



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
TRABAJO DE GRADO

EL BRAVO TUKY

Reportaje interpretativo sobre la changa tuky como expresión cultural juvenil caraqueña

Tesistas:

Juan Pedro Cámara

Jesús Torrivilla

Tutor: Carlos Delgado Flores

Caracas, 25 de abril 2013

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

_____	_____	_____
Presidente del Jurado	Tutor	Jurado

Firma:

_____	_____	_____
Presidente del Jurado	Tutor	Jurado

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, hermanos, familiares y amigos, por esforzarse en disimular la cara de desconcierto al escuchar el tema de este trabajo.

A Carlos Delgado Flores, por retar siempre nuestro entendimiento con reflexiones intensas y siempre acertadas.

A todos los que se acercaron sin reservas al proyecto: DJs, bailarines, académicos.

A Conrado, por apoyar sin pedir excusas.

A la Caracas que sobrevive.

Juan Pedro

A mis padres, mi hermano y mis amigos, por aguantarse el eterno retorno de la changa.

A Carlos Delgado Flores, por hablar de Tito Andrónico en la primera clase de perfil periodístico.

A Pacheko, Joseph, Patricia, los primeros entusiasmados.

A Daniel, eterno piloto

Jesús

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
EL MÉTODO	10
2.1 Objetivo general.....	10
2.2 Objetivos específicos	10
2.3 Tipo de investigación.....	10
2.4 Delimitación.....	11
2.5 Población y muestra.....	11
2.6 Ficha técnica	11
EL BRAVO TUKY – MANIFIESTO	14
LA MÚSICA DEL RUIDO: ANTECEDENTES DE LA ELECTRÓNICA	15
Saltos de carruaje	15
Camino a la atonalidad.....	18
América y Europa: rumor concreto.....	20
Bautizo alemán.....	21
Alfredo del Mónaco: pionero criollo	22
Electrónica de estadios.....	24
Arpa y cuatro desde el espacio.....	25
LA ELECTRÓNICA POPULAR VENEZOLANA.....	27
Minitecas: laboratorios de calle	27
I feel disco.....	28
Fiebre venezolana	29
Poderío portátil.....	31
La inquietud del house	32
Debacle y experiencia	34
La energía presente	34
LA CHANGA TUKY: RELATO FUNDACIONAL DE UN RITMO CRIOLLO	37
El rugido de Las Lomas	37
Nuevas concepciones de lo popular	39
Búsqueda del <i>tumbao</i>	41

Petare volcánico	42
Jóvenes en un videoclip	44
“Tuki love”	45
Rapto de platino	47
El tuky en contra	49
Cisma electrónico.....	52
Negocio renovado	54
La garra se afila.....	54
BAILE PRECURSOR: PASOS TRASCENDENTES	56
Héroes al centro	56
La trinchera en Palo Verde	58
Elberth sobrevive	59
Baile que cataliza	62
Tukys a futuro	64
LOS NUEVOS TUKYS. LA POÉTICA DE UN MOVIMIENTO INCANSABLE.....	68
Sabana Grande sabe de repúblicas	68
Joao ve el reloj de La Previsora	71
Se quema el telón del bajo	74
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	80
ANEXOS.....	84
Guía de escucha: changa tuky etnohistórica	84

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta lo que va del XXI los jóvenes han sido protagonistas de las transformaciones y el cambio social. Así lo afirma Reguillo (2012:4), pues los entiende como nuevos agentes que irrumpen en una civilización para romper con sus consignas y normas establecidas. La investigadora concentra particularmente este poder de cambio en la escena musical y sus derivas, donde la transformación cultural adquiere sentido.

Caracas alberga historias sobre encuentros que permanecen sin ser contados, que están al margen de las noticias que ocupan grandes titulares, de la violencia y de las figuras de la cultura tradicional.

Una manifestación en particular ha permanecido prácticamente desconocida, entre videos de Youtube, adjetivos peyorativos y canciones convertidas en placeres culposos. Una nueva expresión cultural musical surgió a principios de la década pasada en los barrios caraqueños: al calor de las pistas de baile, heredera de la changa de los años noventa, la changa tuky se convertiría en un ritmo electrónico de factura criolla alrededor del que se teje una identidad cultural particular.

Caracterizada por su naturaleza híbrida y heterónima —hard fusion, raptor house, tuky bass, son otros de los nombres que utilizan sus cultores— la changa tuky es una manifestación profundamente contemporánea, que al oído se presenta como un ritmo de violencia y raptó. Surgido en zonas populares excluidas, no solo económica sino culturalmente, de gusto y consumo, su génesis estuvo en los matinés, fiestas organizadas bajo la clandestinidad que buscaban convocar a los menores de edad que todavía no podían entrar en las discotecas. “El movimiento llegó a convocar a eventos de hasta seis mil personas”, según palabras de Pedro Elías Corro (Comunicación personal, 2011), uno de sus padres musicales, y se convirtió en la punta de lanza de una nueva estética que influenció a un importante contingente de jóvenes caraqueños.

A la sombra de la institucionalidad y de los medios de comunicación, esta nueva expresión cultural conviene estudiarla tanto para contribuir a mejorar la acción cultural del Estado como del mercado. La categoría de *Industrias creativas* que propone la UNESCO (UNESCO, s.f.)

evidencia la necesidad de que las economías presten atención a manifestaciones culturales que, en las sociedades post industriales basadas en el conocimiento, no solo contribuyen con el crecimiento económico, sino con la transmisión de la identidad cultural, aspecto esencial de la promoción y la diversidad.

Sobre la changa tuky como manifestación cultural musical, se conoce poco material bibliográfico que aborde directamente el fenómeno. Sin embargo, su relación con otros géneros de características similares alrededor del mundo permite elaborar un marco referencial que proporcione contexto. Sobre el rap y el funk en Brasil, Dayrell (2002:21), afirma que los procesos de socialización experimentados por jóvenes de la periferia de Belo Horizonte se problematiza a partir de la identificación que tienen con los géneros musicales de su preferencia. El investigador resalta que raperos y funkeiros tienen poco espacio en el mundo institucional adulto para desarrollar sus valores y referencias que los constituyan como sujetos, a pesar de que sus estilos de música tienen un papel central en sus vidas. La importancia de sus prácticas para crear espacios propios, símbolos e identidades es uno de los aspectos que más se puede asociar a los tukys y que forma parte del interés de la presente investigación.

Este tipo de fenómenos es presentado como un ejemplo de heterogeneidad de las ciudades contemporáneas por Vianna (1990), antropólogo de la Universidad Federal de Río de Janeiro, quien también destaca cómo el funk ha sido una manifestación oculta para los grandes medios de comunicación. La changa tuky se inscribe en un contexto parecido, pues su carácter alterno, oculto, es una de sus características principales. Esta es una de las tesis de Carlos Ramos, quien en *Los Tuki: entre discriminación y resistencia* hace un esbozo antropológico del fenómeno. Ramos (2008) afirma que ellos desde los “márgenes” de la sociedad, se han configurado un mundo propio, un mundo subversivo, que corrompe cotidianamente lo establecido. Este espíritu rebelde, busca, según el autor, la reivindicación del otro, lo que se relaciona directamente con lo que ha ocurrido en Brasil con la música electrónica de orígenes populares, que se transforma en una referencia ineludible.

Un documental ha mostrado una introducción del fenómeno tuky para aquellos que ignoraban el trabajo de sus principales protagonistas. El video *¿Quién quiere tuky?*, producido por la agencia MOSTROcontenidos (2012, Septiembre 30) y publicado exclusivamente en Internet presenta a Pedro Elías Corro —DJ Baba— y Yirvin Toro —DJ Yirvin—, mientras cuentan

cómo crearon el género raptor house y cómo adquirió popularidad a partir del año 2002. Esta historia que se evidencia en el documental estaba oculta para una gran parte de la población y es a partir del 2011 que comienza a retomarse por nuevos colectivos musicales. La investigación propuesta surge en el contexto de esta nueva relevancia, para ahondar en las historias de sus protagonistas.

La investigación abarca la changa tuky como nueva expresión musical en su contexto social y en relación con otras expresiones musicales contemporáneas consumidas en dicho entorno. Asimismo se propone describir la construcción de identidades urbanas (híbridas) a partir de esta expresión, aspecto que incluye la estética y caracterización de sus seguidores, los perfiles asociados a sus culturas, los cambios en los hábitos de consumo cultural y la opinión del público.

El trabajo consta de cinco capítulos: El primero sirve de abreboca para entender el fenómeno de la música electrónica global en su espíritu vanguardista, desde su surgimiento y orígenes académicos hasta su popularización con exponentes comerciales.

El segundo capítulo narra la historia de la música electrónicaailable en Venezuela, entre las guerras de minitecas, la música disco, el house y la changa. Se trata de las bases sobre las cuales surgió el género, de la mano de personas influyentes de la electrónica en décadas anteriores a la génesis del raptor house.

A continuación se presenta el relato fundacional de la changa tuky. Mediante la voz de sus precursores, impulsores y redentores, se reconstruye la génesis del movimiento, su época de auge, un posterior declive y rescate.

El relato continúa con la historia de los bailarines, quienes despertaron con sus pasos los cambios que llevaron a concebir la changa tuky. Su testimonio habla de la identidad de los grupos relativos al raptor house y es comparable con las dinámicas que se generan en otros fenómenos afines.

Por último, el quinto capítulo plantea la situación actual del género y brinda las claves para proyectar el futuro del raptor house, a través de los últimos eventos que han marcado la agenda tuky.

La changa tuky forma parte del ideario colectivo de las comunidades de Caracas. Como toda manifestación cultural, se inserta en un contexto lleno de otros fenómenos concurrentes. El estudio del raptor house podría, entonces, revelar visiones, valores y preceptos latentes que poco se han tomado en cuenta y que estarían repercutiendo en dinámicas sociales cotidianas y en los procesos de construcción de identidad cultural efectuados por la población. Se trata de una historia que no ha sido investigada a profundidad y cuyas figuras más importantes, autoridades e impulsores desean dar testimonio.

La investigación, por lo tanto, se plantea develar claves para entender patrones de consumo cultural en la changa tuky, la construcción de identidades urbanas en Caracas y la caracterización del género dentro de la categoría de culturas juveniles.

EL MÉTODO

2.1 Objetivo general

Establecer si la changa tuky es un fenómeno de construcción de cultura juvenil en el contexto urbano venezolano actual.

2.2 Objetivos específicos

- 1) Estudiar los vínculos de la changa tuky con el movimiento de la música electrónica como vanguardia.
- 2) Describir el fenómeno musical de la changa tuky: su origen, características musicales y estéticas, influencia, desarrollo y protagonistas.
- 3) Interpretar el fenómeno changa tuky como expresión juvenil urbana, en el contexto de emergencia de nuevas formas de sensibilidad musical y de industria cultural.

2.3 Tipo de investigación

El estudio que se realiza es llevado a cabo mediante el uso de las técnicas del periodismo de investigación. Se seleccionó el reportaje interpretativo como género, pues se desea abordar una manifestación cultural utilizando técnicas explicativas y narrativas. Los investigadores describirán el fenómeno de la changa tuky, su génesis como expresión musical, influencias e historia reciente; los perfiles de sus principales protagonistas y cultores; sus hitos principales como expresión musical; y la caracterización de la identidad que se genera a partir del movimiento.

Además, el ejercicio de interpretación está imbricado en los paradigmas actuales con los que se entiende la cultura. A partir de la revisión bibliográfica de autores como Canclini, Adorno, Reguillo, se toman las relaciones de esta expresión musical híbrida como ejemplo de construcción de una cultura juvenil.

2.4 Delimitación

El marco geográfico y temporal es la ciudad de Caracas, entre los años 2000 y 2013, con especial énfasis en las comunidades de: Petare, Propatria, Sabana Grande y Municipio Chacao.

2.5 Población y muestra

Mayan (2001: 36) explica que en la investigación cualitativa los muestreos aleatorios no son apropiados. En este sentido, la investigación parte de una población que está representada por todos los factores que participan o se han involucrado en un momento determinado con el movimiento de la changa tuky, y selecciona un muestreo intencional y opinático de los actores más importantes en el desarrollo de los acontecimientos.

La muestra seleccionada parte de los dos grandes polos entorno a los cuales se gestó el movimiento de la changa tuky: el Este y el Oeste, con DJ Yirvin y DJ Baba, respectivamente, como sus principales líderes. A partir de allí, y de acuerdo con sus testimonios y la revisión hemerográfica se seleccionan otros actores importantes que pertenecen a esos dos grupos.

Mención aparte merecen los grupos de bailes, quienes cobraron especial importancia en el desarrollo del fenómeno y que son de consulta necesaria por haber constituido un elemento catalizador en el auge de la changa tuky. El estudio de este sector comienza con Elberth “El maestro”, precursor del movimiento de baile quien se mantiene en contacto con el medio de la danza urbana y la changa tuky. Este grupo es importante, también, porque permitirá entender la vinculación de la gente con el fenómeno que se está estudiando.

Por último deberá seleccionarse una muestra de autoridades en el tema de la música y la electrónica quienes revelarán las bases académicas de movimientos culturales similares y permitirán explicar el surgimiento del fenómeno.

2.6 Ficha técnica

2.6.1 Instrumentos: Según Guerrero (2001), las prácticas cualitativas constituyen un ensayo tentativo de reproducir las formas de intercambio simbólico de la praxis social real. Por tal

razón, los instrumentos deben ser capaces de recabar información y amoldarse a las circunstancias en las cuales se desenvuelve el entorno de los principales actores involucrados con la changa tuky.

Para lograr estos objetivos, se utiliza la entrevista en profundidad. Guerrero explica que esta técnica facilita la comodidad e intimidad de los entrevistados, y favorece la transmisión de información no superficial, con lo que puede accederse a información difícil de obtenerse sin la mediación del entrevistador o de un contexto grupal de interacción.

Dichas entrevistas en profundidad se diseñan de forma semiestructurada con lo que se busca adaptar el diálogo constantemente para lograr el acercamiento adecuado a los personajes pertinentes descritos anteriormente.

Los diálogos e interacciones entre los investigadores y los personajes involucrados en la historia de la changa tuky se llevan a cabo en sus ambientes naturales; en sus respectivas casas, barriadas, comunidades, lugares de trabajo o esparcimiento, etc. Con esto se favorece la vinculación del entrevistado con su entorno y permite desarrollar la observación como instrumento para lograr caracterizar personajes, describir ambientes y narrar los principales sucesos relacionados con el fenómeno.

2.6.2 Procedimiento: Para la realización del estudio, se parte de la revisión hemerográfica y bibliográfica para comenzar a reconstruir la historia de la changa tuky. Esta etapa del estudio constituye una de corta duración por cuanto el fenómeno es de joven data y no ha tendido una repercusión muy alta en los medios de comunicación. Los registros encontrados son archivados cronológicamente y comparados entre sí para comenzar a constatar su veracidad.

Con la información recabada en ese primer paso, se lleva a cabo un primer acercamiento a los protagonistas de esa historia. Allí se contrasta lo conseguido en la revisión de la prensa y la bibliografía y se indaga con mayor profundidad en sus testimonios. Todos los diálogos deben ser grabados oportunamente, transcritos en su totalidad, y archivados en orden cronológico.

Con base en lo descubierto se procede a consultar a los expertos en diferentes áreas y a profundizar en la revisión de las referencias. En esta instancia se busca obtener las impresiones y consideraciones teóricas de estudiosos relacionados con la sociología, la

cultura, el periodismo y la música sobre el movimiento de la changa tuky. Con base en sus testimonios se busca, también, nuevo material teórico sobre las áreas de experticia de cada uno para robustecer la plataforma teórica del estudio.

Todos estos procedimientos deberán repetirse cuantas veces sea necesario. Es fundamental retornar siempre a las figuras más importantes del movimiento para constatar nuevos descubrimientos, obtener nuevos testimonios y repasar y comprobar los que ya se tenían.

EL BRAVO TUKY – MANIFIESTO

(Epígrafe)

Estamos volaos.

El brillo de la pantalla conjura el tiempo sinestésico: agradecemos lo que nos da el teclado, los moduladores.

La ciudad suena a nosotros, pero nos guarecemos de ella con el hierro. Somos hermanos. Peleamos y sellamos la paz con la acrobacia del sintetizador, que también redime.

El beat es cosmogónico. El dolor del mundo ya no pesa porque tenemos pies para bailarlo, para perdonar.

Supimos domesticar al cinetismo: hicimos vibrar al color.

El alfabeto es subversivo. Rechazamos la medida de la i latina por la bifurcación dionisiaca de la griega.

Respondemos con el neón.

Caracas nos atenaza con el rapto de sus quejidos. Pero en ella somos felices y a cambio nos reunimos alrededor de su fuego.

La mortadela es el plato goliardo. Creemos en la arepa y en el ron, en la cerveza que lava la sangre de los escalones.

A la policía siempre con recelo. La única autoridad es el *soundsystem*.

Petare y Propatria estarán conectadas por el rugido de un bajo, que lo atravesará todo y apagará las luces.

El tuky es la arquitectura de la paz.

LA MÚSICA DEL RUIDO: ANTECEDENTES DE LA ELECTRÓNICA

“I am going toward violence rather than tenderness, hell rather than heaven, ugly rather than beautiful, impure rather than pure, because by doing these things they become transformed, and we become transformed”

John Cage, 1964

Rotundo, alzado sobre la multitud, el DJ recuerda al director de orquesta. No le da la espalda al público, sino lo mira, de vez en cuando, mientras descuida por unos segundos los platos, los ecualizadores. Su legión de músicos está codificada y ruge a través de unas cornetas que sacuden los alrededores. El DJ alza sus manos y en la noche férrea de Propatria, de las Mercedes, es hijo del futurismo, de las vanguardias de postguerra, y la rebeldía átona. Puede que todo esto no lo recuerde, pero flota allí al compás del corazón, que late histórico. Schoenberg, Russolo aplauden.

Antes de que fuera posible el prodigio vertiginoso del DJ, el paso cadencioso del tuky, los inicios de la experimentación que llevaron al nacimiento de la música electrónica son prácticamente académicos, de una erudición insurrecta que en el siglo XX cambió la música.

Esta historia pasa por esbozar a los próceres arbitrarios del tuky. Ellos, inocentes, integran un ejército espiritual que desde hace un siglo llamó a romper las partituras, a buscar en el *rumori* de la máquina una postal del futuro, gritándoles a los jóvenes cómo iba a ser la música por venir; escribieron profecías que ahora toman la figura de un *graffiti* y se comparten en discos quemados de pornográficas portadas.

De la beatitud zen de John Cage al coro de “Caracas de noche”, pareciera haber distancias insalvables, pero uno y otro se escuchan, impúdicos, como una familia que se reconcilia en el fervor de la fiesta.

Salto de carruaje

Durante la primera década del novecientos, surgió en Italia el movimiento futurista, impulsado por Marinetti, poeta militante del fascismo. Ellos pretendían deslastrarse del

pasado rural, optar por la velocidad, la industrialización, la juventud. Y en la música, por el ruido.

Francesco Balilla Pratella fue un compositor italiano que en 1909, a los 29 años, ganó con su obra futurista *La Sina*, un premio de diez mil liras, dinero que garantizaba cumplir con los costos de ejecución de la pieza. Legitimado por los críticos, no tuvo reparos en reprochar la música italiana de la época, juzgando por igual a académicos e intérpretes, tildándolos de mediocres que redujeron a un vulgar melodrama la producción del país. Por eso escribe en 1910 el *Manifiesto de músicos futuristas*, en el que invita a los jóvenes a escuchar y rebelarse contra las escuelas. Allí increpa:

“Apelo a los jóvenes. Solo ellos deben escuchar y solo ellos pueden entender lo que tengo que decir. Algunas personas nacen viejas, babosos espectros del pasado, criptogramas ahogados en veneno. Para ellos ninguna palabra ni idea, pero sí un mandamiento: el fin”.

“Apelo a los jóvenes, a aquellos sedientos de lo nuevo, lo actual, lo vivaz. Ellos me siguen esperanzados y sin temor por los caminos del futuro, gloriosamente precedidos por mis, por nuestros intrépidos amigos, los poetas y pintores futuristas, hermosos con violencia, amenazadores con rebeldía y luminosos con el impulso del genio”.

Sus declaraciones y su obra, que pretendía barrer con la concepción acartonada de la ópera italiana *à la* Puccini, emocionaron a sus compañeros futuristas. Estas ansias por la novedad llevaron a que Luigi Russolo, pintor, le respondiera con otro manifiesto, firmado el 11 de marzo de 1913 en Milán, titulado *El arte del ruido*.

El texto es un emocionado llamado al futuro que Russolo imagina impulsado por el redentor bramido de la industria. En una Italia de opereta, optaron por la disonancia, por la confusión, símbolo de progreso. “En la antigüedad, la vida no era más que silencio. El ruido no nació realmente sino hasta el siglo XIX, con el advenimiento de la máquina. Hoy el ruido reina soberano sobre la sensibilidad humana”.

La naturaleza es opacada por la ciudad naciente. Los oídos se agudizan para apreciar el sonido de lo mundano, de la cotidianidad novedosamente urbana: “el trote de un caballo, los saltos de un carruaje en el pavimento, el blanco y solemne respirar de una ciudad en la noche;

el gorjeo del agua, aire y gas dentro de los tubos metálicos, el fragor y murmullo de los motores respirando con evidente espíritu animal, la estridencia de las sierras mecánicas, el ruidoso saltar de los tranvías en sus rieles. Y no debemos olvidar los muy recientes ruidos de la maquinaria moderna de guerra”.

La descripción, a los oídos contemporáneos, suena a Nine Inch Nails, a una banda con *samplers*, sintetizadores, sonidos de calle. Pero nada de eso ha nacido. Las orquestas recién conocen el poderío avasallante de Wagner. La máquina todavía no es música.

¿Cuál es el paradigma? Russolo lo desprecia, lo considera pasado: “En un principio, el arte musical buscaba la suave y prístina pureza del sonido. Después amalgamó diferentes registros, en un intento de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy en día el arte musical apunta a las más estridentes, extrañas y disonantes amalgamas de sonidos. Nos aproximamos al ruido-sonoro. Esta revolución de la música va en paralelo a la creciente proliferación de la máquina, que comparte la labor humana. En la pujante atmósfera de las grandes ciudades, así como en el una vez silencioso campo, las máquinas crean hoy tal cantidad de variados ruidos que el sonido puro, con su ligereza y monotonía, ahora falla en levantar alguna emoción”.

Porque el hombre ya no responde a bucólicas melodías. Russolo no cree en llantos de violín: “Debemos, a toda costa, romper el restringido círculo de los sonidos puros y conquistar la infinita variedad de los sonidos del ruido”.

Este nuevo arte no se limita al registro documental. En el manifiesto, se aclara que de la profusión con que se escucha el ruido en las calles se puede pasar a clasificar y graduar el ruido para incorporarlo a la música, para producir emociones insospechadas: “El ruido, desparramándose confusa e irregularmente por nuestras vidas, nunca se nos revela por completo y guarda innumerables sorpresas para nuestro beneficio. Nos sentimos seguros de que seleccionando y coordinando todos los sonidos enriqueceremos al hombre con una voluptuosidad insospechada”.

Russolo vaticina lo que ocurrirá con los instrumentos de la música electrónica en una oración cuyo vaticino ahora es realidad innegable: “Tan pronto como encontremos el principio mecánico que produce cierto ruido, seremos capaces de graduar su tono de acuerdo a las

leyes de la acústica”. Incluso, se aventura en una poética del *beat*: “Los movimientos rítmicos del ruido son infinitos”.

Unas cajas apiladas unas sobre otras, de aspecto rudo, emiten sonidos a través de bocinas alargadas de metal, que están incrustadas en su interior. Russolo y el pintor Ugo Patti inventaron una formación orquestal heterodoxa, compuesta por *ululatore, gorgogliatore, sibilatore, crepitatore, ronzaotre, gracidatore*; ulular, gorgojar, silbar, crepitar, ronronear y rascar se incorporan como verbos con sentido musical. En 1914 se ejecuta el primer concierto de máquinas, se escucha reverberar la música del futuro.

Todas las grabaciones existentes desaparecieron después de las dos guerras mundiales. Solo a través de ilustraciones es que llegan ahora sus ecos, que han sido reconstruidos por artistas y músicos aficionados. El bramido de la ciudad moderna que interpretaron los futuristas se encontraría con los dos grandes estallidos del conflicto, que después llenaron de silencio las capitales industriales.

Camino a la atonalidad

El contenido de *El arte del ruido* se escribe en un momento en que la tonalidad, las reglas de armonías y de composición escritas desde Aristóteles, comenzaban a ser cuestionadas por las generaciones más nuevas de músicos.

Ferruccio Busoni, compositor también italiano nacido en 1866, se aventura en 1907 a delinear *Esbozo de una nueva estética de la música*, en donde, a la par que llama a los creadores a recuperar la belleza de las composiciones de antaño —la gracia de Mozart— también considera necesaria una renovación del sistema tonal. Se habla de remplazar los sonidos afines, las armonías que complacen al oído y al gusto imperante. Están, cree Busoni, a las puertas de una transformación que dará paso a nuevas sonoridades.

El crítico de música del New York Times, Alex Ross, habla en su libro *El resto es ruido* —una historia de la música del siglo XX—, de la pugna que se daría desde los años veinte por disputarse la vanguardia. La música estaría en el centro del dilema pues la tradición, la música tonal, se habría de identificar con los totalitarismos. Componer también se convirtió en un acto político.

Dos figuras centrales moverían los cimientos de los pentagramas: “El siglo comenzó con la mística de la revolución: con las impresionantes armonías y los telúricos ritmos de Schoenberg y Stravinsky”, señala.

Ross explica que la bandera de la atonalidad la tomó uno de los filósofos post marxistas más importantes del siglo: Theodor Adorno. Para él “(La nueva música) carga sobre sí toda la oscuridad y la culpa del mundo. Toda su felicidad viene de la percepción de la miseria, toda su belleza viene del rechazo a la ilusión de la belleza”.

Que un concierto en el Teatro de *Champs Elysees* termine en disturbios es un reto a la imaginación. Pensar que un conjunto de ballet ofenda hasta los improperios, en el siglo XXI califica como una conjetura novelada. Pero el público cultivado que asistía a un estreno en esa época ciertamente tenía una idea formada de lo que debía ser y lo que no. El 2 de abril de 1913 debutó en París *La consagración de la primavera*, el concierto orquestal y ballet de Stravinski que prácticamente terminó en revuelta. Los asistentes, ofendidos por las referencias paganas que plagaban la música y la coreografía, irrumpieron la ejecución con sus quejas, y muchos tuvieron que ser retirados por la policía. El concierto no se detuvo. Fue probablemente el estreno más controvertido del siglo XX y una prueba de las militancias por venir.

Adorno, por ejemplo, se convirtió en uno de los detractores de Stravisnky, pero por las razones opuestas a las del público de aquel 1913. El compositor ruso le parecía conservador, pues mantenía estructuras neoclásicas. Alex Ross precisa al respecto: “el solo acto de preservar la tonalidad en la era moderna, proponía Adorno, revelaba síntomas de una personalidad fascista”. Visto desde la posteridad, esa facilidad para apelar a los sentimientos de una audiencia, continúa el crítico, seguramente le parecían a Adorno propias del “kitsch nazi” o de un tipo de persuasión típicamente populista.

En su libro de 1949, *Filosofía de la nueva música*, Adorno elabora una defensa del compositor que le parece encarna el ideal: Arthur Schoenberg. Aprecia de él que la realidad le sirva para atacar los tabúes de la forma: “En Schoenberg el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen

pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, shocks, traumas”.

Con un vocabulario pleno de palabras como, “burgueses”, “industria”, “capitulación”, Adorno ofrece argumentos para defender la música de vanguardia, en oposición con la que escuchan y pueden entender con facilidad las masas. En el libro, asegura que “incluso el oído más obtuso percibe la precariedad y ramplonería” de la música de salón del siglo XIX. Pero va más allá pues llega a definir ese sonido tradicional como “canon de lo prohibido”. Así lo explica: “No se trata meramente de que esos sonidos hayan envejecido y sean intempestivos. Son falsos. Ya no cumplen su función (...) resultan ser clichés impotentes”.

Al final se presenta una versión ruidosa, cruda de la realidad: “Lo que la música radical conoce es el dolor no transfigurado del hombre”.

América y Europa: rumor concreto

John Cage lanza los dados del i-Ching. Sobre la mesa reverberan en silencio. John Cage pinta y el lienzo recuerda a Miró. John Cage medita el impulso eléctrico. John Cage amplifica el chirrido de las espinas. John Cage, inmóvil, dirige una orquesta muda, un piano cuyo intérprete apenas se sienta a observar las teclas.

“Una vez silenciado el piano burgués, la era de la máquina podía comenzar”, escribe Alex Ross en *El resto es ruido*. Allí cuenta la llegada de John Cage, estadounidense, a París en 1949, junto con su pareja, la bailarina Merce Cunningham. Discípulo de Schoenberg, en Francia entró en contacto con músicos como Schaeffer y Boulez, quienes lo contagian de las ansias de experimentación.

Cage se lleva a América las nuevas ideas que están en ebullición en Europa. Hace mezclas con cintas magnetofónicas. Somete todo al azar: utiliza el sistema de dados del i-Ching para sortear sonidos y lleva a los extremos la heterogeneidad en la composición. Según Ross, para Cage la tradición clásica se transforma en una impostura, un anacronismo, y para ello utiliza el ejemplo de la pieza *Credo in Us*, que incluye un fragmento para radio o reproductor; en cuya partitura se sugiere, con aparente sarcasmo, que el operador “use algún clásico: Dvorak, Beethoven, Sibelius o Shostakovich”. El crítico del *New York Times* cree que Cage toma la

influencia de Marcel Duchamp en la pintura: “Un reproductor tocando fragmentos al azar de Beethoven o Shostakovich se transformó en el equivalente musical de pintarle un bigote a la Mona Lisa o exhibir un urinario como escultura”.

El ruido también se transforma en un elemento importante para Cage, quien escribe en 1937 el manifiesto *El futuro de la música*. Los nombres no le preocupan, sabe que el nuevo oído será bastardo y heterónimo: “Si esta palabra, música, es sagrada y está reservada para instrumentos del siglo XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: la organización del sonido”.

Cage alaba el Theremin, inventado en 1920, una especie de radio destripada que podía tocarse sin tener contacto físico con el instrumento: un emisor de campos magnéticos cuyas alteraciones se convierten en señales electroacústicas. El futuro, cree, pertenecerá a un amplio espectro, que será capturado por las máquinas: “Yo creo que el uso del ruido para hacer música continuará y se incrementará hasta que alcancemos un tipo de música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos, que pondrán al alcance de propósitos musicales cualquiera y todos los sonidos que se puedan escuchar”.

Los cincuenta son la década decisiva para la música electrónica. Surgen en Europa dos tendencias completamente dedicadas a explorar las posibilidades del ruido: la música concreta y la electroacústica. Pierre Schaeffer, padre de los *concrète*, la define en *Tratado de los objetos musicales*: “La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de grabaciones”. Así lo reseña Oriol Rossel en “Oigo un mundo nuevo: los pioneros de la música electrónica (1910-1968)”, ensayo publicado en *Loops: una historia de la música electrónica*, donde, además, precisa la diferencia esencial con los electroacústicos, quienes buscaban sintetizar a través de la electrónica esos sonidos que los concretos buscaban en la calle. Unos grababan, los otros producían, de la nada, en laboratorios musicales.

Bautizo alemán

Se comienza a hablar de hertzios, decibeles, de tiempo reducido a segundos o milisegundos, elementos cuya síntesis mediada por el computador permitirían reproducir cualquier sonido.

Las letras entonces se alinean, reverberantes, para que nazca el nombre, que es señalado en Alemania: *elektronische musik*. Rossel ubica como fecha bautismal el año 1951, los padres: Robert Beyer y Herbert Eimert, quienes producen la primera composición de la historia. Un sagaz padrino, sin embargo, se lleva el laurel. Rossel aclara: “La gloria se la llevó el alumno directo de Eimert, Karlheinz Stockhausen. Juntos facturaron el término *elektronische musik*. Stockhausen, con su innato sentido de la promoción, ha sido el responsable de difundirlo por los cinco continentes y de plasmarlo discográficamente antes que nadie”.

La perplejidad de quienes escucharon en 1914 los silbidos avasallantes de los *intonarumori* seguramente solo se compara con la de quienes, cuarenta años después, escucharon a través de los altoparlantes ubicados en los estudios de la Radio de Colonia, Alemania, el primer concierto compuesto exclusivamente por composiciones electrónicas. Herbert Eimert se refiere a esto en su ensayo *Las siete piezas*: “El oyente tenía, de pronto, la certeza de no estar frente al hecho musical acostumbrado, sino ante una materia misteriosa y sorprendente adecuada al parlante (...) el sonido electrónico había logrado finalmente y en forma definitiva la categoría de lo musical, de ‘imagen musical inteligible’”.

La influencia de Stockhausen es ineludible por su prolífico trabajo, bisagra de las interconexiones entre la música electrónica y la popular. Rossel lo introduce así: “Si no el primero, Stockhausen es el compositor electrónico más conocido de su época y el que antes editó sus obras en formato discográfico, lo que lo convierte en una especie de gurú transicional entre la música experimental y su posterior reescritura en formato popular, también impulsada desde Alemania Federal vía Kraftwerk y los devaneos galácticos de Kluster y los correos cósmicos”.

Alfredo del Mónaco: pionero criollo

La primera vez que se escuchó en Venezuela un concierto de música electrónica fue en 1961, en la Radio Nacional. Así lo asegura Alfredo Del Mónaco, uno de los artífices detrás de esos sonidos cósmicos. Al respecto cuenta en “Maestro electrónico”, artículo de la 19na edición de *Revista OJO*: “La gente lo acogió llamando a la radio para quejarse. ¡Decían que no escuchaban la música por tanto ruido!”.

Su nombre ahora se asocia al Premio Tomás Luís de Victoria (Madrid, 2002), uno de los reconocimientos más altos que se otorgan a compositores vivos en Iberoamérica, un equivalente al premio Cervantes en la literatura. Pero en los años sesenta él fue uno de los representantes de la electrónica como misterio académico.

Miguel Noya, quien ha cultivado durante toda su carrera la electrónica como arte, asegura en su tesis *Venezuela AC / DC: Análisis del desarrollo de la música electrónica en el país* que gracias a las gestiones de Inocente Palacios, se funda oficialmente en 1966 el Instituto de Fonología en la Concha Acústica de Bello Monte, “primer laboratorio para la experimentación y difusión de la música electroacústica y electrónica en el país”.

De inspiración y equipos alemanes —Del Mónaco le enumera los dispositivos a Noya: “cuatro o seis generadores, sinusoidales, cuadradas, triangular, diente de sierra, pulso, ruido blanco (...) generador de envolventes marca Moog, tres grabadores de cinta Ampex de dos canales...”— el laboratorio se instala con herramientas costosísimas destinados al aprendizaje y la investigación.

En esas instalaciones es que Del Mónaco compone las primeras obras electrónicas del país. Se graban en estéreo, manipulando cintas, osciladores y generadores. Sus nombres: *Cromofonías I* y *Estudio electrónico N° 1 para Sinusoides*, esta última estrenada en el Festival de Berlín del año 68 y en Venezuela en el mismo año, en el Festival Internacional de Música de Mérida organizado por Oswaldo Vigas, según afirma Miguel Noya.

En 1968 Venezuela vive plena fiebre de los Beatles, empieza a llegar al país la psicodelia, Raúl Leoni espera por las elecciones en diciembre para honrar su compromiso de entregar el poder, después de un gobierno que tuvo que enfrentarse constantemente con las amenazas de la guerrilla. Miriam Makeba visita Caracas y se presenta en el hotel Tamanaco; Aldemaro Romero comienza a dar los primeros pasos de La Onda Nueva.

La vanguardia electrónica es tímida. La entienden intelectuales y artistas, un público definitivamente cautivado. El año anterior, para celebrar los 400 años de fundación de la capital, se organiza el histórico espectáculo multimedia Imagen de Caracas: una compleja puesta en escena diseñada por Inocente Palacios cuyo *soundtrack* se produce en el Instituto de Fonología. El resultado no es apreciado por el público general. Noya cita una de las

críticas que aparecieron en los medios de comunicación: “...creemos que Imagen de Caracas no es para la Venezuela actual... quizás sí para dentro de unos 15–20 años, cuando el número de ‘Inteligentes’ y de ‘Avanzados’ que ‘comprenden’ ‘cosas’ como estas, se hayan multiplicado por muchos miles”.

Electrónica de estadios

La sorpresa de las primeras audiencias y el academicismo de los compositores iniciales hacía prácticamente imposible pensar que en unos pocos años la música electrónica se podría escuchar —y bailar— en conciertos multitudinarios. El paso clave para que los nuevos sonidos de las máquinas entraran al torrente popular lo dio la banda alemana Kraftwerk.

Atentos a las nuevas corrientes, conscientes de los avances técnicos y de los progresos de Stockhausen, en 1968, Ralf Hütter, tecladista y Florian Schneider, flautista, se conocen en un curso de improvisación de música. Ambos se obsesionan con los sintetizadores y en el 70 Schneider, de buena posición económica, compra uno. Ese mismo año producen el primer álbum de su banda, cuyo título homónimo muestra en la carátula un cono de tráfico. El nombre recuerda a una estación eléctrica alemana. La calle, tal cual se pregona desde hace 60 años, se une con la innovación para producir música.

En una crítica publicada en *The Guardian*, Jude Rogers, columnista del diario británico, los presenta como los Beatles de la música electrónica, porque según su apreciación ninguna banda desde los de Liverpool había aportado tanto a la cultura pop. Rogers afirma: “Los *beats* de Kraftwerk sentaron las fundaciones de la música de las discotecas: del hip hop, el synth pop, techno y el house”. Hace referencia también a los cientos de artistas que han *sampleado* los *beats* de Kraftwerk para sus canciones, entre quienes se encuentran Madonna, R.E.M, Missy Elliot, Coldplay y Jay-Z. Desde sus “elegantes melodías” hasta su imagen, ha dejado una inconfundible impronta en leyendas como David Bowie y Daft Punk.

En el texto de Rogers se reseña el concierto de Kraftwerk en la Tate Modern de Londres, en enero de 2013, cuarenta décadas después de su fundación. Allí tocaron durante ocho noches los temas de sus principales discos, que la crítica entiende como premonitorios. “Ahora vivimos en un mundo obsesionado por el futuro que las letras de la banda predijeron:

encontramos ‘Computer love’ en línea y existe ‘Europe endless’ —la Europa sin fin—”, haciendo evidente referencia a la Unión.

Después de que los miles de intentos por reservar entradas en línea hicieran que el servidor de la famosa galería londinense colapsara por unas horas, Rogers cita con ironía las reacciones ante el primer toque de la banda en el Reino Unido, en 1975. Keith Ging en la revista *Melody Maker* escribió: “Por amor a Dios, mantengamos los robots fuera de la música”.

Gracias a Kraftwerk la música electrónica sale del claustro académico y comienza a entrar en las radios. Sus canciones, mezclas de sonidos electrónicos, voces e instrumentaciones, poco a poco ganan audiencia; las melodías se vuelven pop y terminan conquistando a las masas. Pero, sobre todo, influyen para que otros artistas incorporen sintetizadores, hagan remixes, tomen fragmentos y los reproduzcan. El robot se instala, para siempre, en la música.

Arpa y cuatro desde el espacio

Después de los experimentos de Alfredo Del Mónaco comienzan a surgir otros intentos que introducen las nuevas técnicas de las máquinas en la música criolla. Vytas Brenner es el artífice de uno de ellos. Después de estudiar en Tennessee y estar en contacto con personas de la talla de Robert Moog (uno de los vanguardistas equipos del Instituto de Fonología lleva su nombre), llega a Venezuela armado de teclados electrónicos que lo pondrán a hacer experimentos extrañamente exitosos con el folclore nacional.

Arma un equipo de músicos versados en el rock y en el pop y en 1972 lanza su proyecto, en el que se mezclan esos efectos novedosos con los instrumentos tradicionales venezolanos. El arpa y el cuatro, los tambores de Barlovento, se mezclan con los teclados para deslumbrar con su aire espacial. Se edita el disco *La ofrenda de Vytas* en el 73. Félix Allueva, en el libro *Crónicas del rock fabricado acá*, resalta su importancia: “Se trataba de una gran obra, desde su contenido musical hasta el diseño de la carátula. Habrá siempre un antes y un después a partir de este álbum integrado por ocho temas donde el rock progresivo venezolano llegó a su máxima expresión”.

En sus conciertos, Vytas Brenner, alemán *venezolanizado* de barba poblada y expresión beatífica, se sentaba al comando de los teclados, mientras los músicos lo acompañaban con guitarras eléctricas, flautas, cuatro, percusiones. Faltarían solo un par de años para que irrumpiera verdaderamente la electrónica de las minitecas, para que la changa se instaurara fuera de los museos y sobre las calles, tropicalizando el espacio, transformándolo en fiesta.

LA ELECTRÓNICA POPULAR VENEZOLANA

Minitecas: laboratorios de calle

Luis Rafael Mojica tiene su guarida en Catia La Mar, a unos pasos de la orilla de la playa, en las costas del estado Vargas. El hotel desde donde despacha es un monolito de concreto, como construido para hacerle frente al salitre. Nada llama la atención de su exterior, súbito búnker improbable. La historia del DJ en Venezuela permanece todavía oculta en las mañanas de los bares, cuando se limpian las baldosas de las suelas de la noche.

Desde el lobby del hotel, que en diciembre muestra como única decoración unas guirnaldas y luces navideñas, el tránsito por varias puertas lleva a la discoteca de Luis Rafael El Mago, soberano entre sus torres de vinilos: esos son sus manuscritos, que lee cada noche ante la audiencia, que conjura para encontrar, en su hipnótica circunferencia, las claves del divertido aquelarre. El Pedestal del DJ conserva esas torres que como alfiles guardan la tradición, el espíritu *retro* del set que convoca.

El lugar se llama *Dual Club* y allí El Mago presenta a su socio, Tony Merola, quien ha sido testigo de los vaivenes de la música electrónica en Venezuela, desde su generación pionera hasta la actual nostalgia retro de acetatos y pop sentimental. Merola explica:

- El Disc Jokey comienza en el país en el 79. Recuerdo el año porque fue cuando se hizo más público el espectáculo, comenzaron las guerras de minitecas. Yo era chamo, me llamaba la atención cómo se fusionaba el disco, con una habilidad parecida a tocar un instrumento. Eso también es hacer música.

Merola menciona a Oscar Hernández como pionero en la técnica de mezclar, que era desconocida en Caracas. Según sus palabras, en la ciudad no llegaban a la decena los *disc jockeys*, ese nuevo artífice de las transiciones entre discos y acompañar canciones, arte que poco a poco tomaba forma. Oscar Hernández es, según Merola, uno de los primeros DJ de discotecas, que antes solo se dedicaban a mostrar bandas o tocar discos sin mediador.

La Lechuga, ubicada en El Bosque, fue uno de los locales en los que se comenzó a mezclar. Ahí asistían al fin del rock y al auge de la criticada cultura disco, que personalizaría John

Travolta en la película de 1978 *Saturday Night Fever*. Merola manifiesta cómo todos empezaron a aprender, mientras adquirían los equipos que les permitían hacer la magia: platos, plantas, minitecas.

I feel disco

Los ochenta fueron los años cruciales en los que surgió la figura del DJ. Contenido en el libro anteriormente citado, *Loops, una historia de la música electrónica*, el ensayo: “Poderosamente real: la música disco, de The Loft al Paradise Garage”, Raúl Pratginestós, es quien se encarga de sumergir al lector en el vilipendiado mundo de las discotecas.

El contexto es revelador: son los años setenta, tiempo de desilusión hippie. El mundo sufre el primer aumento radical de los precios del petróleo en 1973, en el 75 Estados Unidos se retira de Vietnam, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas comienza a tambalearse.

Han pasado diez años desde aquel episodio de leyenda: se dice que en 1964 Bob Dylan les ofreció a Los Beatles su primer tabaco de marihuana. Las drogas inundan las ciudades y el rock se apertrecha de la psicodelia, que trae consigo confusión y cierto adormecimiento. Ya nada es lo mismo. ¿Cuál es el antídoto? La fiesta. En paralelo a la inconformidad desaforada del punk, surge la música disco, pretendidamente superficial y escapista. Pero que representa un espacio de confluencia entre ciertos guetos *underground* y un *mainstream* que alegremente se reconfigura.

Se encuentran entonces nuevos puntos en común, cíclicos, en el vaivén de la electrónica. Los cambios siempre han sido cuestionados: si ahora algunos se trasnochan preocupados por si el tucky, el funk, o el juke podrán tener cabida más allá de los barrios y favelas; si la música electrónica bailable es la perversión de la academia, pues basta recordar cómo desde un principio los futuristas contemplaron hacer música del ruido industrial, ante la sorpresa del establecimiento.

El surgimiento del disco se consolida a raíz de la hibridación, desde el jazz y el *rhythm and blues* de las voces negras, hasta los acompañados sintetizadores y divas travestis del mundo gay. Pratginestós apunta como primer hit de la era disco el tema “Never can say good bye”, producido por Meco Monardo, quien contacta a una desconocida Gloria Gaynor y a la hora

de mezclar el tema, sube los canales del bajo y la batería para ponerlos en primer plano, sin importarle la orquesta ni darle un rol protagónico a la voz de la cantante.

Ese primer éxito se escucha movido, pero todavía muy cándido. El sexo habría de llegar de forma más explícita a la discoteca con la mediación del italiano Giorgio Moroder y la próximamente gigante Donna Summer. La canción “Love to love you baby” es una variación sobre el sonido del orgasmo, de los sensuales quejidos de la euforia. Este dúo de productor y diva habría de llevarse toda la fama de las pistas de baile, y seguramente el *soundtrack* de miles de blancas líneas agitadoras del descontrol y los placeres. En el 78 se alcanza la cúspide de esa relación: el tema “I feel love”, sin duda profético. Pratginestós asegura en el ensayo que en su momento apenas fue un “hit pasajero, la extravagancia de un loco de laboratorio”. Pero cuyo espíritu sintético, escuchado en el 2013, suena al presente.

Fiebre venezolana

Una vez llegada la cultura de las discotecas a Venezuela, eventualmente estalló el desacuerdo. Venezuela vivía sus años sauditás, de prosperidad inédita. En 1974 asume el gobierno de Carlos Andrés Pérez, adelanta la nacionalización del hierro y del petróleo e inaugura una época de inmenso gasto público que terminaría rápidamente en endeudamiento y en el quiebre de esa ilusión.

Del movimiento que Tony Merola habla con optimismo y quizás con el entusiasmo idealizado de la nostalgia, otras voces recuerdan cómo también se le cuestionó con energía. Es fácil imaginarse, aupados por la lluvia de petrodólares, a cientos de venezolanos contagiados por el disco, vistos con recelo, por ejemplo, por una izquierda recientemente pacificada, que en el 73 cambia las armas por curules en el Congreso nacional, pero que sin duda no olvidan su cruzada anticapitalista.

Seducidos por la explosión del nuevo mercado de discotecas, muchos rockeros ven hacia otros lados. Félix Allueva en su libro *Crónicas del rock fabricado acá*, refiere el cambio que empezó a ocurrir en algunos intérpretes a raíz de esta nueva corriente: “Rudy Márquez, el otrora rockstar, ahora con pantalones bota ancha y talle alto, más chaqueta de amplia solapa, bailaba disco...”. Acompañan a Márquez otros nombres del rock nacional que producen un

“muy buen álbum dedicado íntegramente a esta tendencia: *Rudy Márquez Dancing & Dancing*, en 1979”.

Muy pronto se sumó un proyecto buscaría a la diva criolla. Ruddy Márquez produce el disco *Ámbar*, en el que María Conchita Alonso, que comenzaba a adquirir fama por su belleza y coqueteos con el modelaje y la actuación, protagoniza un sonido, según Allueva: “basado en las nuevas tecnologías [y que] representó un adelanto para la Venezuela enganchada al jazz fusión y el rock grandilocuente”.

Uno de los éxitos de *Ámbar*, la canción “Love maniac”, se convirtió en un hit inmediato. En tarima, María Conchita Alonso hacía recordar las maneras de Donna Summer, con pasos más concentrados en la sensualidad y el desenfado que en complejas coreografías. Guantes rosas, un pronunciado escote cuyas cotas triangulares marcaban el trayecto deseado, otras ampulosas fronteras. Terminaban los setenta y la cultura de discotecas comenzaba a molestar al rock y a quienes le cantaban a las injusticias.

Paul Gillman, rockero que para ese año de fin de década tenía diecinueve años, es uno de los que comanda el descontento contra el auge disco. Según Allueva reseña en el libro, fue uno de los líderes de una protesta que en Valencia salió a la calle a quemar discos de artistas con aquella tendencia escapista. Citado por Allueva, Gillman recuerda su descontento: “Estábamos en contra, totalmente en contra de lo que se le estaba haciendo al joven; se le estaba callando como ser humano y se le estaba convirtiendo en un monigote de flux blanco y pelo engominado en las discotecas”.

La retórica de Gillman se desboca y hace sintonizar una especie de volver al futuro militante: “Nosotros nos sentíamos realmente patrióticos, con nuestro Carabobo metido por dentro, fuimos los libertadores del rock nacional”.

Esta andanada de resistencia la comandaría Gillman, para rescatar, precisa Allueva, el sonido de un rock más pesado, influenciado por bandas como AC/DC, Queen y Kiss. Inaugura la década el presidente Luis Herrera Campins y los humos fatuos de la Venezuela acaudalada comienzan a dispersarse. La furia contra la música se vuelve premonitoria de los viernes negros y estallidos por venir.

Sin embargo, pasadas ya tres décadas desde la polarización ochentosa, se ha comenzado a rescatar la música disco no solo como un ritual escapista sino como origen del culto al DJ y la música bailable. Pratginestós señala un aspecto ineludible que rescata a la cultura disco ante los ojos actuales: la hibridación, tanto musical como sociocultural. Al respecto, el autor asegura:

“Social porque era la primera vez que la cultura del americano medio, blanco, anglosajón y protestante (los conocidos como *wasp*) entraba en contacto con las subculturas consideradas marginales: negros, gays e hispanos. La música disco abolía las diferencias y los hermanaba en la pista de baile; sudorosos y felices, todos eran iguales bajo los focos de la discoteca. Y musical porque el propio género nació de la mezcla de estilos, de la improbable combinación de mil y un géneros musicales que realizaban los DJs cada noche en sus cabinas. La *disco music* era el *melting pot* primigenio, allí donde la música africana y clásica se daban la mano, y donde tanto tenían cabida las divas del gueto como los europeos cibernéticos”.

Poderío portátil

De nuevo en *Dual Club*, Tony Merola sigue contando cómo la música electrónica crecía para convertirse en la favorita de las fiestas populares venezolanas. Las minitecas, explica, fueron la materialización de la escena.

Con el nombre de minitecas empiezan a darse a conocer equipos móviles de música, que eran capaces de llevar la experiencia de la discoteca a cualquier parte. Consolas cuadradas, de considerable tamaño, pedestales en los que los incipientes DJs aprendían a mezclar canciones. Los equipos se iban comprando poco a poco, mientras se le incorporaban luces, identidad gráfica: nacían marcas reconocibles que después se pelearían por animar las fiestas. Una industria fue creciendo: Sandy Lane, Betelgeuse, New York New York, son solo algunas de las más recordadas. En las guerras de minitecas, demostraban cuál enloquecía más al público. Recuerda Merola:

“Cuando aprendimos la técnica de mezclar, cada quien armó sus propias minitecas, les puso nombre. Las rumbas eran apoteósicas. La primera guerra a gran escala llevó 20 mil personas al Poliedro de Caracas. La ganó una miniteca llamada Crazy Cool. Si en ese momento hubiésemos sabido producir, Venezuela tendría DJs legendarios”.

La escena que comenzaba a tomar forma, estaba ligada a la improvisación. Los *crews* minitequeros se tecnificaban con base en el ensayo y el error, en quemar cornetas y aprender a conectar sus sistemas de sonido. Merola afirma que la técnica que habían logrado para mezclar era pionera, que no logró desarrollarse para producir nuevos temas, lo que los hubiera catapultado:

“Viajé a Italia, a Puerto Rico, Miami, y allá no mezclaban como nosotros. Nos destacábamos en cómo hacías sentir un tema tras de otro, para que parezca una secuencia de varios temas, que nunca terminan. Hicimos clínicas en Aruba y Curazao”.

Las frustraciones, el impulso de un público que consumía con avidez su nuevo oficio y éxito, son argumentos que le permiten a Merola afirmar definitivamente: “A partir de las guerras de minitecas explotó en Venezuela el mercado dance”.

La inquietud del house

El arte de la mezcla es lo que comienza a crear una cultura que toma, *samplea*, reproduce y se apropia de la música para crear nuevos géneros. El house, el dance, comienzan a tomar forma en los años ochenta como una radicalización del sonido disco, pues busca centrar la atención ya completamente el ritmo, concebido con una mayor velocidad. El beat, a paso veloz, vence raudo en el *dancefloor*.

Luis Rafael El Mago, reservado, poco a poco comienza a develar la narrativa de su oficio. Reconoce la trayectoria de su música, que se nutre de la llegada del rap, el hip hop y el electro. El gusto de las audiencias se vuelca hacia ritmos más violentos, que iban creando pasos novedosos. El Mago explica:

“Está escrito que la agresividad del *beat* es lo que genera la adrenalina en el público. Tú le tapas los ojos a una persona, y solo con la música va a sentir sus emociones diferentes. Cuando en una mesa sueltas un tema ves la reacción inmediata. A lo mejor algunos se sentirán extraños porque no lo han escuchado nunca, pero poco a poco te toma, completamente. Eso pasa con los géneros urbanos”.

Ante esa definición, obtenida con los libros de la calle, los maestros de la academia asienten. El concepto de un tipo de música echa específicamente para su recepción, que cambia mientras se profundiza la noche, es uno de los pilares conceptuales que toma Stan Hawkins en su artículo “Siente el ritmo caer: la música house como retórica”, del libro *Analizando la música popular*, publicado por la Universidad de Cambridge. Allí explica que las habilidades del DJ para mezclar y editar deben concentrarse en la respuesta del público a través del baile, pues los temas de house están hechos con una estructura particularmente abierta que le permiten al DJ tiempo y espacio para medir el pulso de su audiencia.

En esa relación particular, según Hawkins, toma cuerpo un ritual que revela el corazón de la producción y el consumo de la música. Asegura: “En ese sentido, entender el baile como una respuesta a la música house se relaciona con el reconocimiento y utilización del avance tecnológico y de las culturas”.

De varias historias sobre el origen del término, Hawkins toma como válida la que relata Juan Atkins, DJ de Detroit. Más allá del nombre *Warehouse Club*, meca del género en Chicago, recuerda cómo cada discoteca tenía una selección cuidadosamente guardada de sus discos propios, conseguidos a fuerza de búsquedas internacionales, ánimos de espía y de horas en tiendas, sorteando acetatos. Ahí, esa placa que identificaba a la discoteca se le llamaba “house record” o el disco de la *casa*, lo que eventualmente devino a mezclas inéditas creadas por los DJs que entonces sí serían completamente exclusivas. Había nacido un género.

El Mago se siente fundador de una época en Venezuela, pioneros para que una nueva generación se dedicara a producir su propia música, apropiándose ya de los conocimientos de la remezcla. Él es una influencia confesa de los artífices del raptor house, género ahora desvela a críticos y fanáticos como una manifestación inédita pero que, como era de esperarse, no surge por generación espontánea, es resumen del aluvión minitequero, de las luces estroboscópicas de los ochenta:

“La música electrónica está ligada a la inquietud de generar nuevos sonidos. El raptor house es un estilo radicalmente urbano. Nació de dos o tres personas. De hecho, antes de ese yo quería implantar un estilo que se llamaba *techno street*, un techno con un sentido callejero. De allí, según mi concepto, toman influencia para crear el raptor house”.

El adjetivo urbano no viene dado por inocencia o por lugar común. El Mago lo utiliza para diferenciar cómo toman forma estos géneros electrónicos, que no pasan ya por costosos laboratorios o experimentaciones académicas. Se hacen en el barrio, en las fiestas entre vecinos. Ahí se comienza a perfilar el sonido bajo el cual se agrupan al oído venezolano todas las corrientes de baile: la changa. El Mago asegura: “Esto no comienza de algo muy grande, sino de panas que hacen fusiones, les gusta a la gente y nace el género”.

Debacle y experiencia

El auge de las minitecas, las guerras y fiestas de vecindad, hizo que este tipo de cultura de baile fuera muchas veces satanizada. Su sonido era considerado una injuria en contra de la convivencia. Es, como lo explica George Yúdice en su libro *Música y experiencia*, la salida de la música al espacio público, fuera de conciertos y recintos privados o el tipo de consumo íntimo que representaba la radio en la primera mitad del siglo XX .

Incipientes bandas juveniles, tráfico de drogas, y violencia comenzaron a ser asociadas con este derroche público de cornetas. El fragor de la miniteca se puede comparar con el más personal del *boombox* –reproductor de música portátil-, que Yúdice explica fue relacionado con la toma del espacio por parte de jóvenes marginales, de minorías como la latina y los afroamericanos, “emitiendo a todo volumen lo que muchos percibieron como ruido e inclusive como agresión racial”.

Lo urbano se confunde con la afrenta. Por eso continúa Yúdice: “Esa ruidosa sonoridad fue asociada al crimen por contigüidad con los barrios violentos -guetos- de donde provenían estos jóvenes”. Ciertamente, este hecho, sumado efectivamente a los brotes de violencia que ocurrieron en las fiestas de minitecas, contribuyó a que esta manifestación musical se asociara inmediatamente con la delincuencia, estigma que aún hoy impera.

La energía presente

Estas concentraciones calificadas con los peores epítetos, además, implicaban la masificación de la música, mercantilizada, repetida en un ritmo *4 x 4* tan lejano a la idea de cultura que probablemente ofendería a Adorno, que al nombre “changa” le pondría “desestetificada”: una forma masiva, desprovista de valor estético. Sin embargo, Yúdice se pregunta si ante los ojos y oídos contemporáneos el consumo de la nueva música es una forma de juicio tan válido

como cualquiera, pues “no encontraremos mayor compromiso estético con formas y géneros musicales que la de los entusiastas aficionados que ponen sus comentarios en Youtube...”.

Este tipo de nuevas alineaciones también reivindican la posición de teóricos como Jesús Martín Barbero, quien, citado por Yúdice, señala las posibilidades democratizadoras de fenómenos musicales que puedan cautivar a distintos grupos de personas, pues implican una alcance de mayor amplitud: “Ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese sentir, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente de las masas”.

No es, entonces, un golpe de cultura baja, el reventar de los bajos también tiene consigo un estertor cívico, bailable, ineludible. Yúdice inclusive habla de lo equivocado de utilizar el término masas. Lo remplacea por “redes” y nuevos “mercados de nicho” que hacen implosión con la fuerza de un CD *quemáito* que se reparte con fervor de mano en mano para hacer circular la música.

Luis Rafael El Mago y Tony Merola hace una pausa. Afuera, el incisivo mediodía de Catia La Mar enlentece el tráfico y colma de vapor la brisa de la playa. Mientras comparten anécdotas, las muchachas de limpieza se afanan en preparar todo para la noche. El sitio tiene dos plantas, que según Merola se llenan de gente. Vienen buscando la nostalgia retro, al Mago que mezcla con vinilos. En la torre se puede adivinar la lágrima *Ámbar* de María Conchita Alonso: una erre final curvilínea, henchida, que se precipita por el acetato.

La curva de aprendizaje que supuso la cultura de las minitecas se encontró, solo una década después, con la computadora personal. La capacidad para mezclar y producir música se hacía cada vez más cercana. Se volvió anacrónico recurrir a una costosa miniteca, cuando equipos caseros podían montar la fiesta. El mercado se fue reconfigurando y privaron otros valores. Se lamenta El Mago: “No hay cultura house. Nosotros mismos nos apoyamos, porque ni siquiera hay mercado para que los mismos DJs que producen música la pongan en los locales. Parte de ese debacle proviene de la tecnología”. El reguetón, también fue uno de los grandes enemigos, pues representó “una toma psicológica” de las audiencia, según palabras de Merola.

Públicos, mercados y géneros se difuminan y reencausan. El Mago ha recorrido muchas de las escenas de la música electrónica en el país, las minitecas, los matinés, incontables eventos nocturnos. Desde el 2004 se concentra en producir house, pero no olvida sus conversaciones con Baba, uno de los creadores del raptor. Han hablado de sus influencias y conoce las raíces del género: el techno europeo, italiano, Mauro Picotto; teclados y sintetizadores fuertes. En la noche inaugural de La Guaira, en Dual Club o en La Lechuga, ante los abrasadores gritos de El Poliedro, la electrónica criolla sobrevive a la sobredosis de *gasolina*. Trascendió, sin duda, al Carabobo de Gillman y a la fiebre escapista. En el fondo, son piezas que reconstruyen una escena cuyos hitos adquieren la nitidez innegable de un sonido deseado, que moviliza al cuerpo.

LA CHANGA TUKY: RELATO FUNDACIONAL DE UN RITMO CRIOLLO

El rugido de Las Lomas

Desde la estación del metro de Propatria se ven los bloques de Lomas de Urdaneta, cajones hipertrofiados, grises, encallados en una montaña rodeada por el rojo de los ladrillos. Pedro Elías Corro señala los edificios. Escucha el rapto de un *beat* frenético. Las terrazas de concreto que franquean el valle se estremecen con el bramido de potentes amplificadores; los bajos rugen un sonido ecléctico, percusión caribeña con la bendición del dance.

“Ahí, en la terraza de ese bloque, nació la changa tuky”.

Las ventanas se alinean horizontalmente y una sobre otra forman composiciones geométricas, último bastión de lo apolíneo en una zona ganada por la expansión caótica y absoluta. A Pedro Elías Corro ahora lo llaman por su nombre, a menos así lo prefiere, pero en el año 2005 era DJ Baba. Él estuvo al frente de fiestas de dos mil jóvenes, en su mayoría menores de edad, que tenían sus primeros encuentros con la noche y su coreografía temeraria.

Lomas de Urdaneta está ubicada en la parroquia Sucre, vértice nororiental de Caracas en el que metro entra y sale de la tierra como una costura que marca los confines últimos de la capital. Allí viven unos 350 mil habitantes en no más de sesenta kilómetros cuadrados, según el Censo 2011 del Instituto Nacional de Estadísticas. Es una postal ineludible, puerta de entrada a la ciudad: la autopista que trae desde el aeropuerto a todo el tráfico vital pasa por allí antes de que cada quien se encuentre con sus asuntos. Propatria es la estación terminal de la línea uno del metro de Caracas, trazado primero del sistema inaugurado en el año ochenta y tres. Ahí espera Baba, consciente de la dificultad que un visitante podría tener para orientarse en la zona. A pie por los alrededores, habla sobre sus compras de fin de semana: frutas y verduras para su casa. Es temprano en la mañana y su carro está detrás de la estación, frente a la avenida, donde se detiene ante la sobrecogedora visión de los edificios como zona fundacional de la épica tuky.

Aquella amalgama inseparable que establecieron la música tuky y el baile data de los tiempos de Las Lomas. Baba recuerda que fue precisamente la velocidad que demandaban los pies de

aquellos bailarines lo que propició un aumento en el tempo que culminó con canciones de hasta 150 *beats* por minuto (bpm).

“Yo no quería hacer música de noche. Hacía un tema semanal viéndolos a ellos cómo bailaban. Los veía y las ideas me salían. Porque la música se hace así, comprendiendo el medio ambiente en el que te estás desenvolviendo con las mezclas. Así pienso yo”.

La ropa colgada adorna de forma intermitente cada uno de los apartamentos en Lomas de Urdaneta. Está nublado y la zona parece tranquila, con agradable ánimo de vecindad. Mientras se acerca el medio día los motorizados se despiertan y la música sube el volumen. Aquel paisaje es su morada. Baba se pasea entre los puestos de buhoneros que se agolpan a la salida del metro, saluda a la gente, camina y marca con su índice aquellos puntos geográficos que fueron clave en el desenvolvimiento de lo que se convirtió en su hijo máspreciado. Pasea a los periodistas en la cava de su camioneta y acompaña el recuerdo del coro eufórico de los fanáticos durante sus años de DJ con un batido de fruta y una empanada frita.

“Las fiestas en las terrazas de los bloques eran verdaderamente grandes. A mí me invitaban a poner música y los chamos se volvían locos. Que bailen con lo que tú has creado es una sensación indescriptible. La primera vez me dieron ganas de llorar”.

Contiene la emoción con pausas evidentes. Voltea la mirada nostálgica hacia Lomas de Urdaneta y es un recuerdo que se desboca. Eso se acabó. Es sábado y día de descanso para él. No está ataviado con los preparativos de una fiesta, ni encerrado en el estudio componiendo. Su cotidianidad es otra. Abandonó la música y ahora trabaja en un taller mecánico. Lo que antes fue su vida es hoy poco más que un hobby, un *redondeador* de arepa como mucho.

“Mi autoestima se me fue a cero. Cae el raptor house y caigo yo mismo. Yo no salía de mi casa. Estando el raptor house en su época yo tenía que apagar el teléfono. Las chamás: te amo, te quiero, te adoro. Los chamos: véndeme música. Fiestas por coñazo. Yo dependía de eso. Económicamente me volví una mierda. Mis panas me empezaron a sacar el culo”.

Pedro Elías Corro cuenta una historia que no escapa de sus resentimientos. Recuerda con dolor que todos aquellos que se hicieron fama en nombre de la changa tuky salieron de su casa. Resuena, entonces, aquel eslogan que acompañó el frenesí de sus composiciones más

emblemáticas: “DJ Baba, orgulloso de ser caraqueño, con la música hecha en casa, desde el cuarto de la abuelita”.

La gloria que lo invistió, y que le ganó amigos y enemigos, se ha ido. Prometió seguir adelante. Sigue en contacto con el medio electrónico, pero ya la música que hace es otra, las intenciones también han cambiado.

“Ahora lo hago más de corazón, es más, creo que me siento más cómodo conmigo mismo. Lo hago cuando tengo tiempo, cuando quiero. Lo hago para mí. Yo estoy en búsqueda de la paz de mi alma —dice entre risas—. Ahora mezclo tech house, funk. Si escuchan una canción de antes y una de ahora, piensan que me convertí en Mozart. Vivo ocasionalmente de la música”.

Baba confiesa que el estímulo de las preguntas lo hace recordar memorias que había clausurado. Se emociona y cuenta cómo todavía a donde va corean sus canciones. Esa autoridad que le dio el estilo que desarrolló lo obliga a llevarse un par de discos de sus antiguas creaciones a donde sea que vaya.

“Yo he hablado con disc-jockeys de muchas discotecas y ellos me reconocen el mérito. Me dicen: “Tú eres el único loco que hizo una vaina que se escuchó en toda esta mierda”.

Por más que quiera desligarse, la historia del raptor house está atada a unos buenos años de su vida. Con pequeños detalles es fácil imaginarse las fiestas. Baba enumera los edificios, las rumbas se daban en el más grande: huele a cerveza, a ron, se ven los grupos de quinceañeras esquivas, alevosamente ignorando a sus pretendientes, hay competencias de baile y bebida, hay vicios en su etapa más tierna y en su desafuero menos consciente. Desde la estación seguramente se podría escuchar la música como un estruendo informe. En las terrazas, el raptó de un ritmo veloz es la sustancia invisible entre la que los bailarines mueven los pies y caderas, como en un hip hop cadencioso, complejo y seductor.

Nuevas concepciones de lo popular

La changa tuky carga consigo la etiqueta de popular. Esto, en la ciudad contemporánea, difiere radicalmente de la concepción de lo folclórico que imperó durante mucho tiempo en los estudios culturales. La oposición entre lo moderno y lo tradicional, como representantes

de lo culto y lo popular, respectivamente, es ya un modelo anacrónico, como lo explica Néstor García Canclini. La música electrónica, la changa, con su historia de minitecas, de guerras de baile y fiestas masivas, habla de lo popular reconfigurado, manchado orgullosamente de modernidad, con la bandera de un nuevo folklore urbano.

Las definiciones escapan de la sentencia, de la afirmación científica. García Canclini se aventura a afirmar en *Culturas híbridas* que más bien la respuesta está por “el valor ambiguo de una noción teatral”. De las luces, las claridades y los momentos de confusión en los que la máquina de humo llama a la intimidad en las tablas, pero también a ser aguerridos. En su intención más abarcadora, García Canclini sentencia:

“... Lo popular se pone en escena [...] con el sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y a la vez luchan en ella, los que van elaborando, como en toda tragicomedia, los pasos intermedios, las astucias dramáticas, los juegos paródico que permiten a quienes no tienen posibilidades de cambiar radicalmente el curso de la obra, manejar los intersticios con parcial creatividad y beneficio propio”.

Esta historia de bailarines y DJs apóstoles, nos introducen en una maraña de poder, de fugacidad y olvido. Dentro de la concepción de popular hecha por García Canclini, las relaciones de poder de la audiencia toman la noción de redes, no la verticalidad, no el desamparo con el que algunos podrían ver las culturas alternativas. Canclini los centra, guiado por Foucault, en “situaciones estratégicas”, en “relaciones que se arman simultáneamente en la producción y el consumo”. Esto, en idioma changa es “me gusta tu canción”, “cuándo sacas otro disco”, en “mi tema lo escucha y lo mezcla todo el mundo”; en “tengo éxito hoy, no sé si mañana”.

La diferencia como valor principal de los autores. La música, con la tradición a cuestas, como metáfora de la cultura toda: abandonar las “preocupaciones sanitarias” que también denuncia Canclini, para concentrarnos en los cruces, en los *mashups* que enriquecen esta novedosa estación de folklore urbano.

Búsqueda del *tumbao*

En los estudios Pararrayos, Francisco Mejía —Pacheko— sienta a Yirvin a su lado y enciende la computadora. El lugar muy bien podría ser la antípoda de donde trabaja Yirvin: las computadoras son relucientes, conectadas a mezcladores y cornetas último modelo. Todo está perfectamente iluminado y es blanquísimo, inmaculado, cual utopía futurística.

“Yo no estoy pendiente de Internet. Sí me habían dicho que algunos de mis temas estaban subidos ahí, pero no le paro mucho. —esto lo aclara Yirvin mientras da una vuelta en su silla giratoria”.

Un reciente auge de la música electrónicaailable de orígenes populares, como el juke en Chicago y el kuduro, proveniente de Angola y que produce furor en Portugal, ha hecho que un grupo importante de personas haya decidido revisar lo que ocurrió en Venezuela con la changa tuky. Pacheko, productor y DJ caraqueño que se ha dedicado a cultivar otros géneros de la electrónica de bajos poderosos como el house y el dubstep, es el encargado de enseñarle a Yirvin todos los videos de Youtube que fanáticos espontáneos han subido a Internet y que tienen la música del DJ de Petare como protagonista. Pacheko asegura con euforia: “Nosotros, que tenemos contactos con las estaciones de radio más importantes de la ciudad y sentimos que movemos gente, no sobrepasamos las 15 mil visitas en nuestro video más popular. Uno solo de Yirvin, *Pan con mortadela*, tiene más de 50 mil”.

“Los videos ayudaron a que el ritmo se conociera más, pero también difundieron la palabra *tuky*. Eso influyó para que todo se terminara. La gente sabía que era un insulto, nadie quería que lo llamaran así”.

Estas palabras las dice Yirvin con displicencia. Sin embargo, un hecho previsible fue determinante para apagar la efervescencia tuky: el auge de la palabra coincidió con la prohibición tajante de los matines, amén de la aprobación de la reforma a la Ley de Protección del Niño y el Adolescente (LOPNA), el 10 de diciembre de 2007. Yirvin dice divertido: “Esos carajitos se volvían locos”.

Ahora, en estos estudios de música en el sureste de Caracas, el recorrido geográfico del tuky no es incidental. Creado como un género que se consumía en las zonas populares, después de

que prácticamente desapareciera, ha sido retomado por el colectivo Abstractor. A la cabeza están Pacheko y Pocz —Francisco Mejía y Carlos Mayoral— quienes descubrieron en el tuky un género inédito con fuerza y personalidad para trascender lo local.

“La música que hacen Yirvin y Baba genuinamente nos gusta. Son tipos con talento, el suyo es un trabajo bien hecho”.

Pocz no duda ni un momento en afirmarlo y lo respalda su formación como ingeniero de sonido, como DJ que primero era fanático del jazz más académico y que ahora ha devenido en una particular exploración de lo tropical.

“Nosotros salimos en el 2011 a hacer conciertos en Portugal y varios sitios de Europa. Ahí tú te das cuenta de que tienes un sabor, un *tumbao* caraqueño que no es igual y que te define”.

Ese *tumbao* es el que Pocz y Pacheko han descubierto y que los apasiona, pues personalmente se han encargado de contactar a las cabezas del movimiento, a bailarines y fanáticos del tuky.

La búsqueda los ha llevado a otro dúo: Yirvin y Baba, caciques electrónicos del este y del oeste caraqueño. Ellos dos lideraron en el 2004 el colectivo Raptor House, un *crew* de más de 10 DJs de la ciudad que se juntaron para impulsar un género que el público de los matines pedía a gritos y que no solo ofrecía una plataforma de desahogo creativo, de cultivo del ego, sino una importante oportunidad de negocio. El grupo alcanzaría a realizar un aniversario épico de más de 6.500 asistentes en el Parque Naciones Unidas de El Paraíso, una urbanización caraqueña. Pero la euforia devendría en conflicto. Después de ese hito una irresoluble pelea haría que Yirvin y Baba se separaran. Quedan heridos de muerte el colectivo y toda la escena tuky.

Petare volcánico

Piedras, botellas, coñazos *pa'* los policías. Tómallo, tómallo, tómallo. En la vorágine del desastre, la indignación se materializó en un módulo de la Policía Metropolitana en llamas. Oposición y gobierno habían convocado marchas paralelas en Petare. Era 12 de junio del 2003 y la polarización política en Venezuela colmaba los medios de comunicación y hervía

en direcciones opuestas en cada uno de los habitantes de la ciudad. En el Este esa confrontación quedaría grabada con el nombre de El Petarazo.

En su estudio, Yirvin dice en algún momento de la conversación: “Yo no me meto en política”. Es una afirmación común en los últimos quince años en Venezuela. Viniendo de un productor y DJ podría parecer una declaración forzada, pero Cabrujas —uno de los intelectuales venezolanos emblemas del siglo XX— lo refutaría con fuerza: “Si uno no se mete en política, la política se mete con uno”. Ese azar ineludible configuró los *beats* de Yirvin para que, a raíz de los sucesos de El Petarazo, compusiera una canción homónima que se propagó entre algunas discotecas caraqueñas con el mismo ímpetu del fuego en un depósito de pólvora.

La voz repetitiva: “tómalo, tómalo, tómalo” se convirtió en su grito de guerra, al punto de que de ahí en adelante lo incorporó en muchas de sus canciones. Apenas un año después se uniría con DJ Baba para integrar la coalición primigenia.

“Yo me establecí en Petare porque encontré la oportunidad de montar mi estudio. A pesar de que vivo en Chacao, vengo todos los días: acá me conocen y es donde más rueda mi música. Sin embargo, estoy pensando en mudarme, muchos artistas no quieren venir por miedo a la inseguridad”.

Sentado en el master y con la exclusiva luz de los dos monitores que están conectados al disco duro de la computadora, Yirvin dice esto con vaga resignación. Empieza a elaborar la historia de la changa tuky con parquedad, alternando una sonrisa reticente con el gesto de acariciarse una escasa —y cultivada— línea de barba. Al cuello carga un collar que resplandece entre la oscuridad reinante. Se excusa culpando a una conexión díscola de la que tiene días sin descubrir la falla.

Productor de artistas de géneros como el hip hop, el reggaetón, la salsa y el merengue, logró acomodar su estudio de grabación en un cyber café abandonado. La sala principal es un cementerio de escombros tecnológicos y sillas de todas las clases. En una de las más grandes, de cuero falso y roído, Yirvin se sienta para unas fotos. Se acomoda cerca del único foco de luz y cruza los brazos, con los labios apretados, amenazantes y francamente publicitarios, a la usanza de cualquier rapero norteamericano.

Empezó a hacer música a los dieciséis años. Después del divorcio de sus padres a los diez, se muda definitivamente a Caracas, donde comienza a experimentar con el oficio. Se queda con su papá, dueño de una miniteca que desde pequeño concentró toda su atención. “Cuando mi viejo se iba a trabajar yo me quedaba solo en la casa y me ponía a jugar con los equipos. Trataba de tocar todos los botones y hacerlos funcionar. La miniteca de mi papá se llamaba Erupcion y con ella empecé a tocar, a girar por todo el país y hacerme conocido”.

En el mismo piso de estudio hay una peluquería. La dueña entra y le pregunta por su encargo. Yirvin aclara que ya está listo, que en unos minutos le entrega el CD. Antes de grabarlo definitivamente, lo pone en la computadora: también trabaja grabando comerciales que pasan en las radios locales, avisos de quince años y demás micros que ameriten cierta producción de sonido. Su afán es profesional: “Cuando descubrí que esto era lo mío me puse a estudiar. Aprendí armonías y composición, me contacté con músicos de afuera que me traen buenas grabaciones de instrumentos para mis temas. El resto lo hago yo con la computadora”.

Jóvenes en un videoclip

Cuando la imagen de cientos de menores de edad agolpados en la puerta de un sótano, que les ofrece la experiencia de una discoteca a pleno sol del día, una de las preguntas que alcanzarán a los testigos es qué significa ser joven. ¿Cómo se entienden esas ansias nómadas por crecer, participar del mundo y ser escuchados?

Rossana Reguillo, antropóloga social, explica en su libro *Culturas juveniles, formas políticas del desencanto*, que la categoría de joven trasciende la definición biológica y se centra en considerar, de entrada, “su carácter dinámico y discontinuo”. Pasar de la homogeneidad a la diferenciación entre cómo conciben el mundo, cómo lo representan y cómo se relacionan con él.

Ante la institucionalidad, el joven reclama su relación con el espacio público y esto lo enfrenta a la convivencia con el otro, a la ley. Una nueva perspectiva aportada por Reguillo permite entenderlos como “sujetos con competencias para referirse a las entidades del mundo, es decir, como *sujetos de discurso* y como *agentes sociales*”. Superar la estigmatización

violenta, el prejuicio, para empezar a generar espacios de entendimiento, así este entendimiento signifique baile.

La dimensión cultural, que resuena al timbrar la palabra tuky, “se ha convertido en un espacio al que se han subordinado las demás esferas constitutivas de las identidades juveniles”, explica Reguillo. Allí se encuentran, en la consola del mix, los significados, bienes y productos en los que los jóvenes se identifican y se hacen evidentes para el resto de la sociedad. Esas industrias “han abierto y desregularizado el espacio para la inclusión de la diversidad estética y ética juvenil”, en contra de las instituciones sociales tradicionales como la escuela y los partidos políticos.

La noción de identidad desintoniza la rigidez de la tribu y calza con la del videoclip, con la sucesión de imágenes que rompen la lógica moderna, del cuento perfectamente hilado, para condensar un discurso múltiple, que se nutre de todos los referentes, de “nuevos lenguajes y nuevas síntesis”, de los que todos puedan aprender y reconocerse. Reguillo va del video a las ansias por hacer el *click*: hoy es el hipertexto el que mejor permite acercarse a los jóvenes. La metáfora es un día cualquiera en internet: “Para estos navegantes, los jóvenes, el cambio constante es irrelevante, en la medida en que cada ‘salto’ los coloca con renovado entusiasmo en un nuevo lugar”.

“Tuki love”

En el cine, una fiesta es un montaje de planos veloces, luces estroboscópicas y sonidos que marean. Pero todos con un sentido. Pacheko los personifica: es efusivo, aluvional, un torrente de gestos, ideas y propuestas que se coreografían con su oficio. Formó parte de la banda de música electrónica introspectiva Todosantos, referencia para muchas agrupaciones como la La Vida Bohème, ahora indiscutibles reyes del rock emergente nacional. Pacheko estaría en Todosantos junto a otros intérpretes que después de la disolución harían todas carreras como solistas: Mariana Martín Capriles —MPEACH—, Ernesto Pantin y Alberto Stangarone, ahora bajo el alias de Sunsplash.

Como un torbellino del bass, Pacheko, ojeroso, es un militante apasionado, hasta de los shorts, pieza de ropa sempiterna que él defiende por pertenencia a lo tropical. En la puerta de las fiestas Abstractor, se le pudo ver más de una vez negociando con el seguridad de turno para

que dejara entrar a un ávido pero incauto fiestero vestido con *chores*. En las rumbas que organizaba con Pocz antes de mudarse a Barcelona, la ropa debía ser cómoda, nada que ver con la formalidad de los locales caraqueños más pretenciosos. A una Abstractor se va a comulgar con los excesos, a acabar el trapo.

Pocz & Pacheko se encontraron en esa quinta del sureste de la ciudad donde Yirvin vio por primera vez sus temas alegremente animados en Youtube. En Pararrayos, estudio de producción, conocieron a Alain Gómez, vocalista de la banda Famasloop, experimento pop y electrónico, uno de los más importantes en la escena *indie* caraqueña y a Luis Garbán —Cardopusher—, DJ de los géneros más ácidos y oscuros como el breakcore. En ese ambiente era inevitable que tantos antecedentes, influencias, trabajos y conversaciones casuales terminaran en producciones con mayor elaboración, aventuras mejor pensadas para abrirse paso y proyectarse.

El dúo Pocz & Pacheko nació el 29 de noviembre de 2009 con el CD *The bangover*, un mix continuo de 23 temas con colaboraciones de artistas que lo hacían una pieza heterodoxa con influencias de dubstep, jazz, reggae, techno y punk. A la hora de componer, Pocz es el de las escalas, notas, arquitecto más racional de melodías; Pacheko, autodidacta confeso, es el del *feeling*, quien apuesta por las vísceras y los *beats*.

En el vaivén de esos meses darse a conocer no sería difícil, en una ciudad con locales contados para propuestas alternativas al todopoderoso reggaetón y la eterna salsa. En el 2010 comenzarían a hacer fiestas bajo el nombre de colectivo Abstractor, agrupando a entusiastas de la música electrónica con la idea de empezar a crear un público. En la Caracas horizontal, el valle que se explaya de Este a Oeste y está contenido al norte por el cerro El Ávila, alguno de sus seis millones de habitantes tenía que animarse a bailar estas mezclas.

El tránsito de Pocz & Pacheko los llevaría a digerir todas las propuestas electrónicas a las que tenían contacto desde Internet. Nombres de músicos internacionales como DJ DeVille de Senseless Records, un sello londinense, y Chrissy Murderbot de Chicago, desfilarían durante el primer año de las Abstractor. Sin embargo, ninguno de los criollos dejaría de pensar en lo local. En el *tumbao* caraqueño que los haría aderezar los ritmos que consumían de blogs y músicos extranjeros. Cuántas veces le retumbaría a Pacheko la pregunta “¿Cómo voy a destacar si soy uno de los miles de DJs que ponen en dubstep en el mundo?”.

“Tuki Love” fue la respuesta. La música y el video son un homenaje a una estética caraqueña que pasa por minutos de bailes improvisados en liceos y en interiores descuidados, de colores pasteles vencidos por el tiempo y ladrillos omnipresentes, hasta imágenes de archivo de la ciudad. Un paneo noventoso por los rascacielos de Parque Central, un Daniel Sarcos que anuncia una precoz y francamente incómoda llegada del 3D a la televisión nacional. Misses bailando. Walter Mercado dando vueltas por la pantalla invocando al amor. Público que revienta. Pompones de colores. Guillermo Dávila. Todo un caldo semiótico que deletrea Caracas sin camisa, motorizados y los albores de un nuevo milenio empobrecido pero con un ritmo que a todos contagia, que es el fondo de pasos improvisados, besos y proezas. Todo armado por Sergio “El Hase” Barrios, artista del graffiti, el video y la calle. “Tuki Love” — escrito con “i” latina— fue el himno/statement con el que Pocz & Pacheko comenzaron su idilio tuky.

Rapto de platino

Yirvin muestra en su computador a diez DJs en tarima. Es de día en el Parque Naciones Unidas, en El Paraíso, en el centro de la ciudad. Poco a poco el aforo se va llenando de gente, menores de edad en ropa deportiva que llegan azorados, contentos. La toma es prácticamente aérea. Se van agrupando, hacen círculos para saltar que recuerdan a los *pogos* de fiestas punks, formaciones entre marciales y coreográficas en la que los puños se sueltan al ritmo de la música. Unos saltan abrazados; otros gritan. Mientras se hace de noche se abarrota el coso. La cámara, de ser una transmisión oficial, tendría el rótulo “falla de origen”. Nadie, sin embargo, jamás estuvo interesado en transmitirlo. Entre cortes abruptos y premoniciones dionisiacas el plano se sitúa de nuevo en los DJs. La formación original es discutible. Podrían ser diez, a pesar de que el narrador ansiaría los doce, número bíblico. Abajo, el mar de Egipto revuelto.

“El primer aniversario del raptor house fue esa fiesta de más de seis mil personas en el Parque Naciones Unidas, el 21 de agosto de 2005. Lo recuerdo perfectamente porque de ahí salió mi casa. En el 2006 ya estábamos separados”.

Baba recuerda esto con la misma emoción que Yirvin, a pesar de que su enemistad sea irreconciliable. Cada uno fue el líder de su facción geográfica cuando en el 2004 se reunieron

para impulsar el género raptor house, nombre científico de la changa tuky. Baba comandaba a los del Oeste, junto a él: Raymond, Deep, Yoicer y Armando; Yirvin a los del Este, consigo: Rosmel, Edward Alberto, Jesús El Coco y Yeliezerd. Los diez estaban en tarima ese día, exultantes. Los chamos los adoraban, las entradas se habían vendido consagrando la promesa del éxito. Baba es quien se adjudica el nombre:

“Los del Este se unieron a nosotros. Mi pseudónimo era Baba The Raptor DJ. Por eso se empezó a llamar raptor house. El primer logo lo diseñó Yirvin, aunque nunca fue el oficial. Es un dinosaurio porque a mí me gustaban mucho los Raptors de Toronto”.

El colectivo parecía funcionar. Baba asegura que del CD debut del raptor house —“primer CD que hago con música de otros”— se vendieron más de un millón de copias, a un promedio de 400 por cada matiné. Esta cifra, si bien hipertrofiada e inverificable, se enfrenta con la realidad del pequeño mercado venezolano. Inclusive, desestimándola con los ojos más severos, la placa sería sin duda una de las más vendidas del país y habría obtenido sus laureles comerciales. Para muestra, en el 2011 se le entregó el reconocimiento “cuádruple disco de platino” al artista Franco De Vita por haber superado las 40 mil unidades de producción de su disco *Primera fila*, según datos de Sony Music Venezuela.

La distribución era marginal pero eficiente: nunca una de las tiendas de discos establecidas en el país para la época como Recordland o Esperanto llegaría a ver la placa en sus estanterías. Ellos mismos diseñaban sus artes, quemaban los CDs y los distribuían en fiestas, con buhoneros en la calle y mercados populares. En La Hoyada, en la Redoma de Petare, en cualquier puesto de *quemaitos* era que podían conseguirse los temas de raptor house.

Habían construido un negocio exitoso. Baba es quien ofrece datos sobre las ganancias que llegó a percibir. Promedia un millón de bolívars semanales. Una cifra que para un joven que todavía no alcanzaba sus treinta años no era despreciable. Para el 2005, unos 500 dólares. Las fiestas, además, cada vez llamaban a más menores de edad. Imán automático para los vicios, en un país que vive un aumento exponencial en el crimen, que para el 2005, según el Observatorio Nacional de la Violencia, promediaba una tasa de 37 homicidios por cada cien mil habitantes.

Las peleas entre bandas y predecible flujo de drogas trajeron consecuencias. Baba no salió totalmente librado:

“A mí me detuvieron porque consiguieron psicotrópicos en una fiesta en la que estaba poniendo música. Me decomisaron los equipos, pero a la mañana siguiente me dejaron ir con una advertencia y me devolvieron todo”.

En sus relatos, Yirvin y Baba coinciden en la ligereza con la que tenían que enfrentarse a las autoridades para que sus fiestas continuaran. La plata pasaba de mano en mano. La presión cada día aumentaba: Guardias Nacionales, Policías Metropolitanos. Cualquier cuerpo con jurisdicción sabía que pasearse en la noche temprana por Sabana Grande era encontrarse con los matines y su ilegalidad evidente. Dependiendo del ánimo de las autoridades podían dejar pasar la fiesta. Otras veces se ensañaban. La changa tuky era el *soundtrack* de una noche demasiado volátil.

El tuky en contra

Contestataria y revolucionaria, la electrónica nació para marcar sus distancias con el orden musical establecido. Es hija de la ruptura y de la crisis entendida como el cambio del cual no hay vuelta atrás. Las últimas décadas del siglo XX la vieron apoderarse de la fiesta, con la etiqueta de superficial a cuestas por su contraste con otros movimientos manifiestamente libertarios como el rock y sus subgéneros.

Sin embargo, la electrónica fungió como el himno del escape, para cerrar los ojos y dejar que el cuerpo se moviera sin tapujos, sin mediar palabra, sin obligaciones coreográficas. Esto lo relata Rosana Reguillo, en *Culturas juveniles*, específicamente con relación al movimiento rave de los noventa: “La abolición de la palabra como medio de comunicación: esa es la regla, ese es el juego. Estar juntos sin hablar, sin tocarse. Lo que aquí cuenta es el movimiento del cuerpo, la música como vínculo social, como expresión”.

La escena se enciende en una liberación que es tanto colectiva como individual. La juventud entra en un trance potenciado por la tecnología expresada en el retumbar de los bajos que hacen estremecer el cuerpo por sí solo y en las sustancias biológicas que acrecientan las sensaciones que brinda la experiencia.

Oriol Romaní y Mauricio Sepúlveda explican en el artículo “Estilos juveniles, contracultura y política”, publicado en la revista *Polis*, que las culturas del techno hacen un uso contracultural del cuerpo que se ve expresado en una experiencia. Dicha experiencia está regida por una trinidad conformada por la música, el baile y el uso de drogas: “La música, el baile y el uso del éxtasis *desterritorializan* los cuerpos de su trama funcional y utilitaria, inaugurando temporalmente una zona antieconómica en la que la producción de la experiencia placentera se agota en su mismidad”.

Estos autores coinciden en que el uso de las drogas, especialmente las sintéticas, habrían jugado un rol fundamental en la emergencia de nuevas formas de gestión corporal y en cómo se crean y experimentan las identidades. Es la reivindicación de las sustancias psicotrópicas como potenciadores de un comportamiento contracorriente que lleva a niveles de conciencia hiper-reales.

De la última década del siglo XX venía configurándose el ambiente. *El Universal* del 21 de noviembre de 2003 publicaba una reseña sobre el aumento del consumo del éxtasis en la población joven de Venezuela. Allí, el psiquiatra Julio Flores explica que esa droga hizo su debut en Venezuela a mediados de los noventa precisamente en las fiestas rave que se realizaban en la capital.

No fue difícil que la dinámica permeara en los grupos más jóvenes. Atrapados en una niñez difícil, marcada por la deserción escolar, la violencia desde tempranas edades y las tasas de embarazo precoz más altas del continente, el vertiginoso paso a la adultez del joven caraqueño veía el transitar por la fiesta y su nombre legitimador de matiné. Eran el ambiente de los primeros cortejos y el coqueteo con el desenfreno de miles de adolescentes que se apuraban por crecer.

La luz de la tarde brindaba visos de aparente normalidad: un espacio de esparcimiento para que el muchacho del barrio disfrutara alejado de los peligros inherentes a la noche caraqueña. Sin embargo, tan pronto como en el año 97, los medios de comunicación reseñaron, tímidamente, una rutina signada por el abuso adolescente de las sustancias ilegales.

Era la época de las guarapas mortales, aderezadas con bastante más que unas cuantas gotas de alcohol, y que se colaban en la fiesta clandestinamente. El Russian War, el Power Ranger, el TNT-Burundanga, el Molotov, el Teterito, el Quita Pesares, el Agua Loca, el Abre Piernas.

Entrado ya el nuevo milenio, la venta de alcohol y drogas duras se convirtió en la normalidad. La changa tuky nació allí, entre adolescentes intoxicados, escapados del colegio, que se citaban de viernes a domingo para bailar de espaldas al mundo. El tempo de la changa precursora aumentó en la misma medida que los excesos, e hizo su entrada la violencia. Los titulares pasaron desapercibidos en los periódicos inundados por otras noticias similares.

Los pocos registros hemerográficos muestran los testimonios de los vecinos quienes hablan de mafias anidadas en callejones y entre los pasillos de los bloques que se imponen intermitentemente en las barriadas más populares de Caracas. Hablan de silencio, de complicidad con los cuerpos de seguridad. Los vicios necesitan ganar adeptos y en el matín toma cuerpo una juventud sin vigilancia que se pierde en la vorágine del momento.

En 2005, amparados por la nueva reforma de la LOPNA, las autoridades destruyen la legalidad de los matínés. Los cultores de la changa tuky pierden el impulso que les brindaba la legitimidad y dejan de planificarlos. Sin embargo la fiesta no se apaga, sino que se esconde, incluso se ensombrece. Ya no ocurrían en grandes clubes a la vista de la tarde de Sabana Grande. El matínés se refugió en el territorio casi infranqueable de los barrios.

El viernes 4 de marzo de 2007, reporta *El Universal*, la fiesta se prendió en la platabanda de una casa sin número del barrio Isaías Medina Angarita, a los pies de las azoteas de Lomas de Urdaneta que vieron surgir el rugido tuky. Una discusión por una gorra terminó en una balacera que dejó dos muertos de 18 y 19 años y más de 26 heridos. El asesino tenía 16 años. Una vecina describe el caos: jóvenes despavoridos que en la avalancha derrumbaron la platabanda y cayeron por lo menos diez metros. Cuenta que no es la primera vez que allí se realizaron matínés y que las riñas ocurren siempre por el flujo de alcohol y de pastillas.

Eso ocurre mucho después de que la prohibición de los matínés ya es oficial y de que el adjetivo tuky se hubiese convertido en uno peyorativo. Ellos siguen celebrando a su ritmo y sin posibilidad de que las sentencias los frenen. Aún en la actualidad, las autoridades siguen persiguiendo los matínés clandestinos, emitiendo prohibiciones, organizando redadas.

En *El nacimiento de la contracultura*, Theodore Roszak habla también del abuso de la experiencia psicodélica como habitual en el desarrollo de movimientos jóvenes: “En la franja bohemia de nuestra cultura joven y disconforme, todos los caminos conducen a la psicodelia. Correctamente entendida (lo cual es rarísimo), la experiencia psicodélica es uno de los elementos más importantes de la negación absoluta de la sociedad paternal por parte de los jóvenes”.

Roszak afirma que es ese desenfreno desmedido el que produce el declive de muchas expresiones afines. En el caso de la changa tuky, ocasionó la persecución de los matines, con lo cual quedó momentáneamente huérfana. “Es precisamente su frenética búsqueda de esta panacea farmacológica lo que empuja a muchos de los jóvenes a perder de vista los elementos más valiosos de su rebelión y que, además, amenaza destruir sus más prometedoras intuiciones”.

La estocada, sin embargo, no fue mortal. La changa tuky quedó latente en sus seguidores, quienes siguieron demandándola sin importar que algunos de sus exponentes se hubiesen retirado de la escena. Solo fue cuestión de tiempo antes de que la rescataran nuevamente.

Cisma electrónico

Contener a diez DJs exitosos, conciliar sus egos y los vicios espontáneos de las fiestas fue una tarea imposible. Todos formaban parte del mismo *crew*, pero en el trajinar de la oferta y la demanda cada quien tenía sus propias parcelas. Yirvin y Baba ponían música en locales enfrentados por el público: Adrenalina, Estatus, Éxodo y el café La Iguana en Sabana Grande; Xtremo en Chacaíto; Grand Prix en La California; El Cacique en Petare. A la par, cada uno tenía su propia fama y nombre.

Yirvin habla de chismes, de rumores entre los estruendosos espacios de las discotecas. Lo cierto es que él destacaba. Un impulso personal lo llevó a acuñar su propio género: el hard fusion, cuyo ritmo es todavía más veloz que el raptor, según su creador. Baba no cedía, quería arropar bajo su pisada fuerte todo el éxito de la changa tuky. “Yo era muy volao, lo admito, era muchacho. Tuve mucho ego. Y es que si tú no me respetas a mí no tengo por qué respetarte yo a ti”, profiere Baba. Una noche recibió una llamada, había sido pronunciada la

sentencia final: “Ha muerto el raptor house, viva el hard fusion”. Eso, a los oídos del DJ de Propatria fue un anatema imperdonable.

Alimentado por esa pugna que surgió desde muy temprano, Baba fue siempre un celoso de su música. Menciona como un hito el momento en el que permitió la inclusión de otras canciones en sus producciones propias y no tiene problema en asegurar que no estuvo dispuesto a dejar que nadie se aprovechara de su trabajo.

“Yo hacía mi música, tenía una semana poniendo el tema. Si me lo pedían, obviamente no lo iba a dar. Ya con eso tenía un enemigo. Yo me cree muchos amigos, pero tengo muchos que me tienen *arrechera* a muerte. Todo siempre fue la música. Con la música me hice amistades y enemistades”.

Cuando la prohibición de los matinés se hizo efectiva, el raptor house quedó agonizante y sin un ambiente para seguir creciendo. La estocada final consiguió un movimiento dividido; unos líderes más preocupados por su supremacía personal que por la del género que no opusieron mayor resistencia.

Baba mira en retrospectiva con sorpresa ante las preguntas obvias: una vez prohibidos los matinés, ¿por qué no reimpulsar el género en otras esferas?, ¿por qué resignarse a la derrota? Admite que nadie le hizo esas preguntas en aquel momento y que él mismo tampoco fue capaz de formularse las. Confiesa que los chismes y el ajetreo al que estaba sometido terminaron por cansarlo.

“Me di cuenta de que en un punto no lo estaba haciendo con el mismo gusto. Los temas dejaron de durar seis minutos y empecé a hacer editajes cortos. A finales de 2007 hice un disco que se llamó *Raptor house final*. Cuando yo dejo de hacer raptor house, el movimiento muere. Le quitaron la raíz al árbol y el árbol no creció más”.

Demasiados problemas. El retiro de Baba fue definitivo. Sin embargo, en el 2012, reconoce que no pudo dejarlo: “Qué bolas, tanto que yo traté y mira: me siguen pidiendo temas. ¿Hace cuánto que yo hice esa vaina? Soy un ícono”.

Negocio renovado

En el primer sótano de Parque Cristal, en la pujante y acaudalada urbanización de Los Palos Grandes, un nuevo estudio de grabación acaba de abrir sus puertas. Ningún aviso externo advierte su existencia. Para los ejecutivos que todos los días estacionan sus carros allí para trabajar en empresas de tecnología, telefónicas, aerolíneas y bancos, esas manecillas en una pared de la isla central pasan desapercibida.

Dentro, todo es nuevo. Un espacio envidiable. Dos monitores amplísimos capturan la mirada. Son los guardianes del vidrio que separa la consola de la sala de grabación. A la izquierda un escritorio nuevo reposa en la esquina. Un afiche decora la habitación y anuncia al dueño del negocio: “Yirmusic”. Yirvin da el *tour* de su nueva oficina con orgullo. Hace pasar al otro cuarto: una sala de ensayos con una batería que espera por grupos de salsa y merengue. Acá es donde se nota que la mudanza es reciente, está todavía desorganizado, pero el espacio es absolutamente prometedor.

Yirvin se asoció con Edward Torrealba y logró alquilar el espacio. Su promesa de mudarse la hizo realidad a menos de un año. Acá podrá llamar a los grupos que están interesados en sus habilidades de productor sin que sientan miedo cuando pronuncia el nombre “Petare”. Ahora la historia es otra. Tiene su moto estacionada bajo techo, está estudiando producción musical y trabaja junto a ejecutivos *yuppies*. Para el creador del hard fusion, la música definitivamente no es un pasatiempo.

La garra se afila

La changa tuky es un ritmo que se disfraza con varios heterónimos. Pero ninguno ha muerto. Baba sigue produciendo temas que lo divierten, que buscan “la paz de su alma”. Ya no organiza encuentros, pero sí participa como DJ invitado a las fiestas que escoge; no a todas. Es padre de dos hijos y ya no le interesa la vida que tenía hace siete años.

Yirvin, en cambio, es un productor establecido que cree en su oficio y en que la changa tuky pueda vivir un *risorgimento*. A la cabeza de esta iniciativa está el colectivo Abstractor. Pacheko ahora vive en Barcelona, España: ha tocado en Berlín, París, Lisboa. En su empeño por llevar el estandarte tuky ha logrado llamar la atención de varios medios de comunicación,

entre ellos *Der Spiegel*, en Alemania, en un artículo disponible en línea que se titula “Elektro global: Bastards mit fetten Bässen” —Electro global: bastardos con bajos fuertes—, en el que la changa tuky comparte con experimentos híbridos parecidos como el guarachero tribal en México y el coupé decalé en Costa de Marfil; ritmos electrónicos bastardos, producto de la mezcla de la tradición con otras influencias más cosmopolitas. Daf Punk en cumbia, el “Blitzkrieg Bop” de The Ramones en versión brasileña de tecnobrega, una licuadora electrónica que tiene de cabeza a muchos europeos cazadores de novedades.

Desde las terrazas de Lomas de Urdaneta, el tren tuky se mueve cadencioso, violento, caribe hacia las discotecas de Berlín. Mayormente ignorado en radios alternativas y circuitos emergentes de rock, música clásica, hip hop, salsa y otros géneros mejor calzados en la institucionalidad de una ciudad como Caracas, empobrecida pero que no se duerme. Senseless Records, disquera británica, ha puesto sus ojos sobre ellos. Desde Lisboa, el *crew* de Enchufada —hogar de la banda Buraka Som Sistema, éxito mundial de música bailable— también. Las rencillas, aunque irreconciliables, se han añejado tanto que permiten pensar en un reencuentro entre los DJs ahora enemistados: la garra del tuky no ha hecho sino afilarse.

BAILE PRECURSOR: PASOS TRASCENDENTES

Héroes al centro

La convocatoria de una *Abstractor* es irrenunciable para muchos. La audiencia cautiva del colectivo comparte con ánimos una invitación coronada con el triángulo distorsionado que identifica la marca y que se traduce en un mandato trinitario para acudir a la noche tuky de Caracas.

Un jueves se prende una de esas. El centro comercial San Ignacio, encallado en las faldas del Ávila, es el estandarte de la rumba caraqueña de la clase alta. A la cita se llega desde temprano para ganarle horas a la noche y rones a la barra libre que acaba a las 12. El grupo se conoce; se han visto las caras en otras fiestas del colectivo. Han bailado entre ellos y pactado la prohibición de los prejuicios para no cohibir la expresión corporal, el sudor y el despeinado.

La pista se enciende al mismo ritmo que sirven los *bartenders*. Muy distinto a sus primeras audiencias, la changa tuky despierta ahora el furor de alternativos clase media. La escena está llena de lentes de montura grande, camisas de cuadros abotonadas de principio a fin, tatuajes, melenas desordenadas, estampados. De la mano de Pocz & Pacheko descubrieron los *beats* de un movimiento que se gestó en su adolescencia, cuando aún peleaban su identidad entre el punk de Blink 182 y la salsa de Los Adolescentes. Ellos mismos ayudaron a levantar el polvo cuando descubrieron en la Web los videos de Youtube que, entre peleas de baile, ollas efusivas y coros altisonantes, hablaban de lo que pasaba al margen de su ciudad.

La alfombra roja se despliega para los ídolos. Llegan tímidos a un ambiente que desconocen, una fiesta lejos de casa en la que un trago cuesta lo mismo que lo que la botella entera podría valer en su cotidianidad. De inmediato las miradas se posan sobre ellos. Esperan que el ritmo los contagie con rapidez y comience la demostración. Los bailarines toman su trinchera en el lado derecho del salón y ahí aguardan a que pase la expectativa.

Vienen ataviados de ropa deportiva con intervenciones gráficas. Explica Rossana Reguillo, en *Culturas juveniles*, que toda identidad necesita mostrarse, comunicarse, para hacerse real. “Esto implica, por parte del actor individual o colectivo, la ‘utilización dramática’ de

aquellas marcas, atributos y elementos que le permitan desplegar su identidad”. Los bailarines tukys se reafirman en su colectivo de esa manera: zapatos con destellos flúor, camisas anchas, pantalones chorreados en la entrepierna y ajustados a las canillas, alguna que otra gorra de visera plana definen sus aspectos.

Repentinamente toman la escena y, uno por uno, van a lo suyo. Los movimientos son rápidos y violentos. Cada una de sus articulaciones se transforma en una bisagra con conciencia milimétrica. Van al suelo y vuelven a subir. Quiebran las caderas, lanzan extremidades con agresividad, arman coreografías, se relevan. Abre la escena Elberth “El Maestro”. A él lo conocen; corean su nombre mientras va complicando sus movimientos. Es el líder indiscutible de aquella pandilla que comienza a soltarse.

El círculo es cada vez más cerrado. Los asistentes se apiñan y meten sus celulares por el último espacio que queda libre para documentar las fintas. El bailarín en el centro cuenta con espacio apenas suficiente para completar sus pasos sin chocar con las extremidades descontroladas de la audiencia.

Aparte, quienes no logran acercarse al espectáculo siguen la fiesta por su lado. Ellos, con movimientos torpes, resumen lo que ven de sus ídolos bailarines en brinco apurado y un movimiento de pies sin sentido. Por ratos intentan imitarlos, pero se rinden al poco tiempo y abandonan su cuerpo a lo primero que mande el cerebro, o cualquiera de las sustancias que los embargan.

Los héroes, enaltecidos por el rugido que los rodea, se sueltan en todo el local. Atrás comienza a bailar uno de un pelo explosivo que no consigue guardar debajo de la gorra que le tapa el rostro. Es de pasos más violentos, los de un *breakdance* que busca alcanzar un ritmo que no le es natural. En cuanto arranca el nuevo espectáculo se arma un nuevo círculo alrededor del bailarín de pelo rebelde. Del otro lado sigue el show que abrió la demostración. Así continúa, intermitentemente, la noche del Abstractor. La marea sube cuando los pasos prodigiosos calientan la pista.

La trinchera en Palo Verde

La imagen inquietante de Petare arroja la entrada oriental de Caracas. La comunidad está asentada sobre una montaña que cambió el verde por el desorden de miles de viviendas que se superponen unas encima de otras, desde la Autopista Francisco Fajardo hasta la línea final que choca con el cielo.

Abajo está la estación de Palo Verde, la última de la primera línea del metro y que sirve a los habitantes de ese, el que se ha convertido extraoficialmente en el barrio más grande de Latinoamérica. Es el lugar de confluencia de todos. Llegan los que retornan a sus casas, los que bajan a encontrarse con el comercio, los que salen al resto de Caracas. A las tres de la tarde el ruido es omnipresente. Los liceístas deambulan todavía por pequeños fragmentos de calle invadidos por la economía informal, un tráfico denso y los motorizados que atraviesan cualquier espacio libre.

Desde el elevado se puede constatar el rojo omnipresente; el de los ladrillos que cubren las fachadas de negocios y viviendas, el de la propaganda oficial enredada entre los cables enmarañados que anudan los postes. Desde allí se ve, también, una sede del Tribunal Supremo de Justicia en cuyo patio juegan los perros callejeros mordisqueando el rojo de un tricolor patrio amplio que arrastra en el suelo.

Fuera ya del lío, donde comienza una de las escalinatas que se tejen espacio entre las casas hasta el tope, está el Complejo Endógeno Antonio José de Sucre. Es un espacio recuperado en el que antes había un liceo abandonado y que ahora está destinado a actividades deportivas y musicales. Allí llega Elberth, puntual a su ensayo junto a un compañero.

Dicta su cédula en la entrada y chequea en el horario su turno para ocupar el salón de baile. Esa tarde se reanudan los ensayos, interrumpidos durante un tiempo por una gira que estaba haciendo por el interior del país. Debe ahora esperar en la entrada a que el grupo comience a nutrirse. Cuenta más de 30 bailarines quienes aparecen intermitentemente en las reuniones de baile. Predice que el tiempo de descanso incrementará la inasistencia ese día.

En esta nueva etapa de la changa tuky, los bailarines tienen la agenda llena. Elberth cuenta cómo han conquistado espacios que durante mucho tiempo estuvieron perdidos. Hoy en día la música electrónica reaparece en los matinés. Todavía no se apropian del nombre tuky, pero el género comienza a sonar nuevamente. Allí se han retomado las guerras de baile, compromisos ineludibles que algún día le dieron génesis al grupo.

- Los matinés son ya una tradición en los barrios. El muchacho crece con esa mentalidad. La de llegar a bachillerato, comenzar a estudiar en el centro y empezar las fiestas.

Sin embargo, Elberth comenta que, aunque los matinés nunca pararon, sí desapareció la changa tuky. La persecución de la LOPNA hizo mella especial en un género de factura reciente. La salsa y el merengue, por ejemplo, enraizados ya en la celebración popular venezolana, no se detuvieron. Tampoco lo hizo el reggaetón que no dependía del matinés para popularizarse. Todavía eso no se ha reanudado. Actualmente la presencia la tienen en otros espacios.

- Cuando la gente nos ve activos ahora, nos pregunta que si estamos bailando y se sorprenden al saber que nos estamos presentando en Las Mercedes, en La Quinta Bar. Aquí en el barrio no pasa ya. Todavía no se han podido volver a hacer matinés de changa tuky por la cuestión del alcohol.

Fuera de uno que otro acto gubernamental al que los invitan, en los barrios no se ha vuelto a escuchar el bramido escandaloso del tuky. Ahora, esos muchachos que se contonearon por horas con las pistas de Baba y Yirvin a principios del milenio ven a Elbeth y su pandilla descender a la ciudad ataviados de sus ropas de baile, y se preguntan en qué andan. Comienza a correr la información; la promesa de la reconquista queda para el futuro.

Elberth sobrevive

Elberth se sienta con los codos apoyados en las rodillas. Es de una figura larga que se encorva para ajustarse al poco espacio de un banquito. Mira al suelo y levanta la mirada cuando las respuestas le obligan a una sonrisa que aparece a menudo y que muestra unos dientes grandes y blancos y sus ojos saltones que se achinan cubiertos de unos párpados gruesos. Por eso, cuando comenzó a bailar, lo conocían como “El ojón”.

Su figura es la del tuky sobreviviente; uno de los pocos que se negaron a voltear la mirada cuando el declive llevó al movimiento a su mínima expresión. Para Elberth no había opción; fue ese el ritmo que lo dio a conocer cuando se inició en el mudo de los matinés en una adolescencia de rebeldía parecida a la de cualquier muchacho del barrio.

Elberth Tobía Ramos nació 22 de febrero de 1990 en la Maternidad Concepción Palacios, en la Parroquia San Martín de Caracas. Su vida, que comenzó y sigue teniendo como escenario a Petare, fue desde el principio humilde. Sus padres insistieron en que se educara, pero de su llegada al liceo lo que recuerda son los primeros encuentros con la fiesta.

- Siempre me gustó el baile. De niño veía Puma Tv e intentaba imitar. Pero no sabía hacerlo, mis amigos hacían breakdance y yo no podía sino verlos. Me iba para mi casa y me ponía a practicar. En los matinés me di cuenta de que eso era lo que me gustaba. En algún momento empecé a ganar las batallas de baile.

Era su época de adolescente. En el 2001 Elbeth conoció la música de Baba. En esas fiestas se atrevió a mostrar sus primeros pasos, esos que tenía años ensayando con la complicidad del espejo. Se movía en grupo. Jueves, viernes y domingos tenían el encuentro pautado con el matinés, con las travesuras y la tentación del crimen. Allí comenzaban algunos a tomar sus caminos. Elberth asegura que toda su atención la acaparó el baile y que por eso no terminó en malos pasos. Sus víctimas no fueron más que una torta descuidada en la nevera sin resguardo de una panadería. Eran tiempos difíciles en una ciudad hostil.

-Lo que teníamos era nuestra comida tradicional: el pan con mortadela porque había hambre.

A mediados de la primera década del milenio los grupos comenzaron a disgregarse. Baba dejó de hacer su música y Elberth se aferró al hard fusion, género tuky acuñado por Yirvin que sonaba intermitente en algunos eventos esporádicos. Explica que, aproximadamente, en 2009 la expresión “tuky” se volvió negativa.

- Cuando la changa murió todo se definió. Íbamos a las discotecas y nos veíamos a las caras. Ponían ya cosas viejas. Nos quedábamos como que: “mierda, chamo, ¿y ahora qué vamos a

hacer?”. Durante ese tiempo fue que se vio: “verga, fulanito ahora es malandro, fulanito ahora está preso, a fulanito lo mataron”.

La agonía se extendió por unos meses. Algunos DJs seguían versionando temas viejos, pero poco a poco otros géneros fueron tomando fuerza. Elberth cuenta que ya no era igual. Las pocas invitaciones que tenían para bailar no les generaban suficientes ingresos como para sobrevivir. La mayoría se vio entonces obligada a buscar otros oficios, en el mejor de los casos entregándose a otros ritmos de baile.

- Cuando la changa tuky murió muchos cambiaron de género. Muchos dijeron: me voy a bailar merengue comercial o reggaetón. Ahora ven las publicaciones de lo que estamos haciendo y quieren volver. Dicen que sin importar lo que estén bailando, lo que de verdad los mueve es la changa tuky.

Esa concepción negativa que persiguió —y persigue— a quienes optan por autodefinirse como tukys es una experiencia que se repite en manifestaciones contraculturales juveniles. Cruces llevan también sobre sus hombros góticos, punks y emos. Rossana Reguillo, en *La performatividad de las culturas juveniles*, habla de la *desdramatización* de las expresiones juveniles.

Bajo esa perspectiva, explica Reguillo, las culturas juveniles han sido juzgadas solo por sus características tribales —códigos, emblemas, valores y representaciones—, lo que ha desembocado en una concepción superficial del por qué gregario de los jóvenes. Entran en juego conceptos como las oportunidades de educación, empleo y participación ciudadana. Se trata, según reporta Reguillo, de campos verdaderamente minados, especialmente en sociedades como las latinoamericanas.

Más allá que la pretensión del goce, los grupos acogen mucho más que intenciones hedonistas: “Las canciones, el no a la política, el (aparente) desentendimiento del mundo, el instante que se fuga, el uso del cuerpo, no pueden dejar de expresar *performativamente*, una posición con respecto a la sociedad en la que se habita”.

Finalmente, Reguillo profundiza en la paradoja que significa esa concepción errada de los ideales juveniles: son vistos, al mismo tiempo, como la mayor riqueza de un país, como la

base sobre la cual se asienta el futuro de las sociedades, y como enemigos del orden, consagrados a detener el progreso.

El debate cobra importancia en el desarrollo de la historia de los tukys. Ellos saben lo que significa la criminalización y la banalización de sus consignas; han visto caer sus propuestas, cerrar sus espacios y etiquetar su producción creativa como vulgar.

Baile que cataliza

Spacio, La Hielera, 99, Área 51, Adrenalina son —o fueron— los establecimientos en los que por primera vez se escuchó la changa tuky. Eran fiestas multitudinarias repletas de jóvenes que se acercaban tan pronto como alcanzaban la edad de liceístas; los 12 años, aproximadamente.

A esas fiestas se iba a bailar. Es la experiencia de la electrónica en pleno, signada por todo el portento de la tecnología y que inevitablemente obliga al movimiento. En *Loop. Una historia de la música electrónica*, Blánquez explica esa experiencia sensorialmente extrema: “La música electrónica de baile es intensamente física en otro sentido: esta diseñada para escucharse en enormes y espectaculares *soundsystems* de club. El sonido se convierte en un fluido que rodea al cuerpo en una íntima presión de *beat* y bajo. Las bajas frecuencias permean la carne, consiguen que el cuerpo vibre y tiemble. El cuerpo entero se convierte en una oreja”.

Es la práctica inherente a la electrónica que revela patrones de consumo propios muy relacionados con los conceptos de corporeidad y territorialidad. A propósito, Lansen señala, en *Notas de felicidad extrema. La experiencia musical dance*: “La música de baile electrónica revela una forma particular de escucha a través del baile, incluyendo la posibilidad de participar en una atmósfera creada parcialmente por la música”.

Elberth describe como “una moda” el furor que despertaban las peleas de baile que se hacían todas las semanas. Los colectivos se organizaban por zonas: los de Palo Verde, los de La California, los de Propatria. Cada cual con sus rasgos distintivos y sus pasos emblemáticos.

- Nada más que ver a la gente bailando era suficiente para saber de qué parte eran: “estos son los de Palo Verde, estos los de La California”. Así comenzaron las competencias. Ya no íbamos a imitar a nadie. Veíamos videos y llegábamos todas las semanas con pasos nuevos. Y así comenzamos a crear y a crear. El DJ se fue dando cuenta de que estábamos bailando más rápido, que de repente parábamos y hacíamos movimientos lentos. Y de ahí se inspiraron.

Lo que bailaban era cada vez más peculiar; un ritmo que, a falta de nombre, llamaban street house. Partían de los pasos básicos del hip hop e iban incorporando nuevos elementos. Del breakdance tomaron las piruetas; del popping, la precisión robótica; y de la salsa, la soltura en las caderas. Así fueron haciéndose robustas listas de referentes: desde el moonwalk de Michael Jackson hasta la perfecta sincronía de Jabbawockeez.

De pronto miraron atrás y se dieron cuenta de que lo que hacían era diferente. Ya ni los pasos eran de hip hop, ni la música era house convencional.

- Llegó un momento en el que nos empezamos a dar cuenta de lo que éramos capaces. Empezamos a inventar pasos nosotros mismos. La palabra raptor house la escuché la primera vez cuando iba a Spacio. Antes se le llamaba street house. La música era la misma, solo que no le habían puesto nombre. Bailábamos eso. Fuimos creadores.

La descripción de lo que sucedía en aquellos matines puede ser entendida como un ritual establecido en el que confluyeron música y baile en una sola experiencia transformadora. Graham St. John explica, en *Electronic Dance Music Culture and Religion: an overview*, que la dinámica de las culturas de electrónicaailable tienen como eje central una relación entre los bailarines y el DJ capaz de movilizar la revitalización cultural: “Las investigaciones sobre culturas contemporáneas de la electrónica observan la experiencia de la músicaailable como eficaz; es experimental, trascendente, transformadora, una fuente de ‘sanación espiritual’ equivalente a una experiencia de conversión. Es redentora, a través de su capacidad para liberar la represión subconsciente”.

Se trata del fenómeno que llevó al Elberth adolescente a soltarse por primera vez frente las multitudes, un proceso que St. John describe como un ensamble entre la música, el baile, las reconfiguraciones espaciales, la temporalidad, la modificación del cuerpo y estados alternativos de conciencia, que facilita la conversión.

El vocablo “raptor house” se quedó allí en los matinés. Producto de la onomatopeya del bajo el sobrenombre de “changa tuky” comenzó a hacerse popular. Tan pronto como en 2005, DJ Byakko, uno de los representantes tempranos del género, lanzó un CD llamado *Changa Tuki*. Ese es el primer registro que se tiene de aquel el nombre por escrito. La expresión fue legítima durante mucho tiempo. Elberth afirma que fue a partir de 2009 que el término adquirió nueva connotación negativa.

Bautizado con nombre, apellido y alias, el raptor house vio su mayor época de esplendor: un colectivo bien organizado de DJs que arropaban toda la capital, grupos de baile que innovaban e invitaban a seguir experimentando con los ritmos y un público devoto que dejaba incluso las aulas de clase para entregarse durante la tarde y la noche incipiente al tuki-ti-tukiti de la electrónica caraqueña.

Tukys a futuro

La tarde comienza a caer en Petare. El anaranjado baña la pared final de aquel patio: un mural colorido que hace eco de consignas políticas oficiales. Desde allí, la imagen urbana de Chávez vigila todo lo que pasa, ataviado de ropas anchas y una gorra roja, cuya visera plana agarra con la punta de sus dedos, como en gesto desafiante. En el centro de aquel patio hay una cancha de usos múltiples. Los carricitos juegan al básquet, se secan el sudor con las camisas de colegio, pelean los puntos. Las niñas, coquetas, se pasean alrededor; viendo y secreteando sobre lo que pasa en la cancha, con sus bolsitos colgando en los brazos y sus tacones de plástico de pocos centímetros.

La imagen roba la atención de Elberth por algunos instantes. Vuelve enseguida porque le entusiasma contar su historia. Del olvido en que estuvo sumido durante años ha pasado a jornadas intensas de baile para cumplir con los compromisos que ahora lo ocupan. Recibe llamadas todos los días para participar en fiestas, videos musicales, documentales, programas de televisión, etcétera.

Él tiene fe en lo que están haciendo. Lo llama un estilo de vida, una cultura. Considera que la changa tuky es un género único; con sus diferencias marcadas, con sus matices particulares. Sin embargo, lo que más lo entusiasma es que es un movimiento libre que se transforma, que

permite la experimentación. Dentro de su ritmo todo cabe y eso le da un poder catártico. Elberth lo reivindica como un medio de expresión para reflejar la ciudad, los estados de ánimo.

Habla de una expansión inminente. Las giras por Venezuela se han reanudado. Llegan invitaciones a otros países. El movimiento es ahora lo suficientemente fuerte como para ser rentable. Hoy en día, nuevamente, Elberth vive exclusivamente de la changa tuky. El nuevo impulso que ha tomado el género lo atribuye a la gente del colectivo Abstractor.

- Vamos marchando bien. Se nos están abriendo muchas puertas. Ahora le estoy bailando a la banda Famasloop. Sí nos consideramos lo suficientemente fuertes para exportar. Ayer, por ejemplo, me llegó la propuesta de una banda para hacer un casting e ir a grabar un video musical en Miami. Ya eso se ha hablado. Nos han pedido en Lisboa, en España. Y, aunque los matines de changa tuky no los han hecho más, sí hay proyectos de reanudarlos; con Baba, Pocz y Yirvin.

Con ese nuevo reconocimiento, la expresión “tuky” ha desdibujado su connotación peyorativa. Elberth reivindica el nombre, y lo explica porque siente la necesidad de que se entienda su significado. Incluso hoy, con todo el respaldo que lo acoge, debe aclarar las diferencias entre las concepciones que un día lo estigmatizaron y entre lo que de verdad representa su colectivo. La herida todavía está fresca.

- Después del documental —*¿Quién quiere Tuki?*—, yo sí me considero un tuky. No en el sentido en que algunas personas quieren ponerlo: “es un malandro, está robando, es un mono”. Eso no me considero. Todos nosotros trabajamos y le echamos bolas a lo que hacemos. Sí hemos sido discriminados. Antes de vernos en el documental, quienes nos veían en Las Mercedes decían: “ahí vienen los tukys esos”. A veces inclusive no nos dejaban entrar en la discoteca por como estábamos vestidos. Ahora nos reconocen muchas veces. Pero, todavía, ocurre que cualquier persona me ve y dice, por como estoy vestido: “ese es un mala conducta”. A nosotros lo que nos gusta es el baile. Nos sentimos integrados; somos algo único que no se ha visto en el mundo. Aquí en este cuadro nació todo: los bailarines, los que crearon la música, los que montaron los videos. Los que grababan.

Han pasado 12 años desde la primera vez que Elberth se encontró con la changa tuky en los matinés del centro. Las nuevas generaciones del barrio poco saben sobre lo que pasó y lo que está pasando. El tiempo transcurre y para asegurar la persistencia del movimiento se hace necesario contagiar de nuevo a las audiencias que en su momento vivieron el furor del raptor house. Es la hora de reunir de nuevo los esfuerzos, pero sobre todo de volver a difundir entre los más jóvenes. Sin la changa tuky anidada en los matinés, ¿cómo se pretende dar continuidad a los colectivos?

Elberth levanta de nuevo la mirada a la cancha. Sigue el trajín de los muchachos detrás de la pelota. Elberth los señala. Ellos están ahí todas las semanas. En el salón de baile espera un niño que se niega a confesar su edad. Tiene unos seis años. La presencia de extraños no lo intimida. Aún sin empezar la música el jovencito comienza a calentar sus movimientos. Suelta dos versos en rap. “Yo bailo changa”, dice.

El director del salón entra a negociar. Es un espacio que han prestado para que grupos de baile puedan ensayar con todas las comodidades. Solo con una contraprestación: deben dedicar por lo menos dos horas semanales a enseñar sus rutinas a los niños que en las tardes inundan el Complejo Endógeno Antonio José de Sucre. Elberth apuesta por ellos.

- Nosotros queremos que no dejen morir la cultura. Aquí hay muchos niños que nos ven y aprenden. Nosotros los invitamos a que se nos unan, a que se alejen de la mala vida.

El grupo de bailarines comienza a nutrirse de nuevo. Quienes migraron a otros movimientos en los años de silencio se muestran entusiasmados. Elberth explica que la mayoría se inició con el raptor house y que eso es lo que saben hacer mejor, lo que los llena por completo. Ese día lo acompaña Antony “El fresa”. Tiene 21 años y es panadero de oficio. La primera vez que escuchó el raptor house fue a los 13 años, también en un matiné. Fue ese el ritmo que lo inició en el baile.

- Recuerdo aquella fiesta: era un domingo, había barra libre. Yo ahí no bailaba ni los pollitos. A mí toda la vida me ha gustado el raptor house. Pero cuando la changa decayó agarré otro estilo que es el dance hall. Sin embargo, se me hace muy complicado. No me gusta. Lo que pasa es que a mí me gustan las competencias, así que bueno... El raptor house lo retomo hoy.

Tarde al ensayo llega José Colmenares, conocido en el mundo del baile como Cheo “El Smith”. Fue también uno de los precursores del movimiento. Junto a Elberth conformó la resistencia que se opuso a la muerte de la changa tuky. Con su llegada deciden comenzar la práctica, no sin antes de que Cheo transmita la necesidad de ofrecer declaración. Se muestra orgulloso de su colectivo. Tiene mucho optimismo en el futuro, uno que ha recuperado desde que Abstractor los contactó. Agradece a quienes se han interesado por descifrar el fenómeno, a los que han contado su historia. Considera que esa es la clave para seguir impulsando el género; es condición para la trascendencia.

Se despiden cuando ya la noche amenaza con caer, y advierten que el camino de regreso es complicado; dos cuadras a pie y un autobús hasta la estación más cercana del metro. A esa hora, la gente viene llegando. Desfilan rápido, escaleras arriba, hasta sus casas. Más abajo, las calles principales muestran al barrio en trajín para recogerse temprano, antes de que llegue la oscuridad. Todavía a esa hora, Palo Verde sigue intenso.

LOS NUEVOS TUKYS. LA POÉTICA DE UN MOVIMIENTO INCANSABLE

Sabana Grande sabe de repúblicas

Por sus calles, todos los pasos: el de los borrachos, que se trocean los zapatos con los adoquines mientras declaman canciones; el meloso andar de los novios, que se toman de la mano, que se rozan con timidez o se escabullen con fruición a alguna esquina, bajo cualquier árbol; el del intelectual alucinado, el del abogado vengativo, el de la secretaria núbil; el paso marcial de la policía que viene, con ley en mano, a cumplirla o a venderla; el pie firme del vendedor multiplicado, del ejército de puestos, trincheras y ropa en descuento, de faena diaria; la uña escarchada de las putas, de terciopelo, sus escotes abombados de lúpulo y popurrí; el andar de los estudiantes, cuyas boinas rozan sus cuadernos con la efervescencia del énfasis, de la carcajada desbocada que es la de los ácratas y la de los amantes.

En Sabana Grande se superponen los recuerdos de la ciudad. Una buhonera hace tatuajes falsos con versos de Miyó Vestrini “si no puedo dormir / escogeré la muerte”. Se borran con agua.

Son las once de la noche, las *santamarías* abajo. Solo un boulevard medio vacío. En un bar, una mujer amamanta a su hijo, mientras le pide a un mesonero la copa que le pertenece a Caupolicán Ovalles. Dos periodistas salen del City Market con dos amigas. El centro comercial tiene, una vez que se recorre y se traspasa, una cúpula, esta noche: *Capilla Sixtina Tuky*. Debajo de ella, las escaleras mecánicas se retuercen, quién sabe si sea por la hora o por la profusión de cervezas. En la calle, una de las amigas ríe. Se asusta con una escultura de reciente aparición. “Soy yo la única borracha, ¿o hay un tipo muy negro sentado en esa silla?”.

Sabana Grande dejó de ser en el año 2007 la avenida de los buhoneros, después que la alcaldía de Caracas reubicara los puestos. Ya había dejado de ser la de las vanguardias, la de los cafés, la del desbarajuste intelectual. La del 2013 es una calle que se quiere volver a disputar el título de Real. Que tiene de nuevo adoquines, que se llena de esculturas y que en su tramo final, en el que se encuentra con la fuente de Plaza Venezuela, tiene una especie de

sombrillas blancas que asemejan flores hipertrofiadas pero que llaman a recuperar el espacio público.

Del City Market al centro comercial Chacaíto el grupo que encabezan los periodistas camina de noche, alerta. Los recuerdos también deben velarse. Una ordenanza aprobada por el municipio Libertador en el 2010 restringió los anuncios de los locales comerciales. Por eso pasean por una avenida que ofrece zapatos sin nombre, que ya no exhibe el cartel de El techo de la ballena, donde hacen fiesta los cadáveres insepultos de Carlos Contramaestre.

Esa noche, muchos se atrevieron a franquear las puertas de una ciudad que les parece vedada. Que les ha impuesto a sus ciudadanos un semáforo de cifras rojas. Pero que otros han hecho suya a fuerza de bajos, de sótanos y cornetas. No es esta la Caracas pretenciosa del Centro Comercial San Ignacio. No es una ciudad *encorbatada*, llena de remilgos. Acá el corazón que palpita entre lo honesto y lo sórdido, los helados y los tacones, la salsa, el reggaetón y la electrónica.

El 23 de febrero de 2013 se organizó en el Centro Comercial City Market una fiesta Abstractor que supo a hito, a hito culminante de tres años tratando de construir una escena. Se hizo a las maneras de un matiné, recordando esa época dorada del tuky. Se invitaba a llegar a partir de las 3 p. m. y hasta la media noche. Los DJs serían una demostración de los enlaces que ha logrado reunir la escena tuky: Pocz & Pacheko como convocantes; Inklear como invitado habitual del colectivo; Yirvin como parte de la generación fundacional; y un nuevo integrante: Branko —Joao Barbosa—, miembro de la banda portuguesa Buraka Som Sistema, de visita en Venezuela para auscultar de cerca las luces tuky.

Pocz & Pacheko se montan en la consola. Abajo, un grupo ya considerable espera ansioso a que reviente la fiesta. La cerveza, en su grado *light*, empieza a contarse por la decena, buscando que el burbujeo se convierta en llama. Se oyen problemas con las cornetas, pero su estruendo no deja de ser trepidante. Los representantes de la marca de alcohol se esconden, sus encuestas ya no van a poder ser respondidas por un público que solo quiere tantear las faldas de las ménades. Los DJs en su pedestal parecen dioses jugando al ajedrez. Mueven alfiles, sintonizan peones, hacen que el tablero se encienda de neón. En la tarima suben y bajan personas que solamente escuchan, que mueven los brazos y les hacen señas. Abajo se empieza a revolver la marea: no es todo incidental, cuando el set sube, la masa se compacta,

todos empiezan a acercarse, como si entre los asistentes pudieran ayudar a proyectar el sonido, son nubes de Calder borascosas en el aula magna del *dance*.

Las barras, al fondo y a un costado, se vacían. El sitio es enorme, las proporciones no se parecen a los pequeños locales a los que está acostumbrado el público de las Abstractor. Todo el mundo espera a que salga el grupo de Elberth, que se presiente como un rumor que destella en estruendo, como un ejército que comienza a abrirse paso entre los mortales. Quienes están aglomerados cerca de la tarima comienzan a sentir espacios diferentes. Elberth, Cheo “El Smith” se materializan a brincos, entre el público. Quienes los conocen comienzan a reajustarse, emocionados. Los bailarines extienden las manos y distienden la pista. Arriba, los DJs mezclan a tope. La gente les abre cancha. De pronto se ha formado un círculo, donde comienzan a bailar, la rueda que pudiera ser la del principio, la de los pasos cosmogónicos alrededor de las brasas.

Empiezan a brillar las pantallas de los celulares. Todo el mundo a grabar. Elberth a ganarse su apodo de “El Maestro”. Es emoción y técnica. Controla hasta el centellar de su sonrisa. Cuando se avecina un paso técnicamente más complejo se vuelve serio y lo ejecuta. Su sangre parece moverse a 140 *beats* por minuto. En los costados del círculo las caras van cambiando según las aspiraciones: unos lo ven como en un salón de clases estroboscópico, expresión acuciosa que mentaliza el paso y sueña con repetirlo; otros lo abordan con admiración incontrolable, lo aúpan, lo aplauden, le celebran las proezas; algunos le toman distancia con la severidad de la envidia, entre sorprendidos y resignados; pero unas le dedican un soslayo especial, el del deseo. Elberth se lleva la mano al pecho para imitar un corazón loco y se palmea con vigor por dentro de la camisa. Elberth también sabe cuándo retirarse, sabe cederle su turno a otro bailarín, al centro de la olla deicida. ¡Los rompe discotecas!

Esta es la ciudad que, en palabras de Carlos Monsiváis, “requiere del relajo como gran idioma público de la sobrevivencia”. Es la noche popular la que “convierte el desamparo en deslumbramiento”. Lo afirma en *Los ídolos a nado*, una de las antologías póstumas que han empezado a surgir como brújulas para el mapa latinoamericano.

De la sordidez en Ciudad de México, Monsiváis cuenta cómo una noche especialmente cautiva convoca a un público heterogéneo, desde señores solteros, parejas que decidieron salir del closet, hasta “pasantes de la UNAM inmersos en la tesis impactante”, “jóvenes

aguerridos”, periodistas con excusas. Este otro paisaje, en la tarde de Caracas, reúne también a un grupo disímil, que ha sido una de las banderas de la Abstractor, fiestas para deslastrarse de los prejuicios: artistas que han expuesto en las galerías privadas de Caracas, con productores de televisión, chamos inocuos, enfebrecidos, intentos intermitentes de *sifrino*, de *fresa*. Monsiváis dice que todo está bien:

“¿Por qué no? El reparto es inevitable, porque cuando lo prohibido deja de serlo se vuelve durante un tiempo lo irrefrenable. ‘Venga a ver cómo venimos a divertirnos con lo que no imaginábamos. Venga a ver cómo nos vemos a nosotros mismos cuando ampliamos nuestro criterio’. La moda impulsa la tolerancia”.

Esta es la Sabana Grande de la república tuky. La vanguardia del Este se la comió el metro en 1983, los puestitos, la violencia y su desparpajo atenazante. Treinta años de revuelcos institucionales, de matinés clandestinos, de bares que ya no hablan de literatura pero que se reconcilian con los bajos. Los monitores del país dicen y desdicen de la democracia, que sonaba antes a miniteca, mientras se juzgaba a un Presidente o las tanquetas de los militares impactaban la Casona. Son esos treinta años de teje y desteje social que se camina a pie, que no rehúye de la destrucción y que acá se encuentra en su justa medida. En sus doscientas personas irrefrenables. En un movimiento pequeño, pero inmenso que poco a poco busca ser entendido.

Joao ve el reloj de La Previsora

Al costado derecho de la tarima se accede a la zona VIP, al que solo se entra, es de esperarse, con el brazalete a la muñeca correcto. Aguarda un espacio vigoroso que horas después será conquistado también por el baile, una barra de cervezas de cortesía, algunos muebles para sentarse y la cortina detrás de la cual se guardan los músicos. Las cámaras de televisión entrevistan al invitado internacional. Eso en la tarde temprana, mientras los humores de la fiesta todavía están calmados. Pacheko, desde Barcelona, trabaja por la causa tuky, que también es la suya. Ha tocado con éxito en Ámsterdam, pero también ha regresado para tocar en Tiuna el fuerte, núcleo de desarrollo endógeno en el Valle, Caracas, donde se reúnen muchos grupos juveniles. De nuevo en Sabana Grande, entran y salen prensa y amigos cercanos, que lo saludan con efusividad.

Branko está en Venezuela junto con su equipo para grabar un documental que la marca de bebidas energéticas Red Bull le patrocina a su banda, Buraka Som Sistema. El argumento consiste en que cada uno de los miembros se encuentran en un país diferente nutriéndose de influencias locales, de escenas prometedoras que están por descubrirse, de sonidos nuevos que sorprenderán al mundo. Escogió venir a Caracas por los tukys. Y está aquí en la fiesta que servirá de escenario para su película, en la que después serán llamados a reunirse para un gran toque de Buraka, todos energizados con el *tumbao* inédito que recorre la ciudad caribe.

La fiesta progresa —los periodistas también quieren hacer campo mientras la gente llega, ver quiénes ingresan y con qué cara, cómo se arman los grupos, cómo el pulso se acelera a medida que los sets de música vigoriza las ansiedades—. Hablar con Branko en el *backstage* se hace imposible. Su distancia inmediata con la tarima ensordece cualquier intento de diálogo. Hay que pasar, a través de los cables, a la verdadera trastienda: una especie de balcón donde fuman los técnicos y donde se cuelan los invitados más cercanos. Se abre entonces la ciudad: el reloj de La Previsora marca el comienzo de la puesta del sol, rojo, azorado por el ruido, por el bramido tropical. Son 600 bombillos que se encienden como el marcapasos vital de Sabana Grande, de Caracas. El piso 27, desde donde comienza a alumbrarse la hora, se ve alcanzable, como haciendo cumplir la sentencia del número cabalístico del rock.

Branko viene de visitar a Yirvin en su estudio de Los Palos Grandes y a Baba en el “cuarto de la abuelita”, en Propatria. En inglés explica que su banda suele tomar influencia de escenas regionales y que la del tuky le emociona por tres rasgos esenciales: “Hablé con DJ Baba y él me hizo ver muy claramente qué es lo que distingue al tuky. Primero: el bpm de 140, es realmente importante porque haces cosas que suenan como techno pero que son más aceleradas. Segundo: un sintetizador que prácticamente hace contorsiones. Es muy rico rítmicamente. Baba es un tipo que está muy claro de sus influencias: el house de Chicago y el techno de Detroit. Baba lo sabe todo. Es música como la haríamos nosotros, pero te das cuenta de que tiene un pequeño interruptor que lo *tropicaliza* y de pronto suena distinto, eso es hermoso y sorprendente”.

Buraka Som Sistema es un colectivo portugués fundado en el año 2006 cuyo espíritu electrónico está templado por la música popular. Han adquirido fama mundial por haber tomado un género angolés, el kuduro, y reinterpretarlo para audiencias internacionales.

Branko, es enfático, no hace kuduro: eso es exclusivo de Angola. Ahora suena diferente, se ha hecho más amigable para las discotecas y ha permeado en muchos más oyentes. Al respecto afirma: “Estos géneros tienden a ponerse de moda muy pronto y después a olvidarse, pero al mismo tiempo todo se mantiene vigente. Con el kuduro y el tuky está el *party side of it* y el lenguaje cultural, personas haciendo algo que es realmente único y representa el lugar del de donde vienen. Eso va a vivir para siempre, sin importar si al resto del público le gusta o no”.

Sin quererlo hace referencia a un dato clave para entender los conflictos culturales en el siglo XXI, como los explica García Canclini en su ensayo *De la diversidad a la interculturalidad*. En el siglo XX, asegura, la prioridad fue entender a las culturas desde la diversidad, con el error de que se resguardara tanto la diferencia que terminara por segregarse. Es uno de los restos del nuevo milenio aceptar el concepto de interculturalidad, que “remite a la confrontación y mezcla entre sociedades, a lo que sucede cuando grupos entran en relaciones e intercambios”. Es convivir en una nueva dinámica de “negociación, conflicto y préstamos recíprocos”.

Con el kuduro tuvo que ocurrir así, según precisa Branko: “Algunas cosas se mantuvieron y otras se adaptaron: bajaron el tempo, lo que las hizo más fácil para el club. El kuduro es cultura angoleña, algunas personas la aman otras la odian. Pero siempre está ahí. Todo el mundo sabe de eso, todo el mundo habla de eso. Pero creo que se ha adaptado y que ahora hay más variedad para los DJs”. Ese es el camino que puede recorrer el tuky.

La música no permanece estática, sus formas de consumo dependen del gusto y la volatilidad del disfrute, de la novedad. Así lo entiende Branko: “Estas cosas nacen como mecanismos de sobrevivencia. Personas haciendo música y tratando de sobrevivir, porque es algo en lo que saben que son buenos. Y se terminan topando con algo original. Cuando llega a un punto en que se vuelve *mainstream* también es sobrevivencia, reinventarse para seguir sonando, para seguir trabajando. Es como cazar en la jungla. Es lo que pasa con la mayoría de las bandas en el mundo”.

Al fondo de las reflexiones se retumban esos mismos ritmos tropicales sobre los gritos de la gente, sus quejidos de euforia y estertores de felicidad. Esa es la nueva industria musical, en la que la forma de hacer dinero está en los eventos, según admite el productor portugués.

“Cada día escuchas sobre un nuevo evento en los Estados Unidos o de algún festival exclusivo de música electrónica. Y se agotan las entradas, siempre. Ultra en Miami, el Coachella —con casi una mitad de actos electrónicos— en California. Hasta cruceros para este tipo de propuestas en vivo. Se agotan un año antes. Ese es el camino que está tomando la industria”. Internet, esa gran preocupación para muchos, es solo una forma de mantenerse relevante: “Debes mostrar algo nuevo cada dos semanas. Tener tu Facebook, tu Soundcloud, conseguir tus seguidores. Y hacerlo para transformarlos en fanáticos que te van a ir a ver en un show”.

Branko es optimista de cómo se desterritorializa la música, cómo se enriquece con influencias de todas partes: “Las cosas pequeñas y extrañas terminan siendo más grandes”. Ve futuro en el tuky, cree que para su internacionalización “serán claves músicos nuevos que entiendan lo que está sucediendo en Europa y en Venezuela. Ellos harán el balance y todo cobrará sentido. Pero definitivamente tiene potencial. Pocz & Pacheko están en la posición perfecta para componer canciones que apelarán a un público más amplio”.

Ya es completamente de noche. Varios oficiales de seguridad advierten la presencia del cónclave periodístico y piden amablemente su disolución. El balcón que no es tal puede representar un peligro para el público, según su grado o no de intoxicación. Son una de esas insistencias fútiles, pues contingentes regresan de forma intermitente para darle sosiego a sus cigarrillos. Al fondo suena, cortante, el dúo que trabaja por dar a conocer el tuky. Se acerca el turno de Branko en los controles. Debe acudir al tablero de neón que esa noche habla en portugués, en hip hop, de ritmos tropicales, ibéricos, africanos.

Se quema el telón del bajo

No queda tiempo para conversar. Branko hace que su tema “Going in hard” construya definitivamente el espacio de la desmesura. Simon Reynolds, crítico inglés de rock y géneros alternativos, habla de la música electrónica como los instrumentos de una plástica nueva, de una arquitectura imaginaria, un “espacio sinestésico” que en Sabana Grande todos parecen habitar.

Nadie llegó a City Market para escuchar el sermón de un descontento, la apología explícita del amor el despecho, la cátedra política de un grupo de rock pretencioso. La interpretación

es más bien la certeza de Galileo, cuando lo hicieron renegar del tránsito de la tierra alrededor del sol: *sin embargo se mueve*. Es el presente continuo del brinco, la venganza de la conmoción. Reynolds rescata la idea de que la mejor electrónica “hace que la mente baile y el cuerpo piense”. Es el pataleo del gerundio, ojos cerrados y sonrisa espontánea. Todos sudan y se dirigen a sus proezas íntimas, en las contorsiones de su ánimo. No hay banda, nadie se concentra en el virtuosismo de los ejecutantes, en los matices de su técnica. Todo se materializa mientras sucede, en el mix del DJ, en su pantalla simultánea que electrifica.

No es incidental que las drogas y otros estimulantes sean metáfora y certezas de muchos encuentros electrónicos. El Reynolds que hace eco en Sabana Grande es quien escribe en su libro *Después del rock, psicodelia, postpunk electrónica y otras revoluciones inconclusas* por qué han estado tan relacionadas a estas fiestas sustancias como la marihuana el LSD, el MDMA —compuesto activo del éxtasis—, amplificadores de la intensidad sensorial. El vínculo está en sus mismos fueros: “la música en sí misma *droga* al oyente, *loopea* su conciencia, se la descarrilla y la abandona en un no-lugar más allá del tiempo donde no hay más que sensación, *donde el presente dura más*”. Es la órbita de Galileo saliéndose de su trazado fundacional.

Se acerca la media noche y en el *backstage* bailan las novias de los DJs, solas, orgullosas. Los músicos que no están en los platos, detrás de la cortina hacen tirabuzones, vueltas canelas. Es el turno de Yirvin, encargado de cerrar la fiesta. Su set termina de enloquecer a la gente con sus ansias de *hora loca*, de hits que suenan en radio y en bodas pero pasados por el alucinado lente de la changa. Unos se comienzan a ir temiendo el cierre del metro y de estacionamientos desconocidos donde han dejado el carro. Otros tomaron sus provisiones y sudan sus últimas gotas de sobrevivencia. La ciudad como proyecto fallido se ha olvidado, sus errores todos se perdonan. Todavía es temprano, cada quien encontrará, seguramente, su destino esa noche, en sus lugares de comodidad.

Si el cuerpo ha pensado en estas seis horas, con seguridad a nadie le parecen necesarias las moralejas. El relato patrio acá se narra con otras letras, que adquieren la posibilidad del goce.

Cada vez se suman más intentos para hacer nuevas conexiones con la escena. En un artículo publicado el 6 de abril de 2013 en el diario *El Nacional*, Carmen Victoria Méndez hace un breve recuento de estas iniciativas. El documental *¿Quién quiere tuki?* —disponible en

Youtube— y su extendida campaña hicieron que la prensa comenzara a advertir el lenguaje de la changa, que también se materializa en imágenes, en pinturas como las de Marco Temoche, una suerte de Basquiat de colores altisonantes, de canchas de basquetbol en las que se borra la angustia existencial del neoyorkino y se sustituye por la altisonancia del caraqueño.

De regreso en Sabana Grande, fuera de la fiesta, se escucha la despedida. Los adoquines se estremecen con el proyecto de Augusto Gerardi: “La tradición pirata” en el que hace remixes de canciones con la crudeza y la levedad de las técnicas tukys. El himno suena, “Gloria al bravo raptor”, cual Gaceta Oficial del calendario nacional, con sus percusiones crudas y distorsionadas, su melodía sintetizada, mezclada con voces que pelean, dice el tema: “...tergiversan nuestros símbolos patrios”. “A mucha honra”, probablemente responden, apropiándose de la lanza de neón, de ese ejército que busca en la ciudad su asiento como civil, en la conquista del espacio público, en la negociación por poder bailar, por, a pesar de las sentencias de las autoridades y las épicas de los gobiernos, seguir *moviéndose*.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

De lo que sucedió a principios del milenio en las zonas populares de Caracas quedó un silencio sepulcral que habla en gran medida de la marginalización de las manifestaciones que ahí se suscitan. La changa tuky despertó eventos multitudinarios, convocados por un ritmo nuevo, original, que si bien guarda relación con las corrientes que lo antecedieron, muestra una identidad bien definida.

La palabra “tuky” trascendió quizás primero que el género. Los videos de aquellas peleas de bailes en fiestas a plena luz del día protagonizados por jóvenes que recién entraban en la adolescencia rodaron con retraso en las redes sociales. El ruido duró poco y no fue de mayor alcance. Probablemente fueron muy pocos los que se percataron de que lo que mostraban sonido e imagen constituía una manifestación nueva que no se había visto jamás fuera de Venezuela. Lo que sí perduró fue el uso del vocablo “tuky” para designar cualquier expresión que fuera considerada “de poca monta”.

Fue suficiente, sin embargo, para que los DJs Pocz & Pacheko, del colectivo Abstractor, intuyeran el fenómeno y se lanzaran a rescatarlo. De allí surgió una serie de fiestas que pusieron en la palestra de quienes frecuentan el ambiente alternativo de Caracas la existencia de ese ritmo nuevo que de inmediato caló y despertó una nueva fanaticada. Fue allí que el tema de este trabajo llegó a los investigadores.

El estudio parte desde el sentimiento de que se había destapado un problema de estudio casi inabarcable por la cantidad de aristas que comprende y porque eran muy pocos los medios de comunicación que se habían acercado al fenómeno. Sin embargo, escuchar la música, ver a los bailarines y hablar con sus principales figuras era constatar que se había llegado a un movimiento sin par.

Los hallazgos de la investigación confirmaron las sospechas iniciales. El objetivo del reportaje interpretativo que se presenta es el de establecer si la changa tuky es un fenómeno de construcción de cultura juvenil en el contexto urbano venezolano actual. Para lo cual el primer objetivo que se planteó, con miras a combatir los prejuicios, era hacer un arqueológico bibliográfico importante, para construir las relaciones de la música electrónica con las vanguardias del siglo XX. Cómo, desde la rebeldía átona, fue tomando forma la música del

ruido, de las máquinas, que tarde o temprano llegaría a los hogares y reproductores de todo el mundo.

En Venezuela los costosos laboratorios de experimentación tarde o temprano se transformaron en minitecas, en la materialización de un movimiento cuyas banderas eran los bajos y el desafuero. Ese fue el caldo de cultivo de la changa, que al entrar al nuevo milenio adquiriría su abolengo tuky. Los DJs involucrados en el movimiento desde sus inicios y en etapas posteriores, y aquellos que los han observado y escuchado desde las periferias, son capaces de identificar las singularidades musicales que presenta el género: la tropicalización del house, un bpm más alto, una riqueza rítmica aportada por los sintetizadores. Técnicamente, eso ubica a la changa tuky como un subgénero de la electrónica que, como sucede con otras manifestaciones, ha sido capaz de despertar toda clase de fenómenos a su alrededor, de dibujar una cultura juvenil.

Rossana Reguillo (2004:52) entiende las culturas juveniles como como un “conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales”. De allí se lee que dentro de las culturas juveniles hay cabida para la diferenciación. Sin embargo estas también están signadas por el sentimiento de pertenencia. Allí radica su poder gregario.

Es una conducta observada en los colectivos que rodean al género. La identidad del tuky está materializada en los grupos de baile que se han tejido a su alrededor. Con sus códigos estéticos comunes, sus modismos, sus espacios y actividades de concurrencia son la prueba contundente de que la changa tuky sí genera adhesión capaz de constituir modos similares de vida en sociedad.

Lo importante del asunto es que la comprensión de esa historia revela pistas importantes sobre la vida del joven en el barrio caraqueño. Desde los coros que surgieron muchas veces como impulsos improvisados de las audiencias, hasta los modos de baile, el uso de sustancias ilícitas, los horarios elegidos —o impuestos— para el disfrute de la fiesta, la presencia constante de la violencia, brindan datos importantes sobre las concepciones de toda una generación, dentro el límite geográfico referido.

Se trata de dar una lectura distinta a lo que hacen los jóvenes, alejada del prejuicio de que sus conductas parten de una rebeldía destructora y sin razón. Es lo que Reguillo (2004:52) llama

la desdramatización de las expresiones juveniles. La socióloga explica que es común que las manifestaciones juveniles se analicen únicamente desde el concepto de “tribu” que remite a un origen nomadístico, a la cualidad gregaria y a la presencia de objetos y marcas identitarias comunes, lo cual simplifica sus intenciones al mero propósito del goce sin fin. Sin embargo, explica, en esos modos simbólicos podrían encontrarse señas de malestares y modos de pensar.

Partiendo de lo anterior, puede afirmarse que el estudio de un movimiento como el que generó la changa tuky contribuiría a indagar en ciertos fenómenos más que conocidos dentro de la sociedad caraqueña. Deserción escolar, embarazo precoz, violencia y criminalidad entran en una misma ecuación que tiene como fondo la fiesta y el desamparo de un espacio público que no supo integrar esa manifestación cultural juvenil, que falla al brindarle opciones para los jóvenes.

La changa tuky, en el año 2013, habla de cómo entender la sociedad desde la interculturalidad, como lo señala García Canclini (2011). De las negociaciones, préstamos, conexiones e intercambios que se hacen alejados del proteccionismo multicultural, del concepto cada vez más en desuso de la “tolerancia” como forma de enfrentar la diferencia. En la música el remix, el sampleo se ubican como técnicas que rechazan la pureza de los géneros para enriquecerse con todo lo que se produce, así sea en las más pequeñas “escenas”: ese es el lenguaje de la sobrevivencia.

La changa tuky es solo una muestra de cómo los jóvenes en Caracas, a pesar de las restricciones, de los intentos por instaurar militancias e ideologías, construyen sus propias narrativas. Es tarea de las instituciones del Estado brindarles la posibilidad de tener espacios para profundizar en esas identificaciones, para que el sujeto elabore su propia biografía. Esa es la cultura de la paz, la que escoge el baile frente a las balas. Entrar de lleno en la changa tuky podría significar descubrir caminos importantes desde y hacia la venezolanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Allueva, F. (2008). *Crónicas del rock fabricado acá*. Caracas: Ediciones B.

Atilano, A. (2013). “Maestro electrónico”. En *Revista OJO (18)*, pp. 44-45.

Blázquez, J. y Morera, O (Editores). (2002). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Madrid, España: Editorial Mondadori

Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music*. G. Schirmer. New York. Recuperado de: http://archive.org/stream/sketchofanewesth000125mbp/sketchofanewesth000125mbp_djvu.txt

Cage, J (1937). *The future of music – Credo*. Medien Kunst Netz. Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>

Dayrell, J. (2002). “O rap eo funk na socialização da juventude”. En *Educação e Pesquisa*, 28 (1), pp117-136. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ep/v28n1/11660.pdf>

Eimert, H y Otros. (1973) *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Fernández, N. (2003) “Dosis de amor y depresión” En *El Universal*.l Recuperado de http://www.eluniversal.com/2003/11/21/ten_art_21266A.shtml

Garcí Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo

García Canclini, N. (coordinador) (2011). *Conflictos interculturales*. Barcelona: Editorial Gedisa

- Guerrero, L. (2001). "La Entrevista en el Método Cualitativo". Recuperado de <http://www.facso.uchile.cl/investigacion/genetica/cg04.htm>
- Hawkins, S. (2003) "Feel the beat come down: house music as rhetoric". *Analyzing popular music*, Cambridge University Press
<http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511482014.005>
- Historia de las minitecas y displays (2005). Recuperado de <http://minitecavenman.com/Spanish/history.html>
- Iglesias, M. (2007) "Dos muertos y 26 heridos dejó matiné en Lomas de Urdaneta". En *El Universal*. Recuperado de http://www.eluniversal.com/2007/03/04/sucgc_art_198960.shtml
- Lánsen, A. (2003) "Notas de felicidad extrema. La experiencia musical *dance*". En *Papeles del CIEC* (9) pp. 1-8 Recuperado de <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/9.pdf>
- López, L. (1997) "Tragos mortales han causado 10 víctimas". En *El Universal*. Recuperado de http://www.eluniversal.com/1997/06/12/ccs_art_12427A.shtml
- Mayan, M. (2001). "Una introducción a los métodos cualitativos". Recuperado de www.ualberta.ca/~iiqm/pdfs/introduccion.pdf
- Meléndez, C. (2013) El tuki lleva sus colores, ritmos y jerga al arte. *El Nacional*. 6 de abril de 2013 Recuperado de: http://www.el-nacional.com/escenas/lleva-colores-ritmos-jerga-arte_0_166783533.html
- Monsiváis, C. (2011) *Los ídolos a nado*. Buenos Aires: Debate, Random House Mondadori.
- MOSTROcontenidos (2012, Septiembre 30). *¿Quién quiere tuki?* [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=MLCXZT7adew>
- Noya, M. (2007) *Venezuela AC / DC: Análisis del desarrollo de la música electrónica en el país* (Tesis de grado inédita). Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar

- Ramos, C. (2008). "Los tuki: entre discriminación y resistencia. Una aproximación a la construcción de identidades juveniles subalternas desde los sectores populares caraqueños". En revista *Sociólogo*, 3-4. Recuperado de http://www.sociologando.org.ve/pag/index.php?id=67&idn=187&r_num=3-4
- Reguillo, R (2004). "La performatividad de las culturas juveniles". En *Revista de estudios de juventud* (64) pp. 49-56. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/61544579/De-Tribus-Urbanas-a-Culturas-Juveniles>
- Reguillo, R (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Reguillo, R (2012). "Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa". En *Revista Comunicación y Sociedad* (18) pp. 135-171
Recuperado de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/comsoc/revista18/6.pdf>
- Reynolds, S. (2011). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Rodríguez, V., y Valero C. (2012) *Una rayuela que se borra y se vuelve a dibujar cada día. Semblanza de lugar sobre la transformación urbanística y cultural de Sabana Grande*. (Tesis de grado inédita) Escuela de Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello
- Rogers, J. (2013) Por qué Kraftwerk es todavía la banda más influyente del mundo. *The Guardian*, 27 de enero de 2013. Recuperado de: <http://www.guardian.co.uk/music/2013/jan/27/kraftwerk-most-influent-electronic-band-tate>.
- Romaní, O. y Sepúlveda, M. (2005) "Estilos juveniles, contracultura y política". En *POLIS Revista latinoamericana* (11) pp. 1-15 Recuperado de <http://polis.revues.org/5769>
- Ross, A. (2007). *The rest is noise*. Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux. N.

Russolo, L. (1967). *The art of noise (futurist manifesto, 1913)*. Something else press.
Recuperado de http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf

Roszak, T. (1970) *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/51889236/Roszak-Theodore-El-nacimiento-de-una-contracultura-Reflexiones-sobre-la-sociedad-tecnocratica-y-su-oposicion-juvenil>

St. John, G. (2006) *Electronic Dance Music Culture and Religion: an overview*. Taylor & Francis Group. Recuperado de <http://www.edgecentral.net/Articles-Chapters/Electronic%20Dance%20Music%20Culture%20and%20Religion-An%20Overview%20-%20Culture%20and%20Religion%207,1,%20St%20John,%20G%202006.pdf>

UNESCO (s.f.). *Comprender las Industrias Creativas*. Recuperado el 30 de enero de 2012 de <http://goo.gl/OachN>

Vianna, H. (1990). “Funk e cultura popular carioca”. En *Revista Estudos Históricos*, 3(6). pp 244-253. Recuperado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304>

Yúdice G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona, España: Editorial Gedisa

ANEXOS

Guía de escucha: changa tuky etnohistórica

-Trans Europe Express

Kraftwerk

La banda alemana Kraftwerk es una de las pioneras en incorporar los sonidos electrónicos a temas que empezaron a calar en la música popular. “Trans Europe Express”, lanzado en 1977, es el single su álbum homónimo y logró llegar al Top 100 de Billboard. Su base rítmica, estática, recuerda al pasar de un tren, y sus letras hacen referencia a David Bowie. El poder de su profundo sintetizador hizo que fuese *sampleado* en 1982 por el DJ del Bronx neoyorkino Áfrika Bambaataa, para su single “Planet Rock”, álbum pionero del hip hop y precursor del electroclash. Por eso Trans Europe Express concentra la exploración académica de la vanguardia de la que luego se nutre la música electrónica popular para reventar los oídos más pacatos y prender la fiesta.

-Love Maniac

Ámbar

María Conchita Alonso inaugura este tema con unas quejumbrosas carcajadas, mientras se pregunta “Oh please, ¿me a love maniac?”. Es un tema disco en toda regla, cantado en inglés, comienza con un teclado inaugural y la percusión acompañada del género, progresa con violines melosos y el performance diva de Ámbar (Alonso). Producido por Rudy La Scala, es uno de los primeros hits disco criollos e inaugura la época, en 1979, de los “monigotes de flux” de los que se quejaba el rockero Paul Gillman, pero que poco a poco inundan las discotecas y van armando una escena basada en la mezcla y de donde surge el culto al DJ.

-I feel love

Donna Summer

“Esto es, no busquen más. Este single va a cambiar el sonido de la música de las discotecas durante los próximos 15 años” dijo Brian Eno en 1977 cuando escuchó este tema¹. Es el primer gran éxito pop grabado con un fondo totalmente sintetizado. Gracias a él los violines prácticamente desaparecen de las discotecas europeas y norteamericanas con lo que se empieza a definir el techno, el house, el trance. Está dentro de las 500 mejores canciones de todos los tiempos de la revista Rolling Stone.

-French Kiss

Lil Louis

Con vocales marcadamente eróticas y un tempo que progresivamente se reduce hasta volver a aumentar, este hit del productor de Chicago Louis Sims, llegó al tope de las carteleras de Europa y Estados Unidos en 1989. Es un tema representativo de la escena house. Después de su lanzamiento ha sido *sampleado* por artistas tan disímiles como Lil Kim y Carl Cox.

-Brasileña

El Mago

Llegaron las minitecas a la escena venezolana y su estruendo de changa. El tema está cruzado por una voz en off que anuncia al DJ, estrategia que se popularizó en Venezuela para reforzar la autoría de cada producción, que mientras más solicitada es más susceptible a la forja, pues la piratería es su principal canal de distribución. Completamenteailable, pero con bpm más house que tuky, la “Brasileña” de El Mago, es un *track* transicional, que resalta por su pulso caribe.

¹ Buskin R. (2009) Donna Summer “I feel love”. *Sos Magazine*. Recuperado de http://www.soundonsound.com/sos/oct09/articles/classictracks_1009.htm

-Baila

DJ Baba

Una melodía ácida es el comienzo que retumba en la noche de Las Lomas. Llegamos al alba del raptor house, de la mano de DJ Baba. Su duración es corta, una constante en los temas de autoría amateur producidos en Venezuela durante la primera década del 2000. Tiene la rapidez necesaria y repite al principio un fehaciente pero calmo “Baila, baila”. No es para escucharse en casa sino en la rueda coreográfica, esperando el turno.

-Fuma marihuana

DJ Baba (DJ Yirvin remix)

Como muchos de los himnos tukys, entre el raptor house, el hard fusion y los tecnicismos nominales, la autoría de “Fuma marihuana” es dudosa. Este pareciera ser un remix de Yirvin de un tema cuyo original se atribuye a Baba. “Fuma marihuana / con todos tus panas”, es una invitación a ese aspecto no tan oculto de las fiestas, que nubla y expande los sentidos, que arma con virutas de humo el espacio inédito de la música.

-Pan con mortadela

DJ Yirvin

Es probablemente uno de los *hits* genuinamente tukys más conocidos. Su sintetizador espacial podría provenir de una pesadilla de Ralf Hütter, compositor de la música de “Trans Europe Express”. “Pan con mortadela” habla con su única frase de la poética de un género de calle, que se carcajea en las esquinas de cualquier señalamiento. Que baila impúdico su combinación goliarda para el almuerzo, cuando el hambre aprieta.

-El Petarazo

DJ Yirvin

Compuesta a raíz de una confrontación entre simpatizantes de la oposición y del gobierno en Petare, en el 2003, “El Petarazo” es un hit que se diseminó como la pólvora según el propio Yirvin. En una voz casi recitativa, la introducción de la canción cuenta el hecho: “Qué bolas querido público / le tumbaron el módulo a la Policía Metropolitana en el Petarazo / Ahora los malandros tienen la cancha libre en Petare / ¡Zape gato, *papah!*”. Es una chanza que se volvió un éxito. Así se acelera el ritmo y la voz repite, emulando inflexiones presidenciales: “¡Y toma revolución, y toma la revoluciónnn!”.

-Track 02

DJ Baba

Reventar la pista. Este parece ser el objetivo del “Track 02”, sin bautizar en castellano. Son 56 segundos de una rapidez vertiginosa en los *beats*. Su corta duración parece propicia para la mezcla en un set en vivo, intercalándola si se hace necesario atizar al público que compite en el baile. Tiene de nuevo su inciso autoral: “DJ Baba, The Raptor DJ. El gran poder de la edición y producción, ¡castigándolo duro!”.

-Breakdown

DJ Jesús el Coco y DJ Edward Alberto

Edward Alberto Torrealba es el DJ que se asoció con Yirvin y Jesús El Coco uno de sus colaboradores cercanos. Después del cisma del raptor house son productores que han seguido trabajando, ya sea en géneros propios o en temas de salsa, merengue y reggaetón. “Breakdown” conserva sin embargo la estructura tuky, su *flow* de changa que lo hace inmediatamente familiar al oído e inequívocamenteailable.

-Tuki Love

Pocz & Pacheko

Con el riesgo de volverla un tópico es de nuevo necesario recurrir a la palabra himno. Que en este caso es la postal de presentación para un dúo de DJs que decidieron acercarse al, para ese entonces, completamente desconocido mundo de la changa. Es un *track* que tiene una base rítmica más sosegada, amigablemente occidental, pero que toma *samples* de voz distorsionada y guiños hacia la escena tuky, a pesar de que conserva la “i” latina. Primer hito musical que pone a dialogar los temas de inspiración raptor con el futuro.

-Tiraope

Buraka Som Sistema

El salto a Portugal, a pesar de lo lejano, no parece ajeno. De nuevo la distorsión en las voces y el ethos bailable, *upbeat*. Buraka Som Sistema es uno de los colectivos referenciales del nuevo milenio para hacer que la electrónica popular, a veces cruda y ácida, entre impúdica en las discotecas del mundo. Los *sintes* vibran en una sola noche, que es la de Luanda, en Angola, pero también la de Bristol y Sabana Grande.

-Perrenke

Pocz & Pacheko (feat. Buraka Som Sistema)

El ánimo arrebatador del perreo tuky de Pocz & Pacheko acá se apoya en vocales colaborativas, encargo de la gente de Buraka. “Tuki love” es del 2011 y en esos dos años, han logrado entre fiestas y lanzamientos, empezar a llamar la atención sobre la escena caraqueña. Es 2013 y Buraka decide lanzar a través de su sello, Enchufada, un EP con temas del dúo caraqueños, tomados por el sonido y la estética del tuky.

-Going In Hard

Branko

Acompañado por las lúbricas vocales de Dominique Young Unique, sensación en los clubs de Florida, el productor de Buraka y parte del sello Mad Decent (colectivo también referencial de electrónica distópica bailable) “Going in Hard” juega con las mismas herramientas híbridas para la discoteca: 138 beats por minutos, que oscilan entre espacios de calma y picos de violencia.

-Gloria al Bravo Raptor

La tradición pirata

Así suena el Himno de la República Bolivariana en el siglo XXI. La tradición pirata es un proyecto entre lo lúdico y artístico de Augusto Gerardi, cultor del mix sin permiso. La canción *samplea* la voz una mujer anónima que, preocupada, manifiesta que se “tergiversan las verdaderas intenciones de nuestros símbolos patrios”. Así, el oyente se pierde entre los *loops* piratas que suenan a una fiesta donde el terror y el relato patrio toman ácido juntos, bailan, ante el estruendo de la música que se funde con sus carcajadas.