



Universidad
Internacional
de Andalucía



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Máster

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

Curso académico 2023/2024

Música electrónica de baile y translocalidad.
Aproximación musicológica al surgimiento y desarrollo
del *techno* en Granada hasta la configuración de su
escena (1996-2005)

Autor: Francisco Javier Yera Martín

Tutor: Fernando Barrera Ramírez

Convocatoria ordinaria — Junio 2024



Trabajo de Fin de Máster

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

Curso académico 2023/2024

Música electrónica de baile y translocalidad. Aproximación musicológica al surgimiento y desarrollo del *techno* en Granada hasta la configuración de su escena (1996-2005)

Fdo: Francisco Javier Yera Martín

Fdo: Fernando Barrera Ramírez

Convocatoria ordinaria — Junio 2024

La música es una de esas cosas que se acaban y sólo pueden persistir en la memoria. Como la danza o el teatro, sólo existe mientras está sonando: más o menos tres minutos para una canción, entre diez minutos y tres cuartos de hora para una sinfonía, varias horas para una ópera, e incluso varios días para determinadas fiestas o ceremonias rituales.

Carmen RODRÍGUEZ SUSO, *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, 1.º ed., Barcelona, Clivis, 2002, pág. 15.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y cariño incondicional de personas esenciales en mi vida como mi madre y mis tres hermanos. Muchas gracias por todo.

De la misma manera, agradezco enormemente a Nano que aceptara ser mi tutor. Valoro sumamente su paciencia, y su valentía al asumir esta propuesta. El interés y la atención que ha dedicado, así como sus acertadas correcciones, indicaciones y comentarios, han sido imprescindibles tanto en la elaboración de este Trabajo de Fin de Máster como en los avances de mi aprendizaje en este apasionante ámbito del conocimiento. Muchísimas gracias.

También quiero dar las gracias a María por su amor y compañía, así como a Cristóbal, Rubén, Carmen, Luna y Dani, todas compañeras de infinitas jornadas de biblioteca. A Paula, por compartir una afición tan maravillosa como la electrónica, y a mis amistades en general, gracias.

Por supuesto, estoy profundamente agradecimiento a Javier Melgar, Sergio Cáceres, Miguel Pérez, Ángel Jiménez, y José Fernández, artistas fundamentales de la música electrónica de baile granadina, por su enorme generosidad al haber compartido conmigo sus vivencias y perspectivas. Vuestra labor y la de otras numerosas figuras, públicos y lugares situaron a Granada en el mapa del *clubbing*. Muchas gracias.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CCU)	
635	Música
270	Estética y Teoría de las Artes
MATERIAS UNESCO	
6203.06	Música, Musicología
5101.04	Etnomusicología
PALABRAS CLAVE	
Techno	Granada
Música electrónica de baile	Translocalidad
Escena musical	

RESUMEN

El presente trabajo estudia el surgimiento y desarrollo de la música *techno* en Granada desde los orígenes de la actividad musical hasta la configuración y consolidación de su escena en torno a 2005, atendiendo a sus características y peculiaridades musicales, y abordando el fenómeno desde los conceptos de escena musical y translocalidad. Para ello, y empleando la propuesta teórica de Franco Fabbri, se define primeramente el *techno* como género musical, y se trata su trayectoria histórica desde sus orígenes y su incidencia en España. Posteriormente, se analiza la aparición de la música electrónica de baile en Granada en la década de 1990 y la introducción del género en la ciudad, y se investiga su desarrollo hasta el afianzamiento de la infraestructura de la escena. También, el trabajo emplea el análisis musical y orientaciones metodológicas específicas del ámbito de las músicas electrónicas de baile.

ABSTRACT

This dissertation studies the emergence and development of techno music in Granada from the origins of this musical activity to the configuration and consolidation of its scene around 2005, taking into account its characteristics and musical peculiarities, and approaching the phenomenon from the concepts of musical scene and translocality. To do this, and using Franco Fabbri's theoretical proposal, techno is first defined as a musical genre, and its historical trajectory from its origins and its impact in Spain is discussed. Subsequently, the appearance of electronic dance music in Granada in the 1990s and the introduction of the genre to the city is analyzed, and its development is investigated until the scene's infrastructure was consolidated. Also, this master's thesis uses musical analysis and specific methodological guidelines from the field of electronic dance music.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Justificación del objeto de estudio. Planteamiento del tema y sus límites	1
1.2.	Objetivos e hipótesis de partida.....	7
1.3.	Estado de la cuestión	8
1.4.	Metodología y fuentes empleadas	17
1.5.	Transferencias culturales, y ámbito, género y escena musical. Apartado de acotación terminológica.....	21
II.	MÚSICA <i>TECHNO</i>: DEFINICIÓN, ORÍGENES Y DESARROLLO.....	29
2.1.	Definición de música <i>techno</i>	29
2.2.	Origen y expansión del género a nivel internacional	42
2.2.1.	Orígenes musicales y estéticos del <i>techno</i>	42
2.2.2.	Llegada del <i>techno</i> a Europa: la explosión <i>underground</i>	43
2.2.3.	Evolución del <i>techno</i> en la década de los noventa	47
2.2.4.	El cambio de siglo: avances tecnológicos y la etapa <i>minimal</i>	48
2.2.5.	Últimos movimientos en el <i>techno</i>	51
2.2.6.	La música <i>techno</i> en España	52
III.	INICIOS DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE Y EL PRIMER <i>TECHNO</i> EN GRANADA (1992-1998)	55
3.1.	Contexto musical y artístico en Granada anterior a la música electrónica de baile ..	55
3.2.	Industrial Copera, la tienda-sello discográfico 100% Profesional y el grupo BRAINRACK: inicios de la música electrónica de baile en Granada (1992 – 1996).....	57
3.2.1.	Caso de estudio: influencia del <i>trance</i> en las primeras publicaciones del sello 100% Profesional	65
3.3.	Introducción del género <i>techno</i> en Granada (1996 – 1998).....	70
3.3.1.	Caso de estudio: BRAINRACK, <i>Flashback EP</i> (1998).....	74
IV.	DESARROLLO DEL GÉNERO EN GRANADA HASTA LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCENA (1999-2005)	78

4.1.	Consolidación del <i>techno</i> en la programación musical de Granada. Infraestructura de la escena (1999 – 2003).....	79
4.2.	<i>Netlabels</i> , cultura y escenas. El colectivo MIGA (2004)	88
4.3.	Caso de estudio. Nuevas corrientes en el <i>techno</i> europeo entre finales de la década de 1990 y la primera mitad de los 2000 y su reflejo en el contexto granadino	91
4.3.1.	<i>Hard-techno</i> y <i>hard-groove</i> en Granada.....	92
4.3.2.	El colectivo MIGA y el <i>minimal techno</i>	96
V.	CONCLUSIONES	101
	BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS EN LÍNEA Y DISCOGRAFÍA	106
	ANEXOS	134
	Anexo 1. Entrevista a José Fernández (Digitalkaos), realizada el 11 de octubre de 2023	134
	Anexo 2. Entrevista a Ángel Jiménez (ANGEL 113, DJ DIMI, D.M.I.), realizada el 7 de noviembre de 2023	138
	Anexo 3. Entrevista a Javier Melgar (BRAINRACK, Animatek, JaviK), realizada el 10 de noviembre de 2023	141
	Anexo 4. Entrevista a Miguel Pérez (Tax Adviser), realizada el 20 de noviembre de 2023 ...	155
	Anexo 5: Entrevista a Sergio Cáceres, realizada el 20 de diciembre de 2023	165
	Anexo 6. Recorte de prensa de <i>Ideal Evasión</i> , 28 de diciembre de 2001	171
	Anexo 7. Mapa de Granada: Infraestructura de la escena local. Muestra del mapa realizado a través de <i>Google Maps</i> . Elaboración propia	172

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Jeff MILLS, «Black Is The Number», <i>The Purpose Maker</i> [Grabación Sonora], Chicago, Axis Records, 1995. Fragmento 0.00-1.53. Elaboración propia.	31
Ilustración 2. Oscar MULERO, «Transparent Ray», <i>Opposite Ep</i> [Grabación sonora], Madrid, Warm Up Recordings, 2019. Fragmento: 1.55-2.16. Elaboración propia.	33
Ilustración 3. MISS DJAX, «Mars 303», <i>Spin Machine</i> [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996. Representación de la forma de onda del tema, y esquema general de su estructura formal. Elaboración propia.	34
Ilustración 4. Fachada del club Industrial Copera, cuando se encontraba en la localidad de Armilla, Granada. Fuente: S. N., «El Ayuntamiento de Armilla clausura la sala Industrial Copera» [en línea], <i>Granada Hoy</i> , 14 de septiembre de 2013 < https://tinyurl.com/49pw8rz6 > [Consultado el 2 de diciembre de 2023].	58
Ilustración 5. Recorte de prensa, eventos organizados en Industrial Copera en 1994. Fuente: S. N., «Pop Rock y derivados» [en línea], <i>Ideal Granada</i> , 23 de diciembre de 1994, pág. 44. < https://tinyurl.com/4w4kbnjh > [Consultado el 22 de diciembre de 2023].	60
Ilustración 6. Recorte de prensa, evento organizado en Industrial Copera en 1995. Fuente: S. N., «Pop Rock y derivados» [en línea], <i>Ideal Granada</i> , 2 de junio de 1995, pág. 38 < https://tinyurl.com/4jy2m92u > [Consultado el 14 de diciembre de 2023].	61
Ilustración 7. SCAPE, «In Tape», <i>Scape</i> [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1994. Fragmento: 1:47-1:54. Elaboración propia.	67
Ilustración 8. VAGEN, «Buggin», <i>Buggin</i> [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1995. Fragmento: 1:40-1:48. Elaboración propia.	68
Ilustración 9. BRAINRACK, «K-303», <i>Progression Attack</i> [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996. Fragmento: 3:16-3:20. Elaboración propia.	69
Ilustración 10. Portada del flyer de Industrial Copera con motivo del evento de 1998 en el que actuó Surgeon. Fuente: S. N., «Sábado 17 de octubre» [en línea], <i>Industrial Copera</i> [folleto publicitario], (s. f.). < http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/ > [Consultado el 12 de mayo de 2024].	71
Ilustración 11. Contraportada del flyer de Industrial Copera con motivo del evento de 1998 en el que actuó Surgeon. Fuente: S. N., «Sábado 17 de octubre» [en línea], <i>Industrial Copera</i> [folleto publicitario], (s. f.). < http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/ > [Consultado el 12 de mayo de 2024].	71

Ilustración 12. BRAINRACK, «Hysteria», <i>Flashback EP</i> [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998. Conjunto de loops o capas del tema. Elaboración propia.	75
Ilustración 13. BRAINRACK, «Scare-909», <i>Flashback EP</i> , Granada, 100% Profesional, 1998. Fragmento: 2:43 - 2:47. Elaboración propia.	77
Ilustración 14. Portada e interior del flyer de la celebración del séptimo aniversario de Industrial Copera. Fuente: S. N., «Séptimo aniversario» [en línea], <i>Industrial Copera</i> [folleto publicitario], (s. f.). < http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/ > [Consultado el 12 de mayo de 2024].	79
Ilustración 15. Flyer del evento en Industrial Copera de la gira Decks, EFX & 909 Tour de Richie Hawtin, en abril de 1999. Fuente: S. N., «Richie Hawtin» [en línea], <i>Industrial Copera</i> [folleto publicitario], (s. f.). < http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/ > [Consultado el 12 de mayo de 2024].	80
Ilustración 16. Video ataque de Nökeö y Decolora en el conjunto monumental de la Alhambra y Generalife de Granada en 2006. Fuente: S. N., «Videoataque sobre la Alhambra por parte de MIGA» [en línea], <i>MIGA</i> , 15 de diciembre de 2006. < https://www.migacultura.es/video/videoataque-sobre-la-alhambra-por-parte-de-miga/ > [Consultado el 17 de mayo de 2024].	90
Ilustración 17. Tax Adviser y Decolora actuando en el Ciclo de conciertos Sonidos de hoy del Centro Municipal Puertas de Castilla de Murcia en 2007. Fuente: S. N., «Sonidos de hoy: Tax Adviser + Decolora Vj en Murcia» [en línea], <i>MIGA</i> , 19 de abril de 2007. < https://www.migacultura.es/eventos/sonidos-de-hoy-tax-adviser-decolora-vj-en-murcia/ > [Consultado el 17 de mayo de 2024].	91
Ilustración 18. VV.AA., «Alpha», <i>Tech On 001</i> [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Fragmento: 1:30 – 1:31. Elaboración propia.	94
Ilustración 19. VV.AA., «Alpha», <i>Tech On 001</i> [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Fragmento: 1:30 – 1:31. Realizado con el programa Sonic Visualizer.	94
Ilustración 20. VV.AA., «Sambacruser», <i>Tech On 002</i> [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2005. Fragmento: 02:13-02:17. Elaboración propia.	96
Ilustración 21. ANIMATEK, «Capibara azul», <i>Capibara Tracks</i> [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005. Fragmento: 02:28-02:30. Elaboración propia.	98
Ilustración 22. ANIMATEK, «Capibara azul», <i>Capibara Tracks</i> [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005. 02:28-02:30. Realizado con Sonic Visualizer.	99
Ilustración 23. Recorde de prensa de Ideal Evasión, complemento cultural del periódico Ideal Granada. Fuente: S. N., «Agenda del 28 de diciembre al 3 de enero» [en línea], <i>Ideal Evasión</i> ,	

28 de diciembre de 2001, pág. 10. <<https://tinyurl.com/465vr4d6>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].....171

Ilustración 24. Mapa de Granada y municipios aledaños. Infraestructura de la escena electrónica de Granada (1992-2005). Fuente: Francisco Javier YERA MARTÍN, «Cultura de club en Granada. Mapa de la infraestructura de la escena (1992-2005)» [en línea], *Google My Maps*, 2024. <<https://tinyurl.com/mr2w7d8e>> [Consultado el 18 de mayo de 2024].....172

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. MISS DJAX, «Mars 303», <i>Spin Machine</i> [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996. Unidades estructurales del tema. Elaboración propia.....	35
Tabla 2. BRAINRACK, «Hysteria», <i>Flashback EP</i> [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998. Estructura formal del tema. Elaboración propia.....	76
Tabla 3. VV.AA., «Escénica», <i>Tech On 001</i> [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Elementos estructurales del tema. Elaboración propia.....	93
Tabla 4. ANIMATEK, «Capibara azul», <i>Capibara Tracks</i> [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005. Estructura formal del tema. Elaboración propia.....	100

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del objeto de estudio. Planteamiento del tema y sus límites

El *techno* es una manifestación musical afrodescendiente surgida a mediados de la década de los años ochenta en Detroit, Estados Unidos, que junto a géneros como el *house* o el *drum 'n' bass* entre otros, posee características propias de la corriente minimalista norteamericana de los años sesenta y setenta¹. El musicólogo Joseph Auner explica que diversos recursos compositivos del Minimalismo, como el uso de bucles y capas, influyeron directamente en el desarrollo de músicas como el *rap* o la música electrónica de baile. Asimismo, afirma la existencia de «puntos de contacto significativos» entre fenómenos musicales provenientes de la diáspora africana y basados en el *groove*², como el *funk*, el *hip hop* y la propia música electrónica de baile, con la tendencia textural de la composición académica contemporánea³.

En el ámbito de la música popular urbana, las relaciones entre creación musical e industria fonográfica cobran gran relevancia⁴. La música *techno* se encuentra inmersa

¹ Philip SHERBURNE, «Draw a Straight Line and Follow It: Minimalism in Contemporary Electronic Dance Music», en Christoph Cox, Daniel Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, 1.º ed., Nueva York, Bloomsbury, 2017, pág. 465.

² Término empleado en músicas populares con diferentes significados, cambiantes en diversos ámbitos musicales durante la segunda mitad del siglo XX, y referido a la experiencia participativa —inmersión, disfrute y conexión social— fruto de una interacción entre diversos factores, como la escucha de un tipo de música específica, cuestiones performáticas, y diferencias individuales de los/as oyentes. Musicalmente, se caracteriza principalmente por el empleo de síncopas, y destaca en músicas como el *jazz* o el *funk*. En Deniz DUMAN, Nerdinga SNAPE, Petri TOIVIAINEN, Geoff LUCK, «Redefining Groove» [en línea], *Conference on Interdisciplinary Musicology*, 2022, pág. 25. <<https://doi.org/10.31234/osf.io/mrp6v>> [Consultado el 25 de febrero de 2024]; Matthew DAVIES, Guy MADISON, Pedro SILVA, Fabien GOUYON, «The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms» [en línea], *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 30, n.º 5, 2013, pág. 497. <<https://doi.org/10.1525/mp.2013.30.5.497>> [Consultado el 25 de febrero de 2024].

³ Joseph AUNER, *La música en los siglos XX y XXI*, 1.º ed., Madrid, Akal, 2017, págs. 331, 282.

⁴ Francisco CRUCES, «Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas», *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 8, 2004. <<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004>> [Consultado el 4 de julio de 2023].

desde su génesis en un proceso de producción y distribución distante a la gran industria discográfica, donde el sello independiente y el colectivo artístico suponen el espacio y el modelo propio de organización y creación musical⁵. La *cultura de club* y la práctica de la música electrónica de baile conforman una manifestación musical arraigada en Andalucía desde la década de los años noventa, donde Granada fue y sigue siendo un lugar central e influyente, tanto por sus propios espacios como por su programación musical pionera en dicho ámbito⁶. En el caso particular de esta ciudad y su provincia, se conformó una escena musical en torno a un género diferente a la manifestación musical electrónica preponderante en la Comunidad Autónoma de Andalucía. La escena *techno* granadina surgió de manera paralela al desarrollo de un movimiento musical masivo a nivel autonómico, proveniente del *hardcore* británico, y que alcanzó su clímax en 2002: el *breakbeat*⁷.

En la actualidad, el *techno* es un género musical relevante en el marco cultural de la ciudad de Granada y, también, una manifestación que confluye con otras disciplinas artísticas en el panorama local. La escena cuenta con numerosos e importantes cultores y cultoras, con sellos discográficos, colectivos y promotoras como Tech On Records, MIGA, 33RPM, X Eerie, Morforecs, Matriz, Semtex, Fasta Danza o T-Label, entre otros. Algunos de sus espacios habituales son Industrial Copera, El Tren, Planta Baja, Moonback The Club, Efecto Club, Berlin Music Club, Noise Club o Track's Club. Del mismo modo, Granada alberga festivales especializados en el género como *Circus Nation* o *Domo*, y formatos como *Matriz* o *Concor Dance* en El Tren, *Rezov* en Moonback The Club, y *Destroy* o *Vortex*, en Industrial Copera —junto a la programación habitual de dichos clubes—, donde en este último convergen, en torno al género, disciplinas artísticas como la *performance*, diseño de moda y caracterización, fotografía, diseño gráfico y videoarte, favoreciendo la creación artística granadina y andaluza⁸.

Desde una perspectiva musicológica, el trabajo apunta hacia una línea de investigación reciente, la «musicología de la producción musical» y, también, hacia un

⁵ Philip SHERBURNE, «Draw a Straight Line...», pág. 471.

⁶ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El trueno que sigue al rayo. Breve historia de las músicas de baile en España desde la caída de la Ruta*, 2.º ed., Madrid, La Fonoteca, 2021, págs. 47-48.

⁷ Vidal ROMERO, «La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España. Del Bakalao al Trap (1980 – 2017)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 3.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2020, pág. 588.

⁸ Industrial Copera [@industrialcopera], «GRACIAS, VORTEX Nos gustaría dar las gracias a todxs lxs artistas, performers, diseñadorxs, fotógrafxs que han participado esta temporada en VORTEX» [Fotografía], *Instagram*, 5 de junio de 2023.

<https://www.instagram.com/p/CtHmI6goYSa/?img_index=1> [Consultado el 15 de julio de 2023].

tipo de praxis musical determinada. Esta nueva perspectiva comenzó a cobrar relevancia en la disciplina a partir de la publicación de diversos trabajos del musicólogo Simon Zagorski-Thomas y su obra *The Musicology of Record Production* publicada en 2014, la cual tiene en cuenta elementos como los procesos tecnológicos en la producción musical y la función de los actores involucrados en los mismos⁹. El *techno*, pues, corresponde a un conjunto de músicas populares urbanas cuyo proceso creativo está sustentado por «procedimientos no notacionales» como el uso de la tecnología musical, el diseño sonoro, la mezcla o la grabación¹⁰.

Además, las cuestiones performativas características del género, como la manipulación en vivo de música grabada, dependen fundamentalmente del proceso creativo que da lugar a las producciones. La dependencia del uso de dispositivos electrónicos en su creación, y la función que cumplen las producciones musicales para ser reproducidas, manipuladas y combinadas en directo, son propiedades de gran parte de la música electrónica de baile. Esta diferenciación y concreción —con respecto a otras músicas populares—, pragmática y relativa a la manipulación de música grabada en formato analógico o digital, radica en la conceptualización del *track* como un hecho musical concebido para ser mezclado con otros en una sesión continua de *deejay*. Además de piezas musicales, se tratan en gran medida de herramientas creadas específicamente para ser mezcladas con otras¹¹. La estructura formal de músicas como el *techno* está pensada para que un tema pueda ser reproducido al mismo tiempo que otro. Esta simultaneidad se produce mediante la sincronización rítmica y métrica, y por el solapamiento de las unidades estructurales de varios temas. Más allá de la forma, otros factores importantes para que sea factible este proceso de reproducción solapada son el diseño sonoro y el arreglo musical de este tipo de temas, que permiten que su

⁹ Simon ZAGORSKI-THOMAS, *The Musicology of Record Production*, 1.º ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

¹⁰ «Uno de los principales desafíos de la “musicología de la producción musical” reside en el hecho de estudiar procedimientos no notacionales, algo que dificulta aún más su inclusión en los enfoques académicos tradicionales», en Marco A. JUAN DE DIOS CUARTAS, Jordi ROQUER, «La producción musical: un reto para la musicología del s. XXI» [en línea], *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 15 (2020), pág. 47. <<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

¹¹ «Tracks, ultimately, exist less as standalone compositions, and more as building blocks expressly for the purpose of layering and mixing within the context of a DJ set», en Philip SHERBURNE, «Draw a Straight Line...», pág. 472.

ecualización sea manipulada para su empaste o sincronización, mediante dispositivos como el *mixer* o mesa de mezclas¹².

Por otra parte, la manipulación y mezcla en vivo de música grabada —*deejay set*— no es la única vía performática en la electrónica de baile, sino que también es común la creación musical *in situ* mediante el uso de electrófonos *hardware* y *software* —*live set*— como sintetizadores, cajas de ritmos, el uso de DAW¹³, pedales de efectos y otros dispositivos electrónicos, e incluso la combinación de ambas —*hybrid set*—. Los diversos procedimientos de producción y creación musical, y las propiedades complementarias, asociativas, y de solapamiento métrico-estructural de gran parte de la música electrónica de baile evidencian su carácter pragmático y diverso con respecto a otras músicas populares, y suponen un profundo y valioso campo de estudio para la Musicología.

En definitiva, la investigación encuentra relación con la rama de estudio de las «músicas populares urbanas». Supone uno de los primeros acercamientos académicos a la música electrónica de baile granadina y andaluza, y destaca la originalidad e innovación del estudio musicológico propuesto. El principal problema a la hora de estudiar el desarrollo de esta actividad musical en España y Andalucía es la escasez de trabajos de investigación dentro del ámbito de la Musicología relacionados, no sólo con la música *techno*, sino con las músicas electrónicas de baile y las músicas populares urbanas en general. El trabajo pretende animar, pues, a la futura realización de investigaciones cercanas al ámbito del trabajo propuesto, por la naturaleza expansiva, global y actual de la música electrónica de baile, cuya trayectoria histórica es difícil de abordar por su rápida y constante proliferación. Sin embargo, la reciente realización de trabajos académicos como «El fenómeno *breakbeat* en Andalucía (1990-2023): cronología y definición»¹⁴ (2024), la incorporación paulatina de las músicas electrónicas

¹² Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, 1.º ed., Bloomington, Indiana University Press, 2006, pág. 94.

¹³ *Digital Audio Workstation* —estación de trabajo de audio digital— responde al «sistema electrónico dedicado a la grabación y edición de audio digital por medio de un *software* de edición de audio y un *hardware* compuesto por un ordenador y una interfaz de audio digital destinado a la grabación, edición y mezcla de audio y MIDI. También alude al *software* utilizado dentro de esta estación de trabajo», en Marco Antonio JUAN DE DIOS CUARTAS (coord.), «DAW (Digital Audio Workstation)» [en línea], *Innovasonora*, Universidad Complutense de Madrid, 2023. <<https://www.ucm.es/innovasonora/daw>> [Consultado el 8 de julio de 2023].

¹⁴ Julio Óscar OLIVA MONTERO, «El fenómeno *breakbeat* en Andalucía (1990-2023): cronología y definición». Fernando Barrera-Ramírez (dir.). Trabajo de Fin de Máster. Universidad Internacional de Andalucía, 2024.

de baile andaluzas como área de estudio en conferencias y ámbitos de investigación musicológicos como en las *III Jornadas doctorales de Investigación MÚSICA-INVESTIGA*¹⁵, y la producción de documentales como *Break Nation*¹⁶ (2023), entre otros aspectos, parecen indicar un aumento del interés académico, periodístico y del campo audiovisual por estos terrenos musicales en Andalucía. En cuanto a la esfera local de Granada y la música *techno*, este trabajo establece una primera línea histórica y musicológica del desarrollo del género en la ciudad hasta la configuración de su escena local. Por tanto, es la pequeña contribución académica a la historia de las músicas electrónicas de baile en España y Andalucía el aporte más significativo de la presente investigación.

En cuanto a los límites del trabajo, se ha preferido enfocar geográficamente el estudio en la situación granadina, y no en un plano autonómico, no sólo por su escena local característica, sino por la intención de estudiar el fenómeno con mayor profundidad. Se propone, pues, el año 1992 como fecha de inicio en el estudio del surgimiento y desarrollo del género en Granada debido a la irrupción en el panorama musical andaluz del club y sala de conciertos Industrial Copera, una de las instituciones pioneras en la programación semanal de música *techno* en España. Asimismo, se acota en torno a 2005 el abordaje del objeto de estudio por la consolidación de la escena local en el panorama musical nacional. El surgimiento de colectivos, promotoras y sellos discográficos independientes relacionados con la música *techno* en Granada a comienzos de siglo como Tech On Records (2001), la asiduidad del género en la programación semanal en Granada, la publicación de la revista *Compact* (2000), y la creación de MIGA (2004), uno de los primeros *netlabels* de España, son algunos aspectos que hacen conveniente acotar el estudio en torno a la primera mitad de la década de los 2000.

Por último, y con relación a la estructura del presente estudio, el primer capítulo trata los aspectos fundamentales que motivan la realización de la presente investigación, junto a los objetivos que se pretenden conseguir y las hipótesis planteadas, el

¹⁵ S. N., *III Jornadas doctorales de Investigación MÚSICA-INVESTIGA* [Programa de actividades], Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, 2024. <<https://hccmusica.ugr.es/informacion/noticias/iii-jornadas-doctorales-investigacion-musica-investiga>> [Consultado el 23 de marzo de 2024].

¹⁶ David PAREJA, *Break Nation* [grabación audiovisual], Sevilla, Tarkemoto, 2023. <<https://www.movistarplus.es/documental/break-nation-la-electronica-que-bailo-andalucia/ficha?tipo=E&id=1948400>> [Consultado el 23 de marzo de 2024].

planteamiento del ámbito de estudio y sus límites, y las orientaciones metodológicas que se han seguido. Además, y para la utilización necesaria de conceptos en el trabajo como translocalidad, músicas populares urbanas, música electrónica de baile, cultura de club y género musical, se dedica un espacio de acotación terminológica.

El segundo capítulo del trabajo se centra en el *techno* como manifestación musical, comenzando por los rasgos que definen al género y atendiendo también a su desarrollo histórico, desde sus orígenes en la ciudad estadounidense de Detroit hasta su expansión a nivel global y su evolución a través de nuevas tendencias hasta el siglo XXI. Primeramente, se define el *techno* como género musical desde la perspectiva de Franco Fabbri, donde se exponen las principales características en relación con sus «reglas formales y técnicas», «reglas semióticas», «reglas de comportamiento», «reglas sociales o ideológicas», y «reglas comerciales y jurídicas»¹⁷. Posteriormente, se aborda el desarrollo histórico del *techno* desde su nacimiento en Detroit, sus antecedentes e influencias más cercanas, su expansión hacia Europa y su eclosión en la década de los noventa, el cambio de siglo y la etapa *minimal*, y las nuevas corrientes posteriores. Por último, se atenderá al desarrollo del *techno* en España, los principales focos de actividad en el país, y su incidencia en Andalucía.

El capítulo tercero explica las cuestiones relacionadas con el contexto musical, artístico y social de Granada anterior a la apertura de la sala Industrial Copera, y su influencia en la reproducción local de fenómenos y prácticas musicales populares contemporáneas. Una vez abordado el marco artístico y social previo a 1992, se estudia la introducción de las músicas electrónicas de baile en Granada y sus primeras manifestaciones locales, como los primeros lanzamientos del sello 100% Profesional y del grupo BRAINRACK, y la introducción del género *techno* en el panorama local, a través de la programación musical en diversos espacios granadinos y festivales como el Espárrago Rock o los organizados por Producciones Satisfaxion.

En cuanto al cuarto capítulo, se aborda la formación y consolidación de la escena *techno* granadina y su infraestructura desde 1998. Se tienen en cuenta aspectos como el surgimiento de nuevos espacios musicales como clubes y tiendas musicales, medios de comunicación impresos, digitales y radiofónicos, la aparición de nuevos artistas y sellos

¹⁷ Franco FABBRI, «A Theory of Musical Genres: Two Applications» [en línea], en David Horn, Philip Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, 1.º ed., Gotemburgo y Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, pág. 52. <<https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> [Consultado el 3 de julio de 2023].

discográficos representativos, y la creación y primera actividad de colectivos interdisciplinares como MIGA, además de las características musicales del género en Granada. Finalmente, se ofrecen las conclusiones tras la realización de la investigación, y el grado de consecución de los objetivos planteados.

1.2. Objetivos e hipótesis de partida

El objetivo central del presente trabajo tiene que ver con el estudio del desarrollo del *techno* en Granada desde los orígenes de dicha actividad musical hasta la configuración de una escena en torno al género. Es decir, establecer una primera línea histórica de dicha manifestación musical y sus características desde su surgimiento y desarrollo posterior, atendiendo a las peculiaridades del marco local y su contexto artístico y musical previo, hasta el desarrollo de la infraestructura de la escena particular. El objetivo primordial también tiene que ver con el análisis de las características musicales del género en Granada desde sus primeras manifestaciones, abarcando diferentes muestras musicales del grueso de la acotación cronológica propuesta. De esta manera, y junto al estudio histórico-musical, es posible realizar una descripción inicial de dicha actividad musical y sus características en el plano local propuesto.

La investigación pretende valorar la situación de la ciudad de Granada como foco de actividad relacionada con la música *techno* y la cultura de club desde la década de 1990, evidenciando su presencia en el circuito musical de la escena global. Asimismo, su estudio permite evaluar el papel de la música *techno* en la cultura granadina y andaluza, y en su conjunto heterogéneo de músicas populares contemporáneas. Por último, y derivado del objetivo central del trabajo, se pretende señalar el valor de fenómenos musicales como el *techno* y las músicas electrónicas de baile, en España y en el ámbito global, como objetos de estudio para la Musicología.

Los objetivos propuestos buscan responder con profundidad diversas cuestiones que, en síntesis, se plantean a través de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuándo y de qué manera comienza a haber actividad y programación de música *techno* en Granada? ¿Cuál fue su desarrollo e importancia, y cómo se configura una escena entorno al *techno* en Granada? ¿Cuáles son las características musicales del género en Granada desde el surgimiento de dicha actividad musical hasta la formación de la escena local?

Para responder a estas preguntas, se exponen a continuación las diversas hipótesis que se manejan. En primer lugar, se plantea que la escena *techno* de Granada tuvo su origen a comienzos de la década de los años noventa, en un contexto artístico relevante y variado. También, que el género ocupó una posición importante en el variado panorama musical granadino, contó con una importante infraestructura local, y la escena tuvo relevancia a nivel nacional. En segundo lugar, se concibe el club Industrial Copera como catalizador de la escena granadina, ejerciendo un papel fundamental en dos sentidos: como institución que favoreció la introducción de la música *techno* en Granada a través de su programación, y como punto fundamental de conexión con el resto de las escenas *techno* nacionales e internacionales. Por último, y siguiendo a Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val en su teorización sobre las escenas musicales, se baraja la posibilidad de que surgieran en Granada creaciones y prácticas musicales influidas directamente por el carácter translocal del género y las diversas tendencias surgidas¹⁸. Se estima, pues, que guardaron importantes similitudes a nivel musical, y que las principales influencias provienen de la importación discográfica y la conexión con otras escenas musicales.

1.3. Estado de la cuestión

Tras la realización de la presente revisión, se ha concluido que no existen investigaciones próximas al objeto de estudio propuesto y su acotación geográfica y cronológica. Tampoco se han realizado trabajos académicos que traten el desarrollo de la música *techno* en Andalucía o en España. Dada la escasez existente en investigación musicológica sobre las músicas electrónicas de baile en España, y el hecho de que sus inicios son relativamente recientes, resulta conveniente plantear el estado de la cuestión desde una perspectiva general hacia la acotación propuesta. De esta manera, partiendo de las obras y artículos académicos existentes en un ámbito general sobre música electrónica de baile, se tomarán como referencia obras pioneras sobre historia de la música electrónica y sus referencias a la música *techno* realizadas desde disciplinas como el Periodismo, para posteriormente avanzar hacia el desarrollo del género en

¹⁸ Josep PEDRO, Ruth PIQUER y Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas» [en línea], *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12 (2018), pág. 76. <<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/30/cuadernos-de-etnomusicologia-n-12>> [Consultado el 6 de junio de 2023].

España y Andalucía. La revisión estará fundamentada en dos ejes principales: por un lado, de las investigaciones realizadas hasta el momento en el ámbito académico y musicológico hacia los trabajos de carácter periodístico y divulgativo y, por otro lado, del ámbito global al ámbito local, ambas en orden cronológico.

Desde el plano académico, son escasos los trabajos y artículos de investigación que se centran en la historia de las músicas electrónicas de baile. *Audio Culture. Readings in Modern Music* fue editada en 2004 por Christoph Cox y Daniel Warner, y reunió numerosos artículos de musicólogos, músicos, compositores, periodistas y otros autores reconocidos provenientes de otras disciplinas. Revisada y ampliada en 2017, la obra recoge un interesante artículo de Philip Sherburne, «Draw a Straight Line and Follow it: Minimalism in Contemporary Electronic Dance Music», que trata el desarrollo histórico del *techno* y el *house* en base a su relación con el Minimalismo¹⁹. Por otra parte, el musicólogo estadounidense Mark J. Butler publica en 2006 uno de los trabajos más completos sobre análisis de música electrónica de baile: *Unlocking The Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*²⁰. Junto a la metodología analítica que propone para el estudio de los *tracks* electrónicos, las consideraciones sobre la *performance* y sobre tecnología empleada en la creación y la mezcla en vivo, y el glosario que aporta sobre términos musicales en el ámbito, dedica el primer capítulo a la historia y creación de la música electrónica, abarcando la historia del *techno*. Posteriormente, Butler edita en 2012 una obra dedicada a la música electrónica de baile titulada *Electronica, Dance and Club Music*²¹, en el que recoge artículos de autores como el musicólogo Philip Tagg, Sarah Thornton, Stephen Amico o Sean Albinez entre otros, que estudian desde los rasgos característicos de los diferentes géneros musicales y aspectos performativos, a cuestiones relacionadas con la performatividad. Por último, cabe señalar la Tesis Doctoral realizada por Edward Wright en 2017, «Making Hammers With Art: The Producer of House and Techno», en la que aborda las características musicales y el desarrollo histórico y estilístico de la música *house* y *techno*, y el proceso de producción musical, la experimentación y el diseño de sonido de ambos géneros²².

¹⁹ Philip SHERBURNE, «Draw a Straight Line and Follow it...», págs. 465-478.

²⁰ Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, 1.º ed., Bloomington, Indiana University Press, 2006.

²¹ Mark J. BUTLER (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

²² Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art: The Producer of House and Techno». Kenneth MCLEOD (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Toronto, Departamento de la Facultad de Música, 2017. <<https://hdl.handle.net/1807/80933>> [Consultado el 3 de octubre de 2023].

Desde la óptica española, son escasas las referencias a la electrónica procedentes de la disciplina. La musicóloga María Teresa López Castilla es la autora que más ha investigado la cuestión de las músicas electrónicas en España. En el año 2013 publica «Entre platos anda el baile: una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance» para la revista *Musiker*²³, y en 2015 realiza su Tesis Doctoral en la Universidad de La Rioja, bajo el título *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*, donde analiza desde una perspectiva *queer* la actividad musical de diversos colectivos feministas y LGBTIQA+ como casos de estudio²⁴. En relación con el ámbito y acotación propuestos, cabe señalar el reciente trabajo «El fenómeno *breakbeat* en Andalucía (1990-2023): Cronología y definición», realizado en 2024 por Julio Óscar Oliva Montero, el cual define las características musicales del *breakbeat*, y explica el surgimiento y desarrollo de una escena musical en torno al género en dicha comunidad autónoma²⁵. Y en lo referente a la música *techno*, Sara Díez Rasines publicó en 2015 el artículo «Techno, repetición y trabajo», en el cual estudia uno de los recursos compositivos del género como lo es el uso constante de *loops* en relación con la narratividad musical tradicional²⁶.

Para finalizar la revisión en el ámbito académico, se ha de señalar que no se ha contemplado la valoración de artículos en revistas de investigación de otras disciplinas académicas que abarquen aspectos relacionados con la música electrónica de baile, debido a la gran disparidad de trabajos existentes donde no se tienen en cuenta aspectos musicales. Como excepción, se señala únicamente el artículo publicado en 2019 por el sociólogo Ion Andoni del Amo Castro, por su proximidad al objeto de estudio propuesto, «Las gentes vascas también bailan. Experimentación y conflictos en torno a la música electrónica en Euskal Herria». En su estudio, pionero en el plano autonómico, el autor

²³ María Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance», *Musiker*, n.º 20 (2013), págs. 255-274. <<https://tinyurl.com/42t9uv4m>> [Consultado el 6 de junio de 2023].

²⁴ María Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española». María Pilar Ramos López (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas, La Rioja, 2015. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>> [Consultado el 6 de junio de 2023].

²⁵ Julio Óscar OLIVA MONTERO, «El fenómeno *breakbeat* en Andalucía...», 2024.

²⁶ Sara DÍEZ RASINES, «Techno, repetición y trabajo» [en línea], *AusArt*, Vol. 3, n.º 2 (2015), págs. 117-129. <<http://hdl.handle.net/10810/45389>> [Consultado el 15 de julio de 2023].

investiga las escenas electrónicas vascas desde el auge de la música *mákina* valenciana hasta inicios del siglo XXI²⁷.

Más allá del ámbito académico, fue desde del periodismo donde surgieron los primeros acercamientos hacia la historia de las músicas electrónicas de baile, cuyas aportaciones siguen siendo las obras de referencia en la materia. Primeramente, cabe destacar *The Guinness Who's Who Of Rap, Dance & Techno*²⁸, de la serie *Guinness Encyclopedia Of Popular Music*, editada por el músico y crítico Colin Larkin y publicada en 1994. Supone un trabajo pionero en la materia ya que contiene definiciones estilísticas, biografías sobre artistas, grupos y sellos discográficos, y terminología musical. Por otro lado, *La madrugada eterna: antes y después del ambient* del español Paco Peiro, es uno de los primeros trabajos sobre la historia de la música electrónica, con un espacio importante para la música *techno*. Publicada en 1996, inicia su recorrido desde el Futurismo, las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y el Minimalismo, y recoge todas las manifestaciones que emplearon música electrónica desde el *disco*, el *glam rock*, el *krautrock* alemán, el *ambient* y la música industrial, hasta el *techno* y el *house*²⁹.

Posteriormente, en 1998, el británico Simon Reynolds realizó una de las publicaciones más importantes en la materia, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Traducida al castellano en 2014 por la editorial Contra, *Energy Flash: Un viaje a través de la cultura rave y la cultura de baile*, trata la evolución de la música electrónica a través de la escena *rave* y la cultura de club en las ciudades de Detroit, Chicago y Nueva York, y con una gran atención a Reino Unido³⁰. Ese mismo año, se publica otro trabajo pionero al respecto en la lengua castellana, *Dance Music*, donde su autor, el gestor cultural y periodista Luis Lles, analiza los diversos géneros de electrónica de baile y dedica un apartado para la música *techno*, además de aportar definiciones estilísticas y biografías de artistas y grupos representativos³¹.

²⁷ Ion Andoni DEL AMO CASTRO, «Las gentes vascas también bailan. Experimentación y conflictos en torno a la música electrónica en Euskal Herria», *Anuario Musical*, n.º 74 (2019), págs. 91-104. <<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2019.74.06>> [Consultado el 6 de junio de 2023].

²⁸ Colin LARKIN (ed.), *The Guinness Who's Who Of Rap, Dance & Techno*, Londres, Square One, 1994.

²⁹ PACO PEIRO, *La madrugada eterna: antes y después del ambient*, 1.º ed., Barcelona, Futura, 1996.

³⁰ SIMON REYNOLDS, *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2014.

³¹ LUIS LLES, *Dance Music*, 1.º ed., Madrid, Celeste, 1998.

La primera obra dedicada particularmente a la historia de la música *techno* viene de la mano del periodista Dan Sicko en el año 1999: *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*. Fue revisada y ampliada en 2010, y traducida en 2019 por la editorial Alpha Decay, *Techno Rebels: Los renegados del funk electrónico*. La monografía ofrece un abordaje muy detallado de la historia del género y su expansión hacia Europa a través de Inglaterra y Alemania, y se centra ampliamente en los orígenes y el contexto de Detroit³². En cuanto a la práctica musical y la figura fundamental del *disc jockey*, cabe mencionar la publicación en el año 1999 de *Last Night a Dj Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, de Bill Brewster y Frank Broughton, revisada y ampliada en 2006, la cual analiza desde un enfoque pragmático, técnico y tecnológico la figura del *deejay* y su papel en la historia de la música electrónica, dedicando un capítulo a la cuestión del *techno*³³. Volviendo a la línea histórica de los géneros musicales, el periodista francés Ariel Kyrrou presenta en 2002 *Techno rebelle: un siècle de musiques électroniques*, traducida en 2006 por Traficantes de Sueños, *Techno rebelde: un siglo de músicas electrónicas*. Desde un lenguaje personal y literario, se trata de un trabajo centrado en la historia de las músicas electrónicas de baile, con amplias referencias al *techno*, y realizado desde los orígenes en las primeras vanguardias académicas³⁴.

Es a comienzos del siglo XXI cuando se publica una de las obras más importantes en castellano dedicadas a la historia de la música electrónica. Los periodistas Javier Blánquez y Omar León editan en el año 2002 *Loops: Una historia de la música electrónica*³⁵. El trabajo reúne artículos de periodistas y críticos musicales como Simon Reynolds, Oriol Rosell o Half Nelson, y refleja un gran esfuerzo documental donde, además de profundizar en los orígenes de la música electrónica desde las primeras décadas del siglo XX, y tratar ampliamente el uso y desarrollo de la tecnología en la creación musical, dispone de varios capítulos donde se analiza ampliamente el desarrollo de la música *techno*.

Technomad. Global Raving Countercultures (2009), realizada por el antropólogo Graham St. John, está enmarcada dentro del fenómeno *rave* y el contexto clandestino y

³² Dan SICKO, *Techno Rebels. Los renegados del funk electrónico*, 1.º ed., Barcelona, Alpha Decay, 2019.

³³ Bill BREWSTER, Frank BROUGHTON, *Last Night a Dj Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, 2.º ed., Nueva York, Grove Press, 2000.

³⁴ Ariel KYROU, *Techno Rebelde: un siglo de músicas electrónicas*, 1.º ed., Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

³⁵ Javier BLÁNQUEZ, Omar LEÓN (eds.), *Loops: Una historia de la música electrónica*, 1.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2002.

alejado de la cultura de club, desde una perspectiva de la práctica política, la resistencia y el concepto de tribu, donde aparecen referencias a la música *techno*, pero no está enfocada en cuestiones de desarrollo histórico. Continuado desde el prisma del periodismo, *Der Klang Der Familie*, de Sven von Thülen y Felix Denk, fue publicada en 2013 y editada en castellano por Alpha Decay en 2015, *Der Klang Der Familie: Berlín, el techno y la caída del muro*. Este importante trabajo narra la recepción y evolución de la música *techno* en Alemania —lugar donde ha tenido mayor repercusión—, con Berlín como foco fundamental para el desarrollo global del género. Además, la obra atiende al contexto particular del país a finales del siglo XX y la influencia que ejercieron procesos históricos como la Reunificación alemana³⁶. Volviendo a la mencionada obra *Loops* (2002), ésta se verá ampliada en 2018 con un segundo volumen cuando Javier Blánquez, esta vez en solitario, publica *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*, conformando así, una de las obras más extensas sobre la materia³⁷. Este segundo tomo estudia el desarrollo hasta 2017 de las numerosas manifestaciones de música electrónica de baile en el nuevo milenio, como la etapa *minimal* del *techno* berlinés, músicas como el *vaporwave*, y fenómenos como el *dubstep* americano y la gran industria del EDM. En 2018 se edita de nuevo el primer tomo, se revisan y amplían sus contenidos, publicándose bajo un nuevo título: *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*³⁸. Ambos volúmenes cuentan, además, con mapas estilísticos y glosarios sobre terminología musical, aunque las definiciones emplean un tono divulgativo.

Finalizando con las publicaciones principalmente periodísticas que abarcan la historia del *techno*, cabe señalar la realizada por Mattew Collin en 2018, titulada *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*, destacada por el hecho de situar en el mapa escenas electrónicas de lugares como Las Vegas, Sudáfrica, o Dubái³⁹. Por último, el periodista Matt Annis analizó el caso de la música *techno* y la electrónica de

³⁶ Felix DENK, Sven VON THÜLEN, *Der Klang der Familie: Berlín, el techno y la caída del muro*, 2.º ed., Barcelona, Alpha Decay, 2015.

³⁷ Javier BLÁNQUEZ, *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*, 1.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.

³⁸ Javier BLÁNQUEZ, Omar LEÓN (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.

³⁹ Mattew COLLIN, *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*, 1.º ed., Londres, Profile Books, 2018.

baile en Inglaterra con su libro *Join the Future: Bleep Techno and the Birth of British Bass Music*, publicado en 2019⁴⁰.

A continuación, se revisan las publicaciones realizadas en relación con la música electrónica de baile en España, influidas en gran medida por el fenómeno valenciano acaecido entre la década de los años ochenta y noventa, popularmente conocido como Ruta del Bacalao. En el mencionado *Dance Music* de Luis Lles (1998), el autor dedica un pequeño espacio a hablar sobre la situación en España, desde el *synthpop* de EL AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS y estilos experimentales como Esplendor Geométrico al primer *hip hop* español, la música bakalao y *mákina* en Valencia y su extensión a zonas como Cataluña, hasta géneros como el *techno* y sus principales artistas en España. De carácter monográfico, en 2004 el periodista valenciano Joan M. Oleaque publica *En éxtasi. Drogues, música màkina i ball*, que en 2017 sería editada en castellano por Barlin Libros, y se ampliarían sus contenidos y se modificaría su subtítulo: *En Éxtasis. El bakalao como contracultura en España*. A través de un gran trabajo de documentación y numerosas entrevistas, Oleaque analiza el fenómeno levantino con atención a la cuestión musical y estilística, los orígenes de la escena y las músicas importadas, y aspectos como la decadencia de la industria musical y del propio movimiento⁴¹. Otro trabajo centrado en la ruta valenciana fue *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia (1980-1995)*, publicado en 2016 por el periodista Luis Costa, realizado a través de la narración colectiva de personalidades, promotores y artistas⁴².

En el año 2018, bajo la ampliación y revisión de *Loops I. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, los editores recogen a modo de apéndice una importante contribución a la historia de la música electrónica en España, «Breve historia de la música electrónica en España», que consta de dos artículos. En el primero, «Sonidos de resistencia: los orígenes de la música electrónica en España (1950 - 1990)», Oriol Rosell analiza el desarrollo de la música electrónica en España desde mediados del siglo XX desde los Encuentros de Pamplona (1951 - 1972) hasta la actividad de grupos como

⁴⁰ Matt ANNIS, *Join the Future: Bleep Techno and the Birth of British Bass Music*, 1.º ed., Londres, Velocity Press, 2019.

⁴¹ Joan M. OLEAQUE, *En Éxtasis: El bakalao como contracultura en España*, 1.º ed., Valencia, Barlin Libros, 2017.

⁴² Luis COSTA, *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia (1980 - 1995)*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2016.

Aviador Dro y Esplendor Geométrico⁴³. El segundo, «La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del Bakalao al Trap (1980 – 2017)» de Vidal Romero, realiza un recorrido de la música electrónica en diversos puntos de la geografía desde la ruta valencia, la escena barcelonesa y el festival Sónar, la cultura de club en Ibiza, la escena madrileña y su circuito de clubes, o la escena *breakbeat* andaluza entre otros aspectos⁴⁴.

El fenómeno en Ibiza sería abordado por Luis Costa y Christian Len en 2020, bajo el título *Balearic: Historia oral de la cultura de club en Ibiza*, realizada en la misma línea narrativa de la ruta valenciana de la obra de Costa en 2016⁴⁵. Ese mismo año se publica el primer intento de estudio historiográfico de la música electrónica de baile en España, de la mano del historiador y filósofo Pedro José Mariblanca Corrales: *El trueno que sigue al rayo. Breve historia de las músicas de baile en España desde la caída de la Ruta*. Amplio en cuanto a la actividad musical desarrollada en la Comunidad de Madrid, Cataluña, Comunidad Valenciana y Asturias, y en municipios importantes por sus reconocidos clubes como Sonseca (Toledo) y Fraga (Huesca), esboza también la situación en Andalucía, Castilla y León, País Vasco o Galicia. Pese a estar centrada en la infraestructura de la escena electrónica a nivel nacional, y no tener en cuenta aspectos como la creación musical y la publicación discográfica, recorre el desarrollo de la divulgación musical y los medios de comunicación especializados en España, trata los principales sellos discográficos de *techno* y *house*, aborda el recorrido y evolución de los festivales, y analiza la situación actual de la música electrónica de baile en el país⁴⁶.

En cuanto al periodismo digital, diversos medios especializados en música electrónica han dedicado recientemente un espacio al desarrollo del *techno* en España, y al variado panorama en Andalucía y la ciudad de Granada. *Vicious Magazine* publica en 2020 «20 años de techno español», un recorrido por los artistas más importantes de la historia del género en nuestro país —obviando cualquier actividad musical relacionada antes del año 2000— con referencias en su *top 20* a mezcladoras y

⁴³ Oriol ROSELL, «Sonidos de resistencia: los orígenes de la música electrónica en España (1950 – 1990)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 3.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 541-574.

⁴⁴ Vidal ROMERO, «La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del Bakalao al Trap (1980 – 2017)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 3.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 575-618.

⁴⁵ Luis COSTA, Christian LEN, *Balearic: Historia oral de la cultura de club en Ibiza*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2020.

⁴⁶ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El trueno que sigue al rayo: Breve historia de las músicas de baile en España desde la caída de la Ruta*, 2.º ed., Madrid, La Fonoteca, 2021.

productoras como Mónica Osmo, DJ Pelacha o Rosy⁴⁷. El jefe de redacción de *DJ Mag Spain*, Eduardo Pérez, escribió para el blog de la plataforma *Ballantines* un artículo en el que plasma el desarrollo del *techno* en España, «Breve historia del tecno español»⁴⁸. Por último, cabe destacar la publicación en 2022 de dos artículos de José Luis Moreno para *Beatburguer* sobre la evolución en España de las músicas anteriores a 1990 y su influencia en el surgimiento y desarrollo de la música *techno*, «La evolución del techno en España. Origen y mutaciones: 1ª parte»⁴⁹, y «La evolución del techno en España: 2ª parte. De los 90 hasta 2005»⁵⁰.

En el caso de Andalucía, la revista digital *Wololo Sound* comenzó un programa de entrevistas en 2020 denominado «Charlas sobre la escena andaluza», donde las 19 conversaciones realizadas hasta el momento con diversas personalidades, artistas y promotoras se centran en los sellos discográficos más destacados de *breakbeat* y *drum 'n' bass*, diferentes formatos y festivales autonómicos, y sobre los clubes más importantes de la región, su trayectoria y su actividad reciente, como las salas Paris15 en Málaga, Cosmos en Sevilla, o Industrial Copera en Granada⁵¹.

Por último, y en lo referente a Granada, Apolo Oulios realizó para el medio *Beatburguer* un artículo muy completo y de carácter panorámico de la música electrónica en la ciudad. «Granada: ciudad de la música (electrónica) urbana» (2019) cuenta con una pequeña introducción sobre el heterogéneo panorama musical granadino y el arraigo del flamenco, el *indie* y el rock, y aborda la electrónica desde el primer *hip hop* de los noventa hasta el año 2019. «La escena andaluza: Industrial Copera» (2020), parte de la serie mencionada de *Wololo Sound*, es una entrevista de David Vázquez al director y DJ residente Jesús Carilla, Junior, donde repasa de manera escueta la

⁴⁷ S. N., «20 años de techno español» [en línea], *Vicious Magazine*, 14 de diciembre de 2020. <<https://viciousmagazine.com/reportajes/20-anos-techno-espanol/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁴⁸ Eduardo PÉREZ WAASDORP, «Breve historia del tecno español» [en línea], *Ballantines* (s. f.). <<https://www.ballantines.com/es-es/blog/breve-historia-del-tecno-espanol/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁴⁹ José Luis MORENO RUBIO, «La evolución del techno en España. Origen y mutaciones: 1ª parte» [en línea], *Beatburguer*, 24 de octubre de 2022. <<https://beatburguer.com/la-evolucion-del-techno-en-espana-origen-y-mutaciones/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁵⁰ José Luis MORENO RUBIO, «La evolución del techno en España: 2ª parte. De los 90 hasta 2005» [en línea], *Beatburguer*, 10 de noviembre de 2022. <<https://beatburguer.com/la-evolucion-del-techno-en-espana-parte-2-de-los-noventa-hasta-el-2005/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁵¹ S. N., «Charlas sobre la escena andaluza» [en línea], *Wololo Sound* (s. f.). <<https://wololosound.com/entrevistas/escena-andaluza/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

trayectoria del club⁵². Asimismo, *Mixmag Spain* publicó en 2020 un artículo que inauguraba otra serie particular sobre los clubes más importantes a nivel nacional. Su redactor, Teo Molina, explica el recorrido de Industrial Copera en Granada desde su apertura en 1992 hasta la creación de colectivos como T-Label y formatos como Vortex en 2017⁵³. Y en 2022, Alejandro Ruiz entrevistó a los promotores del festival granadino Circus Nation, también como parte de la serie de entrevistas de *Wololo Sound*, repasando la trayectoria del evento anual de música *techno* realizado desde 2006, y la inclusión de otros géneros arraigados en Andalucía como el *breakbeat* y el *drum n' bass*⁵⁴.

Las músicas electrónicas de baile suponen un hecho musical relativamente reciente, y aspectos como los avances tecnológicos acontecidos en las últimas décadas, su efecto en las dinámicas de creación e interpretación musical, la democratización en el acceso a los mismos, y la repercusión de la llegada de internet en la rápida difusión global de numerosos géneros, subgéneros y estilos, hacen muy complicado el estudio de un fenómeno musical que se encuentra en constante proliferación. Sin embargo, y paradójicamente, son disciplinas como el periodismo las que mayormente han tratado de estudiar estas músicas, que se encuentran en un cierto estado de vacío académico.

1.4. Metodología y fuentes empleadas

Las orientaciones metodológicas del trabajo parten, por un lado, de la investigación histórico-musical, de carácter longitudinal y descriptiva y, por otro lado, del análisis musical. Primeramente, se realiza una investigación documental para tratar de atender dos fenómenos diferentes, fundamentales en la formación de escenas musicales como la propuesta. Por un lado, se estudia la *cultura de club* de Granada, con relación a la música *techno* y su programación musical en salas y clubes, la actividad musical de artistas, grupos, sellos discográficos y colectivos. Por otro lado, se estudia la presencia de la música *techno* en la programación de festivales de música en Granada, relevante

⁵² David VÁZQUEZ, «La escena andaluza: Industrial Copera» [en línea], *Wololo Sound*, 13 de febrero de 2020. <<https://wololosound.com/entrevistas/escena-andaluza/industrial-copera/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁵³ Teo MOLINA, «Historia de nuestros clubes #1: Industrial Copera – Granada» [en línea], *Mixmag Spain*, 30 de junio de 2020. <<https://mixmag.es/feature/historia-de-nuestros-clubes-1-industrial-copera-granada>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

⁵⁴ Alejandro RUIZ, «La escena andaluza: Circus Nation» [en línea], *Wololo Sound*, 16 de febrero de 2022. <<https://wololosound.com/entrevistas/circus-nation/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

en eventos como los festivales Espárrago Rock y Tribal Nation —organizado por Producciones Satisfaxion—.

En cuanto a la fase documental, las primeras fuentes trabajadas son de tipo secundario, como las obras de referencia en la historiografía de la música electrónica de baile anteriormente mencionadas como las de Simon Reynolds, Javier Blánquez y Omar León, Ariel Kyrou o Dan Sicko o Pedro José Mariblanca, donde se conceptualiza el género *techno* en base al marco temporal escogido. La investigación documental continua con un estudio hemerográfico donde se realiza un vaciado de la prensa local, fundamentalmente a través del diario *Ideal Granada* y su complemento semanal *Evasión*, junto a otros medios de comunicación generalistas como *ABC*, *La Vanguardia* o *El País*. Del mismo modo, se estudia el seguimiento de la situación granadina de la época por parte de revistas y medios nacionales especializados en música electrónica como la revista *Self*, *Disco 2000* o *Deejay*, junto a diversos *flyers*, fanzines y medios impresos locales. Una fuente consultada por su relevancia es la revista *Compact*, una publicación granadina sobre cultura y tecnología, cuya actividad tuvo lugar entre los años 2000 y 2002, donde diversas disciplinas artísticas como la música ocupan un espacio central. La música electrónica de baile formó parte de la revista, donde era común la redacción de artículos de divulgación, entrevistas, crónicas, anuncio de eventos musicales y festivales, y la programación de Industrial Copera.

Otros medios periodísticos que se han tenido en cuenta pese a que no existían en la década de los años noventa, por la información que pueden aportar sobre artistas, sellos, clubes y festivales, son revistas *online* o digitalizadas como *DJ Mag Spain*, *Mix Mag Spain*, *Go Mag*, *Vicious Magazine*, *Beatburger* o *Wololo Sound*, entre otras. También se ha recurrido a las emisiones digitalizadas de medios radiofónicos como el programa *Metrópolis*, de Radiotelevisión Española, especializado en cultura y arte contemporáneo. No se contempló recurrir a otros medios radiofónicos locales o nacionales que iniciaran su emisión en la década de los noventa debido a que sus materiales se encuentran prácticamente sin digitalizar. Por otra parte, bases de datos como *Discogs* o *Resident Advisor* también son fuentes utilizadas, importantes para acceder a información relacionada con sellos discográficos, publicaciones musicales, y biografías de artistas, grupos y colectivos. Del mismo modo, se recurre a diversas fuentes audiovisuales, como las películas-documentales realizadas por Producciones Satisfaxion, —que sintetizaron algunos de los eventos más representativos de los

festivales que realizaron en la década de los noventa—, sesiones de DJ digitalizadas en *YouTube* o *Vimeo* —de artistas de Granada y artistas nacionales e internacionales en eventos organizados en Granada—, vídeos musicales, entrevistas, o carteles de eventos en redes sociales como *Instagram*, *Facebook* o en diversos blogs, entre otros elementos.

Se recurre también a diversas fuentes vivas o directas mediante la entrevista, esenciales para la investigación, junto a la hemerografía. Dichas entrevistas han estado dirigidas a diversas personalidades que tuvieron y siguen teniendo un papel importante en el surgimiento y desarrollo de la escena granadina. En primer lugar, se propuso la entrevista a Javier Melgar por tratarse de uno de los miembros fundadores del grupo pionero granadino BRAINRACK, además de ser una figura musical relevante en el panorama local desde la década de 1990, tanto en su faceta como DJ y productor musical, como por haber sido el director del portal *Animatek.es*, entre otros aspectos. También, se contactó con el DJ y productor Sergio Cáceres, el cual tuvo un importante papel en la escena local. Fue artista residente del club Industrial Copera en entre los años 1995 y 2000, y formó parte de la organización interna del club a finales de la década de los noventa⁵⁵. Además, fue el director de la revista local *Compact*. Por otra parte, se entrevistó al DJ Miguel Pérez —Tax Adviser—, el cual trabajó como personal de sala en Industrial Copera en el año 2000 y, desde el 2001, ocupó el puesto de *room manager* y *booking manager* hasta 2007, además de ser un reconocido artista en la escena desde inicios de la década de los 2000, residente del mismo club, y miembro de MIGA entre 2005 y 2007. Del mismo modo, se contactó con José Fernández —DigitalKaos— un DJ, productor y divulgador relevante en el panorama local desde el año 2000. Es la cabeza visible del sello granadino especializado en *techno* Mechanical Wave Records, ha participado en la gestión y publicación discográfica en diversos sellos, y es miembro cofundador de la asociación cultural 33RPM DJ Culture Society, en Granada. Por último, se realizó una entrevista a Ángel Jiménez —DIMI, ANGEL113—, el que fuera residente de clubes granadinos como Perkussion entre 1992 y 1996, o Industrial Copera, entre los años 1996 y 2000. También, y además de artista residente, dirigió el club Before entre los años 2000 y 2004.

Las entrevistas se plantearon a los informantes ofreciendo diversas posibilidades, contemplando la conversación presencial, el formato *online* vía videollamada, y la

⁵⁵ S. N., «Rock, pop y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de enero de 1999, pág. 36. <<https://tinyurl.com/3n6hftaf>> [Consultado el 8 de mayo de 2024].

entrevista a través de correo electrónico. De los artistas y figuras propuestas, las entrevistas realizadas Javier Melgar, Sergio Cáceres y Miguel Pérez se realizaron a través de videollamada, donde se consultó la opción de poder grabar la conversación para su posterior transcripción. Por otro lado, José Fernández y Ángel Jiménez fueron entrevistados mediante correo electrónico. Además de las conversaciones realizadas, y desde el inicio de la fase documental, cabe señalar que se produjeron otros intentos de contacto y planteamiento de una entrevista hacia otras figuras relevantes del ámbito de estudio propuesto, sin éxito.

Como recurso descriptivo, se ha realizado un mapa del *clubbing* de la ciudad, donde se indica la localización de los clubes y salas del circuito granadino entre los años 1992 y 2005, además de otros elementos fundamentales de la escena como las tiendas de discos o escuelas musicales⁵⁶. Para ello, se ha utilizado la herramienta «My Maps» de Google, de manera que los aspectos reflejados en el mapa se encuentran divididos en las categorías mencionadas y representados mediante una leyenda.

Por otra parte, el enfoque analítico del trabajo trata de establecer las características musicales y rasgos estilísticos del *techno* granadino desde sus inicios hasta la consolidación de la escena. Para ello, se utiliza como modelo analítico el propuesto por el musicólogo Stan Hawkins en su artículo *Feel the beat come down: house music as rhetoric*⁵⁷. En él, el autor emplea técnicas reductivas que permiten el estudio de la estructura formal y los procesos que tienen lugar en el *track*, a través de los cuales, la construcción rítmica y métrica suponen la base para la formulación de preguntas que relaciona la composición musical y la expresión⁵⁸. El procedimiento de Hawkins analiza también los elementos melódicos, el uso de la instrumentación y secuenciación, y las cuestiones tímbricas mediante el uso del sonograma o espectrograma. Junto al análisis de Hawkins, se utilizan de manera complementaria otras orientaciones metodológicas como la del musicólogo Mark J. Butler, recogidas en su obra *Unlocking The Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*⁵⁹. Siguiendo a este autor, y a pesar de que el análisis musical del trabajo no se centra en el estudio de la ambigüedad rítmica en la música electrónica de baile, sí se emplea su terminología

⁵⁶ En el Anexo 6 se encuentra una muestra del mapa realizado a través de la herramienta «My Maps» de Google.

⁵⁷ Stan HAWKINS, «Feel the beat come down: house music as rethoric», en Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, págs. 80-102.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 81.

⁵⁹ Mark J. BUTLER, *Unlocking The Groove...*, 2006.

analítica para las cuestiones formales, y se transcriben las diferentes capas de manera aislada o en forma de *loop* y utilizando signos de repetición.

Para analizar las producciones musicales en cuestión, se ha recurrido a la escucha y transcripción musical de los *tracks* a través de plataformas como *YouTube*, *Spotify* o *SoundCloud*. Asimismo, no se pudo encontrar el archivo de audio de diversos temas de los que sí existía referencia en bases de datos como *Discogs*, por lo que se recurrió a la adquisición del formato físico de los diferentes álbumes que se encontraban a la venta en la tienda granadina Tech On Records, dos de ellos en disco de vinilo y uno en CD. En cuanto a las transcripciones aportadas, únicamente se han reflejado en la partitura las distintas figuraciones rítmicas y melódicas, excluyendo del mismo elementos no notacionales propios de la edición de audio y síntesis de sonido, como lo son el uso de efectos como el *delay* o la *reverb*, filtrado de frecuencias, etc. Sin embargo, se ha recurrido al uso del espectrograma a través del programa *Sonic Visualizer* para tratar este tipo de cuestiones.

Por último, y para evitar posibles confusiones a la hora de diferenciar algunos aspectos tratados en el trabajo y que se encuentran relacionados, los nombres de artistas, sellos discográficos y colectivos artísticos están reflejados en letra redonda. Del mismo modo, se utiliza letra versalita para diferenciar proyectos musicales formados por más de un artista, se emplea la letra cursiva para los títulos de álbumes o publicaciones discográficas completas, y los títulos de temas se encuentran entrecomillados.

1.5. Transferencias culturales, y ámbito, género y escena musical.

Apartado de acotación terminológica

El carácter global de la música *techno* y su reflejo local en la ciudad de Granada hacen que sea conveniente dedicar un epígrafe a la acotación y propuesta terminológica de conceptos como «globalización», «glocalización» y «translocalidad», relacionados y aplicados en torno a flujos culturales, y también, a ámbitos conceptuales como «música popular urbana», «música electrónica de baile», «cultura de club», «género musical» y «escena musical», debido a la escasez de estudios académicos en relación al contexto del objeto de estudio propuesto, por la naturaleza musicológica del objeto de estudio, y por el empleo necesario de los mismos en el desarrollo del trabajo.

Para definir «globalización», Jonathan Friedman indica que el término:

[...] se emplea para referirse al aumento de la movilidad, al debilitamiento del Estado-nación respecto a los movimientos de capitales, a la descentralización de la acumulación de capitales a escala mundial, a la emergencia de nuevos actores -ya se trate de Estados o empresas-, etc., factores todos ellos que desafían el paradigma de un mundo internacional⁶⁰.

Dada la implicación en materia de Economía y Política del término globalización, se propone la acotación y definición de otros conceptos como «glocalización» o «translocalidad», relacionadas con el ámbito de las transferencias culturales y artísticas entre diversas comunidades o zonas geográficas, especialmente relevantes en el objeto de estudio propuesto. Josepa Cucó i Giner señala que la glocalización supone el replanteamiento de la dicotomía «global» y «local», mediante un tratamiento conjunto, donde sus procesos se consideran «cambiantes», «asimétricos» y «complejos», y que «conforman un entramado caleidoscópico de tendencias distintas»⁶¹. La autora habla sobre «localismos globalizados o globalismos localizados, [que denotan] la fusión actual de ambas dimensiones»⁶².

En cuanto al concepto de «translocalidad», o «translocal», los antropólogos Clemens Greiner y Patrick Sakdapolrak revisan la literatura académica en torno al término, en su artículo «Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives» (2013). En él, explican que el término ha sido estudiado hacia las interacciones socioespaciales complejas en un sentido holístico y multidimensional⁶³. Autores como Ulrike Freitag y Achim von Oppen lo definen como «la suma de fenómenos que resultan de la multitud de circulaciones y transferencias»⁶⁴. Por otro lado, Katherine Brickell y Ayona Datta explican que la translocalidad es la «situacionalidad simultánea a través de diferentes lugares»⁶⁵. Según Greiner y Sakdapolrak, la translocalidad integra las

⁶⁰ Jonathan FRIEDMAN, «Globalización», en Ascensión BARAÑO *et. al.*, (coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, 1.º ed., Madrid, Editorial Complutense, 2007, pág. 167.

⁶¹ Josepa CUCÓ I GINER, «Global y local», en Ascensión Baraño *et. al.*, (coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, 1.º ed., Madrid, Editorial Complutense, 2007, págs. 163-164.

⁶² *Ibíd.*, pág. 108.

⁶³ Clemens GREINER, Patrick SAKDAPOLRAK, «Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives» [en línea], *Geography Compass*, Vol. 7, n.º 5 (2013), pág. 376. <<https://doi.org/10.34834/2019.0007>> [Consultado el 8 de julio de 2023].

⁶⁴ «[...] sum of phenomena which result from a multitude of circulations and transfers», U. FREITAG, A. VON OPPEN, «Introduction. “Translocality”: an approach to connection and transfer in area studies», en U. Freitag, A. von Oppen (eds.), *Translocality: tue study of globalising processes from a southern perspective*, 1.º ed., Leiden, Brill, 2010, pág. 5.

⁶⁵ «[...] simultaneous situatedness across different locales», K. BRICKELL, A. DATTA, «Introduction: translocal geographies», en K. Brickell, A. Datta (eds.), *Translocal geographies: spaces, places, connections*, 1.º ed., Farnham, Ashgate, 2011, pág. 4.

nociones de fluidez y discontinuidad asociadas a la movilidad, movimientos y flujos, por un lado, y las nociones de fijación y situacionalidad en entornos particulares por otro lado: «[hace referencia] a una multitud de términos, que giran en torno a las nociones de movilidad, conexión, red, lugar, localidad y locales, flujos, viaje, transferencia, y conocimiento circulatorio»⁶⁶.

Seguidamente, y para definir «música popular urbana», se ha optado por la conceptualización del término realizada por el etnomusicólogo Francisco Cruces, que enfatiza las cuestiones relativas a la ciudad como centro de producción cultural que actúa a modo de «escaparate» de lo que acontece artísticamente fuera de la misma, «dentro de horizontes regionales, nacionales o supranacionales»⁶⁷. El autor establece la existencia de un «entretejido» o «trama» extra musical en la diversidad de las músicas urbanas, caracterizadas por:

[...] la presencia de industrial culturales, el peso del mercado fonográfico y las tecnologías de reproducción sonora, ciertos modos de recepción, ciertos usos del espacio. Pero dicha trama urbana se manifiesta sobre todo en la música misma, en forma de una permanente interlocución dialógica⁶⁸.

En cuanto al sentido de lo «urbano» frente a lo «rural», Cruces establece que esta oposición espacial y geográfica se ha ido diluyendo a medida que se han generado nuevas vías globalizadas de intercambio y circulación de personas y manifestaciones culturales, donde además, la vida rural se ha urbanizado —el autor habla de poblaciones *rururbanas*—, y donde las relaciones entre lo urbano y lo rural se han convertido en «flujos de idas y venidas», donde la separación analítica de ambos contextos resulta problemática⁶⁹.

A continuación, se propone la definición de «música electrónica de baile» al tratarse del ámbito musical en el que se encuentra el *techno* y otras manifestaciones musicales que comparten características pragmáticas como su creación musical pensada para su posterior reproducción y mezcla en clubes o *raves*. Según el artículo en el *New Grove Online* de las autoras Emily Ferrigno y Geeta Dayal, la música electrónica de baile es un conjunto de manifestaciones musicales creadas y pensadas principalmente para la

⁶⁶ Clemens GREINER, Patrick SAKDAPOLRAK, «Translocality...», pág. 375.

⁶⁷ Francisco CRUCES, «Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas», *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 8, 2004. <<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004>> [Consultado el 4 de julio de 2023].

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

pista de baile, en un contexto de club o *rave*, que musicalmente está construida, generalmente, con capas formadas por motivos melódicos, percusivos, vocales y efectos sonoros en torno a un pulso estable, y cuya estructura no opera en base a la estructura básica de la canción⁷⁰. Asimismo, y junto a la síntesis de sonido, la secuenciación y *sampling* suponen un recurso frecuente en este tipo de músicas, donde los artistas «reúsan, reciclan y reconstruyen material creado con anterioridad»⁷¹.

En primer lugar, el proceso creativo de la música electrónica de baile depende del uso de la tecnología. Primeramente, dispositivos *hardware* como las cajas de ritmos, secuenciadores y sintetizadores —analógicos y digitales— fueron las primeras herramientas creativas que, junto a los avances tecnológicos, posteriormente se vieron ampliadas a través de la tecnología MIDI, el uso de ordenadores portátiles y diversos DAW y herramientas *software* como *Cubase* o *Ableton Live*, entre otros. En segundo lugar, su proceso performático más extendido es la mezcla de grabaciones musicales con soporte analógico o digital, mediante los platos giradiscos o reproductores digitales, donde intervienen principalmente «la técnica del *beatmatching* —igualar el tempo de uno de los discos con el otro— empleada en dos platos», y las técnicas de ecualización mediante el mezclador o *mixer*⁷². Las autoras proponen el *electro*, *house*, *techno*, *trance* y *drum 'n' bass* como los géneros de la música electrónica de baile.

Por otra parte, es importante también acotar el concepto «cultura de club», referente al conjunto de prácticas musicales y sociales con relación a la música electrónica de baile. En el ámbito académico, el concepto ha sido tratado y empleado ampliamente por autores como Ben Malbon o Sarah Thornton en la obra editada por Mark J. Butler, *Electronica, Dance and Club Music* (2016), por Lukas Drevenstedt, o en el plano español, por Teresa López-Castilla. La cultura de club es un conjunto de prácticas sociales y artísticas que giran en torno a la música electrónica de baile, que según López-Castilla, generan «espacios y estructuras políticas donde los sujetos encuentran sus propias formas de subvertir normas», y donde se producen «nuevas formas de relación con la música, la economía del ocio y del trabajo, y la arquitectura social y urbana de las ciudades»⁷³. López-Castilla indica que los *clubbers* se definen contrarios al

⁷⁰ Geeta DAYAL, Emily FERRIGNO, «Electronic Dance Music» [en línea], *Grove Music Online*, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224259>> [Consultado el 4 de julio de 2023].

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ María Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Música electrónica y cultura de club...», págs. 206-208.

mainstream y a su «sentido comercial y homogeneizador», relacionado con aspectos como el consumo cultural, la edad y las estructuras sociales⁷⁴. Asimismo, la autora añade que la cultura de club supone también un «espacio de institucionalización de los cuerpos, la sexualidad y el género, por tanto, un lugar de interés subversivo para las identidades no reconocidas socialmente»⁷⁵. Ben Malbon establece que el club ocupa la centralidad social del fenómeno musical en cuestión. El público se reúne en torno a las músicas de los clubes, y los géneros musicales que en ellos se programan participan en procesos de identidad y pertenencia, es decir, la cultura de club encuentra relación directa los géneros musicales que en ellos tienen lugar⁷⁶. Por otro lado, Lukas Drevenstedt explica que la cultura de club tiene lugar en espacios alejados del público general, y la define como:

[...] el fenómeno de socialización que tiene lugar en clubes o espacios similares — como conciertos al aire libre, raves o festivales —, caracterizado por una programación de música en directo, y un acceso restringido de diversa índole que permite crear un espacio con sus propias reglas, y una comunidad en torno a la música, el baile y la socialización⁷⁷.

En lo relativo a la relación entre club y público, Sarah Thornton explica que la centralidad cultural del *clubbing*, la música electrónica de baile y sus géneros, cobra especial relevancia en la conformación de públicos, y como consecuencia, de la cultura de club, mediante la emisión de *flyers* promocionales, donde el tipo de música queda reflejada mediante el nombramiento de géneros, subgéneros y estilos, o *disc jockeys* representativos de los mismos⁷⁸. El uso del *flyer* como medio publicitario del club es un hecho relacionado directamente con la cultura de club, y actúa como herramienta identitaria del propio espacio en cuestión. En cuanto a este respecto, López-Castilla

⁷⁴ *Ibíd.*, págs. 14-15.

⁷⁵ *Ibíd.*, págs. 206-208.

⁷⁶ Ben MALBON, «The Dancer from the Dance. The musical and dancing crowds of clubbing», en Mark J. Butler (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, págs. 496-497.

⁷⁷ «Club culture describes the phenomenon of people meeting in clubs or in similar spaces (e.g., open-air concerts, warehouse raves, or festivals) characterized by a program focused on live music, restricted access of a certain nature to create a protected space with its own rules, and a community to listen to music, dance, and socialize», en Lukas DREVENSTEDT, «Dimensions of Club Culture: Learning from Berlin», en Anita Jóri, Martin Lücke (eds.), *The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture*, 1.º ed., Gewerbestrasse, Springer, 2020, págs. 11-12.

⁷⁸ Sarah THORNTON, «Exploring the Meaning of the Mainstream (or why Sharon and Tracy Dance around their Handbags)», en Mark J. Butler (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, pág. 332.

explica que «la cultura del *flyer* está ligada al surgimiento de la cultura de club y la música electrónica»⁷⁹.

Puesto que se han acotado ámbitos como música popular urbana y música electrónica de baile, es conveniente tratar también el concepto de «género musical» para delimitar el *techno* como una manifestación musical concreta. Esto es importante ya que la catalogación y delimitación de los géneros musicales en el campo de las músicas populares genera «controversias» y «dificultades». A pesar de que existen otros enfoques y posturas más fluidas y menos taxonómicas, la aportación de Franco Fabbri, además de pionera, supone una concepción amplia del género, más allá de sus propiedades puramente formales. En relación con la música electrónica de baile, otras categorizaciones flexibles y realizadas por otros autores como Fabian Holt están orientadas hacia músicas como el *rock* o el *jazz*, fenómenos estudiados con mayor profundidad por la musicología, y consolidadas dentro del estudio de las músicas populares⁸⁰. La postura de Holt, la cual considera que únicamente existen nueve géneros en la música popular, puede provocar ciertas ambigüedades y generalizaciones, evidentes también en el caso de la música electrónica de baile. En línea con el autor, la categorización del *dance* como género musical incluiría manifestaciones dispares como la música *ambient* y el *techno*⁸¹. Por ello, se ha optado por el empleo de la definición de Fabbri, ya que además de las propiedades musicales y formales, contempla los aspectos sociales e ideológicos, semánticos, performáticos, y las relaciones con la industria discográfica.

Fabbri determina que el género musical es un «conjunto de eventos musicales —reales o posibles— cuyo desarrollo viene guiado por un conjunto de reglas aceptadas socialmente»⁸². Establece, además, cinco reglas básicas según las cuales están basadas los géneros musicales: «reglas técnicas o formales» —basadas en las características musicales—, «reglas semióticas» —relacionadas con los significados textuales y contextuales—, «reglas de comportamiento» —de la psicología, conducta y reacciones de artistas y público—, «reglas sociales e ideológicas» —marco político de la comunidad musical, función y clase social—, y «reglas comerciales y jurídicas» —

⁷⁹ María Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Música electrónica y cultura de club...», pág. 28.

⁸⁰ Ugo FELLONE, «Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis», *Resonancias*, Vol. 25, n.º 49, pág. 67. <<https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>> [Consultado el 3 de julio de 2023].

⁸¹ Fabian HOLT, *Genre in Popular Music*, 1.º ed., Chicago, Chicago University Press, 2007, págs. 15-16.

⁸² Franco FABBRI, «A Theory of Musical Genres...», pág. 52.

relacionadas con el ámbito discográfico, la distribución y beneficios—⁸³. En cuanto a la formación de los géneros musicales y su «codificación», el autor explica que el proceso depende del «establecimiento de convenciones en el seno de una comunidad»⁸⁴.

Para finalizar, se empleará el concepto de «escena musical» para estudiar la consolidación de un hecho musical en un contexto local, sus conexiones con otros focos de actividad, y los posibles fenómenos translocales que puedan tener lugar. Para ello, se ha seguido la conceptualización que realizan Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val en el artículo «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas» (2018), para la revista *Cuadernos de Etnomusicología*. Los autores entienden las escenas musicales como «contextos espacio-temporales globales de experiencias musicales, contruidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos —músicos, aficionados, propietarios de clubes, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.—», que además, poseen una naturaleza material y simbólica, donde se producen relaciones translocales e interculturales⁸⁵. Además, proponen que la «estructura básica» de las escenas musicales está formada por tres tipos de «actantes» básicos, que establecen una «interacción comunicativa»: músicos, público y lugares de interacción musical —lugares físicos, como clubes, pubs o bares, o lugares *online*—⁸⁶. Según los autores, dicha interacción comunicativa entre los actantes supone la estructura básica de una escena musical «más o menos consolidada», de la cual surgen diversos proyectos de divulgación, producción, documentación, o la publicación de revistas o webs, que «favorecen el encuentro en torno a la experiencia musical». Asimismo, denominan «infraestructura de la escena» al «conjunto de medios, servicios e instalaciones que albergan y canalizan las actividades de la escena», potenciando y estimulando el desarrollo de la misma⁸⁷.

⁸³ *Ibíd.*, págs. 55-59.

⁸⁴ Franco FABBRI, «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», en Stan Hawkins (ed.), *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*, 1.º ed., Londres y Nueva York, Routledge, 2012, pág. 183.

⁸⁵ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas» [en línea], *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12 (2018), págs. 74-75. <<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/30/cuadernos-de-etnomusicologia-n-12>> [Consultado el 8 de julio de 2023].

⁸⁶ Josep PEDRO, «Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid». Cristina Peñamarín Beristain, Héctor Fouce Rodríguez (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Periodismo y Nuevos Medios, 2018, pág. 28-29. <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/16943>> [Consultado el 8 de junio de 2023].

⁸⁷ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales págs. 74-75.

En cuanto a los denominados «lugares participantes», Pedro, Piquer y del Val entienden que son espacios que se encuentran «habitualmente vinculados a un propietario y/o a un grupo de personas encargadas, cuyos modos de hacer posibilitan y condicionan distintas experiencias»⁸⁸. A medida que una escena va tomando una mayor conciencia de sí misma, una intención de resistir o de seguir creciendo, se produce «el recuerdo ritual del pasado, de su historia y del tiempo vivido, de los conciertos más memorables y de los “lugares del recuerdo”»⁸⁹.

Por último, y respecto a las relaciones entre escenas musicales y translocalidad, etnomusicólogos como Fred Rohner y Mónica Contreras argumentan que las escenas musicales pueden adquirir una dimensión translocal cuando las propias escenas locales «se conectan con otras de su tipo que se encuentran distantes en el espacio, o son aquellas que se articulan alrededor de músicas surgidas de los mercados globales pero apropiadas en el contexto», además de que se produzca una evidente movilidad de públicos para asistir a eventos musicales determinados⁹⁰. Además, como explican estos autores, la propia consciencia y práctica translocal es parte esencial de este tipo de escenas⁹¹.

⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 75.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Fred ROHNER, Mónica CONTRERAS, «La música criolla peruana *underground*: entre la localidad y la translocalidad» [en línea], *Contrapulso. Revista Latinoamericana de estudios en música popular*, Vol. 2, n.º 2, 2020, pág. 38. <<https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.22>> [Consultado el 24 de mayo de 2024].

⁹¹ *Ibíd.*

II. MÚSICA *TECHNO*: DEFINICIÓN, ORÍGENES Y DESARROLLO

2.1. Definición de música *techno*

En primer lugar, se tratarán las cuestiones técnicas y formales de la música *techno*, partiendo desde una descripción general, hacia su estructura rítmica básica y sus propiedades métricas, su textura particular, sus cuestiones armónicas, y su estructura formal. El etnomusicólogo Mark Perry establece que el *techno* es un género de música electrónica de baile caracterizado por el uso de sonidos repetitivos, sintéticos y procesados mediante instrumentos electrófonos como sintetizadores, secuenciadores y cajas de ritmos, cuyas creaciones musicales están pensadas para ser reproducidas y mezcladas con otras en un set de DJ⁹². Por su parte, Edward Wright explica, en su comparación con el *house*, que el *techno* utiliza sonidos mayoritariamente percusivos, bajos profundos, y secuencias de sintetizador procesadas y sintéticas, que dotan al género de una sonoridad mecánica y artificial característica⁹³. Algunas de las herramientas empleadas por los productores en el diseño de sonido, junto a la propia síntesis, son la compresión, distorsión y saturación, *delay* y *reverb*, ecualización y filtrado, y la automatización de sus diferentes parámetros⁹⁴.

En los aspectos rítmicos, el *techno* está basado en la fórmula «four-to-the-floor», una tipología métrica de la música electrónica de baile en la que, en contraposición de la tipología «breakbeat» o «breakbeat-driven», el bombo realiza un patrón continuo de cuatro negras en cada compás de 4/4⁹⁵. Asimismo, el género dispone de una estructura

⁹² Mark E. PERRY, «Techno», en Emmett G. Price III, Tammy L. Kernodle, Horace J. Maxile (eds.), *Encyclopedia of African American Music*, Santa Barbara, Greenwood, 2011, pág. 940.

⁹³ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art: The Producer of House and Techno». Kenneth MCLEOD (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Toronto, Departamento de la Facultad de Música, 2017, págs. 39-49. <<https://hdl.handle.net/1807/80933>> [Consultado el 3 de octubre de 2023].

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 273; Rick SNOMAN, *Dance Music Manual: Tools, Toys and Techniques*, 3º ed., Burlington, Focal Press, págs. 372-373.

⁹⁵ Según Butler, la tipología métrica «breakbeat» se diferencia del «four-to-the-floor» en el empleo de varios instrumentos de percusión, en destacar el primer pulso mediante el bombo por encima del resto de

rítmica básica particular o *groove*⁹⁶, formado por dicha secuencia de bombo y generalmente acompañada de patrones de platillo que suelen realizar corcheas en la parte débil de cada pulso del compás, semicorcheas durante todo el compás, u otras secuencias repetitivas. También suele estar presente una línea de bajo, y en ocasiones, un patrón de caja o palmas (*claps*) cada segundo y cuarto pulso del compás⁹⁷.

La textura del *techno* está basada en el empleo de motivos rítmico-melódicos sincopados superpuestos de manera repetitiva y constante, sin existir desarrollo melódico ni armónico. Según Butler, estos *loops*, generados normalmente cada compás, pueden tener una duración mínima, de uno o dos pulsos, o durar varios compases, pudiendo llegar hasta dieciséis⁹⁸. El desarrollo musical reside, pues, en la superposición de motivos a modo de capas, donde la textura se torna más compleja y polirrítmica debido a la adición de nuevas capas⁹⁹.

En cuanto a la ausencia de elementos melódicos, Butler señala que, aunque existan pequeños elementos melódicos, como pueden ser patrones repetitivos basados en el uso de intervalos concretos, éstos «adquieren un rol percusivo». Wright indica que los elementos melódicos en el *techno* se limitan al ostinato, realizado por una misma nota repetida, o la repetición de un intervalo, arpeggio o acorde menor o disminuido, cromático o atonal¹⁰⁰.

Lo mismo ocurre con los elementos vocales, poco usuales en el género, los cuales no cumplen una función lírica, sino que se emplean fragmentos de registros declamados

pulsos del compás de 4/4, y en el uso de acentos en los pulsos 2 y 4 del compás por parte de la caja. En Mark. J. BUTLER, *Unlocking the Groove...*, pág. 78.

⁹⁶ Mark Butler establece que el término *groove* hace referencia a una breve configuración de percusión y línea de bajo que se desarrolla en ciclos que se repiten de manera constante. *Ibid.*, pág. 326.

⁹⁷ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art...», pág. 37.

⁹⁸ La duración de los *loops* en el *techno* es muy variada, tanto en los motivos melódicos y percusivos. A modo de ejemplo, el tema «Colestid» (1998) de Umek, presenta un motivo melódico, repetido en forma de *loop* cada dos pulsos desde el inicio. Por otra parte, «Time Coil» (2018) de Dasha Rush, posee una línea de bajo repetida cada compás desde el comienzo. En «Octagon» (1994), de BASIC CHANNEL, contiene un *loop* formado por dos acordes menores con una duración de dos compases; en «Lightworks» (2013) de Marcel Dettmann, la línea melódica de sintetizador se repite cada tres compases, y en «Sthlm» (2002), de Adam Beyer, el *loop* armónico constituye cuatro compases. Por último, existen temas con *loops* de larga duración como en «Silent Tension» (2021) de Setaoc Mass, donde el motivo melódico ocupa dieciséis compases. En UMEK, «Colestid», *Prepidil* [Grabación sonora], Numansdorp, X-Sub, 1998; DASHA RUSH, «Time Coil», *Acid Sketch EP* [Grabación sonora], París, 2018; BASIC CHANNEL, «Octagon», *Octagon / Octaedre* [Grabación sonora], Berlín, Basic Channel, 1994; DETTMANN, Marcel, «Lightworks», *Dettmann II* [Grabación sonora], Berlín, Ostgut Ton, 2013; BEYER, Adam, «Sthlm», *Ignition Key* [Grabación sonora], Estocolmo, Truesoul, 2002; VV. AA., Silent Tension, *We Are Not Alone Pt. 3* [Grabación sonora], Berlín, BPitch Control, 2021.

⁹⁹ Mark E. PERRY, «Techno...», pág. 941-942; Mark J. BUTLER, *Unlocking The Groove...*, pág. 90.

¹⁰⁰ Edward WRIGHT, «Making Hammers with Art...», pág. 39-46.

o *samples* que se repiten constantemente formando *loops* y adquiriendo una función rítmica¹⁰¹. En contraposición con las músicas que usan una textura de melodía acompañada, en el *techno* no se produce una especial predominancia de unos elementos instrumentales sobre otros, sino que forman parte de un todo heterogéneo, basado en la repetición y la agrupación por capas¹⁰².

A continuación, se aporta como ejemplo una transcripción sobre la adición progresiva de capas en el *techno* a través del tema «Black Is The Number» de Jeff Mills, de su EP *The Purpose Maker* (1995), y publicado en el sello Axis, del propio artista¹⁰³.

The musical score is presented in three systems, each representing a different time segment of the track. The first system, labeled (0.00-0.28), introduces the Hi-hat, Bass line, and Kick drum. The second system, labeled (0.28-0.43), adds Claps and a second Hi-hat. The third system, labeled (1.25-1.53), introduces Synth 1 and Synth 2. The notation is in 4/4 time, with notes and rests indicating the timing of each instrument's contribution. The score demonstrates how the track builds up by layering different rhythmic and melodic elements over time.

Ilustración 1. Jeff MILLS, «Black Is The Number», *The Purpose Maker* [Grabación Sonora], Chicago, Axis Records, 1995. Fragmento 0.00-1.53. Elaboración propia.

En cuanto a los aspectos armónicos, el *techno* se caracteriza por tener una armonía estática y sin desarrollo, y donde es común el empleo de acordes y/o intervallos disonantes en ausencia de centros tonales. Edward Wright afirma que el contenido armónico del *techno* puede construirse en base a la repetición de un tono fundamental, por pequeños elementos melódicos en el ámbito armónico menor o disminuido, o por patrones cromáticos o atonales, en los registros altos¹⁰⁴. En relación con las propiedades

¹⁰¹ Mark E. PERRY, «Techno...», pág. 941-942; Mark J. BUTLER, *Unlocking The Groove...*, pág. 90.

¹⁰² Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove...*, pág. 93.

¹⁰³ Jeff MILLS, «Black Is The Number», *The Purpose Maker* [Grabación Sonora], Chicago, Axis Records, 1995.

¹⁰⁴ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art...», pág. 40-46.

armónicas de la música electrónica de baile, Rene Wooller y Andrew Brown establecen cuatro atributos analíticos, enfocados al estudio de la música electroacústica y acusmática: «rango de cambio tonal (horizontal)», «estabilidad tonal (vertical)», «relación tono/ruido», y «número de elementos con tono determinado»¹⁰⁵.

Aplicando la concepción estática de Wright en los parámetros analíticos que emplean Wooller y Brown, el *techno* se caracteriza, pues, por un rango de cambio tonal nulo o muy bajo; una alta estabilidad tonal en los casos en los que únicamente se emplean un tono fundamental o un acorde menor de manera constante, y una baja estabilidad tonal en los casos en los que se utilizan disonancias, tritonos o acordes disminuidos, secuencias cromáticas o atonales; una relación mayor de ruido o de elementos musicales con tono indeterminado frente a los tonos identificables, debido al uso mayoritario general de elementos percusivos; y un número bajo de elementos con tono determinado.

Para ejemplificar el uso de disonancias, y en concreto, tritonos y acordes disminuidos, recursos frecuentes en la construcción de *loops*, se aporta una transcripción de un fragmento del tema «Transparent Ray», del EP *Opposite* (2019) del DJ y productor madrileño Oscar Mulero, publicado en su sello Warm Up Recordings¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Rene WOOLLER, Andrew R. BROWN, «A framework for discussing tonality in electronic dance music» [en línea], en Sonia Wilkie, Anthony Hood (eds.), *Proceedings Sound: Space – The Australasian Computer Music Conference*, pág. 91. <<https://eprints.qut.edu.au/14096/>> [Consultado el 3 de octubre de 2023].

¹⁰⁶ Oscar MULERO, «Transparent Ray», *Opposite Ep* [Grabación sonora], Madrid, Warm Up Recordings, 2019.



Ilustración 2. Oscar MULERO, «Transparent Ray», *Opposite Ep* [Grabación sonora], Madrid, Warm Up Recordings, 2019. Fragmento: 1.55-2.16. Elaboración propia.

En cuanto al ámbito formal, el *techno* se caracteriza por emplear largas unidades estructurales, donde se produce la ampliación o reducción de la textura, denominadas *buildup*. Además, es común encontrar secciones introductorias, al igual que una breve coda, nombradas *intro* y *outro* respectivamente. Estas extensas unidades formales tienden a construirse en torno a múltiplos de cuatro compases, es decir, tienen una duración de cuatro, ocho, dieciséis, treinta y dos, o sesenta y cuatro compases, generalmente¹⁰⁷.

Por otro lado, Butler explica que la música *techno* —además de otros géneros— contiene otras secciones centrales denominadas *breakdown*, en las cuales se eliminan o atenúan momentáneamente el bombo y otros elementos percusivos. Con al menos cuatro compases de duración, en el *breakdown* se produce o se acentúa la manipulación tímbrica mediante el empleo de diversos efectos que generan sensación de pausa, y al mismo tiempo, anticipan el regreso de los elementos percusivos y un nuevo cambio de sección¹⁰⁸.

Respecto a la estructura del género, Philip Tagg indica que el *techno* es «horizontalmente [no verticalmente] monotemático», y las variaciones tienen lugar en la entrada o salida de temas en el ámbito performático, es decir, en su combinación con otros *tracks* en la sesión de DJ¹⁰⁹. Pese a que diversos géneros de la música electrónica

¹⁰⁷ Mark E. PERRY, «Techno»..., pág. 942; Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove*..., pág. 224.

¹⁰⁸ Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove*..., pág. 92.

¹⁰⁹ «[...] Techno-rave tracks are horizontally (not vertically) monothematic. Other variation comes from the way in which tracks enter and exit and sound together with (or separate from) other tracks», en Philip

de baile emplean una estructura de verso-coro, esto no ocurre en el *techno*, ya que además de no incorporar elementos vocales, su evolución formal tiene lugar en la adición o disminución de capas¹¹⁰.

A continuación, se aporta como ejemplo la estructura formal de «Mars 303», del EP *Spin Machine* (1996) producido por la neerlandesa Miss Djax y lanzado en su sello Djax-Up-Beats¹¹¹. El ejemplo incluye un esquema general de la estructura junto a la forma de onda del tema (Ilustración 3), y una tabla en la que se indican las diversas capas que conforman cada unidad estructural (Ilustración 4).

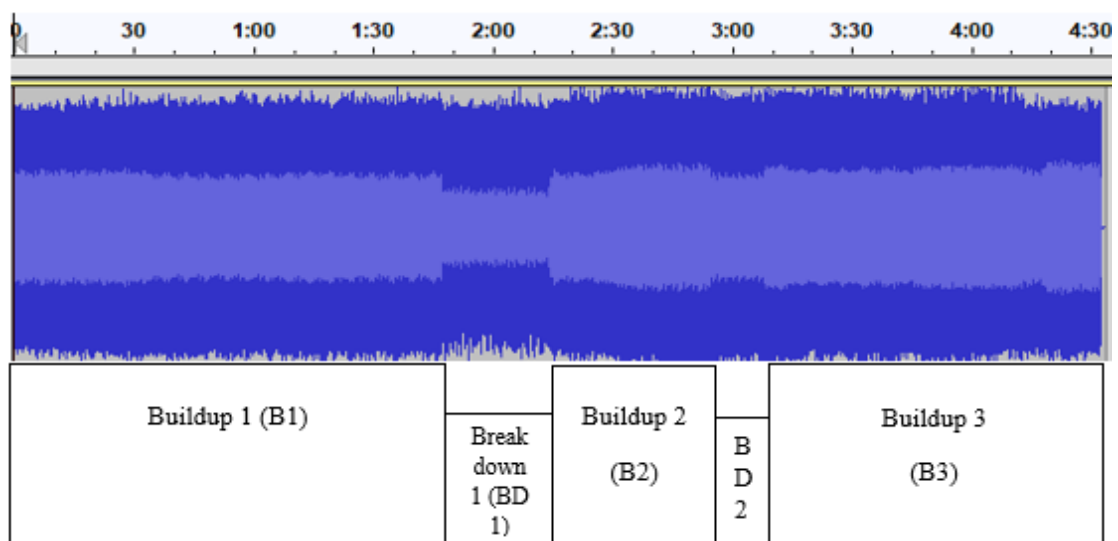


Ilustración 3. MISS DJAX, «Mars 303», *Spin Machine* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996. Representación de la forma de onda del tema, y esquema general de su estructura formal. Elaboración propia.

Con relación al uso de abreviaturas para la descripción de la textura y sus capas en la siguiente tabla, se han empleado las letras iniciales en inglés de los respectivos elementos musicales del tema: Bombo: *Kick drum* (K); Línea de bajo: *Bass Line* (BL); Redoble de platillo: *Hat Roll* (HR), Caja: *Snare drum* (S); Palmas: *Claps* (C); Platillo abierto: *Open Hat* (OH); Sintetizador: *Synth* (S).

Unidad	Duración	Elementos musicales presentes
<i>Buildup 1</i> (B1)	cc. 1-16 (0.00-0.27)	K, BL

TAGG, «From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground», en Mark J. Butler (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, págs. 13-14.

¹¹⁰ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art...», pág. 40.

¹¹¹ MISS DJAX, «Mars 303», *Spin Machine* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996.

	cc. 17-24 (0.27-0.41)	K, BL, HR
	cc. 25-32 (0.41-0.54)	K, BL, HR, S
	cc. 33-64 (0.54-1.48)	K, BL, HR, S, C
<i>Breakdown 1 (BD1)</i>	cc. 65-80 (1.48-2.15)	BL, HR, S, C
<i>Buildup 2 (B2)</i>	cc. 81-104 (2.15-2.55)	K, BL, HR, S, C, OP
<i>Breakdown 2 (BD2)</i>	cc. 105-112 (2.55-3.09)	BL, HR, OH, SR
<i>Buildup 3 (B3)</i>	cc. 113-128 (3.09-3.36)	K, BL, HR, S, C, OP, SR
	cc. 129-140 (3.36-3.57)	K, BL, S, HR
	cc. 141-148 (3.57-4.11)	K, BL, HR
	cc. 149-163 (4.11-4.34)	K, BL

Tabla 1. MISS DJAX, «Mars 303», *Spin Machine* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996. Unidades estructurales del tema. Elaboración propia.

En cuanto a las cuestiones semióticas del género, desde sus orígenes, ciencia ficción e imaginarios futuristas, utópicos y distópicos, sirvieron de influencia en la expresión de significados que rodea a la música *techno*. Además, las desigualdades sufridas por la población afroamericana hicieron que el *Detroit techno* absorbiera un mensaje político basado en ideas igualitarias. Sean Albinez expone que, desde sus antecedentes, como el grupo CYBOTRON, los artistas afroamericanos pioneros expresaban una fuerte atracción por la ciencia ficción y las tecnologías futuristas, unida a aspiraciones de igualdad racial y social. El *techno* de Detroit ya promovía activamente ideales de vida comunitaria y multicultural, bajo una mirada futurista¹¹².

Por otro lado, y en relación con la ciencia ficción, Kenneth McLeod explica que la idea de alienígena, o de vida extraterrestre, supone una forma relevante de otredad, muy influyente en la música popular, y capaz de desafiar las dicotomías «masculino/femenino», «blanco/negro», o «rico/pobre». Además, esta influencia es particularmente evidente en la cultura *rave*, en la cual, el imaginario alienígena incorpora de manera simbólica una «pluralidad idealizada sin raza, clase o género de la

¹¹² Sean ALBIEZ, «Post Soul Futurama: African American cultural politics and early Detroit Techno» [en línea], *European Journal of American Culture*, Vol. 24, n.º 2, 2005, pág. 135. <<https://doi.org/10.1386/ejac.24.2.131/1>> [Consultado el 20 de septiembre de 2023].

pista de baile»¹¹³. En cuanto al ideal futurista, el *techno* es un género musical cuyo imaginario responde a la relación entre los humanos y las máquinas. La importancia de la tecnología y las máquinas se remonta a las primeras creaciones en Detroit, donde la industria automovilística y la robótica ejercieron una influencia decisiva en el proceso creativo. Según Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, el *techno* y su iconografía de la máquina, expresa una concepción *cyborg* y futurista de la humanidad, donde la tecnología trasciende los límites del género¹¹⁴.

Del mismo modo, el baile y la corporalidad humana son elementos fundamentales en el ámbito semiótico del género. Las características musicales del *techno*, como la carencia de elementos líricos y su funcionamiento basado en el *continuum* de estructuras cíclicas y expandidas, aluden a las propiedades materiales y corpóreas de la música. López Castilla relaciona estas cualidades con la «subjetividad femenina» de la metafísica musical de Occidente, la cual ha priorizado tradicionalmente la «subjetividad masculina», es decir, los valores de racionalidad y linealidad. Según la autora, en la música electrónica de baile «las sensaciones auditivas, corpóreas y táctiles desplazan sin duda el abstracto intelectual y racional»¹¹⁵.

Por otra parte, el *techno* posee una concepción similar a la corriente musical minimalista norteamericana desarrollada por compositores como Steve Reich, La Monte Young, Philip Glass y Terry Riley en cuanto al concepto de creación musical y sobre la oposición a la dialéctica tradicional de la música. El compositor y musicólogo belga Wim Mertens establece que el Minimalismo sustituye el término «obra» por el de «proceso»¹¹⁶. Este énfasis en el carácter procedimental es similar en la música *techno* ya que las producciones musicales no adquieren la dimensión de canción, sino que las creaciones funcionan como herramientas para la sesión continua de DJ porque están pensados para ser mezclados con otros¹¹⁷. Además, el término «proceso» también es importante para algunos géneros de música electrónica de baile como el *techno*, ya que

¹¹³ «[...] Particularly evident in rave culture, for example, alien labelling allows for a symbolic incorporation of the idealised raceless, classless and genderless plurality of the dance floor», en Kenneth MCLEOD, «Space oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music» [en línea], *Popular Music*, Vol. 22, n.º 3 (2003), pág. 339. <<https://www.jstor.org/stable/3877579>> [Consultado el 13 de octubre de 2023].

¹¹⁴ Jeremy GILBERT, Ewan PEARSON, *Discographies: Dance Music Culture and the Politics of Sound*, 1.º ed., Londres, Routledge, 1999, págs. 72-74.

¹¹⁵ Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Música electrónica y cultura de club...», pág. 86.

¹¹⁶ Wim MERTENS, «Basic Concepts of Minimal Music», en Christoph Cox, Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, 1º, Nueva York, Bloomsbury, 2017, pág. 307-312.

¹¹⁷ Mark J. Butler, *Unlocking the Groove...*, pág. 13.

además de hacer referencia a la sesión DJ como un propio proceso gradual y continuo, también lo es el propio *track* a nivel formal. El *techno* difiere de la dialéctica tradicional de la música por su naturaleza minimalista. Por ello, ciertas características de la corriente norteamericana encuentran una relación directa con este género:

La dialéctica musical tradicional es representativa: la forma musical hace referencia a un contenido expresivo y es un medio para crear una tensión creciente; esto es lo que se suele llamar el «argumento musical». Pero la música repetitiva no se construye en torno a tal «argumento»; la obra no es representativa y ya no es un medio para la expresión de sentimientos subjetivos¹¹⁸.

En base a las reglas de comportamiento establecidas por Fabbri, en los espacios en los que tiene lugar la interpretación de música *techno* —al igual que en otros géneros de música electrónica de baile— se produce una relación intérprete-público característica, diferente a la que tiene lugar en otras músicas populares. La música electrónica de baile, y en concreto la música *techno*, destaca sobre otras músicas populares en la centralidad que posee el baile —público—, antes que la figura —intérprete—. Esta concepción de la relación intérprete-público contrasta en gran medida con la que establecen otras manifestaciones musicales como el ámbito *pop-rock*. Sobre esta comparación, Philip Tagg indica que diversas cuestiones del *rock*, como la relación jerárquica entre elementos musicales como son la voz o la guitarra principal y el resto del conjunto instrumental, la textura de melodía acompañada, y su propia estructura formal, difieren en gran medida de géneros como el *techno*, donde el desarrollo de su estructura es continuo, y su instrumentación es construida por capas. Además, Tagg establece que la textura musical de fenómenos como el *rock* o el *pop* ponen el foco en el icono, interpretando así su relación con el Individualismo, mientras que la música electrónica de baile tiende hacia conceptos como la colectividad, donde el público es el «todo musical y social»¹¹⁹. Asimismo, músicas como el *techno*, con una profunda dirección a la corporalidad, permiten y facilitan la expresión personal y corporal, y la socialización en el baile¹²⁰.

¹¹⁸ Wim MARTENS, «Basic Concepts of Minimal Music...», págs. 307-312.

¹¹⁹ «There is no guitar hero or rock star or corresponding musical-structural figures to identify with [...]. You are just one of many other individuals who constitute the musical whole, the whole ground (musical and social) on which you stand», en Philip TAGG, «From refrain to rave...», págs. 14-17.

¹²⁰ Teresa LÓPEZ CASTILLA, «Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*», *Musiker*, n.º 20 (2013), pág. 261. <<https://tinyurl.com/42t9uv4m>> [Consultado el 17 de julio de 2023].

En al ámbito performático, los *deejays* realizan sesiones continuas de entre una y varias horas de duración, entre las cuales se van sucediendo los artistas que actúan en el evento¹²¹. Al tratarse de una sesión continua, no se dan lugar pausas entre temas como en conciertos del ámbito *pop-rock*. Sin embargo, sí se producen pausas breves para los aplausos por parte del público entre el fin de la actuación de un artista o grupo y el inicio de la siguiente *performance*, aunque también es común la transición entre el fin de una sesión y el inicio de otra sin pausa, en la que el artista o grupo comienza su actuación mezclando sobre el último tema del artista o grupo anterior. En cuanto al público y su posición central, hay diversos aspectos que caracterizan los eventos en torno a la música electrónica de baile y que favorecen el baile como actividad principal, como lo es el uso de grandes sistemas de sonido que reproducen la música a un alto volumen y que enfatizan el rango de frecuencias grave y subgrave, o la escasez o ausencia casi total de luz, otorgando a la música un lugar protagonista frente a los aspectos visuales¹²².

En lo relativo a las reglas sociales e ideológicas del *techno*, la cultura de club y las implicaciones del baile como actividad social cumplen un papel fundamental. Primeramente, Ben Malbon explica que el baile constituye la base de una forma importante de interacción social, además de estar fuertemente implicado en los procesos de creación de identidades y, por lo tanto, es un aspecto fundamental en la cotidianidad del público en la cultura de club. Pese a la gran heterogeneidad del público *clubber*, Malbon indica que éste es predominantemente joven¹²³. Por otra parte, el antropólogo Graham St. John señala que las experiencias sociales que tienen lugar en la cultura de club «potencian la transgresión de la moralidad impuesta»¹²⁴. Además, indica que los participantes del fenómeno *rave* conforman un *ethos* basado en valores de paz, amor, unidad y respeto —*Peace, Love, Unity and Respect* (P.L.U.R.)—¹²⁵. Según Gilbert y Pearson, las drogas, y la iconografía y el lenguaje relacionado con la misma, adquieren relevancia en la cultura *dance* contemporánea. Según los autores, se alude a dicho imaginario a través de la propia estructura formal y las cualidades tímbricas de las

¹²¹ *Ibíd.*, pág. 178.

¹²² Mark J. Butler, *Unlocking the Groove...*, pág. 8; Hillegonda C. RIETVELD, «Journey to the Light? Immersion, Spectacle and Mediation», en Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanias, Hillegonda C. Rietveld (eds.), *DJ Culture In The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, 1º ed., Bloomsbury, Nueva York, 2013, pág. 82.

¹²³ Ben MALBON, «The Dancer From The Dance...», págs. 496-507.

¹²⁴ Graham St. JOHN, «Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview», en Mark J. Butler (ed.), *Electronica Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2012, pág. 248.

¹²⁵ *Ibíd.*, págs. 245-248.

producciones musicales. Además, explican que la droga MDMA adoptó un uso recreacional en la cultura *dance* desde el movimiento *rave* británico de la década de los años ochenta¹²⁶.

En la dimensión social del *clubbing* se produce una ruptura de convenciones sociales, hecho que ha sido una parte integral de la propia cultura de club. Lukas Drevenstedt habla sobre el concepto de «exceso», entendido como una «denuncia deliberada de la razón», a través de la cual la colectividad se aleja de las normas sociales y crea un estado común de éxtasis¹²⁷. También, explica que el club proporciona seguridad para determinadas comunidades. Para los artistas, supone un lugar íntimo que favorece la experimentación, y para el público, se trata de un lugar seguro para la propia expresión y construcción de identidades, puesto que luchan contra conductas discriminatorias y discursos de odio como lo son la homofobia o la transfobia¹²⁸. Desde la década de los años ochenta, la comunidad LGBTIQA+ era parte de la audiencia de diferentes programas radiofónicos que difundían la nueva música de la *Motor City*. De la misma manera, el legendario Music Institute de Detroit, inaugurado en 1988 y considerado el primer club de música *techno*, ya reunía a personas de diversas clases sociales y orientaciones sexuales¹²⁹. Por su parte, Gibran Teixeira afirma que tanto el *techno* como el *house*, provocaron un gran impacto en las dinámicas de la pista de baile, tanto en el aumento del público como en cuestiones de género y sexualidad:

Los hombres heterosexuales comenzaron a acudir a la pista de baile a bailar, no solo a cortejar a mujeres. Esto dio más libertad a las mujeres de disfrutar de la fiesta sin sentirse acosadas por hombres en comparación con diferentes espacios nocturnos de socialización. La creciente mezcla de heterosexuales y personas LGTB también creó una oportunidad de interacción sin precedentes entre estos dos grupos de personas¹³⁰.

Ante la cuestión política, Simon Reynolds califica al contenido ideológico de la música electrónica de baile como una «vaga y desdibujada ideología

¹²⁶ Jeremy GILBERT, Ewan PEARSON, *Discographies...*, pág. 137.

¹²⁷ «Excess —meaning the deliberate denunciation of reason, partially aided by drugs— makes it easier to collectively turn away from societal norms and creates a state of ecstasy», en Lukas Drevenstedt, «Dimensions of Club Culture...», págs. 15-16.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 16.

¹²⁹ Dan SICKO, *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, 2.º ed., Wayne State University Press, Detroit, 2010, págs. 56-62.

¹³⁰ Gibran TEIXEIRA BRAGA, «Rooms for Resistance: Migrations and Social Markers of Difference in Berlin's Queer Underground Electronic Music Scene», en Derek Pardue, Ailbhe Kenny, Katie Young (eds.), *Sonic Signatures: Music, Migration and The City at Night*, 1.º ed., Bristol, Intellect, 2023, pág. 215.

undergroundista»¹³¹. Sin embargo, en 1989 surgen las primeras ideas de resistencia política y anticomercial dentro del género en Detroit, que influiría posteriormente en Europa y en Alemania. El colectivo y sello discográfico UNDERGROUND RESISTANCE promulgó una visión anticomercial y antirracista, militante y politizada¹³². Esta perspectiva influyó en la actividad de otros grupos *techno* de Detroit como SCAN 7, a sellos discográficos como Plus 8, y a la actividad musical de diversas escenas de Europa¹³³.

En cuanto a las reglas comerciales y jurídicas, el *techno* se ha caracterizado desde sus inicios en la oposición a la gran industria musical, apostando por las producciones musicales lanzadas a través de pequeños sellos discográficos independientes. Esto ocurre también en otros géneros de la música electrónica de baile, y Richard Smith y Tim Maughan explican que la cultura *dance* está marcada por un gran número de «micro-labels» que realizan gran cantidad de lanzamientos discográficos cada año. Según los autores, la música electrónica de baile gira en torno a una economía fluida, diversa y descentralizada, de la cual los artistas o grupos de artistas conforman sus propios sellos, la distribución y la propia organización de eventos¹³⁴. En cuanto al *techno*, es un hecho común que los artistas reconocidos conformen sus propios sellos discográficos. Además, estos sellos independientes suelen realizar otro tipo de actividades comerciales asociadas cuando son exitosos, como ofrecer servicios de *booking*, adquirir el perfil de promotora de eventos relacionados con la música electrónica de baile, o realizar campañas de marketing¹³⁵.

Asimismo, la distribución de música vía *online* es una actividad muy frecuente en el ámbito del *techno* y la música electrónica de baile en general que, con el desarrollo tecnológico de herramientas como internet, y la evolución digital de los dispositivos de reproducción y mezcla en vivo, ha facilitado el acceso a las producciones musicales, y al surgimiento de fenómenos como la compra de música en formato digital, o los sellos web o *netlabels*. Los *netlables* son plataformas de distribución y promoción musical,

¹³¹ Simon REYNOLDS, «Prólogo», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, pág. 32.

¹³² Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 275-276.

¹³³ Dan SICKO, *Techno Rebels...*, pág. 103-105; Simon REYNOLDS, *Energy Flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2014, pág. 273-274.

¹³⁴ Richard J. SMITH, Tim MAUGHAN, «Youth Culture and the Making of the Post-Fordist Economy: Dance Music in Contemporary Britain», *Journal of Youth Studies*, Vol. 1, 1998, pág. 211. <<https://doi.org/10.1080/13676261.1998.10593007>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].

¹³⁵ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art...», pág. 55, 155-156.

que realizan sus lanzamientos discográficos bajo licencias *Creative Commons* o similares, las cuales promueven la democratización de la música y el acceso libre a la misma¹³⁶. En la actualidad, plataformas web como *SoundCloud* o *Bandcamp*, alternativas a grandes empresas como *Spotify* o *Apple Music*, suponen un espacio *online* orientado para el perfil de productor musical, favorecen la democratización de la cultura, y suponen un espacio alternativo de difusión y adquisición de música independiente¹³⁷.

Finalmente, en cuanto a las relaciones del género con el mercado discográfico, cabe señalar las implicaciones del *techno* en el fenómeno EDM (*Electronic Dance Music*). La musicóloga Anita Jóri explica que el uso del término EDM produce ciertas ambigüedades y confusiones en el ámbito académico y en el de la divulgación, ya que su significado ha cambiado a lo largo del tiempo, y aunque remita al concepto de «música electrónica de baile», desde la década pasada se emplea también como etiqueta comercial. Según la autora, desde mediados de la década de los 2000, el uso del término EDM designa a la música electrónica de baile orientada al público *mainstream* y el gran mercado discográfico¹³⁸. La explosión comercial del fenómeno EDM, originado en Estados Unidos, produjo una «subordinación de la música a la aparatosidad del espectáculo» desde que una rama de la música electrónica de baile se convirtió en «otra rama más del pop»¹³⁹. Debido a esto, el auge de los *deejays* superestrellas, y el cambio en el comportamiento en sus actuaciones, hace que la relación intérprete-público en eventos *mainstream* contraiga similitudes al del ámbito pop-rock, donde la figura del artista ocupa una posición central¹⁴⁰.

¹³⁶ Patryk GALUSZKA, «Netlabels and democratization of the recording industry» [en línea], *First Monday*, Vol. 17, n.º 7 (2012). <<https://doi.org/10.5210/fm.v17i7.3770>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].

¹³⁷ David HESMONDHALGH, Ellis JONES, Andreas RAUH, «SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms», *Social Media + Society*, Vol. 5, n.º 4 (2019). <<https://doi.org/10.1177/2056305119883429>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].

¹³⁸ Anita JÓRI, «The meanings of “electronic dance music” and “EDM”», en Ewa Mazierska, Les Gillon, Toni Rigg (eds.), *The Evolution of Electronic Dance Music*, Nueva York, Bloomsbury, 2021, pág. 32.

¹³⁹ Javier BLÁNQUEZ, *Loops II*..., pág. 32, 505.

¹⁴⁰ Edward WRIGHT, «Making Hammers With Art...», pág. 27; S. N., «El techno es el nuevo EDM», *Beatburger*, 14 de octubre de 2020. <<https://beatburger.com/el-techno-es-el-nuevo-edm/>> [Consultado el 16 de octubre de 2023].

2.2. Origen y expansión del género a nivel internacional

2.2.1. Orígenes musicales y estéticos del *techno*

La música *techno* surgió en la ciudad estadounidense de Detroit, en el Estado de Michigan. La arraigada industria automovilística encabezada por Ford a lo largo del siglo XX aportó prosperidad económica hasta la década de los setenta, donde la recesión de diversas entidades industriales, y la represión y los disturbios raciales de 1967 provocaron situaciones de criminalidad, pobreza y desigualdad en la ciudad¹⁴¹. La industria del motor y la robótica, el contexto social de la ciudad, y la ciencia ficción proveniente de la literatura de Alvin Toffler o William Gibson, o de diversas producciones audiovisuales como *Star Trek*, influenciaron el imaginario de la juventud de Detroit y las primeras manifestaciones de música *techno*¹⁴². Junto al *funk* de músicos estadounidenses como George Clinton, y el *house* de Chicago, una de las principales referencias que tuvieron los primeros músicos del género fue el programa radiofónico local *The Midnight Funk Association*, dirigido por el DJ Electrifying Mojo, el cual dio a conocer música popular europea como el grupo alemán KRAFTWERK o los británicos THE HUMAN LEAGUE a una audiencia mayoritariamente afroamericana¹⁴³. También, grupos europeos como DEPECHE MODE, y músicas como el *synth pop* o el *italo disco*, definieron en gran medida el «ideal musical y estético» de los primeros artistas de música *techno*¹⁴⁴. Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson son considerados los primeros músicos del género, que en la década de los ochenta definían su música como una síntesis entre «funk, electrónica y futurismo», y cuyas producciones comenzaron a difundirse en el medio local *The Midnight Funk Association*¹⁴⁵. Junto a Richard Davis, Atkins fundó en 1981 el grupo CYBOTRON, publicando poco después el tema «Alleys of Your Mind» (1981) en el sello Deep Space, el cual Mark J. Butler califica como una de las primeras manifestaciones «proto-*techno*». Tras la desaparición del grupo, desde 1985 Atkins creó su música bajo el nombre Model 500, y mediante su propio sello discográfico Metroplex. Ese mismo año publicó el EP *No Ufo's*, cuyo tema homónimo

¹⁴¹ Ariel KYROU, *Techno rebelde...*, pág. 183.

¹⁴² Raúl G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro: techno, Detroit y más allá (1982-1993)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, pág. 266-268.

¹⁴³ Ariel KYROU, *Techno rebelde...*, pág. 185; Mark E. PERRY, «Techno»..., pág. 940.

¹⁴⁴ Raúl G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 267.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

es considerado la primera creación de música *techno* por su instrumentación puramente electrónica, y por el abandono de la estructura formal estrofa-estribillo¹⁴⁶.

La actividad musical de Juan Atkins influyó directamente a Derrick May y Kevin Saunderson, que posteriormente conformaron sus propios sellos discográficos. May creó Transmat en 1986, y Saunderson fundó en 1987 el sello KMS¹⁴⁷. Tras las innovaciones que produjo esta nueva corriente musical surgieron nuevos artistas como Blake Baxter, Eddie Fowlkes, o el virtuoso Jeff Mills, que bajo el pseudónimo The Wizard, realizó una importante actividad como DJ en el ámbito radiofónico de la ciudad. Asimismo, clubes pioneros en el género como The Music Institute abrieron sus puertas en 1988, caracterizados por una novedosa programación musical de *house* y *techno*¹⁴⁸. Esta fase inicial del género, en la que se publicaron célebres álbumes como *Enter* de Cybotron (1983) o *No UFO's* de Model 500 (1985), se caracterizó por el uso de una estructura formal cíclica, y una textura basada en bucles y capas, y el empleo de una instrumentación formada por líneas de percusión y bajo duras y sincopadas, líneas principales de sintetizador, y sonidos percusivos y sintéticos y motivos arpegiados repetitivos. En cuanto a los elementos vocales, su protagonismo es paulatinamente inferior, la mayor parte de las veces se emplea de un modo declamado, y las letras suelen responder a un significado político y conceptual¹⁴⁹.

2.2.2. Llegada del *techno* a Europa: la explosión *underground*

Tras la publicación en 1987 del álbum *Nude Photo* de Derrick May, el empresario y productor británico Neil Rushton se interesó en esta nueva corriente y planteó a varios de los artistas de Detroit la intención de publicar un recopilatorio. De esta manera, se publicó al año siguiente *Techno! The New Dance Sound Of Detroit*, lanzado por Ten Records y distribuido en Europa por la discográfica multinacional Virgin. La recopilación, que recogió temas de Derrick May, Kevin Saunderson, Juan Atkins, Blake Baxter, Mia Hasterley y Eddie Fowlkes entre otros, resultó en un gran éxito comercial.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 268; Mark J. BUTLER, *Unlocking the Groove...*, págs. 42-43.

¹⁴⁷ S. N., «Transmat», *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/388-Transmat>> [Consultado el 18 de julio de 2023]; S. N., «KMS», *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/290-KMS>> [Consultado el 18 de julio de 2023].

¹⁴⁸ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 270-271; Dan SICKO, *Techno Rebels...*, pág. 55.

¹⁴⁹ Sean ALBIEZ, «Post Soul Futurama...», pág. 136.

En 1990 se publicó un segundo recopilatorio: *Techno 2: The Next Generation*¹⁵⁰. Tras la iniciativa comercial de Neil Rushton, surgieron grandes oportunidades en Europa para artistas como Derrick May, Juan Atkins y Kevin Saunderson. Ante esta nueva relación del género con la industria discográfica, una segunda generación de artistas de Detroit propició una reacción musical, política y anticomercial que influiría en las características musicales del género y la relación con el mercado discográfico, iniciada por los sellos UNDERGROUND RESISTANCE y +8¹⁵¹.

El colectivo interdisciplinar y sello discográfico UNDERGROUND RESISTANCE surgió en 1989, fruto de la unión entre Mike Banks y Jeff Mills, y a los que se unieron otros músicos y artistas como Robert Hood, Alan Oldham, James Pennington, Blake Baxter y Trackmaster Lou. El grupo adoptó una postura reivindicativa, anticomercial y antirracista. Según Pratginestós, empleaban el anonimato en sus actuaciones y producciones musicales, y aportaron «una concepción del *techno* politizada y militante, que dejaba atrás el positivismo futurista de sus predecesores». Además, introdujeron, junto a Riche Hawtin —especialmente en sus producciones bajo el alias Plastikman—, el sintetizador Roland TB-303 y la técnica *acid* en el género¹⁵². Álbumes como *Sonic* (1990), *Waveform* (1991), o *The Final Frontier* (1992) definieron su estilo distorsionado, disonante y carente de elementos líricos¹⁵³. Paralelamente, el británico Richie Hawtin y el canadiense John Acquaviva crearon en 1990 el sello +8 Records. En la misma línea que UNDERGROUND RESISTANCE, con la publicación de álbumes como *Approach & Identify* (1990) de F.U.S.E —uno de los alias de Richie Hawtin: *Futuristic Underground Subsonic Experiments*— o *Elements of Tone* de CYBERSONIK (1990), apostaron por «un sonido agresivo y ruidista»¹⁵⁴. Por otra parte, artistas como Carl Craig o Mike Banks, y las publicaciones de Robert Hood y Jeff Mills para el sello Axis —creado por Mills—, ejercieron una importante influencia en la definición del género. La serie *Waveform Transmission* (1993) y el álbum *Minimal Nation* (1994) de Hood, reflejan una síntesis minimalista de la estructura formal y de la formación de bucles y

¹⁵⁰ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», págs. 271-272; S. N., «Various – Techno! (The New Dance Sound Of Detroit)» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/release/57919-Various-Techno-The-New-Dance-Sound-Of-Detroit>> [Consultado el 25 de octubre de 2023].

¹⁵¹ Simon REYNOLDS, *Energy Flash...*, pág. 269.

¹⁵² Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», págs. 274-275; Simon REYNOLDS, *Energy Flash...*, pág. 270.

¹⁵³ Dan SICKO, *Techno Rebels...*, pág. 100; Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 274-275.

¹⁵⁴ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 276-277.

capas, y una reducción los elementos rítmicos del *track*, además de una ausencia total de elementos vocales¹⁵⁵.

Tras la reacción de músicos, colectivos y sellos discográficos independientes de Detroit al proyecto discográfico de Neil Rushton, el *techno* se propagó por Europa con fuerza en la década de los años noventa y surgieron numerosas escenas y subgéneros. Es en este continente, y concretamente en Alemania, donde el *techno* adquirió mayor protagonismo, siendo Berlín el principal foco de actividad musical, aunque también ocurrió en otros países, como en Inglaterra, Bélgica, Países Bajos o España.

Junto a la propia influencia del fenómeno *rave* de Inglaterra, y pese a la censura y las medidas represivas aplicadas en 1994 como la *Criminal Justice and Public Order Act* —la cual vetó la emisión de música repetitiva en medios radiofónicos—, la música *techno* se expandió por el país y destacaron músicos como Mike Dred o Dave Clarke, y lanzamientos como su triple álbum *Red* (1994) para el sello Bush¹⁵⁶. Del mismo modo, fue en Inglaterra donde nació la tendencia experimental IDM (*Intelligent Dance Music*)¹⁵⁷, caracterizada por su visión experimental y cercana al *ambient*, y secundada por artistas como Richie Hawtin, Speedy J o Aphex Twin, con publicaciones como el recopilatorio *Artificial Intelligence* lanzado en 1992 por Warp Records¹⁵⁸. La explosión del *techno* llegó también a países como Bélgica, donde hasta el momento triunfaban músicas como el *new beat* o el EBM (*Electronic Body Music*)¹⁵⁹. Allí, proliferaron los clubes dedicados al género, y destacó la actividad musical del sello discográfico R&S.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 273-277; Simon REYNOLDS, *Energy Flash...*, págs. 285-286.

¹⁵⁶ Javier BLÁNQUEZ, «Reacción en cadena: techno y house en la segunda mitad de los noventa (1992-2002)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, pág. 531; John STREET, «Fight the Power: The Politics of Music and the Music of Politics», *Government and Opposition*, n.º 38 (2003), pág. 118.

¹⁵⁷ La *Intelligent Dance Music*, o también denominada *intelligent techno*, *ambient techno*, o música electrónica para la escucha —*electronic listening music*—, es una tendencia experimental de música electrónica de baile que, en términos generales, y según Anthony Papavassiliou, explora las fronteras del *techno* y otros géneros de música electrónica de baile a través de estructuras rítmicas y formales más complejas, y mediante la aplicación de efectos tonales y tímbricos. Además, su enfoque es ajeno al ámbito de club y está dirigida a la escucha, destacando la influencia de corrientes musicales como el *ambient*. En Anthony PAPAVALASSILIOU, «Les nouveaux enjeux de la granulation sonore: l'esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM)», *Intersections: Canadian Journal of Music*, Vol. 30, n.º 2 (2010), págs. 106-110. <<https://doi.org/10.7202/1006380ar>> [Consultado el 30 de octubre de 2023]; Javier BLÁNQUEZ, Omar LEÓN, «Mapa de estilos», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.

¹⁵⁸ Dan SICKO, *Techno Rebels...*, pág. 117-118.

¹⁵⁹ La *Electronic Body Music* es una manifestación musical que comparte características de la música electrónica de baile y elementos del rock y la música industrial. El término fue acuñado por el grupo belga FRONT 242 en 1990. En términos generales, tiene una instrumentación electrónica, y una línea de bajo y elementos percusivos contundentes, junto a una estructura verso-estribillo, y una parte vocal protagonista y agresiva. En Luis LLES, *Dance Music*, 1.º ed., Madrid, Celeste, 1998, pág. 123-124.

Artistas como Joey Beltram ejercieron una importante labor musical en la escena belga, que en 1990 publicaron álbumes innovadores como *Energy Flash*¹⁶⁰.

Por su parte, el *techno* irrumpió significativamente en Países Bajos, donde además de contar con importantes artistas, vio surgir una variante local cuya evolución dio lugar al subgénero *hardcore* o *gabber*. Primeramente, la figura más relevante del *techno* neerlandés fue la DJ y productora Saskia Slegers, bajo el alias Miss Djax. Desde Eindhoven, la actividad de su sello discográfico, Djax-Up-Beats, impulsó el género en el ámbito no comercial. La visión enérgica del *techno* por parte de la artista neerlandesa, y la influencia de la Roland TB-303 en sus producciones, quedaron reflejadas en lanzamientos como *X-Factor* (1994), *Miss Djax vs The World* (1995), o *Spiderwoman* (1996)¹⁶¹. Por otro lado, a comienzos de los noventa surgió en Rotterdam el *gabber* o *hardcore*, cuyas cualidades musicales residen en el empleo de acordes y líneas de sintetizador distorsionadas, elementos percusivos con estructuras rítmicas *four-to-the-floor*, un tempo muy veloz —entre 170 y 200 pulsos por minuto, generalmente— y un carácter extremo y agresivo. Aunque su instrumentación y estructura es similar al *techno*, Rietveld y Monroe establecen que las propiedades sonoras del *gabber* son más cercanas a la música industrial europea que a la música electrónica de origen afroamericano¹⁶². El EP *Amsterdam Waar Lech Dat Dan?* (1992) de EUROMASTERS es considerado como una de las primeras publicaciones de música *gabber*, y Rotterdam Records, creado por Paul Elstak en 1992, fue de los sellos más representativos¹⁶³.

En cuanto a Alemania, ya existían diversos clubes como Omen o Dorian Grey en Frankfurt, donde se programaba EBM en la década de los ochenta y, posteriormente, ciudades como Colonia y Múnich contaban con una gran actividad musical en torno al *techno*, de la mano de artistas como Mike Ink, DJ Hell o Thomas P. Heckmann¹⁶⁴. La Caída del Muro de Berlín en 1989 y la Reunificación Alemana fueron acontecimientos históricos decisivos en el desarrollo del *techno* en Berlín, ya que numerosos clubes surgieron de la apropiación de edificios, almacenes y espacios abandonados de la

¹⁶⁰ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 278.

¹⁶¹ *Ibid.*, pág. 282-283.

¹⁶² Hillegonda C. RIETVELD, Alexei MONROE, «Gabber: Raising hell in Technoculture», *Metal Music Studies*, Vol. 7 (2021), págs. 399-401. <https://doi.org/10.1386/mms_00057_1> [Consultado el 31 de octubre de 2023].

¹⁶³ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», págs. 284-285.

¹⁶⁴ *Ibid.*, págs. 285-286.

antigua República Democrática Alemana¹⁶⁵. Es el caso del club y sello discográfico Tresor, ideado por Achim Kohlberger y Dimitri Hegeman, inaugurado en 1991, y descendiente del antiguo club UFO. Tresor, impulsor de la escena berlinesa, desarrolló una programación musical innovadora, en la que actuaban músicos locales y artistas de UNDERGROUND RESISTANCE. La labor de este club-sello propició la conexión y colaboración musical entre Berlín y Detroit, reflejada también en el entorno discográfico, con la publicación de álbumes como *X-101* (1991) o *Discovers The Rings of Saturn* (1992) por parte del sello Tresor, y *Berlin & Detroit: A Techno Alliance* (1993) desde NovaMute. Además, Tresor publicó las primeras producciones en solitario de Jeff Mills, y según Pratginestós, esta unión transatlántica reforzó el prestigio del sello berlinés, y difundió el *techno* de Detroit¹⁶⁶.

Desde 1991, la infraestructura de la escena berlinesa creció considerablemente, ya que se crearon numerosos clubes, se fundaron tiendas especializadas como la tienda de discos histórica Hard Wax, y comenzó la edición de importantes revistas como *Raveline* o *Frontpage*. Otra manifestación fundamental del *techno* en Berlín en la década de los noventa fue el evento multitudinario Love Parade, organizado anualmente desde 1989 en las calles centrales de la ciudad, que pasó de tener un público muy reducido en sus primeras ediciones a congregarse a doscientas mil personas en 1994, y llegar a tener más de un millón de asistentes a comienzos del siglo XXI¹⁶⁷.

2.2.3. Evolución del *techno* en la década de los noventa

En la primera etapa minimalista del *techno*, encabezada por músicos como Richie Hawtin, Robert Hood y Jeff Mills, se produce un cambio en los aspectos prácticos o performáticos de las producciones musicales. La tendencia basada en la reducción de elementos musicales de los *tracks*, y la reducción de las estructuras formales en las producciones de Jeff Mills de la primera mitad de los noventa, estandarizan la concepción de los temas como meras herramientas para su utilización en el set, de manera que la figura del DJ pudiera «construir y desmontar a voluntad», mediante el

¹⁶⁵ David ROBB, «Techno in Germany: Musical Origins and Cultural Relevance», *German as a Foreign language*, Vol. 2 (2002), pág. 134. <http://www.gfl-journal.de/Issue_2_2002.php> [Consultado el 31 de octubre de 2023].

¹⁶⁶ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», págs. 286-287.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 524; Ariel KYROU, *Techno Rebelde...*, pág. 220; David ROBB, «Techno in Germany...», págs. 133-137; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, pág. 144.

uso de varios platos¹⁶⁸. Junto a esta primera etapa minimalista del *techno*, y tras la gran explosión del género en Europa, son diversas las tendencias y estilos que confluyen en la década de los años noventa, donde destacan el *dub-techno*, el *hard techno* y el *clicktechno*.

En 1993, el grupo alemán BASIC CHANNEL, integrado por Moritz von Oswald y Mark Ernestus, bajo su sello homónimo, publican *Phylips Trak* y *Q 1.1*, álbumes que destacaron por contener una gran influencia del *dub* jamaicano. El *dub techno* incorpora un empleo generalizado de efectos de *delay* y *reverb* en las líneas de sintetizador y otros instrumentos percusivos, con un tempo moderado. Esta nueva corriente fue secundada en Alemania por sellos como Chain Reaction, que también publicó producciones experimentales y ruidistas como *Port of Transition/Port Of Call* (1996) de Porter Ricks¹⁶⁹. Por otro lado, el *techno* más intenso e industrial fue el denominado *hard techno*, que también vería sus elementos musicales reducidos, y que se caracterizó por tener un tempo veloz —entre 140 y 150 pulsos por minuto—. Fue desarrollado por músicos como Jeff Mills y Richie Hawtin, aunque destacó el entorno inglés. Desde Birmingham, estuvo representado primeramente por Surgeon, Regis y Female, y sus respectivos sellos Dynamic Tensión, y Downwards, con publicaciones como *Basictonalvocabulary* (1997), y posteriormente por artistas como Marc Broom, James Ruskin, Dave Clarke, Steve O' Sullivan, Ben Sims y Oliver Ho. Más allá del entorno inglés, Gaetano Parissio, Marco Carola, Umek o Cristian Vogel también fueron representantes de este estilo¹⁷⁰. Al final de la década de los noventa, el sello discográfico Kompakt, procedente de Colonia, lanzó una serie de publicaciones que reflejaban otra corriente extendida dentro del género, el *clicktechno*. Esta manifestación, con ejemplos como el álbum *Köln Kompakt 1* (1997), según Blánquez, incluía diversos tipos de ruido y *samples*, como «*clicks*, *glitches* y otro tipo de sonidos microscópicos»¹⁷¹.

2.2.4. El cambio de siglo: avances tecnológicos y la etapa *minimal*

La entrada del siglo XXI dio paso a una gran revolución en las cuestiones tecnológicas relacionadas con la producción musical y la *performance* en la música

¹⁶⁸ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...» pág. 287.

¹⁶⁹ Javier BLÁNQUEZ, «Reacción en cadena...», págs. 524-526.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 529-532.

¹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 533.

electrónica de baile. En los años noventa, dispositivos de la empresa Roland como el sintetizador TB-303, o las cajas de ritmos TR-606, TR-707 y TR-505, determinaron el sonido del *techno* y el *house*. La última década del siglo XX vio surgir las primeras DAW como *ProTools*, *Logic*, *Cubase* o *FL Studio*¹⁷². Pero en el cambio de siglo se produjeron una serie de avances exponenciales, como la introducción de los dispositivos de reproducción CD en el ámbito performático, en sustitución de los giradiscos y el disco de vinilo, donde los diferentes modelos de *Pioneer* fueron el estándar. El ordenador comenzó a formar parte del conjunto de dispositivos empleados por los artistas en el proceso creativo y también en sus actuaciones, mediante el uso de softwares de producción musical y mezcla, en conjunción con aparatos hardware como sintetizadores, cajas de ritmos y platos digitales y analógicos. En este sentido, Richie Hawtin fue pionero en este tipo de *performances* híbridas¹⁷³.

Musicalmente, la entrada al nuevo siglo estuvo dominada por el *hard techno*, protagonizado por ingleses como Surgeon, James Ruskin, Oliver Ho, y también por Richie Hawtin y el español Oscar Mulero. Un nuevo tipo de publicación discográfica comenzó a realizarse en el género, basada en la realización de un set de DJ mezclado y grabado en estudio y publicado en formato CD, como *Decks, EFX & 909* (1999) de Richie Hawtin. Del *hard techno* y el *techno* industrial, en la década de los 2000 surgen dos nuevos movimientos. En el primero, grupos como BRITISH MURDER BOYS —dúo formado por Surgeon y Regis— tendieron a la experimentación tímbrica con el empleo de softwares y módulos de efectos como filtros, *delay* y *reverb*. En segundo lugar, el *schrantz*, popular en el Este de Europa y en Alemania, se caracterizó por una mayor distorsión en las percusiones, y una gran intensidad y aumento del tempo con respecto al *hard techno*¹⁷⁴. Por último, y como oposición al *hard techno* y al *techno* minimalista que daría lugar al *minimal* berlinés, a comienzos de siglo se produce un revival del *techno* de Detroit, con artistas como B12, Delsin, o Redshape¹⁷⁵.

En relación con el concepto *minimal*, y el fenómeno musical y estético que preponderó en Berlín desde los inicios del siglo XXI, cabe señalar que, aplicado a la música electrónica de baile, este ha tenido muchos usos y adoptado diversos

¹⁷² Marc PIÑOL, «El salto cuántico: Avances exponenciales en la tecnología musical (1836-2017)», en Javier Blánquez, Omar León (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 652-658.

¹⁷³ Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, págs. 135-137.

¹⁷⁴ *Ibid.*, págs. 129-133.

¹⁷⁵ *Ibid.*, págs. 264-268.

significados. A pesar de que el *techno* es un género musical que adopta elementos del Minimalismo clásico, a mediados de los noventa y, desde las producciones de Robert Hood, fue común designar el género como *minimal techno*. También, el *minimal* desarrollado especialmente en Berlín fue un término paraguas para designar las tendencias minimalistas en la música electrónica de baile, donde especialmente el *techno* y el *house* tuvieron gran protagonismo¹⁷⁶.

El *minimal* en Alemania estuvo marcado por diversos factores, como una extensa actividad *clubbing*, como por un aumento de la actividad musical de productores y sellos discográficos, la creación de nuevos medios como *Be:Bug*, *Groove* o *Resident Advisor*, y también por la influencia de los avances tecnológicos de empresas como *Native Instruments* y *Ableton*. Según Sean Nye, se produjo una internacionalización del *techno* de Berlín en la década de los 2000, que produjo una compleja red de trabajo formada por artistas y promotoras locales e internacionales¹⁷⁷. El autor establece que el *minimal* fue el resultado de una combinación de estéticas posdigitales en la música y audiovisuales, en el entorno de la cultura de club, en la que «estéticas *glitch*, microsonidos, y la paz andante del *minimal* se distinguen de la perspectiva “más duro, más rápido, más fuerte”» de otras corrientes anteriores¹⁷⁸. Javier Blánquez explica que aparecieron nuevos clubes en Berlín, como Watergate, Bar25 o Berghain, con una programación basada en artistas locales y sellos jóvenes. La ciudad experimentó un gran crecimiento artístico y cultural, lugar al que se trasladaron muchos músicos del ámbito *techno*¹⁷⁹.

Musicalmente, algunos de los cambios que incorporó el *minimal* fueron la reducción del tempo, entre 120 y 130 BPM, y el enfoque en la manipulación y exploración tímbrica, y el uso maximizado de elementos limitados. En la performance, se buscaron mezclas muy lentas y extendidas en el tiempo¹⁸⁰. Sellos discográficos como M_nus de

¹⁷⁶ Sean NYE, «Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno», *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 25, n.º 2 (2013), págs. 154-155; Nicolas BOUGAÏEFF, «An Approach to Composition Based on a Minimal Techno Case Study». Rupert Till (dir.). Tesis Doctoral. Universidad de Huddersfield, Departamento de Música, Humanidades y Media, 2013, págs. 33-34. <<https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/18067>> [Consultado el 3 de noviembre de 2023].

¹⁷⁷ Sean NYE, «Minimal Understandings...», pág. 156.

¹⁷⁸ «[...] pop-dance context, glitch aesthetics, microsound, and the andante pace of minimal can be distinguished from the “harder-faster-louder” trajectory of early 1990s German rave music», en *Ibíd.*, pág. 155.

¹⁷⁹ Javier BLÁNQUEZ, *Loops II*..., págs. 145-148.

¹⁸⁰ Sean NYE, «Minimal Understandings...», págs. 164-165; Nicolas BOUGAÏEFF, «An Approach to Composition...», pág. 33; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II*..., pág. 154.

Richie Hawtin, y Bpitch Control de Ellen Allien ejercieron un papel significativo en la escena *minimal*, destacando álbumes como *Closer* (2003). El sello Playhouse, desde Frankfurt, también participó en el desarrollo de este, tanto del *techno* como del *house*. A partir de este momento, emergen figuras importantes como Ricardo Villalobos, gran exponente de esta etapa, con su álbum *Alcachofa* en 2003¹⁸¹. Javier Blánquez afirma que, en torno a 2007, el *minimal* fue el centro de influencia del *techno* a nivel global. En aquel momento, destacaron músicos como Ben Klock o Marcel Dettmann, residentes del célebre club Berghain, y artistas como Deepchord o el grupo BASIC CHANNEL en el *dub techno*¹⁸².

2.2.5. Últimos movimientos en el *techno*

La transición entre la primera y la segunda década del siglo XXI, en cuanto a la música electrónica de baile, estuvo marcada por la expansión de la democratización del acceso a la propia música y su creación. Surge lo que Javier Blánquez denomina como el *underground online*, caracterizado por la existencia de grandes redes de artistas en torno a la música electrónica de baile, que publican música masivamente a través de diversas plataformas, en «constante proceso de cambio», y del que surgen nuevos géneros y subgéneros musicales, y en el que se erigen nuevos formatos en *streaming* como *Boiler Room* o *Hör Berlin*¹⁸³.

En referencia a la música *techno*, se produce una enorme confluencia de estilos e influencias en torno al género. Blánquez explica que, con respecto al *hard techno* anterior, se produce una moderación del tempo empleado, permitiendo así la inclusión de nuevos elementos e influencias, sin perder intensidad en las percusiones. El género se ve influido por corrientes como el IDM, el *minimal* y el *ambient*, donde la experimentación con el timbre adquiere un alto protagonismo. Destacan artistas como Rob Hall y su *label* Skam, Oscar Mulero y sus sellos Warm Up y Pole Group, firmas discográficas como Sandwell District, Emptyset, y el sello español Semántica, y álbumes como *GPH14* (2010) de Mike Parker, o *Incubation* de Function (2013). Finalmente, cabe señalar el *drone techno* como uno de los últimos movimientos en el género posteriores al año 2010, bajo una marcada influencia de la música *drone* e

¹⁸¹ Nicolas BOUGAÏEFF, «An Approach to Composition...», pág. 34; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II*..., págs. 148-154.

¹⁸² Javier Blánquez, *Loops II*..., págs. 156-157, 282-283.

¹⁸³ *Ibid.*, págs. 585-586.

industrial, del que destacaron artistas como Rose, Violetshaped, o Samuel Kerridge y su álbum *A Fallen Empire* (2013)¹⁸⁴.

2.2.6. La música *techno* en España

Aunque la música electrónica de baile jugó un papel fundamental en España desde la década de los ochenta, géneros como el *techno* o el *house* tardaron en llegar en comparación con otros países europeos, donde hubo que esperar a la primera mitad de la década de los noventa para que se produjera el comienzo de esta actividad musical en el país¹⁸⁵. Hasta entonces, y desde la década de los ochenta, en Valencia se desarrolló un fenómeno musical popularmente conocido como Ruta del Bacalao, un itinerario por diversos clubes como Barraca, ATV, NOD, o Spook, en el que desde sus inicios tuvo lugar una confluencia de músicas europeas como EBM, rock gótico, *new wave* y *new beat*. Desde los noventa, se produjo un cambio musical hacia la denominada «máquina», caracterizada por músicas *hard trance* y *hardcore-gabber*, y que se extendió por ciudades como Barcelona y Madrid¹⁸⁶.

Por otro lado, Ibiza también albergó un fenómeno musical donde triunfaron el *acid house* británico y posteriormente el *house*, bajo una programación enfocada al ámbito más comercial¹⁸⁷. Mariblanca explica que, más allá de la Ruta valenciana, la música electrónica de baile en España tomó precisamente este modelo en sus inicios, «repitiendo los patrones seguidos por sus discotecas». En la década de los noventa, cuando la electrónica de baile se había extendido por el país, nacen en 1994 los primeros medios impresos y radiofónicos especializados como las revistas *Disco 2000*, *Self*, *Undersounds* o *Deejay*, por un lado, y programas como *Zona 3* y *Siglo XXI* —ambos de Radio 3—, entre otros¹⁸⁸.

Frente al fenómeno máquina, muy extendido en Barcelona en la década de los noventa, y bajo la influencia de nuevos géneros como el *house*, el *techno* y la música electrónica experimental, se produjo la creación del festival Sónar en 1994, uno de los primeros festivales de música electrónica de baile y experimental de Europa. A partir de

¹⁸⁴ *Ibid.*, págs. 590-596.

¹⁸⁵ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, pág. 75.

¹⁸⁶ Luis LLES, *Dance Music...*, págs. 75-76.

¹⁸⁷ Vidal ROMERO, «La juventud baila...», pág. 584.

¹⁸⁸ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, págs. 27, 53.

aquí, numerosos clubes como el Nitsa o el club Moog, que potenciaron el *techno* en la Ciudad Condal, exponentes del género como DJ Zero —Räul G. Pratginestós—, Sideral, o Ángel Molina, y sellos discográficos como Minifunk¹⁸⁹. La máquina también se extendió en la capital, pero de manera similar a Barcelona, clubes como The Ömen, Soma o New World y músicos como Oscar Mulero, HD Substance, DJ Muerto, Groof, o Cristian Varela, propiciaron una nutrida escena *techno* madrileña entre la década de los noventa y los 2000¹⁹⁰. Asimismo, el *techno* tuvo un desarrollo fundamental en otras zonas alejadas de los principales focos de actividad del país. En palabras de Mariblanca:

Si las tres urbes más grandes de España fueron los principales puertos de desembarco de la electrónica, algunas de las zonas menos sospechosas de llevar la batuta fueron clave también para que ésta fluyese con fuerza por todos los rincones del país, destacando entre ellas Sonseca (Toledo) —la sede de Family Club—, Fraga (Huesca) —donde echó a andar Florida 135—, Asturias —campamento base de grandísimos enclaves de la música electrónica española, destacando por encima de todos ellos La Real y Rocamar— y Granada —el hogar de Industrial Copera—¹⁹¹.

Asturias también se vio influida por el fenómeno valenciano hasta que, en el año 1995, músicas como el *acid trance* se vieron sustituidas por el primer *techno* europeo. Así, nacieron clubes importantes como La Real en Oviedo, club al que el mismo Surgeon dedicó su EP *La Real* en el año 2000, en el cual, actuaciones de DJs como Oscar Mulero fueron asiduas. Desde finales de los noventa, destacó una generación de músicos como Héctor Sandoval —y sus proyectos como Tensal, Komatssu o Exium, este último junto a Valentín Corujo (Kessel)—, Reeko, o Christian Wunsch¹⁹². Otros municipios periféricos como Sonseca o Fraga, con sus clubes Family Club y Florida 135 respectivamente, tuvieron una gran implicación con la música *techno*, además de ser considerados como dos de los más importantes del territorio nacional. Además, el festival Groove Parade, más tarde denominado Monegros Desert Festival, se originó en el entorno del club oscense¹⁹³. En Andalucía, aunque contaba con su fenómeno propio de música electrónica de baile, el *breakbeat*, destacó el enclave de la ciudad de Granada

¹⁸⁹ Vidal ROMERO, «La juventud baila...», págs. 594-597.

¹⁹⁰ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, págs. 30-31.

¹⁹¹ *Ibíd.*, pág. 40.

¹⁹² *Ibíd.*, págs. 43-47; Vidal ROMERO, «La juventud baila...», págs. 600-601.

¹⁹³ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, págs. 40-43.

en lo que a *techno* se refiere, con clubes como Industrial Copera, fundado en 1992, y considerado como uno de los más importantes en el género a nivel nacional¹⁹⁴.

En cuanto a sellos discográficos, desde la década de los 2000 se crearon numerosos *labels* enfocados en la música *techno* en España, convirtiéndose muchos de ellos en reconocidas firmas del género a nivel internacional. Entre muchos otros, destacan Recycled Sound, Rxxistance, Warm Up Recordings, Pole Group, Tsunami Records, Mental Disorder, Nheoma, Semántica, CMYK, Atlas, Pornographic Recordings, Klitekture, Mainout Workrecords, Pulsewith Records, o Apnea Records¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, págs. 47-48.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 76-81.

III. INICIOS DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE Y EL PRIMER *TECHNO* EN GRANADA (1992-1998)

La música electrónica de baile aterrizó en España con algo de retraso, si se compara su llegada a otros países europeos como Inglaterra o Alemania. La distribución de las tiendas de discos y sellos discográficos, y la propia actividad musical de los *deejays* así como la programación de los clubes, hicieron que se difundiera esta nueva manifestación musical por el territorio español. Esta fue acogida con fuerza, y no sólo en las principales capitales del país. A mediados de los noventa, y en ciudades como Granada, emergieron numerosos espacios que apostaron por esta nueva corriente musical. Allí, «la electrónica» acaparó la programación de los clubes, y formó parte de la oferta musical de festivales como el Espárrago Rock. Este evento granadino es anterior a otros grandes formatos consolidados en España como el Festival Internacional de Benicàssim (FIB) o el Sónar barcelonés. Su primera edición tuvo lugar en el año 1989, y cuatro años más tarde comenzaba a experimentar una proyección internacional¹⁹⁶. En el caso de los clubes, Industrial Copera lideró la oferta de música electrónica de baile de la ciudad, siendo además una institución pionera en la apuesta temprana por esta manifestación musical en España y, en concreto, por el género *techno*¹⁹⁷.

3.1. Contexto musical y artístico en Granada anterior a la música electrónica de baile

¹⁹⁶ Nando CRUZ, «Festivales de música: es hora de recapitular» [en línea], *Periférica Internacional*, n.º 21 (2020), pág. 78. <<https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.06>> [Consultado el 2 de febrero de 2024].

¹⁹⁷ S. N., «30 años de Industrial Copera» [en línea], *Beatburger*, 9 de mayo de 2022. <<https://beatburger.com/30-anos-de-industrial-copera/>> [Consultado el 2 de febrero de 2024].

La ciudad de Granada destacó por albergar de manera temprana una importante actividad musical. En los sesenta destacaban artistas como Miguel Ríos o Carlos Cano en la canción de autor, y Enrique Morente en el plano flamenco. Así, la década siguiente estaría marcada por un incremento de dicha actividad, acompañada e influida por movimientos sociales y políticos en tiempos de la Transición¹⁹⁸. El periodista musical Juan Jesús García, habitual en el medio local *Ideal*, explica que lugares como el Sefrú, Silbar, Free, Piaff, la discoteca *pop* Banitti, o el Magic, integraron esa «primera generación» de locales musicales granadinos¹⁹⁹. Pepe Mármol, dueño de la veterana tienda de discos Marcapasos, destaca este último bar musical por su rupturismo y vanguardia precoces, en la segunda mitad de la década de 1970. Además, Callejas y Cannabis fueron las primeras tiendas de discos que trabajaban con música de importación, seguidas posteriormente por Melgamusic y Discos Krisis²⁰⁰. En la década de 1980, Granada experimentó una gran efervescencia musical y artística, surgieron numerosos bares musicales, fanzines y revistas como *Olvidos*, muestras como el Festival Internacional de Teatro, la Semana Internacional de Música Actual (SIMA), el Festival de Jazz, la Muestra Internacional de Videocreación, diversos ciclos de cine independiente, grupos musicales como TNT, 091, LA GUARDIA, P.P.M., o DISEÑO CORBUSIER —y posteriormente, LOS PLANETAS y LAGARTIJA NICK—, y sellos discográficos y distribuidoras como Casería Records o Auxilio de Cientos. Según Pepe Mármol, esta actividad desembocó en la apertura de la sala Planta Baja, a la que define como «un pequeño crisol de culturas y tribus urbanas»²⁰¹.

Planta Baja fue —y sigue siendo— una importante sala de conciertos de Granada que, desde 1983, y tras un cambio de localización en 1989, ejerció un papel fundamental en el desarrollo musical y cultural en la ciudad. Según García, dicho espacio estuvo

¹⁹⁸ S. N., «Granada; puerto de estrellas (I): De la primigenia a la Movida» [en línea], *Revista Digital CEMCI*, n.º 32 (2016), págs. 205-208. <<https://revista.cemci.org/numero-56/numeros-disponibles?a=2016>> [Consultado el 21 de febrero de 2023].

¹⁹⁹ Juan Jesús GARCÍA, «Juan Jesús García», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, pág. 141.

²⁰⁰ Pepe MÁRMOL, «Cuando Granada salió del armario», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, pág. 167.

²⁰¹ *Ibid.*, págs. 167-169; José Luis CHACÓN, «José Luis Chacón», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, pág. 11; S. N., «Granada; puerto de estrellas (II): Del éxtasis a la poligamia» [en línea], *Revista Digital CEMCI*, n.º 33 (2017), págs. 185-189. <<https://revista.cemci.org/numero-56/numeros-disponibles?a=2016>> [Consultado el 21 de febrero de 2023].

marcado por una «promiscuidad artísticamente todoterreno, tan propia de aquellos momentos en los que estaba todo por hacer»²⁰². Además de conciertos, también se realizaban sesiones de DJ, y se podía escuchar a grupos como THE SMITHS, JOY DIVISION, NEW ORDER, THE CURE, DEPECHE MODE, CABARET VOLTAIRE, BAUHAUS, COCTEAU TWINS, DURUTTI COLUMN, Anne Clark, A CERTAIN RATIO, TALKING HEADS, PORTION CONTROL, 23 SKIDOO, o FRONT 242, entre otros²⁰³.

Por último, cabe señalar a DISEÑO CORBUSIER, un grupo granadino de música electrónica industrial y experimental, creado por Ani Zinc y Javier García Marín. Iniciaron su trayectoria conjunta en la década de 1980, aunque Ani Zinc contaba también con un proyecto en solitario, Neo Zelanda. Lanzaron diversas publicaciones discográficas en su propio sello, Auxilio de Cientos, de las cuales destaca su LP *El Alma De La Estrella*, de 1986. Para el grupo, Planta Baja fue un espacio muy importante, además de influyente, ya que fue el lugar donde realizaban la presentación de sus discos²⁰⁴.

3.2. Industrial Copera, la tienda-sello discográfico 100% Profesional y el grupo BRAINRACK: inicios de la música electrónica de baile en Granada (1992 – 1996)

La década de 1990 vio como diversas manifestaciones musicales como el *breakbeat* o el *trance* llegaban a Granada, una ciudad que ya contaba con una nutrida y variada actividad musical. A comienzos de la década, existían salas como Planta Baja, Perkussion o Granada 10. Además de discoteca, esta última funcionó también como cine, aprovechando el lugar en el que se situaba, el antiguo Cine Granada²⁰⁵. Granada 10 fue una discoteca relevante en la oferta del ocio nocturno granadino que, hasta 1992,

²⁰² Juan Jesús GARCÍA, «Juan Jesús García...», pág. 141.

²⁰³ Miguel BENLLOCH, «Sonido ambiente», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993)*. “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”, Granada, Ciengramos, 2015, pág. 29; Pepe MÁRMOL, «Cuando Granada salió del armario...», pág. 169; Ani ZINC, «Ani Zinc», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993)*. “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”, Granada, Ciengramos, 2015, pág. 85.

²⁰⁴ Ani ZINC, «Ani Zinc...», pág. 85.

²⁰⁵ Juan VELLIDO, «Las salas de cine contraatacan» [en línea], *Ideal Granada*, 22 de febrero de 1991, pág. 17. <<https://tinyurl.com/yejrtdmt>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023]; S. N., «Granada 10» [en línea], *GranadaMarcha.com* (s. f.). <<https://www.granadamarcha.com/discoteca-granada-10/>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].

funcionaba como uno de los grandes espacios de la ciudad. Ese mismo año, la oferta de bares, pubs y locales musicales de Granada se vio ampliada cuando tuvo lugar la apertura del club y sala de conciertos Industrial Copera. La periodista Belén Lezama describió para el diario *Ideal* cómo fueron los primeros días de actividad de este espacio:

Lo de La Industrial Copera es un punto. Lástima que su emprendedor dueño —Jesús Carilla, vecino de Monachil, pero muy viajado por la Cataluña de Pujol— no haya apostado más fuerte por la promoción. Claro que está a tiempo, porque el *super-garito*, que es una nave industrial de lo más moderno/vanguardista, apenas tiene diez días de marcha joven. A Granada 10 ya le ha salido competencia. Y dura. Porque anuncian música en directo, fiestongos totales y puertas abiertas hasta bien entrada la mañana. Y como su ubicación —medio kilómetro más abajo de Continente— no genera *contaminación acústica* que perturbe el sueño del personal, pues todo apunta a que será un sitio de moda antes de que llegue la primavera. Más que nada para los marchosos que no superen la barrera de los *cuarentaytantos*. Años mentales, me refiero²⁰⁶.

La apertura de Industrial Copera en 1992, por su oferta musical y sus dimensiones, supuso la creación de una infraestructura que hasta el momento no existía en Granada. El cronista musical Juan Jesús García, en un pequeño documental con motivo del vigésimo quinto aniversario de Industrial Copera realizado por el propio club, destaca que no existía en la ciudad una sala de gran capacidad hasta ese momento, y que supuso un importante cambio en el ámbito de la música en directo de Granada²⁰⁷. «La Copera» fue ideada por Jesús Carilla y Rosa González, que anteriormente habían regentado Clandestino, un bar musical en Hospitalet de Llobregat, en Barcelona, y que tenían la intención de desarrollar un espacio de mayor magnitud en la ciudad de Granada.



Ilustración 4. Fachada del club Industrial Copera, cuando se encontraba en la localidad de Armilla, Granada. Fuente: S. N., «El Ayuntamiento de Armilla clausura la sala Industrial Copera» [en línea], *Granada Hoy*, 14 de septiembre de 2013 <<https://tinyurl.com/49pw8rz6>> [Consultado el 2 de diciembre de 2023].

²⁰⁶ Belén LEZAMA, «Vanguardia nocturna», *Ideal Granada*, 26 de enero de 1992, pág. 6. <<https://tinyurl.com/2n9kps3z>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].

²⁰⁷ INDUSTRIAL COPERA, *Industrial Copera desde 1992* [vídeo de YouTube], 30 de marzo de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=Uk3vmXbpW1E&t=9s>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].

Fruto de la relación de Jesús y Rosa con artistas como Gabriel Estévez o Juan Cruz, Industrial Copera fue también un lugar de encuentro para diversas personalidades relacionadas con la música y el arte²⁰⁸. El club estuvo situado en una nave industrial en la localidad granadina de Armilla hasta 2013. Desde 2014, y hasta la actualidad, se encuentra en el municipio de La Zubia, en Granada. El traslado se produjo por la inviabilidad de las reformas que exigió el Ayuntamiento de Armilla²⁰⁹.

Industrial Copera experimentó un cambio de nombre en 1993, siendo conocida como City Life, aunque posteriormente volvió a su nombre original²¹⁰. El club es considerado como uno de los primeros en programar música electrónica de baile en España y, concretamente, en la apuesta por el género *techno*²¹¹. Sin embargo, no es hasta finales del año 1994 cuando el diario *Ideal* recoge las primeras manifestaciones de música electrónica de baile en dicho club. Hasta entonces, el periódico local anunció gran parte de los eventos musicales allí realizados, en formato concierto y caracterizados por una gran variedad musical. En sus tres primeras temporadas, actuaron compañías teatrales como La Fura dels Baus, y artistas y grupos nacionales e internacionales como THE DEL FUEGOS, THE FUZZTONES, MEDINA AZAHARA, THE INMATES, IMMACULATE FOOLS, SURFIN BICHOS, LOS PLANETAS, EXTREMODOURO, RATANERA, SEX MUSEUM, Juan Andrés Maya, BARÓN ROJO, DORIAN GRAY, REINCIDENTES, Johnny Copeland, LAGARTIJA NICK, o DEF CON DOS, entre muchos otros²¹².

²⁰⁸ S. N., «DJ Junior. Herencia de club», *DanceWorld*, n.º 52 (2003), pág. 115; INDUSTRIAL COPERA, *Industrial Copera desde 1992...*, 30 de marzo de 2017.

²⁰⁹ Enrique NOVI GRANADA, «La sala Industrial Copera echa el cierre tras 22 años en la escena musical», *Granada Hoy*, 15 de noviembre de 2013. <<https://tinyurl.com/6mmd5tp4>> [Consultado el 16 de diciembre de 2023]; S. N., «El Ayuntamiento de Armilla clausura la sala Industrial Copera», *Granada Hoy*, 14 de septiembre de 2013. <<https://tinyurl.com/49pw8rz6>> [Consultado el 16 de diciembre de 2023].

²¹⁰ Belén LEZAMA, «Lo último del verano», *Ideal Granada*, 29 de septiembre de 1993, pág. 7. <<https://tinyurl.com/36ueaa8c>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

²¹¹ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, pág. 40; INDUSTRIAL COPERA, *Industrial Copera desde 1992...*, 30 de marzo de 2017.

²¹² Juan Jesús GARCÍA, «La música de la Fura, un adelanto del Festival de Teatro», *Ideal Granada*, 29 de abril de 1992, pág. 50. <<https://tinyurl.com/ykt54p6k>> [Consultado el 12 de diciembre]; S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 28 de febrero de 1992, pág. 66. <<https://tinyurl.com/mtevtvwz>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 5 de marzo de 1992, pág. 50. <<https://tinyurl.com/478eaxmc>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Cultura/espectáculos», *Ideal Granada*, 26 de marzo de 1992, pág. 41. <<https://tinyurl.com/2j6rnf2s>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 2 de abril de 1992, pág. 42. <<https://tinyurl.com/yckej5rt>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «Inmaculate Fools presentan en directo su cuarto elepé», *Ideal Granada*, 15 de mayo de 1992, pág. 49. <<https://tinyurl.com/mr253njc>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «Presuntos Implicados y Surfin Bichos actúan hoy en la capital granadina», *Ideal Granada*, 31 de octubre de 1992, pág. 7. <<https://tinyurl.com/4dbtn35a>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Extremoduro y Ratanera», *Ideal Granada*, 10 de diciembre de 1993, pág. 64. <<https://tinyurl.com/wbjkf6zw>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Flashes», *Ideal Granada*, 14 de noviembre de 1993,

El 23 de diciembre de 1994, el medio *Ideal* publica la primera noticia relacionada con la programación de música electrónica de baile en Industrial Copera, una *rave* con motivo del tercer aniversario de la entonces llamada City Life²¹³. La prensa local no recogió evidencias de esta actividad musical en el club hasta ese momento, la cual únicamente anunció eventos en formato

X		X
X		X
X		X
	Imagen no disponible en la versión digital	
X		X
X		X
X		X

Ilustración 5. Recorte de prensa, eventos organizados en Industrial Copera en 1994. Fuente: S. N., «Pop Rock y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 23 de diciembre de 1994, pág. 44. <<https://tinyurl.com/4w4kbnjh>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

concierto. No obstante, Javier Melgar afirma, en la entrevista realizada, que desde 1992 tenía cabida la música electrónica de baile en lugares como Perkussion, Exit, o Industrial Copera, donde músicas procedentes de grupos como THE PRODIGY y el primer *breakbeat* supusieron una gran novedad e influyeron en la programación musical de dichos clubes²¹⁴.

Asimismo, la discoteca Perkussion, la cual estuvo situada en la Plaza de Gracia, fue otro lugar relevante en el panorama de música electrónica de baile granadino en la década de 1990. Estuvo activa entre 1985 y 1997, y desde los años noventa, destacaron artistas residentes como DJ SergioBreak o DJ Dimi. Según este último —Ángel Jiménez—, residente entre 1992 y 1996, Perkussion fue un espacio que ofrecía músicas *funk*, *pop* y *techno-pop* en sus primeros años. Posteriormente, acogió fenómenos como el *acid house*, *rap*, y músicas *dance*, aunque también programó conciertos *indie-rock*²¹⁵.

pág. 37. <<https://tinyurl.com/2k9sbxs3>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Miguel Ángel GONZÁLEZ, «Juan Andrés Maya lleva esta noche el flamenco a la discoteca “City Life”», *Ideal Granada*, 15 de octubre de 1993, pág. 49. <<https://tinyurl.com/6dmwrw5>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 20 de enero de 1994, pág. 42. <<https://tinyurl.com/3vjxwpud>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «Los Secretos y Dorian Gray», *Ideal Granada*, 11 de marzo de 1994, pág. 72. <<https://tinyurl.com/m29xxcej>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 24 de marzo de 1994, pág. 50. <<https://tinyurl.com/yck5468r>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «El “Embajador del blues” llega a la sala City Life de Granada», *Ideal Granada*, 13 de abril de 1994, pág. 50. <<https://tinyurl.com/rnvpfshj>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «El concierto más esperado del año», *Ideal Granada*, 29 de noviembre de 1994, pág. 43. <<https://tinyurl.com/y8shdauw>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

²¹³ S. N., «Pop Rock y derivados», *Ideal Granada*, 23 de diciembre de 1994, pág. 44. <<https://tinyurl.com/4w4kbnjh>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

²¹⁴ Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²¹⁵ Lourdes MINGORANCE, «La sala Perkussion reabre por una noche» [en línea], *Granada Hoy*, 8 de diciembre de 2018. <<https://tinyurl.com/mw538cma>> [Consultado el 14 de diciembre de 2023]; Juan Jesús GARCÍA, «El grupo “Salvaje Pasión” presenta esta noche su primer disco», *Ideal Granada*, 16 de junio de 1989, pág. 21. <<https://tinyurl.com/4vyycz6j>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2.

En 1994 comienzan a organizarse importantes eventos de música electrónica de baile en Industrial Copera, como el realizado junto a la promotora malagueña pionera Rave Age Marbella en abril de ese mismo año. El *Paradise Tour*, celebrado en Granada y Sevilla, reunió artistas andaluces e internacionales que plasmaron en sus sesiones una gran variedad musical en torno al *trance*, y donde actuaron *deejays* granadinos como Juan Mora, DJ Juanma, Dativo y DJ Tino junto a pioneros como Felipe Volumen²¹⁶.

Por otro lado, los actos paralelos de la séptima edición del festival granadino *Espárrago Rock* ya contaron con un evento de música electrónica de baile, celebrado en Industrial Copera el 25 de marzo de 1995, donde actuó el grupo *breakbeat/hardcore* BABY D²¹⁷. También, comenzaron a llegar a Granada los primeros medios impresos especializados como *Disco 2000*, que se podían adquirir desde 1995 en tiendas como Marcapasos o Melgamusic, y en espacios como Industrial Copera, Planta Baja o Morgan²¹⁸.

Entre 1994 y 1996, el canal de televisión local Granasur TV emitió el programa *Rave On*, centrado en esta nueva tendencia, donde se televisaron sesiones DJ de artistas granadinos²¹⁹. El *acid house* y el *trance* ya se programaban en Industrial Copera, con eventos como el *Rave made in England* o el *Spectecno Pyrotrans Performance* en 1995²²⁰. Es a partir de finales de 1994 cuando el medio *Ideal* comienza a hacerse eco de esta programación musical, aún novedosa en el panorama cultural andaluz.



Imagen no disponible en la versión digital

Ilustración 6. Recorte de prensa, evento organizado en Industrial Copera en 1995. Fuente: S. N., «Pop Rock y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 2 de junio de 1995, pág. 38 <<https://tinyurl.com/4jy2m92u>>

²¹⁶ S. N., «Paradise Tour» [en línea], *Rave Age Marbella* [folleto publicitario], (s. f.). <<https://tinyurl.com/5xb489sd>> [Consultado el 15 de diciembre de 2023]; BREAKBEATLOGÍA – BREAK BEAT RETRO & ACTUAL, *Dj Alex Mor & Dj Juanma @ Rave Age Paradise Tour - Industrial Copera, Granada (30-04-1994)* [Video de YouTube], 11 de noviembre de 2022. <https://youtu.be/j-w1_WF4lvA?si=uJetzoBa-aC480e9> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].

²¹⁷ S. N., «Actos paralelos» [en línea], *Espárrago Rock 7* [folleto publicitario], (s. f.), pág. 3. <<https://issuu.com/granadadepapel>> [Consultado el 14 de diciembre de 2023].

²¹⁸ S. N., «Distribución», *Disco 2000*, n.º 7 (1995), pág. 5.

²¹⁹ STDY, *RAVE ON – chapter 1.1* [video de YouTube], 24 de junio de 2007. <<https://youtu.be/TOYrybBmfiE?si=sNiopS9DRiFzsRvn>> [Consultado el 12 de enero de 2024].

²²⁰ S. N., «Rock y derivados», *Ideal Granada*, 12 de mayo de 1995, pág. 38. <<https://tinyurl.com/mr3w824r>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Rock y derivados», *Ideal Granada*, 2 de junio de 1995, pág. 38. <<https://tinyurl.com/4jy2m92u>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «La fiesta del Ritmo», *Ideal Granada*, 9 de junio de 1995, pág. 30. <<https://tinyurl.com/57ahnpeu>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «Fiesta espectáculo en la Industrial Copera», *Ideal Granada*, 15 de diciembre de 1995, pág. 52. <<https://tinyurl.com/4ua535vp>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

Junto a la programación de clubes como Industrial Copera, el formato festival actuó también como vía de entrada de la música electrónica de baile en la ciudad de Granada, cuando en 1996 comienzan a organizarse grandes eventos en los que esta manifestación cobraría un gran protagonismo, y en los que actuarían artistas locales e internacionales. El 4 de mayo de 1996, tuvo lugar en Granada el Festival de Arte Cibernético Cibergarden, en el que participaron grupos internacionales de música *trance* como GREEN NUNS OF THE REVOLUTION, artistas internacionales como DJ Casper o DJ Piero, y grupos y DJs andaluces como BRAINRACK, DJ Juanpe, Jordi Slate, o Sergio Cáceres, residente de Industrial Copera²²¹. Sin embargo, aquel año destacó el festival Espárrago Rock, el cual apostó por este fenómeno desde 1995 en sus actos paralelos. La octava edición de dicho festival, en 1996, incorporó por primera vez un escenario propio para la música electrónica de baile. El escenario *The Ashram* contó con la actuación de 808 STATE y SALT TANK, acompañados por DJs locales como DJ Juampe, DJ Juanma —del colectivo Spiral Vibes— y DJ Pepe —dueño de la tienda Marcapasos—, junto a otros artistas pioneros del *breakbeat* andaluz como Jordi Slate. El éxito de las carpas *dance* del Espárrago Rock aumentó el interés de los promotores en este tipo de música, antes dedicados íntegramente al *rock*²²². Músicas como el flamenco también tuvieron su propio escenario en la octava edición de un festival situado en aquel momento como uno de los más importantes a nivel nacional. El formato en su totalidad obtuvo un gran éxito, al cual asistieron unas quince mil personas²²³.

Por otra parte, 100% Profesional fue la primera tienda de discos y distribuidora especializada en música electrónica de baile en Granada. Estuvo situada en Calle Acera del Triunfo, y su dueño fue Constantino Plaza. DJ Tino —su nombre artístico— fue residente desde 1985 de la discoteca Sueños, en la localidad granadina de Calahonda²²⁴. El papel que ejerció este espacio desde inicios de la década de los noventa fue fundamental en la difusión del fenómeno en Granada y en el propio desarrollo de los *deejays* locales. Artistas como José Fernández afirman que, aunque previamente existían

²²¹ S. N., «Rock Pop y derivados», *Ideal Granada*, 3 de mayo de 1996, pág. 42.

²²² Juan Jesús GARCÍA, «Bailad, bailad, benditos», *Ideal Granada*, 18 de octubre de 1996, pág. 71; S. N., «Agenda», *Disco 2000*, n.º 8 (1996), pág. 9.

²²³ Blas FERNÁNDEZ, «Quince mil personas asistieron en Granada al Festival Espárrago Rock» [en línea], *ABC Sevilla*, 18 de marzo de 1996, pág. 91. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19960318-91.html>> [Consultado el 13 de febrero de 2023].

²²⁴ S. N., «100% Profesional» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/42145-100-Profesional>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023]; S. N., «C.P.S.» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/artist/3650952-CPS>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

tiendas como Marcapasos, Melgamusic o Discos Krisis, «era todo un ritual ir los viernes a ellas, y era todo un sitio de encuentro y culto entre los DJs de la ciudad»²²⁵. En espacios como 100% Profesional, los artistas se reunían para adquirir discos que procedían del extranjero y de importantes focos nacionales en el ámbito de la electrónica. Ángel Jiménez explica que en aquellas tiendas se podían adquirir discos de importación, que llegaban desde países como Alemania o Inglaterra²²⁶. Además, Javier Melgar afirma que desde 100% Profesional se viajaba a Valencia para traer discos de la reputada tienda Zic Zac, lugar fundamental en lo que al desarrollo del fenómeno musical valenciano se refiere²²⁷.

En cuanto a la música electrónica de baile imperante en la primera mitad de la década de 1990, los lanzamientos del sello discográfico Quality Madrid se distribuían en Cataluña y Comunidad Valenciana, que en el campo del *trance* y el *hard trance*, eran los principales focos de actividad en aquel momento. Sin embargo, también llegaban a Andalucía. 100% Profesional fue la distribuidora de la zona sur del sello madrileño desde 1994, y a Granada llegaban discos de Quality Madrid, que en aquel momento publicaba producciones como *Basic* (1995) de Kike Boy, o *Federico* (1995) de Nacho Division²²⁸. En 1994, 100% Profesional comenzó también su actividad en el ámbito discográfico, cuyas primeras referencias siguieron la tendencia *trance* que estaba teniendo lugar en Granada. La primera, *Scape*, fue realizada por el grupo homónimo SCAPE, formado por los hermanos Francisco Sotomayor e Ignacio Sotomayor, los cuales ya habían publicado para Quality Madrid anteriormente. En 1995 se publica la segunda referencia, *Buggin*, del grupo VAGEN, formado por Marc Sloper y John Becket²²⁹.

Como tienda especializada, 100% Profesional no sólo contribuyó en la distribución de discos de música electrónica de baile para los *deejays*, sino que también colaboró en el desarrollo musical de diversos artistas locales en el ámbito de la producción musical. En la entrevista que realizaron Javier Melgar y Salvador España —Sr. Aye— a David Moleón para el podcast *Viernes Sonoros*, los tres músicos afirman que Constantino

²²⁵ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1.

²²⁶ Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2.

²²⁷ Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3; Luis COSTA, *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*, 1ª ed., Barcelona, Contra, 2016, pág. 139.

²²⁸ S. N., «100% Profesional...», (s. f.); KIKE BOY, DEMOLITION, *Basic* [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1995; NACHO DIVISION, *Federico* [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1995.

²²⁹ SCAPE, *Scape* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1994; VAGEN, *Buggin* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1995; MHZ, *Bizarre* [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1993.

contaba con acceso a internet en un momento en el que todavía no era común, y que éste poseía grandes conocimientos sobre música electrónica de baile y sus procesos creativos. Explican que Tino influyó en gran medida a los DJs locales, ya que también ejercía labores de asesoramiento en cuanto al uso de determinadas herramientas musicales hardware y software. Además, manifiestan que, en aquel momento, se podía acceder a los primeros softwares de producción musical en CD a través de revistas como *Future Music* —cuya versión española comenzó su tirada en 1997—, y en la tienda 100% Profesional²³⁰.

Por último, y con relación a los inicios de la música electrónica de baile en Granada, cabe destacar a BRAINRACK, grupo pionero granadino surgido en 1994. Formado inicialmente por Carlos Clavarana —DJ Nenu—, Javier Melgar —JaviK— y Luis Peinado —DJ Yeyes—, surgió a raíz de la relación y reunión entre artistas en la tienda 100% Profesional. Según el periodista Santiago Sevilla, el conjunto es considerado como «el primer grupo granadino de “techno-dance”»²³¹.

Los tres integrantes ya eran *disc jockeys* cuando conforman el grupo, y lo idearon con la intención de adentrarse en la producción musical y el formato *live*²³². El *trance* y el *breakbeat* determinaron la primera etapa musical del conjunto, influida por artistas como Josh Wink y grupos como los británicos THE PRODIGY. Tanto en la producción musical como sus actuaciones, el grupo empleaba sintetizadores y cajas de ritmos hardware como las clásicas Roland TB 303, TB 808 y TB 909, ordenador y el software *Cubase*, un *sampler* y mesa de mezclas²³³. 100% Profesional editó sus dos únicas referencias discográficas: *Progression Attack* (1996) y *Flashback EP* (1998)²³⁴.

²³⁰ ANIMATEK, *Entrevista a David Moleón* [Vídeo de YouTube], 6 de junio de 2020. <https://youtu.be/EpH6fCvvR_M?si=gcbBPDs_ypMo1EK8> [Consultado el 29 de enero de 2024]; S. N., «Future Music: creación musical con tecnología de vanguardia» [en línea], *Dialnet* (s. f.). <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=4756>> [Consultado el 29 de diciembre de 2023].

²³¹ Santiago SEVILLA, «El Escenario Ajoblanco consagra la música de baile en su segundo año de programación en el Espárrago Rock» [en línea], *Ideal Granada*, 21 de marzo de 1997, pág. 71. <<https://tinyurl.com/48wtn3ka>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

²³² Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ BRAINRACK, *Progression Attack* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996; BRAINRACK, *Flashback EP*, Granada, 100% Profesional, 1998.

3.2.1. Caso de estudio: influencia del *trance* en las primeras publicaciones del sello 100% Profesional

La música electrónica de baile en España, según Luis Lles, y más allá del fenómeno «máquina» valenciano, expandido a Barcelona y Madrid, comenzaba a diversificarse en la primera mitad de la década de 1990. Músicas *eurodance*, *house* y *trance* estuvieron protagonizadas por artistas y grupos como MEGABEAT, LUXURY BEAT, FANGORIA, ASAP, OBK, y artistas como De Melero, Madelman, Ram-J, DJ Dimas, o Nacho Division, entre muchos otros²³⁵. En Granada, y de manera similar a lo que ocurrió en Asturias, antes de que irrumpiera el género *techno*, el *trance*, *hard trance* y *acid trance* fueron las manifestaciones musicales principales en clubes como Industrial Copera desde 1994, y en las primeras referencias discográficas de sellos como 100% Profesional²³⁶.

El *trance* es un género de música electrónica de baile surgido a comienzos de los noventa, a partir de manifestaciones musicales anteriores como el *disco*, el *acid house* y el *Hi-NRG*. Se basa en la repetición de elementos melódicos, rítmicamente se enmarca en la categoría *four-to-the-floor*, y su tempo oscila normalmente entre los 130 y 150 BPM. Las líneas melódicas y el sostén armónico ejercen un papel protagonista, y en ocasiones, se suelen incorporar elementos vocales²³⁷.

Formalmente, el *trance* cuenta con una unidad estructural característica denominada *anthem*, una sección que cumple una función de clímax debido al regreso de todos los elementos melódicos y percusivos del *track*. Suele tener una larga duración, y está situada posteriormente al *breakdown*, el cual enfatiza este efecto por la incorporación de diversos elementos percusivos como los *snare rolls* o redobles de caja, que aumentan su velocidad e intensidad hasta llegar a dicha sección principal²³⁸. Según Rick Snoman, el *trance* posee pequeños motivos melódicos que apoyan armónicamente a la melodía principal. Además, es común que el bajo realice patrones de semicorcheas mediante la

²³⁵ Luis LLES, *Dance Music...*, págs. 75-76.

²³⁶ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, pág. 46.

²³⁷ Mark PRENDERGAST, *The Ambient Century: From Mahler to Moby. The Evolución of Sound in the Electronic Age*, 2.º ed., Nueva York, Bloomsbury, 2003, págs. 460-461; Mark J. BUTLER, *Unlocking The Groove...*, págs. 86-87; Rick SNOMAN, *Dance Music Manual...*, pág. 288.

²³⁸ Devin ILER, «Formal Devices of Trance and House Music: Breakdowns, Buildups, and Anthems». Trabajo Final de Máster. David B. Schwarz (dir.), Universidad de Texas Norte, College of Music, 2011, págs. 11-12. <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103332/>> [Consultado el 11 de enero de 2024].

nota fundamental del acorde y que se produzcan intervallos de octava en cada pulso. Asimismo, el autor añade que las progresiones armónicas en el *trance* suelen constar de tres o cuatro acordes, siendo frecuentes el uso de dominantes, subdominantes y superdominantes²³⁹.

Es el caso de las primeras publicaciones del sello granadino 100% Profesional, cuyos dos primeros lanzamientos responden a las características musicales anteriores. «In Tape», del EP *Scape* y producido por el grupo homónimo, posee una línea melódica principal, apoyada por varios elementos melódicos mediante motivos sincopados en base a la fundamental del acorde en cuestión. La progresión armónica, i-v-VII, y en la tonalidad de re menor, está marcada por la línea de bajo, la cual emplea un patrón de cuatro semicorcheas en cada pulso, apoyando la fundamental. A continuación, se aporta una transcripción de un fragmento de dicho tema, la primera referencia del sello granadino 100% Profesional, en la que aparecen todos los elementos percusivos, melódicos y armónicos²⁴⁰.

♩ = 142

Synth. 1

Synth. 2

Bass line

Claps

Hat

Kick Drum

²³⁹ Rick SNOMAN, *Dance Music Manual...*, págs. 288-296.

²⁴⁰ SCAPE, *Scape...*, 1994.



Ilustración 7. SCAPE, «In Tape», *Scape* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1994. Fragmento: 1:47-1:54. Elaboración propia.

En el ámbito performático, diversos artistas granadinos mezclaban *trance* en aquellos primeros grandes formatos organizados desde 1994. Ejemplo de ello son sesiones como la que realizaron DJ Alex Mor y DJ Juanma en el *Paradise Tour* de 1994 en Industrial Copera —este último residente de Industrial Copera y miembro del que sería el colectivo Spiral Vibes—, caracterizadas por una marcada influencia del *hard trance* y *acid trance*, músicas que ya mezclaban artistas pioneros andaluces como Felipe Volumen²⁴¹. La segunda publicación de 100% Profesional fue una edición del EP *Buggin* (1995) del grupo VAGEN, que incorporaba también elementos del *eurodance* como la voz protagonista. Según Vidal Romero, en la década de 1990 en España, se denominaron como «cantaditas» aquellos *tracks* «de inspiración *eurodance*, *trance* y *happy hardcore*» que poseían elementos líricos protagonistas²⁴². Seguidamente, se aporta una transcripción de un fragmento del tema «Buggin» de dicho álbum, centrada únicamente en sus elementos melódicos, armónicos y vocales²⁴³.

²⁴¹ BREAKBEATLOGÍA – BREAK BEAT RETRO & ACTUAL, *Dj Alex Mor & Dj Juanma @ Rave Age Paradise Tour - Industrial Copera, Granada (30-04-1994)* [Video de YouTube], 11 de noviembre de 2022. <https://youtu.be/j-w1_WF4lvA?si=uJetzoBa-aC480e9> [Consultado el 15 de diciembre de 2023]; SATISFAXION & DESTINY SESIONES RETRO & ACTUAL, *FELIPE VOLUMEN & DJ WARREN MC RAVE AGE PARADISE TOUR INDUSTRIAL COPERA GRANADA 30 04 1994* [Video de YouTube], 20 de mayo de 2021. <<https://youtu.be/tmJv2TGtc7I?si=gZaIZAxXh8B1UEkl>> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].

²⁴² Vidal ROMERO, «La juventud baila...», pág. 579.

²⁴³ VAGEN, *Buggin...*, 1995.

♩ = 140

Voice 1
Bu - ggin'. We are

Voice 2
Oh ___ yeah, Oh ___ yeah, Oh ___ yeah,

Synth 1

Synth 2

Synth Pad

Bass line

Ilustración 8. VAGEN, «Buggin», *Buggin* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1995. Fragmento: 1:40-1:48. Elaboración propia.

La primera referencia discográfica del grupo BRAINRACK, *Progression Attack* (1996), publicada por 100% Profesional, contó con tres temas enmarcados en el género *trance*, bajo una sonoridad «ácida» empleada con el sintetizador Roland TB-303. Estos poseen un menor desarrollo armónico, donde el acorde principal es la tónica, siempre reforzada tanto por las líneas de bajo como por los elementos melódicos. El timbre de la línea melódica es modulado por los parámetros de la TB-303 sin que el tono se vea modificado, como lo son la forma de onda, el *cut off* o filtro, resonancia, modulador de envolvente, y *decay* o caída. Esta modulación tímbrica concreta es la que dio nombre a la música *acid house*²⁴⁴. Los *loops* de «K-303» tienen una duración de un compás, y sus elementos melódicos y armónicos contienen únicamente la nota fundamental, siendo el único movimiento existente el intervalo de octava ascendente y descendente. La siguiente transcripción recoge los elementos melódicos, armónicos y percusivos de un fragmento de dicho tema, que consiste en los dos primeros compases del *anthem*²⁴⁵.

²⁴⁴ Dylan DAVIS, «Acid Patterns: How people are sharing a visual notation system for the Roland TB-303 to create and recreate acid house music» [en línea], *Organised Sound*, n.º 27, págs. 8-9. <<https://doi.org/10.1017/S1355771822000164>> [Consultado el 11 de enero de 2024].

²⁴⁵ BRAINRACK, «K-303», *Progression Attack* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996.



Ilustración 9. BRAINRACK, «K-303», *Progression Attack* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996. Fragmento: 3:16-3:20. Elaboración propia.

Músicas como el *acid trance*, *hard trance*, *acid house* y otras manifestaciones tenían lugar en clubes como Industrial Copera entre 1994 y 1996, promulgada por sus *deejays* residentes de aquel momento como Junior, Sergio Cáceres o DJ Juanma. En la entrevista realizada a Sergio Cáceres, éste explica que desde el año 1996, seleccionaba para sus sesiones temas de sellos discográficos como Bonzai u Overdrive, que junto a MFS, eran los *labels* representativos del *trance* clásico de la primera mitad de los noventa²⁴⁶. El programa de televisión granadino *Rave On* emitió diferentes sesiones en sus episodios, algunas realizadas por los artistas mencionados, grabadas en directo desde el club, y enmarcadas en dicho género. Musicalmente, los artistas granadinos combinaban diversos estilos y mezclaban con tempos rápidos —140 BPM o más—. Sin embargo, y en comparación con las primeras sesiones DJ grabadas en 1994 —mencionadas en el epígrafe 3.2.—, desde 1995 y 1996, tendían a escoger *tracks* que poseían un menor desarrollo armónico —hasta el empleo único de tónicas en ostinato— mientras que contaban con más elementos percusivos y polirritmias, pese a que el *acid trance* seguía contando con un gran protagonismo. Ejemplo de ello son sesiones grabadas para dicho programa, como las realizadas en 1995 por DJ Juanma o DJ Junior²⁴⁷.

²⁴⁶ Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 5; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, pág. 69.

²⁴⁷ STDY, *Live Private Session DJ Junior / Part 4 | Industrial Copera (Year 1996)* [Vídeo de YouTube]. <<https://youtu.be/j2MKIcNu7ik?si=FCN91lWoe9zsQsZg>> [Consultado el 12 de enero de 2024]; STDY, *INDUSTRIAL COPERA | DJ JUANMA (Spiral Vibes) Year 1996 / part 3* [Vídeo de YouTube]. <https://youtu.be/OWr86tEM4CE?si=PufpV_hhJX-Og1oO> [Consultado el 12 de enero de 2024].

3.3. Introducción del género *techno* en Granada (1996 – 1998)

La programación musical semanal de clubes como Industrial Copera supuso una de las vías de entrada del *techno* en Granada, sus artistas residentes introdujeron el género a partir de 1996. La promotora de eventos y colectivo artístico Spiral Vibes, creada ese mismo año y conformada por artistas como Oliver Land, Juanma García —DJ Juanma, asiduo en la programación musical de Industrial Copera desde los primeros años de actividad del club—, Mike Rosse y DJ Alex, contribuyó en gran medida a la difusión del género en el panorama local. Además de haber colaborado en la organización de eventos con promotoras como Satisfaxion, programaron numerosos eventos en Industrial Copera desde su creación hasta los primeros años de la década de los 2000²⁴⁸. Desde 1996, según Javier Melgar, sus miembros ya mezclaban en dicho club el primer *techno* que llegaba a Granada²⁴⁹.

Uno de los primeros eventos de la temporada 1997-1998 de Industrial Copera tuvo como artistas invitados al grupo *techno-dub* británico BANDULU y a los madrileños THE FROGMEN²⁵⁰. Posteriormente, el evento Corpus Rave de Industrial Copera celebrado esa misma temporada tuvo como artista invitado a uno de los precursores detroitinos del género, Derrick May, el cual compartió cartel con Felipe Volumen, Jordi Slate, Wally, y con los residentes habituales del club: Dimi, Juniormak y Sergio Cáceres²⁵¹. Con relación a la tendencia hacia el *techno* que se estaba produciendo, este último artista explica que los residentes realizaban varios viajes cada temporada a ciudades como Madrid o Barcelona, buscando las últimas publicaciones discográficas que se realizaban en Centroeuropa²⁵².

El sábado 17 de octubre de 1998, el músico británico Anthony Child actuó por primera vez en Industrial Copera. Junto a Surgeon, actuaron artistas como la española Lady Packa y diversos artistas del sello Union Records sevillano, junto a los residentes habituales. Posteriormente, el programa de RTVE *Metrópolis* emitió «Shakers

²⁴⁸ S. N., «Hoja informativa de música y espectáculos» [en línea], *Youthing*, 4 de mayo de 2001. <<https://granada.net/youthing.html>> [Consultado el 29 de enero de 2024]; S. N., «SpiralVibes» [en línea], *Facebook*. <<https://www.facebook.com/SpiralVibes.Oficial/>> [Consultado el 29 de enero de 2024]; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²⁴⁹ Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²⁵⁰ S. N., «Temporada 97-98» [en línea], *Industrial Copera* [folleto informativo], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].

²⁵¹ S. N., «Corpus Rave» [en línea], *Industrial Copera* [folleto informativo], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].

²⁵² Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 5.

electrónicos», un episodio dedicado a la música electrónica de baile que clubes como Florida 135 o Industrial Copera estaban programando en sus eventos. En el caso andaluz, incluyó entrevistas de los artistas que actuaron en el evento mencionado, incluyendo al *deejay* y productor de Birmingham. El monográfico situó a Industrial Copera como un enclave en Andalucía en cuanto a la programación de música *techno*, a la altura de clubes como el regentado en Huesca por la familia Arnau²⁵³.



Ilustración 10. Portada del *flyer* de Industrial Copera con motivo del evento de 1998 en el que actuó Surgeon. Fuente: S. N., «Sábado 17 de octubre» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].



Ilustración 11. Contraportada del *flyer* de Industrial Copera con motivo del evento de 1998 en el que actuó Surgeon. Fuente: S. N., «Sábado 17 de octubre» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

²⁵³ Alina IRAIZOZ (dir.), «Shakers electrónicos» [grabación audiovisual], *Metrópolis*, Madrid, RTVE, 1998. <<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-shakers-electronicos/1701879/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].

Junto a Industrial Copera, otro club que destacó en Granada por su programación de música electrónica de baile fue Energía, situado en el municipio de Churriana de la Vega. Comenzó su actividad en el año 1995, siendo Dativo su DJ residente más representativo. Artistas como Sergio Cáceres o José Fernández afirman que «la Energía» fue uno de los clubes más importantes de Granada en cuanto al *techno* junto a Industrial Copera²⁵⁴. Otros clubes como la Sala Sueños incorporaron el género en su programación, con extensos eventos de 48 horas de duración como Rave Activity en 1997, en colaboración con 100% Profesional, y con artistas locales y del ámbito nacional e internacional²⁵⁵. Perkussion también incluyó el *techno* en sus eventos, aunque en confluencia con otras manifestaciones como el *breakbeat* o el *jungle*²⁵⁶. Similar fue el caso de Planta Baja, que también dedicaba un espacio para las sesiones de DJ, y donde el *techno* y otras músicas como el *house* y el *jungle* convergían en las actuaciones de Sergio Bastida, el que fuera su DJ residente entre 1993 y 2010²⁵⁷.

Junto a la programación de clubes como Industrial Copera, el *techno* tuvo otra vía de entrada en Granada, a través de festivales como el decano Espárrago Rock y la promotora andaluza Satisfaxion. Pese a la gran influencia que ejerció dicha promotora en Andalucía con relación al *breakbeat* desde 1994 —con eventos como el organizado en Marbella con THE PRODIGY como cabeza de cartel que, según Vidal Romero, supuso «el momento fundacional de la escena» andaluza—, en Granada la tendencia fue distinta²⁵⁸. Entre los años 1996 y 1998, tuvieron lugar una serie de festivales en los que se apostó principalmente por el género *techno*, donde actuaron artistas locales, andaluces, nacionales e internacionales.

El festival Eurosounds 96', organizado por las promotoras Satisfaxion y Destiny, tuvo lugar el 6 de abril en el Complejo Molino World en la localidad granadina de Loja, y actuaron los alemanes Westbam, Marusha y el grupo R.M.B., los británicos DJ Jason y el grupo UNION JACK, el madrileño Oscar Mulero, y los artistas andaluces DJ Juanma,

²⁵⁴ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1; Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 5.

²⁵⁵ S. N., «100% Profesional y The Clones of Underground presentan: Rave Activity», *Sala Sueños* [folleto informativo], (s. f.). <<https://tinyurl.com/3xkcdpz8>> [Consultado el 31 de diciembre de 2024].

²⁵⁶ Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2.

²⁵⁷ Sergio BASTIDA, «Sergio Bastida», en Antonio Collados, Juan Planta (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 182-183.

²⁵⁸ Vidal ROMERO, «La juventud baila...», pág. 586.

Juampe, y el grupo RAIN MAKERS, formado por Felipe Volumen y Jordi Slate²⁵⁹. Al año siguiente, en el «Escenario Dance Ajoblanco» del festival *Espárrago Rock 97'*, actuaron *deejays* como el pionero Derrick May de Detroit, Madelman, Sideral, Prozack, o el grupo granadino BRAINRACK, entre otros. Además, Industrial Copera albergó una de las actividades paralelas del festival, el evento Equinox²⁶⁰.

La importancia que el género iba cobrando en el formato festival quedó plasmada en el *line-up* del Tribal Nation 97'. Las promotoras Satisfaxion y Destiny organizaron en Loja un macro evento con tres escenarios en los que se reunieron músicos de renombre internacional como Richie Hawtin, Jeff Mills, Laurent Garnier, Scan X y Jori Hulkonnen junto con artistas del panorama nacional: Monika Osmo y Eulogio desde Oviedo —residentes en aquel momento del club La Real—; Oscar Mulero, Pedro del Moral, Master Bon-Z y Resonic desde Madrid; Fred Tassy desde Barcelona; y Dany, Angelo, RAIN MAKERS y DJ Juanma desde Andalucía. Asimismo, las actividades paralelas del evento estuvieron enfocadas hacia «todo tipo de demostraciones relacionadas con las nuevas tecnologías»²⁶¹.

Por otro lado, la última edición del festival Espárrago Rock celebrada en Granada, en la Feria de Muestras de Armilla en 1998, contó con una colaboración con la promotora Satisfaxion en la programación del «Escenario Satisfaxion Cervezas Alhambra». Artistas como Howie B, UNION JACK, SIDE EFFECTS, Wally, Killer, Jordi Slate, Felipe Volumen, Juan Mora, Oscar Mulero, o el pionero Kevin Saunderson, actuaron en el Espárrago Rock 98'. En esta edición, la tercera consecutiva donde la música electrónica de baile tuvo su propio escenario, Industrial Copera participó también en sus actividades paralelas a través del evento Calambre, con actuaciones de sus residentes Sergio Cáceres, Juniormak y DJ Dimi, junto a Jordi Slate, Felipe Volumen, y los *live acts* de Ian Pooley y Funk D' Void²⁶².

²⁵⁹ Blas FERNÁNDEZ, «Espárrago Rock: comienza la cuenta atrás» [en línea], *ABC Sevilla*, 12 de marzo de 1997. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19970312-84.html>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

²⁶⁰ Santiago SEVILLA, «El escenario Ajoblanco consagra la música de baile en su segundo año de programación en el Espárrago Rock» [en línea], *Ideal Granada*, 21 de marzo de 1997, pág. 71. <<https://tinyurl.com/48wtn3ka>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

²⁶¹ S. N., «News», *Self*, n.º 8 (1997), pág. 5; S. N., «Tribal Nation 97» [en línea], *Satisfaxion & Destiny* [folleto informativo], 1997. <<https://tinyurl.com/yfjdsctk>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

²⁶² Blas FERNÁNDEZ, «Espárragos congelados» [en línea], *ABC Sevilla*, 8 de abril de 1998. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19980408-82.html>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

3.3.1. Caso de estudio: BRAINRACK, *Flashback EP* (1998)

La actividad musical de los *deejays* locales y la importación musical también influyeron en la introducción de la música *techno* en Granada, junto a las dos grandes vías de entrada como fueron la programación musical en los clubes y la irrupción del género en importantes festivales. Músicos como Sergio Cáceres afirman que desde 1995, los residentes de Industrial Copera solían realizar viajes periódicos a ciudades como Madrid y Barcelona para comprar discos, siguiendo esta tendencia europea²⁶³. La publicación en 1998 de *Flashback EP* por parte de BRAINRACK supone el primer acercamiento a la música *techno* por parte de este grupo pionero, y uno de los primeros lanzamientos de artistas granadinos en el género. Editado por 100% Profesional, incluye varios temas enmarcados en el *techno* y una producción caracterizada por ritmos *breakbeat-driven* como es el caso de «Freezing Beat».

Temas como «Hysteria», «Scare-909» o «Flashback», responden a la nueva tendencia musical en el ámbito de club de Granada, influida por el *techno* americano y europeo. Así, muestran una ausencia de desarrollo armónico y una construcción musical basada en la adición y reducción de capas, y se basan en el empleo de elementos percusivos y un contenido melódico muy escaso. Además, a lo largo del tema tienen lugar diversas manipulaciones tímbricas de elementos como las líneas de sintetizador, obteniendo así una sonoridad sintética. Seguidamente, se aporta una transcripción de los elementos musicales de «Hysteria», en su mayoría percusivos. En cuanto a elementos no percusivos como las líneas de sintetizador, se ha reflejado en la partitura una aproximación del tono, debido a la complejidad tímbrica y el procesamiento que presentan dichos elementos, priorizando la ilustración de su figuración rítmica y su contribución a la textura polirrítmica general del tema²⁶⁴.

²⁶³ Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de diciembre de 2023. Véase Anexo 5.

²⁶⁴ BRAINRACK, «Hysteria», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998.

Synth 1

Synth 2

Ride Hat

Open Hat

Close Hat

Hi-Hat 1

Hi-Hat 2

Hi-Hat 3

Snare Drum

Low Tom

Kick Drum

Bass Line

Ilustración 12. BRAINRACK, «Hysteria», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998. Conjunto de *loops* o capas del tema. Elaboración propia.

Del mismo modo, se recoge en una tabla la estructura formal del tema, basada en la construcción por adición de capas de instrumentos de percusión y sintetizadores²⁶⁵.

Unidad	Duración	Elementos musicales presentes
<i>Buildup 1</i>	16 cc. (0:00 - 0:27)	K, LT, HH1, CH
	32 cc. (0:27 - 1:22)	K, BL, LT, HH1, HH2, HH3, CH
	16 cc. (1:22 - 1:49)	K, BL, LT, HH1, HH2, HH3, CH, OH
<i>Breakdown 1</i>	16 cc. (1:49 - 2:16)	BL, LT, HH1, OH, RH, S1, S2
<i>Buildup 2</i>	16 cc. (2:16 - 2:44)	K, BL, LT, HH1, HH2, HH3, CH, OH, RH, S1, S2
	24 cc. (2:44 - 3:23)	K, BL, T, HH2, HH3, S1, S2
<i>Breakdown 2</i>	8 cc. (3:23 - 3:37)	BL, LT, HH2, HH3, RH, S1, S2
<i>Buildup 3</i>	16 cc. (3:37 - 4:05)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, OH, RH, S1, S2
<i>Breakdown 3</i>	8 cc. (4:05 - 4:18)	BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, RH, S1, S2
<i>Buildup 4</i>	16 cc. (4:18 - 4:46)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, OH, RH, S1, S2
	16 cc. (4:46 - 5:13)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, S1, S2

²⁶⁵ *Ibídem*.

	8 cc. (5:13 - 5:27)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, OH, RH, S1, S2
	16 cc. (5:27 - 5:41)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, OH, S1, S2
	8 cc. (5:41 - 5:54)	K, BL, LT, SD, HH1, HH2, HH3, CH, OH, RH, S1, S2
<i>Buildup 5</i>	16 cc. (5:54 - 6:21)	K, BL, LT, OH, HH1, CH
	8 cc. (6:21 - 6:36)	K, BL, LT, OH, HH1

Tabla 2. BRAINRACK, «Hysteria», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998. Estructura formal del tema. Elaboración propia.

Esta estructura formal reducida se basa en la adición o reducción de elementos musicales, favoreciendo la formación de polirritmias. La producción de *tracks* contruidos con elementos predominantemente percusivos y con estructuras formales reducidas concuerda con la concepción del tema como herramienta para su utilización en el *set* junto a otros temas. Mark J. Butler establece que la combinación de *loops* es un proceso que tiene lugar a lo largo del tema en el *techno*, donde cada instrumento representa una capa concreta de la textura. Además, el énfasis en los procesos constructivos «atrae al oyente y mantiene el interés dentro de un contexto mínimo y repetitivo»²⁶⁶. En el caso de «Snare-909», el tema está construido íntegramente por las percusiones que incorpora la caja de ritmos Roland TR-909. En la sección *buildup*, cuando la textura se encuentra completa con la aparición de todos los elementos, se produce una gran polirritmia, reflejada en la siguiente transcripción²⁶⁷:

²⁶⁶ «This emphasis on constructive processes is an important way in which electronic dance music draws the listener in and sustains interest within a minimal, repetitive context». En Mark J. BUTLER, *Unlocking The Groove...*, págs. 110-113.

²⁶⁷ BRAINRACK, «Scare-909», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998.

♩ = 140

The musical score is written for ten different drum parts, each on a separate staff. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as 140 BPM (♩ = 140). The parts are: Ride Cymbal, Hi-Hat Cymbal, Close Hat, Claps, Rimshot, High Tom, Mid Tom, Low Tom, Snare Drum, and Kick Drum. The score shows two measures of music for each part. The notation uses various symbols to represent different drum sounds, including eighth notes, quarter notes, and rests, often grouped with beams or brackets to indicate specific rhythmic patterns.

Ilustración 13. BRAINRACK, «Scare-909», *Flashback EP*, Granada, 100% Profesional, 1998.
Fragmento: 2:43 - 2:47. Elaboración propia.

IV. DESARROLLO DEL GÉNERO EN GRANADA HASTA LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCENA (1999-2005)

De manera similar a lo que estaba sucediendo en zonas como Asturias, Granada se convirtió en un punto clave en el territorio nacional en cuanto a actividad y programación de música *techno*. Industrial Copera fue uno de los primeros clubes en España que apostó por el género, junto a otros periféricos como La Real en Oviedo, y Florida 135 en Huesca, además de ciudades como Madrid o Barcelona²⁶⁸. A pesar de la popularidad y masividad que tuvo el fenómeno *breakbeat* en Andalucía, y siguiendo a Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val, en Granada se establecieron vínculos translocales en torno al *techno*, propiciando una escena musical consolidada, basada en una relación e interacción entre músicos, públicos y lugares de interacción musical²⁶⁹.

En 1999, comenzó a definirse la infraestructura de la escena de Granada, formada por numerosos clubes, sellos discográficos independientes, medios de comunicación de diversa tipología, tiendas de música y discos, iniciativas educativas en el campo de la producción musical y el *deejaying*, y un gran número de músicos y proyectos artísticos. Además, el cambio de siglo potenció esta ebullición musical, debido a los grandes avances tecnológicos y el desarrollo de nuevas herramientas de producción y actuación musical. De la misma manera, la expansión del uso de internet favoreció el acceso y la difusión de música, así como el intercambio de información entre escenas musicales alejadas en el espacio, creando vínculos y favoreciendo la reproducción local de tendencias internacionales.

²⁶⁸ Pedro José MARIBLANCA CORRALES, *El Trueno que sigue al rayo...*, págs. 40-47.

²⁶⁹ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas...» pág. 74.

4.1. Consolidación del *techno* en la programación musical de Granada. Infraestructura de la escena (1999 – 2003)

Algunos artistas locales denominan el período comprendido entre finales de la década de 1990 e inicios de los 2000 como la «época dorada del *techno*» en Granada. Este fenómeno estuvo liderado por la programación musical semanal de clubes como Industrial Copera o Energía, donde se convirtió en habitual la visita a la ciudad de numerosos músicos internacionales representativos del género, que compartían cartel con los *deejays* granadinos²⁷⁰. En el año 1999, el hijo de los propietarios de Industrial Copera, Jesús Carilla «Junior», asumió la dirección de la institución, y el comienzo del año estuvo marcado por la celebración de importantes eventos, como la fiesta-presentación de la revista *Dínamo*, la actuación de Richie Hawtin con motivo de su gira internacional Decks, EFX & 909 Tour, o el séptimo aniversario del club con Jeff Mills como cabeza de cartel²⁷¹.



Ilustración 14. Portada e interior del *flyer* de la celebración del séptimo aniversario de Industrial Copera. Fuente: S. N., «Séptimo aniversario» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

²⁷⁰ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1.

²⁷¹ S. N., «Rock, pop y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de enero de 1999, pág. 36. <<https://tinyurl.com/3n6hftaf>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Rock, pop y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 16 de abril de 1999, pág. 78. <<https://tinyurl.com/3wv2n62w>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Séptimo aniversario» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «Richie Hawtin» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].



Ilustración 15. *Flyer* del evento en Industrial Copera de la gira Decks, EFX & 909 Tour de Richie Hawtin, en abril de 1999. Fuente: S. N., «Richie Hawtin» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

Esta proyección internacional, acompañada de la profesionalización como entidad que Industrial Copera experimentó a comienzos de siglo, permitió que se adentrara en el circuito de clubes del *techno* internacional²⁷². Junto a su programación semanal, los formatos destacados como Corpus Rave, Terrorsound, Día de la cruz, además de los eventos de navidad, e inicio y cierre de temporada, se consolidaron como eventos de referencia²⁷³. Así, la trayectoria del club desembocó en la celebración de un décimo aniversario marcado por la visita de Jeff Mills, Mark Broom y el español Paco Osuna, junto a los artistas residentes. Por otra parte, «la Copera» celebró sus diez primeros años de vida de la mano del sello barcelonés Bit Music, el cual publicó en 2002 un doble CD con dos sesiones mezcladas y grabadas en estudio por Junior: *Industrial Copera The Mixes Vol. 1*²⁷⁴. Desde entonces, artistas internacionales como Toni Rios, DJ Rush, Monika Kruse, Juan Atkins, Derrick May, Kevin Saunderson, Ben Sims, Christian Wünsch, Marco Carola, Gaetano Parisio, Ken Ishii, DJ Rolando, Cristian Vogel, Dylan

²⁷² Además de *deejay* residente, Miguel Pérez formó parte de la plantilla de Industrial Copera como *booking* mánager de artistas internacionales. En entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4; Sergio CÁCERES, Fermín MOGA, «Industrial Copera: nueve años en la brecha, la historia», *Compact*, n.º 7, 2001, págs. 38-39.

²⁷³ Sergio CÁCERES, Fermín MOGA, «Industrial Copera: nueve años en la brecha, la historia», *Compact*, n.º 7, 2001, págs. 38-39.

²⁷⁴ S. N., «Agenda del 8 al 14 de febrero» [en línea], *Ideal Evasión*, 8 de febrero de 2002, pág. 8. <<https://tinyurl.com/2kfes6s3>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; Junior, *Industrial Copera The Mixes Vol. 1*, Barcelona, Bit Music, 2002.

Drazen, Marco Bailey, Laurent Garnier o Carl Cox, actuaron también en la nave de Armilla. Asimismo, músicos como Oscar Mulero fueron habituales en los eventos del club, donde también actuaron figuras notables del panorama nacional como Ángel Molina, Cristian Varela, Mónica Osmo o Sideral, entre muchos otros²⁷⁵.

Otro club que sobresalió en Granada por su programación es Energía. Aunque el *breakbeat* también ocupaba un hueco importante en su programación musical —como ocurría con otros clubes como Industrial Copera y sus eventos Mundo Evassion—, el *techno* fue el género que caracterizó al club desde finales de la década de 1990, suponiendo un espacio de referencia en Andalucía junto a Industrial Copera²⁷⁶. En el club de Churriana de la Vega actuaron en el año 2000 destacados artistas nacionales como Oscar Mulero o Ángel Molina, y figuras internacionales como Surgeon, Oliver Ho, Marco Bailey o Kenny Larkin, entre otros²⁷⁷. Ambos clubes ejercieron una gran influencia en los artistas locales y en el público, y así lo explica José Fernández en la entrevista realizada:

[...] gracias a que en la ciudad teníamos salas como Industrial Copera o Energía, gozábamos semana tras semana de lo más puntero a nivel mundial. Era un gran descubrimiento, una nueva música para todos nosotros, artistas como Plastikman, James Ruskin, Ángel Molina, Surgeon... etc. De aquello empezó a florecer una escena sólida en Granada a nivel local que nos lleva hasta el día de hoy²⁷⁸.

²⁷⁵ S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 7, 2001, pág. 47; S. N., «Industrial Copera. Abril», *Compact*, n.º 9, 2001, pág. 47; S. N., «Industrial Copera. Junio», *Compact*, n.º 11, 2001, pág. 47; S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 13, 2001, pág. 2; S. N., «Industrial Copera. Noviembre», *Compact*, n.º 14, 2001, pág. 2; S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 15, 2001, pág. 47; S. N., «Agenda del 5 al 12 de noviembre» [en línea], *Ideal Granada*, 5 de noviembre de 1999, pág. 76. <<https://tinyurl.com/yck2j5hf>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 7 al 13 de abril» [en línea], *Ideal Granada*, 7 de abril de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/2hyn69wt>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «El pinchadiscos sin brazos Pascal Kleim actuará en la localidad granadina de Churriana» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de mayo de 2000, pág. 80. <<https://tinyurl.com/4922ck8e>> [Consultado el 13 de mayo de 2024]; S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 5, 2000, pág. 39; Teo MOLINA, «Historia de nuestros clubes...», 30 de junio de 2020.

²⁷⁶ S. N., «20 Aniversario Sala Wow», *DJ MAG Spain*, n.º 49 (2015), pág. 88.

²⁷⁷ S. N., «Agenda del 10 al 16 de marzo» [en línea], *Ideal Granada*, 10 de marzo de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/3vxcxxyw>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 28 de abril al 4 de mayo» [en línea], *Ideal Granada*, 28 de abril de 2000, pág. 86. <<https://tinyurl.com/2zy7af7f>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 8 al 14 de septiembre» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de septiembre de 2000, pág. 70. <<https://tinyurl.com/ymfyxc7z>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 27 de octubre al 2 de noviembre» [en línea], *Ideal Granada*, 27 de octubre de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/4pdfndf3>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 22 al 28 de septiembre» [en línea], *Ideal Granada*, 22 de septiembre de 2000, pág. 70. <<https://tinyurl.com/nham7xeh>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].

²⁷⁸ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1.

En cuanto a los lugares de interacción musical de la escena, a finales de los años noventa aumentaron en número, y su interacción con otros actantes como músicos y públicos determina su estructura básica y, por tanto, su consolidación²⁷⁹. Según Ray Hudson, los lugares de interacción musical son «entidades complejas» abiertas a flujos de información que conforman un conjunto de objetos materiales y sistemas de relaciones sociales propios de diversas culturas, con prácticas, significados e identidades propias²⁸⁰.

Desde el año 2000, surgieron numerosas propuestas de nuevos clubes en torno a la música electrónica de baile y el *techno* en Granada. Ejemplo de ello es el Club Before, un proyecto que emprendió el *disc jockey* Ángel Jiménez ese mismo año en la localidad granadina de Monachil, además de haber sido su DJ residente hasta 2004²⁸¹. Quilombo inició su actividad musical en 2001, y al año siguiente lo haría Öpera 4 Club. Ambos espacios fueron esenciales en la programación y difusión del fenómeno *minimal*²⁸². De la misma manera, salas como A#zero y Sugar Pop comenzaron a organizar eventos de este tipo, y Morgan y Sala El Tren abrieron sus puertas en 2002, además de Club Perfil, que ofrecía sesiones donde se combinaban disciplinas como la *performance* y la música electrónica de baile²⁸³. Otro lugar de referencia en la ciudad fue Huerto del Loro. Desde 2005, los eventos organizados por el colectivo MIGA en este espacio singular promovieron de manera importante la tendencia *minimal* europea en Granada²⁸⁴. Por último, cabe destacar el ámbito de los *afters*, o *after hours*, como un lugar de reunión de artistas y públicos en torno a la práctica de la música electrónica de baile, programados

²⁷⁹ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas...» pág. 74.

²⁸⁰ Ray JUDSON, «Regions and place: music, identity and place». *Progress in Human Geography*, Vol. 30, n.º 5, 2006, pág. 627. <<https://doi.org/10.1177/0309132506070177>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

²⁸¹ Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2.

²⁸² Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1; S. N., «Agenda del 21 al 27 de septiembre» [en línea], *Ideal Evasión*, 21 de septiembre de 2001, pág. 10. <<https://tinyurl.com/2jec2y7y>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

²⁸³ S. N., «Agenda música» [en línea], *Ideal Evasión*, 29 de noviembre de 2002, pág. 10. <<https://tinyurl.com/mr4xpfs2>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «Granada. Varios», *Compact*, n.º 11, 2001, pág. 42; S. N., «Agenda música» [en línea], *Ideal Evasión*, 27 de septiembre de 2002, pág. 6. <<https://tinyurl.com/bdd766md>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «Agenda del 15 al 21 de febrero» [en línea], *Ideal Evasión*, 15 de febrero de 2002, pág. 10. <<https://tinyurl.com/248vc8ba>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; S. N., «Un poco de historia» [en línea], *Sala El Tren*, (s. f.). <<https://salaeltren.com/el-tren/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²⁸⁴ S. N., «Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 11 de noviembre de 2005, pág. 66. <<https://tinyurl.com/htnkkzwm>> [Consultado el 12 de mayo de 2024]; Entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4.

tras el cierre de los clubes por el límite horario establecido por la legislación. En Granada se llevaron a cabo este tipo de iniciativas, organizadas en diferentes espacios, y de la mano de colectivos como Spiral Vibes²⁸⁵.

Además de los clubes, las tiendas de música y discos suponen otro espacio de interacción musical fundamental en la infraestructura de la escena²⁸⁶. DJManía es una tienda de instrumentos musicales de Granada, equipo de *deejay*, producción musical y sonido en activo desde 1992. Inició la venta de dispositivos para DJ en el año 2000, y extendió su actividad comercial por todo el territorio nacional²⁸⁷. Por otra parte, en 1999 se inauguró Tech On Records, una tienda de discos especializada en *techno* y música electrónica de baile, cuya actividad continúa en la actualidad. Fundada por el DJ y productor granadino Horacio Cruz, tomó el relevo de espacios como 100% Profesional, y ejerció un papel muy importante en la ciudad como promotora de eventos. Apostó también por el ámbito discográfico erigiéndose como sello especializado en el género *techno* en 2001, con el EP *Tech On 001*²⁸⁸. Durante los 2000, existieron otras tiendas como Loop Discos o 101 Records, especializadas en música electrónica de baile, y otros negocios similares como Discos Melgamusic, Discos Krisis o Discos Compacto, que acabaron cerrando en 2015²⁸⁹. Las tiendas de discos independientes fueron un lugar de interacción entre artistas y un punto de acceso a material musical procedente de otras ciudades y países, imprescindible en la actividad musical de los *disc jockeys*²⁹⁰. Además, el beneficio económico no fue un aspecto central en esta actividad comercial, pese a que pudiera resultar crucial para su propia supervivencia²⁹¹.

²⁸⁵ ANIMATEK, *Entrevista a David Moleón...*, 6 de junio de 2020; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

²⁸⁶ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas...» pág. 75.

²⁸⁷ Arturo GARCÍA, «Mamá, quiero ser “dj”» [en línea], *Ideal Granada*, 31 de diciembre de 2005, pág. 64. <<https://tinyurl.com/bdh7jz34>> [Consultado el 15 de mayo de 2024].

²⁸⁸ S. N., «Tech On Records» [en línea], *Discogs*, 13 de marzo de 2014. <https://www.discogs.com/user/Tech_On_Records> [Consultado el 13 de mayo de 2024]; Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2; Horacio Cruz, C-System, Isak Fernández, *Tech On 001*, Granada, Tech On Records, 2001.

²⁸⁹ S. N., «Granada. Varios», *Compact*, n.º 11, pág. 42; G. CAPPA, «Discos Krisis y Melgamusic, con la música a otra parte» [en línea], *Granada Hoy*, 27 de enero de 2015. <https://www.granadahoy.com/ocio/Discos-Krisis-Melgamusic-musica-parte_0_884312201.html> [Consultado el 13 de mayo de 2024].

²⁹⁰ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1; Entrevista realizada a Ángel Jiménez el 7 de noviembre de 2023. Véase Anexo 2.

²⁹¹ Lewis TENNANT, «From independent record shops to the Internet: Recorded music communities in the Digital Age». Jacqueline Harrison, Hoar Peter (dir.), Tesis Doctoral. Auckland University of Technology School of Communications Studies, 2016, pág. 47. <<https://hdl.handle.net/10292/10125>> [Consultado el 13 de mayo de 2024].

Por otra parte, y según Josep Pedro, los lugares de interacción musical engloban espacios de diversa índole, incluyendo los medios virtuales²⁹². Además, las relaciones entre públicos, lugares y músicos que establecen la estructura de una escena musical pueden dar lugar a «iniciativas y proyectos de documentación, divulgación y producción» como la realización de programas de radio, publicación de revistas, textos, o páginas web, por parte de participantes comprometidos, de manera que se establecen redes comunicativas y de participación en torno a la experiencia musical²⁹³.

En cuanto a la prensa escrita, el medio generalista *Ideal Granada* recogía semanalmente la programación cultural del entorno granadino, incluyendo los eventos de música electrónica de baile. El periódico poseía la sección cultural «Zarabanda», dedicada a la música y la cultura local. A comienzos de los 2000, pasó a ser un complemento cultural independiente *Ideal Evasión*. En general, en *Ideal* se publicaron artículos y entrevistas realizadas a participantes relevantes de la escena, por lo que el medio no se mantuvo al margen de la cultura de club de Granada²⁹⁴. Por otra parte, Granada cuenta desde 2003 con *Yuzin*, una agenda cultural impresa y gratuita que hasta la actualidad ha anunciado los eventos culturales de la ciudad y la provincia, incluyendo los enmarcados en este campo musical²⁹⁵.

Desde la segunda mitad de la década de 1990, el fenómeno de las músicas electrónicas de baile había contado con un hueco en diversos fanzines locales como *Sound*, *Avo-Kaos* o *El Virus Púrpura*, donde se publicaban artículos sobre festivales como Espárrago Rock, se anunciaban eventos musicales y se publicaban reseñas de discos. También fue el caso de publicaciones como *Youthing*, sobre música y espectáculos²⁹⁶. Más adelante, surge una iniciativa destacada en el aspecto periodístico local como fue la revista *Compact*, producida por la empresa de diseño y comunicación

²⁹² Josep PEDRO, «Apropiación, diálogo e hibridación...», págs. 28-29.

²⁹³ Josep PEDRO, Ruth PIQUER, Fernán DEL VAL, «Repensar las escenas musicales contemporáneas...» págs. 74-75.

²⁹⁴ La programación de música electrónica de baile en Granada ocupaba a comienzos de la década de los 2000 un espacio muy importante. Se ha adjuntado un recorte de prensa de *Ideal Evasión* del año 2001: Véase Anexo 6; Fernando M. NAVARRO, «DJ Junior. Un chico entre los platos» [en línea], *Ideal Granada*, 18 de junio de 1999, pág. 46. <<https://tinyurl.com/2s3wdr9p>> [Consultado el 11 de mayo de 2024]; María APARICIO, «"No pinchan los mejores, sino los que tienen padrino"» [en línea], *Ideal Granada*, 4 de noviembre de 2004, pág. 10. <<https://tinyurl.com/wpvkpb53>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

²⁹⁵ S. N., «Yuzin, desde 2003 difundiendo cultura» [en línea], *Yuzin*, (s. f.). <<https://yuzin.com/revista/>> [Consultado el 18 de mayo de 2024].

²⁹⁶ S. N., «Espárrago '98», *Sound*, n.º 3, 1998, págs. 6-7; S. N., «La Industrial Copera», *Avo-Kaos*, n.º 20, 1999, pág. 2; S. N., «Dance», *El Virus Púrpura*, n.º 3, 1997, pág. 27; S. N., «Hoja informativa de música y espectáculos», *Youthing*, n.º 38, 4 de mayo de 2001. <<https://granada.net/youthing.html>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

Placeres Audiovisuales, y dirigida por Sergio Cáceres. En el año 2000 nació esta revista de cultura y tendencias granadina que, «sin elitismos ni especializaciones», trató a lo largo de sus números diferentes ámbitos relacionados con la cultura y la tecnología²⁹⁷. Los temas que se abordaban en *Compact* tenían que ver con los avances tecnológicos en comunicaciones, sonido y música, o el *boom* de Internet, aspectos culturales como reseñas de producciones literarias y audiovisuales, fotografía, críticas de álbumes, crónicas de conciertos, y la actualidad artística local, además de haber sido el escaparate de clubes, tiendas de música, y comercios locales. La programación musical de lugares como Industrial Copera estaba recogida en la revista y, a partir de 2001, se dedicó una sección para anunciar los eventos musicales de la ciudad²⁹⁸. La música electrónica de baile ocupaba un lugar muy importante, y artistas internacionales como Marco Carola y Gaetano Parisio, Ken Ishii, Mell Allen, Ángel Dust, DJ Rush o John Aquaviva fueron entrevistados para *Compact*²⁹⁹.

En cuanto al entorno digital, el auge de Internet hizo posible que se llevaran a cabo distintas propuestas relacionadas con la comunicación, la promoción y la divulgación en torno a la música. También, conformaron un espacio de participación para diversos participantes y aficionados, y posibilitaron el acceso a información sobre producción y tecnología producción musical. Javier Melgar creó en 2003 la web *Animatek.net*, un portal digital sobre música electrónica en el que se publicaban noticias de ámbito local, nacional e internacional, y donde los usuarios podían participar en foros y encuestas. También, contó con otras secciones como biografías de artistas, información sobre sellos discográficos, *netlabels*, descargas, grabaciones de sesiones de DJ de múltiples artistas, e información sobre producción musical y softwares de creación musical³⁰⁰. *Animatek.net* tuvo una gran repercusión en Granada, y su tercer aniversario se conmemoró en Industrial Copera, con Stewart Walker como artista invitado y los miembros del colectivo MIGA³⁰¹. Asimismo, otras páginas web como

²⁹⁷ Sergio CÁCERES, «Editorial», *Compact*, n.º 2, 2000, pág. 4.

²⁹⁸ S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45.

²⁹⁹ Sergio CÁCERES, Fermín MOGA, «Marco Carola & Gaetano Parisio», *Compact*, n.º 4, 2000, págs. 22-23; S. N., «Ken Ishii. Made in Japan», *Compact*, n.º 5, 2000, págs. 16-17; Fermín MOGA, «Mell Allen», *Compact*, n.º 5, 2000, pág. 18; Fermín MOGA, «Ángel Dust», *Compact*, n.º 7, 2001, págs. 18-19; Sebastián MATILLA, «Rush. El jefe de la tribu», *Compact*, n.º 13, 2001, págs. 26-27; Sergio CÁCERES, «John Aquaviva. Riqueza mental», *Compact*, n.º 15, 2001, págs. 26-27.

³⁰⁰ S. N., «www.compactonline.com», *Compact*, n.º 4, 2000, pág. 8; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

³⁰¹ S. N., «Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 10 de marzo de 2006, pág. 66. <<https://tinyurl.com/mw3k3w2f>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

Andalucianoduerme.com y, más tarde, *Granadamarcha.com*, anunciaban los diferentes eventos musicales que se programaban en la ciudad³⁰².

Con respecto al mundo radiofónico, en un momento donde los programas de radio dedicados a la difusión de música electrónica de baile proliferaban en España, y con el programa «Mundo Evassion» de *Canal Fiesta Radio* en Andalucía como referencia en el ámbito del *breakbeat*, en Granada también existieron diferentes emisoras con programas especializados³⁰³. Algunos de ellos fueron «Top Dance» de *Radio Contadero* en Granada, «Radikal» y «Planeta Hardcore» de *Radio Iliberis* en Atarfe, «Only Dance Music» de *Radio Aljatib* en Loja, «Musiz Zone» de *Radio Arana* en Iznalloz, o «Happy Melody» de *Radio Valle* en Melegís, El Valle, fueron algunos de los espacios especializados que se retransmitían a comienzos de la década de 2000³⁰⁴.

Por otro lado, comenzaron a surgir las primeras iniciativas educativas en creación, producción musical, sonido y *deejay*, como es el caso de Proyecto Espuma. Desde 2003, centros educativos superiores como Curva Polar ofertaban titulación en Imagen y Sonido para la producción audiovisual, pero la propuesta de Proyecto Espuma en 2005 estaba especializada en el sector de la producción musical, DJ, sonido y nuevas tecnologías, además de realizar una labor de promoción de artistas y organización eventos. Aunque primeramente se impartían cursos de *disc jockey*, posteriormente fueron incorporándose el resto de disciplinas. Sin embargo, esta academia para «pinchadiscos» no fue la primera en Granada, a pesar de haber sido pionera en la formación y titulación de nuevos artistas³⁰⁵. El club Öpera 4 Club albergó una academia de DJs desde los años 2000, en la que se formaron *deejays* como José Fernández³⁰⁶.

En cuanto a los músicos, en los primeros 2000 Granada ya contaba con una gran red de artistas, algunos de ellos comenzaron su trayectoria en ese preciso momento, y varios continúan desarrollando una actividad relevante en el panorama nacional e internacional. Una figura destacada es Horacio Cruz, que, además de estar a cargo de Tech On Records desde 1999, se adentró en el ámbito de la publicación discográfica en

³⁰² Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1.

³⁰³ José LANDI, «De cuando Andalucía fue la cumbre de los ritmos rotos en el mundo» [en línea], *La Voz del Sur*, 28 de noviembre de 2023. <<https://tinyurl.com/m3m6u8z4>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

³⁰⁴ S. N., «Air Play Dance. Los programas locales dance de España», *Deejay*, n.º 36, 2001, pág. 153.

³⁰⁵ Arturo GARCÍA, «"Proyecto Espuma" organiza cursos de formación para pinchadiscos» [en línea], *Ideal Granada*, 31 de diciembre de 2005, pág. 64. <<https://tinyurl.com/bdh7jz34>> [Consultado el 15 de mayo de 2024].

³⁰⁶ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1.

2001 con la primera referencia del sello homónimo. En 2003 ya compartía cartel con artistas internacionales en festivales como Western Music Festival en 2003, y posteriormente fue DJ residente en Industrial Copera. Actualmente, es la cabeza visible del sello discográfico X-Erie³⁰⁷. Otro artista relevante en la escena es José María Moreno, más conocido como C-System. Asiduo en sellos como Tech On Records desde su primer lanzamiento, cuenta con una reconocida trayectoria al haber actuado en numerosos puntos de la geografía española e internacional, además de haber sido DJ residente del club de Armilla. Hoy en día, participa en numerosos proyectos discográficos, es dueño del sello MFM Records, y es el cofundador de Morforecs junto a Horacio Cruz³⁰⁸.

Aunque su actividad principal se sitúa entre Barcelona e Ibiza desde hace más de una década, cabe destacar a la granadina Anika Kunst. Comenzó como promotora en la ciudad de Granada y su provincia en los primeros 2000, y posteriormente inició su trayectoria como *deejay* y productora. Actualmente, es considerada como una de las artistas andaluzas referentes en el *techno*, son habituales sus actuaciones dentro y fuera de España, y en lugares como Berlín³⁰⁹. Por otra parte, y con respecto a David Moleón, se trata de uno de los representantes del *hard-groove* en Andalucía y España. Como muchos otros, sus actuaciones en el circuito de clubes granadino comienzan en los 2000. En 2004 fue Profesor de DJ en la Escuela Municipal de Música y Danza de La Zubia, y en 2006 inició una prolífica trayectoria en la producción discográfica³¹⁰.

Junto a los que fueron residentes de Industrial Copera, como Junior, Tax Adviser, Sergio Cáceres, o Antonio Moreno, hubo artistas granadinos que se especializaron en la actuación musical en formato *live*, como Animatek —Javier Melgar— o el grupo INTELEC, formado por José Jurado y Manuel Rodríguez³¹¹. En la primera mitad de los

³⁰⁷ S. N., «Horacio Cruz» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/horaciocruz/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024]; S. N., «Tabernas. Western Music Festival» [en línea], *Ideal Evasión*, 19 de septiembre de 2003, pág. 3. <<https://tinyurl.com/22cepay9>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

³⁰⁸ S. N., «C-System» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/c-system/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

³⁰⁹ S. N., «Anika Kunst | Entrevista: Domingos, aprendizaje, Ibiza y Different Approach» [en línea], *Vanity Dust*, 25 de marzo de 2021. <<https://www.vanitydust.com/entrevistas/anika-kunst>> [Consultado el 16 de mayo de 2024]; S. N., «Anika Kunst» [en línea], *Resident Advisor* (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/anikakunst/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

³¹⁰ María APARICIO, «No pinchan los mejores, sino los que tienen padrino» [en línea], *Ideal Granada*, 4 de noviembre de 2004, pág. 10. <<https://tinyurl.com/wpvkpb53>> [Consultado el 16 de mayo de 2024]; S. N., «David Moleón» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/davidmoleon/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

³¹¹ Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3; S. N., «Intelec», *MIGA*, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga11.htm>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

2000, los clubes tenían numerosos artistas residentes, que actuaban e intercambiaban sus actuaciones cada fin de semana. En Morgan fueron habituales Esther Alcedo, Dativo, Oliver Land, Vicen, Mon o Juan Mora, y Ángel Jiménez, Krack, Jesús, Gelo y Vaypa lo eran del Before Club. En Energía, Juan Mora, Dativo y Jesús también fueron sus residentes, los cuales formaron el colectivo de *deejays* Technical Sound junto a otros artistas. Para las sesiones en Planta Baja, DJ Toner, Enrique Novi y Sergio Bastida fueron los más habituales, y Nono Loop —José Fernández— y Zerdíyi en A#zero Club³¹². Por último, esta fase de efervescencia musical sería el momento en el que surgieran figuras importantes en el ámbito granadino como Marien Novi o Álvaro Sánchez —residente de Industrial Copera desde 2011—, entre otros artistas³¹³.

4.2. *Netlabels*, cultura y escenas. El colectivo MIGA (2004)

La situación de los sellos discográficos y la posibilidad de publicar música en el entorno granadino, previa a la creación de MIGA en 2004, fue descrita por músicos como Javier Melgar o Salvador España como un «embudo»: existían muchos artistas y pocas firmas discográficas de música electrónica³¹⁴. A la ebullición musical que tuvo lugar en Granada en los primeros 2000, se incorporaron nuevos avances tecnológicos desde finales de los noventa en la actividad musical, los cuales llegaron a estandarizarse. Algunos artistas comenzaron a abandonar progresivamente el tradicional plato giradiscos y el disco de vinilo llevando a cabo sus sesiones con reproductores y archivos de audio digitales. El ordenador y otros dispositivos se incorporaron a la *performance*, y aparecen softwares innovadores como *Final Scratch* y la posibilidad de mezclar archivos digitales empleando discos de vinilo con dispositivos de código de tiempo³¹⁵.

En 2004, un grupo de artistas formado por Javier Melgar, Salvador España, José Jurado y Manuel Palma —integrantes de INTELEC—, Miguel Pérez, Ridoo, y

³¹² S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 13, 2001, pág. 44; S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45; Txema ÁLVAREZ, «DJs a quemarropa – Sala Energía – Churriana (Granada)», *Sound*, n.º 1 [nueva época], 1999, pág. 25; S. N., «Guía comercial», *Compact*, n.º 9, 2001, pág. 42; S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45; S. N., «Agenda diciembre», *Compact*, n.º 15, 2001, págs. 44-45.

³¹³ José Antonio MUÑOZ, «Marien Novi DJ, 20 años tras los platos» [en línea], *Ideal Granada*, 9 de diciembre de 2023. <<https://www.ideal.es/culturas/marien-novi-anos-tras-platos-20231209001218-nt.html>> [Consultado el 16 de mayo de 2024]; S. N., «Álvaro Sánchez» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/alvarosanchez/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].

³¹⁴ ANIMATEK, *Repasando Netlabels: Miga-Label* [Vídeo de YouTube], 21 de mayo de 2020. <<https://youtu.be/yKMXrd9Xt24?si=Q7DVqowMxpm0ZVV3>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³¹⁵ Marc PIÑOL, «El salto cuántico...», págs. 652-658; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, págs. 135-137.

videocreadores como Gaspar Prieto y Yago Monteoliva crearon MIGA, un colectivo interdisciplinar que canalizó la actividad de diferentes ramas artísticas como el *deejaying*, la producción musical, la *live music*, el *video-jockey*, la música electroacústica, el diseño gráfico y el *net art*, la producción audiovisual experimental y la fotografía³¹⁶. MIGA comenzó su andadura en la producción discográfica en internet y bajo licencia *Creative Commons*, de manera que sus lanzamientos podían ser descargados de manera gratuita, siendo uno de los primeros *netlabels* en España³¹⁷.

En cuanto a los inicios del proyecto, figuras como Sr. Aye —Salvador España— explican que al comienzo trataban de llegar a más artistas, aunque con las primeras publicaciones, fueron numerosos los músicos que se interesaron: «la gente tenía a MIGA como un escaparate donde publicitar su música»³¹⁸. La mera publicación discográfica en el sello no generaba ingresos en sus autores, pero sí se producía una exposición pública y generaba actuaciones musicales. Estos productores eran invitados a actuar en Granada por parte del colectivo, al mismo tiempo que los miembros de MIGA que publicaban sus trabajos en otros *netlabels* actuaban en otras ciudades y países. Así, numerosos productores de diferentes procedencias tuvieron la posibilidad de actuar en Granada, crear relaciones y, según Sr. Aye, «expandir su red de contactos, y que cuando no era aquí, era en otro lado»³¹⁹. Entre 2004 y 2014, MIGA realizó cincuenta y dos publicaciones discográficas en las que participaron músicos locales, nacionales e internacionales, como Iñaki Marín —la primera referencia del sello—, Reeko, HD Substance, Komatsu —Héctor Sandoval—, o Mark Broom³²⁰.

En el aspecto musical, aunque el sello cubrió un amplio abanico musical, el *minimal techno* fue representativo desde sus inicios, y difundido en formatos propios como MIGA Club. Con frecuencia semanal, Huerto del Loro fue el espacio más habitual del evento, donde llegaron a actuar figuras como Stewart Walker³²¹. MIGA estuvo presente

³¹⁶ S. N., «¿Qué es MIGA?» [en línea], MIGA, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga.htm>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³¹⁷ María OVELAR, «Sellos discográficos, pero en línea» [en línea], *El País*, 23 de abril de 2009. <https://elpais.com/diario/2009/04/23/ciberpais/1240453465_850215.html> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³¹⁸ Animatek, *Repasando Netlabels: Miga-Label...*, 21 de mayo de 2020.

³¹⁹ *Ibidem*; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

³²⁰ S. N., «Artistas» [en línea], MIGA, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/artistas.htm>> [Consultado el 23 de mayo de 2024].

³²¹ Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3; S. N., «Agenda. Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 21 de diciembre de 2006. <<https://hemeroteca.ideal.es/21/12/2006/64/daa69efdab398d8fee3ca36395624c67.html?subedition=GRA>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

en numerosos eventos culturales e institucionales, donde confluyeron la intervención artística y el video-ataque con la *performance* musical. Junto a su participación en festivales como Lux2006, London Netlabel Festival, Rocket Festival, o el FIB, MIGA tuvo representación en el Festival Sónar de Barcelona. Tax Adviser actuó en la edición de 2006, empleando para su sesión las innovaciones tecnológicas del software *Final Scratch*, y mezclando únicamente *tracks* publicados en MIGA³²².

Junto al ámbito musical, la Asociación Cultural MIGA tuvo como objetivo «facilitar e incrementar la creación artística» a nivel local, regional y nacional. Desde 2004, se realizaron seminarios, mesas redondas, conferencias, y actividades musicales y audiovisuales, y esta actividad continúa en la actualidad³²³. En definitiva, MIGA perteneció a esa primera generación de *netlabels* que sentaron las bases para el establecimiento de plataformas web como *Bandcap* e iniciativas como las tiendas de música comprimida en *mp3* o *wav* como *Beatport*³²⁴.



Ilustración 16. Video ataque de Nökeö y Decolora en el conjunto monumental de la Alhambra y Generalife de Granada en 2006. Fuente: S. N., «Videoataque sobre la Alhambra por parte de MIGA» [en línea], *MIGA*, 15 de diciembre de 2006. <<https://www.migacultura.es/video/videoataque-sobre-la-alhambra-por-parte-de-miga/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³²² En aquel momento, Tax Adviser había actuado también en el Cocoon Club de Sven Väth, junto a PiG&DAN. Entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4; S. N., «¿Qué es MIGA...», (s. f.); KOJAKJACK, *Tax Adviser – Sonar 2006* [Archivo de audio de SoundCloud], 2010. <<https://soundcloud.com/kojakjack/tax-adviser-sonar-2006>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³²³ S. N., «Asociación MIGA» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.migacultura.es/asociacion-miga/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

³²⁴ Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, págs. 36-37.



Ilustración 17. Tax Adviser y Decolora actuando en el Ciclo de conciertos *Sonidos de hoy* del Centro Municipal Puertas de Castilla de Murcia en 2007. Fuente: S. N., «Sonidos de hoy: «Tax Adviser + Decolora Vj en Murcia» [en línea], *MIGA*, 19 de abril de 2007. <<https://www.migacultura.es/eventos/sonidos-de-hoy-tax-adviser-decolora-vj-en-murcia/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

4.3. Caso de estudio. Nuevas corrientes en el *techno* europeo entre finales de la década de 1990 y la primera mitad de los 2000 y su reflejo en el contexto granadino

Los medios de comunicación locales, nacionales e internacionales especializados en música electrónica de baile ponían al día a productores, *deejays* y públicos sobre las nuevas corrientes musicales, así como la distribución discográfica, de manera que en Granada los artistas podían adquirir discos procedentes de sellos discográficos de diversa procedencia. Además, la propia actuación musical de artistas relevantes procedentes de otras escenas ejerció también una importante influencia en públicos y artistas en cuanto al seguimiento de nuevas corrientes estéticas, como fue el caso de la primera visita de Richie Hawtin a Industrial Copera en el año 1999, habiendo iniciado su transición estilística desde el *acid techno* —y su reconocido alias Plastikman— hacia el *minimal techno*³²⁵.

³²⁵ Entrevista realizada a Javier Melgar, el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3; Javier BLÁNQUEZ, «Dioses del techno: hoy, Richie Hawtin» [en línea], *Beatburger*, 11 de abril de 2016. <<https://beatburger.com/dioses-del-techno-hoy-richie-hawtin/>> [Consultado el 24 de mayo de 2024].

En cuanto a las conexiones de las escenas locales con las corrientes europeas y su relación con el ámbito performático, uno de los hábitos principales de los *deejays* era adquirir nuevos discos para futuras sesiones, que siguieran determinadas líneas estéticas. Junior, residente de Industrial Copera desde mediados de la década de 1990, afirmaba en 1999 que viajaba anualmente a Londres para comprar música, además de visitar con mayor asiduidad ciudades como Madrid o Barcelona³²⁶. También era el caso de otros músicos como Sergio Cáceres, que seguían las referencias europeas, y que accedían a las publicaciones discográficas visitando las principales ciudades de España —además de las importantes tiendas locales—, pese a que los avances tecnológicos y la estandarización del uso de internet hicieran más accesibles la creación musical procedente de otros lugares³²⁷. Y por supuesto, esta influencia estaba plasmada también en la creación musical local, donde se vieron reflejadas las distintas corrientes que se estaban llevando a cabo en Europa en torno al *techno*.

4.3.1. *Hard-techno* y *hard-groove* en Granada

En los últimos años de la década de 1990, confluyeron en Europa varias perspectivas en torno al género, como la visión minimalista y esquemática de productores como Jeff Mills o Richie Hawtin, la vertiente industrial de músicos como Surgeon o Regis, o la intensidad de Ben Sims, Umek o Marco Carola, entre otros³²⁸. El endurecimiento de los elementos percusivos, y la reducción de los motivos melódicos y de la propia estructura formal, fueron rasgos estilísticos que convirtieron estos *tracks* en herramientas para ser utilizadas en la sesión, de manera que los músicos construían o desmontaban una textura más amplia bajo el uso de varios discos³²⁹. Industrial Copera y Energía apostaron por esta tendencia, que influyó a *deejays* y productores de la escena³³⁰. Horacio Cruz fue uno de los exponentes del *hard-techno* en Granada, y en 1999 empleaba tres o más platos en sus actuaciones, combinando este tipo de temas industriales y esquemáticos³³¹.

³²⁶ Fernando M. NAVARRO, «DJ Junior. Un chico entre los platos...», 18 de junio de 1999, pág. 46.

³²⁷ Entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4; Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de diciembre de 2023. Véase Anexo 5.

³²⁸ Javier BLÁNQUEZ, «Reacción en cadena...» págs. 524-526; Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 287.

³²⁹ Raül G. PRATGINESTÓS, «El shock del futuro...», pág. 287.

³³⁰ Entrevista realizada a José Fernández el 11 de octubre de 2023. Véase Anexo 1; Entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4.

³³¹ HORACIO CRUZ, *Horacio Cruz – 02/1999* [Vídeo de YouTube], 5 de octubre de 2016. <https://youtu.be/3_Xa-O3KQA?si=9IXpWYExJ18HjGqI> [Consultado el 24 de mayo de 2024].

En el año 2001, el sello discográfico granadino Tech On Records realizó su primer lanzamiento, *Tech On 001*, en el que participaron artistas como Horacio Cruz —cabeza visible del sello—, C-System e Isak Fernández³³². «Escénica», de este último artista, responde a los rasgos estilísticos mencionados y la tendencia de reducir el número de elementos musicales presentes y las unidades estructurales. En la instrumentación únicamente se emplean seis elementos musicales, percusivos y muy procesados: bombo —*Kick* (K)—, platillos —*hats* (H)—, líneas de sintetizador —*synth* (S1 y S2)—, elementos melódicos —*synth* (S3 y S4)—, y un efecto de *phaser* —EFX—.

Unidad	Duración	Elementos musicales presentes
<i>Intro</i>	00:01-00:07 (cc. 1-4)	H, S1, S2
<i>Buildup 1</i>	00:07-00:35 (cc. 5-16)	K, H, S1, S2
<i>Breakdown 1</i>	00:35-00:42 (cc. 17-20)	H, S1, S2
<i>Buildup 2</i>	00:42-01:37 (cc. 21-52)	K, H, S1, S2
<i>Breakdown 2</i>	01:37-01:58 (cc. 53-64)	H, S1, S2, EFX
<i>Buildup 3</i>	01:58-02:54 (cc. 65-96)	K, H, S1, S2, S3, S4
<i>Breakdown 3</i>	02:54-03:08 (cc. 97-104)	H, S1, S2, S3, S4
<i>Buildup 4</i>	03:08-03:36 (cc. 105-120)	K, H, S1, S2, S3, S4
<i>Breakdown 4</i>	03:36-03:42 (cc. 121-124)	H, S1, S2, S3, S4
<i>Buildup 5</i>	03:42-04:10 (cc. 125-140)	K, H, S1, S2, S3, S4
<i>Outro</i>	04:10-04:20 (cc. 141-144)	H, S1, S2, S3, S4

Tabla 3. VV.AA., «Escénica», *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Elementos estructurales del tema. Elaboración propia.

Por otra parte, y como oposición al movimiento *minimal* de comienzos de siglo, el carácter industrial del *hard-techno* hacía referencia al aumento en la intensidad y el tempo de las producciones, además de un uso extendido de herramientas como la compresión y la distorsión, relacionándose con la filosofía *rave* alemana de comienzos de la década de 1990: «más duro-más rápido-más ruidoso»³³³. En el caso de «Alpha», tema producido por C-System, el procesamiento de las percusiones hace que estas ocupen un rango de frecuencias muy amplio donde, además, las frecuencias graves y

³³² VV.AA., *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001.

³³³ Sean NYE, «Minimal Understandings...», pág. 165.

subgraves están muy acentuadas. Seguidamente, se aporta una transcripción de un *loop* del tema, y una visualización del mismo a través de un espectrograma y su forma de onda.



Ilustración 18. VV.AA., «Alpha», *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Fragmento: 1:30 – 1:31. Elaboración propia.

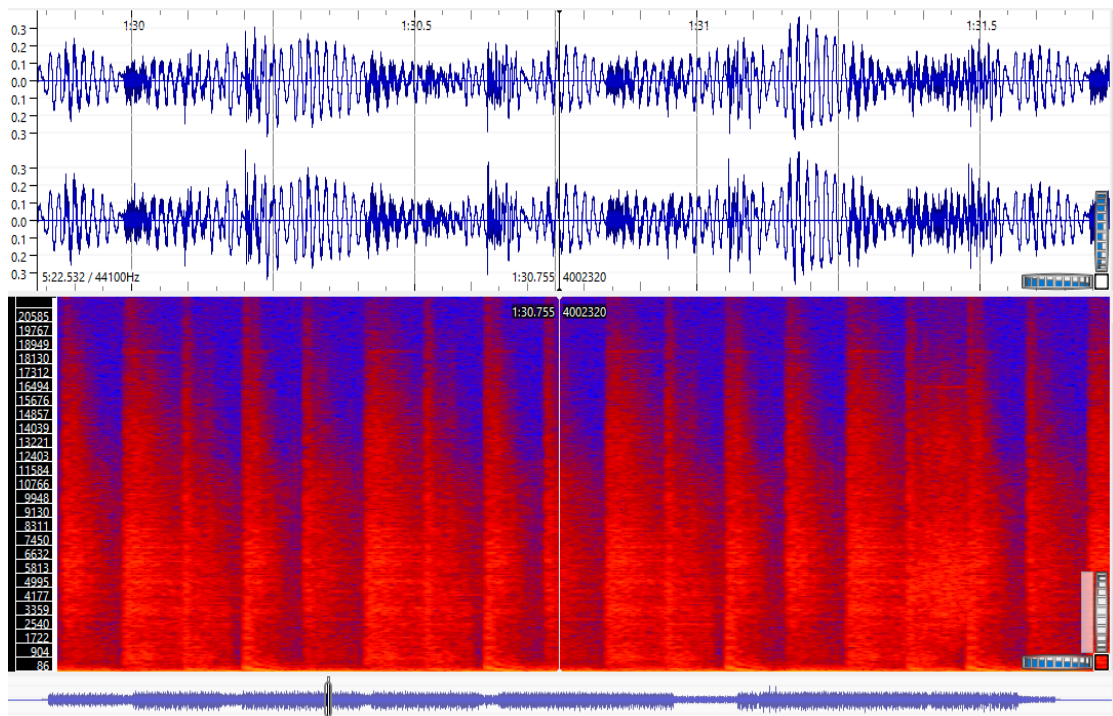


Ilustración 19. VV.AA., «Alpha», *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001. Fragmento: 1:30 – 1:31. Realizado con el programa *Sonic Visualizer*.

Por otra parte, la vertiente industrial estuvo acompañada de otra manifestación musical como fue el *hard-groove*, con la que compartía rasgos estilísticos como un tempo veloz y el empleo de bombos y elementos percusivos enérgicos. El *hard-groove* fue en sus inicios una corriente integrada en el *techno* influenciada por músicas como el *hip hop* y el *funk*, que utilizaba diversos elementos como *samples* de fragmentos de temas *house*, *breaks* y vocales en forma de *loops*, además de usar líneas de bajo sincopadas y emplear, en ocasiones, otros instrumentos de percusión como congas o bongós —influencia de músicos como Oliver Ho—³³⁴.

Este estilo musical, cuya denominación debe su nombre al sello discográfico Hardgroove creado por Ben Sims —uno de sus máximos exponentes junto a Mark Broom— en 1999, también tuvo su reflejo en la capital granadina, difundido por artistas como David Moleón, y presente en publicaciones como *Tech On 001* (2001) y *Tech On 002* (2005), del sello Tech On Records, y en pleno auge del *minimal* en Granada. El *hard-techno* y el *hard-groove* estuvieron reflejados en ambos lanzamientos discográficos, que recogieron producciones de artistas como Jerard Macías. A pesar de que contaban con características musicales diferenciadas, ambas manifestaciones encontraban puntos de unión al ser utilizadas en una misma sesión con la propia evolución de la actuación, y contaban con artistas representativos en común, como es el caso de músicos como el británico Ben Sims³³⁵. El primer disco publicado por Tech On Records en 2001 contó con temas como «El Tren de la bruja» o «Sambacruser», del granadino Horacio Cruz, que seguían este tipo de patrones estilísticos y empleaban nuevos instrumentos como bongos, líneas de bajo sincopadas y *samples* de percusiones *breakbeat* y vocales, una línea estética que perduró en el disco *Tech On 002* en temas como «The Dart» o «Libre» de Iberiam Clubb³³⁶.

³³⁴ Andrew RYCE, «A History of Hardgroove in Ten Tracks» [en línea], *Resident Advisor*, 25 de abril de 2023. <<https://es.ra.co/features/4163>> [Consultado el 25 de mayo de 2024]; Javier BLÁNQUEZ, «Reacción en cadena...», págs. 531-532.

³³⁵ Entrevista realizada a Sergio Cáceres el 20 de diciembre de 2023. Véase Anexo 5; Javier BLÁNQUEZ, *Loops II*..., págs. 129-130.

³³⁶ VV.AA., *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001.

Tempo: ♩=136

Staves: Synth, Hi-Hat, Bongo Drums, Snare, Bass line, Kick

Ilustración 20. VV.AA., «Sambacruser», *Tech On 002* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2005. Fragmento: 02:13-02:17. Elaboración propia.

4.3.2. El colectivo MIGA y el *minimal techno*

El fenómeno del *minimal* surge en un contexto de revolución digital caracterizado por el desarrollo de nuevos softwares de producción musical y mezcla en vivo, nuevas tecnologías de *sampling* y la creación de nuevas técnicas y herramientas de síntesis granular³³⁷. Además, los avances tecnológicos en el ámbito de la *performance*, como el uso del ordenador o el empleo de reproductores digitales, permitían emplear multitud de efectos y herramientas como la utilización del modo *loop* en una sesión DJ, y la posibilidad alargar una sección concreta de un tema, impensable en la actuación tradicional con platos y discos de vinilo³³⁸. Estas novedades fueron incorporadas también por diversos softwares como *Final Scratch*, *Serato* o *Traktor*, desarrollados durante los primeros 2000, y en el ámbito de los reproductores digitales, *Pioneer* lanzó en 2002 el primero compatible con el formato mp3³³⁹.

³³⁷ Sean NYE, «Minimal Understandings...», pág. 166.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Javier BLÁNQUEZ, *Loops II...*, pág. 51; S. N., «Historia de Pioneer DJ. El CDJ futurista del que probablemente nunca hayas oído hablar», *Pioneer DJ Blog*, (s. f.). <<https://blog.pioneerdj.com/es/historia-de-pioneer-dj-es/el-cdj-futurista-del-que-probablemente-nunca-hayas-oido-hablar/>> [Consultado el 28 de mayo de 2024].

El *minimal techno* de los primeros años de la década de los 2000 estuvo caracterizado por una estética *glitch* conformada por el uso de microsonidos, formas refinadas, un tempo más pausado, una utilización «máxima» de elementos limitados, y una estrecha relación con el diseño gráfico. La abstracción, reducción y sonido puro fueron los principios de este movimiento musical, que ofrecía una «experiencia de baile moderada y máximamente extendida»³⁴⁰. Promulgado por sellos como M_nus o Playhouse, y con Richie Hawtin y Ricardo Villalobos como figuras predominantes, el *minimal* en Berlín impregnó otras disciplinas artísticas, hasta considerarse un modo de vida en el lugar donde más repercusión tuvo³⁴¹.

En cuanto al contexto granadino, el *minimal* fue un movimiento especialmente relevante, encabezado por MIGA y cuya actividad se extendió hasta finales de los 2000. Sobre su importancia en la escena local, *deejays* como Miguel Pérez señalan que «entre 2004 y 2008, [la escena] no se entiende sin el *minimal*. Incluso 2010»³⁴². En el ámbito discográfico, la primera referencia de MIGA fue producida por Iñaqui Marín en 2005, un artista barcelonés que destacó en la escena *minimal* internacional, y cuya participación en el sello impulsó al *netlabel* granadino³⁴³. Esta corriente del *techno* fue difundida por diversos artistas de Granada. Entre ellos destacó INTELEC, un grupo que, junto a Animatek, aportó una visión más experimental y cercana al IDM, poniendo el foco en el diseño de sonido y el tratamiento textural con temas como «Spectrum» o «Transformer», del álbum *Esquemático* (2006). Incluso músicos dedicados a otras manifestaciones musicales como el *hip hop* experimental o el IDM como Sr. Aye abordaron el *minimal* en sus producciones, con temas como «Zzzz» del EP *Ceros y unos* (2005)³⁴⁴.

En 2005 se publicó *Capibara Tracks*, un álbum del artista Animatek con siete temas enmarcados en la corriente *minimal* europea³⁴⁵. «Capibara azul» está construido con

³⁴⁰ «By keeping the BPM at a moderate rate, usually between 120 and 130 BPM, DJs ensure that the dance experience is moderate, yet *maximally extended*». En *Ibíd.*, págs. 164-165.

³⁴¹ Sean NYE, «Minimal Understandings...», pág. 164; Nicolas BOUGAÏEFF, «An Approach to Composition...», pág. 34.

³⁴² Entrevista realizada a Miguel Pérez el 20 de noviembre de 2023. Véase Anexo 4.

³⁴³ Iñaqui MARÍN, *Hi-Fi* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005; Joan B. ROSELLÓ, «Discos», TRAX, n.º 28, 2005, pág. 50; Entrevista realizada a Javier Melgar el 10 de noviembre de 2023. Véase Anexo 3.

³⁴⁴ SR. AYE, *Ceros y unos* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005; INTELEC, *Esquemático* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2006; S. N., «Sr. Aye» [en línea], MIGA, (s. f). <<https://www.miga-label.org/esp/miga01.htm>> [Consultado el 31 de mayo de 2024]; S. N., «Intelec» [en línea], MIGA, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga11.htm>> [Consultado el 31 de mayo de 2024].

³⁴⁵ ANIMATEK, *Capibara Tracks* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005.

elementos musicales refinados y tratados en base al estilo *click n' cut*, muy filtrados y situados en rangos de frecuencia concretos. Las percusiones realizan patrones rítmicos con figuras de corta duración, y su volumen en frecuencias graves y subgraves no destaca por encima del resto de elementos. Además, su estructura formal representa esa «experiencia de baile moderada y máximamente extendida» por su duración y la extensión de sus unidades estructurales³⁴⁶. Como ejemplo de sus características rítmicas, formales y tímbricas, se añade a continuación una transcripción de un *loop* del tema y su visualización a través de la forma de onda y el espectrograma (Ilustraciones 21 y 22), que evidencian ese carácter mínimo de los elementos musicales en duración y rango de frecuencial, junto al esquema de la distribución de las unidades formales del mismo y los elementos musicales presentes (Ilustración 23).

The image shows a musical score for a 4/4 loop. At the top, a tempo marking indicates 127 BPM. The score consists of seven staves, each labeled on the left: Synth 1, Synth 2, Synth 3, Hi-Hat, Snare drum 1, Bass line, and Kick. Synth 1 is in treble clef and contains a melodic line with a long note. Synth 2 and 3 are in bass clef and contain rhythmic patterns. The Hi-Hat, Snare drum 1, and Kick are in percussion clef and provide a steady 4/4 beat.

Ilustración 21. ANIMATEK, «Capibara azul», *Capibara Tracks* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005. Fragmento: 02:28-02:30. Elaboración propia.

³⁴⁶ Sean NYE, «Minimal Understandings...», págs. 164-165.

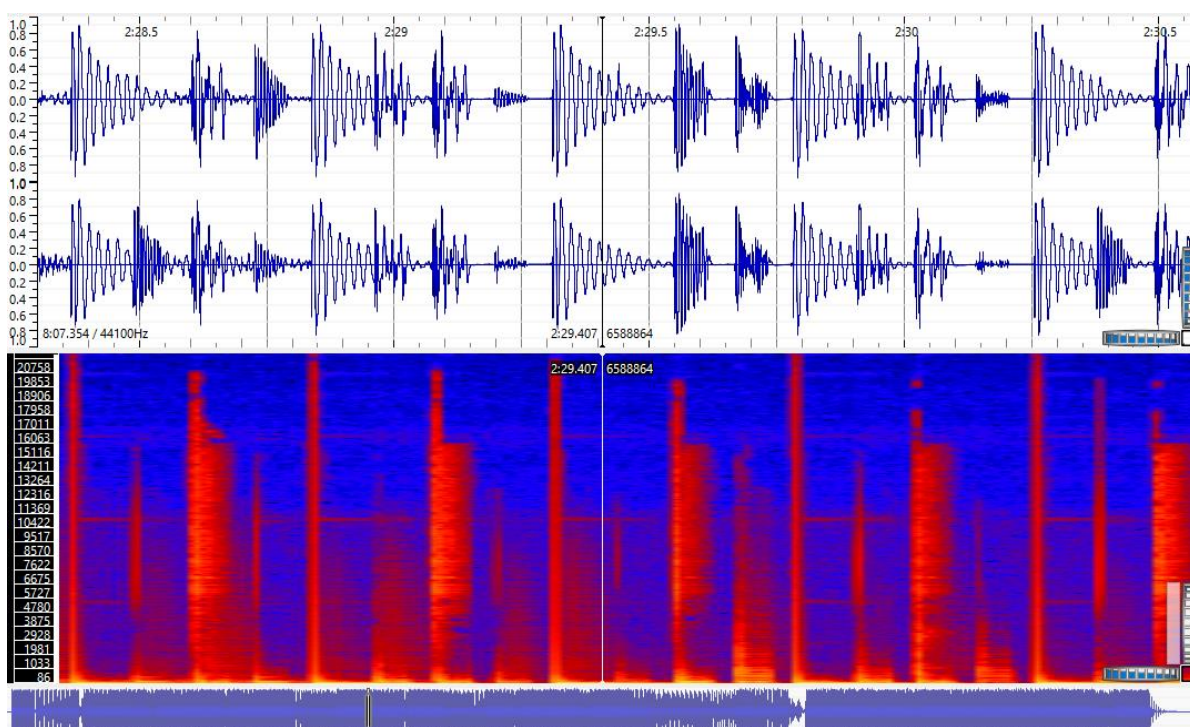


Ilustración 22. ANIMATEK, «Capibara azul», *Capibara Tracks* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005. 02:28-02:30. Realizado con *Sonic Visualizer*.

Unidad	Duración	Elementos musicales presentes
<i>Buildup 1</i>	00:00-00:15 (cc. 1-8)	K+S1+SN1
	00:16-00:30 (cc. 9-16)	K+S1+SN1+H
	00:30-00:56 (cc. 17-30)	K+BL+S1+SN1+H
<i>Breakdown 1</i>	00:56-01:00 (cc. 31-32)	BL+S1+SN1+H
<i>Buildup 2</i>	01:00-01:30 (cc. 33-48)	K+BL+S1+S2+SN1+H
	01:30-01:59 (cc. 49-63)	K+BL+S1+S2+SN1+H+C
<i>Breakdown 2</i>	01:59-02:16 (cc. 64-72)	BL+S1+S2+SN1+H+C+S3
<i>Buildup 3</i>	02:16-03:01 (cc. 73-96)	K+ BL+S1+S2+SN1+H+S3
<i>Breakdown 3</i>	03:01-03:18 (cc. 97-105)	BL+S1+S2+SN1+H+S3+sample
<i>Buildup 4</i>	03:18-03:31 (cc. 106-112)	K+ BL+S2+SN1+H+C+S3
	03:31-03:46 (cc. 113-120)	K+ BL+S2+SN1+H+C+S3+S4
	03:46-03:58 (cc. 121-126)	K+ S1+BL+S2+SN1+H+C+S3+S4
<i>Breakdown 4</i>	03:58-04:01 (cc. 127-128)	S1+BL+S2+SN1+H+C+S3+S4
<i>Buildup 5</i>	04:01-04:17 (cc. 129-136)	K+BL+ S1+S2+SN1+H+C+S3+S4
	04:17-04:28 (cc. 137-142)	K+S1+S2+SN1+H+C+S3+S4

<i>Breakdown 5</i>	04:28-05:02 (cc. 143-160)	S1+S2+SN1+H+S4+sample
<i>Buildup 6</i>	05:02-05:25 (cc. 161-172)	K+ S1+BL+S2+SN1+H+C+S4+sample
<i>Breakdown 6</i>	05:25-05:32 (cc. 173-176)	S1+S4+delay EFX
<i>Buildup 7</i>	05:32-06:02 (cc. 177-192)	K+BL+ S1+S2+SN1+H+C+S3+S4
	06:02-06:17 (cc. 193-200)	K+BL+ S1+S2+SN1+H+C+S3
	06:18-07:33 (cc. 201-240)	K+BL+ S1+S2+SN1+H+C+S3+S4
<i>Breakdown 7</i>	07:33-07:41 (cc. 241-244)	S1+S2+SN1+H+C+S3+S4
<i>Buildup 8</i>	07:41-07:56 (cc. 245-252)	K+BL+ S1+S2+SN1+H+C+S3+S4
<i>Outro</i>	07:56-08:07 (cc. 253-258)	delay EFX

Tabla 4. ANIMATEK, «Capibara azul», *Capibara Tracks* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005.
Estructura formal del tema. Elaboración propia.

V. CONCLUSIONES

A través de la investigación realizada se ha podido trazar una primera línea histórica de la música *techno* y su incidencia en la ciudad de Granada hasta la configuración de su escena, analizando sus rasgos estilísticos y peculiaridades musicales desde las primeras evidencias, y tomando para ello algunas publicaciones discográficas del grueso de la creación musical local. En relación con los objetivos propuestos al comienzo del trabajo, es posible realizar una descripción inicial de dicha actividad musical y sus características en el plano local y temporal propuesto. A continuación, se presentan los resultados y aportaciones del trabajo realizado.

En cuanto al inicio de la actividad musical en torno a la música *techno* en Granada, la hipótesis barajada planteaba su aparición a comienzos de la década de 1990, en un entorno artístico y musical muy variado. Los resultados del trabajo permiten establecer que el género surge en el contexto granadino en un momento en el que la ciudad ya contaba con artistas, clubes, grandes festivales y tiendas de discos involucrados en la música electrónica de baile, marcada por el *trance* y el *breakbeat* desde la primera mitad de la década de 1990. Al mismo tiempo que festivales como el decano Espárrago Rock o los organizados por la promotora andaluza Satisfaxion apostaron por artistas nacionales e internacionales representativos del *techno* en 1996, la programación de Industrial Copera y el colectivo Spiral Vibes introdujeron el género en la ciudad, y músicas como el *acid trance* o el *hard trance* comenzaron a virar hacia el *techno*. La actividad musical de los *deejays* locales, la programación local y los grandes festivales fueron la vía de entrada de un fenómeno musical que ejerció un gran impacto en Granada. Hacia 1998, ya habían actuado en la ciudad figuras como Surgeon, Marusha, Derrick May, Kevin Saunderson, Richie Hawtin, Laurent Garnier, u Oscar Mulero, Industrial Copera era una referencia en la cultura de club española, ya existía un pequeño

circuito local de clubes que apostó por este tipo de sesiones, y comenzaron a surgir los primeros lanzamientos discográficos enmarcados en el género de formaciones pioneras como BRAINRACK.

Con respecto al desarrollo y configuración de la infraestructura de la escena local, se contempló inicialmente que el género pudo haber tenido una gran repercusión en la ciudad, que contó con una importante infraestructura, y que Granada pudo ser un foco relevante en el territorio nacional en la programación de música *techno*. Los resultados obtenidos muestran que desde finales de 1990 aumentó el conjunto de clubes que albergaban estos eventos, y que surgieron numerosas iniciativas, lugares de interacción musical, sellos discográficos y artistas. Industrial Copera lideró la programación musical junto a otros espacios como Energía en Churriana de la Vega, a los que se le sumaron clubes más pequeños de los cuales destacaron Öpera 4 Club, A#zero, Quilombo o Morgan. La infraestructura siguió creciendo con tiendas de música como DJManía, y la importante labor de tiendas como 100% Profesional fue remplazada — tras su cierre— por la tienda de discos Tech On Records, activa en la actualidad. Otras tiendas como Loop Discos se sumaron a otras ya existentes como Marcapasos o Melgamusic. Además, el comienzo de siglo estuvo acompañado por la creación de diversas academias de *disc jockeys*.

Por otra parte, diversos tipos de medios de comunicación formaron parte de la infraestructura de la escena local. Junto al medio generalista local *Ideal* y su complemento cultural «Evasión», en Granada existieron diferentes *fanzines* culturales y musicales. La revista *Compact*, dirigida por Sergio Cáceres, el que fuera DJ residente de Industrial Copera, realizó grandes aportes a la cultura de club granadina durante los primeros años de los 2000. De la misma manera lo haría el portal web *Animatek.net*. Gestionado por Javier Melgar, fue un *webzine* cuya actividad se alargó más de una década, ejerciendo de punto de conexión *online* de la escena con el público. También, la infraestructura contó con diversos programas radiofónicos especializados en este ámbito, repartidos por la provincia de Granada.

En el apartado musical, fueron muy numerosos los *deejays* que participaban en el plano local desde mediados de los noventa. La relación entre artistas propició la creación de colectivos, grupos, sellos discográficos y clubes. Tech On Records y el *netlabel* MIGA fueron las iniciativas más destacadas en el ámbito discográfico local en la década de los 2000 que, en lo que respecta al *techno*, representaron dos movimientos

contrastantes como fueron el *hard-techno/hardgroove*, y el *minimal*, respectivamente. Esta actividad musical local situó a Granada en una posición referente en España, a la altura de ciudades como Madrid o Barcelona, y de lugares periféricos como Oviedo o la localidad aragonesa de Fraga. Al respecto, y en relación con otra de las hipótesis contempladas sobre el papel central de Industrial Copera en el marco local, este club ejerció una labor pionera en el país al tratarse de uno de los primeros en programar música electrónica de baile, desde la primera mitad de los noventa, formando parte del circuito de clubes internacional. En Granada, «la Copera» fue la institución que facilitó la entrada de géneros como el *techno* con su programación semanal, y su gestión la convirtió en el principal punto de conexión con las escenas nacionales e internacionales.

Por otra parte, en relación con las características musicales del *techno* en Granada hasta la consolidación de la escena local, se planteó inicialmente la hipótesis de que el reflejo local pudiera guardar similitudes relevantes respecto a las principales tendencias europeas. Las conclusiones confirman esta hipótesis, y en Granada se desarrollaron mayormente dos corrientes fundamentales de la música *techno* como fueron el *hard-techno* y el *minimal*. Ambas manifestaciones fueron muy populares en el marco local, y fueron promovidas por diversos artistas, sellos discográficos, colectivos y clubes, así como el *hardgroove* y otras vertientes experimentales como el IDM. La peculiaridad del *techno* en Granada reside en que se desarrolló en una comunidad autónoma española cuya actividad musical —en el ámbito de las músicas electrónicas de baile— estuvo sujeta a un movimiento masivo como el *breakbeat*. Pese a que en Granada también hubo presencia y protagonismo de este fenómeno, el género predominante fue el *techno*, conformándose un enclave distante a la manifestación dominante.

Por último, al comienzo de la investigación se contempló la hipótesis de que la escena *techno* granadina tuviera una dimensión translocal, por la influencia de la cultura de club europea, y la importación y distribución discográfica. Los datos recogidos señalan la conexión de Granada con otros focos dentro y fuera de España, caracterizada por la transmisión cultural y musical a través de diferentes canales. En el contexto granadino, la actuación musical de artistas nacionales e internacionales era una constante en clubes como Industrial Copera. Las tiendas de discos locales acercaban a los *deejays* las producciones musicales realizadas en otras ciudades y países, y los propios artistas realizaban viajes rutinarios a diferentes lugares concretos para adquirir nuevos discos, buscando una línea estética determinada.

Asimismo, la estandarización del uso de internet y las diversas iniciativas comunicativas que surgieron pudieron favorecer este carácter translocal de la situación granadina. Proyectos como *Animatek.net* acercaban la actualidad musical nacional e internacional a los públicos y músicos de la ciudad, y supuso un importante punto de información sobre artistas, colectivos, sellos discográficos y sellos *online* de múltiples ciudades y países. Otro aspecto fundamental en el desarrollo de flujos culturales entre Granada y otros lugares fue la creación de MIGA, uno de los primeros *netlabels* de España. Además de realizar sus lanzamientos discográficos en formato digital y de manera gratuita, este colectivo interdisciplinar programaba actuaciones de artistas pertenecientes a otros sellos o escenas que publicaban en MIGA, y viceversa. Esta reciprocidad hizo que la ciudad andaluza estableciera conexiones con otros puntos nacionales e internacionales.

Las tiendas de discos y sellos discográficos independientes son espacios fundamentales en las escenas musicales, y tratándose de escenas basadas en música electrónica de baile, su importancia resultaba vital, ya que vendían y distribuían las herramientas que empleaban los *deejays* para sus actuaciones. Para los *disc jockeys* de Granada, estos «lugares participantes» supusieron un sitio de encuentro e interacción con otros artistas, además de un punto de conexión y referencia con manifestaciones musicales de otras ciudades y países. La socialización entre participantes comprometidos y artistas dio lugar a nuevos proyectos musicales, como fue el caso de la formación del grupo BRAINRACK y su conexión con la tienda y sello discográfico 100% Profesional.

En cuanto a los posibles puntos débiles del presente trabajo, se ha de señalar la carencia de trabajos académicos en el marco de la Musicología que atiendan las músicas electrónicas de baile y las peculiaridades que la diferencian de otros fenómenos populares urbanos, por lo que se procedió a una importante investigación documental. Del mismo modo, se ha determinado que existen escasas investigaciones que aborden el análisis musical en este ámbito concreto, que atiendan los aspectos formales y la dimensión no notacional. Con respecto a las propiedades estructurales de la música electrónica de baile, se ha concluido que la terminología empleada por académicos como Mark J. Butler puede ser insuficiente, al contemplar únicamente dos unidades estructurales en fenómenos como el *techno*, contruidos a partir de la adición o reducción de capas: construcción y descomposición (*buildup*), y parada (*breakdown*).

Otros autores como Stan Hawkins denominan CGP (*Cellular Groove Patterns*) a estas secciones. Por lo tanto, cabe señalar la necesidad existente en el desarrollo de trabajos académicos que aborden con mayor profundidad esta construcción musical por capas y sus tipologías, de las músicas electrónicas de baile. Además, el aspecto extra-notacional es imprescindible en las cuestiones formales, y por ello se ha de destacar la importancia de nuevas orientaciones metodológicas que contemplen una visión holística, sin restar valor al estudio por separado de todas sus dimensiones.

Para finalizar, y respondiendo al último de los objetivos propuestos en este trabajo, cabe remarcar que la investigación ha puesto en valor el fenómeno de las músicas electrónicas de baile y su relación con la cultura granadina y andaluza, como parte de su música popular contemporánea, así como de la cultura de club española. En cuanto a la importancia cultural del *techno* y la música electrónica en Granada, este ámbito musical ha mantenido diálogos y colaboraciones con otras disciplinas artísticas. Además de toda la labor de diseño gráfico, la cultura del *flyer*, la *performance* y otras ramas en convergencia con la electrónica en el entorno de los clubes, debe destacarse la interdisciplinariedad como eje fundamental para colectivos como MIGA, que junto a su característica y pionera labor discográfica, ha mantenido una estrecha relación con la cultura local granadina.

BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS EN LÍNEA Y DISCOGRAFÍA

A. Bibliografía

ÁLVAREZ, Txema, «DJs a quemarropa – Sala Energía – Churriana (Granada)», *Sound*, n.º 1 (nueva época), 1999, pág. 25.

ANNIS, Matt, *Join the Future: Bleep Techno and the Birth of British Bass Music*, 1.º ed., Londres, Velocity Press, 2019.

AUNER, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*, 1.º ed., Madrid, Akal, 2017.

BASTIDA, Sergio, «Sergio Bastida», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 181-183.

BENLLOCH, Miguel, «Sonido ambiente», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 19-29.

BLÁNQUEZ, Javier, «Reacción en cadena: techno y house en la segunda mitad de los noventa (1992-2002)», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 510-538.

BLÁNQUEZ, Javier, LEÓN, Omar (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.

- BLÁNQUEZ, Javier, LEÓN, Omar, «Mapa de estilos», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.
- BLÁNQUEZ, Javier, *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*, 1.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018.
- BRICKELL, K., DATTA, A., «Introduction: translocal geographies», en Brickell, K., Datta, A. (eds.), *Translocal geographies: spaces, places, connections*, 1.º ed., Farnham, Ashgate, 2011, págs. 3-22.
- BUTLER, Mark J. (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Farnham, Ashgate Publishing, 2012.
- BUTLER, Mark J., *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, 1.º ed., Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- CÁCERES, Sergio, «Editorial», *Compact*, n.º 2, 2000, pág. 4.
- CÁCERES, Sergio, «John Aquaviva. Riqueza mental», *Compact*, n.º 15, 2001, págs. 26-27.
- CÁCERES, Sergio, MOGA, Fermín, «Industrial Copera: nueve años en la brecha, la historia», *Compact*, n.º 7, 2001, págs. 38-39.
- CÁCERES, Sergio, MOGA, Fermín, «Marco Carola & Gaetano Parisio», *Compact*, n.º 4, 2000, págs. 22-23.
- CHACÓN, José Luis, «José Luis Chacón», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 7-14.
- COLLIN, Matthew, *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*, 1.º ed., Londres, Profile Books, 2018.
- COSTA, Luis, *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia (1980 - 1995)*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2016.
- COSTA, Luis, LEN, Christian, *Balearic: Historia oral de la cultura de club en Ibiza*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2020.

- CUCÓ I GINER, Josepa «Global y local», en Baraño, Ascensión (coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, 1.º ed., Madrid, Editorial Complutense, 2007, págs. 162-166.
- DENK, Felix, VON THÜLEN, Sven, *Der Klang der Familie: Berlín, el techno y la caída del muro*, 2.º ed., Barcelona, Alpha Decay, 2015.
- DREVENSTEDT, Lukas, «Dimensions of Club Culture: Learning from Berlin», en Jóri, Anita, Lücke, Martin (eds.), *The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture*, Gewerbestrasse, Springer, 2020, págs. 9-20.
- FABBRI, Franco, «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», en Hawkins, Stan (ed.), *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*, 1.º ed., Londres y Nueva York, Routledge, 2012, págs. 179-191.
- FREITAG, U., VON OPPEN, A., «Introduction. “Translocality”: an aproach to connection and transfer in area studies», en Freitag, U., von Oppen, A. (eds.), *Translocality: tue study of globalising processes from a southern perspective*, 1.º ed., Leiden, Brill, 2010, págs. 1-24.
- FRIEDMAN, Jonathan, «Globalización», en Baraño, Ascensión (coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, 1.º ed., Madrid, Editorial Complutense, 2007, págs. 166-170.
- GARCÍA, Juan Jesús, «Bailad, bailad, benditos», *Ideal Granada*, 18 de octubre de 1996, pág. 71.
- GARCÍA, Juan Jesús, «Juan Jesús García», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 141-142.
- GILBERT, Jeremy, PEARSON, Ewan, *Discographies: Dance Music Culture and the Politics of Sound*, 1.º ed., Londres, Routledge, 1999.
- HAWKINS, Stan, «Feel the beat come down: house music as rethoric», en Moore, Allan F. (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, págs. 80-102.

- HOLT, Fabian, *Genre in Popular Music*, 1.º ed., Chicago, Chicago University Press, 2007.
- JOHN, Graham St., «Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview», en Butler, Mark J. (ed.), *Electronica Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2012, págs. 243-268.
- JÓRI, Anita, «The meanings of “electronic dance music” and “EDM”», en Mazierska, Ewa, Gillon, Les, Rigg, Toni (eds.), *The Evolution of Electronic Dance Music*, Nueva York, Bloomsbury, 2021, págs. 25-40.
- KYROU, Ariel, *Techno rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*, 1.º ed., Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- LARKIN, Colin (ed.), *The Guinness Who's Who Of Rap, Dance & Techno*, Londres, Square One, 1994.
- LLES, Luis, *Dance Music*, 1.º ed., Madrid, Celeste, 1998.
- MALBON, Ben, «The Dancer from the Dance. The musical and dancing crowds of clubbing», en Butler, Mark J. (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, págs. 487-525.
- MARIBLANCA CORRALES, Pedro José, *El trueno que sigue al rayo. Breve historia de las músicas de baile en España desde la caída de la Ruta*, 2.º ed., Madrid, La Fonoteca, 2021.
- MÁRMOL, Pepe, «Cuando Granada salió del armario», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 165-171.
- MATILLA, Sebastián, «Rush. El jefe de la tribu», *Compact*, n.º 13, 2001, págs. 26-27.
- MERTENS, Wim, «Basic Concepts of Minimal Music», en Cox, Christoph, Warner, Daniel (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, 1º, Nueva York, Bloomsbury, 2017, págs. 307-312.
- MOGA, Fermín «Mell Allen», *Compact*, n.º 5, 2000, pág. 18.
- MOGA, Fermín, «Ángel Dust», *Compact*, n.º 7, 2001, págs. 18-19.

- NYE, Sean, «Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno», *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 25, n.º 2 (2013), págs. 154-184.
- OLEAQUE, Joan M., *En Éxtasis: El bakalao como contracultura en España*, 1.º ed., Valencia, Barlin Libros, 2017.
- OLIVA MONTERO, Julio Óscar, «El fenómeno *breakbeat* en Andalucía (1990-2023): cronología y definición». Fernando Barrera-Ramírez (dir.). Trabajo de Fin de Máster. Universidad Internacional de Andalucía, 2024.
- PEIRO, Paco, *La madrugada eterna: antes y después del ambient*, 1.º ed., Barcelona, Futura, 1996.
- PERRY, Mark E., «Techno», en Price III, Emmett G., Kernodle, Tammy L., y Maxile, Horace J. (eds.), *Encyclopedia of African American Music*, Santa Barbara, Greenwood, 2011, págs. 940-943.
- PIÑOL, Marc, «El salto cuántico: Avances exponenciales en la tecnología musical (1836-2017)», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 621-660.
- PRATGINESTÓS, Raúl G., «El shock del futuro: techno, Detroit y más allá (1982-1993)», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 263-291.
- PRENDERGAST, Mark, *The Ambient Century: From Mahler to Moby. The Evolución of Sound in the Electronic Age*, 2.º ed., Nueva York, Bloomsbury, 2003.
- REYNOLDS, Simon, «Prólogo», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 2.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 17-39.
- REYNOLDS, Simon, *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, 1.º ed., Barcelona, Contra, 2014.
- RIETVELD, Hillegonda C., «Journey to the Light? Immersion, Spectacle and Mediation», en Attias, Bernardo Alexander, Gavanas, Anna, Rietveld, Hillegonda C. (eds.),

DJ Culture In The Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music, 1º ed., Bloomsbury, Nueva York, 2013, págs. 79-102.

ROMERO, Vidal, «La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España. Del Bakalao al Trap (1980 – 2017)», Blánquez, Javier, León, Omar, (eds.), *Loops I. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 3.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2020, págs. 575-618.

ROSELL, Oriol, «Sonidos de resistencia: los orígenes de la música electrónica en España (1950 – 1990)», en Blánquez, Javier, León, Omar (eds.), *Loops I: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, 3.º ed., Barcelona, Reservoir Books, 2018, págs. 541-574.

ROSELLÓ, Joan B., «Discos», *TRAX*, n.º 28, 2005, pág. 50.

S. N., «20 Aniversario Sala Wow», *DJ MAG Spain*, n.º 49, 2015, pág. 88.

S. N., «Agenda diciembre», *Compact*, n.º 15, 2001, págs. 44-45.

S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 13, 2001, pág. 44.

S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45.

S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45.

S. N., «Agenda», *Compact*, n.º 14, 2001, págs. 44-45.

S. N., «Agenda», *Disco 2000*, n.º 8, 1996, pág. 9.

S. N., «Air Play Dance. Los programas locales dance de España», *Deejay*, n.º 36, 2001, pág. 153.

S. N., «Dance», *El Virus Púrpura*, n.º 3, 1997, pág. 27.

S. N., «Distribución», *Disco 2000*, n.º 7, 1995, pág. 5.

S. N., «DJ Junior. Herencia de club», *DanceWorld*, n.º 52, 2003, págs. 114-117.

S. N., «Espárrago '98», *Sound*, n.º 3, 1998, págs. 6-7.

S. N., «Granada. Varios», *Compact*, n.º 11, 2001, pág. 42.

S. N., «Granada. Varios», *Compact*, n.º 11, pág. 42.

S. N., «Guía comercial», *Compact*, n.º 9, 2001, pág. 42.

- S. N., «Industrial Copera. Abril», *Compact*, n.º 9, 2001, pág. 47.
- S. N., «Industrial Copera. Junio», *Compact*, n.º 11, 2001, pág. 47.
- S. N., «Industrial Copera. Noviembre», *Compact*, n.º 14, 2001, pág. 2.
- S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 13, 2001, pág. 2.
- S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 15, 2001, pág. 47.
- S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 5, 2000, pág. 39.
- S. N., «Industrial Copera», *Compact*, n.º 7, 2001, pág. 47.
- S. N., «Ken Ishii. Made in Japan», *Compact*, n.º 5, 2000, págs. 16-17.
- S. N., «La Industrial Copera», *Avo-Kaos*, n.º 20, 1999, pág. 2.
- S. N., «News», *Self*, n.º 8, 1997, pág. 5.
- S. N., «Rock Pop y derivados», *Ideal Granada*, 3 de mayo de 1996, pág. 42.
- S. N., «www.compactonline.com», *Compact*, n.º 4, 2000, pág. 8.
- SHERBURNE, Philip, «Draw a Straight Line and Follow It: Minimalism in Contemporary Electronic Dance Music», en Cox, Christoph, Warner, Daniel (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, 1.º ed., Nueva York, Bloomsbury, 2017, págs. 465-478.
- SICKO, Dan, *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, 2.º ed., Detroit, Wayne State University Press, 2010.
- SNOMAN, Rick, *Dance Music Manual: Tools, Toys and Techniques*, 3º ed., Burlington, Focal Press, 2014.
- STREET, John. «Fight the Power: The Politics of Music and the Music of Politics», *Government and Opposition*, n.º 38, 2003, págs. 113-130.
- TAGG, Philip, «From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground», en Butler, Mark J. (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, págs. 7-20.
- TEIXEIRA BRAGA, Gibran, «Rooms for Resistance: Migrations and Social Markers of Difference in Berlin's Queer Underground Electronic Music Scene», en Pardue,

Derek, Kenny, Ailbhe, Young, Katie (eds.), *Sonic Signatures: Music, Migration and The City at Night*, 1.º ed., Bristol, Intellect, 2023, págs. 207-222.

THORNTON, Sarah, «Exploring the Meaning of the Mainstream (or why Sharon and Tracy Dance around their Handbags)», en Butler, Mark J. (ed.), *Electronica, Dance and Club Music*, 1.º ed., Nueva York, Routledge, 2016, págs. 307-338.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon, *The Musicology of Record Production*, 1.º ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

ZINC, Ani, «Ani Zinc», en Collados, Antonio, Planta, Juan (coord.), *Planta Baja (1983-1993). “Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo generado alrededor del Planta”*, Granada, Ciengramos, 2015, págs. 84-85.

B. Recursos en línea

ALBIEZ, Sean, «Post Soul Futurama: African American cultural politics and early Detroit Techno» [en línea], *European Journal of American Culture*, Vol. 24, N.º 2, 2005, págs. 131-152. <<https://doi.org/10.1386/ejac.24.2.131/1>> [Consultado el 20 de septiembre de 2023].

ANIMATEK, *Entrevista a David Moleón* [Video de YouTube], 6 de junio de 2020. <https://youtu.be/EpH6fCvvR_M?si=gcbBPDs_ypMo1EK8> [Consultado el 29 de enero de 2024].

ANIMATEK, *Repasando Netlabels: Miga-Label* [Video de YouTube], 21 de mayo de 2020. <<https://youtu.be/yKMXrd9Xt24?si=Q7DVqowMxpm0ZVV3>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

APARICIO, María, «”No pinchan los mejores, sino los que tienen padrino”» [en línea], *Ideal Granada*, 4 de noviembre de 2004, pág. 10. <<https://tinyurl.com/wpvkpb53>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

BLÁNQUEZ, Javier, «Dioses del techno: hoy, Richie Hawtin» [en línea], *Beatburger*, 11 de abril de 2016. <<https://beatburger.com/dioses-del-techno-hoy-richie-hawtin/>> [Consultado el 24 de mayo de 2024].

- BOUGAÏEFF, Nicolas, «An Approach to Composition Based on a Minimal Techno Case Study». Rupert Till (dir.). Tesis Doctoral. Universidad de Huddersfield, Departamento de Música, Humanidades y Media, 2013. <<https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/18067>> [Consultado el 3 de noviembre de 2023].
- BREAKBEATLOGÍA – BREAK BEAT RETRO & ACTUAL, *Dj Alex Mor & Dj Juanma @ Rave Age Paradise Tour - Industrial Copera, Granada (30-04-1994)* [Vídeo de YouTube], 11 de noviembre de 2022. <https://youtu.be/j-w1_WF4lvA?si=uJetzoBa-aC480e9> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].
- BREAKBEATLOGÍA – BREAK BEAT RETRO & ACTUAL, *Dj Alex Mor & Dj Juanma @ Rave Age Paradise Tour - Industrial Copera, Granada (30-04-1994)* [Vídeo de YouTube], 11 de noviembre de 2022. <https://youtu.be/j-w1_WF4lvA?si=uJetzoBa-aC480e9> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].
- CAPPA, G., «Discos Krisis y Melgamusic, con la música a otra parte» [en línea], *Granada Hoy*, 27 de enero de 2015. <https://www.granadahoy.com/ocio/Discos-Krisis-Melgamusic-musica-parte_0_884312201.html> [Consultado el 13 de mayo de 2024].
- CRUCES, Francisco, «Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas», *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 8, 2004. <<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004>> [Consultado el 4 de julio de 2023].
- CRUZ, Nando, «Festivales de música: es hora de recapitular» [en línea], *Periférica Internacional*, n.º 21 (2020), págs. 76-83. <<https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.06>> [Consultado el 2 de febrero de 2024].
- DAVIES, Matthew, MADISON, Guy, SILVA, Pedro, y GOUYON, Fabien, «The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms» [en línea], *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 30, n.º 5, 2013, págs. 497-510. <<https://doi.org/10.1525/mp.2013.30.5.497>> [Consultado el 25 de febrero de 2024].

- DAVIS, Dylan, «Acid Patterns: How people are sharing a visual notation system for the Roland TB-303 to create and recreate acid house music» [en línea], *Organised Sound*, n.º 27, págs. 7-19. <<https://doi.org/10.1017/S1355771822000164>> [Consultado el 11 de enero de 2024].
- DAYAL, Geeta, FERRIGNO, Emily, «Electronic Dance Music» [en línea], *Grove Music Online*, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224259>> [Consultado el 4 de julio de 2023].
- DEL AMO CASTRO, Ion Andoni, «Las gentes vascas también bailan. Experimentación y conflictos en torno a la música electrónica en Euskal Herria», *Anuario Musical*, n.º 74 (2019), págs. 91-104. <<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2019.74.06>> [Consultado el 6 de junio de 2023].
- DÍEZ RASINES, Sara, «Techno, repetición y trabajo» [en línea], *AusArt*, Vol. 3, n.º 2 (2015), págs. 117-129. <<http://hdl.handle.net/10810/45389>> [Consultado el 15 de julio de 2023].
- DUMAN, Deniz, SNAPE, Nerdinga, TOIVIAINEN, Petri, y LUCK, Geoff, «Redefining Groove» [en línea], *Conference on Interdisciplinary Musicology*, 2022, págs. 1-33. <<https://doi.org/10.31234/osf.io/mrp6v>> [Consultado el 25 de febrero de 2024].
- FABBRI, Franco, «A Theory of Musical Genres: Two Applications» [en línea], en Horn, David, Tagg, Philip (eds.), *Popular Music Perspectives*, 1.º ed., Gotemburgo y Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, págs. 52-81. <<https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>> [Consultado el 3 de julio de 2023].
- FELLONE, Ugo, «Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis», *Resonancias*, Vol. 25, n.º 49, pág. 61-83. <<https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>> [Consultado el 3 de julio de 2023].

FERNÁNDEZ, Blas, «Espárrago Rock: comienza la cuenta atrás» [en línea], *ABC Sevilla*, 12 de marzo de 1997. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19970312-84.html>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

FERNÁNDEZ, Blas, «Espárragos congelados» [en línea], *ABC Sevilla*, 8 de abril de 1998. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19980408-82.html>> [Consultado el 27 de enero de 2024].

FERNÁNDEZ, Blas, «Quince mil personas asistieron en Granada al Festival Espárrago Rock» [en línea], *ABC Sevilla*, 18 de marzo de 1996, pág. 91. <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19960318-91.html>> [Consultado el 13 de febrero de 2023].

GALUSZKA, Patryk, «Netlabels and democratization of the recording industry» [en línea], *First Monday*, Vol. 17, n.º 7, 2012. <<https://doi.org/10.5210/fm.v17i7.3770>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].

GARCÍA, Arturo, «"Proyecto Espuma" organiza cursos de formación para pinchadiscos» [en línea], *Ideal Granada*, 31 de diciembre de 2005, pág. 64. <<https://tinyurl.com/bdh7jz34>> [Consultado el 15 de mayo de 2024].

GARCÍA, Arturo, «Mamá, quiero ser "dj"» [en línea], *Ideal Granada*, 31 de diciembre de 2005, pág. 64. <<https://tinyurl.com/bdh7jz34>> [Consultado el 15 de mayo de 2024].

GARCÍA, Juan Jesús, «El "Embajador del blues" llega a la sala City Life de Granada», *Ideal Granada*, 13 de abril de 1994, pág. 50. <<https://tinyurl.com/rnvpfshj>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

GARCÍA, Juan Jesús, «El concierto más esperado del año», *Ideal Granada*, 29 de noviembre de 1994, pág. 43. <<https://tinyurl.com/y8shdawu>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

GARCÍA, Juan Jesús, «El grupo "Salvaje Pasión" presenta esta noche su primer disco», *Ideal Granada*, 16 de junio de 1989, pág. 21. <<https://tinyurl.com/4vyycz6j>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

- GARCÍA, Juan Jesús, «Inmaculate Fools presentan en directo su cuarto elepé», *Ideal Granada*, 15 de mayo de 1992, pág. 49. <<https://tinyurl.com/mr253nje>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- GARCÍA, Juan Jesús, «La música de la Fura, un adelanto del Festival de Teatro», *Ideal Granada*, 29 de abril de 1992, pág. 50. <<https://tinyurl.com/ykt54p6k>> [Consultado el 12 de diciembre].
- GARCÍA, Juan Jesús, «Los Secretos y Dorian Gray», *Ideal Granada*, 11 de marzo de 1994, pág. 72. <<https://tinyurl.com/m29xxcej>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- GARCÍA, Juan Jesús, «Presuntos Implicados y Surfín Bichos actúan hoy en la capital granadina», *Ideal Granada*, 31 de octubre de 1992, pág. 7. <<https://tinyurl.com/4dbtn35a>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- GONZÁLEZ, Miguel Ángel, «Juan Andrés Maya lleva esta noche el flamenco a la discoteca “City Life”», *Ideal Granada*, 15 de octubre de 1993, pág. 49. <<https://tinyurl.com/6dmwrw5>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- GREINER, Clemens, SAKDAPOLRAK, Patrick, «Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives» [en línea], *Geography Compass*, Vol. 7, n.º 5 (2013), pág. 373-384. <<https://doi.org/10.34834/2019.0007>> [Consultado el 8 de julio de 2023].
- HESMONDHALGH, David, JONES, Ellis, RAUH, Andreas, «SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms», *Social Media + Society*, Vol. 5, n.º 4, 2019. <<https://doi.org/10.1177/2056305119883429>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].
- HORACIO CRUZ, *Horacio Cruz – 02/1999* [Vídeo de YouTube], 5 de octubre de 2016. <https://youtu.be/3_X_a-O3KQA?si=9IXpWYExJ18HjGqI> [Consultado el 24 de mayo de 2024].
- ILER, Devin, «Formal Devices of Trance and House Music: Breakdowns, Buildups, and Anthems». Trabajo Final de Máster. David B. Schwarz (dir.), Universidad de Texas Norte, College of Music, 2011. <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103332/>> [Consultado el 11 de enero de 2024].

- INDUSTRIAL COPERA [@industrialcopera], «GRACIAS, VORTEX Nos gustaría dar las gracias a todxs lxs artistas, performancers, diseñadorxs, fotógrafxs que han participado esta temporada en VORTEX» [Fotografía], *Instagram*, 5 de junio de 2023. <https://www.instagram.com/p/CtHmI6goYSa/?img_index=1> [Consultado el 15 de julio de 2023].
- INDUSTRIAL COPERA, *Industrial Copera desde 1992* [vídeo de YouTube], 30 de marzo de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=Uk3vmXbpW1E&t=9s>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].
- IRAIZOZ, Alina (dir.), «Shakers electrónicos» [grabación audiovisual], *Metrópolis*, Madrid, RTVE, 1998. <<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-shakers-electronicos/1701879/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].
- JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco A. (coord.), «DAW (Digital Audio Workstation)» [en línea], *Innovasonora*, Universidad Complutense de Madrid, 2023. <https://www.ucm.es/innovasonora/daw> [Consultado el 8 de julio de 2023].
- JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco A., ROQUER, Jordi, «La producción musical: un reto para la musicología del s. XXI», *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 15 (2020), págs. 43-56. <<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- JUDSON, Ray, «Regions and place: music, identity and place». *Progress in Human Geography*, Vol. 30, n.º 5, 2006, págs. 626-634. <<https://doi.org/10.1177/0309132506070177>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- KOJAKJACK, «Tax Adviser – Sonar 2006» [Archivo de audio], *SoundCloud*, 2010. <<https://soundcloud.com/kojakjack/tax-adviser-sonar-2006>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- LANDI, José, «De cuando Andalucía fue la cumbre de los ritmos rotos en el mundo» [en línea], *La Voz del Sur*, 28 de noviembre de 2023. <<https://tinyurl.com/m3m6u8z4>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].
- LEZAMA, Belén, «Lo último del verano», *Ideal Granada*, 29 de septiembre de 1993, pág. 7. <<https://tinyurl.com/36ueaa8c>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

- LEZAMA, Belén, «Vanguardia nocturna», *Ideal Granada*, 26 de enero de 1992, pág. 6. <<https://tinyurl.com/2n9kps3z>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa, «Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*», *Musiker*, n.º 20, 2013, págs. 255-274. <<https://tinyurl.com/42t9uv4m>> [Consultado el 17 de julio de 2023].
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa, «Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española». María Pilar Ramos López (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas, La Rioja, 2015. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>> [Consultado el 6 de junio de 2023].
- MCLEOD, Kenneth, «Space oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music» [en línea], *Popular Music*, Vol. 22, n.º 3, 2003, págs. 337-355. <<https://www.jstor.org/stable/3877579>> [Consultado el 13 de octubre de 2023].
- MINGORANCE, Lourdes, «La sala Perkussion reabre por una noche» [en línea], *Granada Hoy*, 8 de diciembre de 2018. <<https://tinyurl.com/mw538cma>> [Consultado el 14 de diciembre de 2023].
- MOLINA, Teo, «Historia de nuestros clubes #1: Industrial Copera – Granada» [en línea], *Mixmag Spain*, 30 de junio de 2020. <<https://mixmag.es/feature/historia-de-nuestros-clubes-1-industrial-copera-granada>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- MORENO RUBIO, José Luis, «La evolución del techno en España. Origen y mutaciones: 1ª parte» [en línea], *Beatburger*, 24 de octubre de 2022. <<https://beatburger.com/la-evolucion-del-techno-en-espana-origen-y-mutaciones/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- MORENO RUBIO, José Luis, «La evolución del techno en España: 2ª parte. De los 90 hasta 2005» [en línea], *Beatburger*, 10 de noviembre de 2022. <<https://beatburger.com/la-evolucion-del-techno-en-espana-parte-2-de-los-noventa-hasta-el-2005/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- MUÑOZ, José Antonio, «Marien Novi DJ, 20 años tras los platos» [en línea], *Ideal Granada*, 9 de diciembre de 2023. <<https://www.ideal.es/culturas/marien-novi->

- [anos-tras-platos-20231209001218-nt.html](#)> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- NAVARRO, Fernando M., «DJ Junior. Un chico entre los platos» [en línea], *Ideal Granada*, 18 de junio de 1999, pág. 46. <<https://tinyurl.com/2s3wdr9p>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- NOVI, Enrique, «La sala Industrial Copera echa el cierre tras 22 años en la escena musical», *Granada Hoy*, 15 de noviembre de 2013. <<https://tinyurl.com/6mmd5tp4>> [Consultado el 16 de diciembre de 2023].
- OVELAR, María, «Sellos discográficos, pero en línea» [en línea], *El País*, 23 de abril de 2009. <https://elpais.com/diario/2009/04/23/ciberpais/1240453465_850215.html> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- PAPAVASSILIOU, Anthony, «Les nouveaux enjeux de la granulation sonore: l'esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM)», *Intersections: Canadian Journal of Music*, Vol. 30, n.º 2 (2010), págs. 101-116. <<https://doi.org/10.7202/1006380ar>> [Consultado el 30 de octubre de 2023].
- PAREJA, David, *Break Nation* [grabación audiovisual], Sevilla, Tarkemoto, 2023. <<https://www.movistarplus.es/documental/break-nation-la-electronica-que-bailo-andalucia/ficha?tipo=E&id=1948400>> [Consultado el 23 de marzo de 2024].
- PEDRO, Josep, «Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid». Cristina Peñamarín Beristain, Héctor Fouce Rodríguez (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Periodismo y Nuevos Medios, 2018. <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/16943>> [Consultado el 8 de junio de 2023].
- PEDRO, Josep, PIQUER, Ruth, DEL VAL, Fernán, «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas» [en línea], *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12 (2018), págs. 63-88. <<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/30/cuadernos-de-etnomusicologia-n-12>> [Consultado el 8 de julio de 2023].

- PÉREZ WAASDORP, Eduardo, «Breve historia del tecno español» [en línea], *Ballantines* (s. f.). <<https://www.ballantines.com/es-es/blog/breve-historia-del-tecno-espanol/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- RIETVELD, Hillegonda C., MONROE, Alexei, «Gabber: Raising hell in Technoculture», *Metal Music Studies*, Vol. 7 (2021), págs. 399-421. <https://doi.org/10.1386/mms_00057_1> [Consultado el 31 de octubre de 2023].
- ROBB, David, «Techno in Germany: Musical Origins and Cultural Relevance», *German as a Foreign language*, Vol. 2 (2002), págs. 130-149. <http://www.gfl-journal.de/Issue_2_2002.php> [Consultado el 31 de octubre de 2023].
- ROHNER, Fred, CONTRERAS, Mónica, «La música criolla peruana *underground*: entre la localidad y la translocalidad» [en línea], *Contrapulso. Revista Latinoamericana de estudios en música popular*, Vol. 2, n.º 2, 2020, págs. 35-48. <<https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.22>> [Consultado el 24 de mayo de 2024].
- RUIZ, Alejandro, «La escena andaluza: Circus Nation» [en línea], *Wololo Sound*, 16 de febrero de 2022. <<https://wololosound.com/entrevistas/circus-nation/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- RYCE, Andrew, «A History of Hardgroove in Ten Tracks» [en línea], *Resident Advisor*, 25 de abril de 2023. <<https://es.ra.co/features/4163>> [Consultado el 25 de mayo de 2024].
- S. N., «¿Qué es MIGA?» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga.htm>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- S. N., «100% Profesional y The Clones of Underground presentan: Rave Activity», *Sala Sueños* [folleto informativo], (s. f.). <<https://tinyurl.com/3xkcdpz8>> [Consultado el 31 de diciembre de 2024].
- S. N., «100% Profesional» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/42145-100-Profesional>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «20 años de techno español» [en línea], *Vicious Magazine*, 14 de diciembre de 2020. <<https://viciousmagazine.com/reportajes/20-anos-techno-espanol/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

- S. N., «30 años de Industrial Copera» [en línea], *Beatburguer*, 9 de mayo de 2022. <<https://beatburguer.com/30-anos-de-industrial-copera/>> [Consultado el 2 de febrero de 2024].
- S. N., «Actos paralelos» [en línea], *Espárrago Rock 7* [folleto publicitario], (s. f.), pág. 3. <<https://issuu.com/granadadepapel>> [Consultado el 14 de diciembre de 2023].
- S. N., «Agenda del 10 al 16 de marzo» [en línea], *Ideal Granada*, 10 de marzo de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/3vxccxyw>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 15 al 21 de febrero» [en línea], *Ideal Evasión*, 15 de febrero de 2002, pág. 10. <<https://tinyurl.com/248vc8ba>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 21 al 27 de septiembre» [en línea], *Ideal Evasión*, 21 de septiembre de 2001, pág. 10. <<https://tinyurl.com/2jec2y7y>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 22 al 28 de septiembre» [en línea], *Ideal Granada*, 22 de septiembre de 2000, pág. 70. <<https://tinyurl.com/nham7xeh>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 27 de octubre al 2 de noviembre» [en línea], *Ideal Granada*, 27 de octubre de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/4pdfndf3>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 28 de abril al 4 de mayo» [en línea], *Ideal Granada*, 28 de abril de 2000, pág. 86. <<https://tinyurl.com/2zy7af7f>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 5 al 12 de noviembre» [en línea], *Ideal Granada*, 5 de noviembre de 1999, pág. 76. <<https://tinyurl.com/yck2j5hf>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 7 al 13 de abril» [en línea], *Ideal Granada*, 7 de abril de 2000, pág. 78. <<https://tinyurl.com/2hyn69wt>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda del 8 al 14 de febrero» [en línea], *Ideal Evasión*, 8 de febrero de 2002, pág. 8. <<https://tinyurl.com/2kfes6s3>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].

- S. N., «Agenda del 8 al 14 de septiembre» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de septiembre de 2000, pág. 70. <<https://tinyurl.com/ymfyxc7z>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda música» [en línea], *Ideal Evasión*, 27 de septiembre de 2002, pág. 6. <<https://tinyurl.com/bdd766md>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda música» [en línea], *Ideal Evasión*, 29 de noviembre de 2002, pág. 10. <<https://tinyurl.com/mr4xpfs2>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Agenda. Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 21 de diciembre de 2006. <<https://hemeroteca.ideal.es/21/12/2006/64/daa69efdab398d8fee3ca36395624c67.html?subedition=GRA>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- S. N., «Álvaro Sánchez» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/alvarosanchez/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Anika Kunst | Entrevista: Domingos, aprendizaje, Ibiza y Different Approach» [en línea], *Vanity Dust*, 25 de marzo de 2021. <<https://www.vanitydust.com/entrevistas/anika-kunst>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Anika Kunst» [en línea], *Resident Advisor* (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/anikakunst/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Artistas» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/artistas.htm>> [Consultado el 23 de mayo de 2024].
- S. N., «Asociación MIGA» [en línea], *MIGA Cultura* (s. f.). <<https://www.migacultura.es/asociacion-miga/>> [Consultado el 15 de julio de 2023].
- S. N., «Asociación MIGA» [en línea], *MIGA Cultura* (s. f.). <<https://www.migacultura.es/asociacion-miga/>> [Consultado el 15 de julio de 2023].
- S. N., «Asociación MIGA» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.migacultura.es/asociacion-miga/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].

- S. N., «C.P.S.» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/artist/3650952-CPS>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Charlas sobre la escena andaluza» [en línea], *Wololo Sound* (s. f.). <<https://wololosound.com/entrevistas/escena-andaluza/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].
- S. N., «Corpus Rave» [en línea], *Industrial Copera* [folleto informativo], (s. f.). <http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/> [Consultado el 29 de enero de 2024].
- S. N., «C-System» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/c-system/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Cultura/espectáculos», *Ideal Granada*, 26 de marzo de 1992, pág. 41. <<https://tinyurl.com/2j6rnf2s>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 10 de marzo de 2006, pág. 66. <<https://tinyurl.com/mw3k3w2f>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].
- S. N., «Cultural» [en línea], *Ideal Granada*, 11 de noviembre de 2005, pág. 66. <<https://tinyurl.com/htnkkzwm>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «David Moleón» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/davidmoleon/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «El Ayuntamiento de Armilla clausura la sala Industrial Copera» [en línea], *Granada Hoy*, 14 de septiembre de 2013. <<https://tinyurl.com/49pw8rz6>> [Consultado el 16 de diciembre de 2023].
- S. N., «El pinchadiscos sin brazos Pascal Kleim actuará en la localidad granadina de Churriana» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de mayo de 2000, pág. 80. <<https://tinyurl.com/4922ck8e>> [Consultado el 13 de mayo de 2024].
- S. N., «El techno es el nuevo EDM», *Beatburger*, 14 de octubre de 2020. <<https://beatburger.com/el-techno-es-el-nuevo-edm/>> [Consultado el 16 de octubre de 2023].
- S. N., «Extremoduro y Ratanera», *Ideal Granada*, 10 de diciembre de 1993, pág. 64. <<https://tinyurl.com/wbjkf6zw>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

- S. N., «Fiesta espectáculo en la Industrial Copera», *Ideal Granada*, 15 de diciembre de 1995, pág. 52. <<https://tinyurl.com/4ua535vp>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Flashes», *Ideal Granada*, 14 de noviembre de 1993, pág. 37. <<https://tinyurl.com/2k9sbxs3>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Future Music: creación musical con tecnología de vanguardia» [en línea], *Dialnet* (s. f.). <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=4756>> [Consultado el 29 de diciembre de 2023].
- S. N., «Granada 10» [en línea], *GranadaMarcha.com* (s. f.). <<https://www.gradamarcha.com/discoteca-granada-10/>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].
- S. N., «Granada; puerto de estrellas (I): De la primigenia a la Movida» [en línea], *Revista Digital CEMCI*, n.º 32 (2016), págs. 205-208. <<https://revista.cemci.org/numero-56/numeros-disponibles?a=2016>> [Consultado el 21 de febrero de 2023].
- S. N., «Granada; puerto de estrellas (II): Del éxtasis a la poligamia» [en línea], *Revista Digital CEMCI*, n.º 33 (2017), págs. 185-189. <<https://revista.cemci.org/numero-56/numeros-disponibles?a=2016>> [Consultado el 21 de febrero de 2023].
- S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 2 de abril de 1992, pág. 42. <<https://tinyurl.com/yckej5rt>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 20 de enero de 1994, pág. 42. <<https://tinyurl.com/3vjxwpud>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 24 de marzo de 1994, pág. 50. <<https://tinyurl.com/yck5468r>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 28 de febrero de 1992, pág. 66. <<https://tinyurl.com/mtevtvwz>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Guía cultural», *Ideal Granada*, 5 de marzo de 1992, pág. 50. <<https://tinyurl.com/478eaxmc>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

- S. N., «Historia de Pioneer DJ. El CDJ futurista del que probablemente nunca hayas oído hablar», *Pioneer DJ Blog*, (s. f.). <<https://blog.pioneerdj.com/es/historia-de-pioneer-dj-es/el-cdj-futurista-del-que-probablemente-nunca-hayas-oido-hablar/>> [Consultado el 28 de mayo de 2024].
- S. N., «Hoja informativa de música y espectáculos» [en línea], *Youthing*, 4 de mayo de 2001. <<https://granada.net/youthing.html>> [Consultado el 29 de enero de 2024].
- S. N., «Hoja informativa de música y espectáculos», *Youthing*, n.º 38, 4 de mayo de 2001. <<https://granada.net/youthing.html>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].
- S. N., «Horacio Cruz» [en línea], *Resident Advisor*, (s. f.). <<https://es.ra.co/dj/horaciocruz/biography>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Intelec» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga11.htm>> [Consultado el 31 de mayo de 2024].
- S. N., «KMS», *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/290-KMS>> [Consultado el 18 de julio de 2023].
- S. N., «La fiesta del Ritmo», *Ideal Granada*, 9 de junio de 1995, pág. 30. <<https://tinyurl.com/57ahnpeu>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Paradise Tour» [en línea], *Rave Age Marbella* [folleto publicitario], (s. f.). <<https://tinyurl.com/5xb489sd>> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].
- S. N., «Pop Rock y derivados», *Ideal Granada*, 23 de diciembre de 1994, pág. 44. <<https://tinyurl.com/4w4kbnjh>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Richie Hawtin» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Rock y derivados», *Ideal Granada*, 12 de mayo de 1995, pág. 38. <<https://tinyurl.com/mr3w824r>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].
- S. N., «Rock y derivados», *Ideal Granada*, 2 de junio de 1995, pág. 38. <<https://tinyurl.com/4jy2m92u>> [Consultado el 22 de diciembre de 2023].

- S. N., «Rock, pop y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 16 de abril de 1999, pág. 78. <<https://tinyurl.com/3wv2n62w>> [Consultado el 11 de mayo de 2024].
- S. N., «Rock, pop y derivados» [en línea], *Ideal Granada*, 8 de enero de 1999, pág. 36. <<https://tinyurl.com/3n6hftaf>> [Consultado el 8 de mayo de 2024].
- S. N., «Sábado 17 de octubre» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Séptimo aniversario» [en línea], *Industrial Copera* [folleto publicitario], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Sonidos de hoy: «Tax Adviser + Decolora Vj en Murcia» [en línea], MIGA, 19 de abril de 2007. <<https://www.migacultura.es/eventos/sonidos-de-hoy-tax-adviser-decolora-vj-en-murcia/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- S. N., «SpiralVibes» [en línea], *Facebook*. <<https://www.facebook.com/SpiralVibes.Oficial/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].
- S. N., «Sr. Aye» [en línea], *MIGA*, (s. f.). <<https://www.miga-label.org/esp/miga01.htm>> [Consultado el 31 de mayo de 2024].
- S. N., «Tabernas. Western Music Festival» [en línea], *Ideal Evasión*, 19 de septiembre de 2003, pág. 3. <<https://tinyurl.com/22cepay9>> [Consultado el 16 de mayo de 2024].
- S. N., «Tech On Records» [en línea], *Discogs*, 13 de marzo de 2014. <https://www.discogs.com/user/Tech_On_Records> [Consultado el 13 de mayo de 2024].
- S. N., «Temporada 97-98» [en línea], *Industrial Copera* [folleto informativo], (s. f.). <<http://www.morebass.es/es/pagina/flyers/>> [Consultado el 29 de enero de 2024].
- S. N., «Transmat», *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/label/388-Transmat>> [Consultado el 18 de julio de 2023]

- S. N., «Tribal Nation 97» [en línea], *Satisfaxion & Destiny* [folleto informativo], 1997. <<https://tinyurl.com/yfjdsctk>> [Consultado el 27 de enero de 2024].
- S. N., «Un poco de historia» [en línea], *Sala El Tren*, (s. f.). <<https://salaeltren.com/el-tren/>> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- S. N., «Various – Techno! (The New Dance Sound Of Detroit)» [en línea], *Discogs* (s. f.). <<https://www.discogs.com/es/release/57919-Various-Techno-The-New-Dance-Sound-Of-Detroit>> [Consultado el 25 de octubre de 2023].
- S. N., «Videoataque sobre la Alhambra por parte de MIGA» [en línea], MIGA, 15 de diciembre de 2006. <<https://www.migacultura.es/video/videoataque-sobre-la-alhambra-por-parte-de-miga/>> [Consultado el 17 de mayo de 2024].
- S. N., «Yuzin, desde 2003 difundiendo cultura» [en línea], *Yuzin*, (s. f.). <<https://yuzin.com/revista/>> [Consultado el 18 de mayo de 2024].
- S. N., *III Jornadas doctorales de Investigación MÚSICA-INVESTIGA* [Programa de actividades], Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, 2024. <<https://hccmusica.ugr.es/informacion/noticias/iii-jornadas-doctorales-investigacion-musica-investiga>> [Consultado el 23 de marzo de 2024].
- SATISFAXION & DESTINY SESIONES RETRO & ACTUAL, *FELIPE VOLUMEN & DJ WARREN MC RAVE AGE PARADISE TOUR INDUSTRIAL COPERA GRANADA 30 04 1994* [Video de YouTube], 20 de mayo de 2021. <<https://youtu.be/tmJv2TGtc7I?si=gZalZAxXh8B1UEkI>> [Consultado el 15 de diciembre de 2023].
- SEVILLA, Santiago, «El escenario Ajoblanco consagra la música de baile en su segundo año de programación en el Espárrago Rock» [en línea], *Ideal Granada*, 21 de marzo de 1997, pág. 71. <<https://tinyurl.com/48wtn3ka>> [Consultado el 27 de enero de 2024].
- SMITH, Richard J., MAUGHAN, Tim «Youth Culture and the Making of the Post-Fordist Economy: Dance Music in Contemporary Britain», *Journal of Youth Studies*, Vol. 1, 1998, págs. 211-228. <<https://doi.org/10.1080/13676261.1998.10593007>> [Consultado el 4 de octubre de 2023].

STDY, *INDUSTRIAL COPERA* | DJ JUANMA (*Spiral Vibes*) Year 1996 / part 3 [Vídeo de YouTube]. <https://youtu.be/OWr86tEM4CE?si=PufpV_hhJX-Ogl1oO> [Consultado el 12 de enero de 2024].

STDY, *Live Private Session DJ Junior / Part 4* | *Industrial Copera* (Year 1996) [Vídeo de YouTube]. <<https://youtu.be/j2MKIcNu7ik?si=FCN91lWoe9zsqSzg>> [Consultado el 12 de enero de 2024].

STDY, *RAVE ON – chapter 1.1* [vídeo de YouTube], 24 de junio de 2007. <<https://youtu.be/TOYrybBmfiE?si=sNiopS9DRiFzsRvn>> [Consultado el 12 de enero de 2024].

VÁZQUEZ, David, «La escena andaluza: Industrial Copera» [en línea], *Wololo Sound*, 13 de febrero de 2020. <<https://wololosound.com/entrevistas/escena-andaluza/industrial-copera/>> [Consultado el 4 de junio de 2023].

VELLIDO, Juan, «Las salas de cine contraatacan» [en línea], *Ideal Granada*, 22 de febrero de 1991, pág. 17. <<https://tinyurl.com/yejrtdmt>> [Consultado el 1 de diciembre de 2023].

WOOLLER, Rene, BROWN, Andrew R., «A framework for discussing tonality in electronic dance music» [en línea], en Wilkie, Sonia, Hood, Anthony (eds.), *Proceedings Sound: Space – The Australasian Computer Music Conference*, pág. 91. <<https://eprints.qut.edu.au/14096/>> [Consultado el 3 de octubre de 2023].

WRIGHT, Edward, «Making Hammers With Art: The Producer of House and Techno». Kenneth McLeod (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Toronto, Departamento de la Facultad de Música, 2017. <<https://hdl.handle.net/1807/80933>> [Consultado el 3 de octubre de 2023].

YERA MARTÍN, Francisco Javier, «Cultura de club en Granada. Mapa de la infraestructura de la escena (1992-2005)» [en línea], *Google My Maps*, 2024. <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1_PRHZunt3dLfI04cvzUYFAoV0g0ga4c&usp=drive_link> [Consultado el 18 de mayo de 2024].

C. Discografía

- ANIMATEK, *Capibara Tracks* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005.
- BASIC CHANNEL, «Octagon», *Octagon / Octaedre* [Grabación sonora], Berlín, Basic Channel, 1994.
- BASIC CHANNEL, *Phylips Trak* [Grabación sonora], Berlín, Basic Channel, 1993.
- BASIC CHANNEL, *Q 1.1* [Grabación sonora], Berlín, Basic Channel, 1993.
- BELTRAM, Joey, *Energy Flash* [Grabación sonora], Detroit, Transmat, 1990.
- BEYER, Adam, «Sthml», *Ignition Key* [Grabación sonora], Estocolmo, Truesoul, 2002.
- BRAINRACK, «Hysteria», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998.
- BRAINRACK, «K-303», *Progression Attack* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996.
- BRAINRACK, «Scare-909», *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998.
- BRAINRACK, *Flashback EP* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1998.
- BRAINRACK, *Progression Attack* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1996.
- CRUZ, Horacio, C-SYSTEM, FERNÁNDEZ, Isak, *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001.
- CYBOTRON, «Alleys of Your Mind», *Alleys of Your Mind* [Grabación sonora], Detroit, Deep Space Records, 1981.
- CYBOTRON, *Enter* [Grabación sonora], San Francisco, Fantasy, 1983.
- DASHA RUSH, «Time Coil», *Acid Sketch EP* [Grabación sonora], París, Fullpanda Records, 2018.
- DETMANN, Marcel, «Lightworks», *Dettmann II* [Grabación sonora], Berlín, Ostgut Ton, 2013.
- DISEÑO CORBUSIER, *El Alma De La Estrella* [Grabación sonora], Granada, Auxilio De Cientos, 1986.

- EUROMASTERS, *Amsterdam Waar Lech Dat Dan?* [Grabación sonora], Rotterdam, Rotterdam Records, 1992.
- F.U.S.E., *Approach & Identify* [Grabación sonora], Windsor, +8 Records, 1990.
- FUNCTION, *Incubation* [Grabación sonora], Berlín, Ostgut Ton, 2013.
- HOOD, Robert, *Minimal Nation* [Grabación sonora], Miami, Axis Records, 1994.
- INTELEC, *Esquemático* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2006.
- JUNIOR, *Industrial Copera The Mixes Vol. 1* [Grabación sonora], Barcelona, Bit Music, 2002.
- KERRIDGE, Samuel, *A Fallen Empire* [Grabación sonora], Birmingham, Downwards, 2013.
- KIKE BOY, DEMOLITION, *Basic* [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1995.
- MARÍN, Iñiqui, *Hi-Fi* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005.
- MHZ, *Bizarre*, [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1993.
- MILLS, Jeff, «Black Is The Number», *The Purpose Maker* [Grabación sonora], Chicago, Axis Records, 1995.
- MILLS, Jeff, *Waveform Transmission* [Grabación sonora], Berlín, Tresor, 1993.
- MISS DJAX, «Mars 303», *Spin Machine* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1996.
- MISS DJAX, *Miss Djax v.s. The World* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1995.
- MISS DJAX, *Spiderwoman* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1997.
- MISS DJAX, *X-Factor* [Grabación sonora], Eindhoven, Djax-Up-Beats, 1994.
- MODEL 500, *No Ufo's* [Grabación sonora], Detroit, Metroplex, 1985.
- MULERO, Oscar, «Transparent Ray», *Opposite Ep* [Grabación sonora], Madrid, Warm Up Recordings, 2019.
- NACHO DIVISION, *Federico* [Grabación sonora], Madrid, Quality Madrid, 1995.

- PARKER, Mike, *GPH14* [Grabación sonora], Buffalo, Geophone, 2010.
- PLASTIKMAN, *Closer* [Grabación sonora], Londres, Novamute, 2003.
- PORTER RICKS, *Port of Transition / Port of Call* [Grabación sonora], Berlín, Chain Reaction, 1996.
- RHYTHM IS RHYTHM, *Nude Photo* [Grabación sonora], Detroit, Transmat, 1987.
- RICHIE HAWTIN, *Decks, EFX & 909* [Grabación sonora], Windsor, M_nus, 1999.
- SCAPE, *Scape* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1994.
- SR. AYE, *Ceros y unos* [Grabación sonora], Granada, MIGA, 2005.
- SURGEON, *Basictonalvocabulary* [Grabación sonora], Berlín, Tresor, 1997.
- SURGEON, *La Real* [Grabación sonora], Birmingham, Counterbalance, 2000.
- UMEK, «Colestid», *Prepidil* [Grabación sonora], Numansdorp, X-Sub, 1998.
- UNDERGROUND RESISTANCE, *Sonic* [Grabación sonora], Detroit, Underground Resistance, 1990.
- UNDERGROUND RESISTANCE, *The Final Frontier* [Grabación sonora], Detroit, Undergroun Resistance, 1992.
- UNDERGROUND RESISTANCE, *Waveform* [Grabación sonora], Detroit, Underground Resistance, 1991.
- VAGEN, *Buggin* [Grabación sonora], Granada, 100% Profesional, 1995.
- VILLALOBOS, Ricardo, *Alcachofa* [Grabación sonora], Frankfurt, Playhouse, 2003.
- VV. AA., «Silent Tension», *We Are Not Alone Pt. 3* [Grabación sonora], Berlín, BPitch Control, 2021.
- VV.AA., «Elements of Tone», *Blueprints For Modern (Techno)logy Vol. 1* [Grabación sonora], Windsor, +8 Records, 1991.
- VV.AA., *Artificial Intelligence* [Grabación sonora], Sheffield, Warp Records, 1992.
- VV.AA., *Berlin & Detroit: A techno Alliance* [Grabación sonora], Londres, NovaMute, 1993.

VV.AA., *Köln Kompakt 1* [Grabación sonora], Berlín, NTA, 1997.

VV.AA., *Tech On 001* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2001.

VV.AA., *Tech On 002* [Grabación sonora], Granada, Tech On Records, 2005.

VV.AA., *Techno 2: The Next Generation* [Grabación sonora], Londres, 10 Records, 1998.

VV.AA., *Techno! The New Dance Sound of Detroit* [Grabación sonora], Londres, 10 Records, 1998.

VV.AA., *X-101* [Grabación sonora], Berlín, Tresor, 1991.

X-102, *Discovers The Rings of Saturn* [Grabación sonora], Berlín, Tresor, 1992.

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a José Fernández (Digitalkaos), realizada el 11 de octubre de 2023

Entrevistador: Antes de nada, me gustaría preguntarte sobre los primeros contactos que tuviste con la música electrónica de baile y los inicios de tu trayectoria. En tu biografía se puede leer que desde los ochenta ya te interesabas por la electrónica y que experimentabas con dispositivos de la época como el MSX, ¿Cómo llega a ti el interés por esta música? ¿Cómo llega a tus oídos?

José Fernández: Pues desde muy temprana edad empecé a interesarme por ella, siendo tan solo un niño en los ochenta me llamaba mucho la atención toda aquella música que sonaba diferente a lo que normalmente estábamos acostumbrados y que empezaban a incorporar sintetizadores y demás. Aunque era solo un niño de unos 6 ó 7 años y mi padre no me dejaba tocar el tocadiscos, yo siempre buscaba el descuido e intentaba de manera poco fructífera realizar técnicas de *scratch* con dos discos de 7" que rondaban por aquella época por casa y que a mí me parecían super interesantes y me llamaban mucho la atención. Uno era «I want you, The Best» de Gary Low y otro no recuerdo exactamente el nombre del álbum, pero era del grupo español y uno de los pioneros de la electrónica AZUL Y NEGRO.

E: ¿Cuándo comienzas a interesarte por el género *techno*?

JF: Como anteriormente te comenté, desde niño ya me llamaba mucho la atención la música electrónica. Más entrado en la adolescencia crecí en plena explosión de géneros como el *eurodance* y grupos como TECHNOTRONIC o DIGITAL BOY de los años 90. A partir de ahí el *techno* cada vez más se fue incorporando a mi vida.

E: ¿Cómo aprendiste a «pinchar»? ¿Fue un proceso autodidacta?

JF: Pues un gran amigo mío y gran DJ, Michel Cervantes, me enseñó las nociones básicas y me dejaba practicar con sus platos y discos. El resto fue adquirir mis propios platos de correílo y echarle muchas horas para intentar sacar mezclas dignas. Poco más tarde, sabiendo ya pinchar, ingresé en la academia de Öpera 4 Club para seguir mejorando y tener alguna noción más que no fuera la del autoaprendizaje, pero realmente aprender a pinchar fue fruto de cabezonería, pasión y constancia.

E: Desde tu visión como artista, y como parte también del público granadino, ¿Cómo se encontraba la escena *techno* en aquel momento? ¿Qué subgéneros y estilos tenían lugar en aquella época? ¿Cómo fue esa «época dorada del *techno*» en Granada?

JF: Por aquellos entonces, la electrónica se segmentaba en *techno*, *house* o *breakbeat*, más tarde empezaron a aparecer subgéneros como el *minimal* o *minimal techno*. Curiosamente, en los clubes más pequeños de la ciudad rara vez se escuchaba *techno* a altos BPM. Salas como Quilombo, Öpera 4... optaban más por estos subgéneros, y para escuchar *techno* de verdad siempre debías de optar por salas como Industrial Copera o Energía. En cuanto a aquella época, a finales de los 90 y principio de los 2000, la denomino la «época dorada del *techno*» porque gracias a que en la ciudad teníamos salas como Industrial Copera o Energía, gozábamos semana tras semana de lo más puntero a nivel mundial. Era un gran descubrimiento, una nueva música para todos nosotros, artistas como Plastikman, James Ruskin, Ángel Molina, Surgeon... etc. De aquello empezó a florecer una escena sólida en Granada a nivel local que nos lleva hasta el día de hoy.

E: Como artista y DJ del género *techno*, ¿Qué referencias tenías, locales y de fuera, cuando comenzó tu carrera? ¿Cómo definirías tu estilo en aquella época?

JF: En primer lugar, una gran referencia fue mi amigo Michel Cervantes, el que me enseñó todo esto. Su técnica y estilo me gustaba mucho, y yo lo tenía como referencia. Luego, a nivel musical, intentaba empaparme de todo aquel que escuchaba. Sergio Cáceres, y un tema que ponía, y que yo se lo atribuyó a él, cuando lo pinchaba en Copera: «Schönenberg» de Marmion. Luego me gustaba mucho el sonido de otros artistas como Tax Adviser, Animatek, y toda la gente del colectivo MIGA, así como la técnica tras los platos de otros artistas locales como David Moleón, Horacio Cruz, Cesvitam... etc. Y en cuanto a mi estilo a la hora de pinchar, creo que no ha cambiado mucho. Sí es verdad

que, como comentaba anteriormente, en muchas ocasiones tuve que adaptarme con la música en según qué club para poder pinchar, por lo cual he tocado prácticamente todos los palos hasta asentarme verdaderamente en lo que siento y más cómodo me encuentro pinchando que es el *techno*, porque me permite expresarme realmente y con más facilidad.

E: En tu biografía se indica que, desde el comienzo de tu carrera, rápidamente te convertiste en un artista regular en los clubes de Granada, habiendo pinchado en numerosos puntos de la ciudad. Desde tu punto de vista, ¿Cómo describirías el papel de los clubes de Granada en la escena *techno* local? ¿Crees que tenían un papel importante los artistas locales en la escena de la época?

JF: Creo que el papel de los clubes es súper importante, de ellos en gran medida es la responsabilidad de crear una escena de calidad, por aquellos años Industrial Copera fue un club pionero y tuvimos la gran suerte de conocer el *techno* de primera mano. Eso poco después dio como resultado la apertura de numerosos pequeños clubes por la ciudad, y con ello, el nacimiento de los primeros colectivos de DJs granadinos que jugaron un papel muy importante en el crecimiento de la escena *techno* de la ciudad.

E: Desde los noventa, existían tiendas de discos especializadas como 100% Profesional y Tech On Records. ¿Cómo era tu rutina como DJ a la hora de seleccionar y adquirir nuevos discos? ¿Consideras que estas tiendas fueron importantes para la escena?

JF: Bueno, antes de las que nombras, ya existían otras tiendas como Discos Krisis, Marcapasos o Melgamusic. Para los DJs de la época, era un ritual ir los viernes a ellas y era todo un sitio de encuentro y culto entre los DJ de la ciudad. Allí pasábamos las horas muertas escuchando vinilos hasta que dábamos con lo que buscábamos. Con la llegada de las tiendas *online* todo esto desapareció, pero es un bonito recuerdo para todos aquellos que lo vivimos de tal manera.

E: En la actualidad, en tu perfil de Instagram se puede apreciar mucho contenido de divulgación sobre cultura de club, un gran activismo por la defensa del formato vinilo y su importancia, y sobre ciertas contradicciones en cuanto a la propia industria. En la época de los 2000, existían medios locales como la revista *Compact*, y medios radiofónicos con programación de música electrónica, además de las conocidas revistas nacionales como *Disco 2000*, *Self*, *Deejay* o *DJI* entre otras. Desde tu punto de vista

como artista, ¿Existía actividad en los medios locales que tuviera relación con la escena de la época?

JF: Sí existían varios *fanzines* gratuitos que se repartían por la ciudad, en los cuales encontrabas toda la información sobre la promoción electrónica de los clubes, así como algunas webs como *Granadamarcha.com*, o *Andalucíanoduerme.com*. También había programas de radio como *Música plástica* en Los 40 Principales de Carlos Ramiro... etc.

E: Como última pregunta: ¿Cres que la música electrónica, y la música *techno*, forman parte de la cultura de Granada?

JF: Rotundamente sí. Granada es *Techno*.

Anexo 2. Entrevista a Ángel Jiménez (ANGEL 113, DJ DIMI, D.M.I.), realizada el 7 de noviembre de 2023

Entrevistador: La primera pregunta tiene que ver con tus inicios en la música electrónica de baile. ¿Cómo llega a ti el interés por esta música?

Ángel Jiménez: Mi interés por la música comenzó de niño, especialmente en los 80. Mi familia tenía un tocadiscos, y pop y *technopop* de la época estaba de moda, y lo que escuchaba me envolvía tanto que ya de pequeño pedía que compraran vinilos.

E: ¿Cómo aprendiste a mezclar? ¿Fue un proceso autodidacta?

AJ: Mi proceso fue por mí mismo, me compré mis primeros platos y analizaba los sonidos, cómo iban los tiempos de cada canción, y escuchando los primeros vinilos de *mix* empecé a mezclar.

E: Antes de comenzar con tu experiencia en la escena granadina, quería preguntarte por el *techno* en la ciudad. Desde tu punto de vista como artista y como parte del público granadino, ¿Cuándo y cómo llega el género a Granada?

AJ: Los 80 marcaron una época impresionante con el género *technopop*, pero en los 90 fue cuando hubo una explosión musicalmente hablando, y fue cuando más de moda encajó en Granada. De hecho, las discotecas que había en la capital, todas prácticamente tenían este género.

E: Fuiste residente de Perkussion entre 1992 y 1996, ¿Cómo fue tu experiencia? ¿Qué puedes contar de aquel club?

AJ: Para mí ha sido una época que nunca olvidaré, porque fue la sala donde se hizo conocer. Tengo grandes recuerdos que hoy, después de treinta años, tengo la suerte de volver a recordar anualmente en los eventos donde se congrega esa generación que vivió y sintió esa música. Perkussion, como club en los noventa, te puedo decir que era una sala que se desmarcaba de las demás, su estética y su iluminación, su sonido, y todo lo que envolvía el local lo hizo más especial, y destacó del resto de salas en la capital.

E: ¿Qué música se programaba, y qué música pinchabas en tu residencia en Perkussion?

AJ: No se programaba nada. De hecho, hoy día, cuando tengo sesiones, no programo nada porque nunca se sabe si tienes que variar para que el público esté contigo en la

pista de baile. En los ochenta *funky*, y a finales de los ochenta, *pop* y *techno-pop*. Luego apareció el género *acid house*, y rap, *hip hop* americano... y el *dance*. Yo comencé por *dance*, pasando por *techno*, *breakbeat*, *jungle*, *acid*, etc. Como te decía, los noventa fue una explosión musical, y todo era novedad.

E: ¿Qué influencias musicales tenías en aquella época?

AJ: Si te refieres a grupos y artistas, empezando por KRAFTWERK, los creadores de la electrónica. FRONT 242, DEPECHE MODE, Jean Michel Jarre, Richie Hawtin, Jeff Mills, Dave Clarke, Emmanuel Top, entre muchos por mencionar, etc.

E: Actuaste en el *Espárrago Rock* de 1998, en el evento *Calambre Techno* que tuvo lugar en Industrial Copera, junto a artistas como Ian Pooley o Funk D' Void. ¿Qué dirías que aportaron a la escena festivales como el «Espárrago» o el «Satisfaxion», en los que existía gran protagonismo del *techno* y la electrónica en Granada en aquella época?

AJ: Espárrago Rock fue uno de los primeros festivales que comenzaron en Granada, y además dentro de la capital, que lo hizo más especial. Cuando se hizo el evento Calambre, fue la primera vez que se unió el género de la electrónica en el festival, se hizo una nueva fusión entre géneros musicales, lo que hizo que el festival llegara más lejos. Satisfaxion Andalucía, gracias a ellos todo lo que actualmente existe de festivales en nuestra comunidad es por ellos, fueron los pioneros en realizar grandes eventos con artistas y grupos increíbles.

E: Entre 1996 y 2000, fuiste residente de uno de los clubes más importantes de España, Industrial Copera. ¿Qué diferencias existían musicalmente con respecto a Perkussion?

AJ: Industrial Copera, como bien dices, uno de los más importantes de España, ¿Qué te digo? En primer lugar, es la que marcó totalmente la escena electrónica *techno*, y la afianzó en Granada. Gracias a Industrial Copera, hoy día Granada es una de las capitales del *techno* en España.

E: ¿Cómo describirías tu experiencia como residente en «La Copera»? ¿Qué estilos pinchabas durante aquellos cuatro años?

AJ: Gracias a Industrial Copera, me definió como DJ y lo que soy actualmente. Te puedo decir todo multiplicado lo que viví, he sido muy feliz en I. Copera, y actualmente sigo actuando en su nueva ubicación.

E: Desde tu perspectiva como DJ, ¿Qué papel tuvieron en Granada tiendas como 100% Profesional, Tech On Records, Marcapasos, o Melgamusic entre otras, a la hora de adquirir discos?

AJ: 100% Profesional y Marcapasos por excelencia, fueron las tiendas que marcaron el estilo musical de los 90. Gracias a ellos tuvimos la suerte de poder adquirir los vinilos que llegaban de países como Alemania, Inglaterra... Donde la electrónica iba mucho más avanzada, y lo que nos hizo a cada DJ definirnos en nuestros estilos musicales. Melgamusic era más comercial para mí, Tech On Records cogió el relevo de 100% Profesional, pero ya fue en 2010, si no me equivoco, cada DJ teníamos nuestras tiendas especiales.

E: También fuiste el DJ residente de Before Club, entre los años 2000 y 2004. ¿Cómo describirías musicalmente dicho club?

AJ: Before Club lo monté yo mismo, ¿Qué te digo?, llevando tu negocio y de lo que más me gustaba. En esa época surgieron más clubes electrónicos en la capital, lo que nos hizo especial. *Techno, minimal, house*, increíble.

E: ¿Te influyó musicalmente la corriente *minimal* de los primeros 2000?

A: Claro que sí, sobre todo fue un género que para los pequeños clubes encajó muy bien.

E: Fuiste residente de varios clubes de Granada en la denominada etapa dorada del *techno* en Granada, como Industrial Copera, Perkussion o Before Club. Bajo tu perspectiva, ¿Qué importancia crees que tuvieron los *deejays* residentes y los clubes en la escena techno granadina?

AJ: Por supuesto que tuvieron, y la siguen teniendo los residentes de club. La única diferencia, que antes se trabajaba con vinilo, y cada DJ, se definía por lo que tenía en su maleta, con lo cual, era mucho más especial. Sobre todo porque se trabajaba con vinilo, lo que en muchos era más exclusivo, ya que en esa época sólo se podía escuchar esos temas en las salas.

E: Como última pregunta: ¿Consideras que la música *techno* forma parte de la cultura de Granada?

AJ: Por supuesto, Granada es *Techno*.

Anexo 3. Entrevista a Javier Melgar (BRAINRACK, Animatek, JaviK), realizada el 10 de noviembre de 2023

Entrevistador: Lo primero que quería preguntarte tiene que ver con los inicios de tu formación como músico en la electrónica de baile y el comienzo de tu trayectoria. ¿Cómo llega a ti el interés por este tipo de música?

Javier Melgar: A mis oídos llega a través de mi hermano. Nosotros somos cinco hermanos y yo soy el pequeño. El cuarto, Paco, era DJ. Era muy amigo de Tino, de la tienda 100% Profesional. Y pues bueno, él es diez años mayor que yo, y estaban en la época justo de empezar toda la movida, en el año noventa y uno o noventa y dos. Ellos empezaron a comprar música, a vender música, y todos esos rollos. Y a través de mi hermano, que traía mucha música a casa, y que tenía allí unos platitos que no eran *Technics* ni nada, uno era un dual, de estos de madera, y el otro de tracción directa, muy malos. Ahí pinchaba, y fue trayendo música a casa. Era más pequeñito, pero fui interesándome, aunque al principio no me gustaba. Cuando él se iba los fines de semana, dejaba discos allí y yo me liaba a poner un disco, otro, probando. A través de mi hermano empecé en eso de la electrónica, la verdad. En mi casa siempre ha habido mucha música. Yo tenía cuatro hermanos más, pues, a una le gustaba el flamenco, a otro el *rock*, a otro la electrónica, a mi hermano Fernando le gustaba la ELO, Vangelis, etc. Entonces tenía como un montón de variedad musical y he mamado de todo eso, pero al final me acabé enganchando a los vinilos. En esa época, en los noventa, noventa y uno, etc. Y así me enganché, con mi hermano, básicamente. No es mucho más, simplemente, no es muy complicado.

E: Es normal que siempre venga de una influencia cercana, no es que de repente te surja. ¿Cómo aprendiste a «pinchar»? ¿Fue autodidacta?

JM: Sí, aprendí autodidacta, totalmente. Primero de ver a mi hermano pinchar en casa, sobre todo. Y de ver cómo ponía los discos, cómo trasteaba, cómo mezclaba un tema con el otro. También de escuchar muchas sesiones que traían en cinta, muchas sesiones que traían de Valencia. 100% Profesional vendía música en Granada, pero iban a una tienda de Valencia que se llamaba Zic Zac. Era como una distribuidora. Era tan pequeño que no lo recuerdo bien, ¿Sabes? Pero sí sé que Zic Zac era la distribuidora, y había muchas cintas, y había muchas sesiones. Entonces yo, de escuchar y de ver... Yo en esa época tendría como trece o catorce años, era muy pequeñito. Y bueno, llegó un momento

dado en el que le dije a mi hermano que quería aprender. «Quiero aprender porque esto me gusta». [Su hermano] «Lo primero que tienes que hacer es escuchar estas sesiones». De esas de la Ruta del Bacalao, horrorosas, que las escuchas ahora y te sangran los oídos.

E: Pero era lo que había, ¿no?

JM: Claro, era lo que había, sí. Había cosas muy chulas. Sobre todo, no era música electrónica en sí, sino que era un tipo de música que mezclaba como *pop* y nuevos ritmos electrónicos, ¿no? Como los discos estos *Maxipop*. Eran las «cantaditas», las «moñadas», mezcladas con bases electrónicas. Eso era lo que a mí me empezó a llamar la atención. Que mezclaban guitarras de grupos como THE CULT con KRAFTWERK, o con versiones que hacían en Valencia de los discos de KRAFTWERK, con los MegaBeat. El sello MegaBeat tenía unas versiones de *The Robot* de los KRAFTWERK o una cosa así que hacían los valencianos de cosas que venían de Alemania. Mi hermano me dijo: «Si quieres aprender, te pones tus “casquitos”». Los cascos eran de los Discman. «Tú cuentas de uno a dieciséis, del uno al dieciséis». Y así me tiré, contando, como dos años. «Uno, dos, tres, cuatro..., hasta dieciséis». Y así.

E: Hasta que lo interiorizas, ¿no?

JM: Y lo interioricé, claro. Es una cosa que tengo interiorizada. Yo hace muchísimos, muchísimos años que no cuento. Sé perfectamente cuando vienen el cambio y tal. Y a partir de ahí fue el primer paso como de entender un poco, la parte musical, más técnica, aunque fuera contar. Que yo contaba, pero no sabía ni por qué. Y ya pues empecé a pinchar, a mezclar un disco con otro y tal. Mi hermano me dejó a su bola, y un día llegó a casa y estaba yo mezclando y se quedó diciendo «qué “hijoputa” el “niñaco” este». Claro, porque yo le pillé el rollo rápido. Entre los ratitos de ir al colegio, o de ir a trabajar, pues todo el rato lo dedicaba a eso. Y nada, y mi primer equipo fueron el dual, una pequeña mesa... el dual sí tenía un *pitch* que tenía como de 5 a -5, era redondo como una rosquita, eran de madera. En uno de los platos sí tenía *pitch*, pero en el otro no, porque era normal, *hi-fi* de estos. Con el otro plato lo que hacía era darle así con el dedito cuando necesitaba que fuera más rápido, o cuando necesitaba que fuera más lento para encajar el tempo, me acuerdo que ponía un calcetín con una moneda. Iba haciendo mis pequeños inventos para ir cuadrando el tempo. Y así aprendí, con esos dos platos. La

mesa era malísima también. Un equipo de mierda. Eso sí, teníamos unos altavoces que sonaban de la hostia. Los vecinos míos, «pobreticos», ¿Sabes?

E: Con mucho ingenio, con lo que tenías.

JM: Claro, sí, sí. Que no era de tener unos platos *Technics*. Tenía que buscarme la vida de poner los dos temas al mismo tempo. También buscaba discos que, más o menos, sonaran al mismo tempo. En esa época, de la música que te hablo, normalmente no había mucha diferencia de tempo entre unas u otras. Los tempos eran bastante altos, de 135 [BPM] para arriba. Aunque sí había diferencia, sobre todo por el rollo de la variedad que hacíamos de estilos. Si mezclábamos los *Megabeat* con un tema de Moby, o los *Megabeat* con un tema de THE CULT, entonces ahí sí había diferencia. Entonces, ahí sí que tenías que buscarte un poco más la vida. Y ese fue mi proceso, autodidacta total. Yo no fui a escuela de música ni nada, siempre he estudiado por mi cuenta el tema de pinchar.

E: ¿Cómo fueron tus primeras actuaciones?

JM: Pues, mi hermano pinchaba en un garito que se llamaba Exit, que estaba en el centro de Granada, junto a los Multicines. Era un «antraco» tío. Yo iba de pequeñito allí, y yo estaba todo el rato «déjame pinchar, déjame pinchar», hasta que un día me dejaron. Me dejaron a primera hora, porque luego me tenía que ir a casa, no podía estar ahí hasta las cuatro o cinco de la mañana. Y ahí hice mi debut, en ese garito. Estuve pinchando un rato, había sólo como tres personas. Y luego ya, pues, un poquito más mayor, cuando ya seguí y ya compraba mis primeros discos y no dependía tanto de mi hermano, sí que empecé a ir a «la Copera», y a ese tipo de sitios. Perkussion también estaba por medio, donde pinchaban Dimi, y Alfonso. Entonces, en Granada había mucha ebullición y muchos garitos. Estaba el Exit, la Perkussion, la Copera, había un par de garitos en Pedro Antonio, y había muchos sitios donde podías ir a escuchar a diferentes personas que pinchaban más o menos lo mismo que tú y todo el rollo. Granada era como un poco... si te conocían pues ibas con tu maletilla, «¿Tenéis un hueco?», y pinchabas. Pinchabas en el Exit, en Perkussion, en Copera, pero tú aparecías allí con tu maleta. Nadie te había dicho que fueras. Era como «Hola, estoy aquí». Yo lo recuerdo así. Cómo éramos tan jovencillos y teníamos tantas ganas y había tanto tal... Y luego también Sergio Cáceres abrió una especie de *after* en un garito... como nos conocíamos todos pues, era todo como mucho más fluido e improvisado. Yo me cogía mi maleta y me iba a la Copera. Si

podía pinchar, guay, y si no pues me la llevaba de vuelta. No pasaba nada. Aunque sea te dejaban poner tres discos. No te tirabas una hora, pinchaba un poquito y ya está, «Venga, otro».

E: Qué curioso.

JM: Yo lo recuerdo así. ¿Sabes lo que pasa? Yo tengo un primo en Suiza, en Berna. Entonces, los veranos, o cada cierto tiempo, iba a hacerle una visita. Él pinchaba allí también. Cuando venía aquí en verano, yo le metí un poco el gusanillo. Y ya él se compró sus platillos, sus *Technics*. Claro, el nivel de allí comparado con Granada pues, él tenía el último modelo y tenía un montón de discos. Y, cuando iba a allí, pues me iba con mi maleta, obviamente, que pesaba lo más grande. Y cuando me venía, me traía mogollón de música, y me venía con música que aquí nadie tenía. Entonces, cuando pinchaba en los sitios, la gente flipaba y decía «¿De dónde has sacado esos discos?». Me acuerdo del disco de THE PRODIGY, *Experience*, que yo lo pinché en la Copera y no lo conocía nadie, «¿Esto qué es?». Y entonces, pues sí que puse allí un par de temas de THE PRODIGY y lo que se llevaba, *breakbeat* y ese tipo. Porque de *techno*, todavía ni lo habíamos pensado en Granada.

E: ¿Eso fue hacia 1992, más o menos?

JM: Noventa y uno, noventa y dos. El disco salió en 1992. Pues yo lo tenía en esa época. Entonces me acuerdo de que un día fui a la Copera y estaban esta gente de Spiral Vibes, estaba pinchando allí el Juanma. «Déjame poner unos disquitos», y empecé a poner un poco de THE PRODIGY, otras cosas un poco más raras que eran como este rollo *breakbeat*, *jungle*, mezclado con *acid*... pero eran estilos que eran muy extraños, muy innovadores. Esos son mis primeros recuerdos que tengo de pinchar, tío. Sobre todo, eso. Había una comunidad. La movida es que había una comunidad. Nosotros no nos dábamos cuenta, y así pensando, había una comunidad. Teníamos nuestros piques y nuestros rollos, yo era muy pequeñito y pasaba de todo el mundo. Pero que en realidad había una comunidad muy potente en Granada. Y eso era muy guay. Y ya te digo, esa facilidad de ir a un garito con tus disquillos y poder pinchar pues, eso ya se ha perdido totalmente. Era todo un poco más *open source* yo creo.

E: ¿Cómo surge el grupo BRAINRACK?

JM: Pues el grupo BRAINRACK surge a partir de la tienda 100% Profesional, porque todos los que estábamos ahí nos encontrábamos en esa tienda, que era como nuestro estandarte. La primera que hubo de este tipo de música. Y ahí íbamos todos a comprar música. El primero que llegaba se llevaba los discos. A lo mejor llegaba una remesa de discos, «han venido cinco copias», pues el primero que llegaba, o el que más compraba, o el que tenía más enchufe pues... era un poco jerárquico. Te iban dejando lo más mierdecilla. Pero conforme te ibas metiendo en el mundillo, ibas teniendo acceso a más música y a conseguir más *hits*, que era la movida, a ver quién tenía el *hit*. Cuando alguien tenía un disco recién pillado, o le borraba la galleta, o le ponía otra encima para que no se viera el nombre. Era como «hostia, ¿Ese cuál es?», no sabías ni el tema ni el artista, pero conocías el tema perfectamente porque era un pelotazo. Ahí en esa tienda nos juntábamos un montón de gente. Yo conocía a Nenu, nos hicimos super amigos, y pues empezamos a interesarnos un poquito por el rollo de la producción. «¿Cómo se hace? ¿Por qué se hace? ¿Esto qué es? ¿Este instrumento que suena qué es?». Entonces pues, Nenu, que tenía un poco más de nivel adquisitivo que yo, tenía un poco más de formas de llegar a los sitios. Pero, también es un poco mayor que yo, y tenía más bagaje. También tenía internet. Antes no teníamos todos. Empezó a mirar en tiendas de Estados Unidos para comprar equipo. Iba informándote de qué necesitábamos. Estábamos todo el día hablando de música, todo el rato pinchando. Sobre todo, pinchábamos. Pinchábamos mucho. Antes de la producción musical, hemos pinchado mucho. Muchas horas. Dos o tres horas todos los días. Y claro, éramos muy jóvenes y queríamos más. Pensamos en hacer el grupo, sobre todo, Nenu tuvo la idea del nombre. Era tan pequeño que decía «venga vale, no entiendo mucho lo de BRAINRACK pero vale». Y a partir de ahí, empezamos a mirar en Estados Unidos para comprar *hardware*. Así surgió BRAINRACK. Nenu conocía a Yeyes y se unió al grupo. Y ya nos enganchamos los tres. A través de la madre de Nenu, que pidió un crédito, nosotros íbamos pagándole nuestra parte del equipo poco a poco todos los meses. No tuvimos que robar ningún banco. Tuvimos esa suerte. A partir de ahí, pillamos el equipo. Pillamos una barbaridad de equipo, una locura. Una mesa de treinta y dos canales, un Akai S-1000, un *sampler*, compresores, multiefectos, «sintes»... teníamos un SA 101, un TB 303, una TR 808... teníamos lo más grande. Era como «tomad, el universo os ha dado un montón de cosas, experimentad». Una de las TR, creo que la 909, se la compró Nenu a un *yonki*, por tres mil pesetas. El tío no sabía lo que tenía. Algo así raro fue. Luego también pillamos un Jupiter 6, que lo tengo ahí guardado. Se lo compramos a un músico de Granada, a uno

de LA GUARDIA. Me acuerdo perfectamente de que fuimos a la Calle Cervantes a por él, pedazo de «sinte», lo llevamos entre los tres, que no podíamos ni llevarlo. Y ya está, con todo eso, nos armamos de valor, y nos asignamos más o menos un rol dentro del grupo. Nenu se encargaba del ordenador, porque era el más ducho en esto de la informática. Ordenador, *sampler*, mesa y mezcla, que a él le gustaba mucho. Teníamos *Cubase 3.1*, en blanco y negro, en un ordenador super arcaico.

E: De los primeros softwares que había, ¿no?

JM: Sí, *Cubase 3.1*. No tenía ni audio, solamente tenía MIDI. No podías grabar ni nada. Grabábamos todo en un DAT. Como teníamos todo conectado a la mesa de treinta y dos canales, a partir de ahí sacábamos el máster a un compresor, a un ecualizador, y lo grabábamos en DAT. Esa era más o menos la configuración. Luego, yo me encargaba de la TR-808 y 909, y del 303, así que tuve la suerte de tener lo que me gustaba. Me gustaba mucho el *acid*. Y Yeyes se encargaba de los teclados. Teníamos un montón de cosas. Estaba el salón de la casa de Nenu lleno de aparatos. Claro, al principio, no sabíamos muy bien qué hacer con todo aquello. Yo no tenía ni idea de música, de pinchar sí. Pero teoría musical no. Yo me asigné el TB 303, y yo iba con mis cascos todo el día. Como te lo podías llevar a todos lados, pues con mi manual en inglés, y mi diccionario de inglés-español, y programaba el aparatito. La verdad, tuve suerte porque al tener todas las cosas que yo me pillé, como tenían secuenciadores, era más dinámico. Lo mío era hacer secuencias. Con la TB acompañaba toda la rítmica. Así empezamos. Mucha prueba y error, prueba y error. Mucho de oído. Metía los bajos y las melodías, y metíamos también mucho *sampler*. Nosotros hacíamos *breakbeat* entonces, mucho *loops* típicos de *breakbeat*. Todo muy autodidacta, y muy intuitivos fuimos.

E: Lo estabais descubriendo por vosotros mismos.

JM: Claro. Era pura experimentación. Era como «Esto suena bien, vamos a grabarlo».

E: Y cuando actuabais en directo, ¿También hacíais *lives*?

JM: Sí, sí. Claro, teníamos el *Cubase*, que mandaba las notas a todos los «sintes», teníamos una cadena MIDI que mandaba el ordenador a las cajas de ritmos. Yo iba controlando los patrones. Pero luego había notas MIDI que estaban grabadas en clips MIDI dentro de *Cubase* y las íbamos disparando dentro del programa. Cuando hacíamos directos, cogíamos el estudio que teníamos en casa de Nenu y lo desmontábamos y lo

montábamos en otro sitio. Era una puta movida. La mesa de treinta y dos, con el *sampler*, con todos los «sintes», más la guitarra del Yeyes, porque le gustaba meter sus pedalitos de distorsión y todo el rollo. Y era flipante. Movíamos el estudio entero, no es como ahora. El sistema no tenía audio. No podíamos reproducir audio, podíamos reproducir un *sampler* pequeñito, un *loop* o una cosa así. Tenías que llevarte toda la parafernalia. Teníamos nuestras libretitas con las canciones, «este patrón va con este, este con este». Como un grupo de *rock*, con nuestra escaleta de temas, nuestros *presets*, nuestras libretas, y con eso íbamos haciendo nuestro directo. Era muy divertido, y muy cansado. Era una movida bastante potente. Hicimos un montón de directos, mogollón.

E: Y musicalmente, cuando hacíais vuestras primeras actuaciones, ¿Estabais más enfocados al *breakbeat*?

JM: Sí, era *breakbeat*. Era *breakbeat*, este rollo *acid break*.

E: ¿Como el *hardcore* inglés que había entonces?

JM: Sí, ese rollo. Éramos más rollo PRODIGY. También rollo Josh Wink, y temas como «High State of Consciousness», bases rotas, no era *techno*. Yo con BRAINRACK no llegué a hacer *techno*. Hicimos algo así como unos tímidos toques de *house*, rollo *techno* muy suave, pero a nosotros nos gustaba el *breakbeat*.

E: ¿Cuándo dirías que llega el primer *techno* a Granada? ¿Cuándo empezáis a hacer *techno* en Granada?

JM: Yo me separé de ellos en el noventa y cinco o noventa y seis. Yo quería hacer ciertas cosas diferentes. Tenía otra perspectiva creativa. Ellos estaban muy enfocados en el *breakbeat*, yo quería experimentar con otro tipo de movidas. Cosas de grupos. Como había pagado un dinero, yo me quedé el 303, el Jupiter 6, y un MC 202. Me quedé con varias cosas. Grabé con ellos el primer disco, en el segundo ya no estoy. En el segundo hay algunos *loops* míos, pero yo ya me fui. Luego ellos se separaron. En el noventa y seis, noventa y siete, comenzó ese *techno* que la gente llamaba *techno* mental. Empezaron a llegar discos un poco más electrónicos, más *techno*. También estaba el *breakbeat*, hay mucha influencia del *breakbeat* en Andalucía. En Málaga, Sevilla, Cádiz, se llevaba mucho, con programas como *Evassion*. Yo ya dejé de interesarme por eso, porque empezó a gustarme el *techno*, en torno al noventa y seis. Y esta gente de Spiral Vibes, Juanma, Alex, Oliver y demás, empezaron a pinchar *techno* en Copera. Un *techno*

como muy rudimentario, era muy rápido. Este rollo que venía de Alemania, rollo Maruscha, Westbam, ese tipo de movidas. Hubo un momento en el que la cosa se puso seria, y empezó a salir un *techno* más mental. A mí me gustaba mucho Plastikman. Yo no sabía ni que se llamaba Riche Hawtin. Un día vino a Copera, por aquella época, noventa y siete o noventa y ocho. El disco que me cambió la cabeza fue el *Decks, EFX & 909*.

E: Ese CD fue una sesión grabada en estudio, ¿no?

JM: Sí. Ahí ya metía a Carola, a Vladislav Delay, a Steward Walker, a Pacou, Surgeon, Jeff Mills, Ben Sims... Ahí Hawtin empezó a mezclar un montón de cosas. Cuando yo escuché a Plastikman, era todo *acid*, y la sesión que se metió fue increíble. No metió nada de *acid*, sino que fue *techno*. Y fue como «hostia colega», era muy hipnótico. Ahí fue el cambio, entre el noventa y ocho y noventa y nueve. Yo creo en la cultura popular. Hawtin fue el que me revolucionó. Yo fui a ver a Plastikman, una cosa totalmente diferente, y salí de allí con el culo partido. Ahí empecé a interesarme por el *techno* más *minimal*. Me empecé a fijar en gente como Vladislav Delay, más puntillista, más *click n cut*.

E: En aquella época, casi a finales de los noventa y primeros 2000. En los primeros destellos del *minimal*, mucha gente y artistas comentan que esa época fue la etapa dorada del *techno* en Granada. Quizá es percepción mía, pero quizá se refieren más al *hard techno* o al *techno* más contundente. ¿Tú dirías que el *minimal* formó parte de esa época?

JM: No tanto para todos. Para un grupo reducido como nosotros sí. Yo sí escuchaba mucho *minimal*, pero no tan *minimal* como lo que vino en 2005 sino que era una transición. Ya te digo, a mí me gustaba mucho Plastikman. Hawtin tiene los discos estos que son muy *minimal*.

E: ¿Como los *Concept*?

JM: Yo me he hinchado a pinchar los *Concept*. Con todo, con *breakbeat*... a mí ese rollo me encantaba. Era súper hipnótico, súper minimalista. Personalmente me gustaban mucho y los pinchaba mucho. Luego también había otra variante, como Christian Vogel, los Tresor... había mucha mezcla de todo. Luego estaba el *hard techno*, yo también lo he pinchado, me he hartado de pinchar *hard techno*. Aunque tampoco he sido tan *hard techno* como gente como David Moleón, siempre he tirado más al *minimal*. Siempre he

mezclado. Me gustaba, y lo metía, yo metía *loops*. Como venía de la producción... El disco de Richie Hawtin, el *DE9*, era un vinilo de *loops*. Yo pinchaba mucho ese tipo de discos. No he pinchado siempre lo que le gustaba a la gente sino lo que me gustaba a mí. He intentado tener esa visión. La gente quiere escuchar *hits* todo el rato, a mí lo que me gustaba era *loopear*, que fuera más hipnótico. En sesiones de *hard techno*, lo mismo metía «Come to Daddy» de Aphex Twin, o a AUTECHRE. Los discos de Autecre a 33 [RPM] son un rollo, pero si los pones a 45 los puedes pinchar con *hard techno* perfectamente, y te sale una «marcianada» increíble. A lo mejor yo iba a pinchar a la Quilombo, y sí que hacía ese tipo de barbaridades. A la gente le gustaba, y estaban esperando a ver «qué marcianada iba a meter el Javi hoy».

E: ¿Tú dirías que la parte más robusta del *techno* estaba más relacionada con clubes como Copera o Energía, y que en el resto de los clubes se llevó más el *minimal*? O realmente, ¿Todo se podía escuchar en todos los sitios?

JM: Todo se podía escuchar en todos los clubes. Yo tengo esa percepción. A lo mejor ibas al Perfil, que era donde yo estuve pinchando un montón de tiempo... El Perfil era un lugar de ambiente, no podías poner «technaco», porque era otro tipo de público. Era un club brutal, super cañero. Duró un montón de años. Allí estuve pinchando de residente un montón de tiempo con mi compañero Mansi. Allí aprendí realmente a pinchar, pinchaba todos los fines de semana. Jueves, viernes y sábados, de doce a cuatro o cinco. Poníamos *house*, aunque a mí no me acababa de gustar mucho. Eran cantaditas, tenían pianitos, yo soy un poco más raro. Al final luego yo metía Aphex Twin, un poco de *techno*, Carola... Hacía sesiones progresivas. Luego bajaba un poco y metía a Madonna, Alaska... porque les gustaba mucho. Ahí empecé a enfrentarme a sesiones de cuatro horas o más cada fin de semana. Luego, cuando acabábamos del Perfil, Mansi y yo nos íbamos de fiesta. Nos íbamos a Copera... yo ya no pinchaba tanto en Copera en aquella época. De vez en cuando pinchábamos en Copera, cuando hacíamos algunas fiestas... Luego había otro garito que se llamaba el Azero, que estaba en Gran Vía. Lo llevaba Fermín. Era un bar de *rock*. Pero un día, Mansi y yo nos llevamos los platos y los pusimos encima de la mesa de billar. Nos pusimos a pinchar, y se le llenó el garito al Fermín. «La que habéis liado aquí». Después, montó una cabina y empezó a haber sesiones electrónicas. Fermín pinchaba este rollo más *mashup*, rollo *rock* con *techno* y otros estilos. Ese club también fue otro punto donde se empezó a escuchar *techno*. El Mansi y yo éramos dos culos inquietos. Nos íbamos a otro garito en la Calle Elvira, que

es una cueva, y ahí también montamos los platos. Los llevábamos a sitios «inventados», porque habíamos conocido al dueño y tal, y poníamos los platos y pinchábamos. Estábamos dos o tres meses hasta que se quemaba el garito. «Nosotros te ponemos los platos, tú no te preocupes de nada». Poníamos lo que nos daba la gana, poníamos mucho *techno*.

E: Llevasteis el *techno* más allá de donde se solía escuchar normalmente.

JM: Sí. En el Azero, cuando empezó a hacer fiestas regularmente, que ya cogió a Nono y esta gente... nosotros íbamos allí a pinchar de vez en cuando también. Hacía aniversarios. Ahí debuté yo como Animatek, en un aniversario del Azero en la Copera. Me llevé las máquinas y ese fue mi primer directo. Me llevé un *sampler* que tenía, el ordenador... una torre con mi monitor de culo gordo. Hice mi primer directo como Animatek, fue el primero que hice. No te sé decir el año. Era todo como una cadena. Empezabas a pinchar por todos los garitos, y se te iban empezando a abrir puertas. Yo lo recuerdo así. Había comunidad. Al principio fue la comunidad de los Spiral Vibes, iban como mutando las comunidades. Granada tiene ese rollo que, al tener tantos estudiantes, todos los años viene gente nueva. Entonces, conocías un montón de gente que venía nueva, y se iban acoplando en las comunidades. Yo soy del barrio del Realejo, los Spiral Vibes eran del Zaidín, los del centro... Cada uno tenía su barrio, todos nos conocíamos y estábamos conectados. Unos pinchaban *hard techno*, otros pinchaban tal... Luego estaba la parte de la Copera en Armilla, la parte de Churriana que estaba la Energía... Eran núcleos de personas en diferentes barrios y puntos de la ciudad.

E: Hablando de comunidades, de 100% Profesional me has hablado sobre vuestros inicios. Tiendas como Tech On Records, Marcapasos..., ¿Eran sitios de reunión importantes para esas comunidades?

JM: Empezamos en 100% Profesional, luego abrió Marcapasos, el Pepe traía un montón de música. Era muy bichillo, y traía música que no traía 100%. Traía cosas más raras, más Aphex Twin, AUTECHRE, Plastikman, más «culturetilla», más IDM. Y luego, yo no he llegado a Tech On Records. Ellos abrieron más tarde, son más jóvenes. He estado un par de veces en la tienda, pero no tengo recuerdos de Tech On. Sobre todo, compraba en Tino y Marcapasos. Cuando empecé con Animatek y los directos, dejé de comprar vinilos. Me centré más en producción y más en hacer directos. Esa época de Tech On

Records no la tengo. He ido alguna vez, con Horacio y tal, pero no. Allí ya no llegué. Luego ya compraba *online*.

E: Cuando se crea MIGA, ¿Fue de los primeros *netlabes* de Granada?

JM: De Granada y de España. En Granada fuimos los primeros, y luego en España había otros. Empezamos super pronto. Eso fue otro tema de sinergias que te digo. Yo tenía mi pareja que conocía a Salva. Salva era un estudiante de Málaga que había venido a Granada a estudiar Geología, le gustaba mucho la música y los aparatitos. Él conocía a Gaspar, que hacía visuales. Yo conocía a Adolfo por otro lado, a Josele, y a Palma. Y dijimos un día: «Vamos a juntarnos y vamos a hacer algo». Cogí a Adolfo y le dije: «Conozco a varias personas que hacen visuales como tú. Vamos a juntarnos a ver qué sale». Y fue un poco como que los junté a todos. Los conocía de diferentes grupos de personas y los junté. Yo tengo esa percepción, lo mismo me estoy equivocando, pero creo que sí fue eso. Ahí ya, hicimos el *netlabel*. Al principio, pues fue como cuando empecé con la producción musical. No teníamos ni puta idea de lo que estábamos haciendo. Nuestra primera idea era poner nuestra música a nuestros vídeos en la red. Como internet estaba dando caña, y yo trabajaba en un cibercafé en Recogidas, y tenía acceso rápido a internet. Yo subía las referencias y todo el rollo. Sí que fue un poco también de sinergia y de crear. Lo que pasa es que claro, nos juntábamos muchas personas que controlaban mucho. Yo era más musical, pero por ejemplo Adolfo, Gaspar y toda esta gente, Salva... son unos putos *cracks*. Y dijimos: «Hostia, vamos a contactar con Iñaki Marín, a ver si nos da alguna referencia». «Pum», y nos dio una.

E: La primera.

JM: La primera, claro. Y era rollo «Hostia, que ha dicho que sí». A partir de ahí empezó la bola de nieve. Fuimos de los primeros, la verdad. ¿Viste la entrevista que le hice a Salva? Pues hicimos un montón de bolos. Conseguimos llegar a vivir de eso seriamente. Teníamos nuestro sueldecito todos los meses, tío. Es la única vez en la vida que he conseguido... no mal vivir, pero vivir guay. Pero claro, como todo al final... Lo que pasó con MIGA fue, primero, que hubo una crisis muy grande, la de 2008. Se fue todo a tomar por culo. Sobre todo, en el rollo cultural. Y nos quedamos un poco en bragas. Yo tenía un montón de bolos, y se me fueron cancelando uno, otro... Se iban cancelando porque las discotecas iban cerrando. Y ya se fue aflojando un poco la cosa y se quedó ahí. Yo me fui de MIGA. Empecé también con otra etapa de mi vida. Y ellos siguieron

con el rollo más cultural, rollo de hacer más eventitos diferentes para instituciones de la Junta de Andalucía, más institucional. A mí, pues, bien pero ya está. A mí no me llenaba esa parte. Yo me desentendí un poco. El núcleo duro, que era Adolfo, Salva y Josele, crearon una empresa. Entonces, ellos empezaron a hacer bajo el nombre de MIGA, otro tipo de trabajos más institucionales. Las fuerzas se fueron separando. A mí me parecía perfecto lo de la empresa, pero claro, ellos necesitaban, no sólo hacer eventos sino otras cosas. Fue otro enfoque. Fue una época de decadencia del colectivo musical. Todas las cosas tienen un principio y un fin. No tiene más. No hay movidas raras. Simplemente se acabó. «Yo aquí no pinto nada, esto es una empresa». Entonces me puse a dar clases de producción musical, ¿Sabes?

E: Supongo que es el momento en el que surge tu proyecto de *Animatek.net*.

JM: En realidad *Animatek.net* surgió antes de MIGA. Yo ya tenía la web de *Animatek.net*, que al principio era como un portal de producción musical. Iba poniendo noticias, tenía un pequeño foro, y a partir de ahí, la web evolucionó muchísimo. El dominio lo tengo desde hace veinte años o así. Como he ido trabajando en varios Cibercafés en Granada, tenía mucho contacto con internet. Ha ido mutando la web. Ha pasado por diferentes etapas, hasta la actual. Luego, se hicieron varios aniversarios de *Animatek.net* con MIGA, y ya está, hasta el día de hoy. Está enfocada como una web de producción musical. Aún no está lanzada como escuela, sino que ahora mismo es como una especie de cosa rara entre tienda y cosas personales mías, pero va a ser una academia online de producción. Tiene un recorrido muy largo la web.

E: En los aniversarios de *Animatek.net*, y en los eventos en colaboración con MIGA, y en los MIGA Club, ¿Qué música se bailaba?

JM: Con MIGA era *minimal*. Era *minimal techno*, más mentalito y todo el rollo. Esa época de dos mil cinco, dos mil seis, dos mil siete... estaba Iñaki Marín, había muchos sellos que hacían buena música. Hacíamos *minimal*. Además, *minimal* muy guapo. Ahí fue donde yo me definí como Animatek. Un *minimal* mucho más rápido, una mezcla entre *minimal*, *hard techno* y mis ruidos raros. Cada vez que hacía directo lo hacía diferente. En esa época llevaba una manera de poder tener varios instrumentos virtuales que los iba manipulando, como *Reaktor* y este tipo de dispositivos. Y los iba «lloopeando» a tiempo real, haciendo capas de esos instrumentos.

E: Cuando hacíais actuaciones de MIGA con otros artistas, era mutuo el hecho de que artistas publicaran en el *netlabel* y actuaran aquí, y viceversa, ¿no?

JM: Correcto. Era otro tipo de sinergia hecha con internet. Era eso. Venía gente y nosotros íbamos. Venían y le pagábamos su caché. Donde más hicimos eso fue en el Huerto del Loro. Hacíamos fiestas todos los fines de semana. Teníamos un poco de rédito financiero y podíamos permitirnos el lujo de traernos a la gente, ponerle un hotelito bien, pagarle su caché de doscientos o trescientos pavos. Obviamente, ellos luego contaban contigo y te llevaban a donde ellos eran residentes. Funcionaba muy bien. Tener un sitio donde tú puedas traer artistas es muy potente, porque vas a tener reciprocidad. También era muy diferente. Era un poco de tú a tú. Tú contactabas directamente con el artista. «Oye, ¿Te quieres venir?». Algunos tenían representante, pero la mayoría no. Hablábamos con ellos, venían, pinchaban en una sala, y luego si tenían un bolillo, nos llevaban. Teníamos un montón de bolos. Ahora yo creo que, en el estado actual del panorama de la electrónica, antes de contactar con un artista tienes que pasar por un *booking*, por un contrato, todo es un poquito más difícil en ese sentido. Todo es como mucho más enfocado al *business*. No tanto a la música. Es normal, la gente tiene que comer. Se profesionaliza la profesión y chapó. Pero pierde humanidad bajo mi punto de vista. También hay mucha gente igual que nosotros en otros puntos de las ciudades de España, con los que puedes hablar directamente. Están al mismo nivel, hacen fiestas más pequeñas. Yo ya no hago fiestas, pero sé que hay gente que sigue haciendo fiestas a ese nivel. Más de tú a tú. Pero vamos, que nosotros trajimos a Stewart Walker, y a más gente. En uno de los aniversarios trajimos a Stewart Walker y hablamos directamente con él. Era más fácil. Nosotros, al tener MIGA, teníamos un respaldo. Éramos unos flipados, pero con recorrido, una base y una web. Era algo serio. Las fiestas eran potentes. Te respaldaba la web de MIGA.

E: Te voy a hacer la última pregunta. ¿Tú crees que el *techno*, incluyendo los clubes y sus residentes, forma parte de la cultura de Granada?

JM: Yo creo que sí. Totalmente. El *techno* y la electrónica en general. Además de la Copera, había otros colectivos más experimentales. Había IDM, *ambient*, eventos en cuevas... era más electrónico todo. Yo creo que hay una base electrónica en Granada bastante potente. No sé cómo estará ahora el tema actual. Pero en mi sensación y en mi recorrido de vida, y mi percepción de la cultura en Granada, sí ha habido mucha electrónica en Granada. Incluso te diría que hubo mucha más electrónica, más orientada

al techno y a la cultura musical de diferentes estilos, como el *ambient*, el IDM, el *minimal*, que en otras provincias de Andalucía. En Málaga eran más macarrillas, en Sevilla hay ahora un par de sellos de *hypnotic techno*. Pero Granada siempre ha tenido ese punto de ir a la cabeza. Siempre iba a la cabeza de las demás provincias andaluzas. Venían de Almería, de Sevilla, de Huelva, de todos lados. Cuando ibas de fiesta a Málaga, notabas una gran diferencia. «Hostia, están aquí un poco atrasados. Están escuchando un *breakbeat* de hace diez años», cuando nosotros estábamos escuchando a Richie Hawtin, AUTECHRE, Richard Devine... Yo también he tenido ese punto, al tener mi primo en Suiza, de viajar mucho. He ido a Berna, publiqué un disco en un sello de allí, de un colega suyo en Zurich, que se llamaba Motoguzzzy Records. Allí también hice unos cuantos bolos. Entonces, salir fuera sí que me cambió un poco la bola de la percepción de la cultura musical. Porque cuando iba a Suiza, hablaba allí con cualquiera, y te hablaban de grupos super modernos que yo decía: «Esta peña controla tela». Aquí éramos más catetillos. Nos buscábamos la vida, pero éramos más catetos. Pero en centro Europa, tenían Berlín cerca y estaban ahí en el meollo. Yo allí me he nutrido un montón. He tenido otra perspectiva. Yo tenía un punto de vista diferente a lo que había. Yo tuve influencias de fuera bastante potentes. Igual no es muy real con lo que había aquí realmente, pero yo sí lo percibía como que, volviendo a tu pregunta, había mucho *techno*. Dentro de lo que cabe en Andalucía, había mucha cultura musical de *techno* en Granada. Cuando yo iba fuera, éramos los más catetos. Pero cuando volvías pensabas: «Aquí la gente también controla».

E: Te agradezco que hayas querido hablar conmigo, y que me hayas contado todo esto. Es muy interesante, y sobre todo valioso. Te lo agradezco mucho.

JM: A ver si puedo colaborar un poquito.

Anexo 4. Entrevista a Miguel Pérez (Tax Adviser), realizada el 20 de noviembre de 2023

Entrevistador: Primeramente, quiero preguntarte sobre tus inicios. Desde pequeño tuviste diversas referencias musicales. Tu padre trabajaba de técnico de sonido en una discoteca. ¿Cómo empezaste a interesarte por la electrónica? ¿Cuáles fueron tus primeras influencias? ¿Cómo llega a ti el interés por esta música?

Miguel Pérez: A ver, ten en cuenta que cuando mi padre estaba trabajando en la discoteca esa, estamos hablando del año setenta y cuatro, setenta y cinco. Acababa de morirse Franco prácticamente. La electrónica como tal no existía. Sí puedo tener alguna influencia de aquella época de lo que él me ponía. Desde PINK FLOYD, Ray Conniff, BONEY M... No sé, lo que ponían en la discoteca en aquella época. Él estaba allí de técnico de sonido, y también fue técnico de televisión, de vídeo. Hacía un poco de todo. Eso fue en Ceuta, yo era súper pequeño. Luego vinimos a Granada. A parte de las típicas influencias, imagínate, principio de los ochenta, prácticamente cero de electrónica. Cuando tenía catorce o quince años, escuchaba MECANO, ROXETTE, fue uno de los primeros discos que me compré, imagínate. Luego empecé a meterme con el *rock*, así más tipo BON JOVI, STRYPER, HELLOWEEN, cosas así más metaleras. Luego me metí en el mundo del *grunge*, NIRVANA, SOUNDGARDEN, todo este rollo, RAGE AGAINST THE MACHINE... luego me fui un poco más al rollo *hardcore* melódico, tipo BAD RELIGION. Luego ya, lo que es más electrónica, entiendo que fue algo tardío. Hasta que no tuve la ocasión de ir a los primeros eventos en Málaga como las primeras fiestas de Satisfaxion, que luego fueron super famosas. Cuando se hicieron las primeras fiestas fue cuando descubrí a grupos como THE PRODIGY, que cuando lo vimos por primera vez en España aquello fue la bomba. Aquello era algo distinto, coincidió justo con el inicio de la época dorada del *breakbeat* en la Costa del Sol. Fue un *boom*. Ahí es donde yo, digamos, empecé a decir «esto es otro rollo». A partir de ahí vinieron los THE CHEMICAL BROTHERS, UNDERWORLD, que me abrieron un poco la vena del *techno*. A partir de ahí, pues, empecé a interesarme por el *techno* americano, el alemán, el *house*, y justo en aquella época, abrió un sitio que se llamaba Industrial Copera hace bastantes años. Empecé recogiendo vasos, y acabé llevando el *booking* internacional, y siendo residente de allí. O sea, una época muy guay. Duró siete años, del 2001 al 2007. Yo no puedo decir que viniera de aquellos que su padre escuchaba a NEW ORDER. Empezó más tardío, pero me entró fuerte.

E: Tenías muchísimas influencias, muy diferentes. Pero cuando la electrónica entró en España, aunque lo hizo de manera tardía, entró muy de lleno.

MP: Justo. Cuando estuve en Inglaterra y tal, también me marcó bastante. No sólo a la hora de empezar a pinchar, porque allí fue donde tuve contacto con los primeros platos. Yo no había visto unos *Technics* en mi vida. En el piso de estudiantes en el que estábamos, un compañero tenía unos *Technics*. Fue la primera vez que los vi y que los toqué, y empezábamos a saber lo que era mezclar, con dos platos y una mesa. Eso fue el primer contacto, luego ya, aquí en Granada, es cuando empecé a pensar en montar una sesión de *techno* y a dedicarme un poco a esto. Previamente a lo de la Costa del Sol y tal, aprendí con Antonio Romero... supongo que te sonará. Éramos la pandilla que estaba en la zona de Estepona, allí fue donde empecé a aprender a pinchar. Y justo donde empecé a comprar vinilos. Desde entonces no he parado de comprar. Y ahí seguimos. Sigue siendo un vicio muy caro.

E: ¿Te influyó musicalmente la estancia en Málaga?

MP: Digamos que en Málaga vi lo que era una *rave*. Algo que era totalmente desconocido aquí. Una fiesta que, en vez de haber grupos de *rock*, había música electrónica. Venían de Inglaterra, en la Costa del Sol hay mucha gente de Inglaterra. Montaban aquí unas fiestas parecidas a las que montaban allí. Luego fui a Inglaterra y lo comprobé con mis propias carnes. En Inglaterra tuve dos etapas. La primera, que ya fui crecidito, fui a hacer el último año de la carrera. Ibas a los típicos garitos a los que iban los de la universidad, con música comercial y a pillarse el cebollón. Y en la segunda parte, descubrí tres o cuatro garitos, de un rollo super chulo, super oscuro, y dije: «¿Esto qué coño es?». Sonaba música como *Slam*, del sello Soma, súper mítico, Funk D' Void, Cristian Vogel, todo ese tipo de cosas. Una estética y unos *flyers* que sacaban que decías: «Esto es la hostia, ¿Cómo no lo he descubierto antes?». Fui cogiendo un poco de influencias. Al volver de Inglaterra, en el año noventa y nueve, empezó a gustarme el tema, y en un piso compartido que teníamos en Granada, nos montamos una cabina casera, con un par de platos y una mesa. No eran *Technics*, eran de correa. Y empezamos a montar las primeras sesiones de *techno*, entre yo y mis colegas del piso. Año noventa y nueve, han pasado casi veinticinco años.

E: ¿Pinchar fue autodidacta?

MP: Totalmente. Yo veía a los que pinchaban más avanzados, en la época de Málaga. No sólo estaban las de Satisfaxion, había garitos en Marbella y en Estepona. Fueron los primeros sitios donde escuché *acid*. No había escuchado eso en mi vida. Había algunas discotecas allí que estaban empezando a poner *acid*. Así que, ahí empezó un poco la cosa. Luego, estaba Ramiro, Antonio Romero, cada uno tenía sus inquietudes, y nos fuimos enseñando a pinchar. Comprábamos discos como locos. Cada uno se fue haciendo su maletilla, y al final, hemos acabado con una amistad de toda la vida.

E: Volviste a Granada en torno al año 2000, ¿no?

MP: Volví en el noventa y nueve. En el 2000 me fui a Marbella a currar una temporada, y en 2001 me volví para acá. Justo en 2001 fue cuando estábamos en el piso en Granada con los colegas. Empecé a salir con la que es mi mujer, me establecí en Granada definitivamente. Los viajes a Inglaterra y a Málaga eran esporádicos, porque mi familia estaba en Málaga, y a Inglaterra volví un par de veces. Fui a trabajar, viajé a Edimburgo. Allí había una movida bastante guay. En el año 2000, yo ya había trabajado en la Copera sin conocer a Jesús, de «recoge vasos». Es algo que suena super antiguo, ya no se hace. En aquella época se bebían las copas en vasos de tubo, y había personas encargadas de recoger los vasos de toda la discoteca. Fue el curro por el cual empecé a conocer a la gente y tal. Luego, cuando estábamos en el piso en Granada, conocí a Jesús. Hablábamos de que pinchábamos y tal. «A ver si venís a la Copera a pinchar. Sois demasiado “tralleros”, a ver si os relajáis un poquito». Al final, me dio la oportunidad de pinchar allí, en la Copera. Pinché, nunca me olvidaré, con Dylan Drazen, en enero de 2001. Lo flipé. A partir de ahí, estuve también haciendo de *room manager*. Ir al aeropuerto, estar con el artista toda la noche, la cena, tal... estar un poco al cuidado del artista. Estuve con Mark Broom, con Marco Carola, etc. Como vieron que me defendía bien con el inglés, un día me cogió Jesús padre, el dueño en aquella época, y me dijo: «Tú te vienes conmigo a Alemania, a ver si hablamos con los de las agencias de los artistas estos y nos lo traemos directamente para acá». Eso hicimos. Nos cogimos un vuelo, sin hotel ni nada. Fuimos a Frankfurt, y fuimos a la agencia de Sven Väth: Cocoon. Luego cogimos un tren, nos fuimos a Berlín, y fuimos a la agencia de DJ Rush. Y claro, con los dos encantados, porque imagínate. Estaban deseosos de abrir mercado, y nosotros, por otra parte, estábamos deseosos de no pasar por los de siempre, por los agentes de Madrid y Barcelona. Que primero, le metían un inflado a los precios que te cagas y, por otro lado, no era fácil conseguir fechas con los artistas. Tenías que conformarte con lo que te

daban. Total, que nos salió el viaje redondo. También empezamos a tener contacto con otras agencias, como Dynamics, con la de Carl Cox, con las agencias así a nivel europeo, tanto alemanas, europeas, belgas, americanas, para directamente contratar a los artistas sin tener que pasar por nadie de por medio. Y eso fue el inicio de mi etapa de *booking manager* en la Copera. Yo me encargaba de artistas internacionales de *techno*. Entre 2001, 2002, hasta 2007, que ya empecé a currar donde estoy ahora. Me hubiera quedado más tiempo, pero la verdad, también te digo, fue una época que estuvo muy guay. Pero ya, digamos que tocaba un cambio de etapa. También empezamos con el tema de MIGA y tal. Bueno, fue una etapa. Una etapa que fue increíble. Todos los artistas *top* de aquella época, que muchísimos de ellos siguen en activo, querían venir a Granada. Copera en aquella época se convirtió en un templo del *techno* a nivel nacional. Estaba La Real en Oviedo, la Florida 135, Nitsa en Barcelona, la Riviera en Madrid, que hacía cosas de vez en cuando, pero el resto eran discotecas normales, digamos. Pero discotecas especializadas en *techno*, era de las pocas que había en España. Empezamos a ir a la feria del Sónar, montábamos el *stand* de la Copera y tal. Le dimos un poco de nombre a lo que hacíamos allí, para que se conociera a nivel nacional. Fue una época muy guay. Incluso conseguimos un par de años traer a la MTV. A raíz de un bolo que hicimos con uno, me presentó a otro, y se hizo un evento de MTV de *techno*, impensable ahora mismo. Era la época del *boom* del *techno* en Ibiza. Cocoon empezó a pegar fuerte. Hasta ese momento era todo *house* en Ibiza. Apareció el *techno* en Ibiza y bueno. Al final, pues nos trajimos a todo el *roster* de Sven Väth hasta que vino Sven Väth, nos trajimos a todo el *roster* de DJ Rush hasta que vino DJ Rush. Lo más difícil que hicimos fue traer a Carl Cox, que nos costó mucho. Luego no sé si ha vuelto alguna vez más. Richie también vino varias veces, por no hablar de Mulero, de Ángel Molina... En esa época, imagínate.

E: La experiencia que tuviste en Industrial Copera, hablando ahora de tu faceta como músico, ¿Cómo la describirías? Sé que es una pregunta difícil, decir qué música pinchabas porque claro, cada evento, cada artista invitado...

MP: Sí, no es fácil de contestar porque claro, fue una época que yo empecé muy cañero. Me gustaba la matraca del *acid techno*, de la influencia de Sergio Cáceres, más contundente. En aquella época, cuando yo llegué a Industrial Copera, la tendencia era la contraria, de suavizar la música. El público era más tranquilo. Fue la transición de pasar del *techno* más duro, a cosas más *tech-house*. En esa época hubo un *boom* del *tech-house* y del *minimal*. Entonces, bueno, empecé un poco a indagar un poco por ahí,

sellos como Defected, Soma, con cosas así más *minimal* para empezar la noche, incluso metiendo algo de *house* americano como Roger Sánchez, todo ese rollo. Otras noches más oscuras, a lo mejor acababa cerrando con Johannes Heil, Mark Broom, Ben Sims, cosas así más apoteósicas. O sea que, un poco de todo. Dentro del *house* hasta el *techno*, incluso a veces un poco de *electro*. Todo caía por ahí. Sobre todo, la sensación era que tú podías poner allí lo que te pidiera el cuerpo. No había límites ni restricciones. Cuanto más te arriesgaras, mejor. Y el público lo aceptaba y lo agradecía, que eso es lo bueno. Una época muy chula. Luego he vuelto a pinchar en Copera más veces, tanto en la antigua como en la nueva. Y siempre tienes esa sensación de volver a casa, es muy guay, la verdad.

E: En Copera, como DJ, has compartido cabina con nombres importantes como Carl Cox, Ken Ishii, Ben Sims, etc. ¿Qué recuerdos tienes de aquellos eventos?

MP: Con los que mejor me lo he pasado ha sido con Mark Broom, con Regis y con Misstress Barbara, en la época dorada de Misstress Barbara pinchando a tres platos, transmitía mucha energía esa mujer. Quizá, de amistad, me quedo con Regis. Es un tío de puta madre, seguimos teniendo contacto. Con Mark Broom, con Ben Sims... el tío sigue en la cresta de la ola totalmente. También tengo malos recuerdos de algunos, pero no te los voy a contar. En general, en aquella época, el negocio no era lo que es ahora. Imagínate, era una cosa super *underground*. La gente era muy cercana, todos se conocían entre sí, y se movían por los mismos círculos. Se podía resumir en una palabra: *underground*. Un rollo absolutamente fuera del circuito comercial. Ibas a cualquier otro lado y decías: «Esto es una mierda, vamos a la Copera que es donde se está a gusto». Era una época muy chula. Luego, empecé con lo de MIGA, allá por 2005. Estuve un par de años compartiendo la Copera con MIGA, y con el curro que tenía se hizo imposible. Me dediqué un poco más a estar con lo de MIGA, que era un sello. No daba un trabajo excesivo, pero luego se convirtió en algo más. Al principio era eso, tener un poco de coordinación en el estilo que queríamos que tuviera el sello, los artistas que íbamos a traer, y todo el rollo este. Poco más. De la época de la Copera, buenísimos recuerdos. Es parte de mi vida, así de claro. Sigo teniendo buena amistad con Jesús.

E: ¿Qué puedes contar de lugares como 100% Profesional, Tech On Records o Marcapasos?

MP: Tech On Records vino después. En Marcapasos sí he comprado música electrónica. Lleva treinta años. Mi primer disco de THE PRODIGY fue en Marcapasos. Es cierto que luego al final, como te especializas en un tipo de música muy específico, igual encontrabas algún disco y tal. Empecé comprando discos en 100% Profesional. Era una tienda que la llevaba Tino. Allí compré mis primeros discos de *techno*, alguno en Marcapasos. Pero, sobre todo, cuando empecé a comprar música a lo bestia, tiraba mucho de gente que tenía contacto con distribuidoras, como el Nono, o el Boni Miranda de Sevilla, o incluso Paolo Olivas en Barcelona. Entonces, a ellos les llegaban paquetes y tal, y te los ponían y los escuchabas por teléfono. Y decías: «Este sí, este no». Así era al principio. Luego empezaron las tiendas web. No sé si te suena *Groove Tech*, muy chula, desapareció hace años. Ahí empecé a pillarme los primeros paquetes por internet y que te llegaran a casa. Luego empezó *Juno* y tal, y luego las tiendas, no sólo de Granada, sino de Madrid, Barcelona, donde me he inflado a comprar música. En Barcelona, por ejemplo, Paraíso, La Ruta Natural, y en Madrid, en la Calle La Palma, no recuerdo cómo se llamaba la tienda. Pero bueno, una tienda mítica en la que estaban el Álvaro Cabana y esta gente. Entonces, pues sí. Es cierto que en Granada han tenido su importancia, pero ahora tienen más importancia que antes, no solamente por el *boom* que ha habido otra vez por el vinilo. Entonces, tiendas como Tech On Records, con un catálogo súper variado, están super bien. Hace tiempo que no voy, porque yo ahora prácticamente todo lo que compro es por internet, o *Bandcamp*, o *Juno*, que la sigo utilizando, y me pillo dos o tres vinilos porque salen carísimos. Tampoco te puedes comprar un paquetón cada dos por tres. Ya casi no me caben, porque tengo un mogollón. Entonces, entiendo que sí. Es algo importante que en la ciudad haya tiendas de discos que se dediquen a eso. No sólo al tema de la electrónica sino a todo tipo de música. Bora Bora tiene un catálogo muy variado, música de otro estilo, pero bueno. Es importante que haya música. Granada es una ciudad que se presta a eso, y las tiendas de discos funcionan bastante bien.

E: Hay mucha gente que habla de que la época dorada del *techno* en Granada estuvo más marcada por un *techno* contundente. ¿El *minimal*, y todo lo que hay detrás del término, forma parte de esa época?

MP: El tema de que hay que irse a una sala más grande para escuchar *techno* más duro, es así, pero es por un tema. En los garitos pequeños, el sonido es muy deficiente. Eso es una cosa que todavía no se ha arreglado. En algunos sí, pero tú te vas al centro de

Granada y no puedes poner la música fuerte. Fuerte, quiero decir, que se escuche bien. Con calidad, que haya presión y tal. Te tienes que ir a una discoteca que cierre a las siete de la mañana. En aquella época estaban sólo la Copera y la Energía. Los garitos del centro, tipo Planta Baja, Azero, ese tipo de sitios, tienen un ambientazo muy guay pero no puedes poner *techno*. ¿Para qué? Entonces yo creo que el *minimal* entró por lo que hablábamos antes de Ibiza. Entró en Ibiza de la mano de Sven Väth y Richie Hawtin, cuando Hawtin de repente se dejó flequillo y cambió. Entre él y Marco Carola en Ibiza hasta que lo reventaron vivo. Eso fue una moda que también se contagió aquí. Yo tengo un montón de discos de *minimal*, guapísimos, pero claro, ahora a ver dónde los pones. Que no te digo que se pongan de moda en unos años. Ya estás viendo el *techno* de ahora a 160 BPM. Fue una manera, yo creo, de diferenciarse del *tech-house*, que empezó fuerte. El inicio de MIGA fue un poco más audiovisual, pero musicalmente era muy por la parte experimental y *minimal techno*. Entonces, era una manera de diferenciarse de las corrientes más comerciales. El *minimal* en aquella época era más purista. Yo creo que fue un poco por ahí. ¿Formó parte de la época? Sin duda. De 2004 a 2008, no se entiende sin el *minimal*. Incluso 2010. Luego fue cayendo, ahora nadie pone *minimal*. De vez en cuando, yo a veces suelto un poco de *minimal*. Tienen atmósferas chulísimas, y se pueden combinar con otras cosas perfectamente.

E: Como venimos hablando, además de la Copera y la Energía, Granada ha sido y es una ciudad que ha tenido otros clubes más pequeños. ¿Qué papel han cumplido dichos clubes?

MP: Importantísimo. Al final se teje una red en las ciudades. Mismo ambiente, de un lado a otro, y al final acabas en la Copera, aunque antes te hayas pegado un *tour* por otros sitios. Por supuesto, Planta Baja, de toda la vida. Un sitio referencia para escuchar de todo, ha tenido su época en la que he pinchado varias veces y he pinchado *techno*, aunque parezca raro ahora. O no, porque ahora vuelve otra vez. Rollo *indie*, *pop*, que pega menos la electrónica. Y obviamente Granero, Quilombo... Quilombo ha sido un sitio mítico. Estoy hablando de la que había debajo del Alhambra Palace. Luego fue cambiando de sitio. Aquella época de la Quilombo fue genial, allí se podía escuchar música bien. Se podía pinchar un poco lo que uno quería, eso se agradece. Luego, no sé. Más posteriores como Sala Príncipe, Polaroid... ahora vuelve a haber muchos buenos sitios. Moonback, con una programación muy buena, Tracks y las fiestas estas *Amén*,

hay mucha proliferación. Es fundamental, al margen de las grandes discotecas, que haya en la ciudad una escena *techno underground*.

E: A la hora de hablar de clubes y estilos, aunque MIGA hizo algún evento en Copera, el colectivo llevaba sus eventos a clubes más pequeños. MIGA musicalmente, aparte de la rama experimental, estaba muy ligado al *minimal*. ¿Cómo describirías, musicalmente, tus actuaciones como parte del colectivo?

MP: Al no ser productor, tenía un papel un poco distinto. Por un lado, pinchar los temas de MIGA y, por otro lado, meterle mi punto personal. Entonces, dependiendo del sitio, bueno, como te decía antes, MIGA nació como un *netlabel*, pero luego se expandió. Luego empezamos a hacer algunas fiestas, hicimos también un par de temporadas en el Huerto del Loro, estuvo súper bien. En 2004, 2005, en la época de MIGA Club. Luego también cogimos el Öpera 4, una discoteca preciosa y que sonaba de muerte. Luego, fiestas esporádicas como en la Copera, e incluso en 2007 hicimos un *tour* por España con los artistas de MIGA. Montamos hasta un *booking*. Lo de MIGA empezó a expandirse, aunque se quedó ahí. Ahora, lo único que queda funcionando de MIGA, de MIGA Cultura, que está haciendo cosas muy chulas, como el festival Geopark Lights, súper guapo. Sobre todo, más enfocado a instalaciones artísticas, cursos, formación, y cosas así alejadas de los clubes. Y musicalmente, pinchar con MIGA me dio la oportunidad de conectar con la gente desde más cerca. Fíjate, las sesiones en el Huerto del Loro, allí en una cueva que había, como en las cuevas del Sacromonte. Son cuevas, y claro, por un lado, daba una envolvente al sonido que flipas y, por otro lado, tenías a la gente encima de la cabina, como ahora puede ser *Boiler Room*. Una sala muy pequeña, en la que ya no cabía nadie más, y mucha presión. La gente muy cerca, y un ambiente chulísimo. Al final es eso. Por mi parte, siempre lo que intentaba, más que sorprender con la música, era hacer bailar a la gente. Cuando pincho, lo que pienso es que la gente se mueva. Si no, me aburro. Si estoy ahí con mi movida, pinchando mis cosas para que la gente entienda mi rollo, se aburre la gente y me aburro yo. El tema del DJ lo llevo a un punto festivo todo el rato. Entonces, bueno, MIGA me dio la oportunidad de hacer esto, en un montón de sitios pequeños, y muy guay.

E: Representaste a MIGA en el festival Sónar, con un set basado exclusivamente en temas del colectivo.

MP: Era la condición. Ha sido el bolo más gordo que he tenido en mi vida, y donde mejor me lo he pasado. Ya no sólo en el momento de la sesión, que fue la hostia, porque bueno, no es sólo un escenario grande. Además, yo pinchaba en ese momento con un programa que se llama *Final Scratch*, parecido a un programa de ahora, el *Traktor*, con vinilos de *time code*. Pinchando en digital, pero con los platos. Entonces, muy guay. Justo en esa época era una novedad. «Este tío está pinchando temas de un sello digital con platos». Era bastante novedoso. No sólo el tema de la actuación, sino el prepararme la sesión. No sólo cogí temas del sello, sino inéditos del colectivo, de Animetek, de INTELEC, y me salió una sesión...

E: En *SoundCloud* está la sesión.

MP: Yo no sé de dónde salió eso, no sé quién coño grabó eso, que lo colgó con mi nombre y todo. Le escribí y tal pero nunca me contestó. Yo tengo también la sesión grabada, no la que hice ese día sino el día de antes, ensayando. Pero claro, la sesión que se emitió en directo, en el Sónar, es esa. Incluso por ahí hay un corte de *Radio 3*, que conectaron en directo, y estaba yo pinchando, en directo en *Radio 3*. Un orgullo, un placer, una maravilla. A partir de ahí, me salieron más bolos. Estuve en Cocoon, en Frankfurt, pinchando. Sven Väth montó un club allí, aunque lo cerró. Era una pasada aquello. A partir de lo del Sónar, me salieron un par de bolos en Berlín, en Milán, y bueno. Tuve la ocasión de salir a pinchar fuera, que también es una experiencia muy chula. Lo recuerdo con mucho cariño. Luego ya, sienta uno cabeza, empieza a trabajar, y te das cuenta de que tampoco se puede vivir de la música a no ser que seas un fuera de serie y que dediques todo tu puto tiempo y tu suerte ahí. Luego ya tuve niños y tal, y me quedé más por el ámbito local. Pero vamos, sigo pinchando, y de vez en cuando me sale algún bolillo interesante.

E: En cuanto a lo del Sónar, ¿Cómo llegó MIGA a la programación del festival?

MP: La verdad es que MIGA tuvo una repercusión que ni nosotros mismos pensábamos que iba a tener. Al principio era una cosa bastante alejada de lo que hacía todo el mundo, fue de los primeros sellos digitales con licencia *Creative Commons*. Había más en Estados Unidos, en Barcelona, Alemania... En España fue de los primeros. La gente del festival se enteró a través de Ángel Molina, realmente. Escuchó un poco del sello, y escuchó una sesión de 20 Years Ago, el que ahora se llama Octavian, que pincha que te cagas, Rubén es un máquina. Como Ángel Molina tenía que ver con Sónar en aquel

momento, pues dijo: «tenéis que contar con esta gente que hacen cosas guays y tal». Y, por otro lado, la idea de que fuera yo el que representara a MIGA, fue porque en aquel momento yo era el que tenía el *set up* más preparado, por lo del *Final Scratch*. Me tocó a mí. Tuve mucha suerte.

E: ¿Cómo fue pinchar en Frankfurt?

MP: Pinché en el club de Sven Väth, en una noche que tenían de nuevos talentos por decirlo de alguna manera. Me acuerdo de que pinché con PIG&DAN, que no se les conocía en aquella época, y fíjate a dónde han llegado. Fue un poco carambola. Fue conocerlo, de verme pinchar en la Copera, y esa fue la suerte que tuve.

E: Para terminar, si quieres te hago la última pregunta. ¿Tú piensas que la música *techno* forma parte de la cultura reciente de Granada?

MP: Indudablemente, ¿Qué te voy a decir yo? No sólo por lo que a mí me ha afectado en mi vida. Objetivamente, creo que sí. Mucho más que en cualquier otra ciudad, no sólo de Andalucía. Sitios donde el *techno* haya calado mucho no puedes hablar de muchos. En Madrid se pincha buen *techno*, pero es que hay de todo, y en Barcelona igual. Quizá en el norte, en Oviedo y esa zona, con Lanna en Gijón, esa gente vive el *techno* de una manera parecida al nuestro creo. En cuanto a la pregunta que me haces, yo creo que forma parte indudablemente de la cultura de Granada de los últimos treinta años. Y sin duda, la Copera ha contribuido a eso en gran medida, al margen de todo lo demás. Pero bueno, se ha montado ahí un caldo de cultivo que, al final, pues la gente lo tiene en cuenta.

E: Un placer, Miguel.

MP: Igualmente.

Anexo 5: Entrevista a Sergio Cáceres, realizada el 20 de diciembre de 2023

Entrevistador: La primera pregunta que quería lanzarte tiene que ver con los inicios de tu trayectoria como artista, y tu relación con la música electrónica de baile. ¿Cuándo te empieza a interesar esta música?

Sergio Cáceres: Yo empecé a interesarme realmente por la electrónica de baile a raíz del año 92, cuando era *disc jockey* antes, que ponía otra música, era un poco más animador y tal. Esto fue cuando me fui a Los Caños de Meca y tal. Alrededor del 92 y 93. Ya empecé a comprarme discos y a pinchar *techno*. Bueno, música de baile.

E: En los ochenta, cuando géneros como el *techno* o el *house* todavía se estaban fraguando, ¿Qué influencias tenías? Musicalmente, ¿De qué te rodeabas en aquella época?

SC: Pues, como tú bien dices, llegaba poca cosa por aquí, ¿Sabes? Al principio de los principios, hasta que no empezó mi residencia en Copera, que fue en el 95, no empezó la cosa en serio. Porque antes me fui bandeando un poco por todos lados, pinchando en locales de una manera, de otra... sin tener un estilo definido y tal. Fue a raíz del 95 cuando me centré en la música de baile directamente, en la pista y en el *techno*.

E: En cuanto al tema de pinchar, ¿Cómo aprendiste?

SC: Te lo voy a contar a nivel anecdótico. Yo llevaba años en los que medio me ganaba la vida pinchando en depende de qué sitios. De hecho, empecé en el discopub de mi pueblo, y un día pinchando, llegó un chaval de Alcalá y me dijo: «Oye, ¿tú no le coges el palo?» Y digo: «¿De qué me está hablando esta persona?». Y dice: «Claro hombre, pues que vayan los bombos a la vez». Yo había estado toda la vida pinchando en discopubs, poniendo *rock*... De hecho, donde me fue mejor es en las carpas en Conil. Yo ponía todas las músicas. Ni me lo había planteado. Fue a raíz de un viaje que estuve por ahí en una fiesta de verdad cuando lo decidí. Eso sería alrededor del 89, 90 ó 91. Más o menos. Y ya me centré, y no ponía otra música.

E: En tu biografía se puede leer que eres considerado como uno de los primeros DJ profesionales de Andalucía. Antes de que llegaran a Granada músicas como el *techno* o el *house*, ¿Qué se pinchaba en aquella época? ¿Qué pinchabas tú?

SC: En realidad, antes de entrar a pinchar en Copera como residente, y tener una residencia fija, pues bueno. Yo tengo familia en Cádiz, en Conil. Empecé a pinchar en las carpas, me iba a hacer el verano. En mis sesiones sonaba desde MANO NEGRA, NEW MODEL ARMY... tiraba un poco de mi bagaje cultural. Y se ponía eso. Popular y populista. Eran unas carpas de verano, en un lugar turístico. Fue a raíz de un viaje que hice a Asturias, estuvimos un par de días o tres, al cerrar un local abría otro, y ya fui entendiendo un poco más la historia. Y ya me centré, alrededor del noventa y poco.

E: Fuiste residente de Industrial Copera en la década de los noventa. ¿Cuánto duró esa residencia?

SC: Yo empecé a pinchar en Copera en el 95. Del 95 al 2000. Cinco años de residencia.

E: Algunos artistas afirman que, en los primeros años de la Copera, si eras *deejay*, era posible asistir al club y a otros lugares de Granada con tu maleta de discos y ver si tenías hueco para pinchar. ¿Qué recuerdos tienes de aquellos primeros eventos? ¿Lo recuerdas así?

SC: No. Eso no fue así, al menos desde que entré yo de residente. Los residentes de antes se movieron, los «Spiral» y alguna gente así. Pero desde que entré de residente, allí no apareció nadie con la maleta. De residente estaba yo, y otros dos *disc jockeys* más. En alguna ocasión estábamos tres DJs. Allí no cabía nadie. Y por supuesto nadie apareció por Copera con la maleta ni por asomo.

E: Y en esos primeros años, ¿Crees que pudo ser así?

SC: Lo dudo mucho, porque Copera siempre fue Copera. Lo que había en Granada era Copera y la Energía. Conozco a Dativo, sé lo que había. Éramos el reducto *techno* en Andalucía. Sevilla, Huelva y toda esa zona era más de «palo partido». Nosotros, del 95 al 2000 fuimos un bastión de resistencia *techno*. Y por la cabina, pasaban los DJs que había en la sala. Nadie más.

E: ¿Cuándo se empieza a pinchar *techno* en Granada?

SC: En el 95. Cuando yo entré en Copera, yo ya había estado antes, con el DJ residente, me presenté, yo ya pululaba por allí. Pero claro, Copera, sus dueños venían de Barcelona. Se ponía música más media. Fue a partir del 95, cuando ya había un público más grande, cuando ya se podía permitir la sala llena, poner ciertas músicas e ir tirando

por el camino que escogimos, el *techno* serio. Ahí está la programación. Hubo fiestas con gente de mucho peso. La especialización fue a partir del 95. No quiero resultar presuntuoso. Yo hablo de lo que sé y de lo que hice, de cuando yo entré y de cuando yo me fui en los 2000. Los dueños se mojaron mucho, apostaron y se arriesgaron por su criterio.

E: Durante tu residencia en Copera, has compartido cabina con artistas importantes como Richie Hawtin, Jeff Mills, con los tres de Detroit, con Juan Atkins, Kevin Saunderson, Derrick May. ¿Cómo describirías musicalmente tu residencia en Industrial Copera?

SC: Eso fue lo más maravilloso que me ha pasado a mí en la vida. Compartir cabina y público. Siempre lo digo porque es muy importante. Compartir cabina y público con grandes DJs. Tienes una sala llena, han ido a ver un tío con un renombre, con un bagaje, y tú, como residente, tienes que responder. No puedes permitirte que la cosa afloje. El residente tiene una responsabilidad. Yo la asumí. Yo cerré a Jeff Mills, cuando vino a Copera. Yo pinché después de él. Era nuestro público, conocíamos lo que le gustaba. Entonces, pinchar con esa gente me dio una experiencia brutal.

E: Ahí está la cosa de que el artista residente siempre se tiene que adaptar un poco al artista principal, pero bueno, también puede desplegar su propio punto de vista. Musicalmente, ¿Cómo fue?

SC: Eran tiempos en los que no era fácil, no había internet y tal. Desde Copera, todas las temporadas, aproximadamente cada tres o seis meses, nos íbamos a Barcelona o Madrid a comprar música. A lo que se estaba pinchando por Europa. Buscábamos las tiendas, teníamos buenos contactos. Nos traíamos en la maleta lo que se estaba pinchando en Europa, en los mejores locales y de los mejores productores.

E: En Copera, en aquel momento, ¿Era todavía la época en la que los discos pertenecían al club?

SC: Copera tenía sus discos. Pero en mi residencia, mi maleta era mi maleta. La sala, cuando yo empecé en el 95, en la cabina tenía detrás vinilos y tal. Pero eso se perdió pronto. Comprábamos los discos los residentes. Copera tenía sus discos, tenía un fondo. Tenías que abrirlo algún día, a las 11 ó 12 de la noche, que no había nadie, tirabas de depende qué discos.

E: Independientemente de que Copera tuviera sus fondos, el residente también tenía sus propios discos, y pinchabais vuestra propia música, ¿no?

SC: En mi caso, a mí se me contrató y tenía una responsabilidad. El dueño no me decía que comprara esto o lo otro. Se marcaba un criterio, y tú como residente tienes una responsabilidad. Apostaron por un camino, que a las pruebas me remito de cómo está ahora. Se apostó bien, se hicieron las cosas en condiciones. Tuvimos nuestros altibajos, pero las cosas siguen constantes. Los dueños de Copera se mojaron un montón. Los principios fueron duros. Esos cinco años, para mí, son inigualables. Es mucha tela. ¿Sabes qué es pinchar en una sala con dos mil personas con Richie Hawtin? Hay vídeos, se me ve llorar. Hasta ese punto es emocionante.

E: Centrándonos en el género *techno*, entre mediados de los noventa y primeros 2000, considerada por muchos como la etapa dorada del *techno* en Granada, ¿Qué subgéneros y estilos destacaron en Copera y en Granada en general?

SC: Íbamos evolucionando un poco con los tiempos. Ya te digo, nos movíamos mucho, viajábamos a comprar discos, sabíamos lo que había en Barcelona, Madrid, ibas tirando un poco de eso. Nos centramos en el *techno*, pero siguiendo su propia evolución. No son los mismos sellos los que había en el 96 que a principios de los 2000. Pero empezábamos un poco a saco. Tirábamos de sellos como Bonzai, Overdrive, de sellos muy *techno*. Importación, ¿Sabes? Lo que estaba sonando en Centroeuropa sonaba en Copera en «cero coma».

E: Subgéneros y estilos más duros como el *hard techno* o el *hard groove*, ¿Tuvieron repercusión en Granada?

SC: Sí. Mira, a mí me caracteriza mucho ser ecléctico. Entiendo que no es lo mismo llegar a una sala a las doce de la noche, por mucho que quieras poner *techno*. Yo termino la noche a las seis de la mañana, poniendo *hard techno* de sellos cañeros y rápidos, pero por la noche se hace de otra manera. Más despacio, es evolucionar con la noche. Tienes que variar. Por mucho que te centres en un género, hay mucho *techno*. No es lo mismo bailar *techno* a las doce de la noche cuando entras a la sala, que bailarlo cuando te vas. En esas estamos. Hacer la noche evolutiva, que el público esté a gusto.

E: Claro, según en qué momento tiene más sentido una cosa u otra, pero ¿Hubo algún rasgo del *techno* que calara más o que estuviera muy bien acogido en Granada?

SC: El *techno* en general, sí. Mira, ya te digo. Tengo mi maleta de retro ahí, y yo saco discos que iban a 140 BPM. O sea, que la gente ya tiraba de *hard techno*, se pinchaba rapidito. Fuimos un poco el reducto *techno* de Andalucía. Íbamos apretadillos, yo pinchaba ligero. Ahí están los vídeos, puedes echar una visual.

E: Hablando desde una perspectiva general, ¿Qué importancia crees que tuvo Industrial Copera en aquella época? ¿Qué labor tuvisteis los propios residentes?

SC: No quiero resultar presuntuoso, ¿Vale? Hay una referencia cierta, que si quieres puedes indagar un poco. Creo que fue en el 97, no recuerdo bien el año. El mítico programa *Metrópolis*, de La 2. Para que veas un poco la importancia de la sala. Se habló de dos locales en España. Entrevistaron a gente del Florida 135, y a nosotros de Industrial Copera. Ya te digo yo que los primeros años desde el 95, en Granada, éramos los que funcionábamos. En Andalucía, poco más.

E: Fue el programa en el que entrevistaron a Surgeon en Industrial Copera, ¿Verdad?

SC: Salió Surgeon, Roger Sánchez... Ojo con lo que sale en el programa. Y Copera en esa época pesaba mucho. Teníamos una programación que ahí está. Compara la programación en toda España y la que tuvo Copera en esos cinco años. Fue una época maravillosa, disfruté muchísimo, aprendí lo indecible.

E: Cambiando de tema. Quería preguntarte sobre la revista *Compact*. Fuiste director y diseñador de este medio que, aunque no estaba especializado en música electrónica, sí que contaba con un espacio importante. La programación de Industrial Copera estaba reflejada, e incluso llegasteis a realizar entrevistas a artistas como Marco Carola o a Gaetano Parisio. ¿Cómo y por qué surge la idea de crear la revista?

SC: Mi hija nació cuando yo entré en Copera en el 95. Trabajaba en la sala y tal, pero claro. Trabajaba viernes y sábado, más los días que salíamos de viaje a comprar música. No era diario. Y pues eso, no me gusta estar quieto y monté mi empresa de manera paralela. Mi empresa se llamaba Placeres Audiovisuales, nos dedicábamos a la publicidad y esas cosas. Fue todo un poco *quid pro quo*, para mí como empresa de diseño gráfico quería presentarme con calidad. Presenté la *Compact*. Yo estaba trabajando en Copera, allí pasaba lo mejor y más florido del mundo. Hice una revista para potenciar mi empresa, y de camino, se hacía una promoción mensual de lo que iba a haber en la sala. Entonces, salió un proyecto muy chulo y completo. Como tú dices, tengo

entrevistas muy importantes. Para mí es un orgullo, ¿Sabes? Fue muy chulo. Hablábamos con mucha gente, de muchas cosas, fue genial. Fue una baza publicitaria importante tanto para la sala como para mí. Yo me apunté a cursos de diseño gráfico en la escuela Arte Granada. El segundo año creo que fue, me quedé de profesor asistente de Laura Polonio, y estuve dando clase en la escuela. Ya llevaba lo de diseño y tal, con la revista, fue todo un poco coyuntural. Fue muy completo. También, para quitarnos etiquetas, ¿Sabes? Porque con el *techno*... a mí me han dicho de todo.

E: ¿Qué repercusión crees que tuvo la revista? ¿Crees que pudo llenar un hueco en el ámbito de los medios locales en cuanto a música electrónica?

SC: Tanto como llenar un hueco no, porque no teníamos una tirada suficientemente grande para tener una repercusión mediática. Pero sí que es verdad que eso nos echó un capote a todos los que pinchábamos. Yo me cansé desde muy pronto de que nos dijeran: «¡pastillero!», y tal. Esto es un trabajo serio. Pero no tuvo repercusión porque no tenía demasiada tirada. Pero en *petit comité*, digamos que sí. Te hablo a nivel de la ciudad.

E: Como última pregunta, ¿Crees que la música electrónica de baile, y concretamente el *techno*, forman parte de la cultura de Granada?

SC: Es una pregunta demasiado amplia, tío. Yo quiero pensar que sí, miras un poco lo que se está poniendo en las salas ahora y tal, y es heredero de lo que se hizo, de alguna manera. Pero sí que es verdad que los tiempos que corren... el populismo manda. Los jóvenes ahora escuchan muchas cosas, no deja de ser un negocio. Ahora, las salas no dejan de ser un negocio. Todas.

E: Te agradezco que hayas compartido conmigo tu visión de aquella época. Muchísimas gracias.

SC: De nada, tío. Me encanta hablar, y me gusta que se sepan las cosas.

Anexo 6. Recorte de prensa de *Ideal Evasión*, 28 de diciembre de 2001

X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X

Imagen no disponible en la versión digital

X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X
X	X

Ilustración 23. Recorde de prensa de *Ideal Evasión*, complemento cultural del periódico *Ideal Granada*. Fuente: S. N., «Agenda del 28 de diciembre al 3 de enero» [en línea], *Ideal Evasión*, 28 de diciembre de 2001, pág. 10. <<https://tinyurl.com/465vr4d6>> [Consultado el 14 de mayo de 2024].

Anexo 7. Mapa de Granada: Infraestructura de la escena local. Muestra del mapa realizado a través de *Google Maps*. Elaboración propia

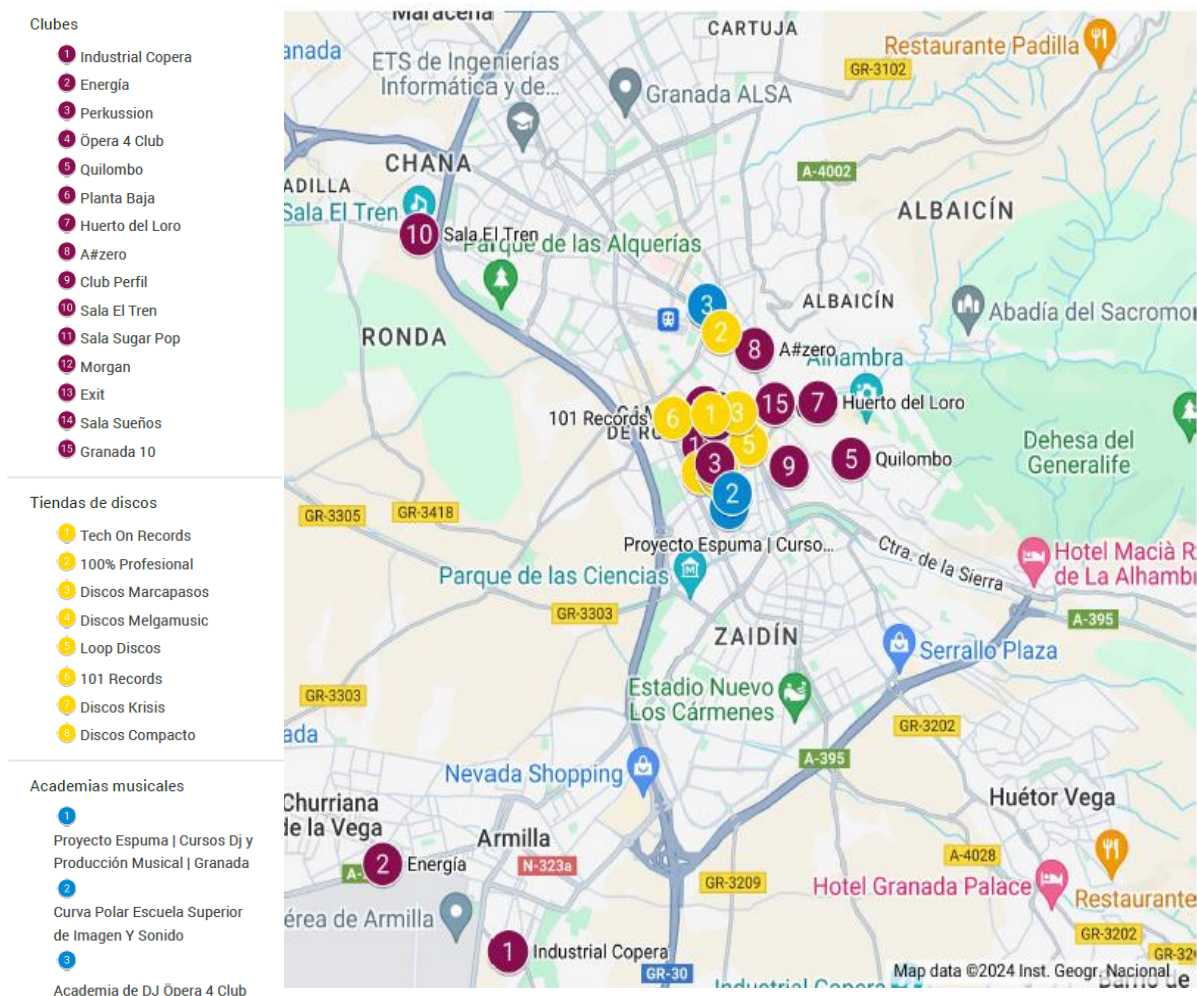


Ilustración 24. Mapa de Granada y municipios aledaños. Infraestructura de la escena electrónica de Granada (1992-2005). Fuente: Francisco Javier YERA MARTÍN, «Cultura de club en Granada. Mapa de la infraestructura de la escena (1992-2005)» [en línea], *Google My Maps*, 2024. <<https://tinyurl.com/mr2w7d8e>> [Consultado el 18 de mayo de 2024].