íbamos, pero se aproximaba más a una docena que a media. Amontonados todos ahí dentro, entablé conversación con Sa, alias el "Santiaguero". Este, al saber el motivo de mi estancia y deseo de permanencia en la isla, comenzó a explicarme sus sensaciones en las primeras audiciones que hizo de música electrónica hacía aproximadamente dos décadas en Santiago de Cuba, además de lo mucho que le había costado hallar a gente que disfrutase bailando esa clase de música. ¿Se habría trasladado a La Habana abandonando y renunciando al imperio del reggeton Sa?³ Un "Santiaguero" en el exilio, en la capital, quizá por este motivo y el contraste de los gustos musicales entre ambas ciudades llevaron a sus amigos habaneros a distinguirlo por su gentilicio.

11 y 4 se anunciaba en un letrero luminoso como "Snack Bar". En la entrada se hacía honor a su categoría, hallé un pequeño supermercado (¿en una discoteca?). A la izquierda del establecimiento, atravesando un pequeño jardín, unas escaleras de subida. Las tomamos y nos condujeron al local. Entonces me pregunté, ¿un supermercado del estado al lado de una discoteca donde circulan drogas perseguidas por este? Una vez dentro del local, la oscuridad característica de la fiesta electrónica me envolvió. Había poca gente. Y, contento por tenerme allí, me mostraba detenidamente su cabina de DJ descubierta, la cual prácticamente constaba de dos mesas de jardín (de plástico blanco) sobre las cuales estaba su equipo, los accesorios de DJ y unas características luces que proyectaban rayos láser de color verde. También había una máquina de humo que dotaba a la discoteca de un ambiente que me resultaba familiar.

Me senté en uno de los taburetes al lado de la barra. No se cómo empecé a conversar con La, una muchacha cubana que participa de manera asidua en esta clase de eventos. Cuando llevaba unos minutos charlando con ella sobre sus estudios universitarios de historia del arte y sobre las impresiones que tenían los cubanos al llegar a España poniendo de ejemplo las vivencias de

³ Entrevista a Sa. Día 29 de abril del 2010.

una amiga suya en el País Vasco. Una cubana en Euskadi era algo tan exótico como una etnógrafa de Reus interesada en un DJ cubano que pincha encima de una mesa de jardín de un local de La Habana. Así, tras hablar con ella, me daba cuenta de que tal situación, aparentemente anecdótica y casual, me había llegado a compartir tabaco, cerveza y conversación con total confianza con aquella *muchacha*, otra nueva informante informal.

Al cabo de un rato, decidí acercarme a *La Puntilla*, otra discoteca, donde Rafa, el organizador de fiestas "Fundamental", había contratado a W para pinchar aquella noche. Al llegar, el local ofrecía un aspecto realmente distinto a *11 y 4*. Fuera había *parqueados* un gran número de *carros*. Dentro del edificio había una persona que hacía las funciones de taquillero y cobraba cinco CUC por la entrada, un precio elevado para un cubano. Era una fiesta etiquetada como *miki*, no *underground*. Extrañamente (para mí) hallé otro supermercado en la planta baja del edificio. Tomé un *elevador* y subí hasta el último piso, donde estaba la sala de fiestas. Al llegar, me recibieron unas puertas de cristal que me dieron paso a una sala bien ventilada, oxigenada y climatizada donde no se podía fumar y en la cual había unos ventanales desde los que podía verse el mar y el inicio del Malecón habanero. Aquello, por la vestimenta de quienes allí estaban, parecía una fiesta elegante de fin de año: maquillaje, vestidos largos, tacones de un palmo de alto, peinados de lo más elaborados, trajes y demás accesorios de la elegancia y la etiqueta. Así, encontré a A y sus amigos los *yumas*. Allí había obviamente gente propia del barrio *yuma* de Miramar. Tras esta bienvenida me percaté de que quien estaba allí pinchando era efectivamente W, poniendo música de otra *onda* (como bien dice la jerga cubana) en la línea del *house*, algo totalmente distinto a lo que había podido escuchar en los platos de W días antes en el *Turf*. Esto me sorprendió. Según los libros de la electrónica podía relacionarse ese estilo musical al ambiguo concepto de lo comercial. Así, un DJ allí pincha lo que se le solicita. La gente bailaba sin parar y *tomaba* también al mismo ritmo. Poco a poco, la fiesta fue vaciándose hacia las cinco de la madrugada, hora tardía para la noche cubana.

Pese al cambio de moda, luz, ventilación y ambiente en general de un local a otro, estos continuaban conociéndose entre sí. Por ello, yo era la miembro adoptada y más novedosa para todos, siendo observada y estudiada mi indumentaria y mi manera de bailar, moverme y seguir el ritmo de la música. Debido a esto, siendo ya un centro de miradas ajenas, no osé sacar el cuaderno de campo del bolso. Además, no quería suscitar equívocos sobre mí entre el público del local, es decir, ¿apuntando notas en un cuaderno entre gente bailando en una fiesta?, cosa extraña. Ya era suficientemente extraña bailando de izquierda a derecha y vistiendo atuendos de color negro, asistiendo a toda fiesta sin maquillar y calzando zapatillas deportivas en contextos de baile donde nadie lleva *tenis* y menos aún las *muchachas*. L me decía, "dónde vas con esa *talla*".

Las facilidades para establecer contacto verbal con las personas que asisten a las fiestas de música electrónica en La Habana son obvias, más aún cuando saben que me interesa por lo menos al mismo nivel que ellos su escena festiva. Además, con ello saben que pueden establecer vínculos amistosos y profesionales con una persona foránea a la isla. Así, visto de este modo, ambas partes teníamos motivaciones e intereses (aunque distintos) por mantener un vínculo a la vez lúdico-amistoso y de trabajo. Por otra parte, sigo hoy sospechando que quizá me resultó más fácil establecer tales vínculos con un mundo de DJ's y productores cubanos de música electrónica eminentemente masculino siendo yo una mujer. Empezando por Y, podría reconocer en su interés por mí ciertos aspectos afectivos desde luego nada relacionados con mi proyecto ni con su música. Por ello, siendo además de la misma edad, en general, las relaciones eran ciertamente interesadas en un campo muy amplio de aspectos mucho más allá de la ciencia, la etnografía y el arte musical. Pasados los meses, todo esto cambiaría y yo pasaría a ser ya no un partido para los DJ's de la familia de la electrónica, aspirantes a camelar a la etnógrafa venida de fuera, para ser una confidente hermanada a ellos. Además, siendo yo venida del extranjero y habiendo entrado a formar parte de la escena electrónica de La Habana se interesaron en seguida por mi criterio para juzgar y criticar sus producciones musicales, pretendiendo que

las comparase con las que ya conocía antes de llegar a la isla o con lo que sabía que se escuchaba en locales similares a los que ellos asistían en La Habana pero en Barcelona. Era la crítica del grupo, y ejercía de ello incluso por lo que a vestimenta respecta, sobre todo con el sector femenino. Me aprovechaban como surtidor de criterios e información de música y moda. Por ejemplo, me interrogaban sobre Ibiza, drogas habituales en las *raves* y festivales que aquí -en España y Europa- se organizan.

Finalmente, debo recordar el aspecto clave de mi introducción en las prácticas etnográficas de mi proyecto: A, el punto de partida para mi red de informantes. Fue él quien habló de mí y mi propuesta de trabajo a Y antes de mi llegada y fue él quien me ayudó, además de Y, a contactar con los *no-yumas*. De A, un *yuma*, parte el hilo conductor en las relaciones sociales de mi trabajo, por lo menos al principio, cuando mi autosuficiencia como etnógrafa en La Habana era aún escasa. Más tarde, con el paso de las semanas y los meses debería desarrollar ya mi abanico de recursos prescindiendo de A para, siendo de todos modos una *yuma*, establecer contacto con los *no-yumas*, sin intermediarios ni españoles ni cubanos y a la manera de los *no-yumas*, es decir, "por la izquierda" incluso para encontrar lugar de residencia en casa de un cubano. En definitiva, sería una *yuma* actuando como los otros, como los *no-yuma*. Así, la relación etnográfica se estrecharía y se volvería más directa, situándose a la par de la relación de amistad con mis informantes. Con ello, obtendría progresivamente cierta coherencia y correspondencia entre mis métodos etnográficos y mi cotidianeidad en la capital cubana.

Con el paso del tiempo, mi situación "hacia dentro" con la escena de mis informantes sobre el panorama de la música y las fiestas de electrónica allí dejaría de despertar el interés y la curiosidad de los *no-yumas* por el carácter científico-investigador de mi presencia para dar paso a un vínculo que sencillamente era de amistad; o lo que es lo mismo, no me llamaban para concertar entrevistas e interrogarme sobre las tipologías de música electrónica en las discotecas europeas sino que me telefoneaban para invitarme a sus fiestas de cumpleaños o para ir al cine. Me parecía obvio no

sacar del bolso el cuaderno de notas en una discoteca, pero ya no por miedo a desvelarme como una extraña estudiosa sino por simple protocolo festivo, iba a conocer amigos e informantes y a bailar y escuchar música. Y además, ¿qué iba a parecerle al encargado de una discoteca una *yuma* tomando sospechosamente notas sobre su local?, ¿denunciarles por algún motivo?

Así pues, me hallaba en escena casi como un actor más del movimiento que pretendía observar y analizar. Me movía al ritmo de la música electrónica habanera y de la cotidianeidad de la ciudad y mis informantes, sucediéndose ante mí y dando base y ritmo a mi vida. Las vicisitudes que me acontecían eran parejas a las de W, Y, L, G... Me inserí por ello en la misma fuerza centrípeta del campo de estudio, de La Habana y del mundo de la música electrónica allí. Me movía sobre la cuerda de los *undergrounds* de Cuba -como los no-*yumas* se denominan a sí mismos- y participaba de la "tremenda gozadera" junto a ellos.

2.2 Producción de lo local en función de una manera concreta de recibir lo global.

2.2.1. Expresión y producción de identidades juveniles.

Una gran parte del grupo de personas al que se hace referencia en este estudio se conoce entre sí, al ser habituales a las fiestas electrónicas. Y los que participan de forma eventual también se relacionan de una forma amistosa, sobretodo con los músicos. Conformándose relaciones intensas, donde las redes sociales son muy estrechas, lo que a llevado a la autodenominación frecuente de *familia*.

La gente que de verdad escucha música electrónica siempre se conocen, porque prácticamente se han visto en los clubs y en los lugares [...].⁴

Esta comunidad, en la cual reina un ambiente de camaradería, está regida claramente por una jerarquía donde DJ's y organizadores de eventos la voz cantante y el público sigue los pasos que estos dan. A parte de esta denominación familiar producida por las relaciones sociales que tienen lugar entre ellos, también prima la autonominación según el distintivo musical que acompaña o dirige el fenómeno. Los informantes apelan a sí mismos como si de una familia se tratase. Siendo esta la música electrónica, es corriente oírles hablar de *los underground* o *los alternativos*. Con esto, se sienten partícipes de lo que ellos mismos designan como tribu urbana o una forma de cultura juvenil, y de las que según afirman hay muchas en Cuba.

Pero ¿A qué grupo de población se le llama tribu urbana o cultura juvenil? Si tenemos en cuenta que estos conceptos hacen mención a un tipo determinado de población según su edad, primero habrá que esclarecer a quién se le denomina joven. Según estamentos oficiales como las Naciones Unidas⁵, joven es todo aquel que comprende entre los 15 y los 24 años. Esto marcaría una etapa muy concreta de la vida de las personas, alejándose de la información referente a mis informantes, ya que muchos de ellos sobrepasarían esta franja

⁴ Entrevista a B, 2 de abril de 2010.

⁵ <http://www.un.org/esa/socdev/unyin/spanish/qanda.htm#1>

de edad. Por tanto ¿qué es ser joven?, ¿acaso hay un periodo delimitado de edad, una forma de estar o comportarse, un sentimiento o una identidad concreta asociada a este periodo de edad?

Algunas disciplinas de las ciencias sociales han categorizado dicho grupo con diversos nombres según ha convenido: *culturas juveniles*, *tribus urbanas*, *bandas juveniles* y *subculturas juveniles*, siendo éste último el más utilizado en la actualidad. Todas estas categorías vienen asociadas al concepto de identidad, erigiéndose en oposición a conductas de la sociedad adulta. Algunas, como *tribu* y *banda*, están relacionadas con prácticas gregarias en términos generacionales. Lo que todo ello supone es, como bien dice Padawer, <<las interpretaciones culturalistas de la alteridad que presuponen sujetos homogéneos y sobredeterminados por la cultura>>⁶. Así, los clásicos estudios funcionalistas de sociabilidad se han actualizado bajo el concepto de *subculturas juveniles*, definiendo una identidad joven asociada a la edad biológica o la experiencia generacional. Esto ha comportado dos visiones del fenómeno: desde los estudios antropológicos las características más destacadas son las relaciones entre los aspectos expresivos y otras dimensiones estructurales de la vida social. En cambio, desde el ámbito académico y en especial desde los medios de comunicación, estos aspectos son vistos como figuras estereotipadas, asociadas a la irracionalidad desbordada. Por tanto, hay que tener en cuenta que la complejidad del término es debida al mundo social que engloba. Esto me lleva a beber de la definición de Reguillo⁷ sobre la juventud no como un grupo social continuo y ahistórico, sino dinámico y sincrónico, cambiante. Este último aspecto es muy relevante para esta investigación, ya que en la actualidad de la globalización se están dando ciertos procesos de homogeneización, por lo que parecen producirse a escala estructural identidades juveniles a nivel global, aunque a su vez estas realidades locales generan diferenciación simbólica, afirmando

⁶ PADAWER, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: *las bandas y tribus juveniles*, o vigencia del culturalismo", *KAIROS, Revista de Temas Sociales*. Nº 14, Universidad Nacional de San Luis, p 1.

⁷ REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires.

diferencias. Tienen lugar, por tanto, dos acciones simultáneas, no sólo una como suelen auspiciar muchos estudios.

En los últimos veinte años ha habido un debate en las ciencias sociales entorno a la noción de juventud, el cual a tendido a poner en relación las edades de la vida con la idea de cultura. La mayor parte de las investigaciones realizadas hasta el momento han utilizado diferentes conceptos acerca del ámbito juvenil para designar conjuntos de personas según su caracterización de joven. Como reconoce Padawer⁸, ejemplo de ello es el conocido nombre de *banda* y *tribu* que aporta significados evolucionistas; *culturas juveniles* son mas bien funcionalistas y relativistas. En la actualidad esta denominación de *subcultura juvenil* hace referencia a la idea de diferentes juventudes en una misma sociedad, según el lugar social ocupado por cada individuo. Así, esto se aleja de la definición esencial y biológica propuesta por el culturalismo. Esta línea en la teoría social culturalista ha llevado, no obstante, a una teorización equivocada que nuevamente esencializa, estereotipa y estigmatiza a una parte de la población.

Además de las diversas interpretaciones que han surgido entorno a este grupo de personas, las autoras que a mi parecer discuten estos conceptos con mayor acierto, matizan también otros aspectos: Reguillo⁹ argumenta que la mayoría de los estudios sobre *culturas juveniles* reducen las diferencias al tipo de inserción socioeconómica de los jóvenes (sector alto, medio o bajo) descuidando las subjetividades, como los condicionantes históricos. Padawer¹⁰, por su parte, expone que es usual encontrar que los conceptos antropológicos giran alrededor del *consumo cultural* en el que se desarrolla ese agrupamiento, enfatizando regularidades y desplazando del análisis otros

⁸ PDAWER, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: *las bandas y tribus juveniles*, o vigencia del culturalismo", *KAIROS, Revista de Temas Sociales*. Nº 14, Universidad Nacional de San Luis.

⁹ REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires.

¹⁰ PDAWER, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: *las bandas y tribus juveniles*, o vigencia del culturalismo", *KAIROS, Revista de Temas Sociales*. Nº 14, Universidad Nacional de San Luis.

ámbitos de inclusión-exclusión de los sujetos. Lo que provoca una sobredimensión de la esfera simbólica o expresiva de la vida social (vestimenta, géneros musicales, ideas), en pro de enfatizar la homogeneidad.

Dicho enfoque culturalista se ha podido ver en la mayor parte de trabajos revisados para esta investigación: des de trabajos etnográficos (Jesús Aguilar 2003, Miguel Ángel Aguilar 2001, Elena Azpiroz 2004, Jérémie Voirol 2006, Gabriel de Souza 2005 y María Teresa Salcedo 2003) pasando por revistas de temáticas juveniles como *Estudios de Juventud*, artículos recogidos en el III Fórum d'Estudis de la Juventut¹¹ y en los estudios más divulgados en nuestro país por Carles Freixa 1998 y 2000. En estos trabajos, se exponen las *tribus urbanas* como grupos que llevan a cabo procesos de apropiación espacial. Y utilizan el concepto de subculturas generacionales atribuido a los movimientos juveniles, y en consecuencia dando sustento a un doble proceso: a la homogeneización de la juventud -culturas juveniles- y al rompimiento de antiguos compartimentos estancos (el joven de barricada y el joven de centro, por ejemplo)¹². Para contrarrestar estos argumentos, Ana Padawer especifica lo siguiente: <<este no está pensando que el proceso de diferenciación social no incide, si quiere subrayar la discontinuidad de las edades que atraviesa fronteras sociales, económicas y geográficas>>¹³.

En cambio, Rossana Reguillo cuestiona estas tipificaciones, a través de una investigación realizada entre 1996 y 1999 en México DF¹⁴. En esta, se analiza la dimensión expresiva de distintas identidades juveniles, considerando cómo la crisis generalizada y los cambios introducidos por la globalización y las especificidad local señalan *adscripciones móviles, efímeras, ágiles y a veces*

¹¹ III Fórum d'Estudis sobre la Juventud (2000). Carles Feixa, Joan R.Saura, Javier de Castro (eds). "Música i ideologies. Metre la meva guitarra parla suament..." Universitat de Lleida.

¹² FEIXA, Carles (1998b): "La ciudad invisible. Territorio de las culturas juveniles". En Cubides, Humberto, Laverde Toscano, María Critina y Valderrama, Carlos Eduardo: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Fundación Universidad Central. Siglo del Hombre Editores. Bogotá.

¹³ PADAWER, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o vigencia del culturalismo", *KAIROS, Revista de Temas Sociales*. Nº 14, Universidad Nacional de San Luis, p9

¹⁴ REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires.

*comprometidas*¹⁵. Con este análisis, Reguillo llega a la conclusión de que las distintas formas de adscripción identitaria que revelan los jóvenes, contienen una dimensión simbólica y política en la que los sujetos particulares producen su reflexión sobre el orden social. Dicho resultado procede de cuatro visiones diferentes, en las que observa como los *anarcopunks* y *taggers* son *antagónicos* en el modo de experimentar y ubicarse en el conflicto urbano, mientras que *raztecas* y *ravers* prefiguran opciones de futuro incierto. Estos tienen en común un desencanto cínico que mantiene a estas identidades cuestionándose el sistema, sin fatalismos y sin excesivo entusiasmo, expresados con humor e ironía en espacios públicos limitados (el barrio, el concierto, la fiesta, la revista).

De este modo vemos que cuando se habla de esta temática desde una visión antropológica, hay que tener en cuenta el debate que suscita la utilización de ciertos conceptos como *tribus urbanas* o *subculturas juveniles*. Además, por cómo han evolucionado los estudios, se observa un camino unidireccional que lleva a la reactualización de enfoques funcionalistas de sociabilidad bajo el "nuevo" concepto de *subculturas juveniles*. Recuerdo con esto que digo nuevo solamente en cuanto a su terminología, porque el nombre en sí es nuevo, aunque no la idea que este promulga, definiendo una identidad joven asociada a la edad biológica o la experiencia generacional.

Si bien es cierto, como dijo Bourdieu que <<la juventud no es más que una palabra>>, una categoría construida, no debe olvidarse que las categorías no son neutras; son productivas, hacen cosas, dan cuenta de la manera en que diversas sociedades perciben y valoran el mundo y, con ello, a ciertos actores sociales. <<Las categorías, como sistemas de clasificación social, son también y, fundamentalmente, productos del acuerdo social y productoras del mundo>>¹⁶.

¹⁵ REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires, pp.102-103.

¹⁶ *Ibidem*, p 29.

Por tanto, los jóvenes como sujetos empíricos no construyen un grupo homogéneo al que se pueda “etiquetar” de forma simplista como un todo, sino que nos encontramos ante una heterogeneidad de actores que se conforman mediante las prácticas que desempeñan y el curso de su acción en micro comunidades que dan diversas formas de respuesta frente al poder. Cabe señalar que al desmontar estas categorizaciones lo que se encuentra no es un “esencia” unificadora, sino que lo que se oculta tras ellas son personas, hombres y mujeres que intentan construirse a partir de su relación con los demás, a la vez que se afirman en el mundo.

Reguillo, aparte de problematizar sobre estas categorías, las cuales según ella funcionan como estereotipos fácilmente transmisibles a una audiencia masiva. Propone una matriz analítica¹⁷ con la que abarcar la complejidad de los procesos de configuración de identidades juveniles y los referentes que las nutren, afirman, debilitan, etc. Teniendo en cuenta que la autora trabaja bajo el ámbito de producción, gestión y consumos culturales, expone lo siguiente:

- Movimiento identidades socioculturales)
- Músicas asociadas (sonidos letras, circuito de circulación)
- Socioestética (consumos culturales y dramatización de la identidad)
- Visiones del mundo y propuesta de acción (proyecto)
- Drogas asociadas al movimiento
- Sector social predominante convocado

Con esta matriz muestra cómo realizar un estudio completo de un movimiento juvenil, englobando los aspectos que lo configuran y teniendo en cuenta que estos elementos no pueden ser pensados los unos sin los otros. Así puede advertirse cómo no es la música por sí sola la que explica el modo de representación y acciones de los jóvenes, por lo menos en lo que se refiere al análisis sociocultural se refiere. De este modo, se esclarece que la música no es el único emblema de un grupo de personas, ya que esta <<no es fija,

¹⁷ FEIXA, C. (2003) “Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003)”. *Revista Relevo*, 13.

continua e irrevocable>>¹⁸, sino que puede transmutar con facilidad. Dicho comportamiento se ha visto claramente reflejado en Cuba con la población estudiada, la cual anteriormente escuchaba rock e iba a conciertos donde se reproducía esta música.

[...] me gustaba mucho el rock, oía mucho rock antes, desde primaria era rock, rock, rock. Pero dije, quiero ir un día a una fiesta de esas y fui. ¡Y que cantidad de gente, uf, aluciné! Era tanta gente que... Aparte, la música la sentía como algo extraño pero a la vez pegajoso, y mucho *taca taca*, pero que al final te daba ganas de moverte ¿entiendes? Te empieza a gustar y dices: ¡*wool!*¹⁹

Por tanto, como se puede intuir a partir de este fragmento de entrevista a B, con la llegada de la electrónica a finales de los años 90 y su difusión en la isla, parte de los individuos que se identificaban con el rock dejan de hacerlo para sentirse parte de otro movimiento, el electrónico. Además de este cambio en el sentimiento de pertenencia, en la actualidad se puede advertir que estos no sólo focalizan su tiempo libre en escuchar y bailar este tipo de música, sino que ésta convive con otras sonoridades como el rock, la salsa o el hip-hop. Corroborando una vez más, que las identidades no son fijas ni estáticas sino todo lo contrario, dinámicas, cosa que invalida cualquier análisis culturalista que esencialice un tipo de persona por la música que se sigue en un momento determinado.

Un elemento crucial en la construcción de identidad es la experiencia que se desprende de participar en las fiestas electrónicas, alcanzando estados de trance, bailando hasta llegar al éxtasis, con drogas o sin ellas. Así, el grupo se conforma como tal mediante estos rituales y la propia puesta en acción de los participantes, funcionando como uno de los principales dispositivos de socialización, y dotándolo de sentido y cohesión. Para entender de qué forma aparece la identidad en los asistentes a estos rituales festivos, debo hacer

¹⁸ FEIXA, C. (2003) "Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003)". *Revista Relevo*, p 26.

¹⁹ Entrevista a B, 2 de abril de 2010.

referencia a la explicación propuesta por Manuel Delgado en el texto "Tiempo e identidad", ya que expone lo siguiente: <<En ese contexto, hablar de identidad resulta paradójico [...] puesta en marcha la máquina festiva, el papel central que siempre acaba jugando el desbarajuste advierte de que en el interior de ese orden en origen identitario rige cualquier cosa menos la identidad>>²⁰. Esto se debe a la extracción que los individuos hacen de sí mismos, convirtiéndose en otros mediante el éxtasis colectivo que es el núcleo de toda fiesta, lo que se pretende alcanzar. Como especifica Delgado, las fiestas tienen la capacidad de hacer que los individuos se sientan parte de la comunidad, pero no de una comunidad dotada de forma, sino como un magma insensato.

Además del sentimiento que se desprende fruto de la participación ritualística, la identidad según Lévi-Strauss (1981) se construye necesariamente con relación a una Alteridad que actúa de contraste. Coincidiendo con esta idea, Iñigo Sánchez expone que la identidad se construye *en y a través de* la diferencia²¹. Por tanto, estas se (con)forman en un sistema relacional con todo aquello que rechazamos y con todo aquello que aceptamos, adoptamos o reconocemos como propio. Ricoeur (1995) dice al respecto que <<En la noción de identidad hay solamente la idea de lo mismo, en tanto reconocimiento es un concepto que integra directamente la alteridad, que permite una dialéctica de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad>>. Por tanto, resulta indispensable configurar al otro para saber lo que uno no es e identificarse con lo que es, acogiéndolo como propio.

En el caso cubano se vislumbran varias formas de oposición: la primera y más destacada, es en relación a lo *comercial* y lo *underground*, o lo que también es llamado música *independiente* o de *corporación*. Haciendo referencia a la relación que tiene la música con el mercado discográfico, se declaran

²⁰ DELGADO, Manuel (2004). "Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos". *Zainak*, 26:77-98. p 92.

²¹ SÁNCHEZ, Iñigo (2008). "*!Esto parece Cuba!*", *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral de la Universidad de Barcelona, p 35.

anticomerciales, ya que lo *comercial* es visto como un tipo de música regido por normas corporativas con ánimo de lucro, dónde lo que prima es el volumen de ventas. Estas dos distinciones se estructuran de forma jerárquica, lo *underground* valora todo aquello que *no es comercial*, como auténtico. Posicionándose como expone Simon Reynolds²² contra lo que perciben como una homogénea, blanda y fría cultura de masas. En cambio lo *underground*, significa, como la propia palabra presenta lo subterráneo, designando a la música ajena o contraria a la cultura oficial y al *mainstream*. Considerándola por tanto, alternativa a lo establecido o prefijado.

Pusieron una música que me encantó, me encantó, no tenía nada que ver con lo de la discoteca esa dónde yo estaba yendo y dije: esto es lo que de verdad me gusta. No esas cosas tan comerciales ni nada de eso, lo pasé genial y me empezaron a dar más flyers de otros lugares que había, que yo misma no conocía.²³

En realidad, esta oposición crea una relación simbiótica, de dependencia mutua. Lo que las separa no es tanto como lo que las une, ya que se definen mediante la negación la una de la otra. Y la frontera entre ambas es una delgada y difusa línea que es corriente traspasar, sobretodo en un sentido, de la música *underground* a la comercial. Esta última, bebe de la primera, en busca de nuevos estilos musicales y artistas, buen ejemplo de ello es Amy Winehouse. Con tan solo dos discos en el mercado, pasó del *undergroundismo* de su álbum "Frank" a conformarse en un fenómeno de masas con la comercialización de su segundo disco "Back to Black".

No obstante, coincidiendo con Reynolds²⁴, cabe aclarar que el concepto *underground* no tiene demasiado contenido político; no se apega a ninguna clase de aspiración revolucionaria, ninguna idea contracultural (más allá, claro está, de una actitud libertaria con el consumo de drogas).

²²REYNOLDS, Simon. "Prefacio". En BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p31

²³ Entrevista a B, 2 de abril de 2010.

²⁴REYNOLDS, Simon. "Prefacio" En BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p28

Anticorporativo pero no anticapitalista, el *undergroundismo* expresa la lucha de las unidades microcapitalistas (sellos discográficos independientes, clubes pequeños) contra el macrocapitalismo (industria *mainstream* del ocio y el entretenimiento). Como expone Roger Martínez lo *underground* tiene su propia economía política (su organización comercial), que es inmensamente más débil que la de las grandes corporaciones. Esta diferenciación provoca que lo que buscan sus seguidores no sea la integración en una mayoría, si no al contrario, la confianza a base de repudiar los valores de la comercialidad y de valorar la música auténtica y verdadera.

En mi opinión, más allá de ser una distinción meramente económica, de mercado, los conceptos que aquí se barajan guardan una estrecha relación con la intencionalidad con la que se crea la música. Debido a que esta etiqueta de *comercial* nada tiene que ver con un estilo musical concreto, ni siquiera es decisivo el volumen de ventas, aunque éste sea el marcador que más se ajusta a dichos parámetros. Lo que pone de manifiesto hacia qué etiqueta oscila la música -si cabe que la música se pueda clasificar en dos vertientes-, es la intencionalidad con la que se haga. Esto coincide con lo que anunciaba Eddy en la entrevista realizada:

Pero así empezamos, los amigos, todos muy cercanos a Y que fue el primero que introdujo eso aquí. Ya habían cosas antes, como en el Comodoro, pero era música de discoteca, es que no se si se le puede decir música electrónica, era música electrónica, pero tan comercial. Era otro el concepto, otra la intencionalidad, otro el público, era muy diferente.²⁵

Muestra de ello es la gran diferencia que se establece entre el hip-hop producido por Eminem, el cual tiene propuestas para abarcar un público muy amplio y el de los zaragozanos Violadores del Verso, que siempre han seguido una línea muy concreta dentro de este estilo musical, dónde ha primado el mensaje de sus letras. Otro ejemplo de que esta clasificación entre *comercial*

²⁵ Entrevista a E, 7 de abril de 2010.

y *underground* escapa a razones meramente económicas, es que DJ's de renombre como Laurent Garnier, Sven Väth y Carl Cox, los cuales tienen increíbles volúmenes de ventas, cobran sumas cuantiosas por actuación, se desplazan en jet privado, poseen discotecas propias, etc. Aún teniendo un amplio abanico mercantil, son considerados *undergrounds*.

Por ende, cabe destacar que esta forma de desechar lo comercial para conformarse como *anticomercial*, no está teniendo en cuenta que la música no escapa a las redes de la comercialización por escasas que estas sean, ya que aún con sellos independientes tienen su propia economía política. Como pasa con la música electrónica en Cuba, que aunque esta economía sea reducida, vemos cadenas de difusión, en sus clubs y discotecas. En este contexto, el tipo de comercialización se ve muy marcado por el Estado, el cual da ciertos espacios de participación a estilos como el electrónico, en eventos y en instituciones musicales no remuneradas, por otra parte dificultado la venta de discos, la creación de fiestas, etc. Lo que lleva a músicos y organizadores a realizar por su cuenta, de forma clandestina, las ventas de CD's -las cuales son muy minoritarias debido a la economía de los seguidores- y la organización de fiestas. De esta forma, los músicos intentan vivir a través del lucro de su música.

Por tanto existe también en este país caribeño una comercialización del movimiento por medio de los espacios de divulgación, siendo estos básicamente los únicos. Por ese motivo los DJ's productores han decidido crear una pagina web: *cubatronic*²⁶, dónde el público pueda descargarse sus temas por un módico precio. W importó tal idea de su viaje a España:

Y vine con esa idea porque en Madrid había una pila de gente que tenía esa página, que ponían la música y ellos tenían un concepto súper diferente a cómo hacer las cosas, porque aquí no se usa, porque claro no tenemos internet y nada, es *fula*. Pero yo vine mas o menos con esa idea, pero después me di cuenta que eso había que

²⁶ <http://cubatronic.com/>

hacerlo físico también, lo tienes que dar en la mano, porque aquí no se puede comprar en internet²⁷.

Este modo de comercialización tan utilizado en el mundo electrónico, queda exento a la mayor parte de la población cubana, al no poder acceder a la red²⁸. Y del público extranjero, ya que debido a su escasa difusión, no sabe de la existencia de esta página, ni prácticamente del movimiento en sí, lo que dificulta enormemente la venta de su música y deja prácticamente a los eventos festivos como la única vía de comercialización. Por tanto, en Cuba, la etiqueta *underground*, viene muy marcada por el sistema socialista que pone las pautas sobre la economía. Según el cantante de Hip-hop "El B", componente del grupo Los Aldeanos "Somos *undergrounds* porque no nos han dejado otra alternativa"²⁹.

Como vemos, aun en lugares como Estado cubano donde la comercialización es mucho mas reducida, esta existe con otra forma, la economía sumergida, por la izquierda, siendo esta al fin y al cabo comercialización. Por tanto, el juego comercial y anticomercial es engañoso porque depende en gran medida de argumentos ideológicos.

La segunda oposición, tiene lugar entre lo que se denomina música *simple* y *sofisticada*, aludiendo a estilos poco elaborados musicalmente y contraponiéndolos a música supuestamente más refinada. Estas distinciones también se asocian a los nombres *popular* y *culta*. Los que a su vez, es corriente ver que actúan como marcadores de nivel en cuanto a economía y educación se refiere. Quedando en una posición superior la música culta, al ser supuestamente más elaborada.

²⁷ Entrevista a W, 21 de abril de 2010.

²⁸ Desde la aparición en la isla, el gobierno ha legislado Internet con la promulgación en junio de 1996 de el Decreto-ley 209 titulado: Acceso desde la República de Cuba a la red informática global. Dónde se especifica que el acceso se concede "en virtud de reglamentos que dan prioridad a las entidades e instituciones que puedan contribuir a la vida y el desarrollo de la nación". A este título, al margen de las embajadas o sociedades extranjeras, pueden pretenderlo las personalidades políticas, altos funcionarios, intelectuales, profesores universitarios, investigadores y periodistas oficiales; los cuadros de las empresas culturales dedicadas a la exportación o de las empresas informáticas, así como la jerarquía católica. www.cartadecuba.org/informe_rsf_sobre_internet_en_cuba.htm

²⁹ Extracto del documental: *Revolution*. Mayckell Pedrero, Cuba 2009.

Hay que tener en cuenta que estas designaciones varían completamente según quien las mire. Los seguidores de la escena electrónica en Cuba, tienden a elevar y contraponer su música más refinada, creada a partir de tecnología novedosa, a estilos más “simples y populares” como la música comercial que se oye en los hoteles, o el reggaeton compuesto de ritmos básicos, y letras machistas y repetitivas. Coincidiendo con Simon Reynolds³⁰, esta clasificación entre música popular y culta es una crucial paradoja en lo que a música electrónica se refiere, ya que las escenas electrónicas son populistas, pero se oponen a la cultura pop en el sentido más débil y universal de la palabra. Su populismo toma la forma de unidad tribal contra lo que perciben como una homogénea cultura de masas.

En cambio la música electrónica es tachada por otros sectores musicales, sobretudo relacionados con instituciones, conservatorios y críticos, como un estilo sencillo, creado con un único objetivo, que no es únicamente el de su audición, sino el baile. Lo que la relega a un segundo plano. Como bien dice Amparo Lásen <<Els crítics actuen com els guardians d'un ordre que separa la música “popular” de la “culta”. Una frontera que pretén ser una jerarquia, como ho testifiquen les acusacions d'incoherencia o de mal gust cap a aquells que intenten aproximar els estils, sospitosos de voler donar una “honorabilitat cultural” al techno, o als anatemes que pretenen que la música de ball és, per tant, menor, i que aquestes músiques electròniques techno no constitueixen un veritable procés creatiu, ja que només reponen a les necessitats instantànies d'eficàcia per al ball, en una crítica que confon l'escolta i la situació d'interpretació d'aquestes músiques amb la seva creació>>³¹.

Otro aspecto que provoca el rechazo de la música electrónica es el autoaprendizaje. Mientras la música clásica y otros estilos es corriente que se aprendan en academias y conservatorios, la música electrónica nace de

³⁰REYNOLDS, Simon. “Prefacio” En BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. “Loops. Una historia de música electrónica”, Mondadori, Barcelona. p22

³¹ LASÉN, Amparo (2000) “El techno: Memòria, filiacions i distorsions de fronteres culturals”. En Carles Feixa, Javier de Castro, Joan R.Saura (eds) *Música i ideologies*. Universitat de Lleida. p 167

laboratorios clandestinos, que pueden estar confinados en cualquier hogar. Y los productores en su mayoría carecen de estudios musicales previos, lo que comporta cierta animadversión por parte de algunos sectores. Ejemplo de ello son los argumentos que expone Jesús Ortega, músico cubano en el documental *DJ's de Cuba* (2010)³²:

Lo que hacen los DJ's es interesante y mueve masas sin duda de ninguna clase. Y los jóvenes se sienten atraídos por lo que hacen los DJ's. Lo que pasa es que es poca música, es más espectáculo, es otra cosa. No digo que sea malo, digo que es otra vertiente de la creación en este caso. Los DJ's generalmente tienen, eh..., yo no conozco a ninguno que tenga formación musical básica, puede haberlo, no quiere decir que no lo haya. Entonces juegan un poco, con grabaciones, determinados elementos, eso lo insertan a la música electroacústica, sin duda. Y crear ciertos ambientes y cosas. Ahora, si hacemos un análisis riguroso de eso, musicalmente tienen poco interés, por lo menos para mi. [...]

La tercera y última posición dicotómica que se lleva a cabo para identificar la música electrónica en Cuba, tiene que ver con la confrontación entre *tradicional* y *moderna*. Entendiendo como *tradicional*, los sonidos y estilos de la música popular que se escuchaban en Cuba durante las primeras décadas del siglo XX. Durante esa etapa se consolidaron los estilos musicales más representativos; fueron los años en los que surgieron los sextetos y septetos *soneros*, las charangas *danzoneras*, conjuntos y sonoras, entre otros formatos instrumentales, o vocales como los tríos. Y aunque en esta misma etapa coexistieron, junto a otros formatos, como la llamada orquesta típica, que venía ya desde el siglo XIX interpretando danzones, o las jazz bands, que llevaron a su estructura instrumental los ritmos de la música cubana. Hoy en día es la sonoridad de septetos, conjuntos y charangas la que más se identifica, sobre todo internacionalmente, con la designación *música*

³² Documental: *DJ's de Cuba* (2010) Ana M^a Rabasa y Cari Rojas.

tradicional cubana. No es extraño que así sea, pues estas agrupaciones surgieron para interpretar la música popular cubana, proveniente en su mayoría del campesinado. Los septetos para el son, las charangas para el danzón y el chachachá y los conjuntos enriquecieron los boleros y el son, el cuál es considerado el cimiento de la música cubana al ser la síntesis de las dos culturas; incluyendo instrumentos cordófonos de la cultura hispánica y percusivos de la cultura africana³³. Como consecuencia a estas formaciones orquestarles, cuando nos referimos a música tradicional cubana, no estamos aludiendo a un género musical o ritmo en particular, sino a una gran variedad de sonidos.

En cambio, al referirnos a *música moderna* en el contexto cubano, hablamos en su mayoría de géneros musicales que llegan a la isla desde el extranjero, como el rock and roll, el pop y otros estilos musicales como el electrónico, que lo han hecho años más tarde. El grupo extranjero que revolucionó el panorama musical -hasta entonces centrado básicamente en producción nacional-, e irrumpió con más fuerza en el país con esta designación, fueron los Beatles. Ante tal hecho, el gobierno revolucionario no tardó en tachar al grupo de *diversionismo ideológico del capitalismo*, llevándolos hasta la prohibición a principios de los 60 y levantándose en 1966, mediante un programa de radio que emitió por primera vez una canción del cuarteto.

Aunque ha habido una apertura considerable hacia estos nuevos estilos musicales, los géneros que más se promueven en el país, son de corte *tradicional*. Este hecho también viene condicionado desde el extranjero, debido a que es el estereotipo que se comercializa del país. Como dijo Sa Martín Prado Asef durante la conferencia ofrecida por DJ Koze en la UNEAC: <<La música cubana no esta hecha para cubanos, sino para turistas y lo que quieren escuchar es tradición>>³⁴.

³³ Esta información proviene de notas recogidas durante la asignatura de música cubana impartida en 2009 en la licenciatura de musicología del Instituto Superior de Arte y la licenciatura de historia del arte de la Facultad de artes y letras de La Habana.

³⁴ Día cuatro de noviembre del 2009

A estas variables cabe añadir que la distinción entre *tradicional* y *moderno*, en el país caribeño también se asocia a música en directo y música grabada. Teniendo más consideración con la música en directo, y por tanto, jerarquizando nuevamente los diferentes estilos musicales. Quedando relegada la música electrónica, al etiquetarse como música grabada, a lo que se le suma que esta hecha por máquinas (*computadoras y laptops*) y no por “verdaderos” instrumentos musicales.

A parte de estas variables de corte musical, este movimiento se separa de “lo tradicional” por otra cuestión: se trata de una escena autogestionada, donde la responsabilidad recae sobre el propio colectivo y a medida que se ha ido ampliando en número de adeptos, estos han correspondido con ayuda y soporte, sin la mediación o dirección de adultos o instituciones formales. Creando la concepción social de una forma de poder a través de la cual alejarse del autoritarismo que tanto pesa. Esta forma de organizarse se ve de forma clara en el evento *Rotilla*.

Estas oposiciones más que objetivas son inestables, debido a que varían con el paso del tiempo -al desarrollarse otros estilos- y con las preferencias musicales de cada persona. Aunque sirvan a la población estudiada para perfilar su identidad en relación a lo que rechazan. La elección musical, aquello a lo que se apegan, forma parte de la estructuración social del gusto, ya que mediante la aversión a ciertas músicas se va concretando y promulgando la afirmación de lo que uno es. Esta elección, según Bourdieu³⁵, establece una homología entre la distribución social de los bienes culturales y la del resto de recursos materiales (capital) y morales o simbólicos (poder y relaciones sociales). Así, en función de cuales son los gustos de alguien -revelados por su comportamiento cultural-, se podría deducir cual es la posición que ocupa en el sistema de estratificación. Y al revés: según el sexo, la edad, la clase social y el resto de criterios de estratificación, así serán, en consecuencia, los gustos culturales. Por tanto, los gustos culturales reflejan y reproducen la estructura social vigente, en el doble sentido que su

³⁵ BOURDIEU, Pierre. (1979). “La distinción”. Ediciones Taurus, Madrid.

distribución es socialmente representativa y que, además, su práctica reproduce la división en clases sociales. Entendiendo, como explica Enrique Gil Calvo³⁶ que Bourdieu define el gusto de cada uno como el *reflejo reproductor* de la identidad que se posee de acuerdo con la posición que se ocupa.

De esta forma el autor, nos da a entender que la música es una expresión propia de la identidad, aunque este hace una lectura de la idea de identidad excesivamente rígida, llevando esta cuestión a un reduccionismo no deseado. Este aspecto está a la vez relacionado con la elección que se toma, con el consumo que se lleva a cabo. Tanto este autor como García Canclini (1991) han señalado que el consumo fragmenta en tanto que esta directamente vinculado a la estructuración social del gusto. Indudablemente en los consumos musicales a los que estoy haciendo referencia, juegan procesos de estructuración social vinculados a pertenencias de clase. Aunque se ha de matizar que no hay una relación causal rígida, ya que cuando se trasciende la dimensión etnográfica y la investigación se coloca en el ámbito de las representaciones, pocas veces la hipótesis de clase resiste al análisis.

Por ello, tomo el modelo defendido por Enrique Gil Calvo³⁷, ya que va más allá de la propuesta defendida por Bourdieu, al observar que también se dan cambios espontáneos en los gustos musicales. Tomando pues *la teoría de la reflexividad*, que explica como entre *realidad* (social) y *reflejo* (cultural) no hay una simple relación de correspondencia, sino que existe una relación compleja. Esta teoría es defendida por autores como Beck o Giddens (1997), que la describen como la capacidad de intervenir en la realidad y modificar las representaciones que la reflejan. De aquí que Enrique Gil Calvo³⁸ hable de la música -o de la cultura, en general- como si tratase de un espejo de dos caras: *reflejo* mimético y la *reflexividad* transformadora. Según el autor, el

³⁶ FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida. p301

³⁷ FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida. p305

³⁸ FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida. p307

uso reflejo se puede observar a través de dos puntos de vista: des del personal, la música se limita a dibujar la identidad y a reforzarla; y des del punto de vista social, el cuál refleja el orden social que mantiene las barreras de clase, las divisorias de estatus, las desigualdades sociales y de las fronteras entre las diferentes comunidades, que es en definitiva reproductor del sistema vigente y fortalecedor del control social. Ante estas connotaciones negativas, Enrique Gil Calvo³⁹ matiza que el uso reflejo de la música resulta ciertamente agradable, consolador, gratificante y hasta hedonista, permitiendo una adaptación exitosa a la posición que ocupan. Este aspecto, remarca, ayuda adaptarse con éxito a la posición ocupada, lo cual resulta sumamente importante para aquellas personas que están en una situación insegura, marginal, subordinada o desfavorecida, <<ja que la veu de la música els permet "tapar" i transcendir la seva propia fragilitat social>>⁴⁰.

En este sentido, un trabajo etnográfico que destapa la importancia de la música en la conformación de identidad en estas situaciones, es el Juan Dayrell (2003), el cual considera las trayectorias de vida de dos jóvenes en la periferia de Belo Horizonte (Brasil), quienes se adscriben a identidades asociadas a géneros musicales: el *rap* y el *funk*. Analizando la especificidad de estas trayectorias, considera los estilos como vivencias de un contexto en el cual pueden afirmar una experiencia de su condición juvenil. Con este trabajo, el autor muestra cómo ambas personas estudiadas atraviesan dificultades concretas de supervivencia y tensiones con las instituciones (el trabajo asalariado y la escuela), cómo han encontrado refugio en el contexto de la familia nuclear monoparental y cómo, a su vez, han encontrado ampliación significativa de las hipótesis de vida ya que se trata de aquellos -pocos- que se proponen una carrera profesional asociada al estilo y género musical que practican. Si el mundo juvenil aparece casi siempre articulado al de las expresiones culturales -artísticas, advierte Dayrell-, no debe olvidarse que el resto de los espacios sociales (básicamente el trabajo asalariado y la

³⁹ FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida. p301

⁴⁰ *Ídem*, p312.

escolarización) permanecen cerrados a estos jóvenes en condiciones de pobreza.

Aunque los movimientos musicales cumplan funciones de refugios identitarios, también pueden generar de entrada exclusión. Como explica Enrique Gil Calvo⁴¹, esto sucede según el capital cultural que requieran para participar de sus sentidos, como por los circuitos por donde estos transitan: refiriéndose en concreto al movimiento electrónico, que ha convocado según él, tanto en América Latina como en Europa un sector altamente escolarizado con acceso a las nuevas tecnologías de la información. Conjetura que también es visible en la población cubana que es asidua a fiestas electrónicas, sin embargo cuando nos referimos a eventos *rave*, el capital cultural de los asistentes es mucho más diverso, debido a que lo que promueven estas fiestas es la inclusión, la participación de cualquier persona. Y ello se debe en gran medida a que circulan por vías asequibles a todas las personas, dado a que prácticamente en su totalidad estos festejos son gratuitos.

* * *

En la actualidad, estos procesos de apropiación que conforman identidades, lo hacen en otras condiciones, debido a las transformaciones mundiales que han tenido lugar a partir de la globalización, anunciada anteriormente. Esta es la tendencia de la economía capitalista a nivel mundial que va teniendo lugar desde los tiempos modernos y ha llegado a ser mediante esta estrategia económica capitalista y el sistema subyacente de estados soberanos <<el primer sistema histórico en incluir el globo entero dentro de su geografía>>⁴². Esto ocurre a pesar de que Cuba se declara socialista, Estado independiente y rechaza toda idea de pertenecer a un mundo capitalistamente globalizado. No puede evitar ciertos vínculos con este "nuevo" orden mundial, al no escapar a ciertas redes económicas, las cuales hoy por hoy, son prácticamente su principal sustento: como el turismo, las empresas extranjeras que trabajan en

⁴¹ FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida. p312

⁴² WALLERSTEIN, Immanuel (1997) *El futuro de la civilización capitalista*. Icaria, Barcelona.

el país (dedicándose en su mayoría al sector hotelero y al tabaco) y las divisas extranjeras que aportan la población emigrada a los familiares que se han quedado en el país. Ello comporta continuos movimientos de entrada y salida de la isla, los cuáles ejercen inevitables influencias sobre la población cubana.

Para entender el funcionamiento de este nuevo orden Canclini lo argumenta no como un simple proceso de homogeneización, sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas: por eso dice, que <<la multiplicidad es un tema indisociable de los movimientos globalizadores>>⁴³. Estas transformaciones repercuten inevitablemente, en las elaboraciones identitarias que como expone Canclini se organizan cada vez menos en torno a símbolos nacionales y pasan a formarse a partir de lo que proponen, por ejemplo, Hollywood, Televisa y MTV. El autor, coincidiendo con los estudios sobre ciudadanía cultural que se están efectuando en Estados Unidos, dice lo siguiente: <<ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades>>⁴⁴.

Como el autor deja entrever, se ha producido una redefinición del sentido de pertenencia e identidad, <<organizando cada vez menos por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores>>⁴⁵ Esta interrupción de la soberanía de los llamados Estados-Nación ha tenido lugar debido a la ola de expansión financiera y por otro elemento que recoge Appadurai, al hablar de cómo los medios de comunicación y las migraciones en masa han llevado a la creación de esferas públicas en la diáspora.

⁴³ CANCLINI, Néstor García (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ed Grijalbo, México. p13

⁴⁴ *Ídem*, p35

⁴⁵ *Ídem*, p36

Por tanto, ya no se puede entender la pertenencia a un Estado-Nación como algo físico y/o cultural, sino que este sentido de correspondencia de una población a un territorio se ha de entender como un espacio social donde se den relaciones sociales que deriven a compartir un proyecto común, e ir más allá de las condiciones objetivas. Antes se buscaba la identidad en la homogeneidad, el que es interesante ahora es buscar el sentido de la igualdad de las diferencias, pensando como he dicho, en un sentido de pertenencia común, donde tengan cabida todo tipo de identidades heterogéneas.

¿Qué consecuencias tiene esta nueva organización global en la forma en cómo se conforman las identidades en Cuba? En el caso del país socialista, esto también está presente debido al proceso que se vivió en los años 90 con la crisis económica que tuvo lugar como consecuencia del derrumbamiento del bloque soviético. Todo ello comportó un quiebre del imaginario colectivo revolucionario, una fragmentación cultural, a partir de la cual replantearse el futuro.

Ante este reordenamiento del mundo Canclini explica que la tendencia a sido ver los elementos globalizadores de forma negativa en el marco del sistema mundial, como una americanización del globo. Aunque la perspectiva que es evidente que se da en la mayoría de países en ciertos aspectos como la música, las películas de cine, los centros comerciales, cadenas de restaurantes, etc. También se produce una reacción inversa, con el surgimiento de otros modelos alternativos de forma local, como la cesta conjunta de la compra, una acción colectiva que pretende establecer una relación directa entre el productor y el consumidor de productos agrícolas alimenticios. Por ello debemos tener en cuenta, como dice Appadurai <<El presente como una articulación permanente de procesos globales y locales. Aunque sin duda hay una tendencia a una incorporación local de lo global en términos culturales, existe al mismo tiempo una incorporación de lo local por lo global en términos materiales>>. ⁴⁶ Por tanto, lo que nos interesa no es estudiar cómo las culturas están siendo devoradas por la globalización, sino

⁴⁶ APPADURAI, Arjun 2001 [1996] *La modernidad desbordada*. Dimensiones Culturales de la Globalización. Montevideo. p2

entender cómo se reconstruyen las identidades en procesos globalizados de segmentación e hibridación intercultural.

Otro aspecto a destacar es que el proceso de apropiación que se da de lo global difiere según el territorio. Este aspecto es significativo en este proyecto, ya que los cubanos llevan a cabo una apropiación de la música electrónica, que no asimilación, produciendo así un nuevo espacio de interpretación, en el que tiene lugar una reinención de lo global.

Además de este proceso, en el que lo global se instaure en lo local, se puede observar el inverso con la música salsa, la cual se exporta por todo el globo, siendo ejemplo de ello el Habana-Barcelona⁴⁷, un local que ofrece las funciones de restaurante, sala de baile y escuela de salsa. Lo que nos deja entrever como no solo se ponen en circulación elementos de la cultura estadounidense, sino que todas las partes del globo están en contacto, aunque no sea de la misma forma debido a la jerarquización de poder entre estados.

Por tanto, se puede observar como se realizan procesos de construcción de identidad que tienen lugar en el presente cultural, conjugando tanto lo local, como lo global. Así vemos mediante este trabajo etnográfico, como estos procesos de apropiación se realizan de forma específicas según el lugar donde se den, creando así una nueva percepción de la música electrónica.

* * *

En las nuevas generaciones las identidades se organizan cada vez menos en torno a los símbolos histórico-territoriales, los centros históricos pierden peso y las poblaciones se diseminan. Y es en este punto cuando Reguillo argumenta que los jóvenes encuentran en ellas, en vez de núcleos organizadores, "márgenes para inventarse". «La identidad pasa a ser concebida como el "punto focal de un repertorio estallado de mini-roles más que como el núcleo

⁴⁷ Habana-Barcelona. Paseo Joan de Borbó, 74 (Esquina c/Escar 1) Barceloneta.

de una hipotética interioridad" contenida y definida por la familia, el barrio, la ciudad, la nación o cualquiera de esos encuadres declinantes>>⁴⁸.

Estos cambios se deben a que hay una reconfiguración de los dispositivos principales de socialización -la familia y la escuela, principalmente- como el debilitamiento de los espacios de incorporación social. Por tanto, estos nuevos códigos que rigen los colectivos juveniles, el comercio informal y otros tipos de organización no gubernamentales, evidencian la incapacidad de las políticas sociales y culturales macro para dar respuestas validas que incluyan y comprendan a todos. Por eso Reguillo⁴⁹ destaca que ahí dónde la economía y la política "formales" han fracasado en la incorporación de lo jóvenes, estos fortalecen sus sentidos de pertenencia y se configuran en un acto "político", a través de un conjunto de prácticas culturales, cuyo sentido no se agota en una lógica de mercado. Por ello, hay que tener en cuenta otros *lugares*, en el sentido dado a este concepto por M Certeau⁵⁰ de alta densidad simbólica y estructural, muy importantes en la identificación y diferenciación del *yo* en la modernidad tardía.

Como respuesta a ese orden social que los controla y excluye, los jóvenes elaboran respuestas que buscan impugnar el poder a través de prácticas y del uso del cuerpo, como en el caso de la rave de *Rotilla* o en la forma de bailar de los asistentes al movimiento electrónico. O de otras formas no tan explícitas, que pasan por el mercado, al cual se intenta transformar y dar otro significado, mediante la modificación del lugar común de consumo, aspecto que se observa con facilidad en el club habanero *Turf*.

De este modo, la música en su vínculo con las identidades no se muestra sólo como una manera de decir el mundo, sino que se erige principalmente como

⁴⁸REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires. pp 49-50

⁴⁹REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires. p 29

⁵⁰REGUILLO, R. 2000. "El lugar de los márgenes. Músicas e identidades juveniles", *Nómadas*, pp 40-55.

una forma de afrontar la incerteza y los "dilemas del yo", que según dice Giddens ⁵¹ se caracterizan hoy por:

- la unificación delante de la fragmentación
- la impotencia delante de la apropiación
- la autoridad delante de la incerteza
- la experiencia personalizada delante de la mercantilización

Aunque estos espacios puedan parecer precarios y vulnerables, al afirmar "yo soy *underground*", se construye el territorio de la identificación y se avanza hacia un sentido de pertenencia. Dotando a los miembros de este espacio de seguridad. Cabe destacar, como menciona Reguillo (2000), que el discurso reflexivo de muchos jóvenes apunta a una problematización creciente de la fragmentación que, aparentemente vinculada a los gustos musicales, ha ocasionado un enfrentamiento estéril a sus movimientos, que plantean, desde lógicas y vivencias diferentes, una impugnación al orden dominante. Quizás lo que les incorpora sea mucho más que lo que les divide.

<<Es en el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales donde el sujeto juvenil adquiere sus distintas especificidades y donde despliega su visibilidad como actor situado socialmente con esquemas de representación que configuran campos de acción diferenciados. Es pues, de esta manera privilegiada, en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales>>. ⁵²

Siguiendo la teoría del *Desencanto* de Reguillo, se puede observar que la multiplicidad de sentidos propia de la sociedad de hoy en día disloca los dispositivos cohesionadores de la vida social. Por un lado, esta multiplicidad de referentes ha significado un desfase o, como dice Giddens (1993), un "desanclaje" entre las prácticas y el sentido de las prácticas que ha llevado a lo que podría considerarse una especie de "implosión", es decir en un quiebre hacia adentro del sistema-mundo de la vida, que erosiona el tejido social y, al

⁵¹REGUILLO, R. 2000. "El lugar de los márgenes. Músicas e identidades juveniles", *Nómadas*, p 254

⁵²REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires. p 52

poner en crisis los meta-relatos dominantes, genera incertidumbre. Provocando una paradoja social, dónde la incertidumbre es la única certidumbre, la posibilidad de un nuevo orden de cosas a partir de la erosión, es condición fundamental para entender la gestión-cultural de los jóvenes en estos momentos de desplazamientos y tránsitos.

<<Los jóvenes se han autodotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior -en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto>>.

¿Y qué consecuencias tiene todo ello para la conformación de la identidad? Hoy por hoy, la identidad traspasa la dimensión local y se conecta a "comunidades imaginadas", en el sentido descrito por Anderson (1983), que desborda los límites del Estado-nación. Por ello, como argumenta Reguillo⁵³ resulta fundamental indagar sobre las fuentes que nutren los imaginarios de los jóvenes y ubicar los referentes a lo que atribuyen mayor o menor credibilidad y cómo a partir de estas fuentes se derivan "programas" de acción.

Bajo esta visión antecesora se tendrá muy en cuenta que la adscripción identitaria abarca una extensión compleja en la que la dimensión política y simbólica son importantísimas para poder observar como los sujetos específicos crean su percepción sobre el orden social, sobretudo en relación a dinámicas mundiales y procesos vinculantes de homogeneización que parecen configurar identidades juveniles semejantes a nivel global, pero que coexisten y se articulan con realidades locales que originan la consolidación de las diferencias. En este sentido, el interés de la presente propuesta yace en observar y comprobar como se dan estas nuevas construcciones de identidad que se erigen en un diálogo constante entre lo global y lo local, en el

⁵³REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires. p 70

contexto cubano y a través del fenómeno músico-festivo que acompaña a la música electrónica.

2. 2. 2. Definir la fiesta electrónica cubana.

<<Fiesta es lo que se espera>>

Ronald Barthes

Cuando hablamos de fiesta electrónica en Cuba, hay que tener bien presente que nos encontramos ante un movimiento minoritario prácticamente urbanita, que se sitúa en el barrio del Vedado, La Habana. No es de extrañar que se de en este distrito, conocido como el centro de la “nueva” Habana, dónde habitaban anteriormente las personas con más nivel adquisitivo, y que hoy en día lo hace la mediana burguesía. Este barrio se caracteriza por la amplitud de sus calles, la vegetación que habita en estas (la cual se debe conservar por ley) y la abundancia de parques. Pero lo que singulariza indudablemente sus noches, es que entre sus calles se alberga la Avenida de los Presidentes, más conocida como el Parque G, lugar de encuentro por excelencia de los jóvenes metropolitanos y en el que se hacen visibles nuevas corrientes ideológicas como los raperos, *emos*, vampiros, etc.



Esta escena electrónica es tan minoritaria fuera de la Habana que la mayor parte de la población del país la desconoce por completo. Pudiéndose escuchar solamente en Holguín, a cargo de DJ Tiko aunque de forma esporádica. Por lo que se refiere a los ciudadanos de la capital, no son pocos los que no tienen conocimiento alguno sobre tal. Quedando bien reducido a un perímetro de personas. Estas, en su gran mayoría, son de origen cubano y pertenecen a la clase media habanera. También es corriente encontrar a jóvenes sin tantos recursos económicos, que han podido ahorrar un *kilo* para

asistir al evento. O personas cubanas más adineradas que de vez en cuando se dejan caer por estas fiestas. Otros habituales entre el público son los residentes extranjeros, sobretodo estudiantes y algunos trabajadores. Lo que no es tan común es ver a turistas, la mayor parte de los cuales se encuentran confinados en las discotecas de los hoteles, dónde la escena electrónica cubana pasa totalmente desapercibida. Cuando hablamos de fiesta en Cuba hay un grupo de personas que está particularmente unido a estas, las *jinetas*, cuya presencia es muy habitual en la mayor parte de discotecas habaneras, ya sea en los hoteles, fiestas reggeatoneras, clubs con música más comercial, etc. En cambio al referirnos a eventos electrónicos su asistencia es prácticamente nula.

En lo que a edades se refiere, son muy variadas. Recordar que en los locales dónde tiene lugar este tipo de eventos, la edad mínima de acceso son 18 años, lo que implica un marcador en el inicio de la participación a estos espacios. Aunque cuando las fiestas son *raves* o eventos con entrada libre, las edades tienden a ampliarse considerablemente, tanto, que en una fiesta que tuvo lugar en 23 y G se encontraron personas de longevidades muy diversas, incluidos niños y ancianos bailando al son de la electrónica.





Fiesta 23 y G

La edad máxima suele ser bastante alta, siendo frecuente ver personas mas mayores entre el público ya sean cubanas o extranjeras. Ejemplo de ello es "C" con 45 años de edad, el cual es uno de los personajes habituales en este tipo de encuentros. Por tanto, la edad varia muchísimo dependiendo del tipo de festejo al que se asista. Cabe tener en cuenta como he mencionado anteriormente, que las fiestas que se producen con más asiduidad tienen lugar en los clubs, lo que condiciona la edad de los participantes tendiendo a ser más elevada, situándose entre los 20 y los 30 años. En referencia a los trabajadores de los locales, la edad aumenta tendiendo a situarse alrededor de los 40 años y en el casos de los encargados de la taquilla la edad puede llegar a alcanzar los 60 años o superarlos.

Los trabajadores de los clubs son prácticamente en su totalidad hombres. El género masculino predomina con diferencia, pero no sólo entre los obreros, si no que entre el público asistente es fácil observar que más de la mitad suelen ser hombres, aunque la presencia femenina sea notable. Tanto la totalidad de los músicos como de los productores de este movimiento pertenecen al género masculino. Sólo destaca entre ellos B, que trabaja como VJ en algunos eventos. Por tanto, en todos los sectores del movimiento el predominio es eminentemente masculino.

El inicio del movimiento tuvo un carácter liberador para las mujeres participantes, sobretodo en las *raves*. Dónde su presencia, aunque minoritaria cobraba importancia debido a la convivencia mutua que implican estos

eventos, en los que se coexisten durante días y todos los participantes por igual, son considerados encargados de la *rave*. A esto se le añadía el baile, tan importante en el contexto cubano y en el cual hasta entonces las mujeres habían jugado un papel relegado. Esto se debía a que las coreografías de los bailes más típicos del país, como el mambo, la rumba, la salsa, etc. La mujer debe dejarse llevar por el hombre, que es el encargado de marcar los pasos. La suma de estas características propiciaba un ambiente más igualitario, en el que las mujeres sentían ser miembros de un movimiento que no las relegaba a un rol de género subyugado, participando con equidad.

Cuando se popularizó el movimiento a finales de la década de los noventa, con la consolidación en la producción de fiestas electrónicas en los clubs habaneros, se produjo un cambio en el que la división en torno a los roles de género, era mucho más clara. El varón ocupaba las posiciones de poder: el control de la seguridad de los locales, los DJ, los organizadores de fiestas y el mercado ilegal de venta de droga. En esta misma línea a operado la masificación de Rotilla en los últimos años, trayendo como consecuencia una mayor presión sexual sobre las mujeres, al albergar no solo a seguidores del movimiento, sino a un público mucho mas diverso al que no le interesa el festival por su música, si no por el simple hecho de ser una fiesta multitudinaria de varios días en la playa con entrada libre.

La otra vez me encantó, esta vez la verdad es que hubo demasiada gente. Le dieron mucha divulgación en la televisión y ahí había gente que no tenía porque estar, que no le gusta esa música y están porque no hay mas nada, van para ahí. Pero van a molestar, porque en vez de disfrutarlo van a hacer lo que no tienen que hacer, a molestar solamente.⁵⁴

Lo que ha provocado un retroceso en las participantes femeninas, a las cuales se les adjudican roles bien diferenciados. Esta división que acontece en la actualidad, quizás establecida y no reconocida desde los inicios del movimiento, es mucho más reducida que en los demás contextos festivos cubanos. Fuera de los cuales, en el devenir diario de la población, la presión

⁵⁴ Entrevista a B, 2 de abril de 2010.

sexual que ejercen los hombres hacia las mujeres esta bien presente, siendo un continuo, una experiencia habitual. Otro aspecto que hace pensar en esta escena como un lugar mas tolerante, es la presencia entre el público de personas homosexuales, las cuales son habituales y no esconden su tendencia sexual durante los eventos. Cosa que no se puede advertir en las demás escenas musicales.

La frecuencia con la que se hacen fiestas varía mucho según la temporada del año en la que nos encontremos. Durante el verano y navidad, las fiestas abundan, en cambio en el resto del año van disminuyendo. Este hecho va intrínsecamente relacionado con el poder adquisitivo que tienen sus participantes, cuando se acercan fechas señaladas el número de asistentes aumenta considerablemente y después baja estrepitosamente. Estos cambios en el número de participantes son tan fuertes que durante el año se realizan continuamente aperturas, cierres o incluso reaperturas. Es un hecho que se puede constatar con facilidad y no es una característica única de la escena electrónica, si no que es propia del ámbito festivo habanero. Otro factor que influye en el número de fiestas, es el Estado, que en cualquier momento puede clausurarlas por no tener los permisos necesarios para su ejecución. Cosa que es corriente observar, clausurando la fiesta por unas semanas y volviéndola a reabrir después de un tiempo prudencial. Por tanto, el número de eventos depende básicamente de estas dos variables.

A mi llegada el mes de octubre, las fiestas de música electrónica se sucedían con frecuencia: los lunes había una fiesta en el *Cabaret Las Vegas* a cargo de K y D, los jueves en el *Turf* se llevaba a cabo un evento, por parte de Y y W, los viernes el mismo Y organizaba otra fiesta en *11 y 4*, y el domingo los mismos Y y W volvían a abrir el *Turf*. El cambio de unos meses a otros es tan fuerte e irregular, que de todas estas fiestas en febrero sólo quedaba una: el *Turf* los jueves, aunque con la llegada del buen tiempo en marzo, no tardó en reabrirse *11 y 4*.

Y también depende del tiempo, porque sí, las vacaciones es el mejor tiempo. Porque mira con K, que somos los que estábamos el

lunes y se recaudo 60, 80 hasta 100 cada uno, entonces allí uno coge un respiro. Pero todos los otros meses del año, *jamamos el chicharo del año*⁵⁵, como dice el dicho ese (risas)⁵⁶.

A parte de las variaciones que se dan en el numero de fiestas electrónicas a lo largo del año, en el cual algunos meses son más fructuosos que otros, también son visibles patrones que se repiten en relación a los días de la semana. Los fines de semana, supuestamente días en los que la gente esta más predispuesta a festejar por el carácter festivo que aguardan, en oposición a los días laborables (de lunes a viernes) que acaban de acontecer, resulta más difícil encontrar fiestas electrónicas. Dándose entre semana (de lunes a viernes) el mayor numero de ellas y siendo el jueves el día en el que el público aumenta y es más constante. Pero ¿qué explicación tiene este suceso? Y argumentó el porque y dejó entrever, que este hecho aún se daba de forma más acusada al inicio del movimiento en La Habana:

Nunca estas fiestas eran en fin de semana, porque ¿qué pasa el fin de semana? Que las discotecas se llenaban y a nosotros nos daban los momentos en que los espacios estaban vacíos que eran: los lunes, los martes, los miércoles... Porque es cuando no iba nadie y nosotros teníamos un ¡público fijo! Porque nosotros éramos DJ's que teníamos un público fijo, no éramos como los DJ's de la casa, que están emplantillaos, tienen un plan que cumplir y todas esas cosas. Y como siempre se llenaba los fines de semana a ellos no les convenía, porque a nosotros siempre nos tenían que pagar una parte del *cover* y a los otros DJ's les pagaban una *bobería*, cinco pesos.

Por lo que el movimiento cuenta con un público fiel, que asiste regularmente a las fiestas. No obstante, lo que les interesa a los encargados de los clubs es poner otro tipo de música los fines de semana para que acuda la mayor cantidad de gente posible al local, cosa que no sucede con la música

⁵⁵ Jamar el chicharo del año: pasar trabajo para realizar algo.

⁵⁶ Entrevista a D, 22 de marzo de 2010.

electrónica. Por eso, las noches de los fines de semana están reservadas a una variedad musical amplia en la que prima el reggaeton y la música comercial.

Durante todo el año también tiene lugar otra fiesta los domingos, en los *Jardines de la Tropical* a cargo de la organización SARAQ y amenizada con música electrónica, sin embargo hay una gran cantidad de componentes de la familia que no la consideraba parte del movimiento por diversas razones: la música que se podía escuchar era electrónica, pero perteneciente a un ámbito comercial; el público distaba mucho de la *familia*, sobretodo en lo referente a su edad, que se situaba entre los 15 y los 18 años. Esto ocurría básicamente porque era una fiesta con horario de tarde, por lo que la edad de acceso bajaba considerablemente. La entrada se pagaba en pesos cubanos, llamados también moneda nacional. El único momento dónde la *familia* hacía acto de presencia en este lugar, era cuando DJ's extranjeros estaban en La Habana para participar en algún festival cultural, y el Laboratorio de Música Electroacústica aprovechaba la ocasión para llevarlos a los *Jardines de la Tropical*, lugar conocido por su amplitud y su entrada asequible. Aunque debo aclarar que la raíz de este distanciamiento con el movimiento electrónico se debe a que el evento esta creado por una organización, SARAQ, encargada de producir y promocionar conciertos y eventos festivos. Por lo que los medios con los que se lleva a cabo son bien distintos, cosa que se hace muy visible en su realización, en la que se puede encontrar un despliegue de luces, animador, gogo's, etc. Características que se rechazan por los que pertenecen a la cultura electrónica *underground*.



Este aspecto tan importante como es la producción de la fiesta en sí, es singular en el movimiento electrónico cubano, en el que los DJ's -que a la vez son productores musicales- también juegan el papel de organizadores y promotores de sus propios eventos. Lo que le da otra dimensión a la característica frase *Do it yourself* (hazlo tú mismo), que corona el movimiento electrónico debido a que la música la puede producir cualquier persona. A todo esto se le añade, que la mayoría de locales dónde estos van a pinchar no están acondicionados con los materiales necesarios para hacerlo, a si que deben suministrarlos ellos mismos. Tales condiciones comportan unos riesgos muy elevados y en muchas ocasiones márgenes muy reducidos de beneficios debido a que tienen que pagar por el material, el transporte, la publicidad, etc. Por lo que la tendencia más frecuente es organizar una fiesta en un club. mediante pacto con el administrador del local. Esta forma de producción festiva esta fuera de los parámetros legales, que estipulan que los músicos deben pertenecer a una empresa con representante legal, que busque las debidas actuaciones, por las que se deberán pagar ciertos impuestos según sea la índole de la actividad. Lo que conduce a imposibilitar dicho tramite por las dificultades burocráticas y el poco presupuesto que poseen los DJ's.

Esta situación a llevado a los DJ's cubanos a plantearse unos requisitos mínimos sobre los beneficios, para que la producción de eventos electrónicos resulten rentables. En la actualidad, la mayor parte de ellos piden la mitad de los beneficios de la entrada, ya que en la totalidad de locales el dinero recaudado con el consumo de bebida se debe abonar al Estado. Lo que lleva siempre a una negociación por el precio de la entrada y el tanto por ciento a repartir. Ejemplo de ello es lo que explicó D en la entrevista realizada:

Yo por lo menos si no me pagan un 50 %, no lo hago, porque es que no vale la pena. Tu te pones a contar y haber, la promoción la tiene que hacer el mismo DJ, porque aquí de entrada ningún DJ tiene productor, vaya son muy pocos los que tienen un productor que se mueva para ellos. Aquí el propio DJ tiene que hacer de productor y de todo. Por menos de un 50% no vale la pena ¿entiendes? Yo lo

hacía por un 20% cuando yo empecé de DJ, que yo decía, bueno tenía que hacerlo obligado. [...] Entonces yo lo hacía por un 20%, pero ahora no me da la cuenta, porque me gasto 10 dólares transportando el equipo al lugar, gasto de 10 a 15 dólares en promoción ¿me entiendes? Es que si no te dan un 50% mínimo no cubres esos gastos aunque sea los del transporte y los de la promoción, si no, no vale la pena⁵⁷.

Aparte de organizar fiestas en clubs, los DJ's también lo hacen en las afueras de la Habana, al aire libre o alquilando casas. Lo que aun provoca más inconvenientes, por el pago del transporte al lugar o la casa que se rente. Pero si asiste todo el público que se espera, proporciona mayores beneficios.

¿En una fiesta con guagua o en un lugar? Todo es un factor riesgo, porque cuando tú haces una fiesta o una cosa así, tú estas en dependencia de muchas cosas. Si no va la cantidad de gente, es decir, si tú haces una promoción y entre eso el lugar y el sonido, entre 400 a 500 dólares, luces, pantallas, pagarle al VJ... Todo eso ronda los 400- 500 dólares, cuando no te van unas 300 personas, porque con 150 o 200 personas ya tú sacas eso ya. Un dólar para la guagua dos para recaudar fondos, que se yo ¿me entiendes? Entonces tiene que salir a cuenta, si no estas *escachado*⁵⁸.

A la par que organizan estas fiestas en clubes u otros lugares, los DJ intentan trabajar en otro tipo de eventos que ya estén organizados: como campeonatos deportivos, fiestas privadas, exposiciones, etc. Con las que poder adquirir una mayor recaudación económica, al saber con seguridad que les van a pagar por su servicio, aunque el pago en si no sea muy alto, oscilando entre 20 y 150 CUC, saben con certeza que no tendrán perdidas.

Con Red Bull siempre me llaman para deportes extremos, casi todos los proyectos que se hacen en el año de deportes extremos, siempre

⁵⁷ Entrevista a D, 22 de marzo de 2010.

⁵⁸ Entrevista a D, 22 de marzo de 2010.

me llaman y súper *cool* (estupendo). Ese es el salve de la vida, del año, sino es ¡*candela!*⁵⁹.

A parte de aportar mayor estabilidad económica a los músicos, estos eventos en muchos casos les brindan la oportunidad de desarrollar estilos electrónicos musicales que no están solamente dirigidos al baile como el IDM (Intelligent Dance Music) o la fusión de música electrónica y jazz (D'Jazz). Como la inauguración de una exposición de arte audiovisual que tuvo lugar en la Habana vieja, donde K pinchó su propia producción musical de IDM.



⁵⁹ Entrevista a D, 22 de marzo de 2010.

En cuanto a estilos musicales se refiere, la fiesta electrónica cubana es muy ecléctica, y esta es la palabra que la definiría con mayor acierto. Ya que durante el transcurso de la mayoría de estos eventos, se puede escuchar un sinnúmero de estilos musicales. Particularidad que dista mucho de la gran parte de fiestas electrónicas que se llevan a cabo por todo el mundo, las cuales se dividen básicamente por el género musical que se puede escuchar en ellas, siendo este un parámetro básico y muy común, llegando a dividir las salas de las discotecas o marcando los días de la semana según el tipo de música que se pueda escuchar.

Este eclecticismo tan característico de la fiesta electrónica cubana también está latente en los músicos, los cuales pueden pinchar cosas bien dispares a lo largo de la noche, al mismo tiempo que su repertorio puede variar considerablemente según la fiesta dónde se encuentren. Durante mi estancia he podido oír todo tipo de música relacionada con la electrónica y en algunas ocasiones, ni tan siquiera en relación con la electrónica, sobretodo por parte de Whichy de Vedado que siempre intenta incluir temas de hip-hop en sus sesiones. Además de él, todos tienen esa visión sobre la variedad musical.

Siempre fui muy ecléctico. Porque era como cuando estas educando que tienes que poner varias cosas⁶⁰.

Pero creo que la razón de peso sobre este amplio abanico de sonidos, es la captación del mayor número de público posible. Ya que las fiestas dónde la variedad es mayor, también es más elevado el número de personas que acuden a ellas. Buen ejemplo de ello, es que la fiesta más duradera y con mayor público durante todo el año, también es la más sintética, y es la que se lleva a cabo los jueves en el *Turf*. En la que se puede escuchar tanto a Madonna, a Los Aldeanos, como el mítico DJ francés Laurent Garnier.

⁶⁰ Entrevista a Y, 27 de marzo de 2010.

Porque no es música totalmente electrónica, sino que ponemos lo que escuchamos, de dónde venimos, para hacer lo que hacemos. Y allí cabe de todo, tu estas conciente de eso. Y ha sido algo muy importante para abrirme a otras músicas y poner una gama más ecléctica, además allí se a captado mucho público, gente interesante con cultura. Son noches importantes por la parte de la cultura cubana urbana nocturna [...] ⁶¹.

En cambio *11 y 4*, fiesta dedicada mucho más a estilos puramente electrónicos como el techno, el house y el minimal, no ha tenido un público permanente, si no que ha ido variando de forma repentina hasta su cierre, reapertura y de nuevo clausura. Durante este año no se ha vuelto a reabrir. Además de este condicionantes, los DJ's también adaptan mucho la música según el ambiente dónde se les requiera y si es una fiesta organizada por una tercera persona, esta puede impone su criterio sobre el tipo de música que se debe escuchar a lo largo de la velada, aunque normalmente cuando eligen a un DJ y lo contratan, es porque están al corriente de la música que pincha y produce.

Lo que sin duda llama más la atención de la fiesta electrónica cubana es la forma de bailar de sus participantes. Dejando llevar sus caderas al ritmo de la música, contorneándose de un lado a otro, en pareja, de forma individual o en corrillo. Cualquier forma es buena para *gozarla*, y es que el baile es el principal medio por el cual se alcanza el éxtasis deseado. Y esta no es una característica única de los eventos electrónicos, puesto que cualquier excusa es buena en Cuba para bailar. Con el motivo del triunfo de los Industriales (equipo de béisbol de ciudad Habana) en el campeonato nacional de *pelota* (béisbol) se formaron unas congas que recorrieron toda La Habana el día consecutivo a la victoria. Este no es un caso aislado, en la capital se puede ir a bailar cualquier día de la semana y no sólo el público joven lo hace, si no que hay cantidad de mantinées y fiestas a las que acuden personas de todas las edades bailando sin parar. Es tal la fervorosidad, que personas mayores que parecerían incapaces de danzar por su torpeza al caminar, deslumbran

⁶¹ Entrevista a Y, 27 de marzo de 2010.

con pasos ingeniosos al bailar. Como en el concierto de *Cool and the Gang*, que tuvo lugar en la Tribuna Antimperialista, en el que miles de personas se agolparon formando corrillos y llevando a cabo coreografías improvisadas al unísono. Por tanto no es de extrañar, que el baile sea una parte primordial de la escena electrónica y de la cultura cubana en general.



Pero lo realmente novedoso, lo que atrae a los asistentes electrónicos, es que este tipo de música no tiene ningún tipo de coreografía, ni pasos, no hay reglas a seguir para su disfrute. Siendo totalmente libre, improvisándose paso a paso según la música, siguiendo el ritmo o por el contrario absteniéndose a realizar ningún tipo de movimiento, lo que tampoco esta fuera de lugar. A todo esto se le suma que se puede estar acompañado o no de pareja, envuelto en un grupo o moviéndose de forma individual, nada de esto importa. Lo que dista enormemente de la formación de baile más convencional en el país, la pareja.

[...] yo soy un Cubano atípico, eso me lo han dicho. No bailo salsa, no bailo nada... pero la música electrónica me da la libertad de bailar libremente valga la reiteración. Totalmente libre, hay no hay un paso, un código, no hay un determinado movimiento con la pareja, tu simplemente te estas moviendo como lo sientes. Tu te mueves, si quieres no te mueves. He visto gente que se queda en la pista así, como quieto, simplemente esta sintiendo la cosa, esta en su historia propia, por eso me encanta, es libre, nadie te va a juzgar

por como estas bailando, si te moviste, nada, nada, eso me fascina⁶².

Los más jóvenes que acuden a los *Jardines de la Tropical* o a las fiestas gratuitas que se dan por La Habana, han adoptado diferentes formas de bailar provenientes de Estados Unidos o Francia, como es el *break dance* y el *tecktonik*. Tendencia que ha ido creciendo y que se prevé que irá en aumento, pero la cual se encuentra fuera del circuito convencional de la *familia*.

Para dejarse llevar por la música, son muchos los que recurren al consumo de alcohol y drogas. A nivel mundial es tal el consumo, que tiende a asociarse a este movimiento el uso y abuso de bebidas etílicas y estupefacientes. Pero, ¿qué pasa en Cuba? El consumo más común y extendido en la escena isleña, es el alcohol, concretamente el ron y la cerveza, los cuales cuestan alrededor de entre 3 CUC y 1'50 CUC el ron y 1 CUC la cerveza. El ron junto al tabaco, forman el tándem de los productos más exportados. La presencia del ron está muy extendida, pudiéndose comprar en cualquier establecimiento, lo mismo sucede con el tabaco y la cerveza, aunque esta última no se distribuya al exterior. En cambio las bebidas provenientes del extranjero son más difíciles de encontrar y su precio en los clubs aumenta considerablemente respecto a las bebidas de producción nacional. Este aspecto económico, condiciona enormemente las posibilidades de compra de los asistentes a las fiestas, que se limitan a beber una de las dos bebidas nombradas del país y en algunos casos, si sus posibilidades económicas no se lo permiten a no *tomar* nada, cosa que es usual en algunos de los participantes. Además de la condición económica, también influye la tradición que existe en Cuba con el ron. Bebida habitual en el día a día de muchos cubanos y cubanas: al final de las comidas, como digestivo; para amenizar el juego, sobretodo si se trata de dominó; mientras se camina por la calle, por el gran aporte de azúcar que supone, etc. Es tal el apego, que lo venden en forma de pequeños tetrabricks para que se pueda beber cómodamente mientras se camina, como si de un zumo se

⁶² Entrevista a M, 10 abril 2010

tratase. Por eso no es de extrañar que sea la sustancia más consumida en todas las fiestas, no solo en las electrónicas.

Lo otro peculiar es que hoy por hoy es un escena fundamentalmente alcohólica, que es con lo que la gente se puede socializar en Cuba, liberar sus tensiones, desestresarse. Que es lo que predomina, es ancestral en Cuba, ya que somos un fabricante de ron⁶³.

Para servir las bebidas, los clubs utilizan pequeños vasos de cristal o plástico, modelos extendidísimos que se pueden encontrar a lo largo de todo el país. Y la cerveza se sirve en la misma lata. Para realizar el consumo de ron, la mayoría lo mezcla con refresco *tukola*, una imitación nacional de la *coca-cola*. Llamando a dicha bebida resultante *cubalibre*⁶⁴.

Las drogas también están presentes, pero de forma minoritaria. Ya que al estar muy perseguidas por la ley, sus precios son altísimos, cosa que dificulta enormemente la compra a los participantes, los cuales o no las toman, o lo hacen de forma esporádica. La más extendida es la marihuana, aunque no se suele utilizar durante los rituales electrónicos por ser la que se podría incautar con más facilidad, al fumarse. Esta se ingiere en las casas entre un grupo de personas. Otra sustancia que suele ingerirse es el metil, un medicamento legal. En los últimos años, como en la mayoría de países, se ha incrementado el consumo de cocaína, siendo hoy por hoy el más extendido también en Cuba.

Bueno sí, cuando hay dinero y la fiesta va a ser larga, cuando hay, cuando me invitan, cuando me siento deprimida y lo que quiero es fiesta de verdad, con todos sus atributos⁶⁵.

⁶³ Entrevista a Sa, 29 de abril 2010

⁶⁴ Cubalibre: Esta denominación proviene del fin de la Guerra de Cuba en la que participó Estados Unidos y España, en la cual Cuba paso del dominio español al ser colonia norteamericana. Los soldados estadounidenses llevaron Coca-Cola a la isla donde la mezclaron con Ron y al ser reciente "la liberación", a la bebida resultante de la mezcla, la llamaron cubalibre.

⁶⁵ Entrevista a H, 26 de abril 2010.

También es frecuente entre los participantes encontrar personas que no consumen ni alcohol ni drogas por voluntad propia, no por la escasez de dinero. Aunque si nos referimos al tabaco como droga, la cosa cambia, debido a que es muy usual entre los asistentes.

Yo digo que no hace falta tomar para bailar, si de verdad te gusta y de verdad sientes que este es tu ambiente y esto es lo que te gusta, no hace falta tomar. Ya al que le guste tomar... el que te diga que le hace falta, pero para mi no creo que sea necesario, si de verdad quieres estar en el ambiente, el alcohol no lo es todo, la verdad⁶⁶.

A parte de los bienes de consumo, para acceder a las fiestas se debe pagar una entrada que va de 1 a 3 CUC, dependiendo del club. Y con la cual es habitual que vaya incluya una bebida. En algunas fiestas las mujeres entran gratis hasta una hora determinada, estrategia que se utiliza para captar un mayor numero de asistentes. Estos precios son elevados para la media cubana, que gana al mes unos 345 pesos (15 CUC) y lo es mas aún cuando una gran parte de sus seguidores son estudiantes. Sin embargo, la población cubana que es muy afín a este movimiento y lo sigue con fervorosa religiosidad, suele entrar de forma gratuita al estar apuntados en lista por alguno de los DJ's.

Dentro de lo que vendría a ser la oferta de ocio festivo habanero, el valor de la entrada a estas ceremonias sería medio-bajo. Primero se situarían las fiestas gratuitas, que suelen ser muy esporádicas; después los eventos que se pagan en moneda nacional o peso cubano, los cuales pueden oscilar de entre 10 a 70 pesos (de 50 céntimos a 1 CUC y medio) aproximadamente: matinées, discotembas, etc. A los que asiste un público básicamente cubano; luego situaríamos las fiestas electrónicas, en las que los precios varían de entre 1 a 3 CUC; después de estas se encontrarían las fiestas con música comercial y reggaeton que tienen lugar los fines de semana, las cuales cuestan 5 CUC y tienen un público compuesto básicamente por cubanos de clase alta y *yumas*,

⁶⁶ Entrevista a B, 2 de abril 2010.

aunque también se dan fiestas de este tipo en barrios periféricos, dónde los precios son los mismos, pero las mujeres no pagan, hecho que comporta una gran afluencia de mujeres, entre las cuales un gran número de ellas son *jinetas*, lo que a su vez atrae al turismo masculino; las siguientes son las que tienen lugar en los hoteles y ascienden a 10 CUC, a las que asiste un público mayoritariamente extranjero, residente y turista, y los participantes nacionales tienden a ser adinerados o por el contrario *jinetas*. Por último, cabe destacar las fiestas que se realizan en el *Salón Rojo del Capri* y en *La tropicana*, las más caras de la Habana, que suelen oscilar entre los 25 y los 70 CUC, básicamente con música de reggaeton y una asistencia masiva de *jinetas* y turistas.

Como se puede observar, los precios de acceso a las fiestas son muy elevados, lo que lleva a plantearse la siguiente cuestión, ¿cómo la población cubana puede asistir a tales eventos y costárselos teniendo en cuenta sus salarios? A esta cuestión haré referencia más adelante.

La fiesta, por lo general, suele ser temprana, y las ceremonias electrónicas en concreto empiezan a las diez de la noche y acaban a las tres de la mañana. Las que pasan de dicho horario son *afters* (después) y su durabilidad como mucho es hasta las seis de la mañana, llegados a esa hora es imposible encontrar fiesta alguna. Sólo tienen una durabilidad más prolongada algunos eventos puntuales que se hacen en fechas señaladas como en fin de año, que pueden durar hasta las ocho de la mañana. Esta franja horaria de diez a tres a la práctica es más reducida, puesto que el público empieza a llegar entre las once y las doce de la noche, durante la entrada de los participantes se aprovecha para pedir la mayor parte de las consumiciones que se ingerirán durante la velada. El punto más álgido de la ceremonia electrónica se da a la una y poco a poco de dos a tres de la mañana empieza a vaciarse el lugar. Hasta que a las tres se encienden las luces y sólo una pequeña parte de todas las personas que han pasado por el lugar durante la noche está presente. Esta pauta se repite prácticamente en todas las fiestas y es debida en gran medida al horario del transporte público de la capital, el cual finaliza su jornada a las

dos de la mañana. Lo que lleva a muchos participantes a finalizar con anterioridad el festejo por tal de coger la *guagua* destino a sus hogares.

Esto propicia ciertos movimientos en la prácticamente totalidad de los locales, aun siendo estos muy diferentes se dan básicamente dos desplazamientos: Al inicio de la noche la mayoría de la gente se agolpa en la barra y sus contiguos. Durante el momento apoteósico del ritual, prácticamente la totalidad de los asistentes se encuentra situada en la pista.

Lo que nos proporciona información sobre la importancia en este contexto de la ingesta de bebidas y el baile, los dos medios que junto a la música que pinche el DJ, proporcionarán el tránsito deseado al público asistente.

Los locales dónde transcurren estos ritos electrónicos son muy similares entre sí. Localizándose casi en su totalidad en el barrio de Vedado, La Habana. Son lugares más bien pequeños, que se suelen utilizar para otras finalidades como actuaciones humorísticas, clases de salsa, *matinéés*, etc. Lo que comporta que no estén bien acondicionados para los eventos electrónicos, ninguno de ellos tiene equipo técnico que conste de platos "technics" y una mezcladora. El máximo de capacidad que pueden llegar a alcanzar es de unas 500 personas. En todos se pueden encontrar una pista de baile orientada a un escenario o cabina, una zona con una barra y cocina (esta suele ser una constante en todas las fiestas, en las que se puede comer pizzas o *emparedados*) a la que muy pocos acuden, también hay un espacio con mesas y sillas, que en los casos que forma parte de la pista de baile se retira el mobiliario dejando la zona de baile despejada. Y por supuesto un sector del local dispone de lavabos para mujeres y hombres, los cuales nunca están bien acondicionados. Saber dónde están situados estos locales no es tarea fácil, porque aunque estén anunciados en rótulos, estos suelen ser pequeños y sólo muestran el nombre del local, nunca anuncian la fiesta que se dará.

Dichas características estéticas de los locales dónde se llevan a cabo las fiestas electrónicas condicionan el público asistente. Hay sectores de

población a los que les gusta este tipo de música, pero no les agradan los lugares, lo que supone una pérdida en el número de participantes, debido a que estos acuden en contadas ocasiones.

Si fuera como las fiestas comerciales, dónde el lugar es más bonito iría, pero generalmente no lo hago. [...] es que las condiciones de los lugares esos no me satisfacen⁶⁷.

Yo pienso que puede haber gente normal que baile música electrónica y en un club que este bonito, no tiene porque ser en una cueva⁶⁸.

Pero ¿cómo se conocen estas fiestas, si en este país caribeño la publicidad esta terminantemente prohibida? No pudiéndose hacer carteles, repartir propaganda por las calles, anuncios televisivos, radiofónicos..., en definitiva cualquier tipo de formato publicitario no esta permitido. Lo que conduce a ingeniar otras técnicas que no estén perseguidas por la ley o que al menos la puedan evadir. Entre el movimiento electrónico la más empleada es sin duda el boca a boca, que debido a la cantidad de población que reside en la Habana (2.141.000 hab. aprox) es bastante eficiente. Otra es la información que algunos DJ's dan al final de la sesión por el micro de la cabina, anunciando al público asistente la fecha y lugar de nuevos eventos. A parte de estas dos formas de comunicación, los organizadores de fiestas también emplean los flyers como medio de difusión, repartiéndolos ellos mismos en las fiestas de otros. Lo que proporciona que los participantes estén bien informados, pero no facilita que llegue a otras personas, dificultando que el perímetro de asistentes se amplíe.

El *muchacho* que repartía, habló conmigo y me dijo: esto es otra pinta, no es como *La Techno*, esto es música más experimental. Yo le dije: Ah, esta bien me gusta, me voy a pasar. También me dieron un flyer de Las Vegas y de distintas cosas y cada vez que iba a un

⁶⁷ Entrevista a R, 22 de mayo de 2010.

⁶⁸ Entrevista a Ra, 23 de mayo de 2010.

concierto, siempre trataba de ir detrás de esas cosas. Y empecé a ir a ir, y hasta ahora no he parado de ir (risas)⁶⁹.

De este modo, el movimiento se convierte en algo bastante inaccesible para la gente que se encuentra fuera de sus circuitos convencionales.

Llegué a la Habana y estuve dos años buscando, cuando después conoces a la gente es fácil. Pero yo me estuve dos años, que yo pensé que me estaba pasando lo mismo que en Santiago de Cuba, porque encontré gente que no tenían la menor idea de esta música y no le gustaba, consumían rock y rock. Y la música electrónica era algo novedoso a lo que no le encontraban ningún sentido, eso fue sobre el año 2000. [...] Yo tenía un amigo que iba al *Saturno* y me decía: la techno, la techno, la techno... Lo que pasa que yo vivía con una familia lejos y no tenía posibilidades. Igualmente yo era estudiante y el precio del club me parecía excesivo y me parecía incluso una cosa un poco difícil, porque ir a un club sin dinero... era totalmente ignorante⁷⁰.

En los últimos años, la repercusión mediática de los DJ's a crecido gracias a que algunas organizaciones gubernamentales, como el Laboratorio de Música Electroacústica o la Asociación Hermanos Saíz han incluido a estos músicos en festivales, premios y certámenes importantes a nivel nacional, que se divulgan a través de los medios de comunicación del país. Lo que genera conocimiento, pero no participación en la escena. El único caso que se ha publicitado por televisión es *Rotilla*, por ser un festival sin ánimo de lucro. El cual gracias al anuncio vio como de forma escandalosa se incrementaba su público.

Estas fiestas son un amalgama de música que el público baila sin parar de forma sinuosa, guardando en su esencia la intensificación de las relaciones sociales que tienen entre sí los participantes: saludándose, mirándose,

⁶⁹ Entrevista a B, 2 de abril 2010.

⁷⁰ Entrevista a Sa, 29 de abril 2010.

abrazándose, hablando, bailando unos con otros... Provocando que los desconocidos en este contexto, pasen a ser conocidos casi de forma inmediata. Ya que en el primer instante, al cruzar la puerta de entrada de uno de los locales, se pasa a formar parte de la *familia*, ya sea interactuando o no con los demás, sintiéndose parte de un engranaje colectivo, sin el cual todo aquello no tendría sentido. Arrastrándolo sin querer a formar parte de algo, uno no sabe bien de que y nunca lo sabrá, pero poco importa, porque el sentido esta en el acto en si. Es imposible participar en una de las fiestas electrónicas y no conocer a nadie, y si eso ocurre, pronto cambiará. Me parece casi imposible sentirse rechazado en esta escena, los codazos, pisotones, apretones, que de costumbre suelen ser incómodos, son en este ámbito un pretexto mas para relacionarse no importa con quien, ni como, bastará una simple sonrisa.

Y este es el principal motivo que caracteriza a las fiestas electrónicas y se hace notar tanto entre el público, como entre sus músicos y productores, lo que es difícil de ver en otros países, donde la competitividad es la principal característica. Todos los DJ's del movimiento, incluso los que pertenecían a este y ahora pinchan en fiestas de otro tipo, forman una piña en la que los lazos de amistad son intensos. Se juntan unos con otros para llevar a cabo fiestas, después lo hacen con otras personas o invitan a distintos DJ's a pinchar. No hay rivalidad, al contrario, intentan ayudarse mutuamente en lo que les sea posible. Están presentes en las fiestas de los demás y es usual verlos pinchar en eventos de otro desinteresadamente.

Este ambiente es el que se respira en la gozadera electrónica, en los encuentros festivos de esta *familia*. Las fiestas electrónicas no son otra cosa que el pretexto para celebrar fiestas semanales y reunirse, socializar de modos definidos y viajar en colectividad gracias al DJ, que propiciará la música necesaria a modo de guía, para que los asistentes mediante el ritmo de la música, bailen y se muevan ayudados (o no) por algún tipo de bebida alcohólica y tabaco. Esta suma de acontecimientos, esta dramatización y ritualización del tiempo escénico, que a primera vista parece ser un completo

caos, una catarsis musical que en realidad está pautada, es la que dota de significación a toda fiesta, siendo características propias de la fiesta electrónica cubana la música, el baile, los horarios en los que se lleva a cabo, los locales dónde acontece, la gente que acude a estos y lo más relevante, las relaciones sociales que acontecen entre estos. El movimiento electrónico acontece y se presenta en sus fiestas del mismo modo que -salvando las distancias en cuanto a formato- los ancianos se reúnen para la gozadera los domingos por la tarde en sus *matinéés*. Las diferencias fundamentales observables, objetivas de ambos contextos, pueden ser detectadas en las formas en que se manifiestan los dos tipos de fiesta, en lo descriptible.

2.2.3. El colofón del movimiento: *Rotilla*

Nada estaba listo y todo estaba por hacer,
y tuvimos el privilegio de no hallar nada
delante de nosotros”

Pierre Boulez

El festival de *Rotilla* simboliza por sus características, el punto más álgido del movimiento electrónico cubano. Este acontecimiento anual, tiene lugar en la playa de Jibacoa (provincia Habana) a mediados del mes de agosto y una durabilidad de tres días, dónde los participantes literalmente viven en la playa. Esta rave, hoy convertida en festival tuvo un inicio totalmente casual, ya que en Cuba el concepto rave no tenía precedentes, desconociéndose su existencia. Pero para darse cuenta de cómo surgió la idea, lo mejor es entenderla a través de sus creadores.

La idea surgió una noche de fiesta, veníamos de un concierto y estábamos de fiesta (risas). Y empezamos hablar creo que en parque G, había mas gente, pero tuvimos una discusión muy fuerte Y, Carlitos C y yo. Carlitos era la negación absoluta, nosotros le empezamos a decir: oye mira, tenemos que perdernos por ahí, en el campo, en algún lugar, no sabíamos siquiera que había un concepto que se llamaba rave, que implica todo esto, de eso no sabíamos nada. Nos queríamos ir algún lugar dónde no molestáramos a nadie y poner música todo el día. Y Carlitos nos decía: Eso es imposible, nunca se va hacer eso en Cuba, jamás, eso no va a pasar. Nos la tomamos tan en serio la discusión que duró horas. Una situación loca, los tres gritando, Carlitos rojo⁷¹.

Dijimos varios lugares y M dijo que sus padres tenían buenas relaciones con un hombre que vivía en una casa en la playa de Rotilla, entonces ellos dos dijeron que iban a ver al Nahuel, que era

⁷¹ Entrevista a M, 10 abril 2010.

súper *chévere*. Y le dirían que estarían dos o tres días con unos bafles y eso⁷².

Al otro día por la madrugada Y y yo cogimos una *guagua* y nos fuimos para Santa Cruz del Norte y a las dos o tres semanas estábamos haciendo la primera⁷³.

Y llamamos a un camión o una *guagua* para que la gente viniese, no me acuerdo bien como fue la cosa, pero imagínate que nosotros lo pagamos todo, los bafles todo. Imagínate que en esa primera fiesta, lo que había era un bafle grande, una mesa y una luz negra. A cinco metros, tú no te veías ni las manos, no había luz en toda la playa [...] El viernes y el sábado la fiesta fue alucinante, no había un policía, no había nada, cada uno hay con su *taco*, hacía lo que le daba la gana, era así como tierra de nadie, un lugarcito que era tierra de nadie. Creo que vino la policía, y nos preguntaron: ¿oye, no les han robado nada? ¿todo esta bien? ¿Se sienten bien aquí? Y la policía se fue y más no apareció⁷⁴.

El primer *Rotilla* fue en plan de amigos, cuando más 200 personas. Llevaron un bafle que parecía un tanque de guerra, pero se oía genial, formando bulla desde el miércoles, como solo estaba el Nahuel que es un tipo gozador y tomador... Acabo con la muerte del Loco, desde el sábado que lo andaban buscando, porque el tenía que tomar medicación y parece que mezcló con otras cosas y se ahogó⁷⁵

⁷² Entrevista a C, 15 de abril 2010.

⁷³ Entrevista a M, 10 abril 2010.

⁷⁴ Entrevista a Y 27 de marzo 2010.

⁷⁵ Entrevista a C, 15 de abril 2010.

Y como en el norte siempre ocurren accidentes de gente ahogada y yo que se, quedó todo como un accidente, uno más. Se encontró el domingo por la mañana y la gente decía: ¡el Loco se murió⁷⁶!

Así que el primer *Rotilla* fue algo muy grande, que marcó, pero que acabó con un hecho muy trágico. En agosto hicimos otro más, porque por aquel tiempo todo era muy *underground*, no hacía falta pedir permisos, éramos pocos. Esta fue un poco más de gente y un poquitico mas organizada. Igual, se le hizo un homenaje⁷⁷.

Fue como una auto prueba a la voluntad propia y a la negación de la gente. Fue muy espontáneo, fue decir, a parte de hacer algo para nosotros, demostrar que tú puedes hacer, aunque sea en un contexto súper hostil, que lo era en aquellos momentos y lo sigue siendo. Que tú si lo decides, lo puedes hacer, basta con voluntad que te proyectes un poco, que busques amigos. Porque sólo nunca se hace nada y lo hicimos, y no lo hemos parado⁷⁸.

Rotilla surgió de una conversación entre tres amigos, que más tarde fluctuaría en debate y acabaría en una demostración, en una prueba para sí mismos de lo que se podía llegar a hacer en Cuba en relación al disfrute de la música hecha por máquinas que tanto les gustaba. Y tal fue el afán de conseguirlo y la respuesta entusiasta de la gente ante tal idea, que este año se cumplirán 13 años de la primera edición. Ya que año tras año, con inconvenientes o sin ellos, incluso no llegándose a celebrar o siendo detenidos -como en el caso de M varias veces-, este grupo de gente ha creído en ello y ha intentado luchar porque se llevara a cabo.

En sus inicios, esta fiesta se realizaba en la playa de Rotilla, vecina al pueblo de Santa Cruz del Norte. Lo que le proporcionó nombre al evento y a la organización del mismo: Proyecto Rotilla. Esta surgió a raíz de la filmación del

⁷⁶ Entrevista a Y, 27 de marzo 2010.

⁷⁷ Entrevista a C, 15 de abril 2010.

⁷⁸ Entrevista a M, 10 abril 2010.

documental *Dance Floor Caballeros (2006)*, film en el que se muestra la gira nacional por ocho de las catorce provincias que tiene el país, efectuada por el grupo de DJ's y el promotor M Matos, finalizando en la rave anual de *Rotilla*, aunque en esa ocasión no se pudo llegar a realizar. Años más tarde se decide trasladarla en busca de mayor espacio, debido al continuo crecimiento del encuentro.

Lo que busca este festival, es hacer una celebración a la que cualquier persona pueda asistir gracias a su entrada libre, mientras se disfruta de la presentación de un elenco de músicos. Porque ya no solamente pinchan en este encuentro DJ's cubanos, si no que también lo hacen artistas internacionales y músicos de otros géneros. Este acto no tiene precedentes en el país, ya que aparte de tener estas prioridades, requiere de una convivencia en la playa a ritmo de música que no deja de sonar durante tres días y sus respectivas noches.

Es tal el crecimiento del festival que en él tienen cabida cinco escenarios, en funcionamiento de forma simultánea: Arena Stage, dónde se presentan bandas de mayor formato; Elektro Stage, maratón electrónico a cargo de DJ's; Fusión Stage, grupos experimentales de creación artística y performance; Cinema Stage, con muestras del audiovisual cubano e internacional, histórico y contemporáneo; Info Stage, punto donde se ofrece información del festival, de los artistas y se desarrollan espacios teóricos del tipo talleres sobre la producción y presentación del DJ y el VJ como exponentes del arte de vanguardia.

Esta rave ha pasado de albergar la asistencia de 200 personas, a conformarse como un festival al que acuden unos 10.000 individuos, conocido a nivel nacional y que empieza a filtrarse en el panorama internacional⁷⁹. Pero, ¿cómo han logrado tal progreso? ¿cómo han desarrollado un engranaje en el puedan participar tantas personas y no suponga un asunto perjudicial con las

⁷⁹ En España llegó la noticia de Rotilla 09 a través de la 1 de televisión española, lo que provocó que el DJ Juan Padilla se interesara por el evento y acudiera como participante un año después.

autoridades? Al inicio, como toda rave que se precie, estas fiestas eran ilegales, lo que produjo varios encuentros desafortunados con las fuerzas del Estado, que dieron pie a replantearse la organización de tales ceremonias. Por tal de que se llevara a cabo el evento mas esperado del año, el grupo de personas que participaban de forma más activa en este evento -animados por el trabajo documental que estaban realizando-, pasó a llamarse Proyecto Rotilla y buscó respaldo en las instituciones públicas, ya que ellos como organización independiente no tenían derecho alguno. Así que pidieron ayuda a la Asociación Hermanos Saíz, la cual les proporcionó el documento necesario para realizarla. Este, es una carta en la que consta que la institución Hermanos Saíz conoce al grupo organizador del Proyecto Rotilla y al evento en sí, y no tienen objeción en que se lleve a cabo. Por tanto, lo que la institución Hermanos Saíz aporta al movimiento es un respaldo legal, una forma de garantizar ante las instituciones estatales que es un acto cultural, a la par que lleva un control de las acciones que se dan en el país. Este apoyo prestado por la institución Hermanos Saíz, no significa que el festival se halla institucionalizado como tal, ya que dicha carta es un formalismo burocrático, que no implica ningún tipo de lazo gubernamental. Este punto, es importantísimo para las personas que forman parte del Proyecto Rotilla, ya que se niegan a pertenecer a cualquier colectivo estatal, lo que comportaría según ellos, la perdida de su esencia, el objeto de su creación, la participación desinteresada, la colaboración entre iguales y las intensas redes sociales creadas que han hecho posible su buen funcionamiento. Cabe destacar, que aun teniendo el apoyo de la asociación gubernamental Hermanos Saíz, el festival no ha estado dispenso de impedimentos por parte del Estado, quien en una ocasión (2006) llegó a clausurarlo antes de su apertura.

Si el evento es gratuito y no forma parte de las instituciones gubernamentales, entonces ¿de dónde surge el patrimonio que posibilita la infraestructura (los equipos, el transporte, la seguridad, etc.)? La organización obtiene ayudas económicas de fuera y dentro del país; las que provienen del extranjero suelen ser de organizaciones culturales, y las

internas, que en los últimos años se han incrementado considerablemente, son empresas comerciales como Havana Club y Bucanero. Este interés de las empresas nacionales se debe a que el Proyecto Rotilla no tiene ningún respaldo gubernamental y es un acto sin ánimo de lucro, lo que les permite hacer campañas publicitarias dentro del evento.

Al hacer este acto de forma gratuita los organizadores juegan con ciertas ventajas ante la ley, ya que no les pueden recriminar la comercialización del acto, el lucro de actividades ilícitas. Principal acusación a la que se enfrentan a la hora de llevar a cabo una fiesta con fines lucrativos. Aun intentando tener todos los parámetros legales posibles, no están exentos de incumplir las normas en determinadas situaciones. Por ejemplo, con el transporte, tema problemático en el país por su escasez y limitación, ya que al no estar permitido el alquiler lícito de un servicio de *guaguas*, se ven obligados a contratarlos de forma ilegal. Además de la gratuidad, este acto se ha ido ganando adeptos y respaldo año tras año, por otras razones: como es el incremento económico que brindan a las poblaciones de los alrededores. El año pasado sin ir mas lejos, el pueblo más cercano sobre cumplió su plan anual de divisas solo en el mes de agosto. O el balance positivo en cuanto al mercado se refiere, lo que caracteriza a estos encuentros por su transcurso pacífico.

Es que en los carnavales del año pasado hubieron seis muertos, armas blancas, esas cosas.[...] En nuestro festival no hubo ni una pelea y eso para ellos... es algo que no pueden negar⁸⁰.

La creación de este ambiente relajado, distendido, en el que cualquiera tiene lugar, es la razón responsable de tan elevado auge. *Rotilla* se ha convertido en un tema recurrente entre la población joven durante todo el año, al cual se asocia indiscutiblemente una palabra, que emana insistente de sus participantes: libertad. Dentro de la vida diaria cubana, *Rotilla* significa un paréntesis anual de tres días, en el cual los jóvenes olvidan la realidad cotidiana, conformando otra bien distinta, creada y organizada por ellos

⁸⁰ Entrevista a M, 10 abril 2010.

mismos. Viviendo en el *campismo* que construyen en la playa, escuchando música durante todo el día, creando y fortaleciendo relaciones sociales, eligiendo en cada momento lo que quieren hacer, con el único objetivo de pasarlo bien.

Se siente armonía, la gente esta feliz. Hace lo que le gusta, la gente esta libre, aunque la estén vigilando, es diferente. Hacen nuevos contactos, porque claro hay tiendas de campaña cada 5 centímetros (risas) y si no te conocías, ya te conoces, así que se forman nuevos vínculos, nuevas amistades (risas) es como todo⁸¹.

Esta libertad vigilada de la que habla O, es un elemento importantísimo dentro de este acto, debido a que aparte de la seguridad que tiene el propio festival, la policía estatal también esta presente. Sin embargo de un modo distinto al que están acostumbrados, gracias a las negociaciones que la organización ha llevado a cabo con el sector policial. Al crecer como festival, el Estado y la organización misma, creyó que su comparecencia era necesaria, lo que al principio produjo ciertas complicaciones en concordancia a las normas que querían imponer las fuerzas del orden, sobretodo relacionadas con la restricción de ciertos comportamientos, como en el caso de ciertas conductas inducidas por la ingesta de alcohol. Lo que llevó a un diálogo en el que las dos partes pusieron puntos en común, con los que empezaron a trabajar conjuntamente.

Un ejemplo, es que el año pasado cogieron a alguien con un cigarro de marihuana y nos lo llevaron a nosotros. Empezamos a hablar con ellos, porque tampoco tiene ningún sentido que empiecen a llevarse a las personas por cosas así. Y al final al tipo no le pasó nada, le quitaron eso y lo dejaron en el festival. Pero eso es algo que hemos conseguido, que ellos nos valoren y nos respeten. Y que antes de llevarse a alguien nos consulten y pasen por nosotros, es algo que nos encanta. Mas o menos funciona así, si no es algo muy

⁸¹ Entrevista a O, 9 de mayo 2010.

escandaloso, nos costó trabajo conseguirlo. Al final también nos comentan como fue la cosa, irónicamente con una institución con la que mejor nos llevamos es con la policía⁸².

Por lo que el acuerdo reside en que la policía como ente, no llevará a cabo una acción por sí sola, sino que se consultará con la organización. A no ser, que se esté dando un caso grave de disputa entre los participantes. Este pacto tiene un significado importantísimo para los asistentes, debido a que están acostumbrados a que la policía lleve a cabo un control férreo. Ejemplo de ello son los continuos registros que se dan en el tan concurrido Parque G.

Incluso hay mucha policía, pero hemos llegado a un acuerdo que ellos no molestan a la gente a menos que este pasando algo, no las tocan, no les piden documentos, eso no existe allá dentro, es un mundo aparte, es un oasis⁸³.

Este refugio de libertad del que habla M, el máximo organizador, es la sensación general que deja el evento a todo aquel que transcurre por el, por lo que es tan esperado y aclamado.

Para mi es la cúspide de la libertad psicodélica, eso es como decir soy libre, no me importa nada, a bajo los tabúes. Ya sea porque tomé mucho alcohol, porque oí una canción que me hizo explotar de felicidad...⁸⁴

¿Y que supone para sus participantes este lugar de liberación?,¿qué consecuencias tiene entre su público?,¿qué diferencias se dan respecto a la escena electrónica convencional de club? *Rotilla*, por sus características singulares es un fenómeno en sí mismo. A diferencia de la segregación propia de los clubs, dónde solo un grupo reducido de personas puede asistir de forma

⁸² Entrevista a M, 10 abril 2010.

⁸³ Entrevista a M, 10 abril 2010.

⁸⁴ Entrevista a Sa, 29 de abril 2010.

habitual, *Rotilla* representa un espacio de hibridación, en el que otras personas ajenas a la *familia*, entran en contacto con el movimiento, formando parte de él y ampliando, por consiguiente, el panorama sociocultural. Otra de sus peculiaridades es que no cumple solamente una función hedonista, sino que surge y se establece como un nuevo ámbito de liberación y evasión de las convenciones del mundo real, dentro del propio país.

Y creo que la gente va allí porque son días de fiesta, en un ambiente de playa, naturista, a dejar su cabeza muy tranquila, a tomar mucho alcohol, van a bailar, es como dejo todo lo demás y me concentro ahí⁸⁵.

Para la gente también es despejar un poco, creo que sirve para despejar un poco, tres días de solamente playa, fiesta, música, es fenomenal⁸⁶.

Sin embargo, lo que la hace tan especial es que el resultado de sus particularidades ha trascendido la realidad. Esta fiesta no se ha quedado en un mero proyecto utópico, en un evento truncado. Si no que ha pretendido llevar a la acción una idea, que transforma por unos días cada año la reticente realidad. Y en la que los organizadores han sabido encontrar los caminos adecuados, como ciertos huecos legislativos, que han dado pie a un cambio que romper con el orden existente.

Y es un fenómeno político en cierta forma, porque esta de frente a eso y de espaldas a muchas cosas que políticamente a mi criterio son negativas, así que para mi eso es la libertad. [...] Es algo que es gratis, que no tiene ningún peso económico, al menos hasta el momento. Es muy altruista, la gente trabaja porque necesita trabajar, hacer y porque recibe, se retroalimenta de eso. Para otra gente significa despertar, porque hoy por hoy hay mucha gente que llega y estaba de espaldas al fenómeno, se ha popularizado un

⁸⁵ Entrevista a M, 10 abril 2010.

⁸⁶ Entrevista a B, 2 de abril 2010.

tanto. Hoy por hoy es una escuela para muchas personas y para otras es confirmar de que hay algo que esta ahí, que uno llega algo a dentro que es tan primordial y tan importante como la necesidad de ser feliz simplemente es eso, es la libertad, es una cosa tan importante para los cubanos que somos isleños y no somos libres⁸⁷.

La playa de Jibacoa es por unos días un lugar regido por otros patrones: la música y el baile. La fiesta electrónica, con todo lo que ella implica, es el máximo exponente del lugar. Situándose prácticamente fuera del control Estatal, propio del Estado Socialista cubano. Este ambiente ha propiciado ciertos comportamientos reivindicativos, cosa impensable durante el resto del año.

[...] es que es un ambiente de libertad, de reivindicación, la gente grita y dice cosas que nunca diría en este ambiente urbano, le libera, la gente se relaja⁸⁸.

Además en este espacio se promueve la participación de nuevos músicos, ya sean o no DJ's, lo que conlleva la promoción de dichas personas, aportando información sobre el movimiento a todos los asistentes, ya que no acuden a él solamente los DJ's consagrados.

[...] pero la energía que hay es positiva, es de crear un festival muy bueno, con buenas vibraciones y que pasen muchos DJ's de electrónica. Básicamente es de electrónica y ahí no es el DJ que mas *pegao* a la *farándula* ni nada de eso, son los DJ's que estén en la cuerda esta de la música electrónica y que hayan hecho un trabajo durante el año manteniendo ese estilo, aunque sean mas conocidos o menos conocidos⁸⁹.

Para los músicos también significa liberación e independencia, porque no están a cargo de una fiesta privada, no tocan contratados por otra persona, no

⁸⁷Entrevista a Sa, 29 de abril 2010.

⁸⁸ Entrevista a M, 10 abril 2010.

⁸⁹ Entrevista a Y, 27 de marzo 2010.

tienen nada que perder y son totalmente libres de hacer la música que les plazca. Asimismo supone un reto por la cantidad de asistentes a la que no están acostumbrados a enfrentarse, lo que les aporta un afán de superación.

Para mi *Rotilla* es como la retroalimentación más grande que pueda tener un DJ en el año completo, haber si me explico. Por que esta bien que tu puedas tocar en un club, pero son 100 o 200 personas, no es lo mismo que Rotilla que tiene cientos o miles, como este año que fueron no se cuantas como 8000, eso era... estaba muy fuerte⁹⁰.

Este encuentro se ha convertido para todos sus participantes en un acto de superación en el que cualquier persona, guste la música que le guste, quiere estar presente, para colaborar en un proyecto común con el que modificar la realidad.

Que no solamente nosotros digamos: Ay, ojalá aquí se pudiera... Pues se esta haciendo también, pero igual le faltan sus cosas como a todo, nada es perfecto. Pero a mi me parece que es lo mejor que han hecho, porque vaya, tres días en la playa... Porque aquí es que no se podía, ni hacer tu mismo cumpleaños, eso no se podía. Es que bastante ha llegado hacer, me encanta.

No obstante, cabe mencionar que este aumento de personas ha propiciado la masificación del festival, produciendo ciertos altercados que ocasionan situaciones incómodas para las mujeres. Alterando la relación más o menos igualitaria que existía entre ambos, con el incremento de poder del genero masculino sobre el femenino.

Pero al siguiente año la masificación fue lo que lo estropeó, mucha gente no tenia que ver con el movimiento ese, no tenías espacio para caminar y los hombres eran insoportables. Si hubiese sido como la primera vez que fui hubiera ido todos los años, porque estaba

⁹⁰ Entrevista a D, 22 de abril 2010.

muy bien, además escuchas música nueva y es el tipo de música que mueve a uno⁹¹

[...] y como es un festival grande y todo el mundo quiere ir. Pero estos en vez de ir a disfrutar, a pasarlo bien, a gozar, a estar en un ambiente para no buscar pleitos, para no joderla, como se dice. Ellos en vez de ir a disfrutar va a tocarte nalgas, a meterse contigo. Es que esta bien que se metan contigo, pero no me toques ¿entiendes? Pero disfruta, el año pasado hubieron demasiados problemas con eso⁹².

Estos problemas de agresión hacia las mujeres están conduciendo a los organizadores a plantearse un precio reducido por la entrada, casi de forma simbólica, que se pueda pagar en pesos cubanos, y que retraiga a la gente que no va con el propósito de pasárselo bien mediante la música. Se trata de una medida restrictiva que trata de establecer diferencias entre quienes tienen una conducta apropiada en el marco de la fiesta y quienes no la tienen, asociando a los primeros a la familia de la gozadera electrónica y distinguiéndose estos de los segundos, de quienes tienen conductas violentas. ¿Significa esto que quien paga la entrada solamente va a gozar y en ningún caso “buscará pleitos”? La medida es, probablemente, una estrategia para definir un marco festivo del que oficialmente solamente participan aficionados o amantes de la fiesta, sin dar cabida, aparente y oficialmente, a otros propósitos de participación, como el “buscar pleitos”. ¿Excluye el precio a quienes tienen conductas agresivas o a quienes no pueden pagar la entrada? ¿No puede considerar un “busca-pleitos” un módico precio para llevar a cabo comportamientos agresivos en el marco que le parezca más oportuno?

Este desarrollo que ha acontecido a *Rotilla* se ha dado en otros casos. El fenómeno se va visto bifurcado a nivel mundial: en uno de estos caminos la *rave* ha ido variando hasta llegar a límites insospechados, por los que parecen seguir un único fin para su realización, drogarse.

⁹¹ Entrevista a R, 28 de marzo 2010.

⁹² Entrevista a B, 2 de abril 2010.

Además, la persecución policial ha sido tan dura con estas prácticas que casi ha acabado con extinguirlas. A parte de este final más bien trágico, en otras *rave* se ha dado un proceso semejante al de *Rotilla*, convirtiéndose en festival.

[...] la organización obtuvo el Santo Grial de la administración, una licencia de espectáculos que le habilitaba para producir una fiesta de hasta veinticinco mil personas. Universe se convirtió entonces en Tribal Gathering alrededor de un concepto muy sencillo: la rave entendida como un festival.⁹³

Por todas estas particularidades, *Rotilla* ofrece una atmósfera abiertamente diversa donde la noche es el periodo de actividad en detrimento del día, durante el que se duerme. La música a todo volumen es una constante. Las tiendas de campaña substituyen a los hogares y la vida de cada día parece muy lejana. La atmósfera festiva se coloca en oposición explícita a los límites de la cotidianidad, la creación de este espacio proporciona <<una experiencia integrada, total, de la situación>>⁹⁴, estableciendo vínculos, nuevos y renovados, que reforzarán así las redes clientelares entre quienes organizan y quienes acuden. Además, la participación de todos, permite suspender temporal, espacial y, por tanto, utópicamente, el tiempo de su cotidianidad, creando el orden extraordinario que permite el ambiente de *Rotilla*, un marco distinto del día a día.

Como ocurre en otro tipo de eventos como los *mulid dance music* de Egipto, no solo tiene lugar en las *raves*. Este festival cumple con la función de convertirse en un elemento capaz de extender en la cotidianidad la utopía que representan los lapsos temporales vividos en estas celebraciones, cuya ubicación en el espacio social se caracteriza por el desorden, la inversión -y cierta transgresión para los participantes- de los límites cotidianos. Así, lo que surgió como una prueba entre tres amigos, una idea que se debía realizar para

⁹³BRUN-LAMBERT, David. 2006. "Laurent Garnier. Electroshock". Global RhythmPress S.L. Barcelona. p 103

⁹⁴ Sanchez Garcia (2009) De las celebraciones para los santos. A la mulid dance music: Utopía e identidad juvenil en Egipto. p 7

saber de lo que eran capaces, se ha convertido en todo un fenómeno consagrado que se aguarda de forma impaciente por la juventud cubana durante todo el año. La idea de estos tres amigos se ha convertido en un fenómeno festivo con alto poder de convocatoria por su apertura al público, por la oportunidad que brinda a los músicos en la que se ven envueltos e implicados todos los asistentes. Así, se conforma un espacio festivo diferente al del resto del año, donde el ritual electrónico tiene otras connotaciones, ya que es mediante este por el que se da la socialización que sus participantes tanto anhelan y con la que alcanzan los participantes otra dimensión festiva.

Y *Rotilla* al principio fue como un juego, una fiesta, que después poco a poco fue tomando seriedad. Y después para mí es la mejor fiesta del año, incomparable con nada, nada. A parte que es gratis para los jóvenes, una fiesta muy grande y muy libre, no sé, esa palabra es un poco complicada, pero es la que va, libre⁹⁵.

Por esto, puede considerarse que *Rotilla* como forma particular de festividad representaba un mundo alternativo: una utopía que se localiza durante los días que dura el festejo. Un marco de experiencia definido y distinguido. La cuestión es ahora observar cómo va ir evolucionando el festival y sus modos de ser distinto respecto del día a día de los participantes con la progresiva oficialización y mercantilización del evento.

⁹⁵Entrevista a E, 7 abril 2010.

2.3. ¡La gozadera!: ritus, trance, dramaturgia, música asociada...

“Baila negra
goza negra
no te lleves el dolor”
Celia Cruz

La expresión ¡La gozadera! es un coloquialismo muy extendido y utilizado entre la población cubana para denominar la fiesta. Proviene del verbo gozar, aunque la población isleña emplea más el concepto gozarla, según la Real Academia de la Lengua Española⁹⁶ hace referencia a pasarlo bien, disfrutar con alguien o algo. La idea de gozar aguarda diversos significados, los más empleados son los que hacen referencia al universo de nociones que giran alrededor de la fiesta: bailar, *tomar*, cantar, divertirse, etc. En esta isla caribeña no es esta la única expresión que existe para denominar este ámbito de acciones, pues hay diversas terminologías que cumplen con la misma función, como “fiestar”, “*guarachar*”⁹⁷, “rumbear”, “parrandear”, “vacilar” u otros símiles de “la gozadera”, como “la jodedera”. Lo que nos da una idea de la importancia que tiene en el país este ámbito lingüístico.

Además de la relevancia y de la larga tradición que tiene la música popularailable (son, danzón, chachachá, mambo, rumba, etc.) en Cuba, la escena electrónica va indiscutiblemente unida a los encuentros festivos que son los núcleos de su existencia, su principal valor, un ritual sin el cual no tendría sentido. Por ello debo plantearme lo siguiente: ¿cuál es la esencia de una fiesta electrónica cubana?

Como cualquier acto festivo, la fiesta electrónica es un ritual, un encuentro, una ceremonia en la que participan un grupo de personas. Este se rige por unas pautas, por una lógica social, que provoca el cambio de una situación a

⁹⁶ <http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=gozar>

⁹⁷ Guarachar: proviene del nombre guaracha, que hace referencia al género musical cubano que surge a finales del siglo XVII. Es un tipo de canción picaresca caracterizada por el choteo criollo y por un ritmo rápido, que por su acción como divertimento dió paso al termino *guarachar*. El cual significa en la actualidad pasarlo bien, disfrutar, mientras se esta de fiesta.

otra. Estos encuentros responden al llamamiento o valor ritual de un culto, la celebración de estos -colectivos, sociales y consuetudinarios- implican una rememoración y actualización constante de la presencia en el campo de lo social y lo material, en este caso de lo sagrado (aunque no sean rituales religiosos) y de los valores rituales.

Por tanto, dichos valores rituales hacen acto de presencia con la expresión del propio rito, en el ámbito que las sociedades modernas llaman al mundo o al plano de lo racional, lo material, lo real y lo natural.

Gracias a ello, las creencias -sean las que sean- que se expresen mediante los ritos, mantienen su vigencia y su contacto con la actualidad estando presentes en todo momento. De esta forma, los rituales son efectivos en cuanto a que ejercen un papel actualizador, como aclara Durkheim: <<Un calendario expresa un ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene como función asegurar su regularidad>>⁹⁸. Asimismo, estas ceremonias funcionan como meros marcadores ritualísticos con los que organizar nuestras actividades, como especifica Velasco: <<Establecen una ruptura en la sucesión de los trabajos. El tiempo adopta una primaria diferenciación entre tiempo laboral y tiempo festivo. Y a esta diferenciación le corresponde una diferenciación de actitudes. El trabajo es un tiempo y una actividad seria, la fiesta un tiempo y una actividad (no inactividad) alegre bulliciosa>>⁹⁹. La visión occidental ve este aspecto festivo como una irrupción en un tiempo lineal, estableciendo consecuentemente ciclos y periodos. Aunque nuestros calendarios estén marcados por fiestas políticas o religiosas, no cabe la menor duda de que aprovechamos otras ocasiones, no asignadas en el calendario, para dejarnos llevar por la celebración festiva. Además se ha podido observar como en otras culturas como los moi, las fiestas no tienen una fecha señalada, sino que irrumpen en el devenir de la vida ordinaria.

⁹⁸DURKHEIM, Émile (1993 Primera edición en <<El libro de bolsillo>>). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial. p 40

⁹⁹VELASCO, Honorio (1982). *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Madrid, Editorial Tres-Catorze-Dieciséiete. p 8

Prosigamos hablando acerca de la función que tienen los ritos. Los rituales son el nexo de unión entre lo racional y lo irracional, entre lo natural y lo sobrenatural. Ambos planos se hallan ligados y son, aparentemente correspondientes. El medio por el cual se hace presente lo sobrenatural en lo natural, lo irracional en lo racional o, reafirmando lo citado, se vuelven coherentes y no contradictorios, son los símbolos presentes en los rituales. Estos símbolos encarnan el valor ritual y son en cualquier caso la presencia de lo sagrado en lo social. Lo que indica que los símbolos tienen la capacidad de mostrar lo sagrado en el valor ritual, en lo social. Por lo que Lévi-Strauss hace la siguiente aclaración: <<la vida social como un mundo de relaciones simbólicas>>¹⁰⁰.

Pero ¿cómo se presenta el plano de lo sobrenatural en estos valores rituales? Lo sobrenatural no surge de la nada, no aparece sin más en los valores rituales, sino que está presente en lo natural, en lo racional, gracias a lo social. Por tanto, lo que mueve a los rituales es aquello social, lo natural, lo racional, lo material y no lo irracional. Otra relación que se da dentro de estos ritos es la dependencia recíproca entre estatus y valores, gracias a los cuales las sociedades tienen una fuerza vinculante de reciprocidad o de solidaridad en general. Esta solidaridad que se da entre los distintos estatus rituales y sociales, vinculada a los valores rituales, proporciona el reconocimiento de los derechos y obligaciones que las personas tienen con los demás.

Para que se lleven a cabo estos vínculos interpersonales, es necesario que existan fuerzas reguladoras, valores e individuos que se relacionen dentro de una sociedad y una cultura. Para que funcione cualquier sociedad, todas las partes deben corresponderse. Esta regulación o correspondencia es la forma o ideología que se da en cada ritual, y es la esencia de las creencias. Por lo que la validez de esa correspondencia queda renovada cada vez que se celebra el rito pertinente según la creencia.

¹⁰⁰LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) "Introducción a la obra de Marcel Mauss". En Marcel MAUSS, *Sociología y antropología*. Tecnos, Madrid. p 17.

De ese modo vemos como el núcleo, la sustancia primera en los ritos es lo social, los valores rituales. Los cuales nunca son inamovibles y eternos, ya que se renuevan y actualizan mediante la práctica misma de los ritos. En el caso estudiado vemos como los informantes principales han cambiado los encuentros roqueros que se llevaban a cabo en conciertos, para pasar a realizar ceremonias electrónicas en locales o sitios abiertos. A parte de esta variación, también se puede observar como el ritual convencional se transforma, convirtiéndose en otro bien diferente en el festival de *Rotilla*. Además de estas permutas ritualísticas, en el caso estudiado se puede observar como los valores rituales son usados como liberadores o rebeldes del orden visto como opresor, el poder estatal.

Por tanto toda fiesta implica ritualización mediante acciones sumamente codificadas con una finalidad expresiva, sea esta religiosa o profana. Dicha finalidad no exime de que en los rituales festivos se de la unión entre lo sagrado y lo profano. No hay que olvidar que estos elementos rituales están definidos por condicionantes históricos y culturales. También cabe añadir que los rituales, al pertenecer al orden social organizan y desorganizan lo que parecía formal, actuado como mecanismo regulador, ya que al final como bien plantea Durkheim¹⁰¹ vuelve a triunfar el orden. Esto puede suponer la institucionalización del ritual con los clubs.

La fiesta es un ritual comunitario, en el que las personas cambiamos nuestras actitudes y comportamientos habituales, alejándonos así del tiempo de trabajo cotidiano, dejándonos llevar por la diversión o el culto, mientras aumentamos nuestro consumo despilfarrando, ya sea por una celebración señalada o por el simple hecho de pasarlo bien. Durante este tiempo festivo se dan diversas acciones significativas: <<tiene lugar una intensa interacción social, y un conjunto de actividades y de rituales, una profusa transmisión de mensajes, algunos de ellos trascendentes, otros no tanto, y un desempeño de roles peculiares que no se ejercen en ningún otro momento de la vida comunitaria, y todo ello parece ser susceptible de una carga afectiva, de una

¹⁰¹DURKHEIM, Émile (1993 Primera edición en <<El libro de bolsillo>>). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial. p 14 y ss.

tonalidad emocional, de forma que las gentes y su acción social parecen encontrarse en, y crear, un ambiente inconfundible, el “ambiente fiesta” >>¹⁰².

Además de ser un ritual, en estos actos festivos también se dan otras constantes, las cuales han sido señaladas por el antropólogo italiano Vittorio Lanternari como definitorias de la idea de fiesta: sociabilidad, participación, y anulación temporal y simbólica del orden. De este modo vemos la fiesta como un espacio temporal que posee singularidades extraordinarias. Cabe añadir otra constante destacada por J Martí <<[...] ningú no pot posar en dubte que el gaudir és un element imprescindible per la festa>>¹⁰³. El concepto festivo por tanto, va unido totalmente al goce, no se concibe una verdadera fiesta si los participantes que hay en ella no lo están pasando bien, porque esa es su principal finalidad, la diversión, la gozadera.

En lo que se refiere a la sociabilidad, las fiestas, ofrecen variadas posibilidades de interacción social que no se presentan en la vida cotidiana. Como afirma Velasco, <<la fiesta hace sociedad, o al menos, crea la ilusión de comunidad>>¹⁰⁴. Estas palabras hacen referencia a la supuesta capacidad unificadora de la fiesta, porque durante el tiempo festivo parece que todos los participantes sean iguales y formen parte de la misma comunidad. No obstante, no debemos olvidar que este contexto no está exento de las barreras internas que la sociedad ha levantado en base a criterios de género, edad, clase, origen étnico, etc.

Por tanto, en las fiestas suceden diversas transformaciones: cambios en los comportamientos y actitudes habituales, que junto al incremento del consumo que se da en los eventos electrónicos (sobretudo de alcohol y drogas), provocan estados alterados de conciencia. También se dan diferentes interrelaciones entre los participantes, fortaleciendo tanto lazos de

¹⁰²VELASCO, Honorio (1982). *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Madrid, Editorial Tres-Catorze-Diecisiete. p 8

¹⁰³ MARTÍ, Josep (2002). “Música i Festa: Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva”, *Anuario Musical*, 57. (CSIC) p 280

¹⁰⁴ VELASCO, Honorio (1982). *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Madrid, Editorial Tres-Catorze-Diecisiete. p7

unión con personas ya conocidas, como estableciendo nuevas relaciones de amistad y de pareja. Produciendo de este modo una activación de las redes sociales, que tiene como consecuencia inmediata la participación en colectividad con un objetivo claro, como he nombrado anteriormente: el goce, el disfrute, el placer, etc. Dándose así el abandono del trabajo en un tiempo hábil por una dedicación a la diversión, que comporta un alteración del orden establecido durante la cotidianidad, el día a día. Pero a su vez con una ritualística encargada de establecer una simbología que llama al orden social. Todo ello enmarcado en una dicotomía, que funciona como dialéctica entre polos opuestos y se repite constantemente: <<espontaneïtat versus planificació, caos versus ordre>>¹⁰⁵.

Lo que se pretende crear en los acontecimientos electrónicos es un ambiente festivo que propicie la efervescencia colectiva. Como si de un ritual religioso se tratase¹⁰⁶, se produce una estimulación nerviosa general por la cual sus participantes se creen poseídos por una fuerza superior que les pone fuera de sí mismos, proyectándolos a una realidad contraria a la ordinaria. Este proceso se debe a que los individuos dejan de serlo, para arrastrados por el sentir general celebrar su pertenencia al grupo homogéneo, provocando de esta forma una comunión de las conciencias individuales en una conciencia colectiva única, que, desde la experiencia de los individuos expuestos a la misma, adquiriría el rango de una realidad superior y “trascendente” a los propios individuos: la realidad social, de la que he mencionado anteriormente.

De este modo se produce una transformación, la idea de comunidad cambia considerablemente, pasa de ser una comunidad dispersa a una comunidad agrupada, de la estructura a la antiestructura. Generador de caos, de *communitas*. La fiesta aporta este último aspecto al cohesionar a la gente que

¹⁰⁵ MARTÍ, Josep (2002). “Música i Festa: Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva, *Anuario Musical*, 57. (CSIC). P 279

¹⁰⁶ Este tema se profundizará más adelante.

Encontramos ciertos paralelismos entre los rituales religiosos y las fiestas paganas: el templo como la discoteca, “scorpia la catedral del techno”, el éxtasis al cual se llega muchas veces es inducido por sustancias foráneas al cuerpo, la ritualización que se lleva a cabo.

la celebra, debido a que es un mecanismo que sirve de nexo de unión entre las personas, y es visto como el primer núcleo, la masa enfervorecida, el protoplasma social. Cuando Victor Turner en *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* habla de este desarrollo ritualístico, hace referencia a la experiencia de cada persona y a una idea de cultura que se da a la par, en un momento que está fuera y dentro del tiempo.

Teniendo en cuenta los preceptos señalados por Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), vemos como a través de este tipo de ritus se refuerzan los tradicionales vínculos sociales entre los individuos. Puesto que este proceso resalta el modo en que la estructura social de un grupo se ve fortalecida y perpetuada por la simbolización ritual o mítica de los valores sociales subyacentes que en ella descansa. Por tanto, vemos como todas las sociedades están reguladas y utilizan la fiesta como mecanismo regulador a la par que generador de caos. Viendo así el ritual como una forma de hacer la vida aceptable, ya que estos ritos, según Clifford Geertz¹⁰⁷ son los que moldean la conciencia espiritual de un pueblo, en los cuales entra una amplia gama de estados anímicos y motivaciones, por un lado, y concepciones metafísicas, por el otro.

Estas formas de fusión indiferenciadora aportadas por los rituales como la efervescencia colectiva, la comunidad afectual, los comunitas, son la esencia del acto festivo y conducen al tránsito ritual, transformando la experiencia individual en un sentir colectivo. Esta experiencia transitoria es vivida a través del propio cuerpo -siendo éste el instrumento básico de las personas- y se establece como medio de los individuos, por el cual manifiestan sus símbolos morales y culturales. Mediante este estado transitorio se observa como el cuerpo social domina al cuerpo individual debido al estado alterado de conciencia, produciendo una alineación de la conciencia ordinaria.

Estas prácticas transitorias predeterminadas culturalmente, tienen lugar en todas las culturas, bajo nombres y circunstancias diferentes. En la gran

¹⁰⁷ GEERTZ, Clifford. (1988). *La interpretación de las culturas*, Ed Gedisa, Madrid. p 57

mayoría de estas experiencias la música está presente y cumple funciones canalizadoras. Por lo que nos centraremos en el carácter ritual del ambiente festivo y en la capacidad ritual de la música. Estableciéndose una relación dual entre el ritual y la música, ya que pueden haber elementos rituales dentro del acto musical, o como ocurre en las fiestas de música electrónica que se llevan a cabo en discotecas o *raves*, el evento musical representa en todo su conjunto un acto ritual.

Mitjançant comportaments rituals variats, les pràctiques musicals marquen i subratllen significats assignats socialment a les músiques que s'interpreten: innovació, sacralitat, etnicitat, elitisme, populisme, sentiment de communitas, transgressió, etc¹⁰⁸.

Gracias a la música en estos rituales tiene lugar el tránsito sea cual sea su forma (posesión, chamanismo o sacrificio) es un medio de comunicación entre los dos planos: lo sagrado y lo profano, o dicho de otro modo entre los dioses y los hombres. El momento de tránsito, de viaje, ocupa un espacio ceremonial neutro, liminal, entre estos dos planos. El plano profano y humano sería el punto de partida en este viaje y también el término del tránsito. Lo sagrado y divino al ámbito que interviene en el espacio neutral del tránsito a mitad de la estructura ceremonial o del viaje. Las diversas tipologías transitorias, como el resto (místico y sacrificio) hacen las funciones de tecnologías ceremoniales trabajando sobre la cohesión y conexión entre dos mundos, el divino y el humano, lo sagrado y lo profano, conformando una sola realidad, que, pese a sus contradicciones internas, se desarrolla de manera cohesionada.

En estos rituales electrónicos el DJ deviene responsable de transportar a los asistentes a un viaje a través de los sentidos, configurándose como el chamán del grupo, el sacerdote. Éste mediante la música que elija y mezcle, se encargará de catapultar a los oyentes a otra dimensión. Situado en la cabina o el escenario, -desde donde puede divisar toda la pista- irá sacando vinilos o CD's para crear un ambiente propicio con el que alcanzar el viaje, el tránsito deseado por el público presente, al cual vigilará atentamente, ya que en

¹⁰⁸ MARTÍ, Josep (2002). "Música i Festa: Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva, *Anuario Musical*, 57. (CSIC). P 283

dependencia de sus movimiento llevará a cabo la elección musical. Mientras tanto en el local poco iluminado, se dan juegos de focos de colores y luces estroboscopias que varían sin parar al ritmo de la música, en algunas ocasiones también se proyectan imágenes en la pared o se tira humo. Lo que ayuda a magnificar la experiencia. Además del consumo de alcohol y drogas que cada individuo decida hacer. La gran mayoría vaso en mano, baila en la pista: en solitario, en pareja o en grupo, cualquier forma es válida, lo importante es moverse al ritmo de la música, las caderas se contornean y los brazos se dirigen hacia el cielo cuando la melodía lo dicta. En el lugar se produce un diálogo constante entre chamán y poseídos, el DJ está pendiente de lo que ocurre en la pista con el único fin de catapultar a los asistentes, los que ha su vez van reaccionando.

<<El foco de la electrónica no es el artista. La multitud es la estrella>>¹⁰⁹.

Avanzada la fiesta, la mayoría de los participantes se encuentran sumidos en la música, prácticamente no se escucha ninguna conversación. Todos bailan con todos y al mismo tiempo con uno mismo. Muchos cierran los ojos, una forma de potenciar más aún la importancia del sonido. Se trata de un goce del propio cuerpo en colectividad. Durante este tiempo los asistentes son poseídos, dejándose llevar por la música que se ha incorporado dentro de ellos. Realizando así ese viaje que tanto anhelaban, ese trance sin destino a un lugar definido, la evasión de sus almas y cuerpos. El fin llegará cuando el DJ así lo indique, pudiendo volver a si mismos lentamente, mediante el cambio a temas musicales más tranquilos o por el contrario, si el chamán así lo decide, la sesión acabará de golpe, de forma inesperada, con lo que los asistentes acarrearán aún una euforia con la que tendrán que lidiar hasta volver a su estado anterior.

Con ayuda de la música, vemos como lo humano tiene la necesidad de salir de su cotidianidad para adentrarse en un espacio en el sí de lo divino. Por otra parte, especificar que lo humano o profano, en este caso chamán y poseído, no deja nunca de formar parte del plano del cual han partido en su tránsito de

¹⁰⁹BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 24

acercamiento hacia lo divino o sagrado. Nunca se fusionan del todo con las divinidades ni mucho menos devienen en éstas. Simplemente sirven de receptáculo momentáneo o temporal para ellas. Llegados a este punto culminante en el establecimiento de ese vínculo entre esos dos planos se comprueba, mediante la posesión como estos dos ámbitos aparentemente opuestos y lejanos, tienden el uno hacia el otro.

Esta relación que se pretende conseguir en el ritual electrónico, se da gracias a las figuras que participan en las ceremonias llevando a cabo el tránsito, deben su papel de chamán o poseído a unas categorías sociales preestablecidas, en cada contexto, y a la tendencia a ser otorgados a estos chamanes y poseídos, en cada caso unos distintos. La conciencia del chamán, el DJ, viene a decirnos lo que Lévi-Strauss señaló como <<todo fenómeno psicológico es un fenómeno sociológico, lo mental se identifica con lo social>>¹¹⁰. Configurado todo este conjunto de relaciones simbólicas guión para una dramaturgia en toda regla. Así pues, la posesión traerá lo extraordinario por determinación de lo social, que impone mediante un guión de su dramaturgia a un personaje o a un grupo esa función. Todas esas funciones -sociales- el DJ como chamán y de los espectadores como poseídos, son las encargadas de hacer de nexo de unión entre dos planos anteriormente separados, quedando pues reintegrados. Aun manteniendo un margen de separación entre ambos en el espacio neutro o liminal del que he hablado anteriormente, siendo pues complementarios.

Tanto el chamán y el poseído sienten empatía por su contexto social, por la comunidad de la que son parte. Por ese motivo por ejemplo Luc de Heusch califica la posesión de "crisis nerviosa socializada."¹¹¹ Ese sentimiento empático viene motivado por el hecho de que parte de ella. Siendo la propia sociedad la que ha decidido y concebido colectivamente, socialmente, la existencia de estas tecnologías de tránsito para la comprensión de significantes a través de nuevos significados. Así que es la propia sociedad como motor de

¹¹⁰LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) "Introducción a la obra de Marcel Mauss". En Marcel MAUSS, *Sociología y antropología*. Tecnos, Madrid. p 24.

¹¹¹ Luc de HEUSCH; Ob. cit. Página 256.

la posesión, de las prácticas chamanísticas, la que dota de empatía con su sociedad a estos personajes, que responden ante su comunidad por el lugar, posición y cargo social que le ha sido designado en sociedad. A ello cabe añadir que una posesión en concreto o unas prácticas chamanísticas determinadas tendrán validez y eficacia ritual en el contexto social del que forman parte, siendo universales y extensibles a otros contextos sociales, no en sus formas concretas sino como tecnologías. Por lo que vemos muchas analogías entre estos rituales electrónicos y otras celebraciones, me vienen a la memoria ciertas ceremonias muy dispares en el que estas tecnologías se dan de igual forma, uno *Les Maîtres Fous* (1955) de Jean Rouch, o los rituales de exorcismo de la Taranta que expone Ernesto de Martino en *La terra del rimorso* (1950), donde la música tiene un papel sanador, sin el cual los atarantados no podrían curarse.

Y es que como exponen Mauss y Hurbert en la Introducción sobre el sacrificio: <<No son simples manifestaciones ideológicas separadas o por encima de la realidad empírica, sino que subyacen a esta y contribuyen a dotarla de sentido e integridad ante hechos difícilmente explicables en ese plano de lo empírico si no es a través de prácticas como el sacrificio, en la esfera de lo sobrenatural>> ¹¹².

Estos estados transitorios, de viaje, son efímeros, no se perpetúan indefinidamente, si no que cuando acaba la fiesta el tránsito se termina también. Para tener una experiencia completa cabe regresar del tránsito, al plano del que se había partido, en el que se traduce y se llevan los efectos del tránsito. Por lo que estos tipos de estados transitorios, no tienen sentido, ni fin más que motor y función social. Para completarse el tránsito por tanto, se debe regresar al plano original del que se partió, el inicio. En el caso cubano, el marcador del retorno está condicionado en muchos casos por el horario que ofrece el servicio de *guaguas*, que finaliza a las dos de la mañana. Consecuentemente, los asistentes ven interrumpido el trance en el que

¹¹² Introducción a cargo de Manuel Delgado en Marcel MAUSS y Henri HUBERT; *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*. Icaria. Breus clàssics d'Antropologia. Barcelona, 1995. p 17.

estaban sumidos para volver a su estado preliminar mientras van en busca del transporte.

Este regreso a la desposesión es totalmente necesario. Debido a que el poseído ha sido utilizado como receptáculo de esos significados que ahora son transplantados al plano de comprensión humano. Ni él mismo podría tener la comprensión de la experiencia sino regresase al lenguaje con el que basa su conocimiento. Por tanto, si no se produjera la desposesión el tránsito quedaría truncado en la mera experiencia. Esta interrupción o suspensión del lance también puede tener lugar si no se ha creado el ambiente necesario: ya sea porque el DJ falló en su cometido, porque los equipos técnicos no funcionaban correctamente, o porque los asistentes no estaban dispuestos a que se diera tal desarrollo.

Por tanto, lo que se pretendería alcanzar con estas prácticas es el estado transitorio, el viaje en sí. El objetivo del ritual simplemente sería este: el trance.

[...] porque yo me inicié en el mundo de la música electrónica como público, le pitaba al K a Y y les decía: Oye ¡Quémame *chingao!* Yo lo que necesitaba era algo fuerte, algo bien rico, para yo poder llegar a mi éxtasis, para poder llegar al nivel que quería llegar.¹¹³

La música en estos casos tendría la función de medio y curación, propia del tarantismo de la Apulia o de las *mulid dance music*, ambas citadas anteriormente. El alcohol y las drogas, serían pues sustancias rituales, por ir indiscutiblemente unidas a estos encuentros y generar esta función social creadora de vínculos, desinhibidora. Mientras que el DJ cumpliría el rol de sanador, de liberador y extasiador del sentido. En él recaerían las ansias de felicidad de los presentes. Ya que si consigue transportar, poseer al público con su música haciéndolos bailar, vibrar, habrá cumplido con su cometido y los presentes regresarán a sus hogares contentos, felices; liberados.

¹¹³ Entrevista a I, 2 de mayo 2010.

De este modo vemos que si todos los agentes del ritual cumplen con su cometido, con el papel que deben interpretar, tendrá lugar el trance. Sea falso o no, será eficaz mientras se lleve a cabo. Porque el núcleo es la acción, la reunión que deviene mediante estos rituales semanales. Por lo que no importa que se llegue a dialogar con lo sagrado, con los dioses, ya que esto no resta validez a la práctica. Lo importante reside en estar con otras personas realizando una acción colectiva, por lo que hay que valorar el trance en si, el encuentro que realizan estos individuos bailando al son de la música.

No hay que buscar un objetivo trascendental fruto de la ceremonia, sino que este se cumplirá con la misma asistencia, la presencia de las personas al lugar. Como se interrogaba un cofrade que participaba como tamborilero en la Semana Santa de Calanda: ¿Y para qué lo hago? Y en realidad que más da, si lo que queremos, lo que ansiamos es ese "estar juntos". Y es porque practicamos juntas que las personas creamos elementos objetivos, las diferencias subjetivas, es lo que hay entre nosotras. Si no se dan estas premisas no se puede valorar, ni entender cualquier ritual. Debido a que el trance es eficaz, reitero, porque la gente se junta ¿por qué son la *familia* electrónica? Porque se reúnen.

* * *

Estas formas de fusión indiferenciadora a las que he hecho referencia, aportadas por los rituales como la efervescencia colectiva, la comunidad afectual, el *comunitas*, son la esencia del acto festivo. Para llegar a ellas es necesario alcanzar el estado de trance, sólo de esta forma se conseguirá pasar de una experiencia individual a un sentir colectivo. Por lo que estas experiencias transitorias hay que vivirlas a través del propio cuerpo, siendo este el instrumento básico de las personas, que se establece como medio de los individuos, por el cual manifiestan sus símbolos culturales. Mediante este uso intensivo del cuerpo en el que se produce un estado alterado de conciencia, se observa como el cuerpo social domina al cuerpo individual debido a este "estar fuera de sí", produciendo una alineación de la conciencia

ordinaria. Por lo que el estado transitorio deviene individual y colectivo. Estas experiencias corporales son por tanto una expresión cultural y su interpretación nos da las claves necesarias para interpretar la sociedad. Si nos fijamos en los eventos electrónicos, vemos como el grupo escenifica una acción dramatizada a partir del propio cuerpo, utilizándolo como vehículo del lenguaje sonoro. El movimiento, en este caso el baile, aporta información sobre aspectos culturales y de cosmovisión de la escena.

A través dels moviments corporals en tota l'amplitud del seu repertori, s'hi entreveu l'empremta d'un aprenentatge, el rastre de l'univers de categoritzacions mitjançant el qual la societat ordena i representa el món i, alhora, les pautes sobre la base de les quals la persona es manifesta socialment. El cos es mostra com l'instrument per excel·lència dels éssers humans, un instrument universal els usos del qual estan vinculats inextricablement a cada grup humà¹¹⁴.

Esa abstracción que se lleva a cabo en estos rituales, a sido la encargada de propiciar analogías entre la música electrónica y la droga, debido a que ese estado alterado se consigue a través de las dos, aunque finalmente las sensaciones producidas por la droga han codificado a la música, que acelera, eleva y bloquea a los oyentes. Estos "viajes" producidos por este tipo de música pueden ser vistos como colocones porque extraen fuera de la conciencia corriente, <<llevando a un estado transitorio de locura y esquizofrenia: *el delirio ritmico paranoico del jungle, el trance de DJs de minimal como Richie Hawtin, la psicótica furia del gabba*>>¹¹⁵.

El baile, ese movimiento corporal que tiene lugar al son de la música, es un elemento importantísimo en este país caribeño, el cual aguarda una amplia tradición de música bailable con sus danzas correspondientes. Este aspecto

¹¹⁴HORTA, Gerard. (2003). "Cos i revolució. L'esperitisme català o les paradoxes de la modernitat", Assaig 1984, Barcelona. p 40.

¹¹⁵BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 23.

relacionado con la corporización esta bien presente en la vida diaria habanera, en la que realizando cualquier actividad cotidiana, como hacer cola en una tienda, se puede ver alguna persona moviendo sus caderas. Es tal la pasión por el baile, que cualquier motivo es lícito para llevarlo a cabo. Durante mi estancia, con motivo del triunfo de *Los Industriales* (equipo de béisbol de ciudad habana) en el campeonato nacional de *pelota* se celebraron *congas*¹¹⁶ por toda la ciudad.

Por lo que se refiere a la música electrónica, también llamada *dance music* (música de baile) esta prácticamente en su totalidad -menos algunos estilos como el IDM y el ambient- abocada a que los oyentes bailen. Sus <<bajas frecuencias permean la carne, consiguen que el cuerpo vibre y tiemble. El cuerpo entero se convierte en una oreja>>¹¹⁷. Este aspecto se debe a su composición: bajas frecuencias, ritmos frenéticos y repetitivos, y melodías evocadoras. A estas características, se suma que <<Hay que visitar los clubes para disfrutar la experiencia completa>>¹¹⁸ ya que las piezas no suenan bien en casa, debido a que sus efectos están diseñados para escucharse en aparatos estereofónicos profesionales.

Todas estas particularidades confluyen en dotar a este tipo de música de un sentido acabando con la vieja dicotomía entre cabeza y cuerpo, entre música "seria" para ser escuchada en casa y música "estúpida" para bailar en la pista. Ya que <<la electrónica (sofisticada) consigue que la mente baile y el cuerpo piense>>¹¹⁹. Esta repercusión musical que se da en el cuerpo convertido en oreja pensante, se debe a la libertad de movimiento que

¹¹⁶ Conga: La conga es un baile cubano que se acompaña de tambores como la conga, de la cual proviene el nombre, la tumbadora, bombo, cencerros, sartenes y otros objetos de metal. El baile se reduce a marchar al compás del ritmo característico, en que alternativamente, todos los compases pares, se destaca una síncopa que los bailarines subrayan ligeramente una pierna y marcando el golpe con un brusco movimiento del cuerpo. En la actualidad sirve de acompañamiento para las comparsas carnavalescas y se originó en las festividades que efectuaban los negros esclavos.

¹¹⁷BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 20

¹¹⁸BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 31

¹¹⁹ BLÁNQUEZ-MORERA. 2002. *Loops. Una historia de música electrónica*, Mondadori, Barcelona. p 19

promueve este estilo musical exento de pasos de baile y normas, aspecto que se pudo advertir en el punto 2.2.2. de este trabajo. Esta característica es importantísima para los participantes, porque este tipo de baile libre junto a la música les permite alcanzar estados transitorios con más facilidad. Es corriente que para referirse al baile las personas que confluyen en estos encuentros utilicen la palabra *descarga*.

Es muy diferente, una idea, porque cuando es otro tipo de música casi todo tiene su forma de bailar, casi todo tiene una manera de baile. Música electrónica es como tu quieras, es tu cuerpo, cualquier pasillo sirve, sin que nadie te de opinión, ni nadie te diga: que mal tu bailas, que mal tu te mueves. ¡No importa! Puedes mover un brazo pa acá otro pa allá que todo pega, te vas con la música y no hace falta específicamente un tipo de baile, puedes bailar de la manera que te guste, como quieras. Puedes mover la cabeza cuantas veces quieras y nadie te critica, pues hacer las cosas a tú manera ¿entiendes? ¡Me encanta, la verdad! Es que no sólo es pasitos un, dos, un, dos, tres... No, no, como quieras, como quieras va a salir bien, como quieras vas a sentir la música y vas a salir volando con ella, que te va a llegar la música, y al final es como que tu cuerpo te va llevando al sonido de la música, te lleva completamente con él¹²⁰.

Es muy rico, es independiente y liberador, tienes la posibilidad de expresarte. Cada cual es un individuo y siente la música de forma peculiar y cada uno tiene la posibilidad de bailar lo que siente, es un tanto más creativo que repetir el mismo pasillo. [...] Es que lo único que necesitas es escuchar la música y exteriorizar, expresar, canalizar lo que sientes, que puede ser rabia, cansancio, algún sentimiento pasional, o algo por el estilo... Es que con la música electrónica no tienes que seguir ninguna moda de baile, tienes que sentir y soltarte ¿entiendes?

¹²⁰ Entrevista a B, 2 de abril 2010.

Otro aspecto a destacar de este estilo musical que ayuda a establecer esos vínculos pertinentes, es la prácticamente ausencia de letras. Por tanto, lo que pretende es despertar la necesidad de fundirse en sus oyentes, de convertirse en algo más grande que uno mismo, una multitud que baila. Como aclara Simon Reynolds <<[...] esta música no tiene que ver con la comunicación, sino con la comunión: una unidad sensorial que experimenta todo el público en la pista>>¹²¹. El núcleo de la escena electrónica es por tanto la comunión que se da a través de sus fiestas, esta provoca que el chamán, en este caso el DJ no sea visto como una estrella, ya que la importancia recae en todas las personas que congregan. Lo que importa, es pues, la participación de los individuos.

Las palabras no bastan para hablar de esta energía; es una vibración que se impone en la pista de baile y lo barre todo, que vive y se mueve y respira. Que penetra en los cuerpos y toma posesión de las almas. Que tiene el poder de hacer llorar, dar placer, de inundar los cuerpo de alegría¹²².

Entonces ¿qué consecuencias obtienen los sujetos por participar en estas fiestas? Las personas, como sujetos individuales que son encuentran los vínculos con una comunidad tanto presencial como simbólica. <<Al traçar la seva biografia musical, els participants deixen molt clar que en tots els casos hi ha una situació detonant que atorga la certesa d'haver arribat, a través d'una recerca personal, a un territori que es comú i col·lectiu>>¹²³.

Es que para mi era importante porque la pista en la pista de baile te socializas, te pinchas a un *jevita*, gente que tiene que ver con lo tuyo culturalmente. [...] Hoy por hoy me gusta porque es un grupo

¹²¹BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 20

¹²²BRUN-LAMBERT, David. 2006. "Laurent Garnier. Electroshock". Global Rhythm Press S.L. Barcelona. p284

¹²³ROMO, Nuria (2004). "Tecno y Baile. Mitos y realidades de las diferencias de género". *Estudios de Juventud* n^o 64/04. p 256

social afine a mi, responde a los mismo códigos que yo y me aporta bien estar, me siento bien¹²⁴.

* * *

Todos estos aspectos referentes a los encuentros electrónicos han dado pie a la formulación reiterada de paralelismos entre la religión y el movimiento. No han sido pocas las lecturas que se han utilizado para realizar este trabajo que no hayan sacado a relucir este tema:

Y es que para muchos el disco era una especie de religión en la que el ritmo hablaba como las palabra de Dios redivivo, los DJ's eran los predicadores y la cabina, el púlpito. Una religión que les liberaba de las presiones y las convenciones del mundo real¹²⁵.

Al principio de cada semana flotaba aún el aroma evanescente del viernes anterior, con sus recuerdos todavía grabados en la memoria y el deseo siempre vivo de lanzarse otra vez a los brazos de la noche como si fuera un ritual sagrado¹²⁶.

Estos estados de pérdida de ego y de conexión oceánica, de estar superado o en trance, son la razón por la que la imaginería de la droga es básica para la imaginación electrónica. Y explican también el usual recurso del lenguaje religioso, ora tomando de la tradición mística cristiana de la redención y la gracia gnóstica, ora de nociones espirituales orientales de nirvana y kundalini¹²⁷.

¹²⁴ Entrevista a Sa, 29 de abril 2010.

¹²⁵ BLÁNQUEZ-MORERA. 2002. *Loops. Una historia de música electrónica*, Mondadori, Barcelona. p 120

¹²⁶III Fórum d'Estudis sobre la Juventud (2000). Carles Feixa, Joan R.Saura, Javier de Castro (eds). "Música i ideologies. Mentre la meva guitarra parla suament..." Universitat de Lleida. p 13 electroshock

¹²⁷BLÁNQUEZ-MORERA. 2002. *Loops. Una historia de música electrónica*, Mondadori, Barcelona. p 23

Estas analogías tienen lugar porque la acción que se lleva a cabo es semejante, lo que se busca mediante estos rituales, como hemos visto anteriormente, es similar a lo que se espera de las ceremonias religiosas. Y es que en dichos marcos se da la función de *relegare* el mundo de la temporalidad con el mundo del mito. Por eso hablamos de las tipologías de tránsito como tecnologías, como *mediums*, o como especifica Luc de Heusch "vehículos de lo sagrado"¹²⁸ de esta convergencia de planos y del mensaje y los significados. De este modo, vemos como se cumplen estas mismas características, ya que el tránsito y su repercusión entre los participantes, dotan a este estado de una función social que sirve para dar una respuesta coherente con la creencia del hombre a las necesidades de la naturaleza sensitiva de este. Por lo que estas tecnologías de tránsito sirven en su mayoría para formular situaciones antes inconcebibles de conocimiento en que se basa aparentemente la cotidianidad.

Por todo lo acontecido en estas líneas, vemos como la gozadera electrónica tiene sentido por sus encuentros. No hay una socioestética asociada, un tipo concreto de público, ni tan siquiera un estilo musical, si no una fiesta en común, la cual identifica los agentes.

3. Movimientos centrífugos de la escena electrónica.

3.1. Situación liminar "hacia fuera" del etnógrafo como observador.

Todo viaje, como mi estancia de nueve meses en La Habana, tiene un billete de ida y de vuelta. Mi tránsito de inserción etnográfica en el terreno se veía casi siempre correspondido con empatía y amistad por mis informantes,

¹²⁸ Luc de HEUSCH; Ob. cit. Página 255.

invitándome a formar parte de la fiesta y de la escena de la música electrónica como una participante no-*yuma* más. Pero como digo, todo viaje etnográfico, todo tránsito ritual y festivo tiene también su regreso, su descenso. Esta vuelta era en mi caso la demostración de una realidad, era una añadida *yuma* con más dinero, una jerga cubana escasa, bailaba peor que mis informantes y era objeto de sus comentarios acerca de mi vestimenta ordinaria, el color negro y los *espejuelos* (gafas). Aun cuando creía que estaba completamente inserida en los ambientes de Y y compañía sabía que no lo estaba, o solamente de forma parcial, con un pie a cada lado del límite que define mi posición de académica y turista frente a la de residente permanente y compadre.

Una noche, en la discoteca *11 y 4*, tras haber ido a buscar el equipo de DJ al completo a casa de Y, debimos esperar durante largo rato a este hasta que saliese para poder dirigirnos ya hacia el lugar de la fiesta. Al llegar ahí, había ya un gran número de personas aguardando la apertura de puertas y el inicio de la sesión musical. Colaboré como un miembro más del *staff* estelar de Y a montar y organizar todo su equipo, ayudando también a preparar las pruebas de sonido. Aquella noche, Kalet, un DJ catalán, amigo mío, estaba invitado a participar de la fiesta a modo de artista invitado. En esas, I, el DJ telonero de dicho artista invitado, solicitó en repetidas ocasiones mi contribución económica a lo que para él era una causa justificada, esto es: un DJ cubano y su novia, tras haber completado su sesión musical, merecía naturalmente la contribución económica de una *yuma* como yo, de bolsillo ancho en Cuba, para pagar todas sus consumiciones y las de su pareja. Por otro lado, aprovechaban también los recursos logísticos que mi presencia pudiese aportar; por ejemplo, empecé a colaborar y casi a trabajar para algunos de los DJ's que esa noche estaban allí, en *11 y 4*, distribuyendo flyers de las fiestas que organizaban o en las que participaban. Para esa misma fiesta había hecho lo mismo. En un primer momento esto podía parecer una muestra de su confianza hacia mí y del alto grado de mi participación e implicación en su actividad cotidiana, pero a la larga, estas solicitudes de ayuda se convirtieron en un abuso, llegando yo a poner tierra de por medio. Quizá llegué a recordarles, como ellos mismos dicen, que "no como mierda". Así,

recordé esto mismo a I, tratando de hacerle ver que mi holgura económica (relativa y siempre paragonándola a la de él) no era una “tarifa plana” de préstamos e invitaciones por el simple hecho de ser amigos. Con esto, la ayuda de todo tipo prestada a mi proyecto por muchos de esos DJ’s y principalmente por mi casero y compañero de casa L, el primo de DJoy de Cuba -Y-, conllevaba en ocasiones un cierto sentimiento de estar en deuda con ellos, sintiéndome como la parte más interesada en la relación.

En cualquier caso, tratándose de esos intereses que despertaban esos DJ’s para mi trabajo de campo, puede decirse que, en cierta medida, el interés en la relación etnográfica era mutuo. I, por ejemplo, solicitaba en ocasiones que le invitase a consumir alcohol en discotecas, como otros en otras ocasiones (en este sentido, solamente M o Mito era la excepción). D podía invitarme en su casa a compartir uno de sus “tacos” o Y colocarme en la lista de entrada a una discoteca. Así pues, la relación consistía en muchas ocasiones en un vínculo de empatía y solidaridad mutua a partir del cual se construía la relación etnográfica necesaria para el trabajo de campo y en la que los favores y ayudas eran recíprocos. Este aspecto puede entenderse, o al menos yo así lo hice en su momento, en dos direcciones distintas: Por un lado, el intercambio de ayudas y el servicio mutuo que hacía nuestra relación nos situaba en una condición de igualdad, nos necesitábamos, o mejor dicho, nos servíamos. Por otro lado, esa igualdad quedaba rota al ser dichos intereses de muy distinto tipo, por ejemplo, yo podía ser un contacto en España para los DJ’s cubanos, algo seguramente de mayor relevancia para la cotidianidad de esos informantes que para una finalidad académica de mi trabajo que a ellos nada o más bien poco podría aportar fuera de la isla. Sí existía por lo tanto un desfase en los intereses de ambas partes, reflejado por supuesto en que yo estaba en Cuba por nueve meses nada más y sabía que a mi regreso, ellos -al menos temporalmente y durante el periodo de redacción del trabajo- iban a tener una relevancia para mí exclusivamente científica.

Por otro lado, era más que perceptible la diferencia de trato que tuve con los cubanos y la que tenía con los *yumas*, como por ejemplo con unas muchachas

brasileñas con las que sí puedo decir había igualdad de condiciones en nuestra relación. Quizá estaba entablando amistad con los cubanos con cierta mirada sesgada por el defecto profesional. Una mirada crítica y analítica que los cubanos podían también lanzar hacia mí pero que no tenía como meta el “lucro académico”, esto es, escribir una tesina. Yo era, al fin y al cabo, y lo seré por ahora, simplemente una *yuma* vestida de negro.

Además, como ha quedado escrito en las hojas dedicadas a la planificación y como puede entenderse en la lectura del relato etnográfico comprendiendo en este la metodología para el trabajo, a lo largo de mi estancia surgieron diversos inconvenientes técnico-metodológicos que demostraban, una vez más, que efectivamente tenía un pie en la parte exterior del límite que define mi posición: externa a la vez que interna a la comunidad de la fiesta de música electrónica. Gran parte de esos inconvenientes se debían a que nunca antes había pisado la isla. Otras de las dificultades surgidas durante el trabajo de observación participante en las fiestas se debían al carácter sospechoso de las costumbres de una etnógrafa *yuma* en un ambiente enrarecido ya por las condiciones del régimen político que lo gobierna. ¿Estaría espiando, querría denunciar a alguien? Y precisamente para no cosechar más aún en el ambiente enrarecido y no levantar sospechas a nadie no pude nunca llegar a registrar imágenes en video ni anotar *in situ* cuestiones para mi diario de campo (y de hecho, hubiera sido impensable hacerlo en locales cerrados como discotecas, tampoco en Barcelona puede una introducir una cámara de video sin permiso en cualquier discoteca). Este hecho del que hablo de no poder anotar cuestiones de la observación en el mismo momento, en las propias fiestas, suponía que tenía que escribir en el diario de campo a posteriori. Así pues, daba el paso hacia dentro del ambiente de la música electrónica participando en las fiestas con mis informantes y amistades, y daba un paso hacia fuera debiendo analizarlas con efectos retardados, dando un paso hacia fuera para aproximarme al análisis, a un mundo científico-académico que nada tiene que ver no ya con la propia música sino con los intereses de mis informantes en nuestra relación etnográfica. ¿Era solamente amiga o un simple actor más en las fiestas? No

solamente. Por ejemplo, no se concibe el tránsito producido por la música y las drogas -al menos no superficialmente- de la misma manera por un participante que baila y pretende desinhibirse y divertirse que por alguien que debe citar hablando de ello, por ejemplo, a Durkheim. ¿Qué tiene este que ver con L o Y?

Por otro lado, un paso hacia fuera de mi posición como etnógrafa en Cuba es mi billete de vuelta y las imposibilidades para obtener permiso y beca y permanecer más tiempo en la isla. Por ello, me ha sido imposible asistir a lo que es prácticamente el único festival o *rave* de importancia y de grandes dimensiones en Cuba: el festival de *Rotilla* en el mes de agosto. Así pues, el billete de ida y vuelta en todo viaje y en todo tránsito del que hablaba al principio de este apartado es también literal en mi caso. No he permanecido en Cuba para bailar en *Rotilla* con el resto de actores de la escena sino que he regresado a escribir sobre ello, dando un paso atrás.

3.2. Lo global asistiendo e instaurándose en un marco local como espacio de negociación.

Tras una primera lectura de varios de los títulos de la bibliografía y ello acompañado por las primeras experiencias que tuve en las fiestas durante las semanas iniciales del trabajo de campo un puede tener la impresión de que el movimiento de la música electrónica en la isla escapa, por la singularidad del

contexto político y económico local, de toda comercialización de masas. La realidad es que sin duda existe comercialización del fenómeno desde el momento en que K, D, Y... pueden dedicarse profesionalmente a pinchar música y cobrar CUC's por ello. La venta de música electrónica no pasa quizá por comprar un álbum distribuido por una cadena de tiendas de música y editado por un sello internacional, pero sí halla su comercialización y puede decirse que es efectivamente comercial en el momento en que una paga la entrada en el Turf o cualquier otro local de fiestas. Además, el hecho de que el contexto cubano sea el del socialismo y que los fondos recaudados por la consumición de alcohol vayan destinados al Estado cubano no supone que no exista relación comercial con el vendedor al pagar un cubalibre. Sin duda la hay. Se paga al Estado y se negocia con él como consumidor de ron lo mismo que el Estado se lucra de tales ventas. Asimismo, los camareros de cualquier local sacan, además de su sueldo como trabajadores, un beneficio "por la izquierda" de la venta de consumiciones en las fiestas, trayendo alcohol "del estraperlo" y sacándose sus propios CUC's ocultándolos a los beneficios oficiales de la fiesta. Por lo tanto, hay comercialización. Se vende y se compra ocio en un contexto socialista, o mejor dicho -expresándolo de otro modo- se negocia "por la izquierda", o no, para gozar de la gozadera, valga la redundancia.

Así pues, se fabrica, publicita, comercializa y se compra la fiesta. El hecho de que se declare o no al Estado o de que entre o no en los circuitos oficiales de ventas de las discográficas y mánagers que trabajan con la música electrónica en Europa no excluye la posibilidad de venta. Además, las formas de negociación circulan también "por la izquierda" y no se limitan únicamente a términos monetarios. Los mecanismos de negociación son seguramente locales y debemos ponernos en situación para ver cómo se activan los modos y recursos por ejemplo "por la izquierda", pero el fin sigue siendo el intercambio de beneficios, en este caso CUC's a cambio de gozadera u ocio y baile a cambio de nombre para los DJ's y su posibilidad de vivir de la música y hasta viajar al exterior como ocurre en el caso de Y. Las formas de compra-venta son locales, sí, pero la lógica es, hasta cierto punto, también comercial.

Por otra parte, el término “comercial”, en Cuba y en Barcelona, suele entenderse por lo general por algo popular en el sentido de que está plenamente extendido entre la gente y es conocido y reconocido por una gran cantidad de personas. Además, “comercial” suele asociarse al ánimo de lucro tratándose de elevadas cifras monetarias. Con ello, tengo que decir que sería necesario ensanchar las miras sobre lo comercial y el ánimo de lucro, puesto que, como acabo de explicar en estas últimas líneas, “comercial” y “ánimo de lucro” pueden sostenerse por relaciones económicas extraoficiales, no declaradas al Estado cubano, “por la izquierda” y, en definitiva, fuera de los circuitos de las grandes distribuidoras, los sellos discográficos y las fiestas “White Label” en discotecas barcelonesas pagando, por ejemplo, consumiciones a los propios camareros que se lo embolsarán por cuenta propia, “por la izquierda” una vez más. Así, “ánimo de lucro” no viene directamente definido siempre por la acumulación de capital monetario en el caso de un DJ, pues si bien es cierto que los setenta y cinco CUC’s que consigue Djoy de Cuba (Y) por trabajar una noche en el Turf hallan un mayor crédito en la posibilidad que este adquiere al conseguir ganarse la fama en la isla y estar reconocido como profesional de la música por el Estado, yendo a Europa de intercambio y consiguiendo salir así de la isla esporádicamente. “Ánimo de lucro” y “comercial” o “comercialización” no son sinónimos única y exclusivamente en el caso estudiado de acumulación de CUC’s, enriquecimiento, discográficas, fiestas patrocinadas por marcas... Como decía Jules Winfield en Pulp Fiction, “los caminos del señor son inescrutables”, por lo que las vías para la comercialización rebasan los mecanismos arquetípicos de una globalización empresario-discográfica (mezclada con modas en la vestimenta) impotente y obsoleta a la hora controlar los intercambios de beneficios entre asistentes, DJ’s y camareros y la formación del movimiento de la electrónica cubana. No todo se negocia tomando el dólar por montura. Hay compra y venta en la electrónica más allá de la estética de las discotecas veraniegas de Ibiza. La prueba no está solamente en Cuba sino también en algunas de las raves organizadas en las cercanías de Barcelona. Ahora bien, existen notables diferencias entre estas últimas y Cuba. ¿Cuáles son estas?

No es mi intención efectuar un estudio crítico comparado de las raves a las que he podido asistir en Cataluña y las noches en los locales de La Habana, pero sí es cierto que la estética manifestada a través de la vestimenta en las raves peninsulares responde en muchas ocasiones a lo que podemos ver expuesto en los escaparates de las franquicias más conocidas de venta de ropa. Tal sello en los atuendos manifiesta cierta homogeneidad entre los asistentes veinteañeros de las raves aquí, homogeneidad que ciertamente señala una singularidad que los distingue de las personas que no asisten a las raves y optan por otro tipo de fiestas y estilos de música. A diferencia de esto, existiendo ciertamente modas de vestimenta en Cuba, no hallaremos asistentes a las fiestas vistiendo todos ellos camisetas y harapos de bandas *heavy-punk* como Mötörhead aparentemente únicos y personales pero comprados -todos iguales- en tiendas de franquicias. La moda en el vestir cubano y sus fiestas electrónicas no pasa por una distinción especial respecto de las prendas de vestir de transeúntes del Malecón o de los asistentes a otras fiestas de otros estilos de música. ¿Cuándo no encontraremos a L con una camiseta de Iron Maiden bailando al lado de una *muchacha* que viste falda estampada y se encuentran ambos en la misma fiesta bailando la misma música? Una distingue a quienes gozan de la música electrónica y el baile en el momento y el espacio de expresión de estos, no al calzar un determinado tipo de zapatillas deportivas. Con ello, los espacios y momentos de negociación de la identidad transmitida a través de esta clase de música son cruciales, siendo las formas de expresión *in situ* y la propia ritualización en el momento mismo de las fiestas las variables más centrales a tener en cuenta para la observación. La identidad se edifica así en la vida cotidiana de un DJ o un asistente al baile y su "sistema ceremonial" de forma esporádica y siempre efímera y casual, aunque se renueve periódicamente cuando una vez a la semana o con la asiduidad que sea vuelven a ponerse de manifiesto unas formas muy concretas de baile arrimando unos cuerpos a otros y ondulando las cinturas y un sentido del ritmo al son del DJ de turno. La identidad es pura y electrificante acción y actuación, no inscrita permanentemente en la frente de los participantes sino puesta de manifiesto y enormemente relevante en

espacios y momentos rituales: en la fiesta, en la gozadera. ¿Por qué sino iba a haber un término específico como este último para definir tales momentos y estados? Nadie es pues “participante de postín”. Los actores se reconocen solamente en la acción, la inscripción al movimiento la hallamos pues únicamente en esa actuación. Sólo en las fiestas mismas encontraremos la identificación de los elementos a observar. Así, la pregunta es el *cómo* inscrito en el *cuándo*.

Así pues, pude percibir durante el periodo de observación cierta heterogeneidad en la estética de los participantes de las fiestas. Tal heterogeneidad estética concuerda perfectamente con la variedad de los espacios donde se celebran las fiestas, desde la playa de Rotilla en el festival homónimo, hasta los jardines y parques de La Habana pasando por discotecas como *11 y 4 o el Turf*. A su vez, la heterogeneidad de la vestimenta y la variedad de espacios para la celebración de fiestas vienen acompañadas por el eclecticismo de los estilos musicales que mezclan los DJ's en las fiestas: techno, house, hip hop, rock, dance... y todo ello conformando la escena de la música electrónica al pasar por los rudimentarios equipos de mezcla de los DJ's. Así, no hay una categorización de estilos estereotipados como puedan ser una rave de drum'n'bass o de trance sino simplemente música electrónica o simplemente pinchada por un DJ y la gozadera como meta.

Con ello, enlazando estas líneas con la frase de Romy de “no hay más ná” respondiendo a mi pregunta de porqué se asiste a músicas de música electrónica, el eclecticismo y la variedad musical son el soporte para el ocio de la fiesta de música electrónica cuyo fin es el ocio y el baile y como digo, en definitiva, la gozadera. Por este motivo, los nombres de Carl Cox u otros DJ's presentes en las fiestas veraniegas de Ibiza o en los Love Parade alemanes no son indispensables en la música electrónica cubana, escapando esta a los cánones identificadores que propone un primer vistazo a los posibles efectos de la globalización. Y sí, ¿globalización?, ¿de qué modo? Llega a Cuba música descargada por Y y compañía de los aparatos MP3 de reproducción de los turistas y *yumas* varios a los que conocen en la isla, pero

por otra parte, el modelo de raves, fiestas y discotecas donde se escucha y se baila música electrónica aquí es casi desconocido para muchos DJ's cubanos, siendo sorprendentes para Y mis descripciones sobre las y los gogo's y sus atuendos y las fiestas organizadas por marcas de bebidas alcohólicas a las que podemos asistir en Barcelona, por ejemplo. Existe pues en Cuba una mezcla de estéticas, estilos musicales y medios técnicos, legales y económicos masticados por el contexto caribeño, cubano y socialista hasta configurar unos modelos de diversión y gozadera cubanos, locales. Con ello, la presión que las influencias exteriores ejercen sobre los estilos y las modas de la música electrónica no es unilateral ni mucho menos omnipotente sino que esta es acogida, empleada y manipulada por una presión local que, como siempre en todas partes, todo lo transforma. Y es que es efectivamente ahí donde entra en juego el trabajo del etnógrafo. ¿Dónde estaría sino nuestro gremio de antropólogos? No vamos a negarle ahora sus funciones. Queda así este aspecto clarificado. Aún así, la preeminencia definitiva de lo local no excluye el punto de vista de una *yuma* como yo al responder a las constantes demandas de consejo y asesoramiento de mis informantes sobre los estilos y la calidad de la música mezclada por los DJ's o en mis paseos para ir a comprar ropa en las "*trapi-shopping*"¹²⁹ con compañeras de fiesta residentes en la isla, cubanas o brasileñas.

4. Relaciones del movimiento con las instituciones estatales a nivel oficial y extraoficial

4.1. Producción y expresión identitaria del movimiento controlada por el Estado.

¹²⁹ Trapishopies: tiendas de ropa de segunda mano.

Han sido numerosas las veces que he podido ver a un/a participante del movimiento, "*gozándola*" en otra escena bien distinta, pero no creo que haya sido casual que ese mismo día -sobre todo los sábados- no hubiera fiesta electrónica alguna. Los asistentes a este movimiento participan según sus medios económicos asiduamente o bien de forma esporádica a estas fiestas, eligiéndolas a estas y no a otras, entre el abanico de posibilidades que existe en la isla. Pero, ¿por qué eligen esta música y no otra?, ¿qué consecuencias tiene esta elección en la construcción identitaria?

Primero cabría tener en cuenta cómo se introdujo en la isla y qué significado tiene para sus seguidores. La llegada de esta escena musical a La Habana tuvo lugar gracias a un seguido de acontecimientos históricos. Con la caída del bloque soviético, Cuba se vio sumergida en un período de escasez económica, nombrado *período especial*. Lo que desencadenó posteriormente la apertura al turismo en la década del 90, atrayendo consigo un flujo de novedosas corrientes provenientes del extranjero, entre las cuales figuraban nuevos estilos musicales como la música *dance*¹³⁰.

De entrada esta música llamó la atención simplemente por el hecho de provenir del exterior, lo cuál ya era algo significativo para una parte de la población cubana que anhelaba nuevas expresiones al margen de las impuestas anteriormente por la Unión Soviética y el Estado cubano que impulsaba e impulsa, un nacionalismo hegemónico del modelo cubano revolucionario. Por lo que el régimen castrista no vio con buenos ojos estas influencias musicales que llegaban de fuera y distaban de la música tradicional que promulgan.

Al principio este tipo de música solo se escuchó en los hoteles, prácticamente al margen de la población cubana, pero poco tardaron los habitantes habaneros en hacerse eco de ese nuevo estilo musical producido por máquinas y *DJ's*. El desarrollo de esta música por la capital fue imparable, extendiéndose a otros ámbitos festivos propios de los habitantes nacionales. Por este motivo, a partir del año 2000 el gobierno decidió lanzar varias

¹³⁰ Ver anexo 1. Breve repaso histórico de la llegada de la música electrónica a Cuba.

campañas contra una música propia de contextos capitalistas, advirtiendo de los efectos dañinos y perjudiciales que se desencadenaban de asistir a las fiestas electrónicas, dónde luces y flashes incitaban a los presentes al consumo de drogas. Asimismo se promulgaron varios decreto-ley que dictaban que en los eventos festivos un 90% de la música que sonara debía ser cubana, el otro 10% quedaba a elección del sonidista o DJ de turno.

Este fenómeno ha seguido creciendo imparable año tras año, lo que ha comportado que algunas instituciones culturales pertenecientes al Estado, se hayan acercado a este estilo musical y su expresión por diversas razones. Una de ellas es el Laboratorio de Música Electroacústica, el cual comenzó a interesarse por esta música sobre el año 2003 al escuchar que había un joven cuyo apodo era Y que producía su propia música. La inclusión posterior de este músico al Laboratorio propicia una nueva línea de trabajo, ya que este informa al centro de todos los DJ's que a su vez producen sus propias creaciones musicales desde Cuba. Este aspecto sobre la creación musical es el que despierta el interés del Laboratorio por este colectivo, debido a que este centro es un lugar que trabaja por defender la tecnología aplicada a la música. Así, el Laboratorio trabaja investigando, enseñando, creando y promocionando la música electroacústica. No se trata una empresa con ánimo de lucro ni de una empresa pública siquiera, sino que pertenece al ISA (Instituto Superior de Arte), por lo que su función como su propio nombre indica, es experimental, educativa y promocional. Aunque la rama que han trabajado siempre quienes forman parte del Laboratorio sea la música electrónica de concierto, producida con un objetivo claramente divergente, la escucha. Sin embargo, no cabe duda que la creación musical es similar al trabajar desde la misma fuente sonora: la *computadora*.

Nosotros siempre hemos defendido, la diferencia que hay entre un productor de música, creador y un pinchadiscos o DJ como le llaman en un centro nocturno, lo que hace es ponerte cosas tan elementales, que lo que hacen es subir un canal con Madonna, te lo baja y sube después a Van Van, eso es la diferencia. Lo que nos

interesa a nosotros es que sean creadores que tengan un trabajo musical, que es revisado, antes de entrar aquí. Siempre fueron revisados por profesionales de la música: compositores, profesores vinculados al Laboratorio... Que ya nos dan unas referencias, de que hay un talento, hay... Y en lo posible les decimos algunos cursos de teoría musical, se les da información de si viene algún compositor extranjero, ellos son invitados a todas las actividades¹³¹.

Otra institución gubernamental que se ha interesado por este movimiento es la asociación HS (Hermanos Sáiz), la cual acoge a jóvenes artistas de entre 17 a 35 años de los movimientos vanguardistas de la plástica, la música, la literatura y el audiovisual, intentando promocionarles. En cada provincia del país hay una casa de jóvenes creadores donde los artistas pueden encontrar promotores culturales para dar salida a su trabajo. Para poder pertenecer a esta asociación hay que hacer entrega de un currículum de vida artística y una carta de voluntariedad, argumentando porqué desean formar parte de este colectivo. Estos documentos pasan a ser revisados por un jurado que decide quién tiene la calidad artística necesaria para pertenecer a la HS. Una vez pasada esta fase de selección, los artistas deberán pagar un peso mensual para pertenecer a la asociación. Esta tiene como objetivo encaminar y desarrollar los proyectos de estos jóvenes artistas, para que una vez acabado el período de membresía con esta institución, puedan acceder a la UNEAC (Unión de Artistas y Escritores de Cuba).

La HS lo que hace es promover el arte de los jóvenes, de abrir espacios, de buscar, de colocar la obra de aquellos artistas que destacan, ya que algunos entran pero con el tiempo no hacen más nada. Pero los que se mantienen activos, tiene una obra buena, la HS trata de colocar en los medios, que tengan atención en algunos programas, pero no les paga, porque como te digo es una asociación promocional¹³².

¹³¹ Entrevista N, día 21 de mayo de 2010.

¹³² Entrevista a C, 15 de abril 2010.

Sin embargo el apoyo más importante que reciben los músicos de esta institución es que si se realiza un intercambio cultural o un acto semejante, la HS realiza los trámites necesarios para resolver con rapidez la salida de los artistas siempre y cuando el país invitado (que anteriormente debe presentar una carta de invitación) se haga cargo de todos los gastos que esta persona pueda tener.

De este modo vemos cómo el movimiento se ha visto relacionado a dos instituciones pertenecientes al Estado, por un lado, al Laboratorio, que se interesa por la cuestión creativa y, por otro, a la HS, que se encarga de la promoción de artistas jóvenes cubanos. Pero ¿qué consecuencias tienen para el movimiento los vínculos establecidos con estas asociaciones?, ¿qué discurso identitario surge por parte de estos entes institucionales? Por una parte, la incorporación de estos músicos al Laboratorio a propiciado un cambio de nomenclatura, al llamarse DJ's productores, demostrando que no sólo pinchan o mezclan música sino que también la componen. Por otra parte, los productores son invitados de forma sutil por la institución a utilizar en sus creaciones elementos de la música tradicional. Además, existen ciertos requisitos en relación a las letras de las canciones que deben cumplirse si se quiere superar el filtro de la censura. Por ello, existen ciertos parámetros a los que hay que ceñirse a la hora de componer si quieren los DJ's ser ayudados por el Laboratorio.

Ahora mismo yo no he estado en ningún concierto programado por el Laboratorio hasta ahora. Ha estado Y, W, K, Iván Lehardi, han estado muchos de ellos. A mi ni me llaman de un *carajo* para nada de eso, estoy en candela con esa gente, si me preguntas de eso, voy a *echar la pesca*, normal, estoy *fula*¹³³.

En referencia a la HS se puede observar cómo su promoción se limita básicamente al perímetro estatal. Y las acciones que se llevan a cabo con los DJ's a lo largo del año son limitadas. Esta divulgación básicamente se

¹³³ Entrevista a D, 22 de abril 2010

“voy a echar la pesca, normal, estoy fula”: voy a hablar mal, porque estoy enfadado.

concentra en algunas fiestas gratuitas que se organizan en La Habana -como la que tuvo lugar en el "23 y G"- y en festivales como el de Música Electroacústica y las Romerías de Mayo en Holguín. La vinculación a dichas entidades auspicia a los músicos, pero no ha significado una institucionalización del movimiento, debido a que el Instituto Cubano de la Música no los acepta como músicos. Por lo tanto, algunos músicos no tienen la posibilidad de profesionalizarse y tener representación legal.

Que pasa, que nosotros los DJ's no tenemos empresa, tenemos respaldo del Laboratorio, de la AHS; pero no tenemos respaldo para trabajar, como un salario y toda esa historia, somos *freelance*, no pertenecemos a una unidad¹³⁴.

Yo estoy disgustado con ese tema de eso, porque hay muchas cositas que están ahí en el aire, que la gente piensa que nosotros somos de ahí y yo estoy allí si quieren que pinche en un festival. Pero al fin de cuentas tu no me das un permiso para nada, un papel, ellos no tienen ninguna autoría encima de nosotros¹³⁵.

Otro sector que también cabe analizar por promulgar el discurso identitario sobre el movimiento electrónico visto desde el Estado, es la prensa escrita. Centrándose básicamente en las revistas dedicadas a la música cubana, en las que podemos encontrar escasos artículos sobre la música electrónica y su escena. Estas publicaciones prácticamente se restringen a la revista: *Clave*¹³⁶. En esta, es fácil entrever cuál es el discurso propiciado en la actualidad por las autoridades. Veamos pues algunos fragmentos:

Llama la atención que, entre nosotros, la música electrónica ha estado asociada a las corrientes de vanguardia y de experimentación en los terrenos de la música culta.

¹³⁴ Entrevista a Y, 27 de marzo 2010.

¹³⁵ Entrevista a D, 22 de abril 2010

¹³⁶ Clave año 8 numero 2-3 2006 ps 77

En lo que concierna a Cuba, en buena medida por las carencias tecnológicas que ha tenido el país, las corrientes que se reúnen en torno a la música electrónica y sus dos principales subgéneros, el techno y el house (con ramificaciones como jungle, gangsta-rave, drum&bass, trip hop, hardcore techno, voicebeat...), apenas se han desarrollado. Cabría decir que quienes entre nosotros se han orientado hacia esta variante sonora contemporánea, han tenido que hacer su obra desde una estética pobre y doméstica, en consecuencia y proporción con las limitaciones tecnológicas del contexto cubano. Así, predomina un sonido que en numerosas ocasiones pudiera considerarse pobre, rudimentario y hasta "sucio", con ciertas analogías a lo producido internacionalmente en los 70 y 80. Esto, en vez de valorarse como una dificultad, resulta harto interesante porque lo disponible tecnológicamente condiciona un resultado que, a su vez, describe estas condiciones devolviéndonos un producto coherente con nuestras posibilidades. De tal forma, lo que es consecuencia de carencias se transforma en propósito estético.

A propósito de nuestros *disc-jockeys*, últimamente entre ellos hay un auge de quienes están mezclando tendencias como el house y el trance, que ya están generando temas bailables en determinados circuitos habaneros [...]. Vale también acotar que, entre los cubanos, al igual que sucede en Latinoamérica, muchos *disc-jockeys*, a la hora de producir sus temas, exploran los senderos de la música tradicional, con lo que por semejante vía secuenciadores y *samples* interactuarán tanto con instrumentos acústicos como con voces, en no pocas oportunidades priorizando las líricas de las piezas, algo no muy común en la producción de música electrónica desarrollada en lugares como Europa y Estados Unidos.

Primeramente y como se puede observar, desde los estamentos oficiales se relaciona este estilo musical con la experimentación, divulgando en muchas

ocasiones su importancia por proceder de la música electroacústica cubana. Segundo, vemos cómo los escasos y limitados recursos instrumentales acaban siendo una ventaja estética para los músicos. Otro aspecto siempre presente cuando se habla de música electrónica desde instituciones estatales, es que este estilo bebe en muchas ocasiones de la música tradicional, lo que a su vez le aporta un carácter distinto de las creaciones provenientes de Europa o Norteamérica. Y es que <<La incorporación de los medio técnicos más avanzados no representa peligro alguno de “deformación” puesto que es línea de la Revolución Cubana llegar a la más alta tecnificación de la producción>>¹³⁷.

Cuando se habla en esas publicaciones: La Gazeta de Cuba, Clave, El Punto G, El Caimán Barbudo y La Calle del Medio. Del alcance global que tiene este movimiento, se destaca que esto ocurre por una lógica del desarrollo que tiene el país en relación con otros rincones del mundo. Con esto, se utilizan referentes teóricos antropológicos, como es el concepto de *transculturación*¹³⁸ para hacer referencia a este fenómeno. Como argumenta J Martí en un boletín cubano: <<Podemos entender todo proceso de transculturación como aquel acto de difusión que implique cambios finales, semánticos y funcionales como resultado de la propia construcción y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión>>¹³⁹.

Una singularidad estilística que le ha facilitado a la música electrónica cubana la relación con las autoridades es la ausencia de letras en las canciones, de un mensaje explicitado verbalmente. <<La mayoría de esta música no tiene letras, y cuando las tiene, tienden a ser sencillas muletillas o tópicas evocaciones de celebración, esperanza, intensidad o sentimientos místicos>>¹⁴⁰. Esto ha propiciado ciertas apertura en relación a otros géneros

¹³⁷ La música, lo cubano y la innovación. P34

¹³⁸ Transculturación: este concepto implica sobre todo la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento. 10 boletín 8

¹³⁹ Martí

¹⁴⁰ loops p 20

musicales, como puede ser el *Hip-hop*, que por el contenido de sus letras ha tenido que lidiar con muchos inconvenientes institucionales.

Esta música a logrado sortear todos esos obstáculos y cada vez mas va adquirir mas protagonismo. Porque es solo música, ritmo, nadie se esta maltratando, nadie se le cae de golpes a nadie, nadie se esta manifestando a favor y en contra de nada¹⁴¹.

Todos estos aspectos han tenido repercusiones en la forma en que los participantes, pero sobretudo los músicos, construyen y se identifican con el fenómeno musical. Estos participantes han forjado un discurso en el que ratifican que la música que ellos producen es música propiamente cubana y en su gran mayoría bebe de los ritmos isleños tradicionales. Debido a esto, algunos de los músicos se ciñen a esta línea de argumentación al saber que sus composiciones pueden tener mayor divulgación. De este modo vemos cómo el Estado da la posibilidad de crear, experimentar y divulgar la música electrónica dentro de unos parámetros que se acotan según el sentido nacionalista que quieren otorgar los organismos públicos a esta música. Y niegan la posibilidad de profesionalización con las garantías legales y económicas que supondrían para los DJ's. La única persona que es vista como músico por el Estado, reconociéndole su trabajo, es Y, que entró a formar parte de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) en 2010. ¿Será el DJ oficial del Estado?, bien, su apelativo es Y de Cuba, como sabemos. Así, el discurso que surge del sistema político socialista pretende moldear el movimiento, reduciéndolo a una expresión musical experimental fruto del proceso de la música electroacústica. Este discurso trabaja a partir de unas bases meramente nacionalistas y presenta la música electrónica oficialmente en diversos espacios culturales: inauguraciones, festivales, conciertos y algunas fiestas en lugares públicos bajo supervisión estatal y fuera de cualquier circuito comercial.

¹⁴¹ Entrevista a C, 15 de abril 2010

Además de este discurso propuesto por el Estado cubano, también se ha forjado una idea del movimiento desde la mayor diáspora cubana, situada en la ciudad de Miami, Estados Unidos. La cuál concibe esta escena como una corriente contracultural, contestataria, que lucha a favor de la libertad y en oposición al Régimen Socialista. De esta forma, vemos cómo los discursos generados entorno a este movimiento musical y festivo por parte del Estado distan en ocasiones de la realidad del movimiento, politizándola según la ideología oficial del Estado. Lo que acarrea ciertas consecuencias entre sus participantes que ven como su construcción identitaria responde en ocasiones a parámetros impuestos desde el Estado y no solamente a la música y su expresión. Para ejemplificar este cometido, propongo el visionado de dos noticias televisivas sobre *Rotilla* aparecidas recientemente, una, emitida por la televisión cubana en el programa *Panorama Semanal*, la otra, retransmitida desde Miami (EUA) por el espacio televisivo de *María Elvira*¹⁴².

4.2. Producción y expresión identitaria al margen de la ley.

Desde el momento en que los músicos de este movimiento no son reconocidos por el Estado, su papel en la escena musical habanera es pues liminar, manteniéndose al margen de la ley normalmente y rigiéndose solo por esta cuando las instituciones estatales precisen de ellos para alguna actuación. Lo

¹⁴² Ver anexo 2. Noticias televisivas acerca de *Rotilla*.

mismo ocurre con las fiestas, la mayoría de las cuales no están autorizadas, siendo legales solamente en las ocasiones que se producen por el gobierno y en el excepcional festival de Rotilla, por tener los permisos oficiales necesarios para su ejecución. Así, a la escena se le concede un lugar muy reducido dentro de los parámetros de censura del Estado, lo que conlleva que casi la totalidad de sus acciones se lleven a cabo al margen de la ley, de forma clandestina, alternativa y paralela a la ley y, en definitiva, “por la izquierda, en una ilegalidad de la cual son todas las partes cómplices consabidos.

Como se ha podido observar en el punto 4.1. Producción y expresión identitaria del movimiento controlada por el Estado, el discurso gubernamental prácticamente no menciona ciertos aspectos fundamentales del movimiento electrónico. Uno de ellos es el fenómeno festivo que la acompaña: la fiesta. El otro es la comercialización, tema al que no se alude en ningún momento, lo que priva a los DJ's de tener oficialmente un trabajo remunerado. Por lo que músicos y asistentes se ven confinados a moverse, como digo, “por la izquierda”.

Es más fácil organizar conciertos que fiestas, en el baile es dónde más obstáculos les ponen. Por recursos y después por otros obstáculos. Por ejemplo en el Festival de Música Electroacústica ellos tenían pactado pinchar cuatro noches y se convirtió en una, la de los alemanes y Lehardi. Y teníamos las actuaciones reservadas desde julio. Pero lo peor fue para el público, ¡los *tronchan!* Porquerías que hacen, todo un esfuerzo para el pueblo, es cabrón!¹⁴³

[...] trabajo en proyectos como la Mostra, dónde tu fuiste, en el festival de Cuerda Viva, aunque no pagaban ni cojones, pero uno siempre busca una alternativa. El sistema no acompaña ni *pinga* a toda esta *talla*¹⁴⁴.

¹⁴³ Entrevista a N, día 20 de mayo de 2010.

¹⁴⁴ Entrevista a K, día 21 de mayo de 2010.

Esta razón es la que ha llevado a los DJ's a convertirse en promotores de la "gozadera electrónica", produciendo sus propias fiestas, en las que acatan múltiples funciones: organizadores, promotores, técnicos de sonido y músicos. A la vez, estos divulgan su música por otras vías como internet. Estas fiestas al margen de la ley son las que han impulsado el movimiento y lo siguen haciendo, debido a que es mediante esas fiestas como el público puede asistir con asiduidad a los rituales electrónicos. Pero no es solamente el movimiento electrónico el único que se mueve al margen de la legalidad, "por la izquierda", sino que prácticamente se puede realizar cualquier actividad por esta vía: comprar comida, ropa, libros, recibir clases particulares de música o de cualquier otra temática, ir al gimnasio, a la modista, graduarte las gafas... Esto lleva a una gran parte de la población, por no decir a toda -ya que algunos bienes materiales sólo se pueden conseguir de este modo- a moverse dentro en un espacio o hueco de alealidad, liminaridad entre la legalidad y la ilegalidad denunciabile. Y ¿por qué utilizar esta terminología, en vez de emplear la denominación de 'ilegal'? La diferencia radica en que esta alealidad está perseguida hasta cierto punto, aceptándose de forma extraoficial; sino, ¿cómo sería posible que se estuvieran llevando a cabo al menos dos fiestas de electrónica cada semana durante más de diez años? De esta forma vemos cómo estas prácticas alegales que son nombradas de formas diversas: "por la izquierda", "inventar o resolver". Son un continuo dentro del país, en el que la economía sumergida juega un papel fundamental, ya no solo para el movimiento, sino para el sustento y la socialización de toda la población.

Por tanto, ¿cómo afecta este contexto al discurso identitario de los participantes?, ¿qué construcción identitaria surge al margen de la oficialidad? Para empezar, cabe decir que en Cuba como en el resto del mundo, se erige como un movimiento músico-festivo que aboga por la música electrónica, hecha con instrumentos electrónicos, y su expresión festiva como su máximo estandarte. Entendiendo que este tipo de movimiento se erige para la fiesta y por la fiesta. Sin que ello signifique que dentro de la electrónica tengan cabida otros estilos que no cumplan con la misma función y con los que los

músicos de esta escena puedan experimentar. Esta música y su proceso ritual son visto como un nexo de unión entre las personas al no entender de barreras, tanto por su alcance global, como por sus procesos de composición musical. La creación de <<L'obra no es considera un objecte acabat propietat de l'autor>>¹⁴⁵, sino que constituye una producción colectiva de la creación musical, ya que las piezas pueden remezclarse con otras o samplearse¹⁴⁶. Entendiendo que es cubana porque se realiza en Cuba, aunque como he explicado la intencionalidad del proceso de composición no restringe.

A priori y según las consideraciones de los participantes en la escena, esta música electrónica no tiene nacionalidad alguna, puesto que siempre está a disposición de ser modificada por otra persona venga de donde venga, pudiéndose encontrar ésta en la otra punta del planeta. Estos son los alegatos que formalizaron Y y D en una entrevista¹⁴⁷, cuando les preguntaron sobre la "cubanía" de esta música.

Djoy: Mira, el DJ es cubano, la música la pone y la mezcla un cubano y el público que está ahí es cubano. Y estamos en Cuba. Más nada. Lo mismo podemos poner un tema de un japonés, que atrás viene uno cubano, o de un ruso, no importa, es como tu haces el drama, la dramaturgia de la mezcla que tu formas. Él (K) hace un tema como productor, yo lo mezclo, el mérito me lo llevo yo con la mezcla que haga: con mi tema o, con su tema...¹⁴⁸

DJ D: Es que no tiene que haber obligatoriamente un bongó o un tambor o una onda africana como patrón, para que sea cubana.

Esta música se promulga como popular, porque las nuevas tecnologías han posibilitando poner al alcance de las personas novedosas técnicas de composición. Permitiendo que individuos con inquietudes por este tipo de

¹⁴⁵ Loops, 168

¹⁴⁶ Samplear: cojer muestras de audio de otras composiciones previamente grabadas y utilizarlas para la creación de composiciones musicales.

¹⁴⁷ Calle del medio, enero del 2009. p12

música y con los medios necesarios, puedan experimentar desde su propia casa, como si de un laboratorio musical se tratase. Ésta popularización también tiene que ver con el tipo de fiesta que acompaña a este movimiento, la cuál divulga un espacio festivo para todo aquel que quiera participar, sobretodo mediante las fiestas *rave*, que invitan a todas las personas a formar parte de ellas de cualquier modo (como organizador, público, músico) y en las que todas las personas son importantes ya que forman parte de un engranaje colectivo, siendo este el único modo de llevar a cabo una *rave*. Ésta participación igualitaria también está presente entre los músicos y el público. El DJ es una figura fundamental e indispensable pero no es el centro, la importancia reside en todos los asistentes que lo acompañan y le dictan o inspiran el ritmo con la intensidad de su baile. La masificación y comercialización del movimiento en muchos países ha transformado la figura del DJ convirtiéndola en la pieza clave, como si de una estrella del rock se tratase. En Cuba, la multitud sigue teniendo el papel primordial en los eventos festivos, en los que es habitual observar como los asistentes no están pendientes del DJ, mirándolo sin cesar, sino que gozan en la pista. Se trata de una interacción continua de demandas y correspondencias rítmico-musicales entre el artífice de la música mezclada y sus adeptos, ¿o es quizá el DJ quien se añade a la fuerza del grupo y los cuerpos moviéndose, no siendo estos su rebaño?

De este modo, vemos cómo la idea principal que promulga esta escena es la diversión e interacción social a través de sus rituales, del *ritus electronicus* en los que todo el mundo sin distinción alguna -aunque como hemos podido observar esto solo se da en algunas ocasiones- está invitado a participar. Una situación que ejemplifica esta invitación a la participación, es la que narró Enmanuel Blanco, director del Laboratorio de Música Electroacústica en los únicos eventos que el grupo de DJ's electrónicos han dado para las juventudes militantes del partido:

Este fenómeno no genera violencia, no articula el rechazo y la temerosidad. Mira a mi en los conciertos para las juventudes a mi lo

que me tenía cogido la cabeza era el puesto del Capitolio. Ya que el público sería mas difícil, ya que por aquellos tiempos el reggaeton había estallado. Enviaron tres furgones con policía. Entre el público vi a un muchacho, al cual se le veía un arma blanca. Cuando D empezó el público comenzó a gritar, que querían reggaeton. A los diez minutos, vi al muchacho haciendo movimientos al ritmos de esta música. Todos estaban disfrutando de la música, porque esta música no tiene mensaje, hay que pasarlo bien. No es violenta, es para disfrutar¹⁴⁹.

La gozadera propia de estas ceremonias es vista como un *ritus* sanador, con el cual sus asistentes dejan atrás sus preocupaciones para adentrarse en otro universo del que regresaran curados, y sin el cual sus vidas se convertirían en algo pesaroso. Erigiéndose como una necesidad para sus asistentes:

La considero una música muy importante, es necesaria. No te hace pensar, te hace mover, a veces utiliza alguna frase o coro, pero muy sutil lo que hace es llevarte a un estado de animo. Para nada es político manipulador, ni te pone en contra de nadie, ni genera violencia. Cuando nos vamos a bailar con esta música y sales es como si hubieses hecho una catarsis, te limpias de todo tipo de energía negativa, es vivificadora¹⁵⁰.

Esta evasión de la realidad que se desprende fruto de estas ceremonias ha catapultado el fenómeno, adquiriendo mayor relevancia y protagonismo a medida que pasan los años. Sorteando obstáculos al no promulgar ningún mensaje lícito contrarrevolucionario que pueda afectar de forma severa su aceptación por las autoridades.

Por todos estos parámetros, el fenómeno electrónico en Cuba se identifica y propone como un movimiento *underground*, puesto que está lejos de pertenecer a estamentos oficiales. Como una escena no masificada, ni

¹⁴⁹ Entrevista a N, día 21 de mayo de 2010.

¹⁵⁰ Entrevista a C, día 14 de abril de 2010.

comercial, en el sentido que su principal objetivo es crear una música o una mezcla que se lo haga pasar bien a la gente y responder a las demandas de su público para interactuar de un modo concreto, la música, y no sacar rentabilidad económica de las canciones como *hits* enlatados. Esta música propone otra forma de entender la música en Cuba, ya que su escucha se realiza en el contexto festivo fuera de los circuitos que siguen los 'estilos nacionales' y alternativa por dar otra vía diferente a la música que promueve el Estado. Esta vía es autodidacta al no haber centros o academias que impartan enseñanzas musicales de esta índole.

Cuando se habla de *Rotilla*, se añade que es un movimiento autogestionado, sin ánimo de lucro.

El otro día hice un chiste con alguien diciendo que los tipos más comunistas que había en este país éramos nosotros (risas) Porque buscamos dinero fuera, para gastarlo en hacer eventos en Cuba, que además hacemos gratis, nos tendrían que dar la medalla del trabajo¹⁵¹.

Identificamos la electrónica cubana como un tipo de fiesta que forma parte del movimiento electrónico global y lucha por transformar un espacio público, en el que imperen otras normas durante su transcurso, fuera de las reglas oficiales, y en el que las personas puedan tener libertad en sus acciones, siempre y cuando no molesten a los demás presentes. La singularidad es que lo hace por medio de unos canales muy concretos definidos por un contexto local particular que la obliga a crecer "por la izquierda" desde su nacimiento si no quiere ser 'nacionalizada' y controlada por el Estado y sus instituciones. El Proyecto Rotilla ha tenido repercusiones en cuanto a festival, pero también ha trascendido como idea, ya que mediante su ejecución, un grupo de personas se ha agrupado con el objetivo de crear Matraka, conformándose como un grupo de trabajo destinado a funcionar como una casa productora sin que exista lucro y con el objetivo de hacer eventos dentro de Cuba. Por lo

¹⁵¹ Entrevista a M, día 12 de abril de 2010.

tanto, intentan conseguir sus participantes y promotores el dinero de patrocinadores e instituciones cuando conviene y funcionan como una productora ejecutiva que al mismo tiempo produce eventos en el terreno. Salen y entran continuamente de la legalidad.

Esta identificación *underground* del movimiento, va acompañada al mismo tiempo de un deseo por institucionalizarse como en fenómeno musical con identidad propia:

Queremos una cosa que sea para DJ's, para música electrónica como la Agencia de Rock. Es que tenemos una identidad y hay una cosa sólida entre nosotros¹⁵².

A pesar de ello, ahora parece ser que seguirá primado esta identificación *underground* de la escena electrónica. Vista tanto desde sus seguidores como desde las instituciones.

¿Cómo es la institucionalización de esto? Bueno realmente institucionalización todavía oficialmente, no la hay. Sigue siendo indiscutiblemente un movimiento underground.

¹⁵² Entrevista a Y, día 11 de abril de 2010.

5. Conclusión: 'Liminalidades por la izquierda'.

Las relaciones que se establecen fruto de esta investigación, devienen situaciones liminales, puesto que se mueven en los márgenes, a caballo de lo legal y lo ilegal, de lo oficial y lo extraoficial, de lo local y lo global. Saliendo y entrando de un lado a otro con toda facilidad. Comenzando con mi situación como etnógrafa, que pronto sería definida por la propia realidad cubana. La cual no tardaría en darme un papel liminal. Adquirido el permiso de residencia temporal, el país me brindaba la oportunidad de poderme quedar durante prácticamente un año, tiempo que la universidad había estimado para la realización de mi trabajo etnográfico. El cual para comenzar había firmado el músico Juan Piñera, sin que este me cotutorizase a la hora de la verdad el trabajo. Sino que un de sus discípulos S, fue la encargada no de darme un soporte como mentor del trabajo, sino de aportar todos los documentos necesarios para que pudiera realizar esta tesina en el país, al margen por

tanto de lo que explicitaban los papeles. Esta forma de hacer y deshacer que puede advertir ya desde el inicio se convertiría poco a poco en un habitual, estando también mi residencia fuera de los parámetros legales que dicta el gobierno. A ojos del cual yo era la pareja de A y me quedaba en su casa a vivir durante un tiempo. Lo que en la realidad significaba que vivía en casa de L pagándole un alquiler en CUC a su mamá G. Esta residencia al margen de la legalidad comportaba que a ojos de los posibles vecinos *chismosos* de L yo era su *jeva*. Por todo ello siempre debía tener muy presente quien era la persona con la que hablaba, puesto que mi situación cambiaba situarme en una posición u otra.

Por otra parte yo, una *yuma* española establecida en mi residencia ilegal, en casa de L, veía como mis actividades cotidianas pasaban a ser también ilegales. Además de mi predisposición como antropóloga para moverme como una no-yuma, el contexto se encargaría de enseñarme a vivir “por la izquierda”, como lo hacen habitualmente los cubanos llegándome a decir que “estaba *escapá*”, por saber de las posibilidades que se me ofrecían al margen de la legalidad. Así que cosas tan básicas como comprar comida se convertirían en una actividad “por la izquierda”.

Mi situación también era liminar en otro sentido, yo era una observadora participante a la vez que externa del objeto de estudio. Por lo que en ciertos momentos realizaba mi papel como etnógrafa asistiendo a la “tremenda gozadera con mis informantes”, a la par que encarnaba la figura de una *yuma* venida a Cuba temporalmente, con la relación de estatus económico que acompaña al rol del *yuma* en La Habana. Esta circunstancia era ambigua, por un lado eran innegables los lazos de amistad que se iban forjando con mis informantes, con los que convivía y compartía mi día a día. Comportando que cualquier experiencia o conversación informal fueran interesantes para el trabajo. Así que en cualquier momento la *familia* electrónica podía ser interrogada, lo que implicaba una deuda con ellos, que se hacía visible de diferentes formas. Como persona perteneciente a la *familia*, me veía recriminada por Y si decidía ir a otros eventos festivos como fiestas *mikis* o conciertos de reggaetón. A la par que como *yuma* era “invitada” a pagar las

consumiciones de mis *compadres*, interrogada por tener información del exterior sobre lo que nos unía, la música electrónica, y una futura conexión con Europa. Por lo que estas relaciones formaban vínculos de empatía y solidaridad mutua, favores y ayudas de un lado a otro.

El movimiento de música electrónica también se construye de forma liminal, ya que los participantes del movimiento electrónico, aportan laxitud a la legalidad, por entrar y salir de ella de forma continuada. Como se ha especificado en el punto 4. Relaciones del movimiento con las instituciones estatales a nivel oficial y extraoficial, la figura de los músicos de esta escena no está reconocida por los estamentos oficiales, por consecuencia todas las actividades que llevan estos a cabo son ilegales. Siendo una minoría los actos legales promovidos por el Estado y sus instituciones culturales. Esta forma estatal de enmarcar a los DJ's provoca que toda la escena devenga ilegal, puesto que no pueden ser contratados como DJ's formalmente, por lo que tampoco se les permite hacer eventos festivos. Reitero que esta ilegalidad es una constante, ejemplo de ello es que el Festival de Rotilla constando con los permisos necesarios, se ve arrastrado a "resolver" si quiere tener un servicio de *guaguas* disponible para sus participantes.

Esta liminalidad del movimiento también abarca otro aspecto, construyendo el fenómeno electrónico a caballo entre lo global y lo local. Una de las cuestiones centrales de la investigación sobre la música electrónica en Cuba es la de saber si enmarcar o no tal movimiento en una escena de la electrónica a escala global o, por lo contrario, distinguirla como un fenómeno básicamente local que se sirve de los sonidos de los DJ's para recrear la identidad de los cubanos que asisten a las fiestas teniendo en cuenta variables locales. Así, la música electrónica en Cuba puede considerarse como un movimiento que trasciende por un lado los estilos musicales isleños y su ligadura con las políticas de promoción cultural-nacionalista del gobierno (como ocurre con la música tradicional cubana y afro-americana) y por otro trasciende también los identificadores arquetípicos de la electrónica global, patrocinada y encarnada por la escena llevada a cabo en los Love Parade, las discotecas ibicencas o incluso sus antónimos, las raves pirenaicas o playeras

en Cataluña, sur de Francia, Inglaterra o norte de Italia, por ejemplo. De este modo, la escena que he pretendido analizar va también más allá del simple fenómeno estilístico musical para enrolarse en un sentimiento local desencadenado de la situación política, económica y social del país en el que me sitúo, Cuba.

Por un lado, las drogas tan presentes y casi imprescindibles para emprender el trance y el viaje que supone asistir a una rave por ejemplo en las costas del Garraf o para pasar una semana de vacaciones ibicencas saliendo de fiesta de sol a sol, no son en Cuba más que un signo de poder económico para los que pueden permitirse tomarlas, estando lejos de formar parte del ADN de la escena electrónica de La Habana. Simplemente son un accesorio optativo para aquellos que pueden permitirse adquirirlas.

Por otro lado, la estética de los actores que participan en las fiestas de música electrónica fuera de Cuba es, en muchas ocasiones (y siendo muy variable dependiendo del local o espacio abierto donde se organicen las fiestas), un ingrediente fundamental para la identificación de las personas que participan, señalándolas como seguidoras de un fenómeno u otro. Por lo que la fiesta en sí rechaza todo eclecticismo y se encamina a conformar un ambiente homogéneo: por ejemplo, en una rave de trance no habrá drum'n'bass y viceversa. En Pachá no pincharán dance sino house por ejemplo, lo mismo que un joven que gusta del trance no acostumbrará a seguir el programa de fiestas de house en discotecas barcelonesas ni se declarará fan de otra movida lúdico-festiva demasiado distante de la de las raves, por poner otro ejemplo. Así, la estética, tanto de las vestimentas como de los espacios de celebración de las fiestas, como de los estilos musicales es de lo más variable, remitiéndose fundamentalmente a las escasas posibilidades técnicas de los DJ's y debiendo pinchar estos en sus fiestas con los escasos medios que están en sus manos además de que pincharán toda la música que sean capaces de adquirir, viéndose con ello obligados a mezclar estilos de lo más dispares y nada recomendables para un DJ de fama. Por ejemplo, la gente joven empieza a ir a Goa, India, por el trance y lo que de

sus fiestas se desencadena, convirtiéndose este estilo tan concreto en el punto estructural del movimiento. Por su parte, en Cuba “no hay más ná”, con lo que la necesidad de explotar la escasez de música electrónica que mezclar en Cuba traída del exterior, no es en La Habana una simple limitación que coarte el desarrollo de las fiestas sino una nueva característica fundamental en las sesiones de DJoy de Cuba y otros tantos DJ’s cubanos.

Así, no es que en Cuba el hecho del baile y el ocio ocupen un papel más central que el del estilo de la música que se pincha, simplemente, el hecho del “no hay más ná” es una propiedad de la realidad observada en mi trabajo de campo que me ha facilitado el poder desvelar ese elemento central que es el ritual festivo desnudo de accesorios y apariencias estéticas concretas que son simplemente una carta de presentación a modo de apariencia y no el hecho central de la fiesta. Con esto, tengo que reconocer que otro aspecto importante en el análisis de la electrónica en Cuba y todo lo que esta implica es el reconocimiento de que los obstáculos técnicos, políticos y económicos de los productores y promotores de fiestas, así como de los DJ’s, para extender su música y sus eventos por la isla no son simples elementos con lectura negativa a modo de limitaciones con las que hay que convivir sino que han producido características de la escena electrónica cubana como la del eclecticismo, es decir, rasgos locales. Por eso, como ya había dicho en el punto 3.1. Movimientos centrífugos de la escena electrónica, de este trabajo. La globalización no es únicamente en este caso -en realidad no lo es prácticamente nunca- un *bulldozer*, sino más bien una discusión, debate, batalla o simple intercambio de presiones que llegan de fuera y que son recibidas, rechazadas o amoldadas y manipuladas desde el foco de presión local, rescribiéndose. Por estos motivos precisamente, la música electrónica en Cuba no es lo que yo esperaba antes de llegar a la isla. Así, las identidades de la electrónica en distintos sitios podrán ser hasta contrarias y sus modos de identificación para establecer los atributos de la identidad que pueda o no destaparse de las fiestas o momentos rituales se negociarán siempre y deberán siempre enmarcarse en un contexto social siempre concreto y variable.

Así pues, retomando el hilo de la argumentación, existe una constante negociación entre lo global y lo local para la conformación del movimiento de la gozadera cubana en los espacios y locales de La Habana. Por poner algunos ejemplos, durante mi estancia en la isla he podido comprobar cómo no solamente los habaneros y cubanos asisten a las fiestas sino que también los *yumas* -normalmente residentes en la isla- acuden a los eventos, mezclándose con los cubanos. Otro ejemplo es mi papel de asesora estilística musical y de ropa con mis informantes, respondiendo siempre a las preguntas y dudas sobre la calidad de los eventos que se me efectuaron a lo largo de los meses. Además, el hecho de que los cubanos productores, promotores de eventos y DJ's soliciten descargar música electrónica de los aparatos de reproducción de los *yumas* a los que conocen para posteriormente mezclarla en las fiestas en La Habana supone otro punto de entrada de fenómenos musicales y estilísticos del exterior en la isla, otro punto de entrada de lo global en lo local que es reformulado ya en el simple hecho de que un DJ mezcle las canciones y las pinche junto a temas cubanos. Y por otro lado, las eventuales salidas de la isla de algunos DJ's como Y (DJoy de Cuba) o Whichy de Vedado a Europa en programas de intercambio autorizados por el gobierno cubano son otra muestra de que existe un espacio de negociación y de entrada y salida de algunos de los actores desde lo local hasta lo global y viceversa. Por eso, la liminaridad o espacio de negociación entre las tendencias y rasgos locales y los globales está siempre presente y es básica y motora para que se dé pie a la continuidad del fenómeno local y del global. Esto quiere decir que si se conforma una alteridad de la música electrónica en el exterior que dota de identidad a la escena de la misma música en Cuba ambas se necesitan. La alteridad confirma lo propio. La Liminaridad es el espacio indefinido de intercambio que las define a las dos.

Entonces, yo como observadora y participante en las fiestas de La Habana me introduzco dentro del espacio local cruzando como buenamente puedo ese espacio de límites indefinidos y actúo como el resto de actores sociales, aprendiendo a bailar como ellos y acostumbándome a sus hábitos festivos,

acompañándoles en estas ceremonias del ocio en la electrónica. Pero también yo pero como etnógrafa analizo esta escena para extraerla y presentar mi trabajo de master, convirtiendo el fenómeno y los eventos de la música electrónica cubana en un fenómeno global al que pueden asistir desde las sillas de las bibliotecas, despachos o salas de estar de sus casas los lectores del trabajo. Entonces estaré yo publicitando una escena local en un marco exterior y de alguna manera volviéndola oficial y menos alternativa. Por estos motivos considero que podría continuar replanteando, por ejemplo, ese fenómeno de comercialización del que he hablado en el apartado 3.1. Situación liminar “hacia fuera” del etnógrafo como observador, ¿no es comercialización exportar música y descripciones de la escena estudiada a Barcelona a mi facultad?, ¿no es eso vender (sin transacción económica pero si académica) un objeto de estudio presentándolo como interesante y digno de ser estudiado por una observadora externa? Así, todos en la escena entran y salen de lo local y lo global, en constante liminaridad estamos los DJ’s que salen de la isla o descargan música, los actores que la escuchan en las fiestas, la propia publicidad de la escena de la electrónica cubana a través de mi trabajo y yo misma, la etnógrafa cruzando el charco en las dos direcciones. ¿Estarían mis informantes de acuerdo con que el movimiento se construye a uno y otro lado del océano Atlántico? La cuestión es sencilla, el movimiento que he observado, siendo analizado y transformándose en mi objeto de estudio sí cruza definitivamente el charco y lo exporto, por lo que el movimiento como objeto de estudio es global al mismo tiempo que local. Vamos y venimos de un lado a otro que hoy las comunicaciones son rápidas y directas, pero eso sí, sin perder nunca las coordenadas de nuestro origen y destino. Estas son indispensables para encontrar la ruta del viaje y la manera de entenderlo, ya sea yo como etnógrafa emulando los viajes iniciáticos de cualquier etnógrafo que se precie y poniendo en práctica los conocimientos de antropología o en el caso de los cubanos realizando su trance lúdico-festivo al formar tremenda gozadera bailando a partir de temas mezclados del DJ francés Laurent Garnier, por ejemplo en una fiesta en la que se ha pinchado o pinchará hip hop de la isla.

Anexos

Anexo 1. Breve repaso histórico de la llegada de la música electrónica a Cuba.

Mientras que en el área occidental la música electrónica surgió de ámbitos marginales como en Estados Unidos o en Europa, que lo hizo como un fenómeno escapista. A Cuba llega al inicio de la década del 90 a través del turismo. Esta apertura al turismo sucede en consecuencia de la disolución del bloque soviético y a la gran crisis que había asolado el país posteriormente, llamada "el periodo especial". Por tanto, el gobierno para apaliar la crudeza económica con la que se enfrenta el país, decide dar cierta apertura al turismo. Con esta aparece el *dance music*, un estilo de música que intenta gustar a un público muy amplio y que se propaga a través de los disjokeis, que realizaban sus mezclas en discotecas o salas de fiestas de los hoteles. Al principio sólo se podía escuchar en hoteles y lugares frecuentados por turistas y *jineteras*, aunque pronto se popularizó con la Disco Móvil, la cuál extendió este tipo de música por muchos barrios de la capital cubana. En los dos casos

mencionados, este estilo de música no era el único que se podía escuchar durante las fiestas, sino que se combinaba sobretodo con música cubana. Con la llegada de extranjeros en su periodo vacacional, se empiezan a abrir más discotecas como el Comodoro, una famosísima discoteca dónde se podían escuchar diversos estilos musicales, pero dónde la música electrónica jugaba un papel importante, ya que aparte de poner temas *dance*, en esta discoteca llegaron las canciones más conocidos de la movida del Bakalao, como *Extasi*, *exta no* de Chimo Bayo o temas de Gigi d'Agostino. En este mismo lugar, es dónde se dio a conocer la figura del DJ, nombres como el Viti y Eddie comienzan hacerse famosos entre la población juvenil. De este modo, dicho fenómeno que llega a la isla y empieza como un movimiento elitista no apto para población nacional, pronto se populariza. Aunque no llega a toda la población, ya que el precio de la entrada a las discotecas resulta excesivo para un sector amplio de ciudadanos. Y la Disco Móvil que es gratuita y tiene lugar en diversos espacios de la ciudad, se lleva a cabo por poco tiempo.

Dicho movimiento introduce en el país la música hecha por máquinas electrónicas y la figura del DJ, que anteriormente se daba como pinchadiscos en los llamados guateques en los que reinaba la música salsa, pero sin que los temas se mezclaran entre sí, si no que sólo se encargaba de elegirlos y poner uno detrás de otro. Y la proliferación de discotecas, ya que mayormente hasta el momento estaban situadas en los hoteles. Con estas transformaciones la forma de percibir la fiesta no sufre muchos cambios, sobretodo en relación al baile ya que cuando suenan estas canciones se llevan a cabo coreografías. Lo que sí que cambia considerablemente son los lugares donde se producen estos eventos, las discotecas y los consumos que se realizan en ellas, con la introducción de las drogas en el país.

Pero no es hasta la aparición de Viti y Y que realmente se produce un cambio en la forma de percibir la música electrónica, generando un nuevo miento. Debido a que estos se alejan de la *dance music*, para poner música que ellos describen como *underground*, refiriéndose a música no comercial. Esta introducción acontece también gracias a la visita a la isla de los DJ europeos

(DJ Tyni, DJ Hagen y DJ Hell) que le enseñaron las técnicas para mezclar y pinchar e introdujeron nuevas tendencias musicales.

Al inicio, como Y provenía del rock, el estilo que se impuso era mas agresivo siendo habituales temas de Prodigy o Chemical Brothers. Esto provocó un cambio en la percepción, ya que en los eventos que se realizaban poco a poco la música electrónica iba ganando terreno al rock, hasta escuchar música electrónica durante toda la noche. Y no se introdujo desde las discotecas más famosas y visitadas, sino que se empezaron a llevar a cabo eventos en casas abandonadas y en pequeños locales. El baile que este fenómeno produjo fue totalmente diferente al anterior, la libertad de movimientos era continua, no habían reglas, normas que determinasen el modo de comportarse en susodichas fiestas, convirtiendo el ambiente en algo más alocado y distendido. Estos dos DJ's, junto a Eddy, que se une a ellos un poco más tarde, se ven llevados por la ausencia de escenarios a realizar por su cuenta sus propias producciones festivas, al no haber locales que lleven a cabo estos eventos. La inclusión de este estilo en diferentes locales de La Habana propicia la expansión del movimiento electrónico.

Anexo 2. Noticias televisivas acerca de *Rotilla*.

Anexo 3. Glosario: pequeña guía de coloquialismos habaneros.

Bobería: tontería

Botella: auto-stop

Campismo: camping

Candela: tiene dos significados.

1. Fuego
2. malo

Carajo: mierda

Celular: teléfono móvil

Chévere: bueno

Chingao: cabrón

Chismoso: cotilla

Cover: precio de entrada

Compadre: amigo

Cuadrar: tiene dos significados

1. Que algo guste: me cuadra esta canción
2. Pactar con alguien: hemos cuadrado la fiesta

Elevador: ascensor

Enojados: enfadados

Escachado: fastidiado

Escapá: lista

Espejuelos: gafas

Farándula: grupo de personas que frecuentan la noche, que son gozadoras.

Fula: malo

Guagua: autobús

Guajiros: campesinos

Guarachar: proviene de las guarachas, estructuras musicales. Pero en la actualidad se utiliza para expresar que te lo estas pasando bien.

Jeva: novia

Kilo: dinero

Laptop: ordenador portátil

Mamá: madre

Meceros: camarero

Miki: pijo

Muchacho/a: chico/a

Onda: rollo

Papa: padre

Parquear: aparcar

Pegao: de moda

Pelota: béisbol

Pinga: pene

Taco: porro

Talla: pinta

Tenis: calzado deportivo

Tipos: hombres

Tomar: beber

Tronchar: que no te dejan hacer algo.

Yumas: extranjeros

Bibliografía

AGUILAR, Jesús (2003). "Una exploración antropológica a la ceremonia de la 'marcha' en Tarragona", Crónica de una pasión. *Gazeta de Antropolgia* nº19.

AGUILAR, Miguel Ángel, Aparo Sevilla y Abilio Vergara (2001). *La ciudad desde sus lugares: trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, D.F, Editado por AZPIROZ, Elena. (2004). *Revista de estudios de Juventud: De las tribus urbanas a las culturas juveniles*. Nº 64, Madrid.

APPADURAI, Arjun 2001 [1996] *La modernidad desbordada*. Dimensiones Culturales de la Globalización. Montevideo.

BLÁZQUEZ-MORERA. 2002. "Loops. Una historia de música electrónica", Mondadori, Barcelona. p 31

BOURDIEU, Pierre. (1979). "La distinción". Ediciones Taurus, Madrid.

BRUN-LAMBERT, David. 2006. "Laurent Garnier. Electroshock". Global Rhythm Press S.L. Barcelona.

CANCLINI, Néstor García (1979). "La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte", Ed Siglo XXI, México.

CANCLINI, Néstor García (1991)

CANCLINI, Néstor García (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ed Grijalbo, México.

COMAS, D., Velázquez Andrés, J.M., Gil Calvo, E., Aguinaga Roustán, J., Elzo, J., Laespada, T., Carrón, J., Porras, J. y Conde, F. (1996) Jóvenes y fin de semana. *Revista de Estudios de Juventud*, 37:1-94.

CONACULTA, Culturas Populares e Indígenas y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

DELGADO, Manuel (2004). "Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos. *Zainak*, 26:77-98. p 92

DESJEUX, Dominique (1999). *Regards Anthropologiques sur les bars de nuit*, Paris, Ed L'Harmattan.

DURKHEIM, Émile (1993 Primera edición en <<El libro de bolsillo>>). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial.

FEIXA, C., J. Pallarés, eds. 1998. "Boites, clubs, raves: metamorfosis de la fiesta juvenil", *Revista d'etnologia de Catalunya*, 88-103.

FEIXA, Carles (1998b): "La ciudad invisible. Territorio de las culturas juveniles". En Cubides, Humberto, Laverde Toscano, María Cristina y Valderrama, C Eduardo: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Fundación Universidad Central. Siglo del Hombre Editores. Bogotá.

FEIXA, C., J. R. Saura i J. D. Castro, eds. 2002. *Música i ideologies*, Secretaria General de Joventud/Universitat de Lleida, Lleida.

FEIXA, C. (2003) "Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003)". *Revista Relevo*.

GEERTZ, Clifford. (1988). "La interpretación de las culturas", Ed Gedisa, Madrid.

GOFFMAN, Erving. (1981). "La presentación de la persona en la vida cotidiana". Editorial Amorrortu, Buenos Aires.

HORTA, Gerard. (2003). "Cos i revolució. L'esperitisme català o les paradoxes de la modernitat", Assaig 1984, Barcelona.

IREFREA (Instituto Europeo de Investigación dedicado a la prevención primaria de drogodependencias) *Salir de Marcha y consumo de drogas* Editor Ministerio del Interior, Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas.

LASÉN, Amparo (2000) "El techno: Memòria, filiacions i distorsions de fronteres culturals". En Carles Feixa, Javier de Castro, Joan R.Saura (eds) *Música i ideologies*. Universitat de Lleida. p 167

LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) "Introducción a la obra de Marcel Mauss". En Marcel MAUSS, *Sociología y antropología*. Tecnos, Madrid. p 17.

MARTÍ, J (2002). "Música i Festa: Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva, *Anuario Musical*, 57. (CSIC). p 279

MARTÍNEZ, R . (2003). "Espacios musicales. La música pop(ular) y la producción cultural del espacio social juvenil", *Jóvenes*, 152-183.

PADAWER, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: *las bandas y tribus juveniles*, o vigencia del culturalismo", *KAIRÓS, Revista de Temas Sociales*. Nº 14, Universidad Nacional de San Luis.

REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires.

REGUILLO, R. 2000. "El lugar de los márgenes. Músicas e identidades juveniles", *Nómadas*, pp 40-55.

RODRIGUEZ, Zeyda (2006). *Las paradojas del amor romántico. Relaciones amorosas entre jóvenes*. Ediciones Instituto Mexicano de la juventud, colección jóvenes nº10

ROMO, Nuria (2004). "Tecno y Baile. Mitos y realidades de las diferencias de género". *Estudios de Juventud nª 64/04*.

SÁNCHEZ, Íñigo (2008). "*!Esto parece Cuba!*", *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral de la Universidad de Barcelona.

VELASCO, Honorio (1982). *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas de España*, Madrid, Editorial Tres-Catorze-Dieciséiete.

WALLERSTEIN, Immanuel (1997) *El futuro de la civilización capitalista*. Icaria, Barcelona.

III Fòrum d'Estudis sobre la Juventud (2000). Carles Feixa, Joan R.Saura, Javier de Castro (eds). "Música i ideologies. Mentre la meva guitarra parla suament..." Universitat de Lleida.

Sanchez Garcia (2009) De las celebraciones para los santos. A la mulid dance music: Utopía e identidad juvenil en Egipto. P7

