



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA ÚNICA DE PREGRADO
CARRERA DE ARQUITECTURA



ESPACIOS PARA LA CONTRACULTURA MUSICAL ELECTRÓNICA

Disidencia, marginalidad y rave en Santiago de Chile

PROYECTO PARA OPTAR AL
TÍTULO PROFESIONAL DE
ARQUITECTO

Felipe Díaz Carstens

PROFESOR GUÍA:

Mauricio Baros

SANTIAGO DE CHILE,

MARZO 2020



“Espero sigamos errando por las noches y que nunca encontremos nuestro lugar, para seguir buscándolo por todas partes” (Olmedo, 2017)

+ Fotografía por Dandidas / Fiesta Enter d' Noise, Febrero, 2019







RESUMEN

La sobre capitalización del mundo nos ha inducido a una conducta social en que solo debemos anhelar lo nuevo, el precedente se desecha, no se utiliza, se margina. Esta neo conducta que nace desde las lógicas de consumo, se va a traducir también en el espacio físico y la manera en que habitamos la ciudad. En Santiago de Chile, los inmuebles que quedan en estado obsoleto adquieren una condición inminente hacia su destrucción. En este acto del desechar el espacio físico, también se abandona su dimensión simbólica: el vínculo y la memoria. Afortunadamente en la capital, habitan grupos de personas de conductas sociales alternativas, subculturas disidentes que van a aprovechar la espacialidad ofrecida por estos inmuebles marginados para implantar sus propios códigos de conducta. Espacios para la contracultura electrónica donde los inadaptados, los raros, las disidencias sexuales en general (homosexuales, travestis, no binarios, transexuales, entre otros) pueden encontrar su lugar en esta ciudad, apropiándose de él de manera efímera y circunstancial.





ÍNDICE

1. RESUMEN	07
2.1 Motivaciones	10
2. PRESENTACIÓN	12
Introducción	13
Preguntas/Objetivos	18
Hipótesis	20
Metodología de investigación	22
Selección de casos de estudio	23
3. MARCO TEÓRICO	26
3.1. Contracultural como concepto	29
3.1.2. Primeros indicios de contracultura en Chile	33
3.2. Reflexiones sobre la Obsolescencia	36
3.2.1 Breve historia de lo obsoleto	37
3.2.2 Obsolescencia arquitectónica	39
3.3 La ruina.	44
4. BREVE HISTORIA DE LA MUSICA ELECTRONICA Y SU RELACION CON EL ESPACIO URBANO	48
4. Breve historia de la música electrónica en el mundo	49
4.1 El nacimiento de la cultura club electrónica	51
4.1.2 Caso Detroit	52
4.1.2 Caso Berlin	53
4.2 Las primeras raves	58
4.2 Breve historia de la música electrónica en Chile	59

5. DINAMICAS ESPACIALES EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA	71
Tipos de eventos	73
Practicas espaciales	74
6. SELECCION CASOS DE ESTUDIO	81
Justificación casos de estudio	83
Dimensiones espaciales	84
Caracol Los Leones (Obsolescencia Programada)	87
Almirante Barroso #82 (Indómitas)	113
Ex Carbonera Marruecos (Battle Royale 001)	137
7. CONCLUSIONES ENTREVISTAS	167
8. CONCLUSIONES FINALES	173
9. ANEXOS	177
Glosario	179
Entrevista.	183



MOTIVACIONES

Cuando asumí que la música era una pasión, de inmediato sentí la necesidad de acercarme a personas que tuvieran cosmovisiones compartidas con las mías. Me hice muy buenos amigos, y comencé a entender que existía a mi alrededor una cultura diferente, que giraba en torno al amor por la música electrónica y el baile. Éramos personas que íbamos a disfrutar de la música donde sea, en casas, en edificios abandonados, sitios eriazos, donde fuese. Si había buena música y buenos amigos, íbamos. Existían ocupaciones espaciales temporales para realizar estos eventos, y eran itinerantes, de espacio a otro, nunca constantes. Me comencé a dar cuenta que casi la totalidad de los lugares en los que se hacían eventos de música electrónica eran inmuebles que habían cambiado su uso original, o simplemente ya no estaban habitados. Muchas veces eran inmuebles que se iban a demoler de manera inminente, para construir un edificio de viviendas de gran altura.

Es por esto que a través de la experiencia etnográfica, sentí la necesidad de entender, analizar, y registrar esta experiencia arquitectónica, para que sigan vivos en este documento, los mejores años de mi vida.

La presente investigación está dedicada a todas las personas de cualquier edad y orientación, las cuales se interesen en entender los ritos contraculturales de música electrónica como un patrimonio espacial y conductual que debe estar documentado, analizado, y registrado en la memoria de nuestro país.





PRESENTACIÓN

+ Fotografía por Camila Danty / Fiesta La Purga. 2019



INTRODUCCIÓN

En Santiago de Chile, precisamente en Pudahuel y Maipú, yo nací y me desarrollé. A los 19 años de edad, yo estudiaba arquitectura en la universidad ubicada en pleno centro de Santiago, pero siempre me gustó mucho la música electrónica, por lo que le dedicaba mucho tiempo. Fue entonces cuando comencé a acercarme con mis amigas a una escena electrónica independiente, más bien pequeña y disidente, que no estaba respaldada bajo ningún organismo estatal de la cultura, y tampoco así lo deseaban, era autogestión en su totalidad. Un grupo de personas amantes de la música electrónica (músicos y productores) la mayoría de ellos marginados socialmente, que no se sentían representados por la cultura oficial propuesta por el Estado, y se veían en la necesidad de generar sus propios circuitos independientes, con su propia política, gustos musicales, y códigos sociales. Contratando a sus propios músicos amigos locales, quienes en conjunto, crean una misma escena de lazos afectivos, y cercanía. Se buscaban espacios físicos dentro de la ciudad de Santiago y donde se pudiese, hacían sus fiestas electrónicas. Uno de los aspectos que más me gustaba era que en estos espacios de música electrónica se podía vivir y observar una disidencia sexual; personas no binarias en general, homosexuales, travestis y transgénero que se sentían libres de ejercer sus conductas sociales con libertad, en un espacio que sí les permitía hacerlo.

Fiestas ilegales de larga duración, las cuales eran capaces de generar su propia economía independiente e imponer sus propios códigos de conducta mientras suena la música. Los estilos musicales electrónicos más recurrentes en estas fiestas eran: Techno, House, Trance, EBM, industrial, Noise, Funk, Hip Hop, Soul, Disco, New wave, Dark wave, entre otros. Durante la temporalidad del evento, en el espacio habían códigos sociales, políticos, sexuales, lingüísticos entendidos y respetados por casi la totalidad de las personas asistentes. Al parecer también existía un código



arquitectónico: casi siempre los eventos se desarrollaban en inmuebles obsoletos, que habían perdido su uso original, estos podían ser inmuebles de viviendas particulares, casas okupadas, ruinas industriales, estacionamientos, puntos ciegos de carreteras, etc. ¿por qué se usan este tipo de espacios y no otros? ¿de qué manera estos espacios obsoletos facilitaban la realización de esta actividad de música electrónica?

Al poco tiempo de interiorizarnos en la escena electrónica anteriormente descrita, aprendimos con mi hermano la técnica musical electrónica del Disc Jockey (DJ) y formamos un dúo musical electrónico llamado Erika. Comenzamos a ser agentes activos dentro de este nicho electrónico. La vida misma me llevó a conocer a grandes amigos, con los cuales pudimos formar un colectivo llamado AwayTeam o personas de la lejanía, con los cuales organizamos casi todos los fines de semana fiestas ilegales en inmuebles arquitectónicos en Santiago de Chile.

Usábamos inmuebles obsoletos; Casas destrozadas cuya fecha de demolición ya había sido anunciada, construcciones jamás terminadas, estacionamientos en desuso, inmuebles industriales abandonados, universidades quebradas a punto de ser demolidas, todos estos inmuebles en un estado de inactividad o en completo desuso. Los inmuebles que tenían dueño, les ofrecemos un arriendo monetario fijo, pero cuando el espacio no figuraban dueños, o sea, que estaba en completo abandono, simplemente lo ocupamos y resignificamos. El desuso y la poca actividad dentro de la trama urbana hacía mucho más fácil el arriendo de los inmuebles pues en muchos casos era la única manera de capitalizarlos antes de su inminente demolición.

Estos oscuros rincones de la ciudad, nos obligaban a tener mecanismos de acción ante la policía, la creatividad llegaba muy lejos, no se podía mantener un inmueble fijo, pues el constante uso de un inmueble en particular, aumentaba la probabilidad de ser descubiertos por la policía. Los inmuebles utilizados eran rotatorios, itinerantes, cambiaban mes a mes. Las razones de trabajar en el plano ilegal eran claras; Era mucho

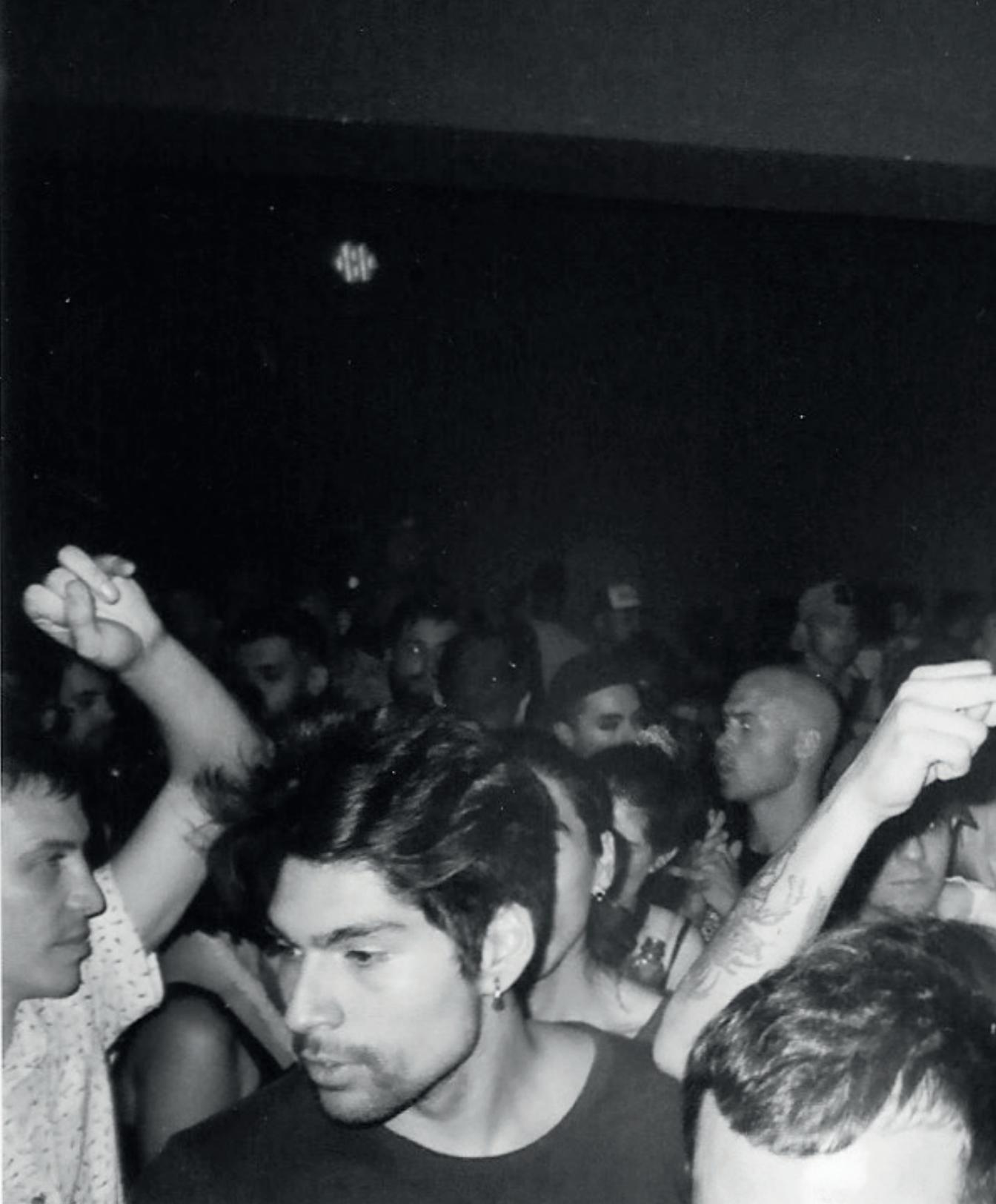


más práctico generar una micro economía cuando todo estaba controlado por nosotros (precio de entrada, pago a los músicos, arriendo de casa) no necesitábamos patente y lográbamos con agilidad la realización de varias fechas durante el mes. Conseguimos con el dueño del inmueble una libertad horaria en la que podíamos extender la fiesta, y podríamos ejercer nuestra propia política y códigos sociales que teníamos todos en común.

No existe control de horario, no existe el prejuicio ni el juicio moral, los asistentes suelen pertenecer a diversos nichos, pero con ideales similares, no existe un control con respecto al tráfico de drogas y los asistentes pueden actuar con naturalidad. Es en este punto cuando la música electrónica, la contracultura y la arquitectura se unen, y funcionan como una misma experiencia. Es entonces cuando me comienzo a cuestionar la razón por la cual la contracultura y los espacios obsoletos tienen una estrecha relación. Santiago no es el único caso, a lo largo de toda la historia de la música electrónica contestataria, vemos ejemplos en diferentes ciudades, principalmente Berlín y Detroit, quienes también han usado los espacios en estado de obsolescencia para desarrollar la escena electrónica, también los reciclan y los resignifican y es que al parecer la música electrónica, la contracultura, y los espacios en desuso tienen un vínculo que independiente de la región geográfica donde habites, se hace lo más viable, y me gustaría entender realmente el por qué también funciona así en nuestro país.

¿Qué características espaciales se necesitaban realizar un evento de música electrónica de la contracultura? ¿Cómo se codificaban estos espacios mientras la música sonaba?







+ Fotografía por Dandidas / Fiesta La Purga (año nuevo). Diciembre, 2019



PREGUNTAS Y OBJETIVOS

PREGUNTAS

1.- ¿Por qué se usa un espacio físico obsoleto para desarrollar una escena contracultural electrónica? ¿Es fundamental esta condición en el inmueble?.

2.- ¿Qué características espaciales debe poseer el espacio físico obsoleto para que las prácticas espaciales de una contracultura musical electrónica se puedan desarrollar?

3.- ¿Cuáles son las prácticas espaciales que se desarrollan dentro del espacio físico de un evento de música electrónica contracultural?

OBJETIVO GENERAL

-Entender como la apropiación espacial de inmuebles obsoletos permite la práctica de eventos, se busca el lugar que cumpla con ciertas características, por lo que la arquitectura acoge estas prácticas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

1.- Entender si es fundamental o no, el uso de un espacio físico obsoleto dentro de la trama urbana en Santiago para poder desarrollar las prácticas espaciales específicas entorno a los eventos música electrónica.

2.- Entender cómo el espacio físico de cada lugar va a condicionar la forma en que se usará el inmueble base, definiendo el carácter del evento.





HIPÓTESIS



Los eventos de música electrónica formados desde una contracultura se pueden desarrollar en espacios obsoletos según las condiciones espaciales sean afines con las prácticas requeridas, desde lo acústico hasta lo programático. Además del espacio físico, se necesita también un espacio no material, que sea capaz de acoger los códigos conductuales entendidos por subculturas disidentes. La condición obsoleta del inmueble, va a ayudar a que esta apropiación se haga de manera más eficaz, pues no existen cuerpos externos que puedan intervenir con el desarrollo de estas conductas que son ilegales para la cultura imperante.





METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Primero, se va a generar un marco teórico entendiendo el concepto de la contracultura formada en las sociedades contemporáneas, también se analizará el concepto de lo obsoleto, por qué razón existen edificios construidos que no tienen un uso activo dentro de la ciudad. Luego de entender estos conceptos base, se investigarán los cimientos de la música electrónica y qué espacios ha usado históricamente para desarrollarse. De esta manera, existirá un entrecruzamiento conceptual entre la música electrónica, las subculturas, y la arquitectura obsoleta.

Al momento de pasar la investigación al caso de Santiago de Chile, me di cuenta de las inexistentes fuentes bibliográficas que existen sobre estas prácticas en Chile. La escena musical en la que yo me desenvuelvo está casi nulamente registrada y analizada por lo que me veo en la obligación de investigarla por mi propia cuenta. La fuente más práctica y confiable es el relato hablado de sus propios protagonistas. Las entrevistas serán dirigidas a los que construyeron la escena de música electrónica independiente en diferentes décadas. Estos relatos hablados ayudarán en mi marco teórico, entendiendo como eran los primeros eventos de música electrónica en Santiago de Chile

Luego de las entrevistas, voy a hacer un levantamiento de mi propia experiencia etnográfica, analizando todos los inmuebles arquitectónicos que he usado durante mi periodo activo dentro de esta escena musical (Marzo 2018 - Marzo 2019). Una vez analizados todos los casos en los que he hecho encuentros de música electrónica de carácter contracultural, se van a escoger como casos de estudio los espacios que hayan sido más claros en reflejar el entrecruzamiento entre la arquitectura obsoleta, la contracultura, y la música electrónica.



◆ SELECCIÓN CASOS DE ESTUDIO

Como se explica anteriormente, la temporalidad de tiempo analizado será desde Marzo del año 2018 a Marzo del año 2019, periodo en que estuvo más presente mi participación en la generación de eventos electrónicos contraculturales. Ocupando diversos inmuebles urbanos obsoletos y/o abandonados dentro de la ciudad de Santiago de Chile. Los inmuebles que serán escogidos poseerán particularidades espaciales claras de arquitectura obsoleta. También serán escogidos por sus características de emplazamiento, por su historia precedente, y por ser espacios en los cuales haya habido fuerte presencia de subculturas y conductas asociadas a ellas. Los inmuebles escogidos son:

- Ex caracol Los Leones (evento: Obsolescencia programada)
- Almirante Barroso #23 (evento: Indómitas)
- Ex Carbonera Marruecos (evento: Battle Royal 001)

Estos tres eventos van presentar cualidades espaciales diferentes, por lo que el tipo de evento que pudimos desarrollar en cada uno será también diferente. Se analizará cómo la morfología y emplazamiento de cada inmueble va a condicionar la manera en que nos apropiamos de él durante el funcionamiento del evento.



+ Fotografía por Dandidas / Fiesta Enter d' Noise. Febrero, 2019





◆
**MARCO
TEÓRICO**



iii.i LO

CONTRA-

CULTURAL

III.1. CONTRACULTURA COMO CONCEPTO

El concepto de contracultura proviene del término anglosajón *counterculture*. Es muy usual pensar que el concepto contracultura tiene una connotación anti cultural, es decir, que no genera cultura. Pero lo cierto es que se genera una cultura contestataria, discordante y alternativa. El concepto de contracultura es nombrado por primera vez en la década de los sesenta por el historiador estadounidense Theodore Roszak (1968) en su libro ‘El nacimiento de la contracultura’, refiriéndose principalmente al movimiento social estadounidense hippie de la misma década, que rechaza la guerra, desaprueba al estado y todas sus formas sociales y modos de vida.

Según señala el escritor español Villena (1989) en su libro ‘Heterodoxias y contracultura’, la contracultura no es un fenómeno ocurrido en una cierta época en particular, ni en un territorio determinado, si no, una constante que nace desde tiempos antiguos, y que se presenta en los tiempos actuales en diferentes manifestaciones, y en todos los lugares. En términos generales, contracultura significa “cultura de oposición”, es decir, no es algo contra la cultura en sí misma, si no, un sistema enfrentado con la cultura establecida, y con los valores sociales dominantes en ella, con las normas entendidas como incuestionables o inamovibles.

“Cuando se habla de contracultura, estamos hablando de una posición de un grupo de personas definida por cómo ven ellos la sociedad en que están viviendo, hay una oposición abierta a cómo la sociedad convencional se desarrolla, según lo que entiendo yo, el concepto de contracultura viene del movimiento hippie, de los años sesenta, es cuando por primera vez se habla de contracultura porque la cultura oficial norteamericana es justamente lo que los hippies se oponen, entonces uno trata de hacer contracultura cuando la cultura oficial, deja de representarte. Por lo general cuando un gobierno o un partido político toman el estado e invierten en una cultura oficial, eso deja fuera inmediatamente a un montón de personas que no se sienten representadas por ese partido político o por ese



1 M. Martini, comunicación personal, 11 de septiembre del 2019.

Estado, y ahí nace la necesidad innata de hacer contracultura, porque en realidad todos hacemos cultura todo el rato, entonces la diferencia vendría a ser que uno no es parte de la cultura financiada por el estado o la cultura que el estado entiende que es la correcta, o es la que debería ser en un país”.¹

Según indica el escritor mexicano Agustín (1966) en su libro *La contracultura en México*, la contracultura “es toda una serie de movimientos y expresiones culturales, regularmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Y por cultura institucional se da a entender a la cultura dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida al status quo y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre jóvenes, además de que aceita la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, centros financieros o individuos”

Disidir, separarse de la doctrina, desacuerdo social, disconformidad política. En todas las sociedades existe la contracultura, expresándose de diferentes maneras, principalmente juvenil, adoptando ciertos códigos estéticos de identificación en común y manifestándose de determinadas maneras a través de expresiones artísticas. La contracultura es un movimiento organizado y constante, que influye por sobre las masas minoritarias, y que persiste en un periodo de tiempo considerable. Existen entonces, múltiples contraculturas a lo largo de la historia de una sociedad en particular, las cuales van generar arte disidente, y crearán su propia política iconoclasta. La contracultura crea su propio arte, de la mano de sus propias instancias sociales donde van a poder exponer y socializar este arte nacido desde la discrepancia, disconformidad, disentimiento, discordancia, oposición, contestatarismo.

Cada contracultura en particular genera códigos diferenciadores para reconocerse entre sí, la diferenciación de códigos puede ser verbal;



Jerga, fanzine, y no verbal; posturas políticas, sexuales, formas de habitar, vestimenta, gustos musicales, uso de drogas, etc. En muchos casos es muy importante incluir la imagen como código diferenciador, ya que sin importar el territorio, la identificación se podría hacer posible por todo el mundo. El cuerpo, exterioriza una subversión, usándolo como medio de protesta, surge el auto identificación, convirtiéndose en un elemento diferenciador de los grupos, quienes a través de la moda y la música, expresan su descontento con la cultura heredada.

Durante los años sesenta, la música sufre un fuerte proceso de masificación, y por lo mismo, se transforma en un medio de expresión de la contracultura, a través de su sonoridad y sus letras de protesta. capaces de llegar a una gran masa de personas. La música, sumado al alcohol y las drogas, conseguían la experimentación ritual del caos y de la destrucción del orden. El sentir contracultural fue cautivado por todos los artistas e intelectuales de los años sesenta, haciendo de éste una inspiración y motor creativo para generar obras de arte o de cultura. De esta manera, la contracultura sirvió como fuentes de conocimiento de la época. Rescatando movimientos artísticos ya subversivos de principio del siglo XX como el Dadaísmo y el Surrealismo.

“Por lo general a la cultura institucional (el sistema) le repele profundamente todo lo que sea contracultura, porque esta le muestra carencias evidentes y denuncia, a pesar de que a veces no se lo proponga, la enfermedad cada vez más grave de las sociedades manipuladas y sojuzgadas por centros de poder económico, político y cultural en todo el mundo. Y por ello la contracultura es un fenómeno político e histórico”.²

“Dentro de esa alternativa se desarrolló una nueva concepción de lo sexual, entorno a la liberación de los placeres y del cuerpo. Entraron en escena el feminismo y la reivindicación homosexual como alternativas de género que buscaban su emancipación absoluta. Además con la aparición de la pastilla anticonceptiva se separó, definitivamente, la sexualidad de la procreación”³.

²Palma, 2009,

³Perez y del Solar, 2008, p.116





+ Fotografía por Dandidas / Fiesta La Purga. Abril, 2018

La contracultura derriba todas las imposiciones sociales, y deja que sus propia colectividad se organice y escoja qué directrices quisiera llevar, generando sus propias políticas y dinámicas. Estas directrices están diferenciadas por códigos tangibles como intangibles, los cuales también se van a traducir los espacios en los que habitan y socializan.

III.1.II PRIMEROS INDICIOS DE CONTRACULTURA EN CHILE

En Chile, llega la contracultura como concepto a través de los medios de comunicación masivos en la década de los 60, siguiendo la corriente occidental disidente que estaba en contra de la guerra y la voluntad de dominar políticamente gran parte del mundo. La música Rock, que en un comienzo nace desde la complicidad y subordinación por el sistema social de industria, se fue poco a poco disintiendo de la doctrina y comenzó a manifestarse de manera más rebelde, contestataria y agresiva, interpretándose a un mayor volumen y componiéndose con acordes cada vez más complejos, rápidos, y difíciles de digerir por la masa normativa. El rock comenzó a transformarse en una disidencia musical juvenil y contestataria.

Tal como señala el historiador chileno Salazar (1999) en su libro Historia contemporánea en Chile:

“Entre 1950 y 1962, aproximadamente, llegó masivamente a Chile, procedente de Estados Unidos y Europa, el blue jean, el rock & roll, el pelo largo, la revolución sexual y, en general, todo aquello que simbolizó la irrupción mundial de lo juvenil. El mensaje era fundamentalmente cultural, se transmitía como actitud (rebelde), apariencia (vestuario, peinado, gestos) y teniendo como eje el amor universal (de la pareja y de todos) y, como lenguaje, nuevas expresiones y ritmos musicales el movimiento era de contagio instantáneo. Dio varias veces la vuelta al mundo y encendió, con su paso, un sorpresivo internacionalismo juvenil que



«Perez y del Solar, 2008,
p.21

desafió al mundo adulto desde flancos ‘no suficientemente vigilados’, pues el ataque no se dirigió ni a lo económico, ni a lo político, ni lo religioso, ni lo militar, sino todo lo contrario”.

El movimiento alternativo en Chile, a principio de la década de los años sesenta, se propaga con rapidez a lo largo del territorio y se adoptaría sin tantas atenciones al contexto social y político que vivía el país en ese entonces. Es decir, fue una contracultura más bien imitativa y no crítica, sin letras contestatarias, expresada a través de la música rock n´roll; movimiento que en Chile se llamó Nueva Ola. Aparecieron los primeros artistas que impulsaron este movimiento: Danny Chilean, Buddy Richard, William Red, Pat Henry, The Ramblers, entre otros.

Paralelo a la Nueva Ola, surge un movimiento musical también a principios de los años sesenta en Chile llamado La Nueva Canción Chilena, que va a revitalizar el folklore chileno, y que va a asumir su compromiso social y político del movimiento popular de izquierda en Chile, con letras contestatarias y una posición abiertamente anti capitalista. Dentro de sus principales compositores y protagonistas de este movimiento se encuentran Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, y Héctor Pavéz.

En Chile, los primeros indicios de una contracultura más genuina, organizada, y abiertamente opositora, aparecen en la década de los ochenta, después del golpe militar. La dictadura provocó una gran reacción artística de oposición y es desde este momento en la historia que la contracultura comienza a ser más evidente y con la voluntad de ser reconocible y opuesta.

“Los hijos de Pinochet, aquellos niños (y los no tanto) que vivieron el golpe de Estado de 1973. En su juventud, diez años después, fueron parte importante del proceso de rechazo social a la dictadura. Dentro de ese segmento, un reducido grupo -en su mayoría de clase media alta- impulsó un nuevo estilo de vida y creó un espacio donde vivirla”.⁴

“El primer underground chileno surgió como manifestación de una generación de jóvenes que buscaba una identidad alternativa, que



tuviera sus propios códigos y que transgredieran la contingencia desde lo cotidiano. Los antiguos referentes culturales, desgastados y carentes legitimidad, fueron reemplazados por una nueva cultura importada desde Estados Unidos y Europa.”⁵

⁵Perez y del Solar, 2008, p.21

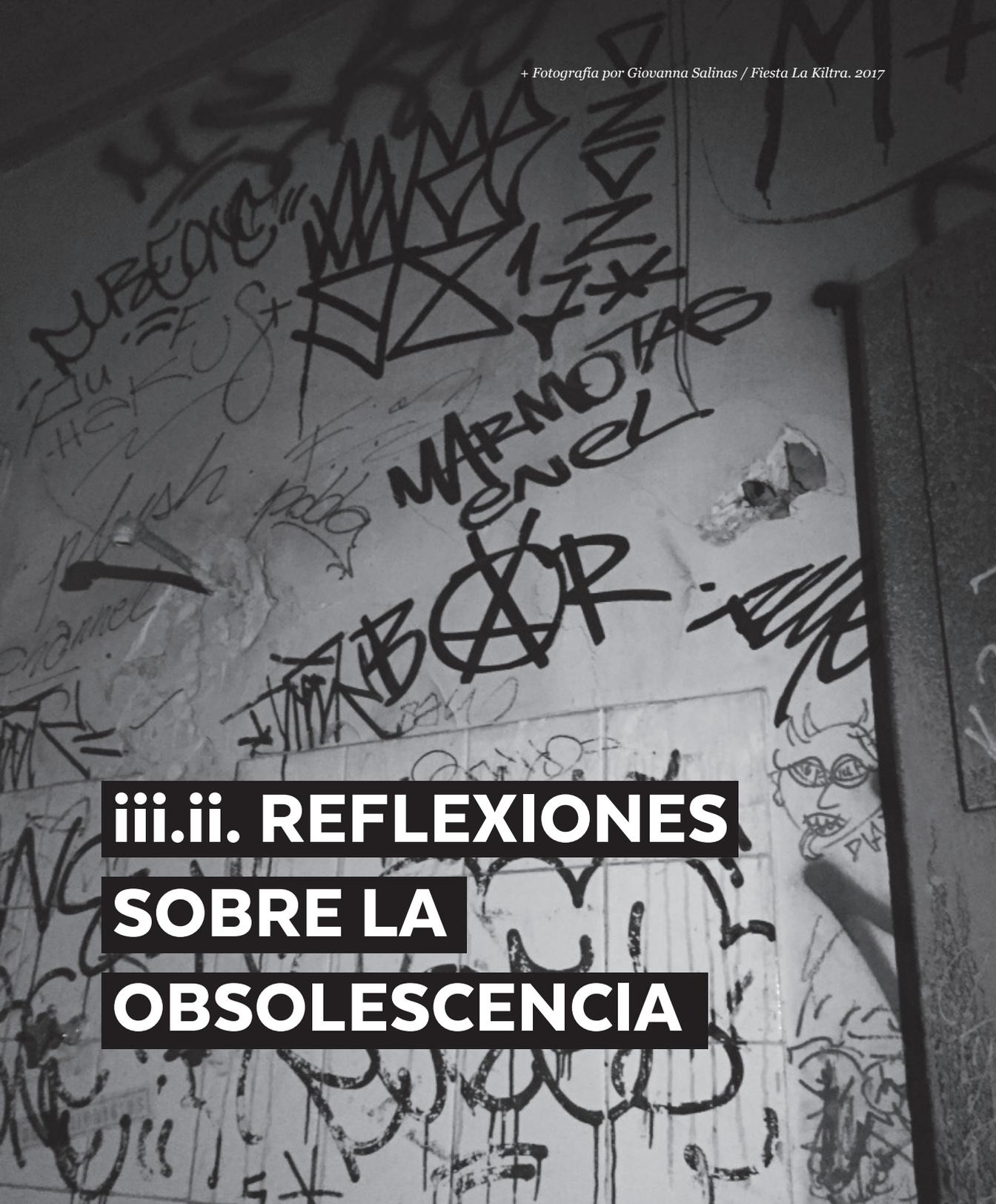
La contracultura nacida en la década de los ochentas se expresó principalmente por medio de la música New Wave, Punk y Rockabilly, amparando a todas las minorías y marginalidades sociales; los anormales, los homosexuales, travestis, drogadictos, quienes anhelaban expresar su postura de rechazo a la dictadura militar de manera directa, con perforaciones en sus pieles, pelos largos, de colores, ropa “estrafalaria” adoptando códigos y modos que pudiesen comunicar una postura diferente y por sobre todo crítica con el contexto social y político en Chile y toda su cultura de masa manejados por los medios de comunicación masivos, principalmente la radio y televisión.

⁶Perez y del Solar, 2008, p.27

El arte comenzó a ser el gran medio de expresión de oposición a el régimen militar, dentro de las escuelas de arte se comenzaron a producir múltiples expresiones artísticas que tenían como finalidad expresar el descontento y rechazo total la dictadura. Gran parte de las expresiones artísticas; música, teatro, literatura, danza, pintura, etc, comenzaron a tener un enfoque contracultural. Cabe señalar que la posibilidad de dedicarse al arte en Chile era más bien escasa, y que gran parte de los artistas y consumidores de arte en esos años en Chile pertenecían a familias privilegiadas económica y culturalmente.

“En síntesis el underground chileno (...) tuvo un carácter multclasista, con preponderancia de clases medias altas, que tenían mayores recursos para conocer el acontecer internacional y gozaban de mayor protección social al momento de enfrentarse, a su manera, a la dictadura.”⁶





**iii.ii. REFLEXIONES
SOBRE LA
OBSOLESCENCIA**

IV.I CONCEPTO DE LO OBSOLETO

8 Tischleder & Wasserman,
2015, p.2

El concepto de lo obsoleto nace desde las dinámicas de consumo, y lo entendemos como una nueva posición que no valora la materia del pasado, si no que aprecia y anhela la materia nueva, fresca, sin precedencia, asumiendo que el pasado debe simplemente desaparecer.

Lo realmente valioso de lo obsoleto, es que precisamente este no desaparece; Persiste, dando forma a una nueva realidad y nociones de tiempo en una sociedad. Lo obsoleto es un símbolo de resistencia en una sociedad de consumo.

El concepto Obsolescencia es definido por dos tendencias opuestas entre sí. La primera tendencia es la persistencia; Lo obsoleto perdura. Quizá pase de moda, quizá ya no esté en uso, no esté activo, pero no desaparece. La segunda tendencia que define obsolescencia es la superación basado en la creencia de que lo que sigue al estado obsoleto será una mejora. Lo que es clave aquí, es entender que la persistencia prolongada de lo obsoleto en el tiempo, choca con el anhelo de lo nuevo. Concluimos que en lo obsoleto, son diferentes los vectores de tiempo que se entrecruzan. 8

La obsolescencia devela una condición humana contemporánea, la ansiedad que va unida con nuestra percepción de que el objeto obsoleto está envejecido y moralmente olvidado. Y se deja de luchar para evitar que una materia en estado de obsolescencia quede olvidada. Y es que en nuestra sociedad actual todo se mide a través de nuestra capacidad de consumo, mientras más rápido queda obsoleto un objeto, más rápido necesitarás renovarlo, es decir, consumirlo, y es así como se comienza a reactivar la economía mundial.

II.II. BREVE HISTORIA DE LO OBSOLETO

Derivado del pasado participio del verbo latino obsolescere que puede traducirse como algo que ha pasado a dejar de usarse, envejecer. El



•Tischleder & Wasserman,
2015, p.4

término fue usado por primera vez en 1579, en la obra poética de Edmund Spenser Shepheardes calender. En esta obra, las palabras más tradicionalmente usadas por los campesinos eran escritas a mano, justificando que esto le daría más gracia y autoridad al verso. No es casualidad que en la primera obra poética donde se usa el término obsolescencia, se diferencie el lenguaje obsoleto a mano para marcar una idiosincrasia en relación a la historia. Diferenciar el lenguaje obsoleto del lenguaje formal, adhiere al texto el sentido de que lo obsoleto no tan solo está en desuso, sino que también, es identitario y resonante en relación a la historia.

Las mentes más cuidadosas logran ver la belleza estética que lleva inherente lo que se ha desechado. Es sintomática la manera en que lo obsoleto libera sus condiciones para un uso artístico; precisamente porque el objeto ha perdido su antiguo uso o valor de intercambio, pres-tándose para otra práctica artística. Este nuevo uso, es completamente contraria a las lógicas mercantilistas de la sociedad capitalista occidental, Giles Slade en su libro *Made to break; technology and obsolescence in America* publicado en el año 2006 explica que lo que se ha denominado “cultura desechable” o “ética desechable” comenzó a mediados del siglo XIX cuando una variedad de materiales baratos estaban disponibles para la industria. A fines de 1920, los consumidores estadounidenses comenzaron a preferir notablemente los productos desechables, que parecían más convenientes y modernos que los duraderos, tanto fue así que comenzaron a creer que esto los salvaría de la gran depresión económica de los años 30.

9

En un folleto titulado *Acabar con la depresión a través de la obsolescencia planificada* escrito por Bernard London y publicado en 1932, se sugiere que los problemas financieros de la nación podrían remediarse con la obsolescencia impuesta por el gobierno. Él recomendaba que el gobierno asignará una determinada fecha de expiración de todas las comodidades “zapatos y máquinas para el hogar” los cuales deberían ser destruidos luego de alcanzar un determinado tiempo de caducación. Este sistema ase-



guraría que nuevos productos estuvieran constantemente saliendo de las fábricas y mercados para ocupar el lugar de los objetos obsoletos, y así, la industria podría continuar funcionando. Para calmar los miedos de los lectores London agrega que no está a favor de la destrucción total de nada, con la excepción de algunos artículos externos en desuso. Aunque esta idea parece ser exagerada, es desde este momento que la economía de Estados Unidos comenzó paulatinamente a crear objetos de vida corta.¹⁰

¹⁰ Brown, 2015, p.20

Los ideales de London de la cultura de lo desechable parece rendir frutos finalmente en la década de los 50, cuando el uso de botellas y contenedores de plástico son introducidos a masiva escala. El plástico era un nuevo material mucho más fácil y barato de producir.

Durante esta década, la célebre frase “obsolescencia programada” fue primeramente popularizada por Books Stevens, un diseñador industrial de la época, quien en una conferencia en Minneapolis (1954) dijo que la obsolescencia programada era una mera estrategia, para instalar en el consumidor el deseo constante de poseer algo un poco más nuevo, y cuanto antes más necesario.

En efecto, lo obsoleto es una característica inducida a nuestras vidas, y es la llave que inicia el motor de un sistema que te inculca estar constantemente a la cabeza de lo nuevo, o al menos mantenerse en él, sin siquiera un organismo de gobierno que se encargue de retirar los objetos obsoletos que van quedando olvidados. Nos vemos en la obligación cotidiana de donar a otros nuestra ropa, música, utensilios que no utilizamos, que ya pasó de moda, para enfocarnos en lo que se viene, y así perder parte de nuestra historia con ello.

II.III. OBSOLESCENCIA ARQUITECTÓNICA

Tal como plantea el historiador británico Eric Hobsbawn, el capitalismo posee una gran contradicción; por un lado está la necesidad



inherente del cambio o renovación del sistema económico, versus la necesidad humana de la constancia. Hobsbwan se cuestiona cómo es que estas dos posturas que viven al mismo tiempo pueden conciliar un punto en común. Cómo es que las personas logramos llegar a un acuerdo con el capitalismo, cuyo objetivo es imponer lo nuevo por sobre lo viejo. Cómo es que un sistema que atenta contra una condición humana inherente puede ser ejercido durante tanto tiempo.

El término obsolescencia fue primeramente aplicado al urbanismo en 1910 para ayudar a explicar el fenómeno americano de los rascacielos en el centro de la ciudad, que estaban recientemente construidos y que seguían físicamente sanos, pero sin actividad gracias a un proceso llamado “caída financiera” en palabras del ingeniero estadounidense Reginald Pelham. A modo de ejemplo, tenemos la temprana demolición del rascacielos Gillender en Wall Street; Dicho edificio había completado su construcción en el año 1896, siendo el rascacielos de piedra y acero más alto del mundo. 40 años más tarde, este edificio había perdido tanto valor debido a la competencia del mercado y la especulación del suelo que la mejor opción fue comenzar el proceso de demolición del inmueble y reemplazarlo por una estructura más moderna y grande, la cual significaba un mayor arriendo y ganancias. Necesitaban preservar su capital en un contexto donde las demoliciones y devaluaciones eran aparentemente incontrolables a su alrededor.

Expertos como Bolton (1911) comenzaron con la teorización de la arquitectura obsoleta. Comenzó a entender que la repentina pérdida de valor del inmueble ya no tiene que ver con sus atributos tangibles, sino más bien a aspectos externos al inmuebles tales como cambios en el uso de suelo, nuevas tecnologías, y cambios en la moda. Bolton también teorizó acerca de las diferentes tasas económicas que los edificios podrían tener a lo largo del tiempo, por ejemplo, en una tabla que él denominó “Existencia económica de los edificios” donde supuso que los bancos mantendrían su valor por más tiempo que los hoteles (44-50 años frente a 15-18 años) por



las diferentes tasas en el uso de suelo y gusto.

¹¹ Baesler, 2018, p.60

Eduardo Rojas (2004), en su libro 'Volver al centro: la recuperación de áreas urbanas centrales' describe que la obsolescencia podría ser descrita en tres tipos:

“La obsolescencia funcional de edificios y espacios públicos surge cuando estas estructuras ya no cumplen las funciones para las cuales fueron diseñadas originalmente.”

“La obsolescencia física se refiere al deterioro de la estructura, las instalaciones o las terminaciones de los edificios hasta el punto en que estos ya no tienen la capacidad de acoger las funciones para las cuales están destinados. Generalmente es el resultado de la falta de mantenimiento, pero la obsolescencia física también puede ser consecuencia de desastres naturales (terremotos o inundaciones) o del efecto sostenido del clima o las actividades urbanas (por ejemplo, las vibraciones generadas por los vehículos)”.

Este último punto también considera deterioros producto de conflictos de guerra y/o atentados.

“La obsolescencia económica se produce cuando ya no es rentable mantener los usos originales en un edificio por cuanto el terreno que ocupa, por su localización, ha aumentado de valor y se han incrementado las presiones para demolerlo y poner el terreno a su mejor y más provechoso uso”.

“A esta última descripción se le añade el factor político el cual va relacionado con el campo económico y lo definimos como obsolescencia política la cual se produce a partir de cambios del estado tanto en su macroeconomía como en sus políticas urbanas, es decir, el cambio a nivel político es capaz de generar el desuso de instalaciones o edificios, generalmente industriales, como también de cualquier tipo.” ¹¹

Estas clasificaciones de los tipos obsolescencia que sufren los inmuebles arquitectónicos nos hacen entender que para un edificio quede

El concepto de ruina tiene sus inicios en el Renacimiento, donde



obsoleto, depende de muchas variables y puede ser por muchas razones diferentes. En el inmueble arquitectónico, influyen una gran cantidad de directrices temporales, sociales, políticas, económicas, históricas, entre otros, que logran hacer que un edificio esté activo y funcione dentro de nuestra sociedad, y otros no.

La presencia de lo obsoleto en el urbanismo va a generar muchas oportunidades de ocupación en de muchas ciudades en el mundo de occidente. Dejándolas en condiciones particulares, donde ocurren cosas particulares. Muchos son los casos dónde espacialidades obsoletas y/o abandonadas, son activadas por agentes externos, que hacen la ocupación del espacio de manera ilegítima. Estos espacios han sido los lugares de proliferación de múltiples disciplinas artísticas. Entre ellas la música electrónica.







iii. LA RUINA

la elite, que era quien poseía los conocimientos intelectuales, indicaron que las ruinas son legibles, y que hablan de la historia de un lugar.

¹¹ Hetherington, 2010, p.15

En 1930 tenemos grandes avances acerca del concepto de ruina, con el arquitecto de Hitler; Albert Speer, quien redacta una publicación llamada 'Die Ruinenwerttheorie' (La teoría del valor de las ruinas) donde planteaba que el inmueble debía ser diseñado de tal manera que si es que éste llegase a colapsar, dejaría en pie ruinas de una estética agradable, que pudiesen perdurar sin un mantenimiento externo. Reflejando el sentimiento que Hitler quería plasmar de triunfo ante cualquier situación, incluso la derrota. En este sentido y a modo de ejemplo, Speer no se limitó a solo diseñar el modelo Zeppelin en Nuremberg, sino que también mostró cómo se vería en ruinas después de 100 años. Aquí es cuando comprendemos el carácter estético de la ruina, lo material, la escultura en completo desuso. Para los edificios públicos, por ejemplo, Speer no permitía el uso de estructuras de hierro, puesto que tienen un mal aspecto como ruina.

Existen diferentes tipos de ruinas, causadas por guerras, por fuerza de la naturaleza, por progreso y economía, entre otras. Para efectos de esta investigación, vamos a trabajar con las 'Ruinas Industriales' las cuales son completamente contemporáneas, y son el resultado de las dinámicas de consumo. La ruina industrial aparece cuando su producción material no es provechosa para el mercado. Quedando el inmueble en un sinsentido con respecto a su producción de materiales que el mercado utiliza.

La ruina es más bien un concepto multidisciplinar, donde se junta la arquitectura, arqueología, el arte. Sumándole el paso del tiempo y la naturaleza creciendo parte de un factor que es fundamental. Existe una valoración material, en las condiciones que se encuentra el inmueble en su calidad de fragmentos y abandono. Se relacionada con el objeto, la escultura, que queda al momento de que un edificio se transforma en ruina. Lo material, elemento imprescindible dentro de las cualidades de un inmueble obsoleto. Su material, sigue actualmente presente. ¹²



- ¹³ Hetherington, 2007, p.15
- ¹⁴ Vergara y Barraza, 2015
- ¹⁵ Le Corbusier, 1998, p.9
- Gran parte de las industrias construidas en el siglo XX, fueron hechas en sectores rurales con respecto a la ciudad de Santiago. Estos inmuebles, forman parte de la historia socioeconómica y de desarrollo industrial de cada región y fueron el lugar de trabajo y producción nacional y de ciudad. Estos inmuebles a lo largo del tiempo han perdido su funcionalidad y valor económico de manera abrupta, por el surgimiento de nuevos materiales más actualizados, fáciles, y baratos de producir. Como el plástico, por ejemplo. La producción internacional, los materiales nuevos, y su baja conveniencia mercantilista, inciden de manera directa en que estos inmuebles pierdan el sentido para funcionar, produciendo “deshechos arquitectónicos” los cuales han perdido el cien por ciento de su productividad, convirtiéndose en “ruinas industriales”.¹³

El antiguo valor económico de estos inmuebles se reduce netamente a un valor cualitativo, su material es el que aún persiste, su forma física es la que interactúa con el aquí y el ahora, haciéndose significativas para la comunidad y personas que la rodean.

La condición patrimonial de los conjuntos industriales abandonados, expuestos a la naturaleza, explorables e insinuantes, abre su comprensión e interpretación a tres condiciones humanas: la historicidad, la emoción y la memoria.¹⁴

Esta condición de ruina, no le provee al inmueble de protección patrimonial, y es la naturaleza la que comienza a efectuar cambios en el material. Desaparecerá en silencio. A este nuevo estado de la materia, se le denomina ‘Nuevo paisaje’ el cual “no es propiamente humano ni propiamente natural, sino de acción conjunta, un paisaje onírico, escultórico y arqueológico, entendiendo que los fragmentos que lo componen son capaces de interpretar una creación humana/natural que otorga belleza a lo elemental y a su vez es posible reconstruir una historia incompleta, develando un sentido de existencia humana.

“Existe la arquitectura cuando hay emoción poética”¹⁵ y esta surge de la relación del lugar con el individuo. Es este justamente el valor



real de la ruina, ya no arquitectónico, pues su funcionalidad habitable ha terminado, y ahora vive según la pertenencia que esta tenga con la sociedad/individuo que lo rodea. Entendemos que la ruina necesita la emoción humana para seguir estando activa. Aparece una dimensión estética, su carácter escultórico, objetual, el material en bruto relacionándose con nuestro consciente.

La emoción de nuestros consciente e inconsciente, es el corazón vital de la ruina, y esta, como plantea Lynch ¹⁶, está dada por su poder “Evocador y simbólico” creándose un significado semántico, para las personas que a su alrededor habitan.

Las ruinas funcionan como un código histórico, un significante de la historia “las ruinas hacen referencia a lo que ya no existe, pero se percibe por su ausencia” ¹⁷

El inmueble al desprender su funcionalidad habitable, queda con un valor que radica en lo estético, su capacidad artística. Se convierte en una escultura espacial; con un recorrido, arquitectónico y un recorrido de la libre experiencia. Se convierte en una obra, que emocionalmente se relacione con el sujeto.

Mientras un edificio siga en su cualidad de ruina, se separa de su utilidad y función, no es mercantilmente viable, y se acerca cada vez más a las artes plásticas, puesto que su único sentido es lo material y la memoria.

¹⁶ Lynch, 2005, p.36

¹⁷ Siza y Santos, 2007, p.22





**iv. BREVE HISTORIA
DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA
Y SU RELACIÓN CON EL
ESPACIO URBANO**

IV. BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN EL MUNDO

Los inicios de la música electrónica en el mundo comienzan a finales de la década de los años veinte, gracias a las nuevas tecnologías desarrolladas tras la primera guerra mundial las cuales permitieron registrar la onda de sonido generada por un roce físico en un soporte analógico, como la cinta. Después las ondas de sonido registradas se podían reproducir, más de una a la vez.

Se grababan múltiples sonidos en cintas y se reproducen por separado, generando una sola obra musical. A este tipo de música reproducida en cintas se le llamó Música concreta, dando inicio a la música electrónica. Teorizada por primera vez en Francia en 1929, por Pierre Schaeffer. Las cintas grabadas se podían modificar; cortar, pegar, superponer, y de esta manera, crear piezas sonoras nuevas.¹⁸

Como explica Umma (1964) en el vol.12, n°3 del journal of the Audio Engineering society, la música electrónica “Se refiere en general a toda música compuesta directamente en cinta magnetofónica por medio de elementos electrónicos”.

“Históricamente hablando, la música electrónica ha pasado por varios rápidos cambios estéticos y técnicos. Estos son, cronológicamente: 1) la música concreta pura (que aparece en Francia entre 1945 y 1952, Y que, en años posteriores, ha sido gradualmente incorporada en ciertas obras que usan en su construcción otros medios sonoros (...)) 2) la música electrónica pura, la cual se originó en los Estudios de la Radio Colonia, Alemania, alrededor de 1950 (donde han trabajado los compositores Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert, G. M. Koenig, Ernst Kí'enek, Mauricio Kagel, etc.) (...) 3) varias combinaciones de estos dos procedimientos anteriormente mencionados, donde se mezclan elementos de música concreta y sonidos electrónicos puros (como El Despertar de Beverly Grigsby, o la Secuencia de San Fernando, de Ernst

¹⁸ Blake (directora y productora), 2009, The Delian Mode (documental) Inglaterra.



¹⁹Vega, 1964, p.29

²⁰ Blake (directora y productora), 2009, *The Delian Mode* (documental) Inglaterra.

²¹Baesler, 2018, p.76

Ki-enek (Estados Unidos)”¹⁹

“Las sirenas de los ataques aéreos son un sonido abstracto, porque tú no sabes la fuente que las origina (...) y ahí es donde todo se clarifica, era música electrónica, en aquellos días!”²⁰

Delia Derbyshire (Inglaterra) es uno de los mayores pioneras de la música concreta en el mundo. se incorporó en 1960 a la BBC Radiophonic Workshop, organismo que tenía la función de hacer la música para el canal de televisión, integrando la música electrónica en los medios de comunicación masivos y generando grandes avances en el desarrollo de la música electrónica para el mundo.

“De la mano de la tecnología comienzan a aparecer invenciones importantes, como el micrófono, el altavoz, el Magnetófono, instrumentos como el Theremin, entre otros. De ello surgirán procesos de amplificación del sonido, que unidos a la síntesis pasan de lo analógico a lo electrónico, con la radio como espacio de transmisión y reflexión profunda en torno al proceso de las señales. Este proceso tecnológico y comunicacional afectó profundamente a la sociedad de la época”²¹

Conforme pasaban los años de la década de los sesenta, comenzaron a existir avances tecnológicos con respecto al consumo y portabilidad del sonido análogo, a través de cartuchos de cinta más pequeños y accesibles. Es así como en el año 1962 la empresa Phillips crea el primer casete compacto, y se convirtió en una alternativa popular y regrabable al disco de vinilo existente desde 1931.

En 1964 Robert Moog crea los primeros sintetizadores modulares portables, más accesibles, popularizando el uso de estos en las composiciones musicales y reemplazando los instrumentos musicales analógicos. Dando paso a una infinidad de géneros musicales nuevos tales como rock progresivo, rock psicodélico, electro funk new wave, synth pop, electro, EBM, ambient, IDM entre otros.

Ya en la década de los años ochenta, los sintetizadores analógicos se volvieron más accesibles. Existía la posibilidad de comprarlos a bajo



costo pero sin armado previo (hazlo tu mismo). Así muchas bandas de esta época comenzaron a usarlo en sus creaciones musicales y los sintetizadores se comienzan a introducir en la música comercial.²²

IV.I. EL NACIMIENTO DE LA CULTURA CLUB ELECTRONICA

A inicios de los años ochentas, en la ciudad de Chicago, nace el género musical electrónico House en manos de Ron Hardy y Frankie Knuckles. Este género musical fue escuchado por primera vez en un mítico club nocturno llamado Warehouse. Este club fue creado en 1977 en lo que antes era una antigua fábrica de tres pisos, donde se mezclan diversos estilos musicales como el House (de ahí su nombre), Funk, Disco, Soul, Hip Hop entre otros. La consolidación de este club va a cimentar esta nueva forma de bailar música electrónica. Beats repetitivos y música hecha por máquinas en su totalidad.²²

El House como género, surgió cuando Knuckles comienza a editar discos antiguos de música disco, fragmentando el audio y generando una pista musical electrónica más repetitiva.

El Warehouse rápidamente comenzó a convertirse en un espacio nocturno muy concurrido por la población homosexual afroamericana de Chicago, los cuales se sentían excluidos de las creencias religiosas con las que habían sido criados además de ser violentamente agredidos por el racismo norteamericano. Dentro del club, existía una apertura sexual tal que permitía que los asistentes marginados tengan muchas menos posibilidades de ser agredidos. De esta manera el club, comienza a crear un 'espacio seguro' donde la población homosexual y afroamericana de Chicago se sentían a salvo y libres de expresar sus formas de amar.²³

A raíz del nacimiento de la música house, en Chicago también nace una nueva categoría ligada al este género llamado Acid House, el cual consistía en pocas palabras en la integración del sintetizador Roland

²² Whalley (director y productor), 2009, Synth Britannia (documental) Inglaterra.

²² Eshun, 1998, p.175

²³ Brewster, 1999, p.107



²⁴ The Belleville Three, 2019 (fanzine) TB-30. Este género musical causó gran impacto en Inglaterra en el año 1987 aproximadamente generando que estos nuevos sonidos electrónicos se expandan a Europa.

²⁵ Reynolds, 1999 A continuación se van a exponer dos casos de ciudades en el mundo que fueron claves en el origen de una escena club de música electrónica de baile, estas son Detroit y Berlín. En ambos casos las desindustrialización y los aconteceres político económicos va a causar como consecuencia la presencia inmuebles arquitectónicos obsoletos y en desuso en el tejido urbano, muchos de los cuales fueron apropiados por la comunidad musical para crear clubes nocturnos.

IV.1.II CASO DETROIT

La Motor City, llamada así por ser la ciudad de Estados Unidos donde se encuentran las 3 automotoras más importantes (General Motors, Ford, y Chrysler). La ciudad también es conocida por ser más castigada económicamente y por contener elevados problemas raciales.

En la década de los cincuenta Detroit vivió su máximo esplendor económico y crecimiento demográfico debido a la gran cantidad de industrias que se emplazaban en la ciudad. 10 años más tarde, la tecnología de los procesos industriales comenzó a ser más accesibles en otros lugares del mundo como Japón, China o Corea del Sur donde además, había una mayor mano de obra a menor valor. Este hecho provoca la rápida movilización de las industrias desde Detroit, dejando en el tejido urbano muchos inmuebles obsoletos y en completo abandono. ²⁵

Tras el fenómeno de la desindustrialización en los años sesenta y setenta consecuencias de los procesos de declive económico global algunas ciudades se vieron más afectadas que otras, aquellas que mantenían un sistema social y productivo, donde la industria dio paso a la urbanización y sindicalización, luego de la crisis se generó el cierre de fábricas y de edificios residenciales. Se produjo un abandono casi total de las industrias



y un despoblamiento masivo de las ciudades.²⁶

²⁶ Baesler, 2018, p.63

La música, era ciertamente uno de los mayores distractores de aquella desoladora gran ciudad. Es así como nace una radio local, que solía ser una de las mayores distracciones de la juventud que allí habitaba. Midnight Funk Association fue el programa de radio encargado de hacer llegar a la juventud de Detroit sonidos que antes no habían escuchado, de esta manera los sacaba de su realidad. Su conductor se llamaba The Electrifying Mojo, quien pinchaba música Punk, música clásica, Black music, y Kraftwerk.²⁷

²⁷ Eshun, 1998, p.175

Estos nuevos sonidos servirían como referentes para muchos jóvenes que comienzan a interiorizarse en la música hecha por máquinas, en especial a tres personas; Juan Atkins, Kevin Saunderson, y Derrick May. Estos personajes lograrán que la ciudad de Detroit fuese conocida como la cuna de la música Techno; como suena el futuro.

Toda esta primera generación de jóvenes inventores de la música techno y house, se van a desarrollar en un entorno urbano con una gran cantidad de inmuebles obsoletos y en abandono. Fue entonces que otro grupo de jóvenes: George Baker, Alton Miller, Anthony Pierson y Frank Moore, comenzaron a alquilar espacios en edificios y almacenes abandonados alrededor del centro de la ciudad para hacer fiestas electrónicas de larga duración. Poco tiempo después, en el año 1988, fundaron el que es conocido como el primer Club nocturno de techno del mundo, el llamado The music Institute, el cual funcionaba desde las 00 hrs hasta las 06 am y formó la primera escena musical electrónica de club nocturno del mundo.

Este club, va a generar un espacio seguro similar al club de Chicago Warehouse (1977) donde la población afroamericana homosexual marginada y violentada de Estados Unidos se podía expresar sin miedo a ser físicamente agredida.

IV.I.III. CASO BERLIN



²⁸ Baesler, 2018, p.102

²⁹ Bader y Scharenberg,
2009

En 1961 en Berlín, ante una situación de gran tensión y conflicto político entre el bloque occidental y el bloque oriental, se decide comenzar con la construcción de un muro divisor entre ambos bloques de dominio territorial. El muro en realidad era un vacío formado entre dos vallas el cual tenía un ancho de 90 metros aproximadamente. Para poder lograr este límite físico fue necesario deshabitar todos los inmuebles (vivienda, industrias, etc) que se encontraban originalmente dentro de este vacío. Años más tarde, Berlín Este (RDA) decide finalmente construir un muro de hormigón de 3.6 metros de alto y 1.5 metros de ancho junto a 300 torres de vigilancia. Después de casi 30 años, finalmente el muro fue derribado en 1989.

En este momento histórico, existió entre los habitantes de Berlín un ambiente único de caos, celebración, y liberación con respecto a la movilización espacial entre ambos bloques. Cada polo de la ciudad había desarrollado un Berlín diferente. El lado occidente, más ligado a la capitalización de los espacios, con edificios corporativos de grandes empresas y marketing, mientras que el bloque oriente estuvo más enfocado al desarrollo social, con vivencias sociales y espacios para el desarrollo de la cultura. Debido a la fuerte desindustrialización de los años sesenta, Berlín posterior a la caída del muro estaba plagado de vacíos, huecos, terrenos baldíos, espacios no urbanizados, industrias abandonadas. A esto se le suman, todos los inmuebles deshabitados que generó la construcción del muro de Berlín y los una gran cantidad de inmuebles destruidos tras la segunda guerra mundial. ²⁸

El desarrollo de las subculturas musicales dinámicas de la ciudad y las vívidas escenas culturales ha sido indisociable de la disponibilidad de estos lugares vacíos y abandonados y ha dado lugar a una variada forma de usos temporales artísticos y culturales. Con la reunificación, la geografía cultural de Berlín y, en particular, su geografía subcultural, se desplazó a los barrios orientales del centro de la ciudad. ²⁹

“Aquí, los movimientos subculturales se organizaron, lucharon



por otra forma de vida, tomaron el espacio libre. Y prevalecieron, aunque los resultados a largo plazo difieren de las visiones iniciales en muchos aspectos. El enlace a una situación urbana específica, así como a “suelo” y “rebelión”, es un factor importante para la comercialización global de la música de Berlín. Hemos demostrado que existe una estrecha interdependencia entre las grandes corporaciones y una gran escena de flujos que aún utiliza este espacio libre.”³⁰

“La ocupación urbana de las subculturas alternativas caracteriza la ciudad de Berlín, de tal modo que su distribución cambia con antelación al aburguesamiento, creando un paisaje inconfundible y palpitante que es por sí solo característico de la ciudad contemporánea, y generalmente de lugares alternativos o “underground” (movimientos contraculturales) en general. Estas “zonas autónomas temporales” son áreas importantes para la producción y la participación cultural”³¹

Uno de los primeros Clubes nocturnos de música electrónica previos a la caída del muro de Berlín fue UFO, creado por Dimitri Hegemann, y se emplazó el barrio Kreuzberg, en un antiguo subterráneo de un antiguo edificio de viviendas. Su segundo emplazamiento tuvo lugar en un antiguo supermercado en Großgörschenstraße.

Otros clubes nocturnos de música electrónica que surgieron en Berlín a raíz del abandono y obsolescencia de inmuebles arquitectónicos dentro de la ciudad fueron: Berghain, Tresor y E-werk. Los dos últimos siguen funcionando de manera oficial hasta el día de hoy, siendo uno de los clubes electrónicos más importantes del mundo.

“conoci en una reunión acá en Santiago al dueño del club Tresor de Berlín, Dimitri, un caballero de edad. Lo trajeron acá a Chile en un encuentro de cultura electrónica donde juntaron a chilenos con esta gente de Berlín y nos pusieron a todos en una mesa redonda a conversar, y él contó que cuando empezó a hacer sus fiestas electrónicas en Berlín, lo primero que hacían era buscar un espacio en desuso porque a partir de ese espacio ellos podían tomarlo y re significarlo, no llenándolo de luces ni de

³⁰ Bader y Scharenberg, 2009

³¹ Wick (director), 2008, We Call It TECHNO (documental), Alemania.



³²M. Martini, comunicación personal, 11 de septiembre del 2019.

humo ni de parafernalia, si no que él encontraba que un lugar en desuso, deshabitado, te permite concentrarte en lo más importante que era bailar, escuchar música, escuchar al dj, y, que no hubiese nada que te distrajera de lo más importante”.³²



Fig. 1 Foto interior del club Warehouse, en Chicado. Recuperado de <https://thebasementxxx.com/>

Fig. 2 Flyer fiesta UFO, 1989, Berlin. Recuperado en <https://duartefalco.wordpress.com/2018/03/20/historia-del-techno/ufo-club/>

FIG. 01





FIG. 02

³³ Reynolds, 1998

IV.I.IV. LAS PRIMERAS RAVES

³⁴ H.Chavez, comunicación personal, 8 de octubre del 2019.

A finales de los años 50 en Inglaterra, el término Rave era utilizado para describir fiestas bohemias y deshinibidas. A finales de los años ochentas, fue utilizado para categorizar fiestas clandestinas masivas al aire libre, de larga duración, donde se podía hacer uso indiscriminado de drogas y donde los mecanismos de control urbano no llegarían. Eran fiestas de larga duración (días) donde los diversos Djs locales tocaba diversos estilos musicales tales como House, Techno, Acid House, Trance, Hard Techno, BreakBeat, Jungle, Hip Hop, Drum n Bass, entre otros. Estos eventos eran desarrollados usualmente en terrenos baldíos a las afueras de la ciudad, en inmuebles abandonados y ruinosos. La dirección era revelada de manera recelosa, por medio de ciertos códigos e indicaciones específicas. No existía un fin de lucro. ³³

“Las raves y la contracultura electrónica nacen en Inglaterra, eran tribus de diferentes partes de país, se juntaban en los bosques, y eran tan civilizados que mandaban un formulario a funcionarios del estado, para que les dieran dinero, porque el gobierno ayudaba a todo el mundo que no tenía trabajo, les daban una cantidad de dinero bastante buena. Entonces andaban viviendo por los alrededores y hacían sus fiestas, entonces ahí aparece Ozric Tentacles (1984) que era una especie de psicodelia con electrónica, que empiezan a aparecer y empiezan a meter Dub, y es una mezcla increíble. Ellos eran completamente anarquistas, eran anarquistas completos, andaban con jeans y con chaquetas de jeans, y no se los cambiaban nunca, entonces adquirirían una grasa, era como si fuesen de cuero, pero era la grasa de los dos años en que no se habían sacado la ropa” ³⁴

“En el 1989, 1990 aparece el primer Rave. Las raves reales fueron no más que 5, que fueron fiestas que organizaron en Londres, y tú tenías que ir a Oxford Street a un teléfono a las 11 de la noche y ahí te daban unas coordenadas, y salías tu con tu grupo hacia tal lugar, y en ese otro lugar, te



daban otra coordenada, y al final llegaban a unos hangares abandonados de aviones donde llegaron 5 mil a 10 mil personas, todos en ácido, esas fueron las raves (...) yo lo ví, yo lo viví. Entonces ahí comenzó a aparecer el Smileys, que ahora está en todos lados, la primera vez que aparece el Smileys, y comienza a aparecer el uso del éxtasis, pero había mucho ácido lisérgico también, y así se comenzó a desarrollar ese movimiento de música”³⁵

Spiral Tribe era un colectivo inglés que creó una rave llamada Castlemorton a principios de los años noventa. Eran fiestas al aire libre donde acudían al rededor de 40.000 personas y duraban 5 días aproximadamente.

En el año 1994 las raves en Inglaterra eran tan masivas, y con un uso de drogas tan indiscriminado que la primera ministra de esa época Margaret Thatcher tuvo que prohibir la práctica espacial de bailar beats repetitivos al aire libre. Se prohibió en Inglaterra las reuniones al aire libre sin autorización y con música ruidosa de beats repetitivos.

Al estar prohibidas las raves en Inglaterra, el colectivo decide emigrar a Estados Unidos, replicando el modelo de fiestas al aire libre y expandiendo a gran parte del mundo de occidente.

³⁵H.Chavez, comunicación personal, 8 de octubre del 2019.

3.5 BREVE HISTORIA DE LA MUSICA ELECTRÓNICA EN CHILE

En Chile, también en la década de los sesenta, existían estudios de música concreta, por parte de un grupo de personas en particular, quienes viajaron a Francia y llevaron estas nuevas corrientes ideológicas a Chile.

En 1957 León Schidlowsky junto a otros jóvenes compositores como Juan Amenabar, Jose Vicente Asuar, Fernando García, Gonzalo Becerra, formaron el primer laboratorio de música electrónica en Chile y Sudamérica llamado “Taller experimental del sonido” espacio facilitado



³⁶ Prado (director), 2016, *Cassette, historia de la música chilena*, Chile.

³⁷ Ídem.

por la Universidad Católica de Chile. Ellos fueron los pioneros indagar en la música concreta en Chile.

En 1958 Werner Meyer-Eppler, uno de los fundadores de un prestigioso estudio de música electrónica en Colonia (Alemania) visita nuestro país, y trae consigo ideas nuevas con respecto a la construcción artesanal de sintetizadores y ordenadores gigantes para hacer música electrónica. Esta visita será fundamental para el compositor e ingeniero chileno José Vicente Asuar, ya que luego de este contacto, se abocará de lleno a la confección de los primeros instrumentos musicales electrónicos hechos en Chile. ³⁶

Todas estas nuevas ideas y experiencias en la vida del ingeniero chileno, finalizan en la creación de un computador independiente y enfocado a la creación musical electrónica, llamado COMDASUAR como (Computador Musical Digital Analógico Asuar) dando paso al primer computador de música electrónica hecho en Chile.

Variaciones Espectrales (1959) es el primer disco de Jose Vicente Asuar creado por sintetizadores electrónicos analógicos “es una de las obras más interesantes, porque el nombre da indicio de cómo el sintetizador análogo es capaz de producir una serie de armonías y de tonalidades y estructuras complejas las cuales son a esta altura todavía sorprendentes” ³⁷

La llevada del golpe de Estado de 1973 daría un remezón profundo para las investigaciones de música electrónica que se estaban desarrollando en nuestro país, todas estas ideas fueron truncadas y estancaran abruptamente.

“después del año 73 muchos de los compositores que estaban haciendo música electrónica, electroacústica en Chile, la mayoría de ellos, son exiliados, o tienen que exiliarse, entonces a partir del 73, 74 varios de ellos comienzan a componer obras electroacústicas de tipo contestatarias anti el régimen de Pinochet, entonces diría que por esos años vendrían a aparecer piezas musicales que son abiertamente contestatarias, hay una pieza muy decidora que se llama ‘ahora’ que fue compuesta por



Ivan Pequeño, y en esa obra él cita por primera vez estas grabaciones de los bandos que daba la junta militar, grabaciones donde nombraban un montón de personas que estaban siendo buscadas por la policía militar por radio, y estas grabaciones él las toma y las incorpora en una obra musical, y a partir de ahí, muchos compositores electroacústicos, que la mayoría eran de izquierda digamos, la mayoría de ellos usan la música electrónica com un arma de protesta, así que hay varias, y hasta el día de hoy”³⁸

Con la llegada de la dictadura no es solo esta música la que sufre, si no todas las manifestaciones artísticas, y por supuesto, la contracultura.

En este nuevo escenario, una buena parte de estos pocos compositores de música electrónica chilena fueron voluntaria o involuntariamente exiliados de nuestro país, por lo que la música electrónica pasa por una etapa inactiva, estancada en su totalidad.

Insertos en plena dictadura militar, se comienza a producir música en contra del régimen impuesto, con letras explícitamente contestatarias, de revuelta y revolución, junto con esto, la aparición de máquinas electrónicas en las bandas musicales de oposición.

Por ejemplo, Los Jaivas incorporaron por primera vez en el año 1977 en sintetizador analógico Mini Moog a su música de rock progresivo, acercando la música electrónica a una mayor cantidad de personas, fue una novedad para la época.

Entre los años 1986 y 1988 se desarrolló en Chile el Pop Chileno, donde una serie de bandas influenciadas por el New wave, el Punk, rock latino, techno-pop, se convirtieron en los protagonistas de la música nacional. La influencia electrónica era clave, la música ahora iba acompañada de sintetizadores, de samples, y grabaciones en cinta, junto a letras contestatarias, comprometidas con el acontecer nacional.

“la música electrónica más actual, como la conocemos hoy en día, se comienza a desarrollar con fuerza a principios de los 80, entonces en esos años todavía seguíamos en dictadura, y varios músicos electrónicos comienzan a ocupar esta idea de que la electrónica no es solo para bailar,

³⁸M. Martini, comunicación personal, 11 de septiembre del 2019.



³⁹ M. Martini, comunicación personal, 11 de septiembre del 2019.

⁴⁰ Prado (director), 2016, *Cassette, historia de la música chilena*, Chile.

⁴¹ M.3000, comunicación personal, 09 de octubre del 2019.

⁴² H.Chavez, comunicación personal, 08 de octubre del 2019.

bandas electrónicas como agentes contraculturales de ahí el caso más paradigmático es Miguel Conejeros, Fiat 600, que el parte musicalmente en esta banda Punk llamada los ‘Pinochet Boys’, que era una banda evidentemente contracultural, y esa visión de hacer contracultura, oponerse a la sociedad, en la mantiene hasta el día de hoy” ³⁹

Con el regreso de la democracia, gran parte de las familias exiliadas vuelven a Chile, “cuando llegué a Chile, la verdad, no pasaba absolutamente nada, de a poco yo empecé a hacer fiestas en la OZ, y toqué yo con un dj invitado de california, la oz que era el lugar más taquillero en el momento, llegaron como dos personas” ⁴⁰

“yo ya estaba poniendo música pero en esa época yo era dj, estaba como esta movida techno que eran los Barracudas y otros dj más, estaba la movida más alternativa donde estaban los Micropuntos, estaba yo, que ponía música en la tocata de Los Morton, de los grupos que tocaban en la Rocola que ahora es el club Chocolate, no sé, alternativos (...) En las fiestas éramos pocas personas, no eran más que 100, pero, había cualquier energía y cualquier onda porque te estabas juntando con gente que tenían grupos en común, las primeras experiencias que LSD con drogas, etc. Entonces estaban estos colectivos de personas, y con el Hugo Chávez comenzamos a hacer unas fiestas en el subterráneo de la disquería Background (...) La movida era en locales, no teníamos esa movida clandestina ni ocupa, la fiestas eran underground, los pacos igual webiaban a veces, pero no eran fiestas ilegales. Cuando había fiestas ilegales eran más en casas de amigos cercanos.” ⁴¹

“Pero era un núcleo muy pequeño, había otro colectivo que eran los Barracuda y el otro era Euphoria (...) antiguamente los dj en Chile los contabas tú con los dedos de la mano, que era el Siddhartha, el Adrian Schopf, Marcel Umaña, Los dos de Euphoria, cristian Pablich tocaba entremedio, Chica paula sale un poquito despues, pero de los primeros de Siddhartha, Adrian, Marcel Umaña, después Luciano. Yo conozco la cuestión desde la génesis.” ⁴²



En noviembre de 1994 se realizó la primera gran rave de Chile en Arica y Putre, con motivo del eclipse solar, en esta fiesta participaron todos los djs más importantes de Chile, y dos personajes muy importantes de la escena electrónica mundial; Richie Hawtin y Derrick May. Protagonistas en la invención del techno en Detroit.

Cuando ocurre esta primera gran rave, se marca un antes y un después, los artistas se el extranjero comienzan a mirar a Chile con mayor interés. Eran unas 200 o 300 personas, y fue con esta rave que entra nuevamente de manera masiva la música electrónica a nuestro país.

Con la vuelta de la democracia, vuelve también las ganas de poder usar el espacio público y de volver a generar cultura. Es bajo este contexto social que en 1995 el colectivo Euphoria, comenzaron a organizar raves en la Ex perrera arte, luego fiestas electrónicas abiertas en el Parque Forestal. “Nadie esperó que llegaran 3.500 personas en 1995 al parque forestal a bailar atrás del museo de arte contemporáneo, Y entonces fue como espanto (...) después nos fuimos al parque Almagro, 6.000 personas, después 8.000 después nos tiraban al parque O’Higgins (...) y en un momento dado yo dije que ya no voy a hacer más fiestas, esto es súper frustrante, cada vez que hacemos algo más y más grande, tenemos que irnos cada vez más lejos, ¿Por qué? Porque nos tienen miedo, porque no nos respetan, y porque lo que nosotros hacemos no es arte, porque salir a la calle a bailar no es arte, no es un acto cultural, es una estupidez.”⁴³

La música electrónica en Chile comenzaba a ser masiva, en Santiago, y en todas sus regiones. Esta ocupación del espacio público y música electrónica no iba a perdurar por mucho tiempo, los municipios comenzaron a apartarlas del centro de la ciudad, hasta que pudieron hacerlas desaparecer.

Un pilar fundamental en la creación de la escena electrónica en Chile, fue la fundación de la disquería Background, en 1993 por Hugo Chávez en la calle Lyon, Providencia. Antes de la llegada del internet, el valor de la información era mucho mayor, y la manera más directa

⁴³Prado (director), 2016, Cassette, historia de la música chilena, Chile.



⁴⁴ Prado (director), 2016, *Cassette, historia de la música chilena*, Chile.

de poder escuchar música electrónica era viajando a Estados Unidos o Europa. Es por esto que por esos años sin internet, la cultura y sobre todo la música, era para unos pocos privilegiados. La disquera fue importante para Santiago de Chile porque funcionaba como un punto de encuentro y conocimiento, para toda la juventud que estaba interesada en aprender de música electrónica. Los fanáticos de la música de máquinas, iban constantemente a la tienda, para escuchar músicos nuevos, discos recién salidos, o simplemente la recomendación sagrada de Hugo Chávez, quien rápidamente se convirtió en un Gurú musical para muchos futuros Djs que la ciudad de Santiago tendría en un futuro.

“La background fue super importante, para la música electrónica era la universidad (...) fue un laboratorio porque tu ibas a escuchar música ahí, ibas a aprender de lo que decía el, porque era como el sumo sacerdote, era la palabra del Hugo” ⁴⁴

En 1995 Background se ampliará como sello, sacando tres discos que resultan emblemáticos para la electrónica local; Shogún, Los mismos (ex electrodomésticos), y Plan B (conjunto integrado por 3 chilenos y Gustavo Cerati). Grabando de esta manera, los primeros discos electrónicos editados en Sudamérica.

La historia oficial, descrita y documentada de la escena de la música electrónica en Chile llega hasta aquí, no han surgido más investigaciones formales que logren retratar lo que pasa actualmente en nuestro país. Ciertamente, la escena actual ha cambiado de manera sustancial, y los djs y productores registrados en los documentales antes descritos, ya no figuran dentro del marco de músicos actuales.

Con la llegada de los computadores, la brecha social disminuye, pero más abismante se hace con la llegada del internet, existe una democratización del conocimiento, permitiendo que artistas de estrato sociales bajos, minorías sexuales, disidencias, personas que antes en la historia habían permanecido al margen, pueden ahora dar a conocer su arte.

Podemos dar pequeños atisbos de la historia actual gracias a las



entrevistas realizadas entre septiembre y noviembre del año 2019.

“las municipalidades inyectaban en hacer raves al aire libre, al centro de la moneda, pero no se si era algo clandestino, era más legal, club, ya en lugares clandestinos, eso ya empezó en los 2000, 2001, 2002 después ya con Club Sauna, la Peti, se empoderó de espacios que eran centro de eventos o cabaret, haciendo horarios más extendidos, porque antes eran fiestas hasta las 5 am no mas, pero antes era no se yo me acuerdo cuando tenia 18 años en el club Bizarre, o las primeras veces que se presentaba la Hija de erra”⁴⁵

“Una de las fechas importantes, así año específico, el 2012, yo creo que es un año clave, una movida más clandestina, y un destape cultural, y atreverse a hacer cosas sin tanto prejuicio, eso ya lo había gatillado la Hija de perra e Irina la loca, y Megalloy que tenía una performance con Irina la loca (...) Para mí personalmente, donde hubo un quiebre fue en el 2012, que gatilló e influenció a gente que hoy está haciendo cosas, porque fue mucha información en un año, demasiada información en un año, antes se hacían cosas en bar 1, Santa Filomena, Club bizarre, que mezclaba este electro pop con punk y otras cosas, era algo más performativo, pero ya fiesta electrónica clandestina ilegal, desde el 2012, 2013, 2014 2015 ya no paró.”⁴⁶

“Yo con el Miklos comenzamos a trabajar el 2007, se llama a cielito Lindo, fue en el Piso 12, en el edificio de la Quintrala Estado #215, eran las caballerizas de la quintrala. Ahí partió lo de generar un espacio en un lugar diferente, porque el miklos había hecho fiestas clandestinas antes, donde estaba en MAVI, en Lastarria, había un lugar que se llamaba La pérgola, ahí invitaba al Arturo Saray.”⁴⁷

⁴⁵ A. Noise, comunicación personal, 01 de octubre del 2019.

⁴⁶ A. Noise, comunicación personal, 01 de octubre del 2019.

⁴⁷ Pety, comunicación personal, 04 de octubre del 2019.



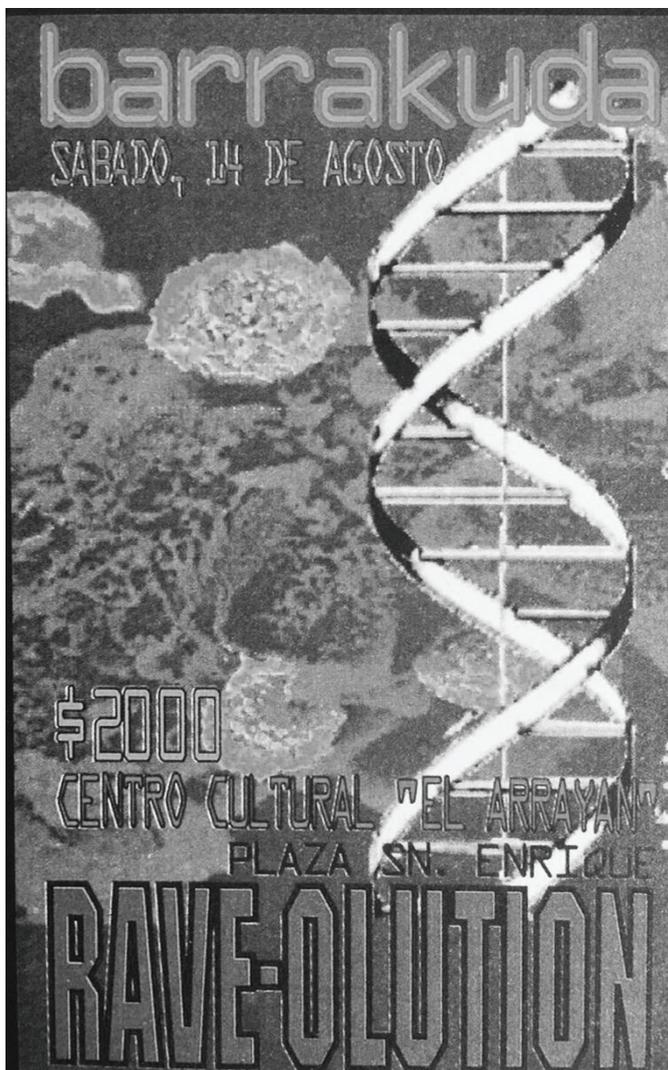


FIG. 03



Fig. 3 Flyer fiesta del colectivo Barracuda, 14 de agosto de 1993, Chile. Imagen mediante una fotografía al libro 'Flyer Chileno'

Fig. 4 Flyer fiesta Ultramedia. 25 de agosto de 1994, Chile. Imagen mediante una fotografía al libro 'Flyer Chileno'

FIG. 04





FIG. 05

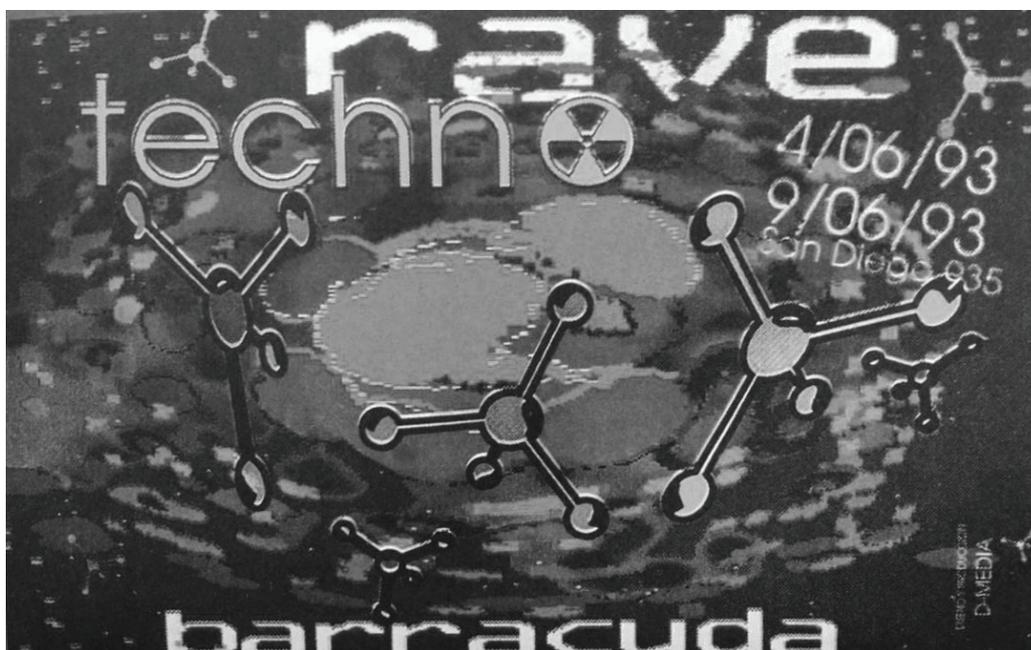
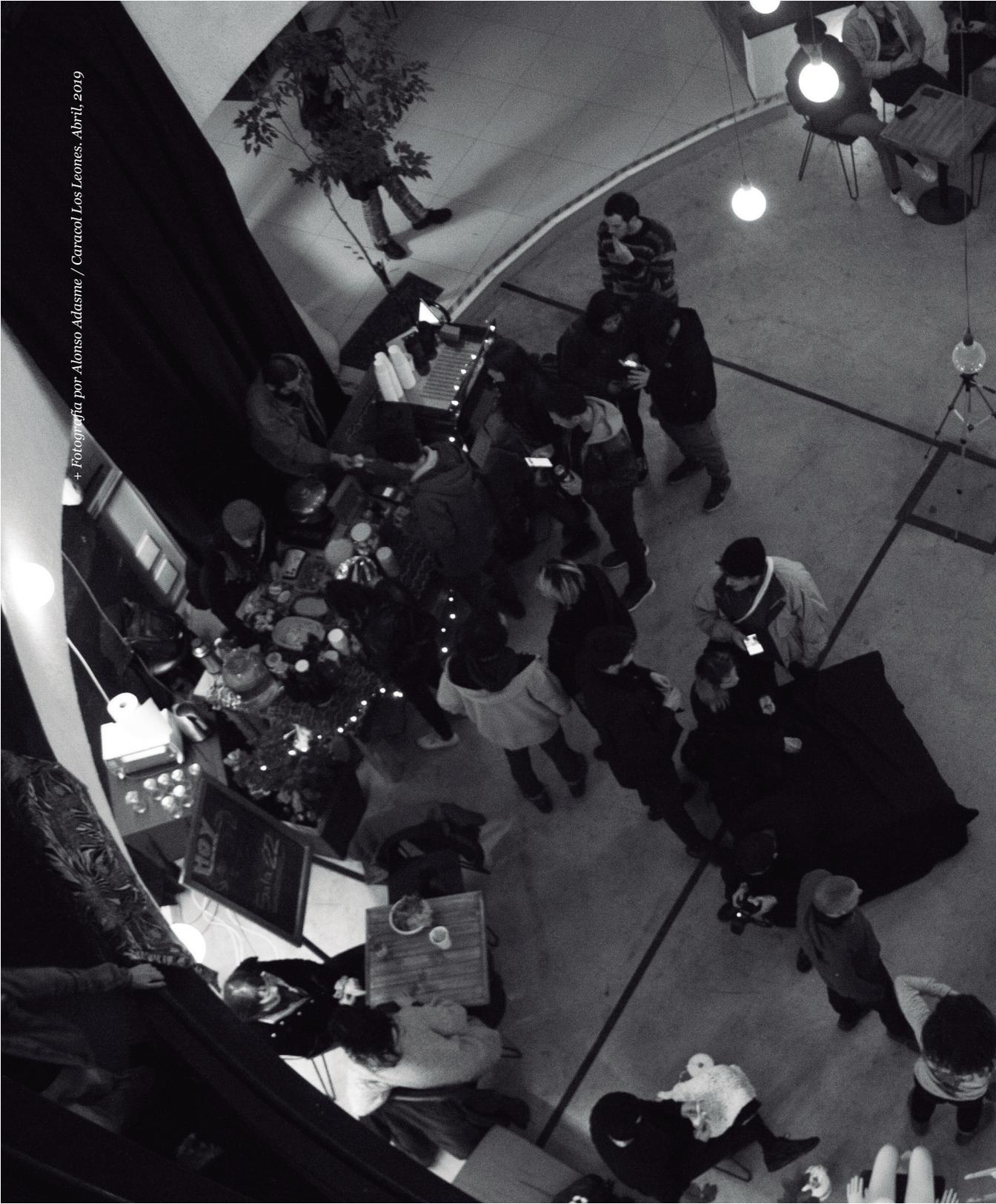


Fig. 5 Flyer fiesta Ultramedia, 22 de septiembre, Chile. Imagen mediante una fotografía al libro 'Flyer Chileno'

Fig. 6 Flyer Rave colectivo Barracuda. 04 al 09 de julio de 1993. Imagen mediante una fotografía al libro 'Flyer Chileno'

FIG. 06

+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019





◆
**DINÁMICAS ESPACIALES
EN LOS EVENTOS DE
MUSICA ELECTRONICA
CONTRACULTURAL**

Los eventos de música electrónica contracultural pueden funcionar en lo más diversos espacios físicos dentro de la ciudad, y van apareciendo y desapareciendo conforme la ciudad va también mutando. No es un inmueble arquitectónico fijo, van apareciendo posibilidades. En algunos espacios, es el dueño quien arrienda el inmueble, y permite el desarrollo del evento. En otros, solo basta que un grupo de personas se apropien ilegítimamente de él, puesto que han quedado deshabitados y en situación de abandono.

El espacio arquitectónico físico va a condicionar el carácter que tendrá el evento a desarrollar. Depende de las características espaciales de cada inmueble físico, su emplazamiento urbano, y su materialidad el tipo de evento que se podrá realizar. Por ejemplo, si se consigue un inmueble que se emplaza en una cuadra residencial y vialmente accesible, cuya morfología física no permite aislar el ruido con el exterior, difícilmente será posible hacer un evento nocturno, por lo que el inmueble sirve más para un evento de tarde. En cambio, si el inmueble arquitectónico se encuentra emplazado en un barrio industrial, de bodegas y estacionamientos, con una vialidad urbana baja, y aparte morfológicamente ayuda a la aislación acústica con respecto al exterior, es mucho más probable que sirva para una fiesta nocturna de larga duración, puesto que no existen vecinos a su alrededor que puedan verse ofendidos porque esta actividad se extienda durante la noche. Así es como la morfología y contexto urbano inmediato del inmueble arquitectónico nos va a indicar qué tipo de evento electrónico es posible desarrollar.

Es así como apoyándonos en el marco teórico y en la experiencia del autor, reconocemos tres tipologías de eventos electrónicos contraculturales constantes : Muestra musical electrónica, Fiesta extendida y Rave.



TIPOS DE EVENTOS

- **MUESTRA MUSICAL ELECTRÓNICA:** Evento que se desarrolla entorno a la contemplación de la música, evita la práctica del baile. Por lo general se desarrollan en durante la tarde (entre las 12:00 y las 00:00 hrs aproximadamente). Tiene un carácter expositivo y son de bajo lucro.

- **FIESTA EXTENDIDA:** Fiestas nocturnas de larga duración (23:00 hrs a 10:00 am aproximadamente) enfocadas al baile y el festejo. Comúnmente se desarrollan en inmuebles dentro del centro urbano y pueden ser viviendas, naves industriales, establecimientos públicos, etc. Suelen ser eventos con fines de lucro, y se realizan con gran frecuencia los fines de semana en la capital.

- **RAVE:** Evento gratuito, sin fines de lucro, y de más de un día de duración. Comúnmente son al aire libre y exteriores a los centros urbanos, por la cantidad de horas que se va a sonar música. Generalmente se desarrollan en sitios eriazos, o con naturaleza, no es fundamental la presencia de un inmueble material.

A pesar de que no existe una tipología arquitectónica clara para decidir dónde poder desarrollar los eventos electrónicos descritos, si existen prácticas espaciales fijas y constantes, que van a definir espacios concretos que se van a replicar en cada evento electrónico contracultural. La espacialidad de estas prácticas forman el programa arquitectónico.

Para que se pueda definir un programa arquitectónico, primero se deben analizar las prácticas espaciales que en los eventos electrónicos contraculturales ocurren.



PRÁCTICAS ESPACIALES

- **PRÁCTICA CONTROL DEL ACCESO:** Es la acción de supervisar el ingreso de las personas al inmueble o predio, efectuándose en este espacio el pago de entradas dependiendo del evento. Además se debe vigilar si es que existe la presencia de algún cuerpo de control por los alrededores. Si aparece el cuerpo de carabineros en el acceso, se debe bajar la música lo más rápido posible y según se decida, no abrir la puerta. La espacialidad para realizar esta acción se le denominará **Acceso** y se necesita de una a dos personas en este espacio. Ver Fig.8

- **PRÁCTICA BAILE/PÚBLICO:** Es la acción producida cuando el asistente interactúa directamente con la música producida. Si el evento tiene un enfoque de fiesta, esta interacción será a través de la práctica del baile. En cambio, si el evento tiene un enfoque musicalmente más expositivo, la interacción será a través de la contemplación sonora. Ésta práctica espacial se desarrolla usualmente en el espacio de mayores dimensiones disponible en el inmueble, porque va a tener la mayor concentración y estancia de los asistentes. En el caso de que el evento sea una fiesta, este espacio se llamará **Pista de baile**, en el caso de que sea un evento enfocado en una muestra sonora, el espacio se llamará **Público**. Ver Fig.7

- **PRÁCTICA ELECTRÓNICA:** Es el acto musical en sí mismo. La acción que va a producir las ondas de sonido. La realización de este acto puede ser a través del formato Dj o Live. El formayo DJ (Disjockey) es el oficio de mezclar una canción con otra. Esta mezcla de ambas canciones se hace a través de dos máquinas reproductoras de música llamadas CDJ y una máquina que ecualiza ambas reproducciones llamado Mixer. Estas tres máquinas en conjunto hacen posible el Disc Jockey, y necesitarán un espacio de 1 m x 0.45 m aproximadamente dependiendo del modelo de cada CDJ y Mixer disponible. El formato Live es el acto de hacer música



electrónica en vivo, a través de máquinas secuenciadoras de ritmo, sintetizadores, samplers, vocoder, o cualquier instrumento electrónico que sea parte de la creatividad del artista. Las dimensiones espaciales requeridas para realizar un Live set va a depender de las dimensiones de las máquinas que el artista utilice y es un dato que debe ser previamente comunicado a los organizadores del evento. El espacio que se dispondrá para desarrollar esta práctica tendrá el nombre de **Escenario**. Además en el escenario, se debe decidir en qué ubicación se emplazarán los equipos amplificadores del sonido, los cuales deben estar estratégicamente ubicados dentro del inmueble, teniendo en consideración su morfología y material físico, para poder obtener la mejor acústica posible. Ver Fig.7

-PRÁCTICA BAÑO: Aseo personal y evacuación de desechos humanos. Son esenciales y van a aportar de manera sustancial al confort de la experiencia electrónica. Por lo general se usan los baños existentes en el inmueble. En el caso que no existan, se deben arrendar baños químicos o habilitar una zona que permita la evacuación de estos desechos.

-PRÁCTICA DE COMERCIO: Práctica de la venta de alcoholes y bebidas varias, también puede ser comida dependiendo de cada evento. Por lo general está atendido por una o dos personas, y las dimensiones van a depender de qué tantos bebestibles o comida estén dispuestos a vender. A este espacio se le llamará **Barra**.

-PRÁCTICA DE PEDIRSE: Consiste en el auxilio y descanso de los asistentes del evento que se excedieron con el consumo de sustancias nocivas para el organismo, y necesitan un lugar para descansar y estar tranquilos. Esta práctica sólo se acepta de manera abierta en los eventos de música electrónica contracultural, debido a que el consumo de drogas en los lugares establecidos está prohibido. Este espacio se llamará **Peditorio**. Ver Fig.8



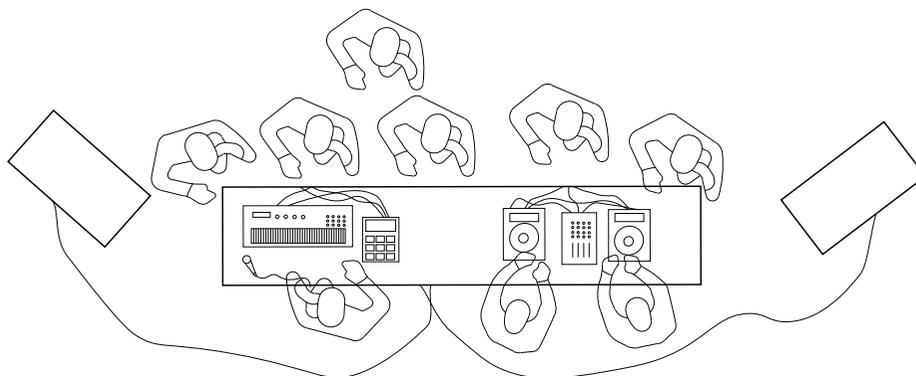
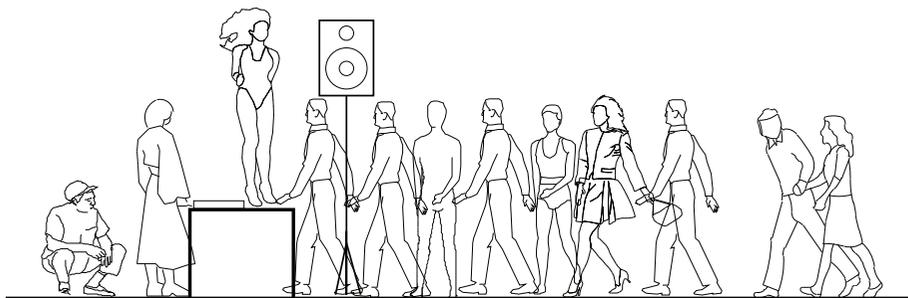


FIG. 07

Fig. 7 Esquema programa prácticas espaciales. Elaboración propia. Arriba: Pista de baile. Abajo: Escenario.

Fig. 8 Esquema programa prácticas espaciales. Elaboración propia. Arriba: Control de acceso. Abajo: Peditorio

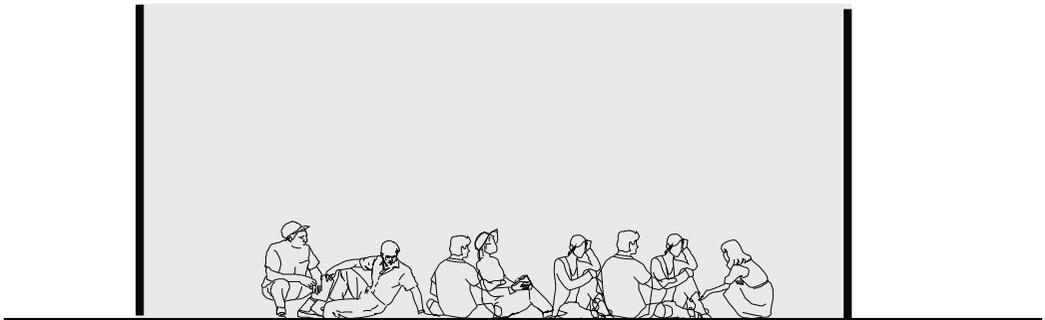


FIG. 08

-PRÁCTICA DE ESPARCIMIENTO: Es la acción del esparcimiento y encuentro entre asistentes fuera de la Pista de baile, se suele desarrollar en un espacio en contacto con el exterior. A este espacio se le denominará **Patio**.

A raíz del análisis de las prácticas espaciales, definimos que el programa arquitectónico para los eventos de música electrónica contracultural es el siguiente: Acceso, Público/Pista de Baile, Escenario, Amplificación, Baños, Barra, Peditorio y Patio.

En el siguiente esquema Fig.9, se muestra un organigrama programático necesario para poder realizar de manera efectiva un evento de música electrónica contracultural. Este programa fijo se va ir adaptando según las dimensiones, morfología y materialidad que cada inmueble ofrezca para la realización del evento electrónico contracultural en Santiago de Chile.



FIG. 09

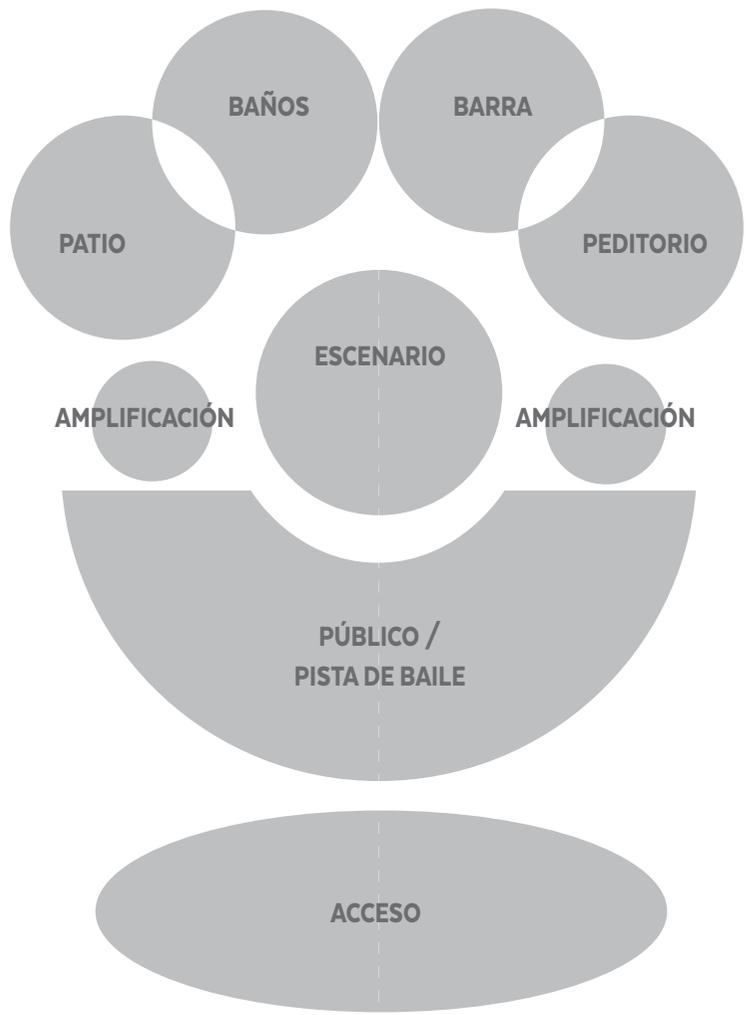


Fig. 9 Esquema programa arquitectónico para un evento de música electrónica. Elaboración propia.





◆
**CASOS DE
ESTUDIO**



ANUBIA VIGHO

BV. Fabris 2 + 18

DMST

Rinver

EROT



SIO

EROT

EROT



JUSTIFICACIÓN CASOS DE ESTUDIO

Los casos de estudio de la presente investigación, tal cual se menciona en la Metodología, serán escogidos y analizados desde la fenomenología del autor, quien ayudó a la realización de estos. Será un estudio etnográfico descriptivo, desde la experiencia misma en primera persona.

La experiencia fenomenológica de cada evento va a ser clave en la manera de explicar cada caso de estudio en particular, sus dinámicas espaciales, las caracterización de estos espacios, y cómo la contracultura electrónica se apropia de cada espacio físico en particular.

Los casos de estudio escogidos son tres; Caracol comercial Los Leones, Almirante Barroso #23 y Ex Carbonera Marruecos. Cada inmueble posee características espaciales, materialidad y contextos urbanos diferentes entre sí, por lo que el tipo de evento que permiten desarrollar será también diferente. Además, cada inmueble representa un tipo de obsolescencia arquitectónica en particular y se encuentran cada uno en un estado actual diferente.

De esta manera podremos analizar de qué forma la contracultura electrónica se apropia de cada inmueble en particular, y, viceversa, de qué forma el inmueble arquitectónico va a condicionar a la contra cultura permitiendo o no, que se desarrolle un tipo de evento en particular.





DIMENSIONES ESPACIALES

Se va a establecer que en cada evento contracultural electrónico, los casos de estudio estarán compuestos por tres dimensiones espaciales constantes, que coexisten de manera paralela y en armonía mientras se desarrolla el evento. Dimensiones espaciales en conjunto van a componer la experiencia completa en el inmueble.

Estas dimensiones son:

-DIMENSIÓN SIMBÓLICA: En esta dimensión se encuentra el vínculo emocional con el inmueble, tiene que ver con qué es lo que representa el inmueble hoy y qué es lo que ha representado en el pasado para las personas.

-DIMENSIÓN RITUAL: Tiene que ver con las experiencias vividas dentro de cada evento. Espacios habitado por la contracultura y sus códigos de conducta, usos sociales que se repiten: el baile, el encuentro, el cuerpo, la performance, sexualidad, drogas, entre otros.

-DIMENSIÓN ESPACIAL: Se refiere al espacio físico concreto, su morfología y materialidad, sus dimensiones y características espaciales. Lo obsoleto y lo ruinoso.

Es en base a estas tres dimensiones espaciales que cada caso de estudio será analizado. La dimensión simbólica se va a exponer a través de la historia de cada inmueble, entendiendo cuales fueron sus usos en el pasado, y bajo qué tipo de obsolescencia se encuentran en la actualidad. La dimensión ritual será expresada a través de una cápsula narrativa etnográfica la cual va a narrar la experiencia vivida por el autor en cada



evento particular. Por último, en la dimensión espacial se van a exponer planos, cortes y gráficos que permitan mostrar la espacialidad concreta de cada inmueble, sus dimensiones y espacialidades interiores y exteriores. Además se va a exponer cómo el programa arquitectónico va a ser replicado y adaptado según cada inmueble y la espacialidad que ofrece.

Fig. 10 Esquema dimensiones espaciales. Elaboración propia.

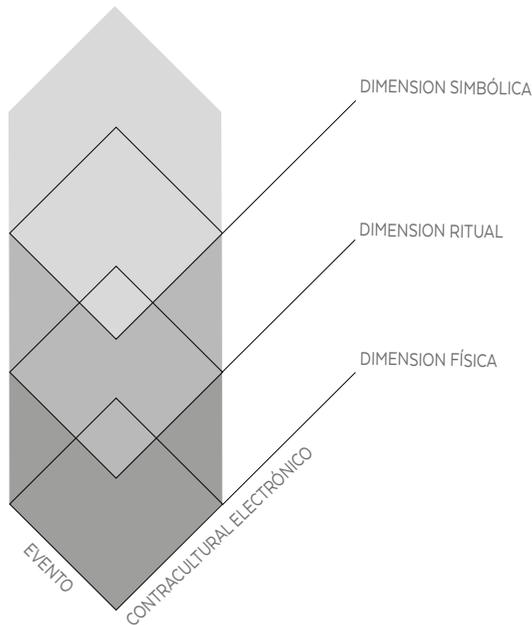


FIG. 10

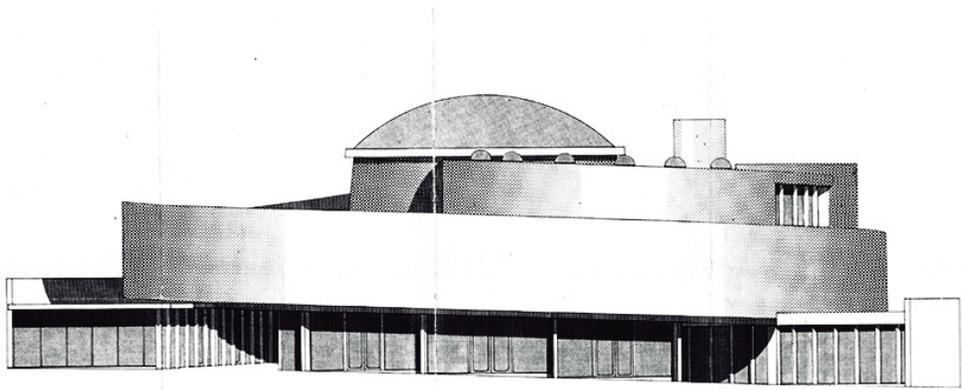


+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019

LUCHA

PELUQUERIA

CARACOL LOS LEONES



ELEVACION CALLE LOS LEONES



EVEN TO: OBSOLESCENCIA PROGRAMADA

MUESTRA MUSICAL ELECTRÓNICA

13 DE ABRIL DEL 2019



/ NUEVA PROVIDENCIA #20

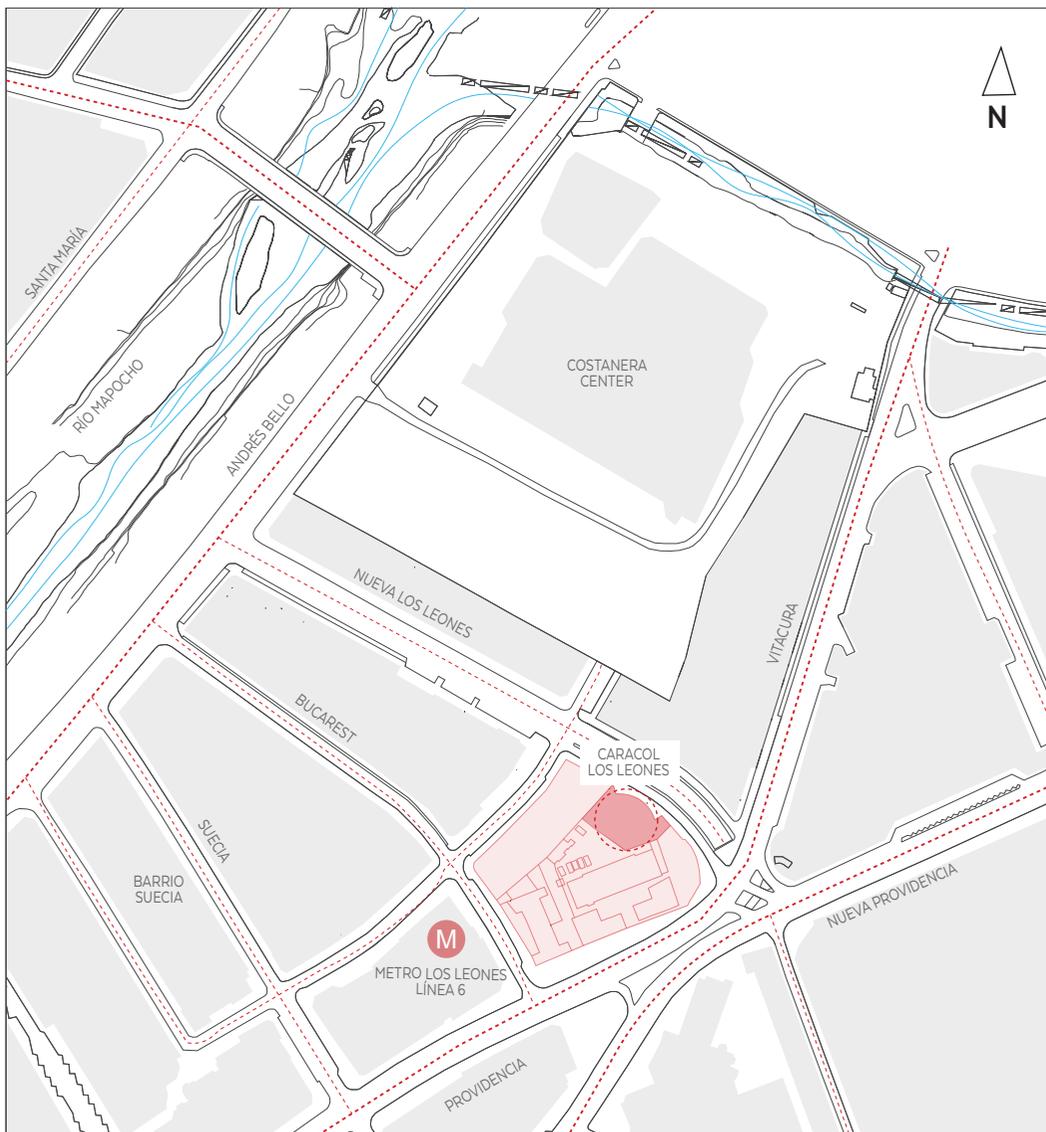


FIG. 11

/ FLYER DEL EVENTO



Fig. 11 Plano del sector aledaño. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

Fig. 12 Flyer colección personal del autor. 2019.

FIG. 12





DIMENSIÓN SIMBÓLICA

El caracol Los Leones fue el primer caracol comercial construido en Santiago de Chile, data del año 1974 y fue diseñado por los arquitectos Osvaldo Fuenzalida, Melvin Villarroel y Eugenio Guzmán mediante la inmobiliaria Caracol. Este edificio da el puntapie inicial, hacia una nueva era de tipologías arquitectónicas destinadas netamente hacia el consumo exacerbado, donde el capital y la maximización de la utilidad económica se transformarán en protagonistas. Fue muy popular y concurrido en los años setentas y ochentas, y fue desde su aparición que comenzaron todas las construcciones de los demás caracoles comerciales a lo largo de todo Chile.

El caracol Los Leones fue un foco de comercio muy importante para la ciudad de Santiago, su ubicación cercana a Av. Providencia le otorga una accesibilidad privilegiada y una conectividad con la ciudad entera. Conforme fueron pasando los años, nuevas tipologías de edificios destinados al comercio de marcas globales comenzaron a aparecer en Santiago de Chile. Los conocidos malls se han reproducido con mucha fuerza en la ciudad los últimos años, con un mayor número de tiendas internacionales, y de carácter más actual. El surgimiento de esta nueva tipología de comercio, ha debilitado enormemente la cantidad de compradores que acudían a los caracoles comerciales en Santiago, quedando hoy en día con una capacidad de venta baja y en un estado de obsolescencia.

El uso comercial del Caracol Los Leones se debilitó aún más cuando se construyó en sus cercanías el mall Costanera Center, el centro comercial más grande de Chile. Es ante esta situación que hace algunos años los dueños particulares del inmueble ha decidido aislar acústicamente algunos locales para arrendarlos como salas de ensayo para diversas bandas musicales de toda índole.



El uso comercial original del inmueble decae y hoy es más rentable arrendar los locales para salas de ensayo que para el uso comercial originalmente propuesto. Este cambio en la función del edificio produce que en el inmueble esté obsoleto funcionalmente (Rojas, 2004).

No es casualidad que el inmueble destinado netamente a la producción económica del comercio haya sido construido en el año 1974, un año posterior al golpe de Estado. Dicho acontecimiento es el que va a marcar un cambio de dirección en el marco político económico de nuestro país hasta la actualidad.



◆ DIMENSIÓN RITUAL

A principios del años 2019, un amigo cercano nos comunicó que era posible usar un antiguo caracol comercial de Providencia para un evento de música electrónica que no fuese nocturno, los dueños particulares del inmueble se mostraban interesados en generar instancias artísticas. Existía la voluntad de hacer una reactivación del espacio, pero dándole un nuevo uso.

Es así como decidimos formar un nuevo proyecto cultural de recuperación y reactivación de espacios obsoletos en nuestra ciudad, el cual nombramos 'Obsolescencia Programada'. El objetivo de este proyecto es generar un punto de encuentro entre diferentes disciplinas artísticas, a partir de actividades que fortalezcan la reciprocidad, colaboración e intercambio de conocimientos a través del arte y la música, usando la arquitectura en abandono como recipiente.

Tras una reunión con los dueños del caracol, se decide finalmente que el evento 'Obsolescencia Programada' tendrá lugar el día 13 de Abril de 2019, y se desarrollará en horario vespertino, desde las 15 hrs hasta las 23 hrs.

Es la arquitectura del caracol la que nos recibe en forma sinodal, con sus amplias curvas para un evento que tendrá exposición, feria, y música, dando un carácter colaborativo a toda la actividad. Músicos nacionales de la escena electrónica local harán funcionar la electricidad de sus máquinas para generar música no-humana y futurista. Visualistas, expositores y jóvenes de la performance, se presentaron en el caracol para hacer confluir sus capacidades artísticas, desde el cuerpo y su visualidad.

Para desarrollar el evento, se nos ha puesto a nuestra disposición el espacio público central u 'ojo del caracol', el recorrido senoidal, y dos locales comerciales (salas 19 y 22)



Uno de los aspectos más interesantes e importantes de este evento es que la propia arquitectura del inmueble nos va a condicionar la manera en que desarrollamos el evento y el tipo de música que vamos a hacer sonar. Ciertamente, la forma curva es un problema para muchos aspectos de la utilidad espacial, y junto a ello, significa un obstáculo también para la acústica del sonido. La alta reverberación generada en el vacío central, genera que las ondas de sonido reboten simultáneamente entre sí, saliendo hacia el exterior con un decibel que duplica o triplica el originalmente emitido, lo que es un problema con respecto a la gran cantidad de vecinos que posee el inmueble.

A pesar de la condicionante acústica del espacio central, se decide montar ahí el escenario principal, pero con la condición de que sean solo proyectos en formato en vivo de música ambient, es decir, no percutivos, y de esta manera, la reverberación disminuya considerablemente. La interacción de la música con el público será contemplativa, y no de baile.

La Pista de baile se decide ubicar en la sala 22, que actualmente funciona como sala de ensayo, por lo que está acusticamente aislado, y su morfología cuadrada de baja reverberación permite la correcta escucha de la música percutiva de baile. De manera paralela, la sala 19 de similares características será usada como Peditorio y apropiada por artistas visuales, los cuales dispondrán libremente del espacio para generar instalaciones artísticas en un espacio para que las personas se sienten o acuesten si así deseen.

De esta manera, captamos que el inmueble arquitectónico a través de su interacción con las ondas de sonido, nos va a dictar el tipo de música que debe sonar en cada espacio en particular del caracol Los Leones, para hacer el menos ruido posible al exterior.

El día del evento, llegamos junto a mi hermano a Providencia a eso de las 12 del día, otros amigos ya estaban en el lugar limpiando y ordenando. Era un día nublado y hacía un poco de frío; Ya estábamos en el mes de abril. Lo primero que hicimos apenas llegamos fue trasladar las



mesas que había en el lugar y repartirlas por toda la curva del caracol, situando los puestos de la feria. La feria iba a acompañar todo el recorrido del inmueble, los puestos los situamos pegados a la pared para que las personas que recorrieran el caracol pudiesen tener la baranda que da al vacío libre para que pudiesen ver el escenario principal. Los feriantes comenzaban a llegar al recinto, diferentes marcas de oficios autogestionados eran los que venderían sus cosas a medida que se desarrollaba el evento; Ropa, cassettes, vinilos, accesorios, entre otros productos a la venta.

Los escenarios; El espacio Público y la Pista de baile, se iban montando también, y los músicos encargados de abrir la jornada iban llegando y a eso de las 13:30 el evento ya había comenzado. A las 17 hrs comenzó la primera performance de cuerpos desnudos. Estas personas comenzaron su actuación recorriendo la curva del caracol, jugando con sus cuerpos, hasta llegar al escenario principal u ojo del caracol, estando allí se ordenaron en círculo, se paró la música y una de las integrantes comenzó a cantar. Todo el público que estaba recorriendo el caracol se abalanzó hacia la baranda para ver el espectáculo. La segunda performance la realizaron dos amigos, y su acto radicaba en recorrer el caracol unidos por medio de una tela elástica. Se situaban diametralmente opuestos, y la tira de tela se estiraba pasando por el vacío del caracol, dibujando su diámetro. Es así como continuaban bajando y subiendo la curva, haciendo un juego que aprovechaba al máximo el vacío central.

El evento transcurría y la música ambient anunciaba que no se trataba de una fiesta, sino de una más bien de una exposición cultural, en uno de los primeros malls del país. Las personas que estaban en el ojo del caracol (espacio Público) se sentaban, se acostaban, usaban la explanada a gusto, escuchando la música. Otros se dedicaban a recorrer la curva viendo lo que ofrecía la feria, y los que tenían ganas de bailar iban a la sala 22 la cual funciona actualmente como una sala de ensayo, por lo que estaba correctamente aislada acústicamente y la música de baile no intervenía a la música ambient del escenario principal.



Muchos son los aspectos que hacen que este caso de estudio sea interesante para esta investigación, desde su morfología espacial hasta su contexto histórico político en el que fue construido. De esta manera parece un acto satírico, generar un evento que busca la disidencia y proliferación del arte humano en un espacio que fue pensado para el comercio y que dio punta pie inicial a toda la nueva oleada de edificios comerciales. Sumado a esto, la morfología arquitectónica del espacio, nos obliga a repensar la manera en que queremos sonar, adaptándonos a las condiciones de reverberación y generando un acto musical atmosférico y no de baile, diferente a lo comúnmente usado por la electrónica de formato nocturno.

Los vecinos del caracol, son locales comercio, los cuales no aceptarían una fiesta en el inmueble vecino, y es justamente lo que hicimos, un escenario con música ambient, que no molestaba hacia el exterior. No era el baile el atractivo principal, sino una muestra sonora, que no incomodaba. De esta manera logramos inmiscuirnos dentro de la ciudad, generando contracultura pero sin incomodarlos, y terminando a las 23 hrs, un horario culturalmente aceptable dentro de la sociedad normativa.



+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019







+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019





+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019



+ Fotografía por Alonso Adasme / Caracol Los Leones. Abril, 2019







DIMENSIÓN ESPACIAL

Espacialmente el caracol comercial se puede categorizar en tres zonas principales; el espacio interior público u ojo del caracol, que posee la altura total del inmueble, formando un vacío central de 10 metros de altura y 10 metros de diámetro aproximadamente. Luego está el recorrido senoidal del caracol que comunica todos los niveles, y por último los locales comerciales, de diversas dimensiones, donde se realiza la función comercial del edificio.

El espacio central público será el vacío central que va a comunicar la espacialidad total del inmueble. Será el espacio con mayor luminosidad y dimensión de todo el inmueble. Es un espacio que se abre y se comunica a todos los espacios del inmueble, siendo el espacio más jerárquico. Es un espacio que a través de su verticalidad provoca la comunicación y convergencia de todos los espacios aledaños a él.

El recorrido al ser perimetral con respecto a la forma senoidal del inmueble, va a recorrer todos los niveles, y tendrá desde el recorrer un dominio visual hacia todo el espacio público. Los locales comerciales serán los espacios de mayor privacidad en el inmueble, poseen una altura de 2.5 metros aproximadamente, y al no tener salida al exterior, poseen de una baja luminosidad. Estos espacios están destinados a ser la actividad de comercio.

La morfología senoidal del caracol, va a provocar un efecto de reverberación que va a condicionar la manera en que vamos a sonar en el evento. Ante esta condición, la pista de baile no pudo ser asignada en el espacio central, y tuvo que trasladarse hacia una sala de ensayo. En el espacio central pudimos solo hacer sonar música ambiente, la cual evita el choque de las ondas de sonido con el inmueble material.



CORTE ESPACIAL ESQUEMÁTICO

Fig. 12 Corte esquemático. Elaboración propia. Indica el programa original del inmueble. Escala ajustada al documento.

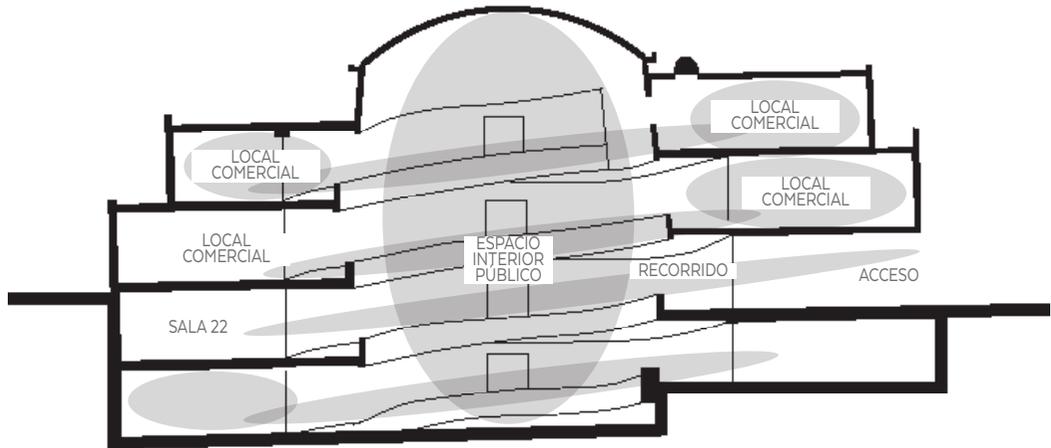


FIG. 12



PLANTA NIVEL 1

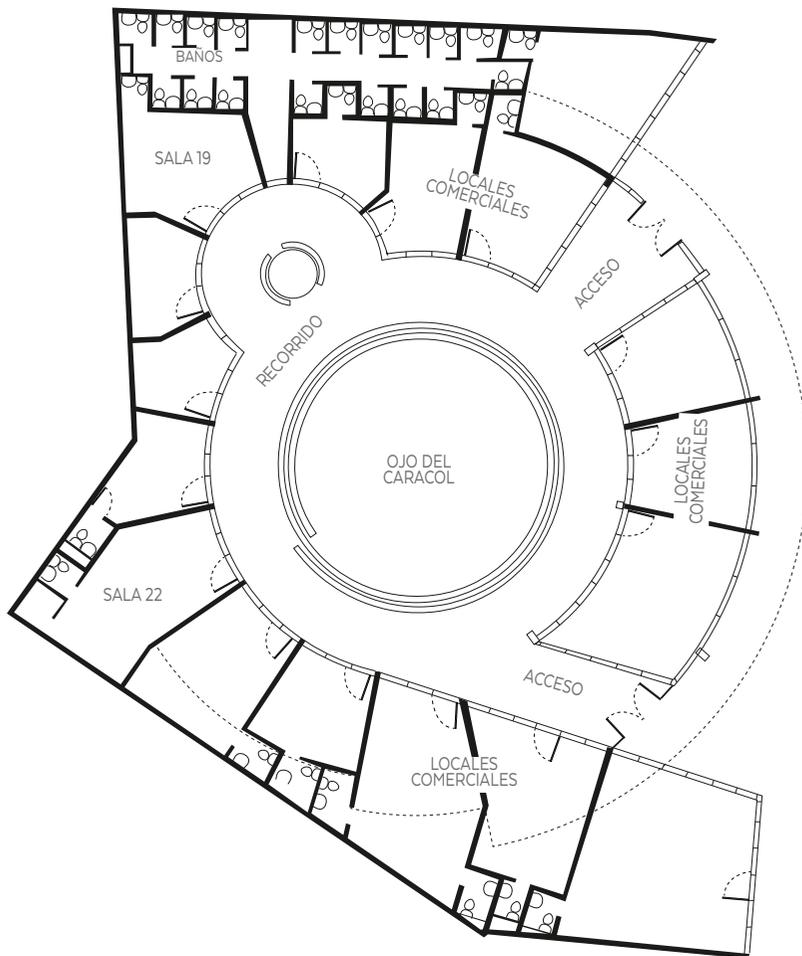


FIG. 13

PLANO NOLLI NIVEL 1

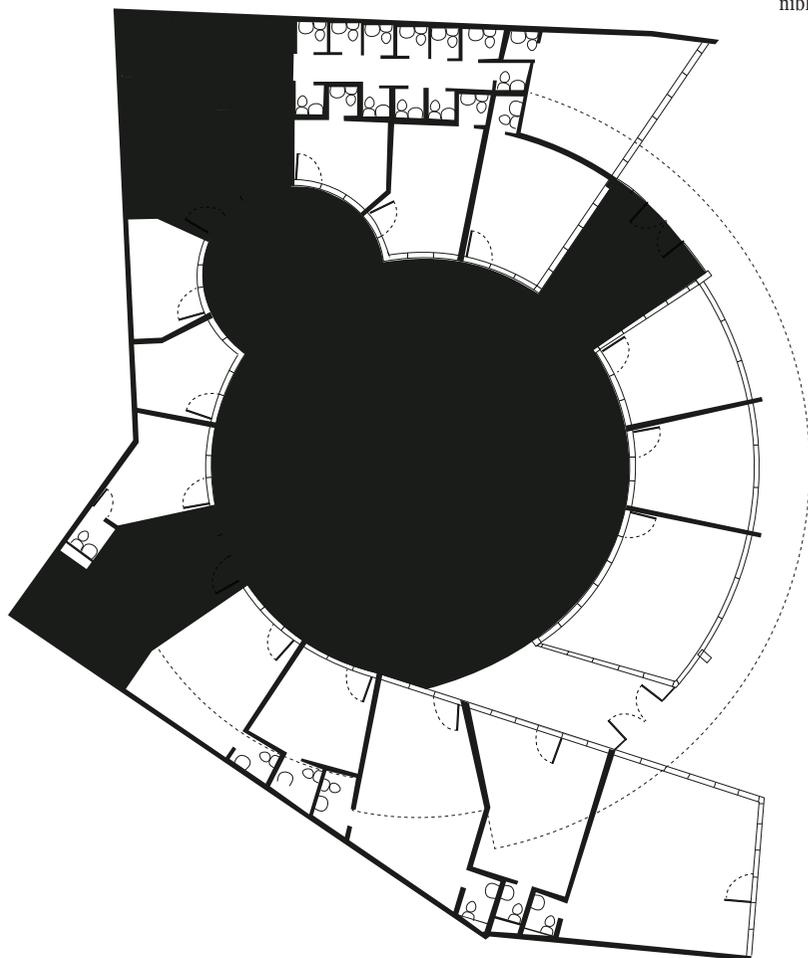


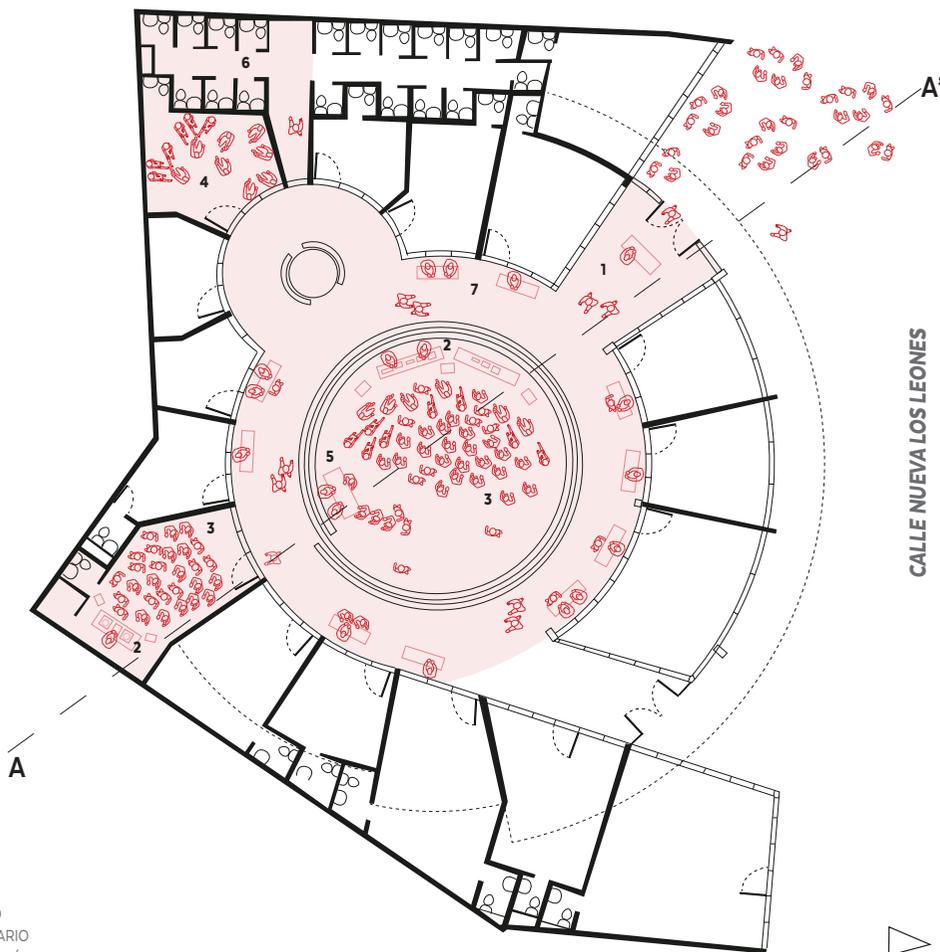
Fig. 13 Planta esquemática elaboración propia. Indica el programa original del Caracol Los Leones.

Fig. 14 Plano nolli. Elaboración propia. Indica los espacios disponibles para desarrollar el evento.

FIG. 14



PLANTA 1 RITUAL



- 1 ACCESO
- 2 ESCENARIO
- 3 PÚBLICO/PISTA DE BAILE
- 4 PEDITORIO
- 5 BARRA
- 6 BAÑOS
- 7 FERIA

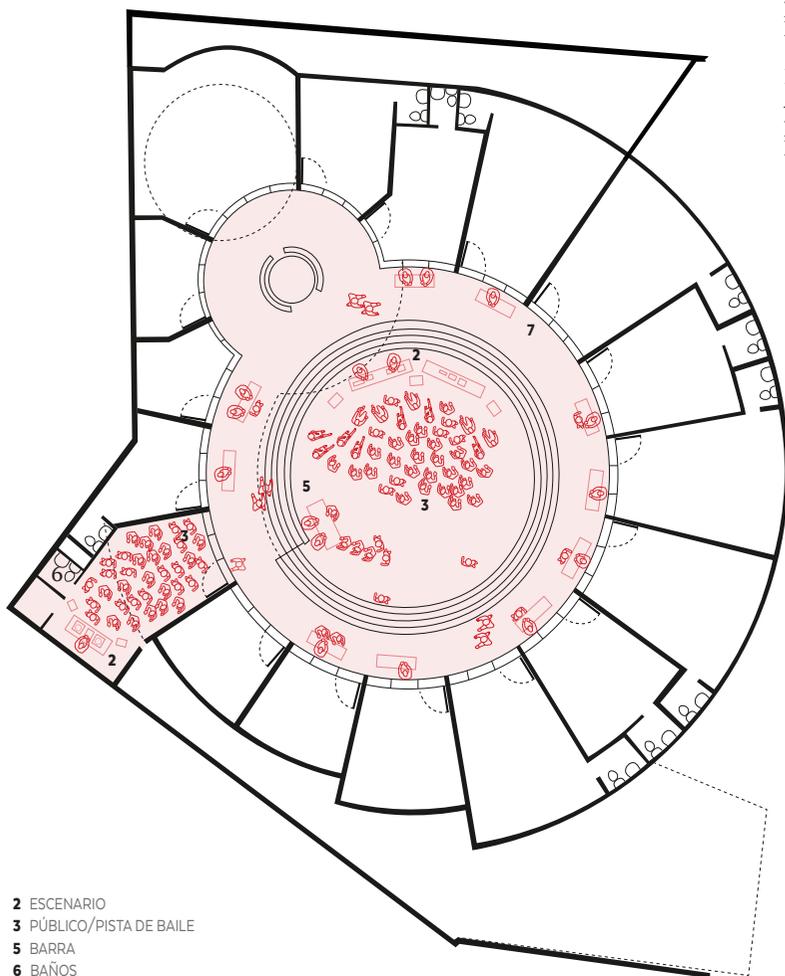
CALLE NUEVA LOS LEONES



FIG. 15



PLANTA -1 RITUAL



- 2 ESCENARIO
- 3 PÚBLICO/PISTA DE BAILE
- 5 BARRA
- 6 BAÑOS
- 7 FERIA

FIG. 16

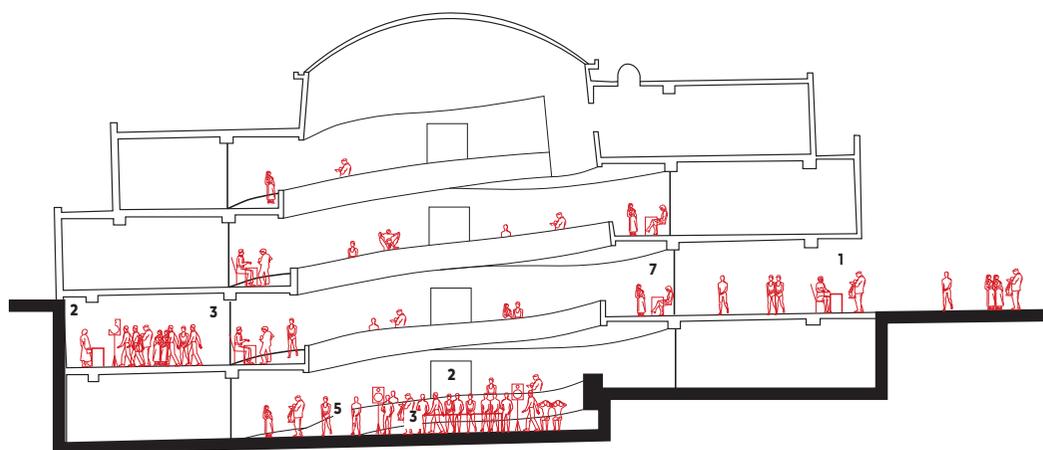
Fig. 15 Planta 1 gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento. Muestra el evento en desarrollo.

Fig.16 Planta -1 gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento. Muestra el evento en desarrollo.

CALLE NUEVA LOS LEONES



CORTE A - A' RITUAL



- 1 ACCESO
- 2 ESCENARIO
- 3 PÚBLICO/PISTA DE BAILE
- 5 BARRA
- 7 FERIA

FIG. 17



ESQUEMAS DE PERMANENCIA Y FLUJOS RITUAL

Fig. 17 Corte esquemático gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

Fig.18 Esquema de permanencia y flujos. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

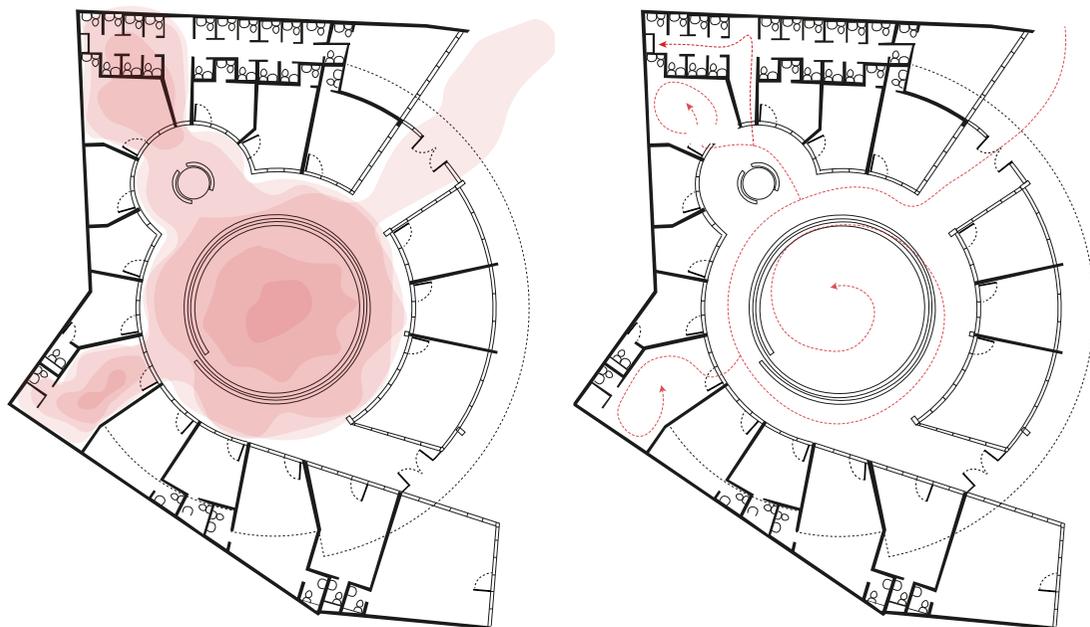


FIG. 18





ALMIRANTE BARROSO N°23



EVENTO: INDÓMITAS

FIESTA EXTENDIDA

07 DE SEPTIEMBRE DEL 2019



ALMIRANTE BARROSO #23

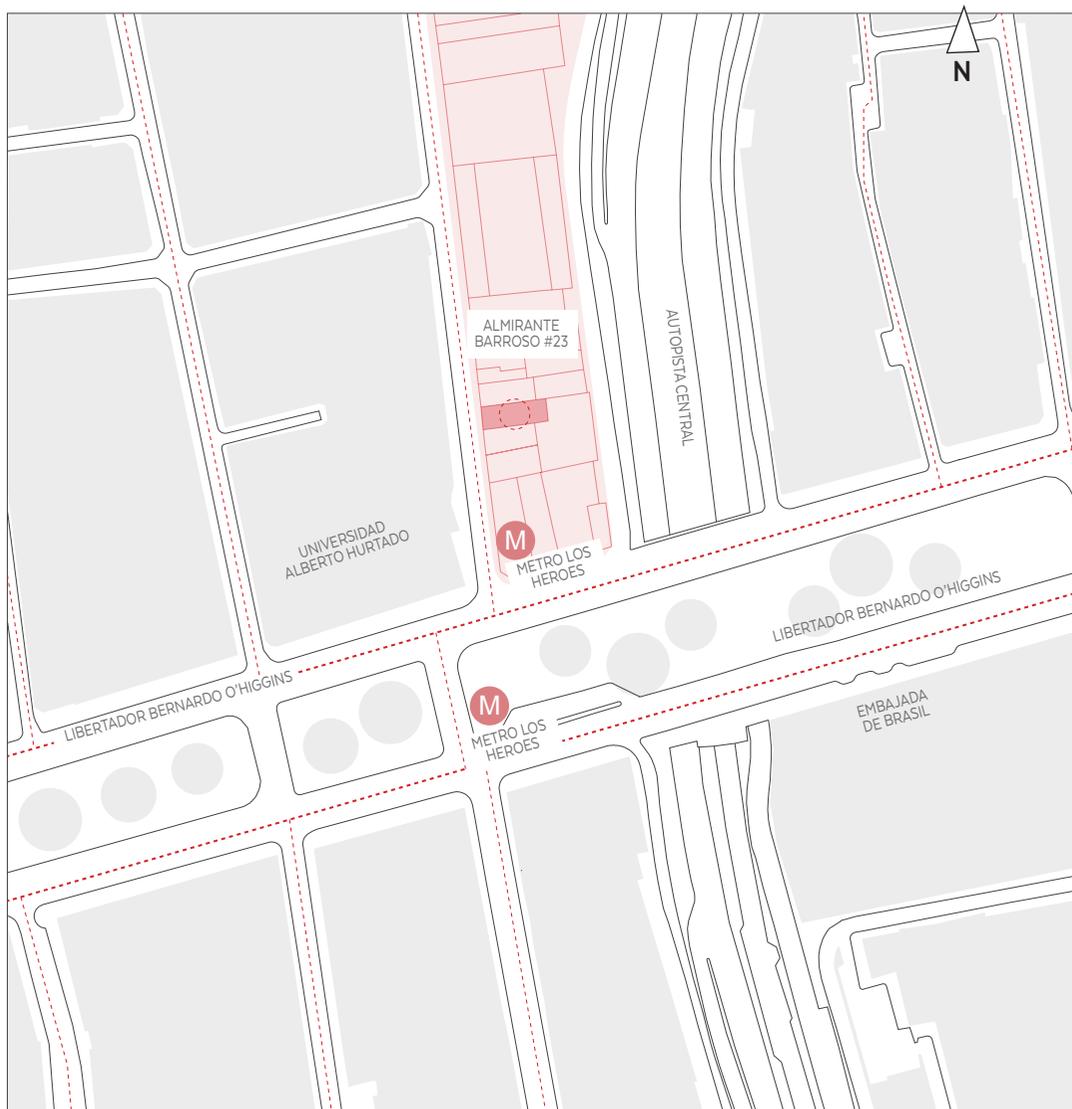


FIG. 19



FLYER DEL EVENTO

Fig. 19 Plano del sector aledaño. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

Fig. 20 Flyer gentileza de la diseñadora que hizo la imagen Sofia Pululoz.

INDÓMITAS VOL.1 **7.09.19**

EXPO.
FERIA.
MÚSICA.
MIC ABIERTO.
COMIDA VEGANA

Line up:
X.L.V
OCHI
RENA SER
PULULOSZ
CREOENOVNIS
ETERNORETORNO

tatuajes:
MARTE NAVARRO
COTATU AJES
CHICA JAAVI
ANA KLARA
GABONNE
OMHOA

16:30 PM - EXTENDIDO

FIG. 20



DIMENSIÓN SIMBÓLICA

El año 1942 se funda la Escuela Popular de Arte en Almirante Barroso #23, dedicada a la educación artística gratuita para alumnos en Santiago de Chile. Sus alumnos tenían entre 8 y 18 años.

En 1987, la Escuela Popular de Arte se une al Liceo Experimental Artístico (LEA) pasando a ser una institución administrada por una corporación privada sin fines de lucro, creada por el MINEDUC. A contar del año 1988, el establecimiento pasa a tener el nombre que lo identificaba hasta la fecha: Liceo Experimental Artístico (LEA).

Fue entonces como el LEA fue uno de los pocos colegios en Santiago de Chile que impartía educación gratuita para alumnos que tenían facultades artísticas pero no una situación económica suficiente para poder pagar una educación alternativa

El día 27 de febrero de 2010 en Chile, ocurre un terremoto de 8.8 grados en la escala de Richter, cuyo epicentro fue la Cobquecura, en la región de Ñuble. Este terremoto dañó parte de las estructuras del inmueble en Almirante Barroso #23. Finalmente, en vez de repararlas, deciden trasladar la sede a una escuela abandonada en Maipú.

Los apoderados del colegio estaban completamente en contra del cierre de la sede de Almirante Barroso n°23, puesto que el nuevo establecimiento se ubica muy lejano con respecto al inmueble original, generando la deserción de muchos estudiantes y profesores que formaban parte del establecimiento. Además, exponían que eran conscientes de la ubicación privilegiada del inmueble, entendiendo que esto generaría una gran oportunidad de negocio para las inmobiliarias. Temían que su atractivo económico se sobreponga a la necesidad y deseo de formar nuevos artistas de escasos recursos para nuestro país.

Los apoderados afirmaban que el Liceo Experimental Artístico



en Almirante Barroso #23 ha sido el único bastión artístico de educación pública que existe en nuestro país.

Se hicieron huelgas a las afueras del inmueble, donde también acudió la prensa, para exigir que repararan el inmueble en vez de abandonarlo. Pero no obtuvieron respuestas.

Finalmente la administración del LEA decide abandonar el inmueble Almirante Barroso #23 para trasladar el colegio a dos nuevas sedes: una en la comuna de Maipú, y otra en Quinta Normal.

Almirante Barroso #23 queda en situación de abandono por una obsolescencia física (2004) ya que su obsolescencia se debe a la fuerza de la naturaleza. Años más tarde, okupas jóvenes de diversas partes de Santiago harían de este establecimiento su hogar, y cuando supieron que la sede iba a ser demolida por una inmobiliaria, decidieron capitalizarla y usarla para fiestas electrónicas de larga duración.

Finalmente a finales del año 2019, una inmobiliaria compra el inmueble y lo demuele para construir un nuevo edificio en Almirante Barroso #23.

◆ DIMENSIÓN RITUAL

“En el centro de la ciudad de Santiago, a una cuadra del metro Los Heroes, existía una gran casona okupa donde se hacían fiestas extendidas (de 23 hrs. a 12 am aproximadamente del otro día). La llamábamos ‘Barroso’ y estaba ubicada exactamente en Almirante Barroso #23. Los eventos eran hechos por las mismas personas que okupaban la casa y también la arrendaban a círculos externos. Era una gran casona cercana a la principal avenida de la capital, por lo que tenía una excelente conectividad con la ciudad entera y era muy concurrida por la contracultura electrónica durante el año 2019.

Fiestas extendidas de techno, trance, EBM, industrial, noise, entre otros géneros musicales electrónicos escuchados por la contracultura electrónica Santiaguina.

Una amiga pasaba mucho tiempo en esta casona y consiguió hacer fiestas a un precio bajo. Fue así como nació la fiesta ‘Indómitas’ dedicada a un line up estrictamente femenino separatista (inclusiva con la comunidad transexual) que ayudaba con la visibilización de las mujeres en la escena musical electrónica de la contracultura.

La fiesta Indómitas tuvo lugar el día 07 de septiembre del 2019. comenzó a las 23 hrs. Era una noche fría, la casa de Almirante Barroso era muy amplia, cabía mucha gente. La entrada era un pasillo ancho, de unos 5 mts aproximadamente, al fondo, la Pista de Baile y hacia la derecha, la Barra. Había mucha gente, el line up era femenino, era una buena instancia. Todo el segundo piso estaba habilitado como Peditorio, no había patio. Habían dos baños muy deteriorados de colegio.

La gogo/performer encargada de expresar su arte a través del cuerpo en la fiesta se llamaba SuperQueer, o gaby, para los cercanos.

El evento transcurría de forma normal, la música estaba fuerte,



había poca luz. Habían muchos gogos bailando en el escenario, ocupaban su cuerpo como medio para transmitir su disciplina artística. Así también los músicos y djs electrónicos, quienes en este caso eran solo mujeres.

A eso de las 4 am, nadie estaba vigilando la Puerta, y sin que nadie se diese cuenta, entra al inmueble el cuerpo de Carabineros de Chile. Eran muchos, entraron todos juntos en bloque. Se paró la música de inmediato y los okupas comenzaron a detener el ingreso de carabineros, pues es un acto ilegal, ellos deberían mostrar una orden que los permite entrar a un establecimiento privado. Se dirigieron directamente a la barra, a sancionar la venta de alcohol, porque ciertamente es ilegal vender alcohol sin una patente legal.

Las personas que formaban parte del público, se fueron todos para el segundo piso a esconderse, y cuando pudieron, salieron todos en masa hacia el exterior (muchos de ellos portaban drogas). Carabineros de Chile se dedicaba a grabar todo el acontecimiento por medio de camaras de celular con flash asumiendo su falsa victoria.

Los carabineros confiscaron todo el alcohol. Mi amiga, con la cual organizaba la fiesta, comenzó a increpar a los carabineros, diciéndoles que lo que hacían no estaba permitido. Un carabinero revisó sus pertenencias, y le quitó su banano, donde tenía todo el dinero recaudado en la puerta. Ante esta situación mi amiga actuó y se abalanzó sobre el carabinero a quitarle su dinero, y fue cuando este la agrede en su cara. Ante esta situación, todos los okupas de la casa comenzaron a defender a mi amiga, y se formó una pelea física entre los okupas y los carabineros.

Ante este conflicto los carabineros aplican retirada, con todo el dinero en su poder, se quedan un rato estacionados afuera, y se van.

Mucha gente del público se quedaron esperando la retirada de carabineros para intentar volver al inmueble. Y así fue. Carabineros se retiraron y una pequeña parte del público, ciertamente los más cercanos, volvieron al inmueble okupado.

Estábamos todos callados y sentados, mi amiga tenía su cara



hinchada. Pusimos música baja, después comenzamos a subirla, hasta que la fiesta, o parte de lo que quedaba de ella, se siguió desarrollando. Existía un ambiente de tristeza e impotencia, nos sentimos todos violentados.

Este hecho causó gran polémica en la prensa chilena, saliendo el caso en los diarios, donde se afirmaba que carabineros de Chile había acabado con un after ilegal en Santiago. Ciertamente esta fue la última fiesta electrónica desarrollada en el inmueble.

Finalmente el inmueble se demolió a finales del 2019 quedando presente sólo en nuestros recuerdos efímeros.





+ Fotografía por Xaviera Constanza / Almirante Barroso. Marzo, 2019

+ Fotografía por *Xavier Barro* / *Almirante Barroso*. Marzo, 2019







+ Fotografía por Xaviera Constanza / Almirante Barroso. Marzo, 2019



+ Fotografía por Xaviera Constanza / Almirante Barroso. Marzo, 2019



+ Fotografía por Xaviera Constanza / Almirante Barroso. Marzo, 2019



+ Fotografía por Xaviera Constanza / Almirante Barroso. Marzo, 2019



+ Fotografia por *Xavier Constanza / Almirante Barroso, Marzo, 2019*







DIMENSIÓN ESPACIAL

Almirante Barroso 23 es un inmueble influenciado estilísticamente por el neoclásico, diseñado para una función educativa, por lo que sus espacios están dimensionados para sostener colectividad de personas. El acceso comienza por un pasillo de 4 metros aproximadamente de ancho, a medida que es recorrido este pasillo, van apareciendo los espacios aledaños. Al fondo del pasillo se encuentra el Patio del establecimiento, un espacio luminoso, y jerárquico por ser el espacio de mayores dimensiones y luminosidad del inmueble, y donde se llega por acceso directo

Las salas de clases no se dispondrán para hacer el evento puesto que gran parte del inmueble estaba en malas condiciones estructurales a raíz del terremoto.

Las paredes anchas y macizas del inmueble ayuda con la aislación acústica hacia al exterior. Esta gran característica material hacía posible que en el inmueble se pudiese hacer sonar música fuerte hasta las 12 del día siguiente.

El segundo piso será entero dedicado a peditorio, en algunos eventos se disponen también como salas de bailes secundarias. posee una altura de 3,5 metros aproximadamente. su materialidad es de hormigón.

Almirante barroso es un espacio principalmente cerrado y oscuro, posee pocas aberturas hacia el exterior. La atmósfera vivida dentro del inmueble era más bien lúgubre, los cuerpos casi no se reconocían.



PLANTA NIVEL 1

Fig. 21 Plano esquemático gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento

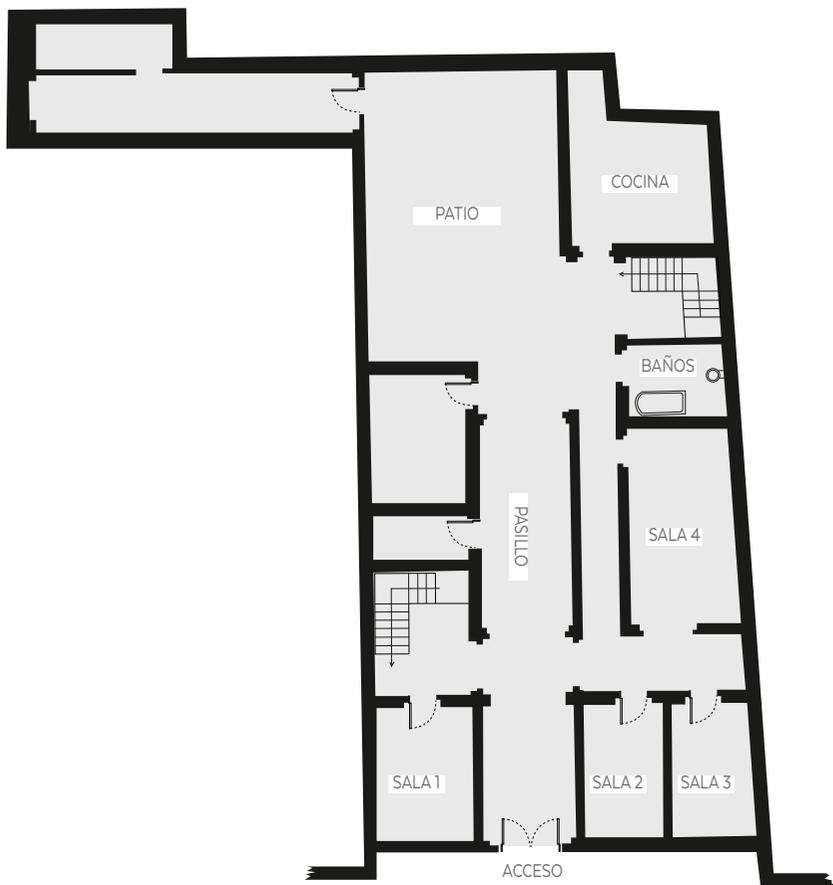


FIG. 21



PLANO NOLLI NIVEL 1

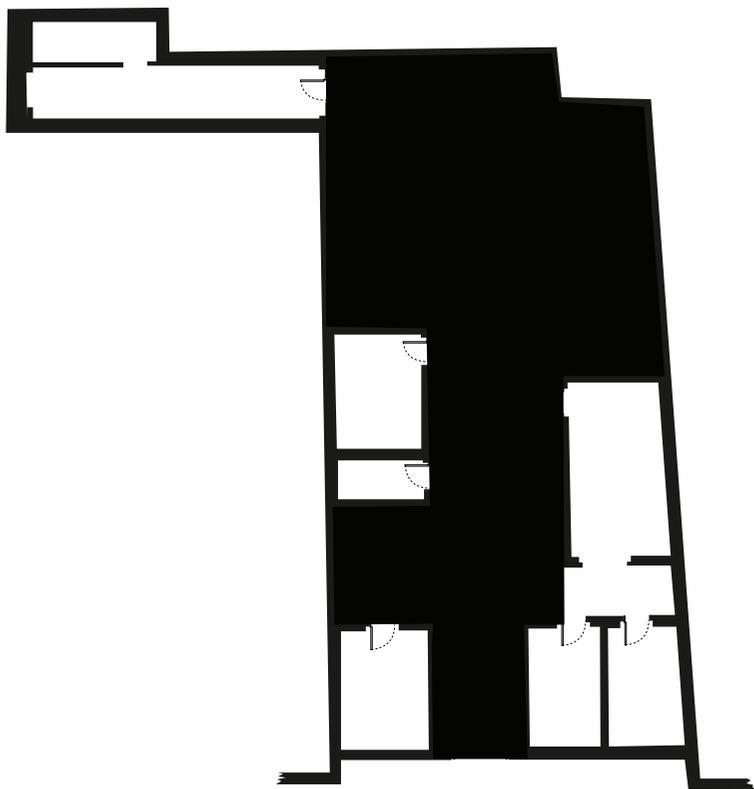


FIG. 22



PLANTA NIVEL 1 RITUAL

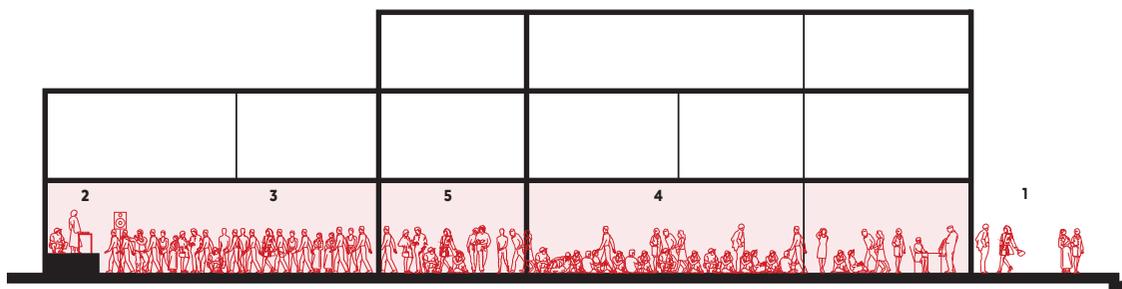
Fig. 22 Plano esquemático gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento

Fig. 23 Plano esquemático gentileza de Aguas Andinas. Elaboración propia. Escala ajustada a documento



FIG. 23

CORTE ESQUEMÁTICO RITUAL B - B'



- 1 ACCESO
- 2 ESCENARIO
- 3 PÚBLICO/PISTA DE BAILE
- 4 PEDITORIO
- 5 BARRA

FIG. 24



ESQUEMAS DE PERMANENCIA Y DE FLUJOS RITUAL

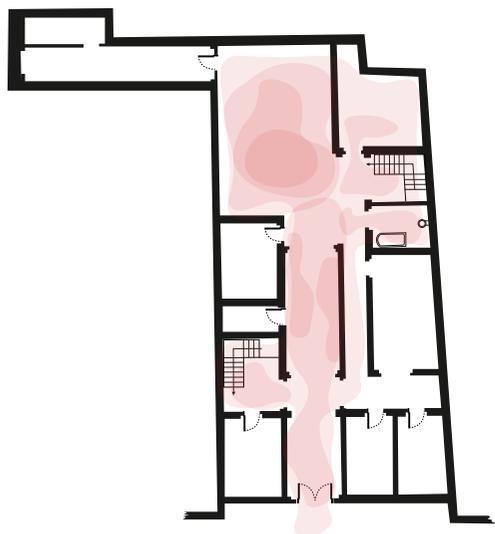


Fig. 24 Corte esquemático.
Muestra el evento en desarrollo.
Elaboración propia.

Fig. 25 Arriba: esquema de per-
manencia. Elaboración propia.

Abajo: esquema de reco-
rrido. Elaboración propia.

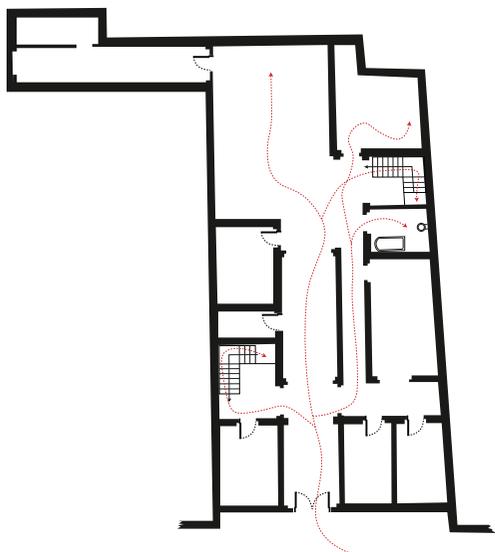


FIG. 25





EX CARBONERA MARRUECOS



EVENTO: BATTLE ROYAL 001

RAVE

23 Y 24 DE MARZO DEL 2019



+ Fotografía por el autor / Carbonera Marmuecos, Febrero





CAMINO MELIPILLA #1631

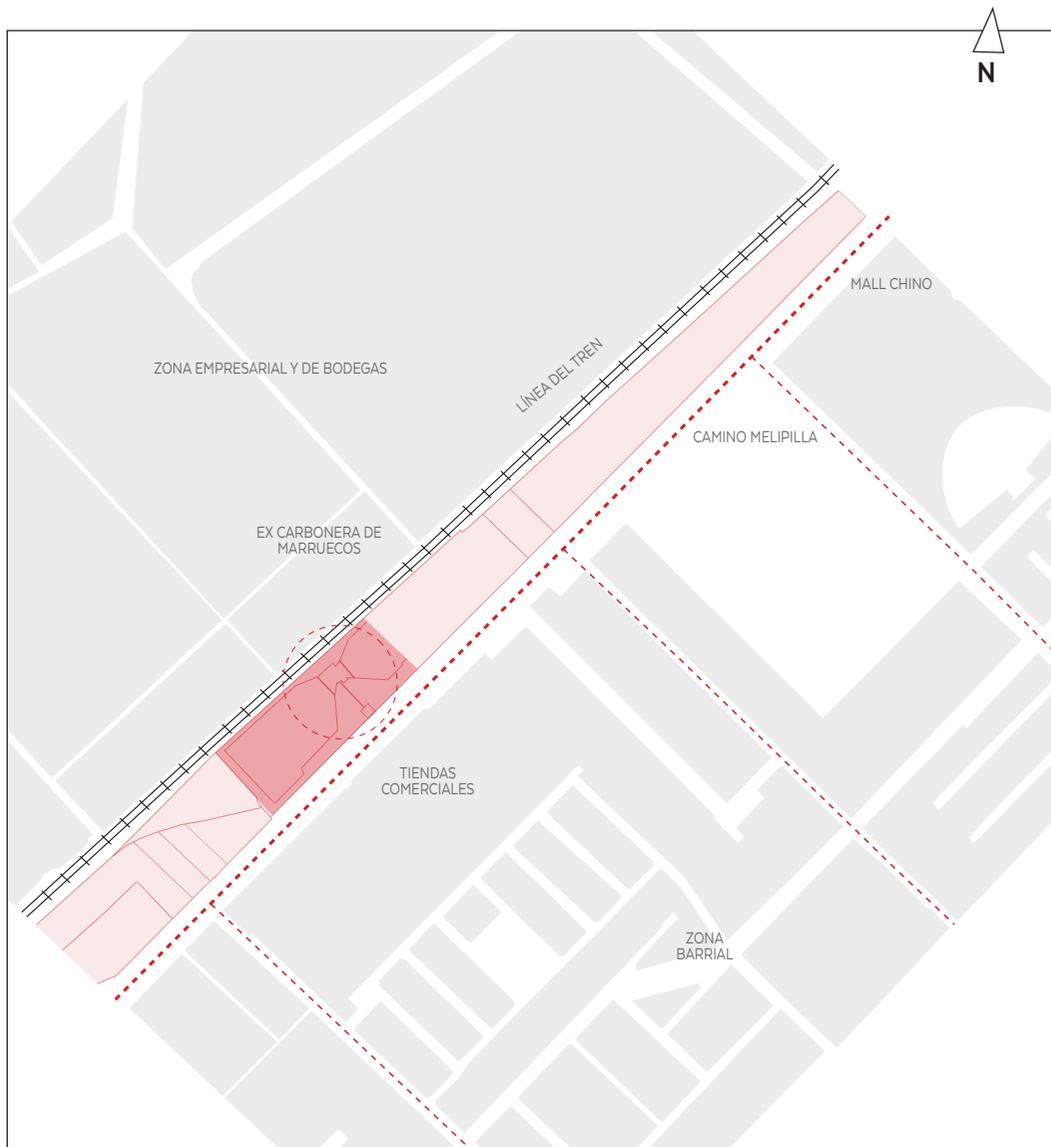


FIG. 26



FLYER DEL EVENTO



FIG. 27

Fig. 26 Plano del sector aledaño. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

Fig. 27 Flyer gentileza del que hizo la imagen Cristobal Funken.

◆ DIMENSIÓN SIMBÓLICA

La carbonera de Marruecos fue construida en la década de los años veinte por la Empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE) y su función era abastecer de carbón a los trenes que emprendían su viaje desde Estacion Central hacia la ciudad de San Antonio. El tren salía de Estación Central, se abastecía de combustible en la carbonera, y se dirigía a la estación de trenes de Padre Hurtado donde recogía a más pasajeros emprendía su viaje hacia la costa.

El carbón era extraído de otra localidad no especificada y lo trasladaban con hacia la carbonera para realizar la carga.

En la década de los años cuarenta, el carbón dejó de ser el combustible más rentable para poner en marcha a los trenes de Estación Central, ya que surgieron nuevas tecnologías férreas para esa época (petróleo y gas natural). Es bajo este hecho que la carbonera de Marruecos dejó de ser útil para la función la cual fue construida y fue en el año setenta aproximadamente (no se consiguió la fecha exacta) que deciden finalmente cerrarla.

Conforme pasaron los años, y la carbonera comenzó a deteriorarse, se derribaron las estructuras de cerramientos del predio, y comenzó a ser un gran espacio a la deriva y utilizado por todos. La naturaleza comenzó su deterioro, y las personas le comenzaron a dar todo tipo de uso. El daño de sus estructuras físicas, el abandono y el actuar de la naturaleza, definen este caso como una Ruina. Sus estructuras funcionales y de concreto llaman de inmediato la atención de cualquier caminante que transite por Camino Melipilla

La ex carbonera de Marruecos es actualmente utilizada por los vecinos diferentes maneras; cementerio para autos, espacio público, punto de encuentro de jóvenes, eventos culturales de música urbana, soporte

de vivienda de personas en situación de calle, o simplemente una zona de encuentro al acceso a peatonal a Camino Melipilla.

◆ DIMENSIÓN RITUAL

El colectivo AwayTeam cumple 1 año de formación en Marzo del año 2019, es por eso que decidimos hacer una gran rave de larga duración llamada Battle Royal 001. Se fijó como fecha el día 23 y 24 de marzo a las afueras de la Región Metropolitana. Duró aproximadamente 30 horas y participaron alrededor de 30 proyectos electrónicos santiaguinos.

Al momento de planificar una rave, sabíamos que tenía que ser lejos del centro urbano, donde no esté la atención de los cuerpos de control, para que podamos hacer uso sin restricciones del espacio y poder codificarlo a nuestro parecer. Son muchos los requerimientos espaciales que se necesitan para hacer una rave; debe ser un espacio abierto, lejos del centro urbano, y con un entorno deshabitado.

Fue así que por medio de un amigo nuestro, oriundo de la comuna de Padre Hurtado, supimos de una carbonera en ruinas donde solía jugar y compartir con amigos los fines de semana, y donde desde siempre -según nos contó- había imaginado que algún día se podría usar el espacio para una gran fiesta electrónica. Era la Carbonera de Marruecos, Camino Melipilla #1631.

Una vez ya analizado el lugar, se toma la decisión de que la rave con todo su programa no se va desarrollar dentro el inmueble abandonado, pues por el deterioro de sus estructuras resulta riesgoso habitarlo. Además, el inmueble se encuentra expuesto a la vía principal 'Camino Melipilla' por lo que se hace difícil ocultarnos de cualquier fuerza de control local. Ya sea cuerpo de carabineros o transeuntes.

La única forma vía de acceso a la manzana desde Camino Melipilla es mediante la carbonera. Es por esto, que se decide desarrollar la Pista de baile y escenario de la rave en el predio contiguo a la carbonera, también deshabitado. La manzana donde se encuentra el inmueble es de



uso industrial, y solo existen fábricas y galpones a su alrededor.

Se decide finalmente montar el Escenario y la Pista de baile en el predio contiguo a la carbonera, más hacia el interior de la manzana, asegurando nuestro ocultamiento con respecto a las principales vías de acceso.

La ruina como materia arquitectónica, son vestigios materiales de la historia de la comuna de Padre Hurtado. Escultura que va a funcionar como un hito, y espacio para el esparcimiento de los asistentes.

En figura n3, se muestra recorrido completo para ingresar a la rave, desde que los asistentes llegan al predio desde Camino Melipilla hasta que se inmiscuyen en la Pista de baile. Cómo se explica, el emplazamiento de la pista de baile quedan completamente al medio de la manzana, quedando limitada por la carbonera hacia Camino Melipilla, y por terrenos baldíos e inmuebles industriales hacia los demás sentidos, ocultándose del exterior. Cualquier tipo de cuerpo de control que quisiera aparecer, se podía hacer presente únicamente desde Camino Melipilla, por lo que su probabilidad de observar el desarrollo de la rave e incluso ingresar al lugar, era muy bajo.

En el predio donde se desarrolla la Pista de baile y Escenario, las personas asistentes tenían espacio suficiente para poder instalar sus carpas, y dejar ahí sus pertenencias y alimento y generar su propio espacio. Todos los predios contiguos eran recorridos de manera lúdica y espontánea, y las personas podían explorar la carbonera de manera libre e intuitiva.

Los asistentes interactuaban con el inmueble abandonado de manera lúdica; Se subían sobre los techos, en el interior, lo usaban como zona de descanso, para reunirse entre sí cuando no querían bailar, como espacios más personalizado, capaces de generar situaciones más íntimas. El inmueble era un gran atractivo arquitectónico, como un hito urbano, como referencia espacial.

El día del evento había mucho sol, era un día bastante agradable, ya estábamos en el mes de marzo así que ya no existía ese calor agobiante



de Santiago. Una amiga, nos fue a buscar en auto a mi hogar a mí, a mi hermano, y a un amigo que había pasado la noche con nosotros. Mi casa está ubicada en Américo Vespucio #1101, en Maipú. Así que seguimos por Américo Vespucio hacia el oriente de la capital, hasta llegar a Camino Melipilla, donde nos desviamos y comenzamos a ir hacia el sur poniente de Santiago, Hacia la comuna de Padre Hurtado. Llegamos, y nos estacionamos en un mall chino que había al frente, parte de las instrucciones de este evento, era que nadie se podía estacionar afuera del predio de la Carbonera, ya que una gran aglomeración de autos afuera de un recinto, delata rápidamente la existencia de un evento, más si se trata de una aglomeración de autos a las afuera de la carbonera abandonada, donde usualmente los autos no paran. Nos bajamos y cruzamos Camino Melipilla.

Caminamos hacia el predio de la Carbonera y había una serie de murallas derribadas, por donde podíamos pasar. La música, ya se escuchaba a lo lejos. Caminamos y nos adentramos dentro del inmueble; Estructuras funcionales, netamente para el abastecimiento del carbón. Ingresando al inmueble hay un paso bajo nivel, que al cruzarlo, interactúas directamente con el interior la estructura, viendo su aspecto por dentro; Concreto, basura, estructuras oxidadas, colchones en el piso, vidrio, vestigios de humanidad. Terminando de cruzar el inmueble, llegas al otro extremo del predio, donde sales al exterior y te encuentras con la línea del tren. Caminando por la línea del tren, ya se escuchaba fuerte la música, y de pronto nos encontramos con dos amigos cercanos que nos indicaron con el dedo la muralla derribada por la que podíamos pasar el predio siguiente, donde se encontraba la Pista de baile y Escenario.

Entramos al predio y en conjunto a la música, la gente, y el sol poniéndose, ya nos sentíamos completamente sumergidos bajo la energía de la rave. Entramos al predio y lo primero que te encontrabas era con el escenario, y un par de carpas, luego el descampado como pista de baile, y más atrás todas las carpas. Cada persona ubicaba su carpa a libre elección, los amigos ponían sus carpas juntas, y armaban su propio espacio más



íntimo. Se escondió el sol y llegó la noche, la música se iba poniendo cada vez más densa, más rápida, más potente. Las personas, al bailar, levantaban una gran cantidad de tierra. Momento mágico; cada ciertas horas, pasaba el tren, y todos gritaban cuando ocurría tal acontecimiento, era muy emocionante, sentirse aislados.

Pasaban las horas y cada vez se ponía más frío. Frío de la mañana en Padre Hurtado, comenzaba a caer una pequeña neblina, y el frío fresco indicaba que ya estaba amaneciendo. Salió el sol nuevamente, pasaban las horas y la música seguía, todos tenían su espacio. Cayó nuevamente la noche y muchos se quedaron otro día más, pues a cierta hora ya no pasaban más micros que iban a la ciudad. La música terminó de sonar en la madrugada del día lunes 25 de marzo.

La acción de escondernos, dentro del tejido urbano, y lejos de la habitabilidad, nos va a dar la libertad de generar un espacio en el cual podíamos ejercer nuestra propia política, nuestras propias reglas. La rave fue emplazada en un espacio el cual fuimos capaces de apropiarnos, tresignificar tanto físico como socialmente.

La revitalización del inmueble no radica en volver a continuar con el uso original con la que fue construida y diseñada, sino más bien, dar un giro de manera radical, devolverla a la vida, antes de que eventualmente sea demolida.

Mientras la rave se desarrollaba, todo el predio se teñía de nuestra energía, mientras la rave estaba viva, existía una contracultura expresándose -al menos los dos días que duró- se hacía presente un sentimiento triunfante de liberación, estableciendo nuestras propias normas, apropiándonos del espacio, cambiándoles su uso, pudiendo desarrollar un evento de música electrónica de baile de más de 28 horas de duración, completamente gratuita, y sin ningún tipo de control externo. Solo el amor por la música.



+ Fotografía por Juanita Gonzales / Carbonera Marruecos, Marzo, 2019





+ Fotografía por Juanita Gonzales / Carbonera Marruecos, Marzo, 2019





+ Fotografía por Juanita Gonzales / Carbonera Marrakecos, Marzo, 2019







+ Fotografía por uanita Gonzales / Carbonera Marruecos, Marzo, 2019



+ Fotografía por uanita Gonzales / Carbonera Marruecos. Marzo, 2019



+ Fotografía por uanita Gonzales / Carbonera Marrúteos, Marzo, 2019



+ Fotografía por Juanita Gonzales / Carbonera Marruecos. Marzo, 2019



DIMENSIÓN ESPACIAL

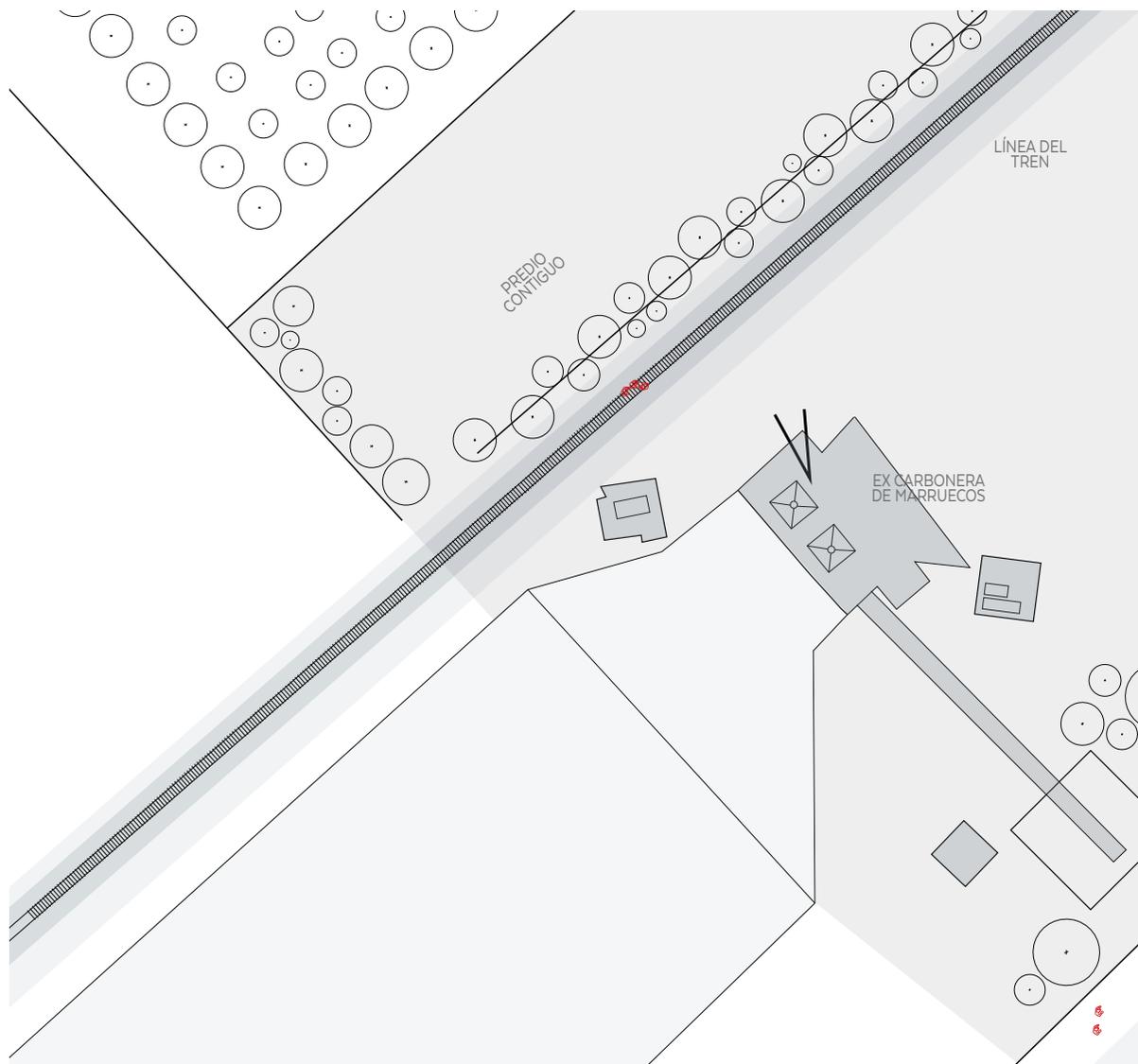
Las dimensiones espaciales de la carbonera son ideales para la realización de una rave, el espacio se usa completamente en su exterioridad, al aire libre, lejos del centro de la ciudad, en una zona de industrias y bodegas. Aunque se quisiera, no se pueden desarrollar las prácticas espaciales en la interioridad del inmueble, porque está deteriorado físicamente y resulta peligroso.

Desde Camino Melipilla se ve la carbonera, comienza a funcionar como hito arquitectónico. El evento de la rave se desarrolla entorno a los sitios eriazos, la línea de tren, y el predio contiguo al de la carbonera. La decisión de ubicar la pista de baile (ciertamente, el espacio que más “incomoda” a la sociedad) en el predio contiguo al de la carbonera, es una forma estratégica de esconder la pista de baile, evitando que sea evidenciada por alguna persona externa a la actividad. De este manera, si una persona va caminando desde camino melipilla y observa hacia la interioridad del predio, no va a poder percatarse de la presencia de la pista de baile, puesto que se está desarrollando atrás del inmueble.

Los asistentes a la rave tenían espacio suficiente para ubicar sus carpas, y se esparcen por todo el inmueble, interactuando con la materialidad de la Carbonera.







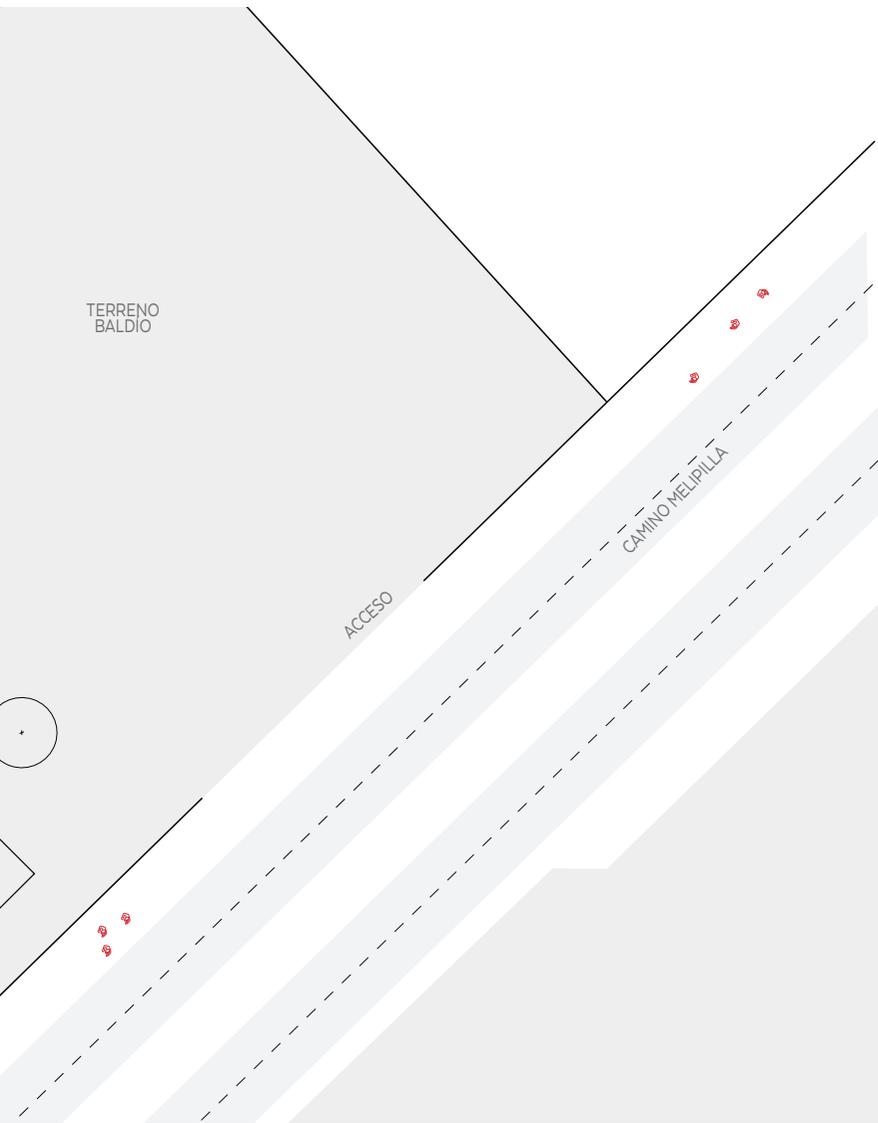
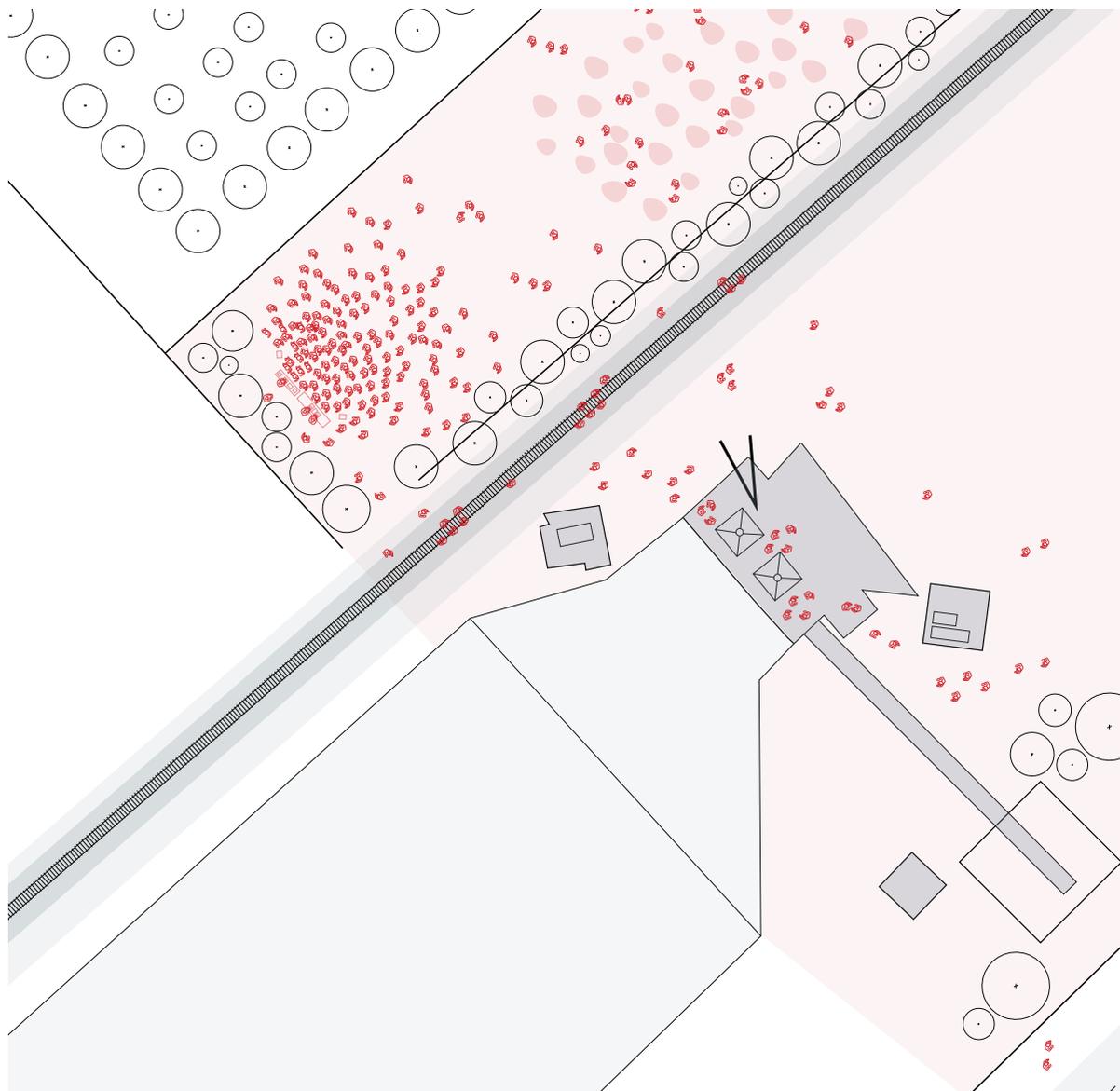


Fig. 28 Plano emplazamiento rave. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

FIG. 28



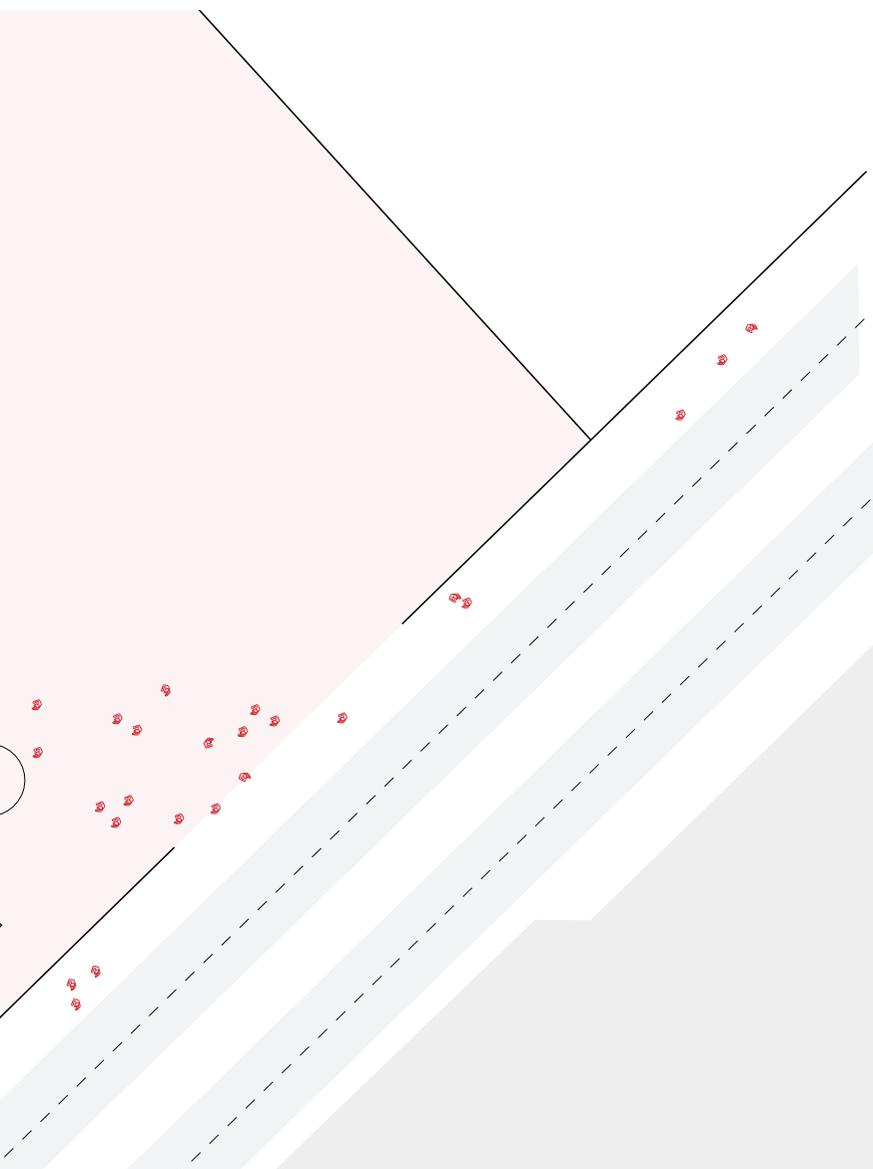


Fig. 28 Plano emplazamiento rave. Elaboración propia. Escala ajustada a documento.

FIG. 28

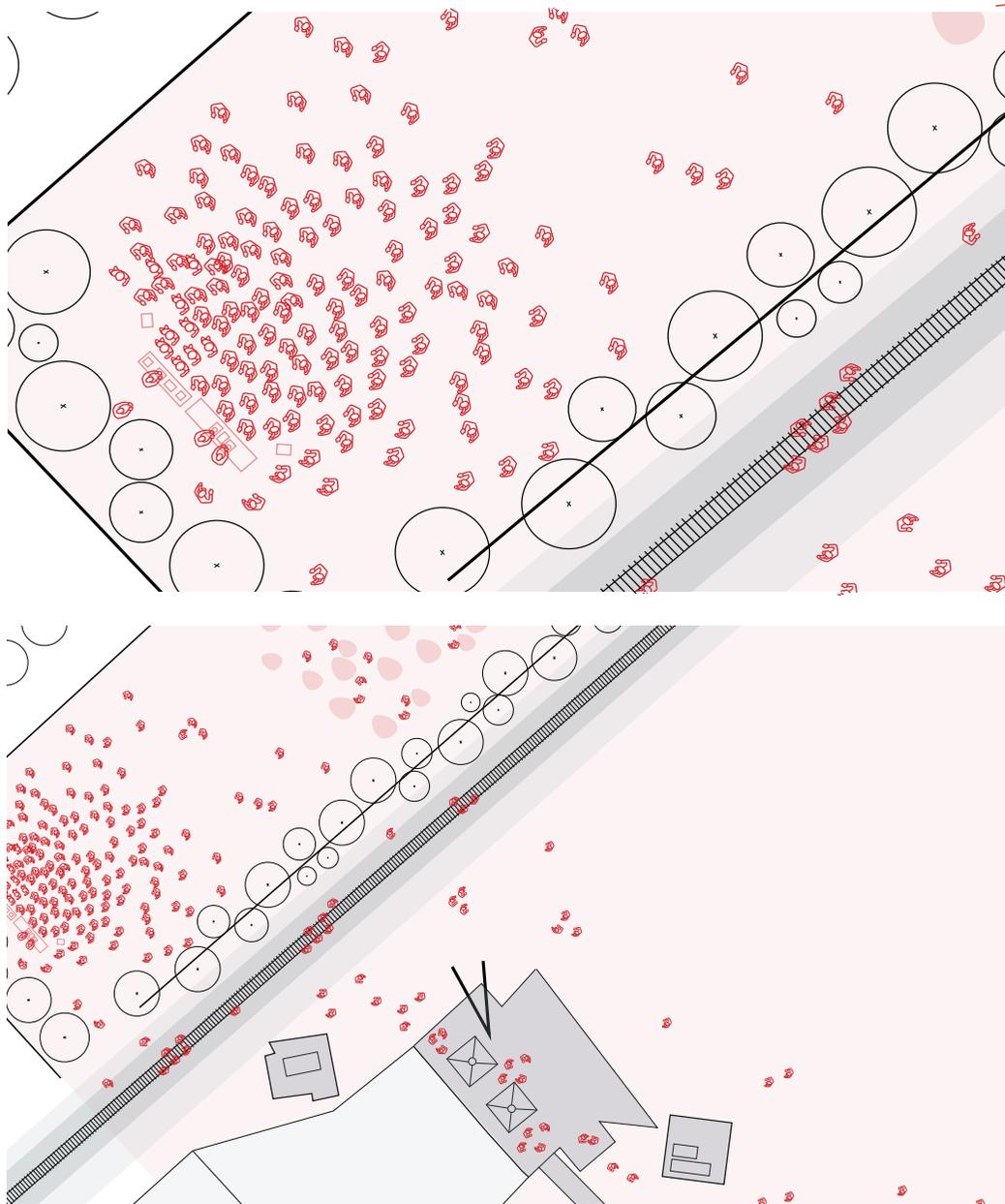


FIG. 29

Fig. 29 Plano esquemático
Programa espacial y flujos. Elabo-
ración propia. Escala ajustada a
documento.

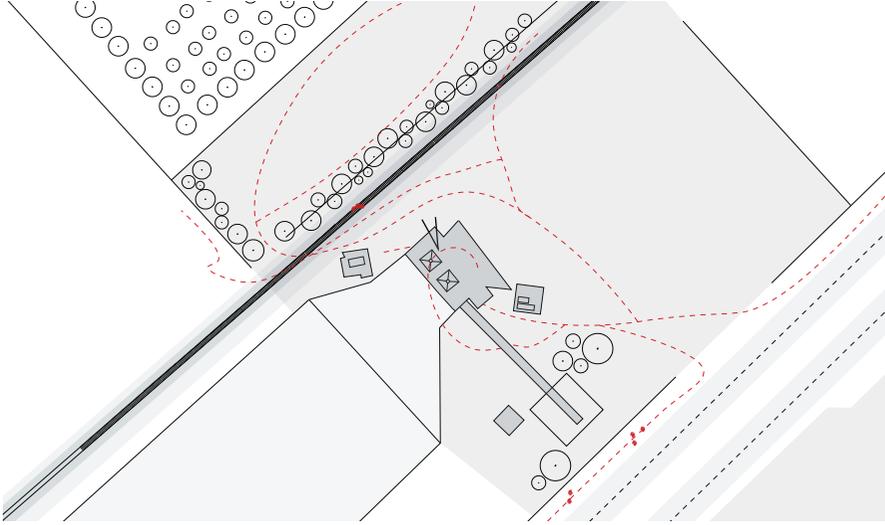


FIG. 30





CONCLUSIONES ENTREVISTAS



⁴⁸H.Chávez, comunicación personal, 08 de octubre del 2019.

Por medio de las entrevistas, me pude dar cuenta que lo que yo había vivido durante mi experiencia en la música electrónica, era muy diferente a los que mis colegas habían vivido en tiempos anteriores. Ciertamente, antes de la masificación del internet el acceso a la información en general iba a depender del capital de cada individuo y junto con esto, sus proyecciones hacia el presente y futuro. Sobre todo cuando se trata de disciplinas artísticas como la música electrónica. El nivel socio económico condicionaba enormemente la selección natural de quienes se iban a poder dedicar a la música electrónica y quienes no. Es así que cuando entrevisté a Hugo Chávez y Mente 3000, (ambos activos en la escena electrónica chilena entre los años 1994 y 2008 aprox.), se negaban a la idea de que la escena musical electrónica en Chile fuese una contracultura.

“En Chile combativo no, nunca, ¿cuando?, ¿de qué? si aquí nunca han combatido, de adonde si todo era muy hedonístico, estaban todos en éxtasis, imposible que fuese combativo, yo hacía unas fiestas increíbles donde no había alcohol, y no dejaban que hubiese alcohol, y todos estaban en trance, era música Trance, todos bailando. Además que era *high class*, el Techno empezó con la clase alta chilena, entonces no empezó en la villa Francia, entonces no podía ser revolucionario, no hay ningún antecedente, aparte que es demasiado hedonístico el Techno, la música electrónica es hedonista, no le veo el paralelo en ninguna parte del mundo, no le veo donde está la cosa anarquista, como el punk.”⁴⁸

La situación descrita por Hugo Chávez, refleja el contexto musical chileno de los años noventa, pre internet, donde la apertura cultural venía de la mano con la posibilidad de viajar, de acceder a una buena educación, y el privilegio de ver la música como una opción. Es por esto que la música electrónica en Chile fue importada por los hijos de exiliados políticos tras el golpe de Estado, o bien, por personas que simplemente tenían la posibilidad de poder viajar al extranjero, y enterarse lo que ahí pasaba.

“Cuando volví de Barcelona el 2008 no había casi nada, no había escena, estaba todo dominado por los cuicos, estaba el bar Constitución,



Club Fauna, cosas más *hipster cuico*, la música electrónica siempre ha estado ligado a un público más adinerado taquillero, que quizá no iba tanto por la música (...) cuando llegó el internet abrió todo, el gran personaje que dejó la cága con la contracultura es el internet. Con Internet te diste cuenta de muchas cosas, el internet es el real cambio que hay. Con internet te diste cuenta que los homosexuales iban al club en NY, nosotros en los noventa no teníamos idea lo que era el house, con internet la gente supo quién era Vicente Asuar. EL computador virtuoso era de una élite, era gente de conservatorio.”⁴⁹

Mente 3000 indica que el hecho de que hoy en día la música electrónica se haya podido democratizar y decantar hacia clases sociales menos acomodadas, fue la masificación del internet. Alcanzando la cultura musical electrónica a gran parte de la población joven de clase media y media baja en Chile.

“Más que una contracultura electrónica, yo creo que es un estilo de vida, es tu política de vida, ya estudiaste, trabajaste con contrato, no te gusto, y te armaste tu propio mundito y haces que sea sustentable, por algo te tomas espacios e invitas artistas que no suenan en la radio, y muestras música que no todos ven ni todos escuchan, más allá de la electrónica, más allá de un género, es contracultura, pero en todos los aspectos, de verdad un estilo de vida, desde el afiche hasta cómo se lleva el evento durante la noche, más que electrónica baile, no se, algo que es como difícil de explicar, tienes que sentirlo en el momento, de una manera primitiva un poco”

⁴⁹

Amusia Noise es un personaje contemporáneo y activo dentro de a escena electrónica underground actual, es por eso que el opina que si existe una contracultura relacionada a la música electrónica.

Con respecto al espacio obsoleto los entrevistados se expresaron de la siguiente manera:

“No, yo creo que más que el lugar obsoleto, es el lugar para que se haga, con tus códigos, teniendo tus códigos, ya está siendo contracultural,

⁴⁹ M. 3000, comunicación personal, 10 de octubre del 2019.

⁴⁹ A. Noise, comunicación personal, 04 de octubre del 2019.

⁵⁰ Idem.



⁵¹ H.Chávez, comunicación personal, 08 de octubre del 2019.

⁵² M.Martini, comunicación personal, 08 de octubre del 2019.

⁵³ Pety, comunicación personal, 08 de octubre del 2019.

porque que ellos se adaptan a tu propuesta, no tu adaptarte a ellos. Si estas ocupando un club, tu vas a saber cómo ocupar el club, el club no te va a ocupar a ti, a eso voy, es como ya haciendo un line up arriesgado, en un club ya estás haciendo contracultura, no necesita ser un lugar abandonado, porque ya puede ser un lugar abandonado pero la propuesta puede ser de mierda, cachai? Y si encima no hay códigos también dentro del equipo de trabajo, entonces no tiene nada de contracultural, a eso es lo que voy, no necesita un espacio en desuso para tener esa banderita contracultural. Es algo netamente de códigos y como tu vas ocupando recursos que están a tu favor, sin faltarle el respeto a nadie, simplemente porque así es la wea no mas po, pero no tu adaptarte a ellos ⁵⁰

“Esto es parte en el underground, ustedes partieron con las fiestas en el periferia dance, ahí se comienzan a conocer, pasan dos años más, en 5 años viene otra escuela, otra gente, nuevas ideas, así nacen los movimientos culturales, todo lo demás son formas de generar dinero. Lo otro es subirte al carro de una cultura para ganar dinero. Hace como dos años estaban de moda fiestas en lugares abandonados e ilegales pero de cuicos, de marcas, eran lanzamientos, ¿que es eso? No. Creo que uno tiene que estar con los pies en las dos líneas, en el underground y donde está el dinero.

El espacio abandonado está más libre de karma, a nosotros nos gusta ser artistas, siempre nos va gustar fluir en un lugar donde tú tienes el control de todo.” ⁵¹

“Es una herencia del movimiento electrónico de berlin y Detroit, ambas culturas la norteamericana y los tipos en Alemania, Berlín era más dramático porque tenían una ciudad partida por la mitad, con miles de espacios abandonados y la gente podía tomarlos, y hacer cosas ahí. Entonces como muchos músicos electrónicos de la modernidad, esos son sus grandes referentes” ⁵²

“No necesariamente, yo creo que puedes generar contracultura en espacios super habitados igual, y de echo es mas interesante romper ese esquema, lo que hacemos en Plácido Domingo, que es en un parque,



hacemos contracultura, pero la hacemos involucramos con toda la gente ahí, no vamos a un lugar que está en desuso, si no que le cambiamos el uso. De echo yo he hecho contracultura en un club, y funciona igual de bien, si tu pones las reglas, asi tu cambias la cultura. Cuando tú cambias las reglas, o la ponemos entre todos, la armas con la comunidad, pero si terminamos haciéndola en otras partes porque culturalmente estamos reprimidos en horarios, formas, barrios, y estamos invadidos por la civilización, entonces cada vez lo que nosotros queremos no se puede desarrollar en cualquier espacio, entonces claramente hay que ir a meter bulla en lugares que están abandonados, también es más fácil conseguir un lugares abandonados porque la gente cree que vamos a destruir e irnos, piensan que la fiesta electrónica deja la pura escoba, entonces no prestan espacios para eso, piensan que se desgastan”⁵³





CONCLUSIONES

FINALES

Como se estableció en el cuerpo investigativo, en un evento de música electrónica habitado por sub culturas contraculturales, existen tres dimensiones que coexisten en armonía a medida que el evento está funcionando. Dimensión Simbólica, relativa al afecto y memoria, dimensión Ritual, relativa a los códigos de conductas repetidos por los asistentes (conductas sexuales, sociales, políticas, de lenguaje, vestimenta, etc) y por último existe una dimensión física, que va a decidir realmente si la espacialidad ofrecida por el inmueble es capaz de acoger todas las prácticas que en un evento de música electrónica se desarrollan.

A raíz de las entrevistas, me pude dar cuenta de que la dimensión física es cuantitativamente importante, esto quiere decir que necesita de ciertas dimensiones espaciales que no podemos prescindir, para poder realizar un evento de música electrónica. La dimensión física será importante en cuanto a espacialidad concreta. Pero no es fundamental, el inmueble material no es lo más importante al momento de definir si un evento de música electrónica está generando contracultura o no. No necesita ser un lugar abandonado, es más importante que la propuesta musical hable de una contracultura, y que hayan códigos conductuales que se respeten.

Luego está la dimensión simbólica, esto quiere decir, qué es lo que significa el inmueble para las personas. El valor emocional y la historia que tuvo el inmueble en el tejido urbano. Esta dimensión no es fundamental tampoco porque se pueden hacer eventos de música electrónica apropiados por la subcultura donde nadie esté vinculado afectivamente a él.

Y por último, tenemos la dimensión ritual, que sí va a ser la dimensión fundamental para que un evento de música electrónica genere contracultura. En esta dimensión espacial habita y se comparte la cosmovisión de cada individuo. Lo que no es material, lo que tiene que ver con el cuestionar, y con el empoderamiento de querer escoger vivir de manera alternativa al sistema imperante. Desafiar, disidir, desobedecer, son valores conductuales, son aspectos positivos.

Un evento de música electrónica contracultural puede estar sucediendo en una ruina muy lejos del centro de la ciudad, pero si los ritos conductuales que allí se ejercen no hablan



de un cuestionamiento con respecto al sistema imperante, entonces no funciona contra culturalmente. Así también de manera viceversa, se puede estar desarrollando un evento electrónico en un establecimiento oficial, pero si la subcultura de apropiarse de él e imponer sus propios códigos conductuales, entonces el espacio sí será en servicio de la contracultura. Es así como comienzo a entender, que lo más importante en este rito sagrado del festejo entorno a la música electrónica, desarrollado en un espacio obsoleto no, son las personas que lo habitan.



◆
ANEXOS





GLOSARIO

Sintetizador: Instrumento electrónico con la capacidad de sintetizar sonidos, dando la posibilidad de crear, manipular y procesar el audio y sus múltiples parámetros.

Rave: Evento de carácter masivo en torno al baile y la escucha de música electrónica en un espacio distinto al club y la discoteque. Por lo general tiene una duración superior a las 12 horas continuas y sucede al aire libre en lugares en situación de abandono, en su mayoría apartados de la ciudad.

DJ set Puesta en escena musical que consiste en la mezcla de dos o más canciones con el objetivo de lograr una continuidad musical en el lugar de baile. La persona que lleva a cabo esta práctica se llama Disc-jockey.

Live set: Puesta en escena musical que consiste en la emisión continua de sonidos generados en vivo por múltiples sintetizadores y máquinas de ritmos. Estos sonidos están previamente compuestos y secuenciados por el/la músico/a que la opera. La extensión del acto musical depende de la capacidad de alternar y modificar los sonidos que producen las máquinas, con el objetivo de lograr continuidad en una gran pieza musical durante período de tiempo específico.

Fiesta Extendida: Evento musical de larga duración. Aumentan las horas de duración y el número de músicos.

Disc-jockey: Persona encargada de musicalizar espacios de baile a través de la mezcla de canciones propias o de otros autores. Esto se lleva a cabo en dos reproductoras de sonido llamadas Cdj, cada una con un track so-



nando en simultáneo. Ambas se entrelazan en un tercer aparato llamado Mixer o mezcladora. El/la disc-jockey distribuye los sonidos altos, medios y bajos en el transcurso del acto musical, llevando a cabo un Dj Set.

Reverberación: Característica de un sonido que consiste en una perforación de éste en el tiempo después de ser emitido.

Acústica: Disciplina que estudia la propagación del sonido en la materia.

Música electroacústica: Tipo de música que mezcla sonidos hechos de forma análoga con una amplificación o intervención electrónica o digital.

Love Parade: Festival masivo de música electrónica oriundo de Alemania. Las principales avenidas de las ciudades donde se realizaba eran tomadas por miles de personas que se reunían en torno a la música. Su última edición fue en 2010.

Casa Okupa: Vivienda en desuso que a partir del fin de su periodo de obsolescencia pasa a ser re-habitada por una nuevo grupo de personas.

Peditorio: Espacio al interior de la fiesta que alberga a los asistentes de la fiesta con una respuesta corporal negativa producto del alto consumo de sustancias. Es por lo general un espacio cerrado y acogedor. Se disponen sillones y colchones para lograr comodidad.

Disidencia sexual: Respuesta a la sexualidad normalizante ya sea heterosexual u homosexual. Se vincula a nuevas y diversas practicas políticas y estéticas a través de nuevas formas de vivir la sexualidad.

Drag: Caracterización del sexo opuesto de carácter ambiguo. Se mezcla arte, performance, moda y artificialidad.



Heteronorma: Régimen social político y económico que impone prácticas sexuales heterosexuales como la única práctica válida.

Travesti: Seres de sexo masculino que regularmente se apropian del atuendo socialmente destinado a las mujeres.

Transgénero: Aquellas personas que se identifican o viven como el género opuesto. Un individuo transgénero puede poseer características que se asocian a cualquiera de los géneros.

No binario: Persona que no se siente identificado/a con la polaridad del género (hombre y mujer) propuesto por la cultura en la que habita.

Disidencia sexual: Término de carácter sociológico empleado para nombrar prácticas, ideologías, creencias y experiencias sexuales distintas a las concebidas bajo un conducto regular.

Patriarcado: Sistema que organiza las relaciones de poder jerarquizando el género masculino.

Marginalidad: Espectro social donde se ubican grupos de personas bajo distintas desventajas respecto al resto de la sociedad. Pueden ser desventajas económicas, sociales, culturales, etc.

Ruina: Resto físico de un lugar que ha pasado a ser obsoleto.

Ruido: Sonido no deseado que no presenta armonía, melodía ni tiempo. Es por lo general molesto y desagradable al aparato auditivo.

Techno: Género musical nacido en Detroit durante los 80's que pone énfasis en el aspecto rítmico de la música, a través de la repetición de pa-



trones que incitan al baile debido a su composición estructurada en 4/4 y constantes repeticiones de sonidos metálicos y artificiales.

EBM: Género musical nacido en Europa Central durante los 80's, abreviación de Electronic Body Music. Su sonido característico es producto de la fusión entre la música industrial, el post-punk y la música de baile.

Noise: Género musical que manipula y da forma al ruido para llevar a cabo una pieza musical.

Industrial: Género musical de los años 70's que aborda sonora y temáticamente el contexto de la sociedad industrial y su forma de vida. Se asocia con la contracultura y el descontento social que padecen sus habitantes.

Música ambient: Género musical que pone énfasis en el aspecto ambiental de la música. Su sonido se construye disminuyendo la presencia de ritmos y percusiones para resaltar melodías sutiles, atmósferas y texturas en una pieza musical.





ENTREVISTADOS

+ **Mika Martini** (52 años) Comienza su carrera solista a comienzos del 2002, mezclando música minimal con grabaciones de poblaciones étnicas y materiales sonoros abstractos, utilizando la técnica del micro-sampling. Posteriormente, siendo parte de la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh), recibe diversas influencias e ideas, enfocando su trabajo hacia caminos más experimentales. El año 2005 co-funda el netlabel Pueblo Nuevo, plataforma de difusión con más de 10 años de funcionamiento ininterrumpidos, la cual se ha convertido en un activo promotor tanto de su propia obra musical como la de muchos autores chilenos y extranjeros.

+ **Amusia Noise** (27 años) Fundador del colectivo disidente Enter D' Noise, fundado en el año 2017, dedicado a la realización de fiestas electrónicas en la capital de larga duración ligadas a los géneros musicales Techno, Noise, Industrial, Electronic Body Music. Han traído a diferentes exponentes latinoamericanos como Fillmaker (col) Balvanera (Arg) Mueran Humanos (Esp) entre otros.

+ **Daniela Hinojosa** (36 años) conocida por todos como Pety. Comienza su carrera en el año 2008 con Cielito Lindo, una de las primeras fiestas electrónicas hechas por y para lesbianas en Santiago de Chile. En el año 2012 funda la mítica fiesta Club Sauna y en el año 2018 crea el festival Recreo, siendo uno de los festivales electrónicos más grandes de Latinoamérica.

+ **Hugo Chávez** (69 años) Fundador de la primera tienda de vinilos de música electrónica en Chile llamada 'Background'. Ubicada en Providencia, esta disquería fue la gran escuela de música electrónica en el periodo pre-internet la cual más tarde se convertiría en un sello musical, donde los discos se grababan en el subterráneo de la tienda.

+ **Antonio Lastreto** (42 años) Conocido como Mente 3000,



es un Dj y coleccionista chileno quien fue testigo de la escena musical electrónica desde sus inicios, era un fiel aprendiz de la disquería chilena 'Background' y en el año 2012 funda su propio sello Infinito Audio.





ENTREVISTA

1.- ¿Crees que existe una contracultura electrónica en nuestro país? ¿Desde cuando se podría decir que la música electrónica se vuelve parte de una sub cultura?

2.-¿Por qué crees tú, existe la tendencia a usar inmuebles obsoletos para generar fiestas electrónicas?

3.- ¿Crees tú, que es fundamental el uso de la arquitectura obsoleta para el desarrollo de eventos contraculturales electrónicos?





BIBLIOGRAFÍA

- + Tischleder & Wasserman (2015). Cultures of Obsolescence. Editorial Palgrave.
- + Feixa (1998). De jóvenes bandas y tribus. Editorial Barcelona.
- + Abramson (2016). Obsolescence, an architectural History. Editorial University of Chicago.
- + Boym (2017). The Off Modern. Editorial Bloomsbury.
- + Pye & Schroth (2007). Trash Culture, Objects and Obsolescence in cultural perspective. Editorial Peter Lang.
- + Anónimo (2015). Historia Social del Punk en Chile. Editorial Independiente.
- + Cevedio (2003). Arquitectura y género. Editorial Icaria.
- + Cortés, J.M. (2006). Políticas del espacio: arquitectura, género y control social. Editorial Actar.
- + Savater & De Villena (1982). Heterodoxias y contracultura. Editorial Montecinos.
- + Castro, P. (2019). Flyer Chileno, tinta y papel para la cultura techno chilena. Editorial Impresionante.
- + Eshum (1998). Más Brillante que el Sol. Editorial Caja Negra.
- + Palma F. (2009) Artículo: Contracultura. México.
- + Del Solar y Pérez (2008). Anarquistas. Presencia Libertaria en Chile. Editorial Ril.



- + Roszak (1970). El Nacimiento de una Contracultura, reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Editorial Kairos.
- + De la Vega. A. (1964) Artículo Entorno a la Música Electrónica. Revista Musical Chilena.
- + Brewster & Broughton. (1999). Last Night a Dj Save My Life, the history of Disc Jockey. Editorial independiente.
- + Saunders. J. (2007). House Music... The real History. Editorial Publish America.
- + Simons Raynold. (1998). Energy Flash. Editorial McMillán.
- + Toop. D. (1995). Océano de Sonido. Editorial Caja Negra.









PARA ACCEDER AL CONTENIDO
AUDIOVISUAL DE ESTA TESIS,
ESCANEA EL CÓDIGO CON TU
DISPOSITIVO MÓVIL.



ESTA PUBLICACIÓN SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN UN VIDEOCLUB DE
ÑUBLE EN **FEBRERO DEL 2020**. FUE
IMPRESA EN PAPEL AHUESADO DE 120
gr. y ENCUADERNADO A MANO POR EL
AUTOR. LAS TIPOGRAFÍAS UTILIZADAS
HAN SIDO TEXTA Y GEORGIA EN TODAS
SUS VARIANTES.

AGRADEZCO A