

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição- Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comercial. A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

<b>Editora Chefe</b>	Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira
<b>Editora Executiva</b>	Viviane Carvalho Mocellin
<b>Direção de Arte</b>	Bruna Bejarano
<b>Diagramação</b>	Elisangela Abreu
<b>Organizador</b>	Javier Albornoz
<b>Imagem da Capa</b>	pitju
<b>Bibliotecário</b>	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

### Conselho Editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”, Cuba*  
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, *Universidade Federal de Uberlândia*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Universidade Federal da Paraíba*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Ester Mallmann Centenaro, *Universidade do Estado de Mato Grosso*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Pimentel, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, *Universidade Nova de Lisboa, Portugal*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, *Universidade Aberta de Portugal*  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, *Universidade Federal da Grande Dourados*  
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Carlos III de Madrid, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal*  
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo*  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca, Espanha*  
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República, Uruguay*  
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara, México*  
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona, Espanha*  
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda, Portugal*  
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, *Universidade São Francisco*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*  
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío, Chile*



Prof.ª Dr.ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, *University of Miami and Miami Dade College*, USA  
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha  
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros  
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha  
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Dr.ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás  
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo  
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha  
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe  
Prof.ª Dr.ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto  
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia  
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana "José Antonio Echeverría"*, Cuba  
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.ª Dr.ª Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina  
Prof.ª Dr.ª Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal  
Prof.ª Dr.ª Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal  
Prof. Dr. Turpo Gebera Osbaldo Washington, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru  
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa  
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande  
Prof.ª Dr.ª Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol III [livro eletrônico] /  
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-42-2

DOI 10.37572/EdArt\_140821422

1. Música – América Latina – História e crítica. 2.  
Musicoterapia. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

## PREFACE

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach. The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

The articles in this Volume III provide the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives: from the **understanding of socio-cultural aspects of music to studies about performance and musical education**, integrating theory and practice.

As a composer and educator, it is always my goal to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

Javier Albornoz

---

## APRESENTAÇÃO

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Os artigos neste Volume III trazem ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas, com estudos que abordam **aspectos socio-culturais da música, performance e educação musical**, integrando teoria e prática.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas por estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Albornoz

## SUMÁRIO

### PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS

#### **CAPÍTULO 1..... 1**

HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

[Pablo Alejandro Suárez Marrero](#)

[Ibisamy Rodríguez Pairo](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214221**

#### **CAPÍTULO 2.....22**

PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

[Cleida Lourenço da Silva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214222**

#### **CAPÍTULO 3..... 29**

LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: MARIANO SEPÚLVEDA EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA

[Carlos Andrés Caballero Parra](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214223**

#### **CAPÍTULO 4..... 38**

LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

[Citlaly Aguilar Campos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214224**

### PERFORMANCE

#### **CAPÍTULO 5..... 54**

O CONTEXTO IDEOLÓGICO E NORMATIVO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA OCIDENTAL E CAMINHOS CRIATIVOS ALTERNATIVOS E DISRUPTIVOS

[Mariana Costa Gomes](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214225**

<b>CAPÍTULO 6.....</b>	<b>61</b>
SOBRE SONS E SILÊNCIO: A VISÃO DE INTÉRPRETES VIOLONCELISTAS ACERCA DO SILÊNCIO ENQUANTO <i>TIMING</i> EM MÚSICA	
Pedro Bielschowsky	
Felipe Avellar de Aquino	
DOI 10.37572/EdArt_1408214226	
<b>CAPÍTULO 7.....</b>	<b>71</b>
SONS BRILHANTES E SONS AVELUDADOS: UM EXPERIMENTO VOCAL COM O SUPORTE PRAAT	
Régis Luís de Carvalho Silva	
DOI 10.37572/EdArt_1408214227	
<b>EDUCAÇÃO E ENSINO DE MÚSICA</b>	
<b>CAPÍTULO 8.....</b>	<b>84</b>
A INTRODUÇÃO DO GLOCKENSPIEL NAS OFICINAS DE PERCUSSÃO DO PROJETO GURI NOS CENTROS DE INTERNAÇÃO DA FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO	
Rafael Y Castro	
Carlos Stasi	
DOI 10.37572/EdArt_1408214228	
<b>CAPÍTULO 9.....</b>	<b>93</b>
PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA INICIANTES: IDENTIFICANDO TENDÊNCIAS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO	
Jair Rabelo Maciel Barbosa Filho	
DOI 10.37572/EdArt_1408214229	
<b>CAPÍTULO 10.....</b>	<b>101</b>
ABORDAGEM ECOLÓGICA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO E À PRÁTICAS DE LIBERDADE	
André Luiz Gonçalves de Oliveira	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig	
DOI 10.37572/EdArt_14082142210	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR.....</b>	<b>113</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO .....</b>	<b>114</b>

# CAPÍTULO 4

## LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

Data de submissão: 30/05/2021

Data de aceite: 18/06/2021

**Citlaly Aguilar Campos**

[https://www.politicas.unam.mx/cedulas/asig\\_prof/prof893025.pdf](https://www.politicas.unam.mx/cedulas/asig_prof/prof893025.pdf)

**RESUMEN:** Los festivales de música electrónica conllevan un ritual específico en el que se establece un complejo intercambio de significados que da como resultado una vivencia numinosa, donde las y los involucrados crean dinámicas trascendentes que exploran sus emociones y espíritu. La experiencia estética de los asistentes sobrepasa la visión individual, desplazándose a un fenómeno comprendido colectivamente. Los escenarios fungen como instalaciones artísticas, donde junto con la pista de baile, fijan una estructura espacial e imaginaria en el que se comparten y proyectan símbolos, los cuales construyen identidad, afectos y sentido para los involucrados. Su popularidad de estos espectáculos mainstream viene desde los *raves*, piezas de resistencia en los ochenta, heredando de ellos el germen de cohesión y éxtasis que permite abstraerse por unos momentos de la realidad.

**PALABRAS CLAVE:** Ritual. Música electrónica. Festivales. Numinoso. Experiencia estética.

### 1 INTRODUCCIÓN

Antes de que la pandemia por Covid-19 (SARS-CoV-2) azotara el mundo, cierta clase de espectáculos cobraron gran popularidad alrededor del mundo: Los festivales de música electrónica. Estos eventos masivos se fortalecieron no solo por moda pasajera o eficaces estrategias de marketing; existen razones más poderosas para que las personas acudan a estas celebraciones y por ende se incrementa la oferta de las mismas.

Dichos festivales van más allá de entretenimiento, son reflejo de nuestros tiempos, de nuestro modelo social, del avance tecnológico, del arte contemporáneo. Y sobre todo conlleva algo más profundo que se relaciona con las carencias que tiene el individuo del siglo XXI, pero que viene como un síntoma cultural y espiritual de hace décadas (en específico hablamos de la década de los sesenta hasta los ochentas).

Su significado rebasa el ser presentaciones multitudinarias de música electrónica. Son prácticas comunicativas y grupales con una autonomía simbólica que apropian y comparten significados con todos los involucrados en el evento. Fomentan un



imaginario simbólico más allá de la música: transforman ese espacio en un ritual donde los asistentes pueden comulgar en una comunidad que los acoge y les brinda identidad y una serie de valores específicos. Erigen una realidad en la que la audiencia puede integrarse y coexistir, además de ser una fuente de espiritualidad debido a la gratificación subjetiva y simbólica que otorga el participar, lo que da como resultado que estos eventos tengan un carácter sagrado y numinoso pues se transforman en entornos donde fluyen elementos míticos combinados con la cultura popular utilizando como eje principal la música.

Aunado a estas afirmaciones, los festivales permiten el despliegue de una estética muy peculiar y compleja: Son una ventana para la experimentación y la expresión de estilos contemporáneos. En sí mismo el festival puede ser considerado como una instalación, o como un mosaico de manifestaciones artísticas donde se unen danza, performance, happening, arte digital, instalaciones, arte urbano, etc.. Acudir a esta clase de celebraciones conlleva una experiencia estética orientada hacia lo emotivo, dinámico y multisensorial. Son actos provocadores, con posibilidades de acción ilimitadas al ser presentaciones en vivo que requieren de la respuesta del público.

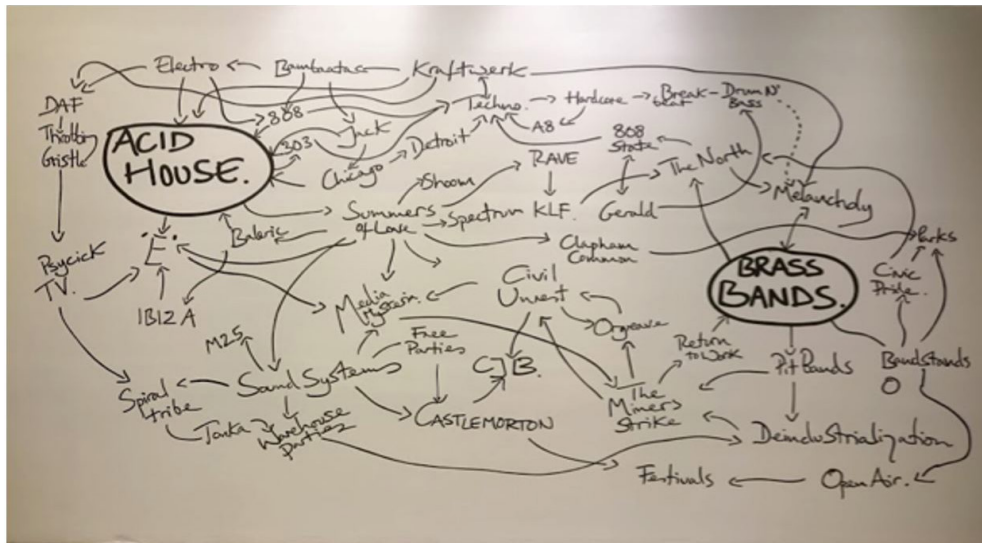
Los asistentes, junto con los disc jockeys, bailarines y toda la infraestructura que integra al evento participa desde la emoción: La participación e integración se construye en función de lo que tiene sentido emotivamente y con base en las matrices culturales. ¿Qué quiere decir esto? Que el sujeto en el festival está rodeado de significados y estímulos que va tomando, apropiando y reproduciendo a partir de su experiencia cotidiana, de lo que le rodea como individuo, pero también de lo que estar ahí implica: Una salida a la rutina, una oportunidad de sentir más allá de lo que en el día a día vive, de que sus sensaciones y percepción se intensifiquen positivamente.

Estos espectáculos tienen otra función: Son testimonios del devenir de la sociedad actual, su desarrollo nos relata cómo la historia en occidente se ha suscitado ¿Por qué tal aseveración? Los orígenes de los festivales se halla en los raves, fiestas clandestinas que surgieron en Reino Unido en la década de los ochentas. El que estuvieran fuera de la legalidad habla sobre condiciones socioeconómicas y políticas que promovían su popularidad. Si se ahonda un poco más, en los sesentas el Verano del amor, la psicodelia, el movimiento hippie y eventos como Woodstock y Festival de la Isla de Wight manifiestan también lo que la sociedad vivía y lo que la aquejaba, teniendo en estos acontecimientos un refugio ante el sistema.

Cabe señalar que el nexo entre historia y cultura es fáctico: Existimos en hechos y formas de estar en el mundo además que a toda actividad humana le antecede una tradición (Gadamer, 1997). Es así que estos festivales denotan en su evolución lo que ha sido el entorno de diversas sociedades. El artista inglés Jeremy Deller en su obra de 1997

“The History of the World”, muestra un diagrama que une dos géneros musicales: el acid house y el brass band a través de la idea del rave y de todo su entorno en Gran Bretaña a partir de estar ubicado en una era conflictiva postindustrial por lo que realiza vínculos entre música, emociones y hechos sociales (Haq, 2016). Se centra en el modelo neoliberal que dicta condiciones socioeconómicas determinadas como el consumo y la alienación. Observar esa pieza (Ver figura 1) es adentrarse en el horizonte epistemológico de lo que los festivales de música electrónica conllevan.

Figura 1. *The History of the World*. 1997. Jeremy Deller.



Fuente: Acervo Personal. Exposición MUAC. Enero 2016.

Deller nos muestra un proceso de pensamiento en acción, nos permite ubicar a los festivales como piezas de “una alegoría mayor, que no es otra más que la espesura de la cultura producida por la revolución interminable de la modernización” (Medina, 2015:p.14). Estos espectáculos hablan sobre instituciones, pero también sobre una participación social que va en aumento y se transforma en comunidades de expresión.

La socióloga canadiense Sarah Thornton (1996) menciona que en Reino Unido el nivel de asistencia a eventos de baile (entendiendo esto como discotecas, clubs, raves o festivales de música) en el lapso de 1979 a 1994 se incrementó considerablemente en comparación con eventos deportivos, cine y artes escénicas. ¿Qué importancia tiene este dato? Ilustra la manera en que la música electrónica (debido a que es el género más tocado en esa clase de sitios) ha introducido y cobrado importancia no solo en Inglaterra, sino en gran parte de Europa y América ¿Qué motivos podrá tener esta conducta? Considero es por la fuerza simbólica que tienen estos eventos para adherir e integrar

a los individuos, a su vez, también influye la estructura artística que tienen los festivales: desde los escenarios, su herencia con los raves, la atmósfera que construyen, el papel del disc jockey (dj) y la experiencia estética que se concibe al momento.

Thornton (1996) asegura que “salir a bailar [refiriéndose a los clubs, raves, etc.] atraviesa las fronteras de clase, raza, etnia, género y sexualidad pero no las diferencias de edad. Los más ávidos clubbers y ravers fluctúan entre los quince y diecinueve, seguidos por los que están entre los veinte y veinticuatro” (p.15). Esta declaración no va en el afán de discriminar a personas de otras edades que asistan o tengan interés por estos eventos, sino que la socióloga canadiense lo sitúa en el contexto de que en ese tiempo (los ochentas en Inglaterra) los jóvenes buscaban salir del yugo institucional (tanto de la familia como del Estado) y tener espacios sociales en los cuales pudieran sentirse libres. Es importante resaltar que esa población juvenil ya creció y que muchos de ellos se transformaron en parte de la música electrónica, ya sea como djs, empresarios<sup>1</sup>, o sencillamente como asiduos seguidores de los eventos actuales a los cuales llevan a sus hijos, nietos, etc., y es de esta manera que los festivales hoy en día congregan a personas de muchas edades y con diferentes características, lo cual los hace más populares al aglutinar un público heterogéneo en cuanto a gustos, hábitos, pensamiento, etc. Ahí se puede convivir sin restricciones, sin importar de dónde vengas o lo que eres al salir de ahí.

El sociólogo francés Michel Maffesoli habla de esto al mencionar que “el individuo ya no tiene una identidad, sino identificaciones: en un momento, con una máscara estoy en una tribu; luego, con otra máscara. Y el pasaje de una tribu a otra es la libertad intersticial” (pp.12-13). Los festivales son un gran reflejo de estas identificaciones, brindan libertad intersticial donde por unas horas nos congregamos en una comunidad, de las que nos hermanamos, pero terminando el evento regresamos a nuestros grupos sociales cotidianos.

## 2 ANTECEDENTES DE LOS FESTIVALES MUSICALES DE ELECTRÓNICA

La música electrónica empezó a experimentarse desde inicios del siglo pasado, sobre todo en Europa, donde diversos músicos y compositores comenzaron a tener curiosidad por utilizar nuevos recursos tecnológicos para la creación de sus obras, en las que aparatos e instrumentos –como cintas magnéticas, sintetizadores, moduladores, mezcladores, etc.- modificaban y manipulaban las ondas sonoras y permitían un nuevo

---

<sup>1</sup> Gary Richards y Pasquale Rotella a cargo de Insomniac [empresa de entretenimiento que se dedica a la organización y promoción de festivales y djs] es veterana en la escena rave del sur de California desde los noventa. Ellos habían participado en diferentes raves o fiestas clandestinas, tanto como organizadores como disc jockeys: Richards trabajaba bajo el alias de Destruccio (Reynolds, 2014). Tiempo después (en 1993) montaron Rave America cuya audiencia superó los 17,000 asistentes. Actualmente tienen a su cargo Electric Daisy Carnival (EDC) uno de los festivales más populares alrededor del mundo.

campo creativo en cuanto a elementos sonoros. En América Latina, durante la década de los años cincuenta comenzó una labor ardua por parte de artistas, teniendo como referencia los laboratorios de música electroacústica franceses.

Los festivales de música electrónica remontan sus orígenes a la década de los sesenta y setentas, cuando había eventos similares, pero de música rock, como *Woodstock* en Estados Unidos, o el *Festival de la Isla de Wight* y el de *Glastonbury* en Reino Unido.

En México ¿Cuáles son los comienzos respecto a la presencia de festivales de este tipo? El Festival Rock y Ruedas de Avándaro en 1971 puede ser considerado como punta de lanza. Pero uno de los pioneros en la escena mexicana de la música electrónica fue Polymarchs, agrupación creada en 1975 y que se auto-define como espectáculo discoteque móvil de iluminación, audio y video. Esta empresa fue de las primeras en realizar eventos de electrónica primero en ciudades de provincia como Puerto Ángel, Oaxaca; y más tarde en la década de los ochentas se trasladan a la Ciudad de México. Su equipo constaba -al inicio- con una consola telefunken y bafles, conforme su éxito se acrecentaba su show se enriqueció con equipo más especializado de sonido, luces, pantallas, bailarines, etc. Asimismo su audiencia fue incrementándose y de tocar en pequeños sitios llegaron hasta lugares como el Palacio de los Deportes y la plancha del Zócalo capitalino.

En la actualidad, la oferta de estos espectáculos en territorio mexicano es muy numerosa y heterogénea. A partir del 2000, la música electrónica ganó más adeptos: Surgió en 2004 la estación Beat 100.9 FM, dedicada totalmente al género. Además de que se organizaron eventos como el Love Parade y Tecnogeist, presentaciones individuales de disc jockeys como la del dueto francés Daft Punk en 2007, los djs neerlandeses Tiësto y Armin Van Bureen o el norteamericano Steve Aoki. Pero no fue hasta hace unos años que los principales djs fueron traídos con mayor regularidad a través de diversos festivales como A State of Trance, EMPO, Electric Daisy Carnival (EDC), Holi Festival, Bahidorrá, Mutek y Corona Capital. Lo cual ha permitido que una cantidad mayor de estos espectáculos proliferen y se vea un negocio rentable para los organizadores, podemos mencionar: Ultra, Beyond Wonderland, Atmosphere, The BMP Festival, DayDream Mexico, Ceremonia, Medusa Festival, Electric Planet, One Music + Arts Festival, Wish Outdoor México, Vaivén, The Social Festival, Dream Forest Festival, Coincidence, Xibalba, Mutek, Cabo Music Fest, Vaivén, Ometeotl, Hellow, Wet Festival. Algunos ya no han tenido más ediciones, mientras que otros cada año se siguen celebrando.

Alrededor del mundo podemos mencionar: Tomorrowland, Ultra Music Festival, EDC, Qlimax, Coachella, Defqon, Lollapalooza, Sónar, Creamfields, Mysteryland, 51st State Festival, Ostend Beach Festival, Sunburn, Stereosonic, Airbeat-One Festival, Untold,

entre muchos más. Es importante mencionar que algunos de ellos combinan diferentes géneros, no solo música electrónica, pudiendo abordar rock, hip hop, rap, indie.

¿Cómo definir a los festivales de música electrónica? De manera muy puntual son aquellos espectáculos escénicos masivos que se hacen en locaciones específicas como estadios, arenas, parques o terrenos que permitan la instalación de una gran infraestructura. Incluyen escenarios, equipo de luz y sonido, instalaciones sanitarias, de información, de descanso y seguridad, food trucks, en algunas ocasiones juegos mecánicos, piezas artísticas, stands comerciales. Presentan un line up integrado por diferentes djs, su duración puede ser de varias horas o hasta días.

La gestora cultural mexicana Marisa de León (2015) define los festivales artísticos como: “aquellos en que se da un encuentro de una sola disciplina o de varias; los hay nacionales e internacionales; de pequeño y gran formato. Propician el intercambio entre artistas y espectadores [...] en algunos festivales complementan la programación con oferta gastronómica y artesanal” (p. 203). La autora nos brinda un factor vital para distinguir un festival: El factor interactivo entre dj y audiencia. Estos eventos brindan – como ya se mencionó- una experiencia estética dinámica y llena de intensidad.

La concepción de festival de Marisa de León (2015) engloba cualquier género musical que tenga como eje una propuesta artística. Asimismo hay una confluencia de numerosos artistas (line up) que tienen una temática previamente diseñada por los organizadores, podemos dar como ejemplos de eventos mexicanos el Vive Latino, Euro Jazz, Hell & Heaven Metal Fest, Tecate Pal’Norte, Vaivén, Ceremonia, Domination, Flow Fest.

Una pregunta pertinente a esta altura es ¿Acaso un festival de música electrónica tiene algún distintivo fuera de los que ya se mencionó? El más relevante es su nexos con los raves, los cuales permitieron extraer el festejo fuera de los clubes y discotecas. Recontextualizaron el espacio donde la música electrónica se podía escuchar en comunidad, al aire libre (lugares que no estaban diseñados para tales fines como terrenos baldíos, construcciones abandonadas, plazas públicas, playas, el campo o bosques) fuera del marco legal, en plena libertad y desembocando en una plena actitud de disfrute y goce: “Estas fiestas, atravesadas sistemáticamente por la pretensión de provocar una comunicación directa entre la música y los estados de ánimo de la gente a través de una modulación constante de la intensidad rítmica, crecieron rápidamente, llegando a congregarse a miles de personas en numerosas ocasiones” (Lara, 2002). Lo cual aún se conserva en el espíritu de los festivales, donde los nuevos asistentes y el evento en sí está permeado de esta filosofía (que puede rastrearse desde el movimiento hippie).

No se puede homologar un rave a un festival, el cual preserva una esencia del primero, pero los festivales están regidos por una normatividad (es un evento con fines

económicos y artísticos) mientras que el rave es transgresión de los límites<sup>2</sup>. El aspecto comercial fue central para regular los raves, pues diversas industrias se vieron afectadas (como la cervecera y los negocios nocturnos como pubs y clubes) en sus ventas. Es bueno recordar que estas celebraciones no tenían otro fin mas que el hedonismo donde pudieran congregarse personas que se avocaran a gozar de forma absoluta a través de la música, el baile, la interacción y algunos esesimulantes como el ácido o LSD y el MDMA o éxtasis.

Por estas cuestiones, los organizadores de los primeros festivales de música electrónica en los noventa (sobre todo en Estados Unidos<sup>3</sup>) buscaban alejar la idea de que eran raves o fiestas ilegales, sino espectáculos con una logística previa además de contar con una adecuada gestión de recursos y vigilancia:

La propia palabra «festival» representa un intento de los promotores de separar la EDM del rave. Desde el bluegrass y el folk, hasta el indie y el heavy metal, se celebran festivales de música por todo Estados Unidos. Algunos tienen problemas por el consumo excesivo de drogas y alcohol y por comportamientos pendencieros propios de bandas [recuérdese el incendiarismo y los disturbios de Woodstock en el 99]. Pero los festivales no están estigmatizados por los medios de comunicación ni se enfrentan a una legislación y un control leoninos como las raves (Reynolds, 1994: p. 649).

Los raves representan una oda al placer del cuerpo y de las emociones, sobre todo sensibilizan la condición humana instintiva y afectiva. La prohibición a los raves nos refiere al choque entre tradiciones, en esta ruptura de paradigmas y de cómo una nueva forma de observar y habitar en el mundo emerge:

La oposición al baile de multitudes embriagadas hizo su aparición al mismo tiempo que el invento del sujeto moderno y se convirtió en un aspecto fundamental de la forma en que los discursos de metafísica e individualismo posesivo se articularon el uno al otro durante la primera fase del capitalismo en el norte de Europa. La idea primordial de que los seres humanos son unidades herméticamente cerradas, irreductibles e individualidades unitarias, agentes racionales, se ve amenazada por el éxtasis y colectivo del baile (ibidem: p. 278).

<sup>2</sup> El parlamento del Reino Unido liderado por John Major (sucesor de Margaret Thatcher) en la década de los noventa promulgó –prácticamente sin oposición alguna- la “Criminal Justice and Public Order Act 1994” (Ley de Justicia criminal y orden público) donde hubo una serie de medidas extremas en contra de las minorías, en específico la cultura alternativa; que había surgido desde años atrás. Entre otras cosas, se prohibía las reuniones que alteraran el orden social a través de beats repetitivos (característicos de la música electrónica) y así, abolir las fiestas rave que surgían en las ciudades y sus inmediaciones. La parte V de la ley en su sección 63 menciona que se sancionará la alteración del orden público cuando exista transgresión colectiva o molestias a los vecinos ocasionadas por la organización o ejecución de algún evento que toque música a un elevado volumen y con ritmos repetitivos.

<sup>3</sup> En Estados Unidos también realizaron medidas restrictivas para regular los raves y fiestas clandestinas, en pro de boicotear el flujo de drogas que se daba en esos encuentros: En Chicago había multas para personas que fueran anfitriones de fiestas en su domicilio y hubiera un dj (aunque no se cobrara ninguna cuota por ingresar), en Nueva Orleans se cerraron establecimientos nocturnos simplemente por el hecho de que se sospechara que circulaba droga en el lugar. El último vicepresidente Joe Biden presentó -como senador- una iniciativa llamada Ley Rave para controlar el consumo de crack, éxtasis y otros estupefacientes. Pero el simple acrónimo de la ley (Reducing Americans' Vulnerability to Ecstasy Act) menciona este estigma entre la música electrónica, los raves y las drogas, lo cual permeó una idea negativa sobre dichos eventos.

En un rave, y actualmente en los festivales, te unes al todo colectivo: La música va guiando a tus sentidos y tu cuerpo para conformarme en una comunidad de baile, de expansión y placer, te fundes en el *dancefloor* (espacio general cerca del escenario) con las demás personas y tu identidad se va integrando a la de los demás y a la que atraviesa todo el espectáculo, haciendo una comunión grupal de valores y sentido, en la que el desprendimiento de la conciencia, del yo es crucial: Al bailar se provoca un éxtasis que te lleva fuera del marco convencional de la realidad. Bailas en un espacio físico, pero estas fuera de ti mismo, expones tu individualidad a los demás y te fundes con ellos a la vez. Situación que la metafísica dominante del sujeto en la cultura occidental -por lo menos desde el siglo XVII- simplemente no puede soportar.

A pesar que un festival busca dejar atrás la connotación negativa que se formó décadas atrás alrededor del rave por su asociación con consumo de drogas y enviciamiento de menores; es un quehacer complicado que a veces sufre declives. La labor que realizan sus organizadores para que exista una imagen limpia y sana de los mismos es constante: se tiene como objetivo permear a la sociedad de que los observe como espacios de promoción y entretenimiento artísticos que son seguros para los asistentes; pero lamentablemente esta intención se llega a ver eclipsada debido –en varias ocasiones- a incidentes aislados o circunstanciales que ocurren en la celebración de estos eventos, lo que provoca de nueva cuenta su censura o desconfianza por parte de la población, autoridades, medios de comunicación e inversionistas. Esta idea es una constante en lo que respecta a ciertos géneros musicales y sus seguidores como el rock, el disco y el heavy metal, los cuales se han visto perseguidos con frecuencia, producto de la ignorancia y del poco acercamiento a lo que en verdad significan.

La lógica de prohibir o condenar los festivales de música electrónica –o en su tiempo los raves- es un reduccionismo y salida fácil a lo que en verdad aqueja a la sociedad; y que por lo regular estos espectáculos buscan ser alternativas a esta degradación en nuestra realidad y condiciones diarias. Como menciona el académico y periodista mexicano Julián Woodside (2017) respecto a la suspensión del BPM Festival en enero del 2017 en Playa del Carmen, México: “La música y la libertad de expresión pierden, el crimen organizado gana y la sociedad ve cómo le arrebatan otro espacio público en el país (y se pierde una importante derrama económica en la región)”. Esta aseveración conlleva a la reflexión que estos espacios son nichos artísticos colectivos que no deben mermarse ni desaparecer bajo ninguna circunstancia pues permiten que los organizadores, artistas y audiencia tengan un espacio en común donde puedan interactuar y acceder a una experiencia profunda que rebasa los prejuicios creados por el imaginario social y mediático.

Regresando a la noción de rave y sus diferencias con un festival, el primero puede ser definido como: “Una fiesta contracultural [o más bien alternativa o underground] de música electrónica y baile que creció en la década de los ochentas durante el auge del acid house. Es una reunión de varias personas que se congregan alrededor de un sistema de sonido y luces, uno o varios djs que tocan en vivo [...] usualmente son ilegales y toman lugar en espacios al aire libre o en desuso”(Haq, 2016: p. 32). A diferencia del festival que está inserto en una regulación corporativa y de mercado; el rave es un evento con una autogestión, se organizan fuera de cualquier sistema o marco legal y administrativo.

El rave hereda a los festivales su espíritu de comunidad, de libertad, amor y paz. A su vez brindaron una interesante propuesta estética para activar la percepción sensorial de los asistentes: Fomentar que la celebración dure varias horas o hasta días, que sea usualmente de noche, usar recursos tecnológicos (música amplificada a un gran volumen, lázers, máquinas de humo, pantallas con efectos visuales) combinado con una propuesta de performance por parte de bailarines o de los mismos djs; y los festivales han ido perfeccionando y trabajando sobre esta misma plataforma para lograr una experiencia profunda donde los sentidos, las emociones y el cuerpo se agudizan y se transforman en instrumentos de interacción y expresión: “Cuando se trata de festivales de música electrónica, éstos han ido madurando progresivamente hacia múltiples facetas y entornos inmersivos. Hay varios factores que los diferencian de los raves, en específico dos aspectos: la intención y el «espacio en blanco»” (Sessions, 2016). El concepto de intención del que habla la autora, se refiere al aspecto cognitivo que está dentro de los festivales, el cual nos ofrece una invaluable oportunidad de aprendizaje: no sólo por la interacción social, sino también por toda la infraestructura y aspecto estético que rodea al evento. Mientras que el espacio en blanco representa una pausa mental y física que necesitamos para respirar, procesar, aprender y progresar. Nos aparta de la rutina y de nuestra vida diaria.

La mayor parte de estos shows -como ya se mencionó- manejan una temática, la cual brinda un mensaje en pro de ciertos valores o ideas, como la preservación de nuestro ambiente, misticismo o la unión social. Asistir eleva nuestra conciencia como una comunidad, lo cual invariablemente brinda comprensión y modos de comportamiento que pueden tener repercusiones dentro y fuera del recinto; en otras palabras, van más allá de fiestas, son oportunidades de vida, de disfrutar el arte y ampliar nuestro horizonte de conocimiento.

La articulista de Everfest, afirma que los festivales son centros de sanación del ritmo frenético y presiones de la vida diaria donde los periodos de paz son escasos:

En un festival podemos tomar un poco de tiempo para ir más despacio y enfocarnos en nuestro interior –y esto no sólo en los momentos de tranquilidad-.



Podemos hallar gozo sin límites que nos ayude a sanar: Usar disfraces brillantes, dar y pedir todos los abrazos que podamos, dejar que la hermosa música nos deslice junto con la luz del sol. Podemos usar los festivales para dejar ir el dolor, encontrar el perdón hacia otros y nosotros mismos, y buscar la paz a través de la risa y la luz. No importa si es de manera tranquila o entusiasta, las consecuencias de curación llegan más lejos de lo que puedas imaginar (Sessions, 2016).

Estas aseveraciones aclaran de manera muy precisa lo que implica la experiencia de un festival de música electrónica, donde no puede equipararse a un concierto o espectáculo tradicional: “Un evento de música dance a través de la repetición de ritmos, la estimulación visual y el movimiento corporal, dan lugar a una lógica, aunque a veces problemática, en comparación con otras prácticas musicales y dancísticas centradas” (Luckman, 2003: p.323). Trasciende la concepción convencional para dar pie a un acontecimiento complejo que suscita un ritual específico, de auto-transformación e introspección.

### 3 FESTIVAL COMO RITUAL NUMINOSO

Los asistentes a los festivales de música electrónica al participar de dicho evento entran a una dinámica que incluye prácticas, valores, códigos y significados compartidos; por lo que pueden ser considerados como un tipo de ritual contemporáneo. Cabe señalar que esos festivales se repiten cíclicamente, por lo general son anuales. Y han cobrado gran importancia en Occidente, sobre todo en países como Estados Unidos, gran parte de la Unión Europea, Brasil, Chile y México.

El ritual es un acto individual o colectivo, una construcción simbólica que se transforma en modelo de sistemas sociales (Cazeneuve, 1971). Se basa en acciones que obedecen a códigos comunitarios y que remonta a lo sagrado, o, en otras palabras, lo numinoso, que evoca al mismo tiempo lo *tremendum* y *fascinans* (Otto, 1980). Respecto a esta categoría, el teólogo alemán la observa como una experiencia que sale de los esquemas racionales y se fundamenta en la emotividad y en lo no pronunciable, es decir, lo numinoso es algo que se percibe sensorial, afectiva y creativamente, pero es difícil conceptualizar o verbalizar. Su base es el misterio, lo no pronunciable: “esta realidad numinosa se presenta como fuerza (energicum) y potencia absoluta (majestas)” (Otto, 2009: p.10). En la dinámica de un festival, de pronto, los asistentes se sumergen -gracias a la conjugación de diversos factores como: luces, música, instalaciones, socialización, atmósfera, imágenes- en una experiencia sublime que los abstrae por instantes de la esquematización racional de lo cotidiano.

¿Qué características de un ritual se ven presentes dentro de estos espectáculos? En primer lugar, fomenta un estado de cambio ontológico, y es un medio de cohesión e

identidad. En otras palabras, construye el sentido en el mundo del individuo. Además, que se basa en la redundancia simbólica: Cómo se repiten ciertos elementos que crean significaciones. Estos eventos musicales se han convertido en rituales que les permiten a los participantes entrar a un mundo de fantasía, a una realidad alterna en la que se vincula la cotidianidad con lo sobrenatural. Es decir, hay un intercambio simbólico a partir de ciertas prácticas y formas de pensamiento que se van repitiendo en cada evento. Se crea una conexión con una dimensión sagrada gracias a la atmósfera y símbolos que interactúan con los asistentes, los cuales comparten una experiencia colectiva donde la exaltación de los sentidos es crucial.

Con base en la tipología brindada por el antropólogo norteamericano Lauriston Sharp (1943) hay ritos conmemorativos que consisten en recrear la atmósfera sagrada mediante representaciones de mitos, introducen representaciones mitológicas donde se juega con la diacronía y sincronía, pues en la realidad actual introducen elementos atemporales. Los festivales antes mencionados juegan con esa dinámica, son prácticas conmemorativas de mitos que combinan la fantasía y la evocación de un universo mágico.

No hay que olvidar que ante todo son un espectáculo, el cual se basa en poder armar un universo sensorial e interactivo con una fuerte carga simbólica. Para cumplir con tal objetivo se ha creado toda una plástica dentro de los festivales; donde su eje es la visualidad, interacción y una poética que sumerja a los espectadores en un universo de fantasía. Para tales fines se echa mano de diversos estilos y expresiones artísticas como el performance, arte digital, happening, instalaciones, pop art, kitsch, danza, música, etc., Lo que genera una forma novedosa de espectáculo contemporáneo, que busca la audiencia sea un agente activo, donde el cuerpo sea la principal vía de expresividad:

El rave no posee un texto dramático, sin embargo es capaz de generar un texto espectacular, un discurso, que por haberse creado a partir de las acciones de todos los presentes, no es unívoco, sino la confluencia de una multiplicidad de discursos simultáneos [...] escenifica un texto que no está escrito, pero cuyo lenguaje y motivaciones son comunes (o por lo menos guardan cierta identidad) entre todos los agentes involucrados [...] Al hablar de un texto en el rave no me refiero a una partitura objetiva la cual describa y determine la trayectoria a seguir en espacio-tiempo; el texto se va construyendo a cada momento, a partir del subjetivo (Morales, 2007: 10).

Los festivales de música electrónica se retroalimentan del arte contemporáneo, pues en él encuentran vías de expresión idóneas para lo que desean transmitir y crear. Desde las primeras vanguardias, el arte de fines del siglo XIX busca este cambio en la concepción de la tradición, de generar nuevas opciones para la creatividad y la mediación con la realidad: “El arte moderno se vuelve a la vida cotidiana para revitalizarla a ella misma, pues la vida cotidiana –la vida en la multitud- es insidiosamente entrópica” (Kuspit,

2006: 56). Y entonces si los festivales buscan ser vías de escape a la homogeneidad de la rutina, las manifestaciones artísticas contemporáneas son el vehículo adecuado para poder cargar de una estética que tiene como principal función re-crear ¿Qué quiere decir esto? El arte funda mundos, establece nuevas formas de observar y relacionarnos con la realidad, es así como, si estos espectáculos añaden expresiones artísticas a su dinámica, buscan que se establezcan a partir de la interacción entre asistentes y arte una ficción que se halle cargada de significados e intensifique la realidad: “Si Heidegger ve en el hacer artístico una especie de alumbramiento, es porque el acto creador enriquece el mundo” (Salabert, 2013: 214).

Esta clase de espectáculos conllevan una ejecución, un *happening*: Se pone en escena un mundo, se ejecuta una realidad que nos sustrae y se vuelve un instrumento de conocimiento, de empatía, donde el sonido tiene un papel crucial, recordemos que el género de electrónica se fundamenta en *beats* y la lírica no es obligatoria. Es ahí en esa comunión con el ritmo, donde lo numinoso emerge: “Los sentimientos, como estados de tensión anímica, se descargan en sonidos. Se comprende de suyo, por tanto, que el sentimiento de lo numinoso, una vez que ha irrumpido, se canalice mediante sonidos – y, en un primer momento, sólo mediante sonidos, no palabras” (Otto, 2019: p. 27).

Respecto a los valores que portan los eventos, PLUR es el eje de pensamiento de los festivales ¿Qué quieren decir estas siglas? Es un acróstico de las palabras anglosajonas Peace, Love, Unity y Respect: Paz, amor, unidad y respeto. Son conceptos que engloban lo que idóneamente representan esta clase de espectáculos tanto para sus creadores como participantes: una realidad utópica en la que a través del ritual del festival se interiorizan tales valores, donde se entra en contacto con algo superior y sumamente espiritual, en la que el individuo entra en contacto con una esfera colectiva que lo sumerge en una concepción única del mundo y de sí mismo:

Se piensa que, por una noche, una comunidad puede crear lo que por alguna razón no funciona en las grandes sociedades, se cree también que vale la pena hacer el esfuerzo de traer el amor y la paz a la sociedad a la que parece no importarle. Se produce un sentimiento de unión y la gente es abierta y amigable, se pierde la actitud y la pose de estereotipos que son tan omnipresentes en los clubes, incluso en la vida diaria. Estos cuatro elementos hacen a un rave más positivo y lo diferencian de otros tipos de fiestas (Ortiz, 2002: 11).

Aristóteles (1979) establece que en las obras -o más específicamente en la tragedia- el espectador halla una purificación propia de estados emotivos, o dicho en otras palabras una *kázaris* (catarsis), la cual también conlleva una imitación, la cual se debe entender dentro de un contexto activo, es decir de re-creación. En los festivales de música electrónica los participantes tienen un proceso catártico que debe estudiarse con

detenimiento: Son espectáculos contemporáneos que construyen universos temporales en los que se pueden vivir experiencias más allá de lo cotidiano, gracias en parte a la dinámica de acciones que establece y a la estética o recursos artísticos que maneja en toda su infraestructura:

La música electrónica y los espacios de convivencia, el ritmo, el baile y la actitud de las personas producen un efecto casi hipnótico; el propósito de los encuentros significa desconectarse y salir de sí mismos, dejar el centro del ser y sintonizarse con los otros, conectarse y dejar fluir la energía olvidando las presiones y exigencias de la vida. Así, aunque el rave se parece hasta cierto punto a otros espacios estéticos de interacción, ofrece diferencias dentro de su propia estructura (Morales, 2007: 19).

Antaño los espectáculos concentraban los recursos en los intérpretes o personajes: La mayor parte de los elementos estructurales destacan como protagonistas a los actores, cantantes, bailarines, músicos, etc., Los cuales se brindaban a los espectadores, que recibían e interpretaban desde su butaca. Pero en los festivales de música electrónica la dinámica se transforma y el dj es solamente una pieza que suscita la experiencia, en la cual las figuras principales son los asistentes: No hay sillas, las personas fluyen libremente en el espacio, los sentidos se exaltan a partir de diversos estímulos, las luces están dirigidas hacia la audiencia y se establecen conexiones en diferentes niveles: “Un evento de música dance a través de la repetición de ritmos, la estimulación visual y el movimiento corporal, dan lugar a una lógica, aunque a veces problemática, en comparación con otras prácticas musicales y dancísticas centradas” (Luckman: p. 323).

Asistir a un festival es entregarse a la experiencia, la cual no es lineal, sino holística y abierta a la configuración del espectador; es decir, cada persona que acude a uno de estos eventos tiene una vivencia distinta, no hay una lógica racional en cuanto a la experiencia estética que ofrece, de ahí ligarlo con lo numinoso. Los sentidos se activan, las emociones se agudizan y lo corpóreo de pronto se mezcla con los afectos y otras percepciones. Es como estar en un estado semi-onírico. Si a esto añadimos el consumo de alguna sustancia psicoactiva, la experiencia se potencializa, debido a la diversidad de estímulos existentes en el festival: “La era del placer es declarada. El éxtasis se propaga, eleva a las lamas como si fueran burbujas; el ácido explota, difracta sus sentidos y las dota de una percepción caleidoscópica” (Moon, 2016: p.13). LSD, MDMA, cannabis son de consumo frecuente en estos espectáculos, haciendo una configuración del espaciotemporal distinta, que se torna en una vivencia mística, fuera de la realidad ordinaria.

## 4 CONCLUSIONES

Esta clase de espectáculos se transforman en un encuentro de experiencias donde confluyen: creadores, festival como obra y espectadores. Se realiza un despliegue de mundo, un proceso de comunicación que va revelando y ampliando significados. Se ponen en relación diferentes ópticas que van encontrando correspondencias. El legado del rave en cuanto a este rasgo ritual y expansivo del individuo hacia lo grupal impregna de sobremanera a los festivales de música electrónica. Aunque ya no son fiestas clandestinas, el asistir aún implica un sentimiento de osadía, de salir de la cotidianidad por unas horas o unos días y vincularse en una colectividad que te acoge e impregna con su ritmo y estímulos, como una eufórica simbiosis, sobre todo en esta era impregnada de individualismo y productividad frenética. Bien afirma Juan Luis Ramírez (2004): “Si una sociedad se ve fragmentada en su pegajosidad, fracturada en sus vínculos amorosos, las significaciones simbólicas propias de cada cultura darán pie a sociedades vaciadas de significación, dejándolas sin lenguaje para la comunicación, esto es, mudas, vacías, sin comunidad” (p.89) siendo los festivales una oportunidad para adherirse a un colectivo, perderse en el trance extático comunal.

Dichos eventos son fenomenológicos e intersubjetivos, es una experiencia única que te incorpora a un estado grupal en donde los beats, el baile, las luces, el escenario, las personas a tu alrededor se mezclan para constituir una potente vivencia que enriquece el espíritu. Actualmente ya no se celebran en lugares abandonados o sitios furtivos y alejados, sino que son locaciones populares o mainstream como estadios, arenas o deportivos que ya llevan la estructura para albergar espectáculos de gran escala. También se busca un cambio de visión respecto a que estos festivales no son peligrosos, sino lugares donde la armonía y satisfacción impera bajo un dispositivo de seguridad y resguardo. Muchas veces hay críticas a que puedan ser nichos alternativos de cohesión social, al estar dentro de un marco comercial, pero de forma espontánea, la fraternidad y el abandono racional emerge. Se vuelcan en un oasis de encuentro para un grupo heterogéneo de personas, las cuales a pesar de sus diferencias se unen en ese evento como hermandad, disfrutan de todo lo que el espectáculo les ofrece y al mismo tiempo cada asistente aporta algo de sí mismo para que la energía y dinámica del festival persista.

Los festivales de música electrónica están otorgando una nueva perspectiva, un punto de ruptura ante los espectáculos tradicionales, en el que se mezcla un complejo ritual que introduce un aspecto numinoso a la experiencia, es algo llamativo, pero a la vez sobrecoge e inquieta. Hay una apropiación cultural en los asistentes a los festivales, donde la identidad y los significados van relacionándose, y donde los recursos artísticos tienen

una notable injerencia: Se transforman en símbolos que elaboran imaginarios y fortalecen la adhesión al espectáculo gracias a su modalidad ritual. Cazeneuve (1971) refuerza esta idea al mencionar que el rito se liga con la necesidad que tiene el ser humano de liberarse tanto como le sea posible de todo cuanto le condiciona. La audiencia, a través del arte y las prácticas ahí ejecutadas, se liberan de su cotidianidad y establecen vínculos con otros niveles de la realidad:

De pronto el mundo luce como si se hubiera detenido. Las descripciones y los acuerdos de la realidad común se desmoronaron desde el principio de la travesía y ya no queda rastro de ellos. Las almas han ascendido a un dichoso estado de imparcialidad contemplativa, ese maravilloso estado al cual han aspirado todos los sabios, donde se dan cuenta que nada importa [...] nada perteneciente a la realidad ordinaria importa, solo el instante presente, el instante de la fiesta plena (Moon, 2016: p. 15).

Esta clase de espectáculos se transforman en un encuentro de significados y vivencias donde confluyen: creadores, festival como obra y espectadores. Se realiza un despliegue de mundo, un proceso de comunicación que va revelando y ampliando significados. Se ponen en relación diferentes ópticas que van encontrando correspondencias a través del hilo conductor que es la música que embruja las neuronas, el cuerpo y los sentidos. Y en tiempos tan convulsos como los actuales, es urgente apreciar estos espacios liberadores para la humanidad, más allá de su aspecto redituable y consumista.

## FUENTES

Aristóteles (1979) *Poética*. Madrid. Editorial Aguilar.

Cazeneuve, Jean (1971) *Sociología del rito*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

De León, Marisa (2015) *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. 2ª edición. México. Conaculta.

Gadamer, Hans-Georg (1977) *Verdad y método*. Tomo 1. Salamanca. Sígueme.

Haq, Nav (Editor) (2016) *Rave and its influence on art and culture*. UK. Black Dog Publishing.

Lara, Ángel Luis (2002) "EZLN is in da house. Zapatismo, música tecno y juego de espejos en el mar de la globalización". [http://web.tiscali.it/coll\\_tiramancino/ezln/rebeldia/001/art07.html](http://web.tiscali.it/coll_tiramancino/ezln/rebeldia/001/art07.html).

Luckman, Susan (2003) "Going Bush and Finding One's Tribe: raving escape and the bush doof" en: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 17 No. 3.

Maffesoli, Michel (2006) "Apología del mundo posmo" *Revista Ñ*. No. 122. Ed. Clarín. Enero 2006.

Medina, Cuauhtémoc (2015) "Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular". España. CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo. MUAC, UNAM.

Moon, Zad (2016) *Cultura Rave*. México. Cultura Libre.

Morales N., Ricardo (2007) El rave, escenificación colectiva dentro de la ciudad de México (foto-portafolio). Tesis Licenciatura (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) FCPyS-UNAM.

Ortiz G., Raquel (2002) Delirio. Cultura Rave en México. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) FCPyS-UNAM.

Otto, Rudolf (1980) Lo santo. Madrid. Alianza Editorial.

----- (2009) Ensayos sobre lo numinoso. Madrid. Editorial Trotta.

Ramírez T., Juan Luis (2004). El sonido numinoso. Música ritual y biología. Convergencia Revista de Ciencias Sociales, (36).

Reynolds, Simon (2014) Energy Flash. España. Contra.

Salabert, Pere (2013) Teoría de la creación en el arte. Madrid. Akal.

Sessions, Jenna (2016) "What's the Difference Between a Rave and an Electronic Music Festival?". Everfest Magazine [Digital Edition]. 1 Marzo 2016. Disponible en: <https://www.everfest.com/magazine/the-difference-between-a-rave-and-an-electronic-music-festival>.

Sharp, Lauriston (1943) "Notes on northeast australian totemism" en: Studies in the anthropology of Oceania an Asia. Papers of the Peabody Museum. Cambridge. Mass: Harvard University. Vol. 20.

Thornton, Sarah (1996) Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. USA. Wesleyan University Press.

Woodside, Julián (2017) "Post de Facebook" 18 Enero 2017. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10158107637315788&id=537475787](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158107637315788&id=537475787).

## SOBRE O ORGANIZADOR

**JAVIER ALBORNOZ** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on. Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016. In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets. Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.



## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Abordagem ecológica 101, 103, 104, 105, 107, 108

Análise acústica vocal 71

### C

Choro 22, 24, 25, 26, 27

Colombia 29, 30, 32, 34, 37

Cultura 2, 4, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 28, 29, 31, 37, 39, 40, 44, 45, 51, 52, 53, 56, 60, 62, 100, 108, 109

Cumbia 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37

### E

Educação musical 98, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 111

Ensino 22, 27, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 112

Etnografia 20, 22

Experiencia estética 38, 39, 41, 50

### F

Festivales 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

Folclor 29, 32

Funções do Silêncio 61

Fundação Casa 84, 85, 86, 87, 90

### G

Glockenspiel 84, 85, 87, 89, 90

Guitarra eléctrica 29, 33

### H

Historia de Cuba 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21

Humor 1, 2, 3, 4, 6, 11, 17, 18, 20, 21

### I

Ideologia 54, 55, 56, 60

Interpretação do Silêncio 61, 62

## M

Métodos de contrabaixo 93, 98

Música 1, 3, 4, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112

Música clássica ocidental 54, 55, 57, 59

Música eletrônica 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

## N

Normatividade 54, 55, 58, 60

Numinoso 38, 39, 47, 49, 50, 51, 53

## P

Paradigma percepção/ação 101

Percussão 24, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

Performance 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 46, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 95, 98, 103

Performance musical 1, 13, 17, 20, 54, 57, 58, 60

Política 1, 3, 12, 13, 14, 15, 17, 56

Posicionamento laríngeo 71

Práticas Interpretativas 61, 64, 68

Projeto Guri 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92

## R

Ritual 28, 38, 39, 47, 49, 51, 52, 53

Rock tropical 29, 31, 35, 37

## S

Silêncio na música 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70

Social 2, 3, 7, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 25, 28, 30, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 84, 109, 110

Som 22, 23, 27, 28, 62, 66, 72, 74, 75, 79, 83, 97, 103, 104, 105

## T

Tendências 14, 60, 93, 95, 97, 98

Timing 61, 67, 68

## V

Virulo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20

Voz Cantada 71, 83



**EDITORA  
ARTEMIS**