

**Sentido y práctica en torno a la producción
musical electrónica en el Ecuador.**

Andrés Galarza Schoenfeld

Guaranda, Septiembre de 2014

Índice.

1.	Introducción.....	4
2.	Capítulo 1: hacia una conceptualización de la música electrónica en el Ecuador.....	7
2.1	La práctica y el habitus.....	7
2.2	La juventud como construcción social.....	8
2.3	Derechos Humanos y Políticas Públicas en relación al joven.....	10
2.4	El uso del estilo y la creación cultural.....	11
2.5	El sentido de la producción musical.....	14
2.6	La autogestión como una propuesta de desarrollo.....	16
2.7	Hacia la conformación de colectivos juveniles y sellos discográficos o net-labels.....	19
3.	Capítulo 2: Los producción de música electrónica en el Ecuador.....	23
3.1	Terapia Studio.....	23
3.2	Productores Independientes.....	25
	Dentro de los productores independientes tenemos a:.....	25
4.	Capítulo 3: Características de la producción musical electrónica en el Ecuador.....	28
4.1	Historia y desarrollo de la música electrónica en el Ecuador.....	28
4.1.1	Inicio y desarrollo de la música electrónica, espacios, personajes y tendencia musical, el despegue.....	29
4.1.2	Nuevas herramientas y usos tecnológicos en la producción de música electrónica Ecuatoriana.....	32
4.1.3	Estrategias de popularización de la música electrónica en Ecuador.....	34
4.1.4	Autogestión y conformación de sellos discográficos, la carencia de la industria musical. 36	
4.1.5	El contexto de creación y difusión.....	39
4.2	Terapia Studio.....	44
4.2.1	El nacimiento de Terapia Studio.....	44
4.2.2	Terapia Studio como net-label.....	45
4.2.3	Terapia Studio y su establecimiento en el mercado musical.....	46
4.2.4	Problemas y obstáculos en torno a la producción de música electrónica.....	48
4.2.5	La ventaja de hacer música electrónica.....	50

4.2.6	¿Cómo se organiza Terapia Studio?	51
4.2.7	Obtención y uso de recursos en Terapia Studio.	53
5.	Capítulo 4: Consideraciones Finales	58
6.3	Glosario.	61
6.	Bibliografía.	68

1. Introducción.

En el proceso de globalización, el desarrollo de la tecnología y de los medios de comunicación permite que los acontecimientos que se vinculan con el arte se vean afectados por interacciones entre los tipos de cultura artística. Los referentes culturales aparecen como cercanos, haciendo que el arte dependa en menor proporción de producciones autónomas y en mayor proporción de desplazamientos en un campo de diversidad cultural y artística donde se encuentran lo global y lo local. La Homogeneidad parece tambalear ante los procesos sociales y culturales, al mismo tiempo, la teoría y las prácticas artísticas se hacen incongruentes.

La música es un lugar privilegiado desde el cual comprender los procesos de transformación en marcha. La producción musical en la contemporaneidad se manifiesta en un conjunto de singulares formas, está atravesada por los procesos del capitalismo y la novedad, la producción masiva, la transnacionalización, el desarrollo de las múltiples tecnologías y los más variados gustos.

La antropología debe pues brindar las herramientas y métodos para estudiar objetos y sujetos que generan redes de alcance transnacional que viven y conviven en el desarrollo de las múltiples tecnologías y con características de una producción deslocalizada.

En la ciudad existe un nuevo conjunto de fenómenos y temas que tienen profundidad histórica y dan lugar a la emergencia de nuevos actores culturales. *Al hacer Antropología de la ciudad, no antropología en la ciudad* (Canclini, 1997:2) pensamos en los fenómenos sociales y culturales propios de las grandes ciudades, para así poder

superar la perpetuación de estudios sobre marginación, inclusión y exclusión, migración, mendicidad que da seguimiento a los destinatarios de la investigación en la antropología, es lo que él ha denominado *viejos temas en nuevos contextos*. (Canclini, 1997:2)

La posibilidad de creación y recreación cultural ha hecho de la música un campo fértil, cuya potencialidad se ha desarrollado mediante el uso y comercialización de la tecnología para producción musical. Una de las formas alternativas de producir que ha adquirido énfasis en las prácticas juveniles es la música electrónica, la cual en el Ecuador, ha generado una escena que contiene varios artistas, muchos estilos musicales y una historia propia que contar.

Este trabajo pretende explorar la relación entre TERAPIA STUDIO, sello de producción de música electrónica, y una sociedad mayoritaria de consumidores. Para ello explicaré la relación existente entre la estética y la sociedad, lo cual me ayudará a comprender la razón de ciertas preferencias musicales tanto en la sociedad como en los artistas, desde el punto de vista de los actores, para entender la forma en que se configuran ciertos estilos en torno a esa predilección. Por otro lado, analizaré la manera en que la autogestión pretende ser una alternativa a las formas tradicionales de poder y la tensión inmanente entre TERAPIA STUDIO y la sociedad mayoritaria.

En ese sentido, este trabajo, identifica, las prácticas de productores y artistas en el desarrollo del género de música electrónica en el Ecuador, en base a un enfoque que facilite la comprensión de la relación entre el arte y la música y el sentido que los grupos sociales otorgan a esta relación y su acceso a la tecnología. Se analizan las principales características de la producción musical electrónica en el Ecuador, sus rasgos sociales y

culturales, describiendo el proceso que la misma ha seguido. De manera complementaria se describe la relación entre estética y práctica en base a la experiencia de creación y recepción de un producto cultural.

El estudio de las diversas manifestaciones musicales modernas debe desarrollarse en articulación con múltiples aspectos de la vida cotidiana y cultural, por así decirlo, la música se vincula claramente con aspectos de la vida social y familiar dentro del estudio antropológico más general. Por ejemplo, recalcando los roles sociales de la música; las prácticas musicales (quién toca, quién compone, quién ejecuta y cómo); quiénes escuchan (músicos, no músicos, los estilos musicales o grupos musicales) y cómo son percibidos; en qué medida existe un vocabulario estético especializado; las ideologías y prácticas locales en torno a la música y, de forma más amplia, los paisajes sonoros; cómo se incorpora la música a los demás aspectos de la vida.

No existen estudios acerca de la producción de Música Electrónica en el Ecuador. De la que experiencia Latinoamericana y Europea sobre producción de Música Electrónica podemos recalcar que se caracteriza por ser un género que requiere de tecnología y recursos. En un país como el Ecuador, donde se dificulta el acceso a los recursos, resulta interesante identificar la forma en la que la gente se ubica en ese contexto, es decir, cuál es el proceso de producción de Música Electrónica en el Ecuador. Por lo tanto, este trabajo de investigación que ha hecho de los jóvenes y sus prácticas su objeto central de estudio, pretende enfocarse en la descripción de la autogestión en la producción de música electrónica como práctica, según la definición de Pierre Bourdieu.

2. Capítulo 1: hacia una conceptualización de la música electrónica en el Ecuador

2.1 La práctica y el habitus.

El concepto de práctica, en antropología, concibe a la sociedad gobernada por unos esquemas organizacionales y evaluativos. A pesar de que su término genérico se refiere a cualquier cosa que haga la gente, la mayoría de las formas significativas de práctica suelen tener implicaciones políticas intencionales o no intencionales.

Por otro lado, la categoría de *habitus* de Bourdieu “se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles” que, al ser:

Producto de la historia, (...) produce prácticas conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo." (Bourdieu, 1980: 91)

A través del *habitus* los sujetos producen sus prácticas, siendo sus intenciones de estos actores son convenidas, si bien la práctica reproduce un sistema, ese sistema puede ser cambiado por la práctica; la cuestión está en saber si prácticas divergentes o no-normativas son simples variaciones de temas culturales básicos o, si implican modos alternativos de los hechos sociales y culturales, en ese sentido,

La autogestión como práctica en la producción de música electrónica teniendo en cuenta lo expuesto por Bourdieu tiene en consideración el sentido de las prácticas en vinculación con una visión y una forma alternativa de relaciones socio-económicas y

con la organización y la praxis política de la sociedad, en la cual la creación de la novedad o la reproducción de las mismas cosas antiguas ocupa un lugar fundamental, en el ámbito estético y político.

Los artistas, músicos y los productores musicales son personas que poseen un entorno social homogéneo y tienden a compartir estilos de vida parecidos. En ese sentido, el *habitus* explica por qué las personas viven de forma parecida cuando comparten cierta posición social dando forma a una modalidad de relación social. El *habitus* por así decirlo genera un conjunto de prácticas limitadas por unas específicas condiciones sociales.

La práctica o el conjunto de prácticas de jóvenes artistas y sellos discográficos nos permite explicar y contextualizar el sentido de sus ideas y acciones, las cuales repercuten en su organización y entorno social, mediante acciones planificadas manifiestas de una determinada forma que permitan generar cambios en la sociedad a medida que buscan ese fin.

2.2 La juventud como construcción social.

Para entender cómo la producción de música electrónica en el Ecuador puede ser entendida como práctica es necesario aclarar que estos artistas se ven involucrados en un entramado social, cultural, político e histórico, que ha conforma una perspectiva

dominante convenida sobre las condiciones actuales mediante las que se posibilita el accionar juvenil.

Puesto que la particularidad del mundo juvenil es heterogénea y compleja, al ser los jóvenes poseedores de saberes, lógicas, éticas, estéticas y sensibilidades, construyen culturas se construyen que conflictúan con el universo de sentido propuesto por un sistema dominante, de esa manera estas características culturales resultan ser utilizadas a veces a manera de resistencia y defensa o franca oposición.

Si se considera a los jóvenes como nuevos constructores de la cultura, de sus nuevos sentidos, prácticas y discursos, es posible reinventar una política que haga frente a la crisis democrática de una sociedad, y que los visibilice como actores potenciales en la construcción social y política de los países, lo cual ya ocurrió, pues mediante la promoción de derechos humanos se ha conseguido “el fortalecimiento de las capacidades y derechos juveniles y la ampliación de los atributos de la ciudadanía en la constitución de las identidades”. (Krauskopf 2000, 123)

Esta idea del joven como un actor social complejo con capacidad de decidir por sí mismo y hablar por sí mismo, comprende a los jóvenes como grupos con preferencias y gustos compartidos en relación a la música, la indumentaria, el modo visual de presentarse ante otros, espacios y hábitos compartidos, proyecciones a futuro, construcciones identitarias, todas manifestaciones, que expresan la capacidad dinámica de la cultura y su heterogeneidad.

Antonio Gramsci, antropólogo y filósofo marxista cuyo énfasis se centró en el estudio de los aspectos culturales de la sociedad, afirma que las culturas juveniles están implícitas dentro de las culturas subalternas. Esto explica, en la medida en que las

culturas juveniles son consideradas como culturas de los sectores dominados, caracterizadas por una precaria integración a la cultura hegemónica. La no integración o parcial integración en las estructuras productivas y reproductivas es una de las características de las culturas juveniles, teniendo en cuenta el supuesto generalizado de que los jóvenes-incluso los provenientes de las clases dominantes-no tienen el control de los aspectos decisivos de su vida y son sometidos a tutela de unas instituciones adultas, cuya particularidad radica en considerar a la condición juvenil como una etapa transitoria. Esta caracterización de la condición juvenil resta importancia a los discursos culturales juveniles. Sin embargo, como explica los antropólogos Lutte(1984), Juliano(1985), Lombardi Satriani(1978), A pesar de desenvolverse en condiciones desfavorables de poder y recursos, muchos de estos grupos juveniles logran mantener niveles de autoafirmación considerable. Para Urresti hay distintas formas de ser joven en el marco de la intensa heterogeneidad que se observa en el campo económico, social y cultural (Urresti 1998, 3). Esto en palabras de Urresti, significa que existe un enclasmiento que contiene características, comportamientos, horizontes de posibilidad y códigos muy diferenciados en las sociedades actuales.

2.3 Derechos Humanos y Políticas Públicas en relación al joven.

A pesar del desarrollo de estudios acerca de la identidad juvenil y la paulatina incorporación a las políticas de juventud, resulta todavía una tarea compleja visibilizar sus particularidades socio históricas y sus necesidades. Entonces, para el surgimiento de las políticas públicas que consideren al joven como partícipe del desarrollo, se hace

necesaria la presencia de actores sociales que articulen sus demandas en el sistema político.

El derecho a la identidad y de asociación, en relación con el derecho a la cultura, el derecho a fortalecer las identidades juveniles, el derecho a la organización juvenil y el derecho a la plena participación social y política, ha conseguido que el producto resultante de la acción de estos actores sociales desemboque en experiencias múltiples, plurales, estratégicas, multiculturales, generando nuevas formas de expresar actuar, legitimar el orden social y las formas de circulación y distribución del poder.

Sin embargo, a pesar de que estas experiencias están manifiestas en una gran posibilidad de creación y re-creación cultural, se produce una inversión de sentido que repercute en varios campos de la cultura y en una aguda tensión en el seno de las sociedades actuales, cuya mayor tensión se evidencia en unas condiciones estructurales específicas.¹

2.4 El uso del estilo y la creación cultural.

La antropóloga Margared Mead a mediados del siglo veinte, veía en los jóvenes más allá de una apuesta de esperanza en el futuro por parte de los adultos, el punto de emergencia de una cultura a otra (Mead 1955). La continuidad que subyace a los cambios es el objeto de estudio de esta antropóloga que al igual que muchos otros académicos, están conscientes de que los jóvenes no comparten las experiencias y los

¹ Se han desarrollado investigaciones en torno al fenómeno juvenil y la forma de ser juvenil, desde los 60s, 70s, 80s y 90s, con énfasis en la esfera pública, en términos de participación política, militancia en los partidos y lucha por el cambio social, reiterando a los jóvenes como sujetos de enunciación capaces de negociar con instituciones y estructuras, y de generar cambios en las estructuras de la sociedad y en el mundo de la cultura.

recuerdos de sus mayores, sino que desarrollan formas de percibir, de apreciar, de distinguir y clasificar los problemas, así como los códigos, símbolos y lenguajes con que expresarlos. Su estudio caracteriza el cambio que culturalmente los jóvenes atraviesan como ruptura, y la urgencia de comprenderlos en un diálogo entre generaciones y pueblos.

Los argumentos de Mead pueden ser así mismo valorados desde el enfoque propuesto por Dick Hebdige en el libro, *Subculture, The Meaning Of Style* (Subcultura, el significado del Estilo), (2004). Aquí, Hebdige usa el término *subcultura* para expresar que “la cultura de una sociedad no es uniforme para todos sus miembros o sirve para definir a un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que les diferencia de la cultura dominante de la que forman parte, expresando la tensión entre los poderosos y los subordinados” (Hebdige 2004). Al igual que el antropólogo Ulf Hannerz (1992), hace hincapié en la relación entre subcultura y la parte más grande a la que pertenece, o su cultura dominante correspondiente. Retomando a Hebdige en torno a esa tensión, afirma que si éstas escogen determinados objetos para auto-exiliarse de la sociedad, la representación de la alienación es un aspecto básico de toda subcultura. De hecho una subcultura se distingue de otra en la manera de llevar a cabo esa representación a través de un estilo determinado. En este sentido, lo *subcultural* es una expresión popular genuina.

Es necesario aclarar que detrás de ciertos estilos y tendencias juveniles existen industrias culturales que ven en la juventud un mercado de consumidores, lo que torna complejo el sentido cultural de ciertos productos y artefactos, así como su uso y significado.

Para John Clarke (1983), la generación de un “estilo” no puede entenderse como un fenómeno de moda o la consecuencia inducida de campañas comerciales. Los estilos musicales electrónicos son organizados de una manera activa y selectiva, en cómo son apropiados, modificados, reorganizados y sometidos a procesos de resignificación.

Clarke sin embargo, no se muestra tan pesimista al respecto acerca de las industrias juveniles, pues para él, éstas aportaron con los materiales brutos, como los *sintetizadores, samplers, y juguetes analógicos*, unos más complejos que otros. Sin embargo aclara que al menos en la historia de la música electrónica fracasaron en producir estilos musicales en su sentido más profundo. Los objetos estaban allí, a su disposición, pero han sido usados por los grupos en la construcción de estilos distintivos. Esto significó, no simplemente tomarlos, sino construir activamente una selección de cosas y bienes en el interior de un estilo, lo cual implicó a menudo subvertir y transformar estos objetos, desde su significado y usos originales, hacia otros usos y significados (Clarke, 1983: 54). Siendo así la producción artística puede ser concebida como un territorio simbólico desde el cual se puede producir bienes inmateriales, y bienes comunes, que deben ser protegidos del mercado y la industria cultural.

De manera resumida, “el estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo”. (Feixa, 2006; 81).

Debido a la autonomía en la generación de los estilos, podemos constatar que los estilos no son receptores pasivos de los medios audiovisuales, sino que se manifiestan públicamente en una serie de productos. Incluso se puede pensar que estas producciones

tienen una función interna (reafirmar las fronteras de grupo) pero también externa (promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles) sirviéndose de algunos canales. La creatividad artística, la búsqueda de expresividad cultural, puede ser crucial en la recreación de las identidades individuales y colectivas de los jóvenes. Resalta el papel de los jóvenes como activos productores de cultura, y no sólo como receptores pasivos de la cultura institucional y masiva como afirma Paul Willis, en su libro *Common Culture* (Cultura Común) (1990).

2.5 El sentido de la producción musical.

El sentido y significado que pueden las prácticas juveniles pueden ofrecer al campo de la música, es lo que nos interesa, pues son, elementos constitutivos de una identidad y una realidad que debe ser concebida dentro de los procesos de construcción social.

Siguiendo a Valentin Voloshinov en su libro, *Marxismo y Filosofía del Lenguaje* (1992), debemos concebir la idea de que “todo lo individual no puede dejar de ser social, considerando el producto creado y el contexto de creación, y al sujeto que le otorga sentido y el momento en que se produce dicho sentido. Esto, en un intento por enlazar el consumo y creación musical por parte de la juventud con la estructura del sentir propia de nuestro tiempo (Williams 1977).

Es evidente entonces que la música es un elemento fundamental para la construcción de la identidad juvenil. Se puede señalar varias razones. Por un lado, la música es un hecho cultural. Por otro lado, se ha creado un mercado para la música destinada a los jóvenes, lo cual es ya una muestra de un profundo cambio en la

estructura productiva y cultural de las sociedades. En tercer lugar, la música con referencia a las subculturas, nos permite muestrear las relaciones entre el mercado de consumo y las salidas expresivas de la juventud.²

Es importante reconsiderar el término *autenticidad*, para explorar las relaciones entre la producción de un estilo y el mercado. La *autenticidad* en la música popular contemporánea suele ser una frontera difusa, ya que se ha caracterizado por el uso que ha hecho de las tecnologías tanto digital como analógica, teniendo en consideración que el exceso de tecnología puede alterar el sistema de signos que determina el significado o el valor de un músico o su producto, conectando relaciones de poder entre nuevas subjetividades y estructuras de la industria y el mercado.

El mundo de la música electrónica está saturado de ejemplos de lo expuesto. Un básico ejemplo para la comprensión de la *homología* y la *autenticidad* en la producción de música electrónica la podemos encontrar en el *sampling* y el *scratch mixing*. La técnica de *sampling* básicamente permite hacer uso de la tecnología para apropiarse y manipular grabaciones y trabajos de otros músicos y permite el registro de nuevas unidades y muestras sonoras provenientes de las más diversas fuentes. El *scratch mixing* que permite la difusión, es en sí una amenaza para las ganancias de multinacionales, la grabación y las diversas formas de pirateo que han afectado a los artistas poseedores del trabajo creativo y las compañías poseedoras del trabajo resultante.

Así el *sampling* ha provocado una problemática en el campo de la música, pues si bien la música popular se ha beneficiado por la manipulación del uso de los *bits* y de los

² La *homología*, concepto tomado de la semiótica sirve para explicar la simbiosis que se establece para cada grupo, la particularidad entre los artefactos, el estilo y la identidad del grupo.

sampler, la industria ve con malos ojos su uso radical y subversivo, que rompe con su lógica comercial y económica. (Adell, 2004; 24) Aun así este conflicto revitaliza a la música como un espacio de libertad, pues en la práctica se origina una crisis del objeto estético como producto terminado, y la posibilidad infinita mediante el muestreo digital obtenido del *sampling*.

Gracias a la transición de la era analógica a la era digital, las nuevas tecnologías ofrecen inmensas posibilidades de uso y creación, la manipulación y la plástica estilista de elementos sonoros permiten la búsqueda de un sonido original que identifique al grupo mediante un estilo propio.

Hebdige (2004), advierte que por intermedio del estilo los jóvenes expresan una forma de “resistencia al orden”, exteriorizando objeciones al orden impuesto. En el mundo de la música electrónica la producción estilística heterogénea en ciertas circunstancias roza con otros estilos que suelen ser considerados comerciales y de moda. Esta ruptura es visible además en el interior de los movimientos sociales, puesto que ellos hicieron coherentes formas estilísticas conformando así las denominadas subculturas, como las llama Hebdige. La tensión entre grupos dominantes y dominados según el autor expresa la resistencia a la ideología dominante. Una tensión que se manifiesta en el campo de la estética, de la economía y de la socio-organización.

2.6 La autogestión como una propuesta de desarrollo.

La autogestión nos permite comprender las estrategias utilizadas por los jóvenes para la producción de música electrónica en la ciudad de Quito. Esto a raíz de que con los cambios en la organización de la producción y con la necesidad de que los sectores productivos se adecuen a los parámetros del mercado, ahora globalizado, se implementan nuevas tecnologías, que han traído consigo prácticas sociales y culturales innovadoras.

Una de las formas más comunes de desarrollo de la música ecuatoriana considerada como propuesta alternativa ha sido la autogestión. Siempre presente en el rock, la autogestión es ahora un hito fundamental en el desarrollo de la música electrónica, pues proporciona a la producción una cierta independencia.

Como afirma Solana Chetman (2003) en su ensayo sobre autogestión como política social, el término de autogestión se relaciona con el concepto de autonomía. Como la autonomía obrera respecto al capital, existen muchos proyectos que se consideran desde la auto gestión. Sus características son cooperación, participación, solidaridad grupal, protección social, ayuda mutua, gestión democrática, adopción colectiva de decisiones, conducción autónoma e independiente de los poderes públicos, autogobierno de la organización, membrecía abierta y voluntaria, falta de fines de lucro, utilización del excedente de acuerdo a los objetivos sociales o la voluntad de los socios para reinversión o distribución con fines sociales, primacía de la persona y del objeto social sobre el capital, predominio de aportes personales y trabajo sobre el capital, simultaneidad en las mismas personas entre condición de propietarios y trabajadores, uso compartido de conocimientos e información, mejor integración funcional de los

distintos componentes de la empresa, coalición de intereses con usuarios y bien público, reducción de costos, aplicación y defensa de principios de responsabilidad social, integración a un funcionamiento en red (Chehtman 2003:13).

La autogestión puede concebirse como una forma de economía social, incluye a cooperativas, mutuales, fundaciones y asociaciones civiles, pero también a pequeñas empresas privadas (en forma individual o asociada), pequeños productores, microemprendedores, y toda otra forma de producción o comercialización de bienes y servicios de baja productividad y capital reducido, que en su mayoría son de “autogestión”. La autogestión puede ser comprensible como un conjunto de prácticas sociales que se caracteriza por la naturaleza democrática de la tomas de decisión, favoreciendo la autonomía de un colectivo.

Como construcción social, la autogestión debe ser percibida como un proceso capaz de engendrar acciones y resultados aceptables para todos los individuos y grupos que dependen de ella. Funciona mediante relaciones horizontales de poder en donde se reinvierte y socializa el excedente. Estos grupos heterogéneos, pueden o no participar de relaciones económicas del mercado capitalista.

Lo que resulta más importante sobre la autogestión como una forma de organizar procesos de producción y difusión de productos culturales es que nos permite cuestionarnos acerca de su sentido, su autonomía e independencia. Teniendo en consideración que es inevitablemente afectada por la industria cultural y el comercio, lo que puede implicar estandarización y dominio total de la creatividad.

En ese sentido la orientación de una producción *autogestionada* implica la autonomía creativa y el uso de unos elementos característicos en uno y otro caso. Aquí

se marca el origen y necesidad de la conformación de los sellos discográficos como una forma para mantener la propia música a diferencia de la estandarización cultural que implica una masificación de la cultura para la venta.

2.7 Hacia la conformación de colectivos juveniles y sellos discográficos o net-labels.

Los colectivos juveniles son impulsados por los propios jóvenes en respuesta a necesidades o desafíos a las instituciones adultas. Estos colectivos encuentran en la cultura y la estética sus nichos de acción política.

Las dinámicas de participación de los jóvenes en los colectivos y sus experiencias giran en torno a propuestas de tipo social y cultural, cuya funcionalidad dista de las dinámicas organizativas estructuradas, así conforman agrupaciones juveniles caracterizadas por intereses socio-políticos alternativos, basados en la horizontalidad de las relaciones de poder y la autogestión. Se trata de una inversión de las formas de agrupación juvenil que no pasan por la política tradicional.

En el libro, *Emergencia de las Culturas Juveniles*, la autora Rossanna Reguillo dice que la política en los jóvenes se vincula con otros ejes, escapando a formas tradicionales de construir lo político. Reguillo afirma que,

La política en los jóvenes pasa por el deseo, la emotividad, la experiencia de un tiempo circular, el privilegio de los significantes sobre los significados, las prácticas arraigadas en el ámbito local que se alimentan incesantemente de elementos de la cultura globalizada [...] cuestiones que posibilitan ver a la política ya no como un sistema rígido de normas, sino como un red variable de creencias, un bricolaje de formas y estilos de vida, estrechamente vinculados a la cultura [...] Es una política con minúscula, que adquiere corporeidad en la práctica cotidiana de los actores, en los intersticios que los poderes no pueden vigilar (Reguillo, 2000:43).

Los colectivos juveniles utilizan una gran diversidad de elementos de cohesión y articulación de grupo, la música, el teatro, la gestión cultural y acción comunitaria, la juventud y la participación por medio de agrupaciones juveniles soportan acciones y propuestas artísticas y estéticas. En la música electrónica, la posibilidad de generación de un estilo se ve favorecida por la transición de la era analógica a la era digital, las nuevas tecnologías ofrecen inmensas posibilidades de uso y creación, la manipulación y la plástica estilista de elementos sonoros permiten la búsqueda de un sonido original que identifique al grupo mediante un estilo propio.

Con los cambios que han surgido en la organización de la producción y con la necesidad de que los sectores productivos se adecuen a los parámetros del mercado ahora globalizado, en la esfera musical como en cualquier otra se implementan nuevas tecnologías, que traen consigo prácticas sociales y culturales innovadoras. La música electrónica y su producción se ha reducido cada vez más a la noción de composición en casa y de ejecución solitaria. Los estilos, influyen a artesanos implicados en una estrategia individual de influencia, apoyados en una red o una estructura más amplia.

Estas practicas que caben en lo que Seca (2004; 145) “Hacer y Construir uno mismo”, que esconden una reapropiación de saberes, prácticas de autoaprendizaje y la anticipación de una identidad publica diferente, desvanecen asperezas técnicas y económicas, producen discos autofinanciados y perfeccionamiento técnico, composición de repertorio y relación tensa con el mercado, muestran una actividad representacional que según Moliner (1995; 79), define un objeto de transacción.

Bajo esos parámetros, el proceso creativo el creador está en un contexto determinado, haciendo uso de instrumentos que le conciernen de forma directa y que

muy probablemente interpelen a personas que están en condiciones similares, por lo que se ponen en contacto formas de pensar y sensibilidades por medio de su expresión.

El éxito y la creatividad en la producción musical, radican en su aprobación pública y la autonomía estilista, la inserción mediante la música ilustra el paso de las representaciones de la esfera privada al ámbito público, es ese el sentido y fin de asociarse en un sello discográfico o conformar un *net-label*.

Sin embargo el estilo del grupo puede verse afectado por lo Seca denomina *Fijación y objetivación*, en el mecanismo *fijación* la actividad de representar algo y de reconocerse en ello implica una toma en consideración del contexto de cada creador y lleva a una diversificación de los modos de apropiación del contenido y de la estructura de un género musical. A través de la *objetivación*, una significación central es producida por los músicos, su esquema permite comunicarse con los amantes de un género, sobre la base de un mínimo conocimiento ya bien sean productores o consumidores, lo que facilita reconocerlos por su estilo, o por complacer a la masa y ser vendido o aprobado por los creadores de opinión y de celebridades. (2004; 151).

Con esos antecedentes, en el campo de la música electrónica se ha generado un debate en torno a lo que se concibe cultura alternativa y masiva, con relación al impulso de poder económico subyacente. Por ejemplo un *net-label* es un sello discográfico que difunde su música a través de la red en formato digital mp3. Este sello online es similar a un sello discográfico común y corriente para producir y promocionar sus proyectos musicales, la mayoría de ellos usan tácticas marketing de guerrilla para promocionar su trabajo, aun así son pocos los sellos on-line que dan beneficios a sus clientes, pues sus

contenidos están ofrecidos libremente mediante licencias libres a una calidad de 128 *bpms*.

Los sellos discográficos convencionales tienen su propio portal web, el material en él no está dispuesto libremente, se paga por un soporte físico o digital. Actualmente se consumen mayoritariamente los archivos digitales, el *Cd* decrece, y el vinilo renace después del boom del *Djyng* de los 90s, se supone entonces que el pago de los archivos se debe concebir como un sustento y reconocimiento al trabajo de los músicos, ayudando a los músicos y productores.

Otros métodos de autogestión parecen funcionar en los sellos discográficos, por ejemplo, los conciertos en directo, teniendo que cuenta que la venta de la música decae. Si la gente va a los conciertos en lugar de comprar música, es el espacio propicio donde los músicos pueden obtener beneficios económicos. En estos contextos -lives y festivales- son muy eficientes como complemento de autogestión al músico o *labels*, la venta de artículos, ediciones en Vinilo, en EP's, CD's u otros soportes y también con productos de mercadería (Camisetas, gorras, bolsas). Así en el seno de los sellos discográficos se buscan medios muy útiles para la promoción de su producción y que pueden romper estructuras y convenciones imperantes en la cultura masiva.

3. Capítulo 2: Los producción de música electrónica en el Ecuador.

La producción y difusión de música electrónica es una práctica recurrente y no constante en la mayoría de los artistas involucrados en ella. Muchos de ellos compensan su trabajo de producción buscando mecanismos para comercializar y difundir productos. Sin embargo las diferentes etapas de preproducción, producción y post-producción suelen depender de factores temporales, económicos, organizativos, y logísticos, que en cierta forma limitan su funcionamiento.

Los actores entrevistados para el desarrollo de esta investigación pueden ser clasificables en dos grupos: los productores de música electrónica de Terapia Studio y los productores de música electrónica considerados independientes. Al trabajar tanto con artistas independientes como con artistas de Terapia Studio, es posible especificar la diferencia en el desarrollo y uso de estrategias que les permiten relacionarse con un grupo mayoritario de consumidores.

3.1 Terapia Studio.

Terapia Studio es un *label* de música electrónica situado en Ecuador, cuyo sonido está basado en géneros como el *Minimal techno*, *dubstep* y *downtempo*.

Este colectivo de arte y música conformado por un grupo de amigos, se enfoca en sostener un producto sólido y homogéneo, mediante la fusión de animación, video, producción de sonido, fotografía y arte urbano. Actualmente Terapia Studio se halla conformado conformado por seis personas: Gabriel Marcel, Kim Brunn y Esteban

Almeida, quienes residen en el Ecuador, y Juan David Casas, Nicola Cruz y Smoky Jahcob, sobre quienes a continuación expondré un extracto de su biografía artística.

Kim Bruun.- es Dj y Productor, tiene vastos conocimientos sobre los principios de grabación. Ha desarrollado múltiples DJ Sets, explorando en géneros como el *house* y el *techno*, con un sonido experimental de toque personal. Es fundador y socio del *label* Terapia Studio, vende su música en diferentes sellos virtuales.

Algunos de sus trabajos son:

-TRPA 001 – Minimal Sampler 1: Express (Original Mix) – Kim Bruun Reverse Cowgirl (Original Mix)-Kim and Kox Feat Cosmic Jd.

-TRPA 008 – Otoño/Invierno EP – Kim Bruun.

Ha compartido escenario en clubes de Ecuador y Dinamarca con importantes Dj's internacionales como Pär Grindvik, Garnica, Mikael Stavöstrand, Damian Schwartz, Marco Carola, Jason Short entre otros.

Gabriel Marcel.-es músico desde los diez años. Ha tocado el saxofón en bandas de jazz, de blues, y de ska. Su incursión en la música electrónica pone de manifiesto esta múltiple experiencia mediante la combinación de estilos distintos como *Electrónica*, *Minimalista*, *Techno*.

Gabriel es el representante del *label* Terapia Studio, Ha compartido escenario con Infected Mushroom (Israel), Marco Carola (Ita), Erick Morrillo (USA), Randy

Seidman (USA), Tony Mass (Suiza), Disco! (Turquia), Camila Diaz (Argentina), y White Rhino (Argentina).

3.2 Productores Independientes.

Dentro de los productores independientes tenemos a:

Hugo Caicedo.- es Productor, Músico y Artista Visual. Su música es el producto de una fusión de ritmos en búsqueda de la construcción de un sonido propio. Experimenta en géneros como el *downtempo*, *ambient*, *dub*, *drum n bass*, *abstract hip-hop*, *funk*, *jazz*, e *industrial*. Por su larga trayectoria musical y la incursión por diferentes estilos ha grabado varios trabajos y ha compartido escenario con varias bandas conocidas del *rock*, el *raggae* y el *ska* latinoamericano. Su intervención en festivales de Europa ha sido igualmente fructífera.

En el 2007 Hugo Caicedo crea su proyecto Phototronic, parte de Terapia Studio, junto con Juan David Casas (Cosmic JD), una fusión de sonidos ambientales y electrónicos con *Dub*. También cuenta con un proyecto personal de música electrónica, ZION012, con el cual ha tocado en vivo en Buenos Aires junto a Gudex y Lucas Luissao. Ha participado en varios proyectos musicales logrando eficientes asociaciones con varios músicos del medio.

Jorge Vasco.- es Dj y productor desde los 14 años. Por su talento es reconocido como uno de los mejores DJ del Ecuador. En los últimos años su trabajo ha adquirido ya un alto grado de madurez expresado en un gusto musical sofisticado y un manejo diestro de las tornamesas.

Jorge es el fundador del sello Independiente Urban Garage Recording. Sus producciones emplean equipos análogos y plataforma *Ableton Live*. En el último par de años ha realizado varias presentaciones en festivales y bares de la ciudad de Quito, como Samc 2008, Freaky Festival, El Blues, Gaudi Sessions, Acapulco, Substances, además da soporte al movimiento de música electrónica y a festivales como “Quito Techno City” junto a sus compañeros de “Under sessions Productions” y “Shadow Circus” nombre actual de Urban Garage Recordings. A sus 20 años de edad ha publicado sus trabajos en importantes portales de internet como Vostok Stereo-Recordings, HiFi Stories, Dopplegaenger and Tretmhuele.

Marco Pinteiro.-Es Dj y Productor, con formación en artes visuales. Es pintor y diseñador gráfico. Ha hecho música y audio para teatro, danza, cine y video. Trabaja con diferentes estilos dentro de la música electrónica, *Trip-hop, Industrial, concreta, Psy-Trance, electro*. Ha colaborado con varios grupos de rock de la escena nacional y tiene en el mercado dos discos y un demo. Ha realizado presentaciones en Oslo, Nueva York y Barcelona.

Pinteiro dicta cursos de Producción de Música Electrónica y adecuación de Home Studios. Da clases sobre uso de software, composición musical, arreglos, mezcla, y todo lo relacionado con el proceso musical. Ha dictado talleres en la Casa Humboldt, la Casa Unesco. Además ha sido instructor en varios institutos de sonido de Quito.

Edgar Castellanos.- Es Músico y diseñador gráfico. Ha editado 7 discos con su grupo Mamá Vudú. Ha participado en varios proyectos de música electrónica y música experimental. Lleva décadas en el medio musical nacional.

Melissa Santamaria.-Es Dj y Productora. Sus proyectos musicales previos a la música electrónica le han permitido desenvolverse en el estilo del rock and roll, el punk, el new wave e indie.

Para el 2009 se involucra en la música electrónica y se une a las filas del sello Aftersoul Records. Su estilo, que abarca géneros como el Techno y el House, la han llevado a compartir escenario con varios talentos internacionales como Elon (Clink, Dumb Unit.), Gel Abril (Ovum, Get Physical), Roman Stange (Auralism, Mothership), Nico Cano (Low Battery Recordings, Sk Supreme Records), Intima (Hypnotic Loop), y Felipe Valenzuela (Cadenza),

4. Capítulo 3: Características de la producción musical electrónica en el Ecuador

La mayoría de los actores involucrados en mi tema de investigación, es decir los productores de música electrónica, hacen de esta práctica de producción una práctica recurrente, debido a la disponibilidad de tiempo que poseen pues, estudian y/o u trabajan. Su trabajo sin embargo resulta interesante, pues se desenvuelven entre tantas limitaciones y en un medio que conoce poco de su existencia. Estas practicas novedades de artistas ecuatorianos, reflejan de manera clara la relación entre sociedad y estética, dentro de una construcción histórica, social y cultural.

4.1 Historia y desarrollo de la música electrónica en el Ecuador.

Las artes expandieron progresivamente su influencia durante el siglo XX mediante los medios de comunicación y la música electrónica popular. La virtualidad de las formas musicales, en el mismo grado que la de las representaciones difundidas por la red y los medios más tradicionales está comprobada.

La música electrónica llegó al Ecuador con posteridad en cuanto a otros países, se remonta a la década de los noventas, con la llegada del *techno*, *house* y *trance*, en un inicio escuchados por muy pocas personas, pasaron a formar parte de un circuito *clubbing* de difusión de música electrónica, generando dos escenas, el *mainstream*, en donde se dan encuentro productores, Djs, clubes, géneros como el *house*, *techno*, *trance* y los *seguidores*, y el *underground* compuesta por un conjunto de jóvenes de la generación laptop, interesados en la experimentación y desarrollo de los múltiples estilos

musicales y del uso de los más novedosos software que les permitan jugar con la tecnología y sus costos.

4.1.1 Inicio y desarrollo de la música electrónica, espacios, personajes y tendencia musical, el despegue.

La experiencia acerca de los movimientos sociales y culturales alrededor de la música electrónica en Europa y Estados Unidos indica que la música electrónica es un buen negocio, sin embargo en el Ecuador el movimiento de música electrónica no se manifiesta de la misma forma.

En el caso Ecuatoriano el consumo de música electrónica, en un inicio fue representada por un pequeño grupo de seguidores interesados en ésta, que asistían a los pocos eventos de música electrónica y clubes en donde era frecuente que se mezclen o se escuchen sets de esta música, preferentemente música *Dance*.

Los estilos de música electrónica en el Ecuador se insertan en configuraciones amplias que incluyen a los artistas, la industria, los medios de comunicación y los adeptos o seguidores. Las relaciones entre estas personas y la dinámica de las organizaciones nos remiten datos acerca de por lo menos dos movimientos, el *mainstream* cuya tendencia hacia la música dance, el techno, el *house* y el trance es evidente, y el *underground*, que contiene la música experimental y un conjunto de diversas corrientes.

Cada una de las escenas contiene diferentes actores y épocas, sin embargo su inicio nos remite hacia unos veinte o treinta años atrás con *Jose Elias Water* y *Frank*

Johnsson, ambos *Djs* muy reconocido. Está también la discoteca Blues, en donde se escuchaba, *Sasha*, un dj chileno erradicado en Quito, Dj Diego Molina sonaba en el *Zoo* y *Dj Johnsson* en el ruta 66, luego aparecieron el *Cool Antro*, el *Taboo*, además del *Seven*. Estos bares intentaron promover lo que estaba de moda sobre todo en Europa. Las fiestas *underground* que se dieron en Guapulo a inicios de los noventa presentaban a *Dj Tara* y bandas de música electrónica como *R2D2 en hongos*. Al igual que el *Bar Iguana*, su sentido de apertura estética en donde se escuchaba música alternativa, permitió también que se realicen un par de eventos de música electrónica con la participación de *Djs* internacionales. Además marcaron historia otros personajes como *DJ Green*, *Diego Celi*, *Diego Belga*, *Galesh*.

Los medios de comunicación también cedieron espacio a la explotación de este terreno aun fértil. *Juan Carlos Viteri* en el programa *Planeta Rave*, la *Hot 106*, *Club Dj* en *Radio La Bruja* a cargo de *Dj Johnsson*, difundían música electrónica, nuevas tendencias, nuevas producciones, nuevos trabajos que permitían a la gente escuchar qué es lo que sucedía en el mundo de la música electrónica.

El *trance*, *goa* y *techno* habían sido estilos de moda en la década de los noventa, en Ecuador, se los escuchaba en las radios, en las fiestas, los dj los tocaban en fiestas y en bares. El estilo *minimal* también estuvo vigente por un tiempo pero se desvaneció. El *house* sonó pues estaba en su apogeo, así la versatilidad de los *Djs* les permitían crear sets sin un estilo en sí definido, un poco de *trance*, un poco de *house*, un poco de *techno* y para así sonar en fiestas, como *Djs* de música Dance.

A la par la fusión entre el rock y la música electrónica se hacían visibles, al igual que propuestas con sonidos más industriales, como el proyecto en dueto de Lucho Pelucho y DJ Pinteiro, usando máquinas y guitarra, llamado alma ata, para esta época Lucho Pelucho trabajaba también su propuesta *noise* y de música algorítmica y Marco Pinteiro ya trabajaba en *drum n bass* y en la línea de música experimental, al igual que R2D2 en hongos.

En esos artistas se hallan los indicios de las primeras producciones musicales de sonido ecuatoriano, Jeremie Voirol,³ deja constancia de que la producción fue mínima durante algún tiempo, pero existió, siendo importante el sello Latin Groove, que promueve el estilo House. En los discos de este sello constan las composiciones personales del Dj Diego Molina o presentaciones de *deejaying*(Studio Noa *Chillout*). Estilísticamente estas composiciones siguen la misma línea del *house*, la variación es introducir elementos de la música latina en el *house*, el *latin house* esvsimilar al *house latino* que nació en Estados Unidos en los noventas, por lo que no se puede hablar de un sonido propio, originado en el Ecuador. Evidentemente las tecnologías fijan las influencias y los límites en la producción, parecen ser un modelo estilístico a imitar que permite la variabilidad de algunos elementos.

El *techno*, el *minimal tech*, el *trance* y el *house* fueron producidos sin mucho éxito en un inicio por Frank Johnsson, el fundador del sello Aftersoul Records, y el sello Mindsounds, el primero caracterizado por un *techno* modernista intentado hacer algo diferente, el segundo caracterizado por un estilo más minimalista, bajo la influencia de la

³ Jeremie Voirol realizo un estudio sobre la música electrónica en Ecuador, su trabajo lleva por nombre "Etnografía del fenómeno Techno en Ecuador".

Derrick May y Juan Atkins iconos del techno de Detroit. También estaban Dj Monty, Pepe Germán. Esta tendencia y la de la música experimental expresan un desarrollo de los diferentes estilos entre finales de los 80s e inicios de los 90s, en donde los Dj dejaron de simplemente mezclar música para aventurarse a crearla y explorar nuevos universos sonoros.

En síntesis el tema de la producción de la música electrónica ecuatoriana recae en la iniciativa propia, es influida por un estilo particular importado y se desarrolla en un espacio en donde coexisten las limitaciones tecnológicas y económicas en el uso de los softwares y hardwares, siendo limitada su creatividad.

4.1.2 Nuevas herramientas y usos tecnológicos en la producción de música electrónica Ecuatoriana.

Historicamente, las herramientas con las que los estilos musicales son producidos provienen de la larga tradición de producción y reproducción de música electrónica, en su mayoría hardwares, se usó sintetizadores que permitían *midis*, *diskettes*, se logró hacer *loops* usando sintetizadores, en los conciertos y fiestas se usaban los *Turn tables* y los vinilos que usaban los djs para mezclar, además hardwares, como *electribe*, un *sampler* de los primeros que tenía sonidos *techno* viejos, se usaban baterías electrónicas, equipos análogos, osciladores, *samples*. En algunos casos se mezclaban los usos de los sintetizadores para producir sonidos electrónicos al uso de instrumentos reales, como baterías, bajos, guitarras.

Desde la década del noventa se registra un incremento en los indicios de producción, el boom ocurrió en el 2000, cuando los *Bedroom Producers* gracias al avance de la tecnología mostraban un trabajo serio de producción de música electrónica en el Ecuador, los software como *fruity loops, reason, ableton live, pro-tools*, la facilidad del software le permite a la gente trabajar en casa, cambiando el concepto de grupo en la composición en la música a un formato individual y el uso de la computadora como herramienta fundamental para el desarrollo de la música. En los 90s la música de tipo experimental ya mostraba el uso de muy poco hardware, antes eran necesarias mezcladoras, *synthesizers, samples*, lo cual era costoso. La tecnología convirtió todo esto a digital y lo metió en el computador, de esta manera, la facilidad de producir en casa y la accesibilidad económica fueron factores fundamentales en el despegue de la producción.

Los *Bedroom Producers* cuyo nacimiento no data de mucho tiempo, han trabajado arduamente en el desarrollo musical y en el mejoramiento de sus destrezas. Actualmente se manejan muchos programas de producción, incluso existen clases para principiantes sobre adecuación de *home studios* y producción casera de música electrónica.

Con el transcurso de los años la calidad de la producción sigue mejorando, debido al desarrollo de capacidades y a los avances tecnológicos en forma de nuevas herramientas y programas que contienen un mayor espectro de sonidos y mejores cualitativas en sus funciones, permitiendo un sonido más óptimo y maleabilidad en la experimentación con timbres, nuevos *plug-ins*, descargables. La accesibilidad y avance

tecnológico abren un abanico de matices sonoros, de forma tal que resulta fácil hacer gran cantidad de arreglos y la producción no resulta tan costoso como antes, lo cual resulta valioso para los artistas, quien han conseguido llegar a un standart internacional y estar en sincronía con lo que ocurre con las producciones de música electrónica a nivel mundial, las nuevas propuestas musicales, los giros estilísticos y las nuevas tendencias.

4.1.3 Estrategias de popularización de la música electrónica en Ecuador.

La música electrónica se ha ido popularizando a nivel mundial en el transcurso de los últimas décadas, desde sus inicios ha formado parte de los países desarrollados, en los cuales la música electrónica posee una singularidad de múltiples formas, escenas, fiestas, géneros y artistas, de igual forma surgió la escena ecuatoriana y la cultura rave.

Los primeros conciertos masivos en el Ecuador fueron el de Mauro Piccotto, Dj Tiesto, David Guetta, la masificación de la música electrónica radica en la curiosidad una masa de gente desconectada de la música electrónica que al asistir a estos eventos se encontro con algo impresionante.

Se organizaron festivales con la presencia de Paul Oakenfold, Benny Benassi, Armin Van Buuren, iconos actuales del *house*, *el techno* y *el trance*. Tenemos que decir que detrás de estos eventos esta todo un complejo personal humano compuesto por empresarios, industria discográfica, Djs superestrellas, Dj nacionales, medios de comunicación y una población que responden positivamente a este tipo de espectáculos,

haciendo posible que se mantenga la escena, alentando a los empresarios a invertir en los negocios de este tipo.

La música electrónica Mainstream, es omnipresente, se la puede escuchar en los centros comerciales, en las radios, en la televisión, en los top de música. Es esa fusión entre música electrónica y pop lo que hace que la música sea masiva, que sea el estilo lo que tenga un tipo vinculación directa con el aprecio de la gente y su gusto musical e incluso, que los medios tomen a la música electrónica como una cuestión de moda y la junten con otros estilos. Sin embargo no se puede menospreciar el trabajo de los Djs, que han estado insistentemente trabajando para educar a la gente y lograr esa afluencia masiva a los espectáculos.

A pesar de la efervescencia del fenómeno de la música electrónica en el Ecuador, no ha tenido aun el despegue esperado, su composición, producción y difusión refleja una fractura entre el movimiento *underground* y el movimiento *mainstream*. Por un lado, la cultura masiva y por otro lado un movimiento de géneros que parecen haberse desarrollado en grupos reducidos de personas.

Ambos estilos han trascendido las fronteras nacionales debido a su gran talento, vendiendo sus trabajos en la internet bajo la firma de sellos discográficos nacionales , siendo escuchados en los más recónditos espacios del planeta en los que exista un acceso a internet. Otro tanto editan para disqueras internacionales, otro tanto han participado y son llamados a participar en eventos internacionales, así la música electrónica crece exponencialmente, gracias a estos mecanismos.

La música *underground* en el Ecuador aún no ha tenido la acogida necesaria, a pesar de la conformación de los sellos como un factor potencial de desarrollo de producción musical electrónica, pues se proyecta como una plataforma que soporte otras tendencias musicales y un grado de autonomía estilística, logrando así publicaciones y asociaciones con sellos internacionales. Es notoria además la vinculación de bares alternativos y la autogestión de estos grupos para llevar a cabo eventos de música electrónica para poca gente, generando dinámicas y sinergias con pequeña comunidad de asistentes interesados en el movimiento y en el particular estilo musical.

4.1.4 Autogestión y conformación de sellos discográficos, la carencia de la industria musical.

La autogestión y la organización de pequeños movimientos para realizar fiestas, tiene entre sus finalidades, ganar adeptos, impulsar un particular movimiento artístico con sello particular, hacer escuchar a la gente sus creaciones, educar a la gente en la cultura de música electrónica, lo cual resulta muy positivo y necesario, en función de que el movimiento crezca y se genere el apoyo adecuado hacia el artista.

No siempre es fácil encontrar espacios en los que se pueda realizar presentaciones, además de que en ciertas ocasiones se debe realizarlas en condiciones deplorables como el mal sonido, la mala paga, una pésima organización en cuanto a tiempo y condiciones necesarias para su normal desarrollo. Existen otro tipo de limitaciones, se necesita tiempo y empeño para estar detrás de auspiciantes, organizadores, encontrar financiamiento, crear propuestas innovadoras, manejar un buen

y sólido trabajo musical, además de tener buenos contactos y relaciones con la gente de las discotecas y organizadores de eventos para que te incluyan y te dejen tocar música.

La no existencia de managers en la música electrónica se ve contrarrestada por la formación de los sellos discográficos, conformando labels, mini labels, etc. Es común en los artistas el uso de espacios de autogestión y asociación en sellos, pues en Ecuador no existe aún un negocio de la música electrónica.

Según Edgar Castellanos:

Las circunstancias mercantiles ciertamente no dan para hacer muchas cosas por lo que no hay una evolución musical coherente. Sin embargo el advenimiento de las nuevas corrientes de tipo tecnológico permiten que los músicos o productores sean sus propios promotores a nivel de internet. Es más fácil para nosotros manejarnos a través de internet, de telefonía móvil, manejar otro tipo de dinámicas de promoción, superando falencias que ha habido en los medios con respecto a las nuevas expresiones artísticas aquí en el país⁴.

Entonces, a través de la creación de sellos discográficos se fortalece la promoción, los trabajos producidos por los artistas que forman parte de los mismos salen al internet y a las tiendas virtuales, se maneja la cuestión publicitaria, se organizan eventos, son un escudo que protege a los artistas que pertenecen a él.

La industria musical en el Ecuador está muy poco desarrollada. Una función ideal de la industria sería trabajar en conjunto con las producciones de los artistas, estar insistentes en que produzcan y se generen negocios para que se trabaje con constancia, sin embargo en la música electrónica no hay quien compre música electrónica, los músicos producen y buscan la posibilidad de que tal vez alguna casa disquera quiera distribuirlos.

⁴ Entrevista personal realizada el 07-09-2010

Otro problema generado en el seno de la industria se refiere a la creación artística, más específicamente al condicionamiento de la producción creativa con la finalidad de manejar formatos para crear necesidades en el mercado, crear mercados innecesarios. Las nuevas tecnologías y el acceso hacia ellas con total libertad, permite ciertas dinámicas que nos hacen pensar en que la industria girara en torno a las cuestiones artísticas y no alrededor del espectáculo y del mercado.

Para ilustrar la complejidad del problema, citemos a Hugo Caicedo, quien comenta sobre la relación entre la industria y los medios de comunicación y analiza la situación de la producción de música ecuatoriana y su difusión:

Cuando los medios de comunicación le dan importancia a la industria esta crece, como en el caso colombiano, en el Ecuador estamos aún en proceso de crecimiento, no hay aún apoyo de los medios, aunque la ley del 1 por 1 nos favorecería con más espacio para la exposición de esta música, ahora es posible que quizá el 1% de la música electrónica producida en Ecuador tenga cabida en los medios, cuando los medios den la prioridad a la música nacional la industria nacional se va a desarrollar de mejor manera sino va a ser un proceso más largo y lento.⁵

La autogestión es viable debido a la carencia de medios de producción industrial y de acceso a medios de comunicación, bajo ese esquema, la producción es financiada por el artista, quien mediante las tecnologías de la información y la facilidad para el tráfico de música en la red, logra darse a conocer.

La producción de música electrónica como afirmamos anteriormente es independiente. Es cierto que la industria te da a conocer, pero existe otro ámbito de la música electrónica que no trata de popularizar ciertos estilos musicales, sino de crear

⁵ Entrevista Personal realizada el 06-09-2010.

una escena. Con alrededor de unas 800 personas, afirma Dj Jorge Vasco⁶, se puede tener una escena compacta.

4.1.5 El contexto de creación y difusión.

Las corrientes musicales electrónicas tienen muchos lazos con el auto aprendizaje a través de las tecnologías de la información y la comunicación, al punto que gran parte de los artistas entrevistados afirman haber iniciado su carrera en la música electrónica desde la curiosidad y la experimentación, lo que los encierra en una continua espiral de aprendizaje, acerca de cómo hacer música electrónica y qué herramientas utilizar.

En la industria musical existe una división clara entre el creador de las canciones y el intérprete, que generalmente son personas diferenciadas. Los creadores ecuatorianos están insertos en un contexto determinado, escogen instrumentos y temas que le atañen de forma directa y que muy probablemente interpelan a personas que estén en condiciones similares, por lo que se van poniendo en contacto formas de pensar y sensibilidades por medio de su expresión.

En la corriente musical electrónica, la música y su vértigo alcanzan un máximo grado de eficacia, la obtención de tal grado de efervescencia es el objetivo concreto de toda la música inspirada en ese movimiento. Así en la música electrónica existen una multitud de escritos sensatos que legitiman ideológica o estéticamente su producción, como una forma de compensar la inexistencia de expresión hablada y personalizada con

⁶ Entrevista personal realizada el 03-09-2010.

el público, la voz es una pura sonoridad, es instrumental y electrónica, el sonido y el ritmo llegan a ella a su máximo grado de sofisticación, impulsando al oyente a acceder a otro estado, en un universo digitalizado y muy rítmico.

Los estilos corresponden a incesantes reapropiaciones minoritarias y a una mirada innovadora de un objeto musical. Siendo así el estilo se nutre de algunas corrientes y rechaza otras, por lo que existen tantas texturas sonoras como situaciones de producción y difusión, como las famosas Raves, fiestas realizadas al aire libre o en lugares estratégicos con la finalidad de mostrar en escena otros géneros de la música electrónica, el *dub*, *minimal techno*, *drum n bass*, *jungle*, *downstep*, *trip-hop* parecen recorrer circuitos diferentes, su producción escénica y discográfica se conecta y toma la forma de asociaciones de personas creadoras de sellos discográficos provenientes de la generación laptop, interesadas por el desarrollo del arte musical y de una propuesta estilística más heterogénea, que también incluya aportes desde la animación, la fotografía, y el arte urbano.

Con respecto a los artistas, cada uno de los artistas trabaja en una forma diferente y da mayor importancia a diferentes aspectos. Para unos la melodía es fundamental y el ritmo es un colchón sobre el que se puede componer, pues la melodía es lo que lleva a la gente, los efectos deben ser tratados con parsimonioso detalle, un *reverb*, un *delay*, hacen grandes diferencias, más aun si son analógicos o digitales, cada uno de los sonidos son seleccionados con prudencia y requieren del criterio estético del autor, se buscan entre tantos y tantos otros, se los va mezclando hasta lograr un mínimo de conformidad, que satisfaga la idea que uno pretende con su trabajo, o simplemente dejarse llevar por

las múltiples opciones que brindan las herramientas virtuales generando nuevas ideas en el proceso creativo. Otros prefieren bajos fuertes y melodías tristes, ritmos acelerados, esto configura ciertos gustos y tendencias estéticas en el creador de la música electrónica.

Se hace uso de *drum machines*, sintetizadores analógicos, *samplers*, teclados *MIDI*, Computadores, *Softwares*, tornamesas, interfases de sonido, vinilos, cd's, secuenciadores, así como cualquier sonido que se pueda registrar y que sirva para realizar una composición.

Si bien los instrumentos cambian constantemente, tales como los discos de vinilo y platinas para el *scratch*, el sintetizador, la caja de ritmos, el secuenciador y ordenador, el sonido modificado en su textura y su extensión. Las posibilidades de creación rítmica o armónica y la exploración ofrecidas por la microinformática musical son abundantes:

La composición solitaria por medio de herramientas informáticas, centrada en la profundización en una intención creativa interior, en una combinatoria experimental y en el control de un sistema musical permiten la composición en home studio desarrollándola de una manera específica, el trabajo se divide secuencialmente, el DJ distribuye el trabajo en varias etapas alternas de creación, seguidas desde el monitor del ordenador, las ayudas musicales extras *scratch*, voces, se superponen sobre el conjunto musical, la mezcla culmina el proyecto. (Seca; 2004:164)

De esta forma queda cubierta la etapa de pre-producción, producción y post-producción.

Con la difusión del *Home Studio* las exigencias técnicas no son un problema, las guitarras, baterías desaparecen como instrumentos utilizados y se digitalizan en su diversidad de sonidos, copiados y después remezclados, el virtuosismo toma otras formas, como los campeonatos internacionales de *scratch*.

La etapa exploratoria en la producción de música electrónica ecuatoriana ha sido fructífera después de unos algunos años, reproduciéndose una gran cantidad de estilos musicales como el *Techno*, *Minimal Tech*, *Tech-House*, *House*, *Trance*, *Deep-House*, *Experimental*, *Psy-Trance*, *Industrial*, *Electroclash*, *Drum n Bass*, *Hip-Hop*, *Dub*, *Down-Tempo*, *Dubstep*, estilos en los cuales se han registrado trabajos de artistas ecuatorianos, cuyo esfuerzo, sacrificio y dedicación a la práctica de música electrónica, así como su empeño autodidactica, han sido factores que han favorecido su desarrollo.

Los artistas de música electrónica Ecuatoriana comparten una historia similar, trabajan en red por un fin común, que los llena de emotividad y los conecta con un contexto social más amplio. Esto es perceptible en sus etapas de creación, de producción y difusión, expresado en varios discos de remixes y el compartir escenarios.

Un remix, permite a los artistas darse a conocer entre sí, ganar renombre. Lo que en un inicio apareció para darle una reinterpretaciónailable a ciertos otros tipos de música, se ha convertido en un formato de experimentación con relación al trabajo ajeno, logrando fluidez en el intercambio de ideas, lo que siempre va a traer cosas nuevas e interesantes, solidificando las relaciones artista-artista y los lazos de amistad.

Los escenarios en vivo y el *scratching* nos remiten a la faceta de *DJ*, son fundamentales en la finalidad de darse a conocer y demostrar una afinidad, pues se puede mezclar temas de los amigos y se genera una comunicación artista-publico, además la música es un vehículo de expresión de lo que uno es, de lo que uno siente, y eso se transmite al entorno logrando alegría y un estado de euforia.

La mayor parte de los artistas consideran que su trabajo es importante porque pueden expresar su esencia, sentirse a gusto con su música hecha con tanto sacrificio, encontrar un rédito en la satisfacción personal, buscar formas honestas de relacionarse con el público y como dice Edgar Castellanos, *mediante la música salvarme de nexos corrompidos*. Simplemente fluir con la gente danzando a tu alrededor sin ningún tipo de preocupación por horas y horas.

El autor Jean Marie Seca dice que el apego a la efervescencia colectiva no es fingido. Su experimentación y el sentimiento de veracidad estética son finalidades esenciales y motrices para los músicos, sostienen la elaboración del estilo y nutren la visión esencialista de la creación. (Seca 2004; 65)

Es positivo rescatar el interés de los artistas por crear una cultura de la música electrónica en el Ecuador, se consideran guías educando y enseñando a la gente, proporcionando al criterio estético de la gente nuevos estilos que apreciar, creando una escena y haciendo que la música electrónica sea promocionada y se haga más popular.

A pesar de esto la música electrónica es un arte en conflictividad, debido a: la necesidad de trabajar arduamente por la competencia y la situación coyuntural, una escena poco consolidada y con esporádicos eventos y lanzamientos de discos sin mayor continuidad, la poca captación de dinero para producción y un porcentaje no significativo de beneficio, la paga por presentación es muy baja, la relación entre tipo de este tipo de música y el consumo de drogas y el tipo de dinámicas de organización que se generan en torno a los eventos y presentaciones en vivo.

Ante estas vicisitudes, los sellos discográficos generan un conjunto de estrategias para hacer frente a las relaciones entre el mercado y su producción musical, entre los artistas y el público, entre los artistas y la organización de eventos, entre los estilos y la producción musical, razón por la cual los sellos discográficos son un escudo protector de los intereses de cada uno de sus integrantes.

4.2 Terapia Studio.

4.2.1 El nacimiento de Terapia Studio.

Terapia Studio surge cuando a un grupo de amigos en su mayoría productores musicales y un artista visual se les ocurrió la idea de organizar fiestas para amigos. Paulatinamente estas fiestas se hicieron masivas. Gracias a su gran aceptación y su expansión en el medio nacieron prácticas novedosas y atractivas, generando expectativa entre su grupo de seguidores. Desde un inicio Terapia como organización hizo de la práctica de la autogestión un *modus operandi*, que vincula un conjunto de prácticas en los más variados aspectos.

Terapia Studio fue el nombre escogido por el grupo de amigos para su organización. La fiesta del 2007 que por ser año bisiesto se llamó *Bisiesto Party*, celebrada el 29 de febrero del 2007, fue la primera fiesta realizada para gran cantidad de personas y fue un hito fundamental en el posterior desarrollo de Terapia Studio hacia un futuro prometedor.

4.2.2 Terapia Studio como net-label.

Terapia Studio es también un *net-label*. El concepto de *net label*, surge conjuntamente con las *net-stores*, es decir tiendas virtuales de tipo electrónico suspendidas en la red.

El *net-label* Terapia Studio, desde su autogestión tiene la finalidad de buscar mercados competentes para la venta y uso de sus productos, mediante contratos con páginas web de venta de material musical, es decir *net-stores*, bajo la protección que Terapia Studio como *net-label* debe asegurar a sus artistas.

El Internet entonces abre paso a la globalización del mundo y el mercado, en congruencia con la vitalidad histórica que el desarrollo específico de la música electrónica a nivel global pone en práctica.

Los nuevos sonidos, los nuevos estilos, la evolución constante de este tipo de música hicieron obsoleto el mercado de un disco físico que resulta caro, es en Internet donde los *Record* y *Net Label* venden su producto y luchan contra la piratería.

Terapia Studio como *Net Label* desde un inicio constó de dos partes orientadas hacia la producción de diferentes estilos, una dedicada exclusivamente a la producción de música estilo *electrónica* y otra parte dedicada a la producción de *dubstep*.

La escena *dubstep* estaba conformada por Hugo Caicedo y Juan David Casas, creadores del proyecto denominado *Phototronik*, con el cual realizaron presentaciones en algunos festivales, la escena *electrónica* estuvo conformada por Kim Bruun, Gabriel Marcel, Nicola Cruz, Esteban Almeida y Juan David Casas, cuyo trabajo se halla en la corriente del *deep-house*, *techno* y *minimal* y algunos elementos *disco*.

El trabajo musical de Terapia Studio en el estilo *dub* y *dance*, se expandió rápidamente en el mercado digital mediante la venta de sus producciones en red, cubriendo una producción heterogénea llena de contenidos de una diversidad de estilos musicales, en los cuales cada uno de los artistas le imprimía un sello particular, haciendo indudable la distribución del trabajo de producción hacia diferentes áreas.

Esto nos recuerda la afirmación de Clarke (1983) sobre la generación de los estilos, los cuales, son organizados de una manera activa y selectiva, en cómo son apropiados, modificados, reorganizados y sometidos a procesos de resignificación.

Su música intenta mantener un rasgo de originalidad e innovación creativa. Es música sofisticada para ser escuchada por la mayor cantidad de personas; es música para ser bailada y disfrutada.

4.2.3 Terapia Studio y su establecimiento en el mercado musical.

Terapia Studio ha estado presente durante años en el mercado musical nacional, mediante el conocimiento de otras escenas a nivel mundial, organizando fiestas desde la autogestión con la finalidad de aplicar en el Ecuador lo que ocurre en otros países.

Esto implica observar cómo reacciona la gente ante los diferentes tipos de música, el mejorar constantemente sus productos, el lograr una conexión satisfactoria entre sus artistas y el público, evaluar sus ventas para medir los mercados y la producción de ciertos estilos son las pautas empleadas por Terapia Studio para medir su intervención en el mercado y la escena electrónica nacional.

Si tenemos en cuenta a Solana Chetman podríamos decir que “la autogestión como construcción social debe ser percibida como un proceso capaz de engendrar acciones y resultados aceptables para todos los individuos y grupos que dependen de ella”, en ese sentido, vemos que muchas de las estrategias y acciones seguidas por Terapia Studio están orientadas hacia la coalición de intereses con usuarios y bien público, además de aplicar y defender ciertos principios de responsabilidad social en el interior de la organización en función de mejorar productos y eventos.

A pesar de trabajar rigurosamente los aspectos antes mencionados, lograr establecerse en el mercado no ha sido fácil para Terapia Studio. Han requerido de persistencia, constancia, innovación. Incluso crearon una reforma que optimiza su trabajo y establece un número determinado de productos como *Record Labels*.

El volumen de ventas les proporciona una guía ante la necesidad de crear algo nuevo y mantener o mejorar la calidad musical en vista de obtener un mejor rango en el mercado, un mercado tan competitivo que produce cientos de EPs mundialmente cada semana.

La necesidad de manejar estratégicamente la producción estilística en la música electrónica, haciendo evidente la conexión existente entre el estilo, Terapia Studio y el mercado.

La innovación es fundamental como afirma Kim Bruun,

Necesitas estar innovando, ver lo que está pasando, y qué es lo que creemos que va a pasar, para producir lo que creemos que va a pasar de aquí a un año, y si llega a pasar se vuelve un hit y si no seguir tratando, esa es la parte de innovación⁷.

Como lo mencionamos anteriormente la innovación puede ser un sinónimo de éxito, pues, el éxito y la creatividad en la producción musical, radican en su aprobación pública y la autonomía estilista, entonces la producción debe tender hacia la búsqueda de ese fin, es decir, hacer que tu música le guste a la gente y crear o mantener un estilo original y fresco, como afirma Clarke (1983), los objetos están ahí a la disposición y son usados por los grupos en la construcción de estilos distintivos.

4.2.4 Problemas y obstáculos en torno a la producción de música electrónica.

La competencia en la música electrónica suele ser un problema para los productores, pues recorren los circuitos estilísticos y en un momento dado existe la posibilidad de que muchos artistas hagan lo mismo que otro en formas similares. Cuando los sellos discográficos producen estilos similares, las discotecas y los espacios de difusión afirman las preferencias, confrontando a los sellos discográficos entre sí.

⁷ Entrevista Personal realizada el 13-12-2010

Esta es una razón por la cual Terapia Studio trabaja constantemente desde la autogestión en la organización de eventos y en la difusión de información sobre su sello y su trabajo, sin embargo no menosprecian los contratos individuales, es más ven en ellos, ventajas y oportunidades que surgen al realizar las presentaciones individuales, ganan renombre como artistas y como sello discográfico.

Otro problema que afecta a los músicos en esta práctica surge cuando los productores, promotores y organizadores de eventos no quieren pagar por música, es decir reconocerles su trabajo. Se debe tener en cuenta que un productor de música electrónica debe crear un show acorde a la magnitud del evento, además de la puesta en escena, debe crear un set de música que va a tocar en el show en vivo, esto requiere horas y horas de trabajo continuo en el estudio y estar grabando una y otra vez. Terapia Studio al autogestionar sus eventos adquiere ventajas, pues si bien los eventos requieren una inversión mínima de capital los beneficios están asegurados y la mayor parte regresa al fondo común para la realización de futuras actividades.

Muchos otros labels, afirma Gabriel Marcel “*se separaron, otros se quedaron en cosas pequeñas.*”⁸ A pesar de que la competencia es intensa, dice Kim Bruun,

*Cosas de calidad no existen muchas, hay un mal uso de los géneros, piensan que la electrónica es solo Tiesto, canciones que escuchas en las radios, en este medio la gente no aprecia lo que es una buena música electrónica, si pones alguna otra cosa en una fiesta, te votan, entonces falta un poco más de cultura. Hay muchas personas que piensan que por tener una computadora ya puedes hacer música o porque estás haciendo un beat ya puedes ser dj.*⁹

⁸ Entrevista Personal realizada el 14-12-2010

⁹ Entrevista personal realizada el 10-12-2010

Muchos de los grupos juveniles, sino la mayoría, comparten determinados estilos, aunque no sean permanentes, sin embargo un grupo se distingue de otro en la manera de llevar a cabo esa representación a través de un estilo determinado. Es lo que diferencia a Terapia Studio de otros sellos discográficos.

Juan David Casas afirma que “*Terapia Studio responde a las preferencias estéticas personales de sus miembros, tanto como a las del mercado de la música electrónica para bailar, para relajarse o para trascender*”.¹⁰

4.2.5 La ventaja de hacer música electrónica.

La música electrónica es uno de los géneros que más rápido y fructíferamente ha evolucionado en el transcurso de la historia de la música del último siglo. Sus dinámicas de producción y el hecho de poder manejarte solo mediante recursos sencillos a diferencia de una conformación de banda musical permite velocidad de evolución, y permite que la gente te conozca rápidamente lo que no ocurre con otros estilos.

Puedes hacerla en tu casa, puedes tener un *home studio*, no necesitas tener un estudio con amplificadores y micrófonos, puedes sentarte tu solo y construir, tienes mucha ayuda tecnológica a tu disposición, están los *sintetizadores*, *samples*, *drum machines*, aparte de los procesadores del computador. El concepto de horas de ensayo desaparece, no necesitas reunir a personas lo que ocasiona molestias, no necesitas un

¹⁰ Entrevista vía Email realizada el 14-12-2010

backline, micrófonos, pedestales, la música electrónica se hace con pocos instrumentos, *turntables*, un *mixer*, *parlantes*.

Este tipo de dinámicas tecnológicas a gran escala se conectan con una escena de música electrónica ecuatoriana que ha progresado, existen más eventos en una gran diversidad de lugares, los contratos para *dj's* han aumentado y ya no es necesaria la figura del manager en ese medio musical, los artistas se manejan con independencia.

Sin embargo, ser excelente y famoso requiere prácticas complementarias que te mantienen en constante movimiento, buscando oportunidades, repartiendo demos en radios, buscando contactos en discotecas y festivales y estando pendiente de las actividades a desarrollarse en el interior del sello discográfico.

4.2.6 ¿Cómo se organiza Terapia Studio?

La organización en Terapia Studio actualmente recae sobre los miembros residentes en el Ecuador, es decir, Kim Bruun y Gabriel Marcel. Ellos se dividen el trabajo precautelando un mismo grado de autoridad- Las ideas que tenga y las acciones planificadas a realizarse son comentadas y puestas a discusión por el grupo.

Existe una orientación hacia el mutuo apoyo y el emprendimiento que cada uno de ellos pretenda realizar, generando una verdadera gestión democrática, una adopción colectiva de decisiones y una mejor integración funcional de los distintos componentes de su organización, orientando adecuadamente la práctica de la autogestión.

Aquellas relaciones horizontales de poder y los mutuos acuerdos son fundamentales para el normal desenvolvimiento de la organización, en los eventos y las fiestas tales asignaciones funcionan de la mejor manera; cierta gente se preocupa del sonido, otros se encargan de la barra, otros de la organización global.

En la organización de eventos y fiestas se establece un similar esquema de mutuos acuerdos. Cierta gente se preocupa del sonido, otros se encargan de la barra, otros de la organización global, al igual que con la producción musical se busca una satisfacción común.

La producción musical antes de ser lanzada al mercado es sometida a evaluación mediante un mecanismo de opinión, al punto que nada sale de Terapia Studio sino es con la aprobación de cada uno de sus integrantes, el análisis y critica de la producción no se difunde, no se comercializa, logrando de esta forma establecer un margen de calidad en los productos, para lo cual usan y comparten sus conocimientos e información.

Esto es muy necesario para organizar los procesos de producción y difusión de productos culturales y generar mediante ellos resultados aceptables para todos los individuos, ya sean miembros de Terapia Studio o consumidores.

La vinculación de la música de Terapia Studio al mercado musical mundial de internet, en función de la consecución de los fines antes mencionados parte de otra práctica de autogestión. La búsqueda de los canales adecuados para la venta y difusión de música a nivel internacional permite al producto acceder al mercado en óptimas

condiciones. El trabajo inherente que pueden ser sus propios *booking agents*, les ha permitido publicar sus trabajos en páginas de Internet de fama internacional.

Este tipo de dinámicas de grupo permiten a los miembros de Terapia Studio empoderarse y ser líderes activos en su organización, razón por la cual no han necesitado un *manager*.

Sus miembros asumieron rápidamente ciertas posiciones en el interior de la organización en similares condiciones de propietarios y trabajadores, sin embargo la falta de participación y la carencia de liderazgo, así como la falta de predisposición e interés se perciben como limitaciones al desarrollo de la organización.

Otra limitación gira en torno al estilo que se produce en Terapia Studio. Artistas dejaron el sello a raíz de que su trabajo estaba alejándose del producto que Terapia Studio propone al mercado, como en el caso del artista Hugo Caicedo, cuyo trabajo se orientó más hacia el *Dubstep* que a la música *Dance*, la existencia de estilos individuales en los que cada joven manifiesta determinados gustos estéticos y musicales, y construyen una imagen pública alrededor de ellos producen una divergencia en la organización.

4.2.7 Obtención y uso de recursos en Terapia Studio.

El sello discográfico Terapia Studio incluye a pequeños productores, microemprendedores, y toda otra forma de producción o comercialización de bienes y servicios de baja productividad y capital reducido, que en su mayoría son de

“autogestión”. Posee un fondo común en una cuenta bancaria, el cual invertido en las fiestas y la ganancia, más la inversión recuperada es nuevamente depositada en la cuenta para la realización de futuros eventos, lanzamientos, festivales, fiestas, cubrir gastos logísticos, equipos y sonido.

Kim Bruun afirma que del dinero obtenido en los eventos, el 60% va directo a una cuenta lo que les ha traído más de un problema, pues ha habido artistas que quieren una paga completa y organizar futuros eventos, pero a la vez no quieren aportar dinero para Terapia, su cuenta de ahorros es el soporte capital para la organización de eventos.

Esto resulta paradójico pues nos afirma Kim que algunas veces les toca aportar con su propio dinero para cubrir ciertas necesidades que se presentan de momento y que de hecho ese predominio de aportes personales o la voluntad de los socios para reinversión son un procedimiento habitual.

Prácticas complementarias de autogestión permiten a Terapia Studio sostenerse, buscar auspicios es fundamental dentro de la práctica de la autogestión, la organización requiere y cuenta con ellos, involucra comunicarse con personas y empresas a las que les pueda interesar la idea de auspiciar sus eventos de música electrónica.

Mecanismos de cooperación y ayuda mutua, le permiten a Terapia trabajar con otros colectivos de arte, lograr acuerdos con empresas de comida a la que proveen de espacios en sus espectáculos, lograr auspicios considerables con empresas como Miller a quien representan como artistas y con empresas de sonido las que les proporcionan formidables descuentos en sus contratos.

Actualmente Kim y Gabriel tienen auspicio de Miller, logran descuentos con empresas de sonido, proveen de espacios a vendedores de productos, trabajan con otros colectivos de artistas de diversas disciplinas, son todos mecanismos de cooperación y ayuda mutua.

Este conjunto de prácticas se complementan con la difusión de información y propaganda favorecida por las nuevas tecnologías de la información y la tecnología cuyo uso es tan fructífero como sencillo, en este caso nos referiremos al uso de Internet y redes sociales, cuyas dos funciones básicas son de gran ayuda para Terapia Studio.

.En primer término el Internet les permite comunicarse entre todos, pues algunos de sus artistas están fuera del país, mediante este recurso pueden enviarse los *files*, los temas, de una canción, de esa forma trabajan los *remixes* de otro artista, se envían ritmos y melodías, todo por separado.

Programas caseros como *Ableton Live*, pueden guardar un proyecto entero, proyecto que es enviado hacia otro país para que sea escuchado por otro miembro de Terapia Studio, quien se encarga de mezclarlo y enviarlo a masterización en otro país, ese producto es escuchado con detenimiento por todos los miembros para que pueda salir al mercado, este trabajo en red funciona perfectamente y les facilita el trabajo en una forma que hace años atrás sería inimaginable.

En segundo término si Terapia Studio empezó haciendo una propaganda más *underground*, fiestas en lugares oscuros, apenas un *stencil* señalando que una fiesta de Terapia Studio, con el paso del tiempo y el desarrollo de su empresa y su organización las dinámicas de difusión cambiaron.

Se tornaron más exigentes en la inclusión del logo de Terapia Studio en la elaboración de los *flyers* en lo que respecta a contratos y fiestas que no eran organizados por ellos, mediante los *flyers* la gente reconoce a Terapia Studio y a sus integrantes, pero el internet fue en definitiva el mecanismo perfecto para difundir información y hacerse conocer.

Podemos considerar a Facebook y otras redes sociales en el Internet como una máquina propagandística, en ella se publican los perfiles de los artistas, información detallada de sus próximas presentaciones, lanzamientos y trabajos, se pueden escuchar temas de sus *Eps* en línea, se puede manejar un banco de datos de fans y gente interesada a la que se puede enviar información sobre los eventos, la función del Internet para Terapia Studio es ser un mecanismo de difusión de su música y sus actividades.

El Internet y los contactos que en ella se generan los ha ayudado notablemente, páginas web como *Technolive* y otras páginas de música electrónica ecuatoriana les han abierto las puertas permitiendo que su música sea escuchada a nivel mundial.

Ahora Terapia Studio en cada fiesta expone banners grandes, pancartas, maneja publicidad en radio con la metro, incluso tienen especiales una vez al mes o cada dos meses. La publicidad en medios impresos no es tan comercial, existe en revistas alternativas como *Vanguardia*, *Pogo*, en diarios como *El Comercio*, pero en si, en cosas no tan comerciales.

Los artistas de Terapia Studio reconocen que como empresa la producción de Música Electrónica no es una mina de oro y si bien es cierto que la remuneración

económica les permite seguir adelante, les permite crear su imagen de artista, ganar renombre, acceder a beneficios y ser conocidos

Cada vez llegan a más gente, siendo escuchados por más personas y persistiendo en la labor cotidiana de educar a la gente en la cultura de la música electrónica, mientras bailan al ritmo de su música, compartiendo la felicidad, lo cual, es una retribución hermosa.

5. Capítulo 4: Consideraciones Finales

Las prácticas en grupos minoritarios como Terapia Studio, mientras buscan la consecución de sus fines manifiesta una voluntad explícita de actuar estratégicamente frente al mercado de masas. Dicha voluntad se expresa a través de su objetivo comercial y monetario de publicar las ventas, así como como en la relación establecida con el público durante los conciertos y a través del Internet.

Terapia Studio se sirve de estos dos medios para ser reconocidos como artistas, el disco difundido por los medios más o menos cercanos al Internet y la escena en todas sus formas. Estos dos aspectos serán tratados con detenimiento en las conclusiones.

Son evidentes las tensiones generadas en torno a la producción de música electrónica refiriéndonos al escaso reconocimiento comercial de la producción cuando está basada en un estilo distintivo y construido.

En el grupo, sus afinidades y su modo de representación, les permiten continuar, se dan amistades basadas en el estilo, la comunidad de gustos es en sí, un considerable refuerzo para las afinidades. La base constituida por la música favorece un cierto grado de complicidad.

El trabajo sobre la música y la elaboración del disco, implica una estrategia de marketing, un arduo trabajo sobre la producción de pistas musicales y una aproximación hacia un sonido convincente, en este caso los beneficios simbólicos o monetarios son más fácilmente materializables, a pesar de la escasez del nivel de ventas, de la incomprensión del público o de la programación de una radio. Sin embargo, como

expusimos anteriormente la falta de control musical del poder musical se comenta en referencia al fallo técnico o al fracaso debido a la mediocridad creativa.

El proceso de producción estilística de la música electrónica se renueva tanto por diversas invenciones como por la introducción de esquemas extraños compuestos de elementos, tanto en el plano de la forma musical, como desde el punto de vista de las significaciones ideológicas o políticas explícitas en el grupo.

La comunidad y la autenticidad, están en cuestionamiento, pues, algunas veces hacer música electrónica es desarrollar y elaborar los diferentes constituyentes típicos del género dado y no apartarse demasiado de ellos, es decir, reproducción y similitud, encontrándonos con una especie de convencionalismo estilístico o bien de una forma rebelde convenida.

Refiriéndonos al segundo aspecto, es decir, las presentaciones en vivo, podemos constatar que el concierto confiere a los músicos su título de nobleza y reconocimiento, pues la música electrónica es una forma estética destinada a ser interpretada públicamente frente a una multitud.

El concierto es entonces un símbolo de efervescencia natural de los músicos y los oyentes, esta fusión comunitaria se asume como un criterio de buen gusto y aporta a la finalidad del grupo de crear una cultura de música electrónica basada en la educación de sus escuchas.

Esta forma de éxito encuentra su límite en una comercialización en torno al escenario, una página web, el disco virtual, los carteles y las relaciones públicas, demostrando un costo de difusión prohibitivo disminuido por el Internet y la relativa

democratización del acceso a la distribución, cuyas estrategias de difusión Terapia Studio no alcanza a cubrir.

Los músicos entrevistados a lo largo de esta investigación manifiestan ese deseo de inversión de procesos mayoritarios de influencia activados por los medios de comunicación o las instituciones políticas.

Aun así la expansión de la música electrónica, es un hecho considerable que se propaga progresivamente en diferentes ciudades del Ecuador, como Quito, Guayaquil, Cuenca, Montañita, incorporando más gente en una propuesta estética diferente, mediante el uso de la tecnología de la información y la comunicación.

La tecnología del mundo moderno y su conexión con la estética es un tema interesante para la generación de futuras investigaciones, sobre la creación de nuevos patrones estéticos, sobre la proliferación y preferencia de ciertos gustos musicales en la sociedad, sobre nuevas prácticas musicales, nuevas herramientas y usos de la tecnología en función de una diversidad de finalidades, o sencillamente medir los alcances y efectos que la tecnología produce en un mundo globalizado.

Esta investigación también nos hace pensar en futuras investigaciones acerca de la configuración del mundo moderno, sobre la relación entre formas tradicionales de hacer política y su institucionalidad, en convergencia con formas alternativas de hacer política. Esto nos permitirá crear mecanismos de diálogo entre las instituciones hegemónicas y los grupos minoritarios como colectivos de arte, asociaciones artísticas y productores independientes.

6.3 Glosario.

Ambient: Es un género musical que se centra principalmente en el timbre y las características de los sonidos, a menudo organizadas o realizadas para evocar una atmósfera.

Backline: Equipos de amplificación de audio que está detrás de la banda en el escenario o que se usan para las prácticas y ensayos musicales.

Bedroom Producer: Es un productor casero de música electrónica interesado en explorar nuevas corrientes musicales.

Bit: Es la unidad básica de información en la informática y las telecomunicaciones.

Booking Agent: Es una persona que encuentra trabajo a músicos, ganan dinero mediante la adopción de un porcentaje del dinero que su cliente recibe de paga.

Bpms: Significa Beats per Minute (latidos por minuto) es una unidad normalmente utilizada como una medida del ritmo de la música. El BPM de una pieza musical que se muestra en su puntuación como un metrónomo.

Breakbeats: Son ritmos que se caracterizan por su uso intensivo de las síncopas y polirritmias.

Clubbing: Actividad social de frecuentar los clubes nocturnos.

Dance: Es la música compuesta específicamente para facilitar o acompañar el baile.

Delay: es un efecto de audio que permite un sonido se reproduzca después de un período de tiempo. La señal retardada se puede reproducir varias veces, o se reproduce en la grabación de nuevo y así crear el sonido de una repetición, en decadencia.

DJ: Es una persona que selecciona y reproduce la música grabada para un público.

Djyng o Deejaying: Acción de mezclar música por un Dj.

Downtempo: El downtempo es un sonido de ritmo arrastrado con un componente ambiental con más énfasis en la ciencia del bajo que en la del beat. En su desarrollo se mezcla con texturas húmedas y sonidos de la jungla, con el jazz, con el dub, con el blues, es música diseñada para el descanso.

Drum Machine: Es una caja de ritmos, también conocido como un pad de batería, es un instrumento musical electrónico diseñado para imitar el sonido de los tambores u otros instrumentos de percusión.

Drum n Bass: Es un género musical caracterizado por rápidos breakbeats 160 a 190 latidos por minuto, la variación de vez en cuando se observa en mayores composiciones), con fuertes líneas de bajo y sub-bajo

Dub: El dub se caracteriza por un bajo gordo con un alto volumen, una batería que se reverbera y se multiplica en ecos, la voz aparece y desaparece a la par de un conjunto de sonidos y efectos.

Dubstep: Es un género de música electrónica de baile caracterizado por líneas de bajo gruesas y patrones de batería, hace mucho uso de reverberaciones hace uso de voces ocasionalmente.

Electribe: Caja de ritmos de batería.

Electro: Es un género de música electrónica, cuenta con cajas de ritmos electrónicos y con pesados sonidos privados de voz en general.

Ep: Abreviatura de extended play, es una grabación musical que contiene más de una pista, pero aún demasiado corta. En la actualidad se aplica el término Ep para definir a la mitad de la longitud discos compactos y a la descarga de música también.

Facebook: Es una página web considerada una herramienta social, pues conecta personas con amigos y otras personas que trabajan, estudian y viven alrededor de ellos.

Flyer: Es un folleto de una página de publicidad una discoteca, eventos, servicios, u otra actividad. Los volantes son generalmente utilizados por las personas o empresas para promocionar sus productos o servicios.

Goa: El objetivo original de la música fue para ayudar a los bailarines en experimentar un estado colectivo de trascendencia corporal, a través de melodías y ritmos, El BPM normalmente se encuentra en el rango de 130 a 150, aunque algunos temas pueden tener BPM tan bajo como 110 o tan alto como 160. Sus temas duran ocho minutos, los patrones de percusión y sintetizador tienden hacia partes más complejas y en forma de capas con el fin de crear un ambiente hipnótico e intenso. El bombo es a menudo un sonido bajo, grueso, con frecuencias prominentes de subgraves. La música muy a menudo incorpora muchos efectos de audio que se han creado a través de la experimentación con sintetizadores.

Home Studio: Es un estudio casero destinado a la producción y grabación de música electrónica.

House: Es un género de música electrónica de baile que se caracteriza por una rotunda línea de bajo, percusión sintética, notas de piano, voces y un ritmo repetitivo.

Label: En la industria de la música, es una marca asociada con la comercialización de grabaciones de música y videos musicales.

Loops: En la música electrónica, un loop es una muestra que se repite.

Mainstream: Es un término que con frecuencia se aplica en el arte para referirse a algo que algo que está a disposición del público en general o algo que tiene vínculos con las empresas.

MIDI: Significa, instrumento musical-interfase digital, es un estándar de la industria del protocolo que permite a los instrumentos musicales electrónicos (sintetizadores, cajas de ritmos), computadoras y otros equipos electrónicos (controladores MIDI, tarjetas de sonido, samplers) comunicarse y sincronizarse con entre sí.

Minimal techno.- Es un subgénero del Techno, se caracteriza por el uso de un reducido número de elementos sonoros y una estética que explota el uso de la repetición, y el desarrollo discreto.

Mix: O mezcla de audio es el proceso por el cual se combinan sonidos grabados son una en uno o más canales, más canales estéreo de dos. En el proceso, la fuente de "señales de nivel, el contenido de frecuencia, la dinámica y la posición panorámica se manipulan y efectos como reverberación pueden ser añadidos. Este tratamiento práctico, estético o creativo se hace con el fin de producir una mezcla más atractiva para los oyentes.

Mixer: Es un dispositivo electrónico para combinar pistas, logrando enrutamiento, y el cambio de nivel, timbre y / o dinámica de señales de audio.

Música Industrial: El industrial es un género de naturaleza cambiante, se cruza con muchos otros estilos, sus configuraciones sonoras van desde frecuencias

extremadamente altas o bajas, total ausencia de elementos percusivos aunque poseen un ritmo interno, voces con distorsión y una rara pureza de texturas. Sus configuraciones la hacen sinónimo de música tenebrosa.

Myspace: Es una página web red social que soporta la creación de perfiles de usuario, en ella músicos exponen información detallada como su biografía, sus próximas presentaciones, sus influencias, sus trabajos en el mercado, permitiendo observar videos y fotografías, así como la escucha de sus canciones.

Net-label: Es un sello discográfico que distribuye su música a través de audio digital en formato (como MP3, Ogg Vorbis, FLAC o WAV) sobre el Internet . Aunque similar a las discográficas tradicionales en muchos aspectos, los netlabels generalmente enfatizan la distribución gratuita en línea, a menudo bajo licencias de obras que animan a compartir, los artistas a menudo se conservan los derechos de autor.

Net-Store: Es una tienda virtual que permite la compra y venta de productos de diferentes características.

Plug-in: Es un conjunto de componentes de software que agrega capacidades específicas a una mayor aplicación de software.

Psy-trance: Es una forma de música electrónica que se caracteriza por los arreglos hipnóticos en la síntesis de ritmos y complejas capas de melodías.

Reverb: es la persistencia del sonido en un espacio particular, después de que el sonido original se elimina.

Sample: Es una muestra de una unidad de sonido, es una grabación sonora que puede ser utilizada en la elaboración de otra canción.

Sampler: Instrumento musical electrónico que utiliza grabaciones (o samples) de sonidos que son cargadas o grabadas en él por el usuario para ser reproducidas mediante un teclado, un secuenciador u otro dispositivo para interpretar o componer música.

Sampling: Es la acción de grabar un sonido en cualquier tipo de soporte para poder reutilizarlo posteriormente como parte de una nueva grabación sonora.

Scratch: Técnica utilizada para producir distintivos sonidos moviendo un disco de vinilo de ida y vuelta en un plato en el Turntable.

Scratch Mixing: Es una habilidad técnica usada por los dj, para mezclar temas y añadirles efectos de sonido.

Sintetizador: Instrumento musical electrónico diseñado para producir sonido generado artificialmente, crea sonidos mediante manipulación directa de corrientes eléctricas.

Stencil: Es una plantilla que sirve para dibujar o pintar idénticas letras, números, símbolos, formas o patrones cada vez que se utiliza.

Techno: Es una mezcla de música electrónica y baile. Se hace hincapié en el ritmo y utiliza los avances en la tecnología de la música y la producción, posee un sonido científico y una electrónica de punta, este estilo se reproduce a un ritmo vertiginoso, adaptándose a los diferentes entornos.

Trance: Es un género de música electrónica de baile, por lo general se caracteriza por un ritmo de entre 120 y 145 latidos por minuto, una repetición melódica, y una forma musical que se acumula y se degrada a lo largo de una pista.

Trip-Hop: Es una fusión de beats, bajos y sonidos provenientes del acid house, mezclaba breaks, solos de jazz, y texturas ambientalistas.

Turntable: (Tornamesas), Es el dispositivo más común para la reproducción de grabados, cuya tecnología se ha desarrollado en el transcurso del tiempo.

Underground: Mientras que el término abarca una gama de diferentes géneros musicales, por lo general pueden compartir valores comunes, tales como la valoración de la sinceridad y la intimidad, un énfasis en la libertad de expresión creativa, con una apreciación de la creatividad artística.

6. Bibliografía.

- ADELL, Joan Ellis. “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología” en *Intersecciones, La música en La cultura Electro-Digital*. Edición Arte/Facto, Sevilla 2004.
- “Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías” en *Intersecciones, La música en La cultura Electro-Digital*. Edición Arte/Facto, Sevilla 2004.
- ANDERSON R, *Voluntary Associations in History*. American Antropologist. 1971.
- Anónimo, *Archivo Resonancias, Música, Técnica, Ciencia y Arte: Reflexiones*. En www.ccapitalia.net/reso.
- ANTON Susana, “La Música Electrónica”, *Revista Huellas*. N#1, Cuyo, 2001, 86-89.
- Ascencio Susana, *Desencanto y reencanto en la electrónica Mexicana*. En www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Asensio.pdf
- BANTON M, *Asociaciones Voluntarias I: Aspectos Antropológicos*. Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, vol I, Madrid-España, 1974.
- BARREIRO Álvaro, *Música y Antropología: Encuentros y Desencuentros*, Ponencia sobre diversidad en la producción musical, en www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-serra-s.pdf
- BELTRÁN Miguel, *Sobre la noción de estructura social*, Universidad Autónoma de Madrid.
- BLANQUEZ Javier, *Loops, Una Historia de la Música Electrónica*, Reservoir Books, Barcelona-España, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Droz. Genève-Paris, 1972.

-*Le sens pratique*. Minuit-Paris. trad. esp. en Ed. Taurus, 1992

BRUN Javier, *El Groove Parade, el desierto oscense como espacio público de encuentro, o la tecnología hecha fiesta en España*, en www.scribd.com/doc/24681284/Groove-Parade-la-tecnologia-hecha-fiesta-en-el-desierto.

CAMAROTTI Ana Clara, “Música electrónica, escenarios y Consumo de éxtasis”, *Revista Encrucijadas UBA*. 2008.

-“Representaciones sociales y prácticas de consumo del éxtasis”, *Revista Convergencia*. N#38. Toluca-México, Mayo-Agosto, 2005, 313-333.

Casa Nova María José, *Etnografía y Producción de Conocimiento*. Building Factory, Portugal. 2009.

CASCONE Kim, *Las estéticas del Error, Las Tendencias “Post-Digitales” en la Música Contemporánea por Computador*. Computer Music Journal, USA, 2000.

CHETMAN Solana, *Autogestión y política social* en, <http://www.saap.org.ar/esp/docs-congresos/congresos-saap/VI/areas/04/chehtman.pdf>

CUBIDES Humberto, *Viviendo a toda, Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre Editores, Bogotá-Colombia, 1998.

CUCÓ GINER, Josepa, *Antropología Urbana*, 2004, Editorial Ariel, Barcelona España.

DE CARVALHO José Jorge, *Hacia una etnografía de la sensibilidad de musical contemporánea*, Serie Antropológica, Brasilia. 1995.

DE LA ROSA Javier, *Políticas Públicas y Condiciones para la Vigencia de los Derechos Humanos de las y los Jóvenes*.

DE SOUZA Gabriel, *Etnografía de la escena electrónica en Montevideo*, 2006, en <http://montevideoelectronico.com>

DYAMENT Sebastián, *La Influencia de la informática en la producción audio cultural*. 2005, en www.hipersociologia.org.ar/papers/dyjasp.htm

ESPINOZA Magaly, *Estudios Culturales y Multiculturalismo*, El campo Expandido de la Critica de Arte, 1999, en www.laselecta.org/archivos/pdf/Estudios-culturales.pdf.

FEIXA Carles, *De jóvenes, Bandas y Tribus*. Editorial Ariel, Barcelona-España, 2006.
-*Culturas Juveniles al Estilo*.

FERNÁNDEZ COLON Gustavo, “La nostalgia del Éxtasis, Refracciones de lo sublime en la cultura posmoderna”, *Revista Mañongo*, Numero 23, Carabobo, Julio-Diciembre, 2004.

FOUCE Héctor, *Cultura y políticas de la música dance, los géneros musicales y la cultura de las multinacionales y subcultura, el significado del estilo*, Trans, Revista Transcultural de Música N# 10, Barcelona-España, Diciembre 2006.

GAMELLA Juan F, *Las rutas del éxtasis, Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*. Editorial Ariel, Barcelona-España. 1999

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*. Editorial Grijalbo, D.F- México, 2002.

-*Culturas Urbanas de fin de siglo: La mirada antropológica*. Revista Internacional de Ciencias Sociales, Unesco, no. 153, D.F-México, 1997.

-*Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo. México. 1995.

-“Escenas sin territorio” en: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990.

GIORI Pablo, *Recorridos culturales, Entre subculturas, contraculturas, tribus y jóvenes*. Primer Encuentro sobre Juventud, Medios de comunicación e Industrias Culturales. Universidad de Trujillo.

GUBER Rosana, *El Salvaje Metropolitano*. Editorial PAIDOS, Buenos Aires-Argentina, 2004.

GUERRERO Arias Patricio, *Guía etnográfica para la sistematización de datos sobre la diversidad y la diferencia de las culturas*. Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, 2002.

HEBDIGE Dick, *Subcultura, el significado del estilo*, en, www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/.../Resenas2.pd

HORMIGOS Jaime, *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*, Universidad Rey Juan Carlos. 2004.

JIMÉNES Karina, “Éxtasis y Jóvenes”. *Revista LiberAddictus*, en www.infoadicciones.net.

KRAUSKOPF D. (2000): *Dimensiones críticas en la participación social de las juventudes*, en Sergio Balardini (comp.), *La participación social y política de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*, Buenos Aires, CLACSO.

KYROU Ariel, *Techno Rebelde, un siglo de músicas electrónicas*. Proyecto Editorial Traficantes de Sueños. 2006.

LEVICES Jesús, *Reproducción y resistencia*.

MAFFESOLI, Michel; *El tiempo de las tribus*, Icaria, Madrid, 1990

Mansilla Juan Carlos, *Tribus urbanas y consumo de sustancias*. Revista *LiberAddictus*, en www.infoadicciones.net.

MARTIN María, *Una experiencia colectiva que propicia la participación ciudadana desde la escuela*. Revista *Kairos*, N 14, Argentina, 2004.

MEAD Margared, *Childwood in Contemporary Cultures*, University of Chicago Press, 1955.

MONTENEGRO Martínez Leonardo, “Moda y Baile en el Mundo Rave, Sobre el concepto de Mimesis en el estudio de las identidades juveniles”. *Revista Tabula Rasa de Humanidades*, Bogotá-Colombia. N#1, Enero-Diciembre, 2003, 125-152.

OSPINA Martínez María, “Ágapes Urbanos: Una mirada sobre el vínculo entre Música electrónica y communitas en la ciudad de Bogotá”. *Revista Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, N# 2, Enero-Diciembre, 2004, 189-212

REGUILLO Susana, “La Performatividad en las Culturas Juveniles”, *Revista Estudios de Juventud*, N# 64. 2004.

-*Emergencia de Culturas Juveniles, Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma. Bogotá-Colombia, 2000.

RODRÍGUEZ José Luis, *Multiculturalismo*. 2002. En http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=154.

ROMO Nuria, “Tecno y Baile, Mitos y realidades de las diferencias de género”, *Revista Estudios de Juventud*, N#64, 2004.

SECA Jean Marie, *Los músicos Underground*, Ediciones Paidós, Barcelona-España, 2004.

SORIANO Díaz, Andrés, “Microculturas Juveniles, las tribus urbanas como fenómeno emergente”, *Revista de Estudios sobre Juventud*, 2001

VOIROL Jeremie, *Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador*. Ediciones Abya Yala, Quito-Ecuador, 2010.

-“Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador”. *ICONOS Revista de Ciencias Sociales*, N# 25. Quito-Ecuador, 2006.

VOLOSHINOV Valentin, *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

WILLIAMS R, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.