



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Doctorado en Antropología Social

**“LA MOVIDA DEL OESTE SIEMPRE FUE MUY GROSA”:
El *dance* local como nueva configuración socio - estética.**

Guadalupe Mariana Gallo

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

Directora: María Julia Carozzi

**Buenos Aires
Diciembre 2019**

Gallo, Guadalupe Mariana

"La movida del oeste siempre fue muy grossa": El *dance* local como nueva configuración socio - estética de música de uso/Guadalupe Mariana Gallo; directora María Julia Carozzi. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2019. - 282 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, IDAES, Antropología Social, 2019.

1. Música electrónica 2. Baile Social 3. Jóvenes – Tesis.

I. Carozzi María Julia (Directora). II. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

HOJA DE APROBACIÓN

“LA MOVIDA DEL OESTE SIEMPRE FUE MUY GROSA”: El *dance* local como nueva configuración socio - estética.

Guadalupe Mariana Gallo

Tesis sometida a examen en el Doctorado de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social. En Buenos Aires, a los..... de..... de 2....

(Nombre del director, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del co-director, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

RESUMEN

Guadalupe Mariana Gallo
Directora: María Julia Carozzi

Resumen de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

El objetivo general de esta tesis es analizar etnográficamente las prácticas musicales y de baile social vinculadas al fenómeno socio – estético *dance* como una nueva configuración socio musical convocante de sectores juveniles de grandes concentraciones urbanas en el contexto local. Dicho análisis, tiene en cuenta las transformaciones que el *dance* instala en los lazos entre sujetos, músicas, tecnologías y bailes a partir del desarrollo de un paradigma alternativo de producción y consumo del hecho artístico. El enfoque teórico construido para la formulación de la pregunta de investigación y la perspectiva analítica y metodológica, recoge las críticas realizadas a los modelos homológicos que fijan correspondencias entre series sociales y series culturales y a aquellos que al reponer el dualismo música / sociedad tratan a la primera como un objeto que expresa lo social de forma pre – constituida. La tesis parte entonces, de abordajes pragmáticos, de la organización social del trabajo artístico, y de los usos y apropiaciones cotidianas de lo musical para llegar a comprender de qué manera el *dance* (en su dimensión musical y de baile) es una articulación social en sí misma y que requiere, para su comprensión, superar las tensiones entre explicaciones estéticas y sociales. La tesis se basa en una investigación etnográfica con un grupo de músicos y seguidores del *dance* que para llevar a cabo sus prácticas musicales y de baile social, además de circular por distintas localidades y lugares bailables del territorio nacional (fundamentalmente bonaerenses), traman relaciones personales y de amistad entre ellos, y despliegan una serie de sentidos y representaciones respecto al ser electrónico. Estos sentidos los posicionan diferencialmente no solo frente a otras interpelaciones musicales locales extendidas socialmente como el rock nacional, sino también frente a otras versiones de identificación electrónica. En tanto paradigma musical y de baile social alternativo, el fenómeno socio – estético escogido genera sentidos particulares de diferencia y unificación donde se habilitan dinámicas propias de reconocimiento y jerarquización social tanto hacia adentro como hacia afuera de este mundo del arte.

Palabras-clave: música, baile, jóvenes, identificación electrónica, diferenciación social.

Buenos Aires
Diciembre de 2019

ABSTRACT

Guadalupe Mariana Gallo
Directora: María Julia Carozzi

Abstract de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención el título de Doctor en Antropología Social.

The general objective of this thesis is to ethnographically analyze the musical and social dance practices linked to the socio-aesthetic “dance” phenomenon. The latter is depicted as a new socio-musical configuration assembling youth sectors inhabiting large urban concentrations in the local context. The study takes into account the transformations that dance inaugurates in the bonds between subjects, music, technologies and dances stemming from the development of an alternative paradigm of production and consumption of the artistic fact. The theoretical approach created for the formulation of the research question and the analytical and methodological perspective, gathers the criticisms made to both homological models establishing correspondences between social and cultural series and those that by assuming the music / society dualism treat the first as an object that expresses the social in a pre-constituted way. The thesis, then, adopts a pragmatic approach to the social organization of artistic work and to the daily uses and appropriations of music in order to understand how dance (in its musical and dance dimension) is a social articulation in itself requiring, for its understanding, overcoming the tensions between aesthetic and social explanations. The thesis is based on an ethnographic investigation with a group of dance musicians and followers who in order to carry out their musical and social practices not only move through different locations and places of the national territory (mainly in Buenos Aires) but also establish personal and friendly relationships displaying a series of unique representations regarding the electronic being. These distinctive meanings position them differentially in relation to other socially extended local musical interpellations such as national rock and other versions of electronic identification. As a musical paradigm and alternative social dance, the socio-aesthetic phenomenon analyzed generates specific ways of differentiation and unification enabling distinct dynamics of recognition and social hierarchy in and out of this world of art.

Key-words: music, dance, youth, electronic identification, social differentiation.

Buenos Aires
December 2019

A la compañera del trato más valioso de mi vida. Te llevo siempre conmigo, Pelu.

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	12
Llegar al <i>dance</i>	11
Apuntes sobre nuevas músicas y movimientos de la noche	16
El <i>dance</i> como objeto de estudio de las ciencias sociales..	30
¿Cómo es música y baile el <i>dance</i> ? ¿Cómo abordar la noche electrónica?	49
Sobre el trabajo de campo.....	60
Sobre el contenido y organización de la tesis.....	63
Capítulo 1	
La fiesta itinerante: DJs, músicas y bailarines que circulan con “buena onda”.....	66
1.1. La movida del oeste siempre fue muy grossa.....	69
1.2. El <i>techno</i> es fiesta, la marca de Sergio López.....	77
1.3. Salir a bailar, salir a tocar siguiendo a Sergio.....	93
Tejido musical móvil y multi - centrado.....	111
Capítulo 2	
Ser parte. Una fiesta entre todos.....	115
2.1. Esto es otra cosa	118
2.2. Estar ahí. La importancia del <i>en vivo</i>	133
2.3. Los tiempos de la “fiesta”	145
El aquí y ahora de encuentros originales e irrepetibles	158

Capítulo 3

Poder bailar lo que me pinta. Bailes libres, posibles y observados en pistas <i>dance</i>	163
3.1. Los nuevos hippies: ¿el mensaje dónde está?.....	167
3.2. Palabras habladas sobre un baile más allá de lo verbal	172
3.2.1. El baile como comunicación.....	172
3.2.2. “Buena onda” y conexiones energéticas.....	178
3.3. Junto a las palabras y otras palabras habladas: el baile en observación.....	186
Palabras en movimiento	201

Capítulo 4

Armar un set con el propio <i>techno</i>. Lo musical detrás de lo musical	206
4.1. Ayudas musicales	208
4.2. Clasificaciones musicales	222
4.3. Ahijados buenos, hijos desobedientes	231
Lo musical detrás de lo musical	249
Conclusiones	254
Bibliografía.....	266

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por el gran apoyo económico recibido a través del otorgamiento de las Becas Doctorales Tipo I y Tipo II que permitieron una inserción y dedicación plena a los estudios de posgrado y a emprender esta investigación. Conjuntamente, agradezco a la Universidad Nacional de San Martín, en especial al Instituto de Altos Estudios Sociales (donde estuvieron radicadas ambas becas) por el excelente clima de trabajo brindado durante tantos años. Los profesionales y los variados instrumentos ofrecidos por esta institución resultaron sumamente inspiradores, pertinentes y esenciales para proyectar y completar tanto el deseo de una formación doctoral como el de una investigación etnográfica rigurosa en lo académico y ajustada a los propios intereses. A su vez, pretendo hacer extensivo el agradecimiento al personal administrativo de esta casa de estudios por las orientaciones y facilidades desplegadas en la culminación de este proyecto.

En este marco institucional, los sucesivos debates e intercambios con docentes y compañeros del Doctorado en Antropología Social; e igualmente los diversos materiales y actividades propuestas, fueron instancias valiosas y estimulantes para el aprendizaje agradable y el ejercicio de la mirada disciplinar actualizada en sus discusiones académicas. En este trayecto formativo agradezco los tiempos dispensados, las ideas compartidas, sugeridas y construidas colectivamente con los distintos compañeros de cursada; y destaco los aportes de los docentes encargados de los distintos Talleres de Tesis (Pablo Semán, Luis Ferreira, Laura Masson y Máximo Badaró) al transformarse en contribuciones precisas para el armado y problematización del campo de estudio escogido, y la definición de un punto de vista propio. Formando parte del Instituto de Altos Estudios Sociales, quiero reconocer puntualmente a Luis Ferreira en su tarea de coordinación académica, orientación gestiva y consejos profesionales comunicados; así como

también los útiles y cálidos apoyos recibidos por parte de Gabriel Noel, José Garriga Zucal y Rolando Silla.

Los colegas del Núcleo Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad radicado en el Instituto de Altos Estudios Sociales y dirigido por María Julia Carozzi, se merecen un especial agradecimiento. Denise Osswald, Hernán Morel, Belén Hirose, Santiago Battezzati, Juan Felipe Castaño Quintero, Juliana Verdenelli, Sayuri Raigoza fueron –y siguen siendo– los compañeros más generosos, sensibles, lúcidos y presentes con quienes compartir y resolver las desventuras, aciertos, incertidumbres de la implicación, mutación y deconstrucción de nuestros cuerpos y sus prácticas en estas áreas de estudio. Junto a ellos el sueño de un trabajo fértil y representativo, colmado de risas contagiosas y escuchas atentas se sustancia en cada reunión y proyecto emprendido.

A mi directora, María Julia Carozzi agradezco profundamente su temple firme, diestro, ingenioso y amoroso para trazar un camino posible entre mis deseos y fantasmas negros más convincentes. El trabajo de investigación, análisis y escritura bajo su dirección, logró abarcarme sin escisiones ni generalidades. La integración de la mujer estudiante bailarina con afán explorador nocturno fue el resultado que María Julia imprimió en nuestros encuentros y sesiones de debate. La particularidad de su lectura no solo estaba en la agudeza de sus devoluciones sino en la inagotable creatividad para resolver problemas, sugerir bibliografía, potenciar y lucir el trabajo de campo realizado. Su honestidad intelectual y generosidad para compartir materiales y claves de orientación etnográfica; para implicarse en este proyecto como si fuese propio y para resignificar lágrimas y dudas, han sido destacables y sostenidas en nuestro camino conjunto. El valor del trabajo junto a María Julia excedió lo estrictamente “tesístico” para abarcar otras artes y dimensiones de la investigación en cuanto a la divulgación científica, el trabajo con colegas, la formación y la inmersión en nuevas áreas de interés dado su notable expertise socio - antropológico.

A Pablo Semán agradezco el acompañamiento prolongado en mi formación y las variadas oportunidades de trabajo compartidas. Su disposición incansable para

construir un lenguaje cercano a mi sensibilidad plagado de metáforas culinarias, deportivas, estéticas, náuticas fue sumamente efectiva para hacer cuerpo que navegar es preciso en ésta y en todas las tareas por comenzar.

Asimismo, la concreción de esta tesis no hubiera sido posible sin los trabajos pioneros en el ámbito local de Gustavo Blázquez y Víctor Lenarduzzi sobre el fenómeno musical y de baile social seleccionado. Valientes y perspicaces para abrir caminos alternativos de exploración temática con los riesgos y condiciones que en ocasiones ello implica; Víctor y Gustavo igualmente han sido bondadosos y alentadores para con mi investigación compartiendo materiales, lecturas, datos, salidas y pasos de baile en diferentes pistas. Sumo a Ornela Boix y Victoria Irisarri a los agradecimientos por ser acompañantes arriesgadas e inteligentes en ampliar la mirada de lo nuevo relevante, y montar puentes de intereses y conversaciones comunes que enriquecen nuestros trabajos.

Por otro lado, subrayo y agradezco la participación de todos aquellos músicos, bailarines y apasionados y hacedores de la noche dance en general que brindaron sus momentos de ocio, saberes electrónicos, recorridos biográficos, invitaciones a bailar y relaciones de amistad para ser descritos etnográficamente e incluidos en esta tesis.

La sinergia del grupo Guapas se merece un reconocimiento grandioso por lo que germina y habilita ese bloque humano. Fueron y son risa, faro y red en los meandros no solo académicos sino también personales de toda textura y color que sucedieron durante este andar. La potencia de esta tropa de mujeres obreras de vida y recicladoras de deseos disuelve completamente la ilusión que separa lo virtual de lo real. Nunca la presencia virtual se sintió tan real en mi pecho, en mi piel como con ellas. Y también un profundo agradecimiento a cada una de ellas por separado: Carolina Spataro, Verónica Moreira, Malvina Silba, Carolina Justo Von Lurzer, María Mercedes Liska, Débora Gorban, Marina Sánchez de Bustamante, Libertad Borda, Florencia Gentile, por abrirme a sus vidas, a sus cuidados y a su amor. La amistad de Sabrina Calandrón, Víctor Lenarduzzi, Marcela Cuatrín, Gladys Ketz y

Mónica Montero fueron del mismo modo compañías indelebles que me rodearon con su cariño y mejores deseos.

Un hondo y eterno agradecimiento a mis padres por transferirme un ritual musical que, además de despertar un interés académico y posibilidades laborales, me nutre de herramientas y placeres vitales que siempre tendré a mano. Gracias por comprender mis ausencias y las vueltas que el pulso del trabajo de campo impuso todos estos años; por abrazar este proyecto casi a ciegas, en silencio y sin dudar; por amarme sin más y por ser respetuosos de mis pasos. A mi hermana Luciana le agradezco su corazón noble y capacidad inagotable para reinventar su estoicismo y presencia a mi lado. Al Chino, por llevarme a caminar por la vereda del sol, por enseñarme nuevos y divertidos bailes de amor.

INTRODUCCIÓN

Llegar al *dance*

La escena familiar de escucha musical luego de cada cena se repitió a lo largo de toda mi infancia. En el *living* de la casa mientras mojábamos barritas de chocolate Águila en unas copitas con Caña Legui, durante una hora o dos, en unas bandejas marca BSR del Audinac sonaban distintos vinilos antes que tuvieran el valor de lo *vintage*. Los *CDs* se sumaron a los vinilos para cuando ya podía operar sin riesgos el centro musical y la música acompañaba los tiempos en soledad a la vez que las reuniones con amigos. Armando intuitivamente *playlists* en *cassettes* con las músicas que conocía hasta ese momento, le daba continuidad a los propios viajes emocionales para mejorar las caminatas y los traslados a las distintas actividades. La idea de un clima musical, una sucesión perfecta, un enlace imperceptible entre dos cosas diferentes era un fin sin mucho éxito; el anhelo de un ritmo sin pausa me era inalcanzable: *stop*, el vacío del silencio y la lectura de una nueva canción con más de cinco segundos de demora. Con el regalo de un equipo musical Aiwa a cambio de la fiesta de 15 años, la colección personal de música creció como también los artistas conocidos más allá de *lo típico del rock nacional* y de lo que proyectaba el canal MTV o presentaba la revista Inrockuptibles.

En Bahía Blanca en los '90, el circuito de salidas nocturnas musicales ofrecía recitales, mega - recitales, boliches, fiestas en los colegios, zapadas y trasnochadas en centros culturales, clubes o sociedades de fomento con públicos bastante diversos pero diferenciados entre sí. Hacia fines de esa década, la mudanza a Buenos Aires para arrancar los estudios en la universidad, implicó la apertura a una serie salidas con experiencias socio - musicales totalmente desconocidas para mí: bares de todos los tamaños, donde se organizaban recitales, ubicados en distintos barrios, con diversos públicos y en cada uno de ellos la intención de una propuesta musical

alternativa. Y también, se hicieron presentes las incursiones en locales exclusivos¹; en boliches que también eran teatros; en boliches para *gente del interior*. Asistí y canté en recitales organizados en anfiteatros, plazas, explanadas, centros comerciales, centros culturales con ciclos musicales que reunían a artistas que estimaba incompatibles, en restaurantes mientras se comía, en marchas, manifestaciones populares, fiestas patrias, fiestas al aire libre, en festivales esponsorados por compañías millonarias, festivales sobre artistas emergentes, en galpones. Es más, la oportunidad de *salir sola* dejaba de estar vedada siendo mujer. El fin de los '90 en la Ciudad de Buenos Aires (aun siendo una recién llegada) te hacía sentir los últimos coletazos de la explosión creativa y el ambiente social disruptivo instalado por el *under* porteño durante la década del '80 (ya transformado como marca de innovación cultural de época). Las últimas vivencias de unas noches doradas se fundían con la sensación de lo nuevo gestante que diversificaba cada vez más las salidas a bailar, a divertirse, a yirar por ahí.

Habituada a ir a recitales con ropas viejas y cómodas, y a bailar a discotecas con lo más nuevo y lindo que tenía en el guardarropas, la asistencia a mi primera *Creamfields* me enfrentó ante la ausencia de un saber. Mientras las noches en los boliches transcurrían entre caminatas buscando chicas/os, conversando en rincones y bancándonos en los baños; toda la disposición física que los eventos *dance* involucraban, resultaba desafiante para nuestro grupo de amigos. Lookearnos de otras maneras, preparar nuestros cuerpos con cierta antelación para consumir algunas sustancias, conseguirlas, buscar información, ajustar las cantidades y combinaciones, aprender a sentir sus efectos y gozar de otros placeres, descubrir otras sensibilidades, y básicamente bailar continuamente durante horas. Como un exponente más de la última generación analógica retratada por Mauro Libertella en su novela *El invierno con mi generación*, los nuevos sonidos de la juventud inauguraron segundas educaciones musicales y en mi caso especialmente el habitar del cuerpo en

¹ Dejando atrás los popurrí musicales que pretendían interpelar o contentar *a todos* con los internacionales del momento, los clásicos del rock nacional para que pogueen los varones, los latinos para que se luzcan las mujeres, los lentos de todos los tiempos, los fiesteros para despedir la noche *bien arriba*.

movimiento. Esta serie de pasos iniciales hacia mayores exploraciones corporales a partir de una música que me resultaba una incógnita, coincidió con la instancia de formación de Maestría. Y a pesar que cuando ingresamos a los *treinti* varios del grupo de amigos dejaron de salir, otros seguimos en la noche.

Mi búsqueda nocturna como *dancer* sumada a un interés académico continuó y gracias al comentario de un amigo, conocí las pistas de baile de un local llamado Tacna ubicado en el centro histórico de la ciudad porteña. Él lo había catalogado como “uno de los lugares más *trash* de la ciudad”. Un club de baile por el que rememoré la sorpresa y el desconcierto de mis primeras salidas en la Ciudad de Buenos Aires. Un ambiente oscuro, pequeño y muy ruidoso albergaba a distintas generaciones de músicos, públicos sumamente heterogéneos en cuestiones estéticas, pertenencias sociales y afinidades musicales. Lo seleccioné como puerta de acceso para la investigación etnográfica de Maestría a propósito de notar que el tratamiento del *dance* local como objeto de estudio sociológico aún no había captado la atención que comparativamente otros géneros y escenas musicales sí habían despertado. ¿Y por qué Tacna?

Este club de baile surgía como una alternativa ante las instancias y eventos masivos que en mi trayecto personal había descubierto y que eran mayormente asociados al fenómeno. A su vez, exhibía una vigencia como referente artístico, gozaba de un profundo aprecio por sus asistentes y *DJs*, y cuestionaba las caracterizaciones más extendidas –y también las nostálgicas– respecto a lo electrónico. Tacna era un enclave de continuidad con aquellas mejores épocas del *dance* en Argentina que congregaba a la vieja guardia y a las nuevas camadas, recuperando cierto espíritu *under* pero a su vez encarnando las dinámicas de producción y consumo musical propias de su época. Resultaba ser un foco de creación y distinción electrónica donde se trazaban conjuntamente proyecciones artísticas, intenciones laborales, vínculos personales, la apropiación de un espacio físico, el ordenamiento de una rutina y el propio momento de ocio en el acercamiento de concurrentes, habitués, dueños y trabajadores del lugar. La respuesta por la elección de Tacna, se construyó asimismo en el diálogo con la bibliografía específica

que muestra una tendencia generalizada a no problematizar los matices, variedades y conflictos sociales que se dan al interior de este fenómeno socio - estético y en su despliegue.

La investigación etnográfica en mi etapa de Doctorado, sostuvo la motivación que generó esa respuesta y se adentró en la tarea de abordar al *dance* como expresión estética capaz de habilitar interpelaciones alternativas entre sus seguidores pero sin dejar de problematizar las representaciones –tanto nativas como bibliográficas– que no sean sensibles a su pluralidad, complejidad y extensión. En este sentido entonces, esta tesis muestra una prolongación y un contrapunto con los intereses que me llevaron a desarrollar el estudio para mi formación de Maestría pero lo realiza para mostrar diferencias e introducir nuevas preguntas. Si en el primer trabajo etnográfico sobre la reconstrucción nativa de los sentidos asociados alrededor de la idea club de baile, proyección artística y laboral y ocio se presentaban aunados en la habitación de un mismo espacio y tiempo; en el nuevo contexto empírico, claves alternativas sostienen la expresión *techno* de los sujetos observados. Con similitudes, continuidades, diferencias y tensiones entre sí, ambas experiencias forman parte de los desarrollos locales de la electrónica e interrogan sentidos comunes y cristalizados relativos a un mismo mundo musical.

Apuntes sobre nuevas músicas y movimientos de la noche

La presentación de la historia del fenómeno socio – estético escogido para abordar no evita el riesgo de ser inconclusa, fragmentada y parcial si no tenemos en cuenta que esa pretensión está atravesada por lo argumentado por Pablo Alabarces (1995) y Ana María Ochoa (2003) respecto al carácter impuro, cambiante y no consensual de los criterios mediante los cuales definimos y distinguimos los géneros musicales. Es decir que, en el corazón de esa tarea habitan los debates tanto académicos como de los mismos sujetos que encarnan y difunden esas prácticas musicales y de baile social sobre lo que consideran dentro, fuera y próximo a todo

fenómeno socio – estético. Asimismo, esta tarea nace con la dificultad de ser saciada porque el proceso a datar está permanentemente completándose y nutriéndose de sucesivos aportes de investigaciones específicas a esta cultura musical y de baile social como también de estudios relativos a temáticas y sonoridades conexas como las relativas al ocio y la nocturnidad, al uso de sustancias psicotrópicas, a la emergencia de nuevas tecnologías en la producción y escucha musical, entre otros. Más bien se trata de una tarea inacabada de historización en un presente continuo y que cada contexto local matiza con particularidades a pesar de ser un fenómeno entendido como global. La última cuestión que suma complejidad a este proceso está relacionada con la escasa atención que el *dance* recibió dentro del campo de estudios sociales nacionales en comparación a otras sonoridades y bailes sociales.

El fenómeno musical y de baile seleccionado para analizar puede ser referido a través de distintas denominaciones: música electrónica de pista de baile, música *dance*, electrónica *dance*, electrónica de pista, electrónicaailable o para bailar, entre otras. Aun cuanto en algunas de sus denominaciones más comunes como “música electrónica”, “la electrónica”, “lo electrónico” la presencia de la práctica de baile no es explícitamente mencionada, lo cierto es que son formas abreviadas de las anteriores referencias y que la centralidad del baile no es soslayada ni minimizada en ninguna de ellas². Las producciones de los encuentros musicales y de baile a los que la tesis alude –conocidos como raves, fiestas³, festivales electrónicos, clubes de baile o bien pistas de baile en boliches o discotecas–, junto a las expectativas de los concurrentes, se orientan y definen principalmente a través del baile. En estas sonoridades, el baile y lo musical se encuentran no solo vinculados sino estrechamente implicados al punto que no se diferencian en las mismas alusiones de los participantes a estos encuentros.

² Se aclara que, en un sentido amplio, la denominación de música electrónica no se circunscribe exclusivamente a su versión *dance* ni a los encuentros de baile como *raves*, clubes de bailes, fiestas, festivales electrónicos. Dentro del metagénero (Braga Bacal, 2003) música electrónica, existen versiones noailables, experimentales y consideradas eruditas que quedan por fuera de los alcances de esta tesis.

³ Privadas o no.

Teniendo en cuenta lo anterior, brevemente en el contexto internacional, los precedentes más remotos del fenómeno *dance* se encuentran en la música de experimentación electroacústica de inicios de 1900 gracias a músicos / instrumentistas / diseñadores como John Cage, Pierre Henry y Arnold Schönberg (entre otros), quienes además de emplear como instrumentos musicales objetos no estándares o tradicionales, sus experimentaciones musicales desafiaron normas básicas occidentales de composición, estética y organización musical como la armonía y la melodía; su concepción ampliada de la música definida a través de los sonidos la liberó de las intervenciones e imperativos humanos (reposicionando el rol del compositor y revaluando la tarea de improvisación); y con la creación de nuevos aparatos y máquinas electrónicas la relación entre música, silencio y ruido impactó fuertemente en el desarrollo de la danza contemporánea (Llés, 1998; López, 2002⁴).

Los antecedentes más cercanos del *dance* se ubican principalmente en un abanico amplio de influencias musicales que incluye desde el rock, el jazz, la música ambiental, el flamenco y también sonoridades jamaicanas, brasileñas y africanas (Llés, 1998; Lenarduzzi, 2012). Sin embargo, los más directos y consensuales por parte de la bibliografía que refiere a la historia electrónica, se hallan en la denominada música disco, que ambientaron y promovieron la cultura de las discotecas durante los '70 y con la acentuación de sus componentes electrónicos en su transición hacia la década siguiente -que pueden notarse en temas que se volvieron famosos como "It's Raining Men" de las Weather Girls- (Llés, 1998; Kyrou, 2006; Broughton y Brewster, 2006; Lenarduzzi, 2012; Shapiro, 2012). El primer sintetizador⁵ creado por Robert Moog unos años antes de la eclosión de las discotecas, que llegó a ser un instrumento transversal y omnipresente a todas las

⁴ Es pertinente aclarar que, en esta tesis, solo se pretende hacer una presentación general de los principales hitos internacionales y locales referidos al proceso de crecimiento, desarrollo y expansión del fenómeno *dance* que incluyen todas sus versiones estilísticas (*house, techno, acid house, deep house, trance, psy trance, progressive house, minimal*, entre otras). Para análisis exhaustivos y detallados relativos a esta música y baile social ver: Llés, 1998; Brewster y Broughton, 1999; Reynolds, 2002; Diederichsen, 2002; López, 2002; Collin, 2002; Braga Bacal, 2003; Kyrou, 2006; Broughton y Brewster, 2006 y 2007; Lenarduzzi, 2012).

⁵ Un teclado capaz de reproducir infinidad de sonidos de una amplia gama de instrumentos.

composiciones de la época, es igualmente central para las creaciones características de todas las variantes estilísticas del dance.

En términos sociales, el espíritu inclusivo y transgresor que alcanzaron las discotecas norteamericanas referentes de los '70 al funcionar como templos de encuentro, disfrute y danza de minorías sexuales, étnicas y de clase en el marco de la oleada liberacionista que luchaba contra las represiones y persecuciones policiales (Lenarduzzi, 2012), se trasladó –o mejor dicho continuó– en aquellos locales y clubes de baile donde las primeras sonoridades dance fueron tocadas. Por ejemplo, Frank Broughton y Bill Brewster en su libro *Historia del DJ*, sobre la discoteca de Warehouse (ubicada en Chicago y a la cual se le atribuye el nacimiento de la variante house dentro del *dance*), mencionan que en sus comienzos allí sonó música disco “pura” y “dura”, y que era un club marginal al estar orientado a la comunidad negra y gay y estar encabezada por un *DJ* con ese mismo perfil llamado Frankie Knuckles (2006: 16-18). A finales de los '70 la modalidad de grandes bailes improvisados en lugares públicos por parte de jóvenes negros de las principales ciudades de Estados Unidos como Nueva York al ritmo de pinchadiscos como Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa que combinaban los aportes del disco y el funk con las expresiones artísticas que englobaba el movimiento del hip hop y la música jamaicana adquirieron una presencia regular en esos paisajes urbanos; y fueron sin duda un sedimento cultural fundamental para que luego pudieran proyectarse las *raves* como eventos sociales propios de la electrónica (al menos en su dinámica inicial articulada a la apropiación espacios públicos con o sin habilitaciones municipales, al aire libre, autogestivas, etc.).

En la primera mitad de los '80, la música disco –incluyendo todas sus influencias y manteniéndose como espacio de pertenencia de ciertas minorías sociales y sexuales– atravesó lo que se llamó una segunda edad de oro por su renovación creativa (Lles, 1998) dada por la instalación de una cantidad considerable de hits provenientes de productores y músicos *underground*⁶ y por el surgimiento de

⁶ Refiero a sellos discográficos que no eran sumamente reconocidos o que pertenecían al *mainstream* del mercado discográfico.

nuevos espacios de baile social que se transformaron en la punta de lanza de la vanguardia musical nocturna de grandes concentraciones urbanas (como las discotecas americanas Paradise Garage y Warehouse, rebautizadas como clubes de baile). A pesar de este recambio musical que las discotecas protagonizaron en esta segunda edad de oro, cierta esencia del fenómeno disco comenzó a quedar cada vez más lejos de lo nuevo que emergía con fuerza como una propuesta diferencial. Como instancia social y musical pre – *dance*, las discotecas de mediados de los '80 ya mostraban un fuerte arraigo de las músicas de bombo marcado, las experimentaciones con múltiples tecnologías y las cinéticas por parte de los concurrentes. La llegada de nuevas mezclas musicales a públicos más masivos y heterogéneos, estuvo relacionada a la rotación de las figuras de los *DJs* del momento por las distintas cabinas de los clubes de baile; como así también a la difusión de este tipo de músicas electrónicas por parte de las radios. La gestación de un entorno de locales exclusivos a los sonidos electrónicos, de músicos y aspirantes a *DJs* totalmente familiarizados con el uso de los sintetizadores y con las técnicas alternativas de ejecución (como el *spinback*⁷), productores, agentes de difusión dedicado a un mercado electrónico (mayormente del *house*), ya estaba cristalizado cuando concluyó la segunda mitad de la década del '80 en el escenario americano liderado por las ciudades de Chicago, Detroit y Nueva York.

Un mayor nivel de expansión social y geográfica del fenómeno fue completándose en los primeros años de la década del '90 al volverse más fluidos los diálogos e intercambios entre producciones electrónicas europeas y las americanas. Gran Bretaña, Bélgica, Holanda, Alemania, España consolidaron su protagonismo dentro de la creación y consumo del *dance* a la vez que generaron variaciones que singularizan musicalmente cada lugar o región. Por ejemplo, pistas de baile berlinesas, de Manchester, Frankfurt, y de las islas Baleares se convirtieron en mecas y mitos electrónicos igualmente reconocidos como los que unos años antes concentraron los locales americanos. Este proceso estuvo a su vez impulsado gracias a la popularización que adquirieron las *raves* inglesas entre 1988 y 1992, a través del

⁷ La técnica de girar el disco al revés de las agujas del reloj para generar un efecto de sonido.

cual este tipo de fiestas multitudinarias se internacionalizaron como un modelo de encuentro musical y de baile social típico del *dance*.

En el contexto local según reseñas periodísticas (Riera, 1998; Civalé, 2011) y referencias bibliográficas (Pujol, 1999; Belloc, 1998; Lenarduzzi, 2010 y 2012), el nacimiento de un lenguaje y cultura musical y de baile electrónicos es consensualmente referido a la década del '80. Sin embargo, la habilitación de la emergencia y despliegue del *dance* como fenómeno socio – estético de gran visibilidad y convocatoria debe ser articulada a una serie de dinámicas y transformaciones sociales que en materia de ocio y nocturnidad sucedieron a partir de la década del '60 en grandes concentraciones urbanas, justo cuando comenzaron las experimentaciones con sonidos semejantes a los actuales de la electrónica. A los fines de entender el nacimiento de la noche *dance* y también a partir de ello, el de la construcción del problema de investigación, resulta necesario reponer algunos hitos significativos y modalidades de socialización nocturna y de producción musical que cristalizaron prácticas en las que luego este fenómeno estético se inscribió o bien a partir de los cuales se construyó diferencialmente. A su vez, este breve recorrido por algunas de las principales inflexiones de la noche bonaerense⁸, ofrece un marco más amplio al que se refieren las trayectorias biográfico - musicales de los sujetos presentados en esta investigación etnográfica. ¿Qué alternativas para la diversión se relevaban y diversificaban entre los jóvenes en grandes concentraciones urbanas locales antes de mi elección sobre este tema de estudio? ¿Qué tipo de noches antecedieron a los amantes del *dance* observados etnográficamente para esta tesis? ¿A qué lugares, discotecas, dinámicas de enlace musical recurrieron estos sujetos en sus recuerdos y relatos biográficos durante nuestras charlas y tiempo compartido? ¿Frente a qué otras prácticas musicales y de baile social intentaron diferenciarse y a través de qué recursos? ¿Cómo definen lo propio del *dance*?

⁸ Cabe destacar la ausencia de referencias periodísticas o bibliográficas que detallen la vida social nocturna relativa a las discotecas y a los sonidos luego asociados al *dance*, más allá de los límites de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La presente tesis pone en evidencia lo anterior junto a la mirada *capitalinocéntrica* de fenómeno socio – estético en cuestión.

Durante la década del '60, uno de los íconos bisagra más sobresalientes de la nocturnidad bonaerense fue la discoteca Mau Mau ubicada en el barrio de la Recoleta de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Allí, entre estampados de imitación safari africano, los mellizos Lata Liste concretaron su sueño de recrear el living lujoso y exclusivo de un millonario que pudiera recibir a cientos de personas. Conscientes del beneficio que les significaba convertirse en una suerte de vidriera social nocturna, sus dueños no cobraban entrada para los ingresos y el éxito radicaba en generar el ansia de pertenecer a ese ambiente de modelos deseadas, estrellas internacionales y deportistas destacados (Civale, 2011:22). Brevemente, en palabras de la periodista Cristina Civale: “Mau Mau opera como discriminante de clase al enfatizar la necesidad de una clientela exclusiva. Con esta nueva disco, nace una opción “sagrada”: un mundo para elegidos.” (Civale, 2011:24). Este tipo de exclusivismo social al que aspiraban replicar y hacer sentir las discotecas de moda y más renombradas de los '60 e inicios de los '70, comenzó a resquebrajarse no solo porque sus puertas empezaron a abrirse a públicos menos selectos sino también por el fortalecimiento de las ofertas de salida de localidades bonaerenses de la zona oeste (en especial las de Ramos Mejía), incluso para el público residente en *La Capital*. Discotecas de grandes dimensiones como Pinar de Rocha, Barbazul, Juan de los Palotes, Divagario (vinculada al ambiente del rock), entre otras, se perfilaron como las mecas de innovación y vanguardismo del momento⁹. Asimismo, nuevas tendencias para divertirse surgieron en torno a los *bowlings*, a los bares y confiterías para hacer *la previa* a la discoteca durante los fines de semana.

A fines de los '70, la inauguración de Experiment evidenció la culminación de un giro sobre el modelo de salida nocturna representados por discotecas como Mau Mau o Pinar de Rocha. La selección de públicos para los ingresos se flexibilizó aún más: y ya no se requería estar o ir en pareja para poder entrar. En la centralidad que adquiere la práctica de baile en la diversión nocturna influyó a su vez la

⁹ Este cambio de época, Civale (2011) junto a Pujol (1999) lo ilustran a través del personaje de historietas llamado Isidoro Cañones, quien a pesar de ser un antihéroe recrea cabalmente el prototipo e ideal masculino de los '70 porque sin pertenecer a las elites acomodadas, logró disfrutar de las fiestas de la alta sociedad vistiendo ropas que años atrás lo hubiesen dejado fuera de esos ambientes sociales.

consagración internacional que la discoteca neoyorkina Studio 54 alcanzó por esos años. En este sentido, la riqueza del personaje caracterizado por John Travolta en la película *Fiebre del Sábado por la Noche* (Tony Manero), no solo estaba dada por haber encarnado una serie de cambios referidos a lo estético y a comportamientos masculinos dominantes sino también por haber visibilizado la legitimidad que esa práctica corporal comenzaba a adquirir entre los sectores juveniles en contextos sociales heterogéneos en el sentido de pertenencia económica y orientación sexual. Años más tarde, interpelaciones musicales juveniles de este tipo (con su consecuente repercusión en otros ambientes musicales) se asociarían al *dance*¹⁰. Conjuntamente, en materia musical, las discotecas de los años '70, de la mano del surgimiento de la figura del *disc jockey* (Gallo y Lenarduzzi, 2016), propulsaron y normalizaron la utilización de nuevos recursos, técnicas y ejecuciones (como por ejemplo, superponer acompañamientos rítmicos desde la consola y mezclar unos discos con otros sin solución de continuidad¹¹) para las creaciones musicales. Sobre esto, caben destacarse las participaciones de los *disc jockeys* Alejandro Pont Lezica, Rafael Sarmiento, Oscar Calderón, entre tantos otros, como referentes significativos para algunos de los músicos mencionados en esta tesis.

La preocupación por un *pertenecer* y *ser parte* del exclusivismo social instalado por las discotecas de los '60 y '70, adquirió nuevos matices en sus interpretaciones a partir del inicio de los '80¹². La tendencia a buscar diferenciarse del resto de los bailarines a través de una estética personal y singular, caracterizó a las convocatorias de distintos espacios de baile social durante esa década. El nuevo emblema surgido se llamó New York City: una discoteca ubicada en el barrio de

¹⁰ La cultura del rock nacional dio cuenta del alcance de estas transformaciones estéticas y sociales en la vida social nocturna cuando entre otros hechos, la revista *Expreso Imaginario* critica la repercusión de la película *Fiebre del Sábado por la Noche*, publicando en su tapa la cara de John Travolta / Tony Manero con un tomate estrellado en su frente.

¹¹ También llamado *mixing* entre estos músicos.

¹² La alternativa que se impuso, fue la de adoptar un look personalísimo, construirse y mostrarse como ícono de algo, inclusive como un *freak* por lo que el ingreso a las discotecas de moda, se representó como una expectativa más accesible. No obstante esto, la ley de la portación de cara y del *dress code* elegante siguieron rigiendo como criterios de selección de los encargados de las puertas de aquellos espacios de baile más reconocidos (Civale, 2011:87).

Chacarita con capacidad para cuatrocientas personas, ambientaciones a cargo de un escenógrafo del Teatro Colón y jóvenes que oficiaban de nacies relacionistas públicos encargados de reclutar convocatoria variada¹³. En ese local, según rememora uno de ellos, *DJ* Dr. Trincado: “...nos juntábamos los chetos y los modernos, los que nos gustaba bailar, los que nos empezaba a agotar esa cosa machista del rock...”¹⁴. Los aportes de La City para el posterior desarrollo de la cultura *dance* descansaba en su orientación para fomentar aquello relativo a las nacies exploraciones musicales, especialmente las vinculadas a las sonoridades más *pop* y *disco*. En su programación musical, los tramos dedicados a *lo nuevo* se expandieron progresivamente hacia el horario central de la noche y estuvieron dirigidos a una interpelación corporal que se distinguía de la del mundo del rock. En paralelo, la actividad de la noche porteña de los '80 se multiplicó entre otras propuestas variadas que se desarrollaron en espacios culturales, bares y locales de experimentación artística (Café Einstein, Novecento, Cemento, Parakultural, Freedom, Palladium, Bolivia) que a su vez se revigorizaron con la vuelta de la democracia. En términos generales, este tipo de espacios ofrecían múltiples posibilidades de uso y actividades (bailar, comer, exponer obras artísticas).

Hacia fines de la década del '80 y principios de los '90, además de aquellos locales que oficiaban como difusores reconocidos de los nuevos sonidos electrónicos (como Morocco, Ave Porco, Buenos Aires News, Pachá, El Cielo), y aquellos de menor envergadura e igual influencia (como Club Caniche, Age of Communication) (Belloc, 1998; Civalle, 2011; Gallo, 2012b; Lenarduzzi, 2010 y 2012); desde la

¹³ En relación a esto, *DJ* Dr. Trincado recordó que junto a otros jóvenes eran “contratados” por esa discoteca como *dancer* para bailar durante toda la noche en lugares visiblemente estratégicos (como parlantes) vistiendo ropas o disfraces llamativos, provocadores, muchos de ellos de temática futurista o religiosa. Y agregó: “Antes que músico, fui *dancer* en La City”.

¹⁴ Sobre esto, resulta elocuente lo que Civalle reproduce como las indicaciones de uno de los dueños de esta discoteca a su portero: gente elegante sí pero ni grasa ni ordinaria (Civale, 2011).

producción musical, grupos como El Signo¹⁵ o Los Encargados¹⁶ (Riera, 1998) con una marcada inclinación hacia la exploración con tecnologías digitales o no convencionales hasta ese entonces, adquirieron mayor visibilidad y reconocimiento en el campo de la música popular juvenil, transformándose en agrupaciones *a imitar* en términos tanto estéticos como musicales. Cada vez más las inclinaciones musicales de ciertos sectores juveniles estaban canalizadas en los entrenamientos con nuevas tecnologías para tocar y componer. A su alrededor, proliferaron las fiestas con esos sonidos emergentes y las ofertas de salidas electrónicas se estabilizaron volviéndose cada vez más regulares y variadas en sus propuestas (por ejemplo a través de festivales, fiestas o ciclos musicales temáticos), horarios (inaugurándose los primeros *after hours*¹⁷), y en la heterogeneidad de estilos dentro de este meta - género musical que podían escucharse y bailarse (Braga Bacal, 2003).

Avanzada ya la década del '90, el afianzamiento del fenómeno *dance* en Buenos Aires fue notorio: institutos y centros culturales como el Goethe - Institute y el Centro Cultural Recoleta organizaron eventos artísticos asociados a estos sonidos que, con el tiempo, fueron evocados e immortalizados por los seguidores más antiguos como encuentros electrónicos originales. Sumado a esto, con convocatorias de más de dos mil personas en cada una de sus primeras ediciones se llevaron a cabo las raves¹⁸: Underground Park, Buenos Aires Dance Parade y Ultimate Rave.

En la descripción de este proceso de consolidación de nuevas producciones musicales articuladas a determinadas instancias y modalidades de socialización nocturnas, caben destacar los aportes de sociedades de *DJs* locales como Urban

¹⁵ Agrupación local considerada pionera dentro de la electrónica, nacida por iniciativa de los hermanos Bruno y Gastón Stagnaro, entre otras participaciones musicales.

¹⁶ Los Encargados es considerada la primera banda musical de *techno – pop* de Argentina y estaba liderada por el músico, compositor y productor musical Daniel Melero que posteriormente también se destacó por sus colaboraciones con Soda Stéreo, Los Brujos, entre otras agrupaciones locales.

¹⁷ Los *after hours* son lugares, bares, fiestas a los que se puede concurrir para seguir bailando y escuchando música a partir de la madrugada o a primeras horas de la mañana. Allí se continúa *la noche* luego del cierre de las discotecas y boliches hasta el mediodía aproximadamente.

¹⁸ Fiestas electrónicas de gran convocatoria.

Groove¹⁹ o Dj Union²⁰ en la difusión de los medios masivos de comunicación, planeación de la primera camada de eventos electrónicos masivos²¹, y en la expansión del *dance* hacia otras provincias del territorio nacional. A través de estas asociaciones de músicos, la centralidad del *DJ* se precisó y solidificó distinguiéndose de los roles asignados a figuras similares precedentes. El desempeño de los *DJs* salientes de esta época se desmarcó de la imagen del sonidista, musicalizador, amenizador musical de las pistas de baile con la cual se definía casi indistintamente a los *disc jockeys* de las décadas del '60, del '70 e inicios de los '80, para compararse con las habilidades asignadas a los *músicos tradicionales*²². Junto a esto, los distintos recursos tecnológicos (digitales y analógicos) y compositivos (como el sampleo²³ o *loops*²⁴, entre otros) para el armado de sus sesiones musicales (*sets*) empezaron a debatirse en su consideración como instrumentos y técnicas musicales (Gallo y Lenarduzzi, 2016). Los medios masivos de comunicación intentaron dar cuenta de este proceso retratándolo como una *movida musical alternativa* frente al conocido mapa que el rock lideraba para gran parte de esos sectores sociales en grandes concentraciones urbanas. No obstante esta explosión pública gracias al desarrollo de

¹⁹ Integrada por los siguientes músicos: *DJ* Mago, *DJ* Luis Nieva, *DJ* Gustavo López, *DJ* Dee Jason, *DJ* Jam-on, *DJ* L'inspector, *DJ* Diego Cid y *DJ* Miguel Silver 303.

²⁰ Integrada por los músicos: *DJ* Dr. Trincado, *DJ* Carla Tintoré y *DJ* Diego Ro-k.

²¹ En reiteradas oportunidades eran estos mismos *DJs* quienes escribían o colaboraban en la redacción de las notas, críticas periodísticas sobre noticias o eventos vinculados al *dance* local ya que los cronistas y periodistas de espectáculos generalmente no estaban imbuidos o familiarizados con la cultura musical y de baile social naciente. Asimismo, muchos de ellos participaban en la redacción de proyectos y de pedidos de financiamiento o para tramitar permisos de habilitación para poder realizar estos encuentros festivos en lugares públicos.

²² Tal como se verá en el desarrollo del Capítulo 2, ello no significa que tras la comparación del *DJ* con un *músico tradicional*, el quehacer primero sea valorado igualmente al quehacer del segundo. Lo que interesa mostrar es que, la respuesta a la pregunta por las habilidades de los *DJs* comienza a trazarse en paralelo a las de una figura musical compositiva y creativa, y no a las de un técnico u operador musical. Por supuesto, el resultado de ese balance entre quehaceres musicales diferentes pero comparables, la posición del *DJ* recurrentemente fue -y lo sigue siendo en muchos casos- desestimada y definida por la negativa.

²³ Brevemente, el sampleo refiere a un fragmento sonoro grabado previamente y que es rastreable (ya sean sonidos, diálogos, otras música, etc.) que el músico inserta dentro de una nueva composición musical (Woodside Woods, 2005).

²⁴ Por su parte el *loop* refiere al hecho de repetir un mismo trecho de una música para formar diferentes ritmos y climas musicales. Su repetición se transforma en una periodicidad rítmica que es la base creativa de la sesión musical (Baldelli, 2004).

esas primeras *raves* en Argentina, el *dance* debió ser *explicado* en sus categorías de organización y de apreciación. En las coberturas de los medios masivos de comunicación y también de los especializados se difundían glosarios que detallaban cuál era la actividad del *DJ*, qué se hacía en esas pistas de baile, quiénes eran los paladines locales y sus influencias musicales junto a explicaciones sobre los términos anglosajones que refieren a sus variedades estilísticas, alusiones de legitimidad a las versiones internacionales, descripciones sobre las vestimentas de su convocatoria y sobre las sustancias psicotrópicas más consumidas.

La etapa de formalización de la producción de la cultura y la noche *dance* estuvo a su vez impulsada por la participación activa de agentes de producción, relacionistas públicos, empresarios, espónsores, publicistas, agencias de *DJs*, en la organización y promoción de los eventos más convocantes, y también en las contrataciones de *DJs* internacionales (Lenarduzzi, 2010 y 2012). La afirmación de este fenómeno también se valió de la circulación de información de manera especializada y concentrada en sitios de internet (como www.buenosaliens.com), en espacios radiales (FM Energy, FM Cristal de Rosario, FM X-Press de Córdoba, entre tantas otras), en disquerías (como Strobe Records, La Cajita) y revistas (por ejemplo Remix. La Biblia Dance). La presencia de jóvenes electrónicos como un grupo de seguidores heterogéneo pero constante y comunicado se visibilizó a través de esas diversas líneas de intercambio de experiencias que los nucleaba y los educaba como públicos y músicos.

Como consecuencia de las anteriores participaciones y aportes, el auge del mercado electrónico local en los 2000 –favorecido, entre otras cuestiones– por los diálogos comerciales estrechos y sostenidos en el tiempo entre empresarios, músicos independientes, escuelas y agencias de *DJs*, referentes nacionales e internacionales (Lenarduzzi, 2010 y 2012), vigorizó y polarizó aquellas tensiones sociales entre seguidores del *dance* respecto a la masividad y autenticidad de esta cultura musical y de baile. La popularización de fiestas electrónicas multitudinarias como Creamfields²⁵ junto a la presencia multiplicada de esta música en discotecas,

²⁵ Reconocido festival internacional de música electrónica. En 2001 se realizó su primera edición en Argentina.

boliches, bares e incluso radios que no eran exclusivas, representaron para gran parte de sus seguidores (los que contaban con más trayectoria o los auto - denominados “entendidos” y críticos de los vaivenes e imposiciones de las modas en el consumo) una inflexión desencadenante de un momento de crisis y empobrecimiento de esta escena local (Gallo, 2012b).

Resumidamente según estas últimas caracterizaciones, el desarrollo del *dance* de la mano de empresarios y organizadores *ajenos* a ese ámbito (es decir, sin formación musical o con intencionalidad de rédito económico), habilitó su transformación en una oportunidad de negocio rentable y en un entretenimiento de fórmula estandarizada carente de estándares mínimos de calidad artística ajustados a lo esencial del fenómeno. Articulado a esto entonces, reductos no masivos por fuera de los circuitos más arraigados, fiestas con baja promoción en medios masivos, la pretensión de una selecta convocatoria y emprendimientos de *DJs* amateurs (jóvenes recién iniciados) o bien independientes a los institutos de formación y de interés comercial, eventos Anti - Creamfields²⁶ fueron para estos “entendidos”, “*underground*”, “los no vendidos”, “los *clubbers*”, las expresiones en las que defendían y experimentaban el espíritu auténtico de las pistas de baile *dance* (Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012b).

Promediando la década de los 2000, la actividad del *DJ* se consolidó como una expectativa profesional, laboral y/o de ocio (como práctica de *hobby*) aun entre sus seguidores de menor edad al constituirse como una opción más a evaluar dentro de los proyectos personales juveniles vinculados a la música. El *ser DJ* –o mejor dicho, el querer serlo– se agregó competitivamente a las alternativas de prácticas musicales vinculadas a otros géneros musicales. Contenidos sobre el quehacer del *DJ* o el de los productores electrónicos fueron incluidos en este tiempo, en las currículas de estudio en distintas escuelas e institutos de enseñanza musical no exclusivos de esta sonoridad.

²⁶ La Anticream o Anti - Creamfields eran fiestas electrónicas alternativas y críticas a las oficiales Creamfields, desarrolladas en las mismas fechas de estas últimas pero lugares públicos, sin la necesidad de pagar entrada. En Buenos Aires, el *DJ* Juan Pryor (músico referente de la primera oleada del *dance* local) fue uno de los principales propulsores de este evento. En su explicación en una conversación informal: en las verdaderas *raves*, “como las de antes”, “podés dejar tus cosas en el piso que nadie te roba ni te toca nada”.

En los últimos años, la afirmación creciente de este fenómeno socio – estético puede notarse en su extensión más allá de sus seguidores y músicos principales al fortalecerse como referente estético a partir del cual otros géneros musicales innovaron estilísticamente disponiendo de los recursos y saberes propios de este mundo electrónico. Por ejemplo, sin llegar a formar parte la cultura *dance* seleccionada para esta investigación –pero de algún modo beneficiadas por su despliegue–, las versiones de tango²⁷, cumbia²⁸ y folclore electrónicos²⁹ surgidas iniciados los 2000 en la música popular argentina, señalan proximidades entre mundos musicales con diferentes procesos de conformación y desarrollo que, indudablemente no hubiesen podido habilitarse sin la difusión y el reconocimiento social adquirido previamente por el *dance* como horizonte posible, atractivo y valorado en un sentido tanto musical como social.

Igualmente, esta gran capacidad de interpelación del *dance*, está subrayada en la utilización de su simbología y significados asociados para múltiples consumos de sectores juveniles de grandes concentraciones urbanas. Sobre esto, la imagen de un *DJ* en plena performance ante una pista de baile es empleada recurrentemente para publicitar bebidas, ropa, comida, productos tecnológicos, bares, restaurantes, y cualquier otro producto o experiencia (como el turismo) relativo a lo juvenil³⁰. A su vez, son retratos y representaciones visuales usadas figurativamente para invocar determinados perfiles actitudinales o apelar a modulaciones específicas de la diversión nocturna donde prima un carácter juvenil de *la salida del fin de semana, de un encuentro desenfadado con amigos*, así como también un atributo que brinda jovialidad. En este sentido, las referencias al ambiente *dance* realizadas por fuera de esta cultura musical y de baile social, apuntan de forma condensada a un tipo de *diversión o disfrute juvenil* relacionado con la alegría, la positividad, la satisfacción y

²⁷ Por ejemplo Bajofondo, Gotan Project.

²⁸ Por ejemplo el colectivo Zizek.

²⁹ Por ejemplo Tonolec.

³⁰ Los usos de la electrónica se ampliaron al punto de ser una de las músicas más empleadas –sino la más empleada– para ambientar locales comerciales, *shoppings*, eventos sociales, confiterías.

experimentación individual. Un último dato ayuda a dimensionar la importancia y la legitimidad social que por estos años ha adquirido este tipo de producción musical en el contexto local: la especialización profesional de abogados en el asesoramiento sobre producciones musicales articuladas al uso de las nuevas tecnologías y a la reconfiguración de las dinámicas de producción, circulación y consumo musical.

El *dance* como objeto de estudio en ciencias sociales

Entre la bibliografía internacional dedicada a cuestiones musicales y de baile social, es posible observar un interés temprano por el análisis del *dance*. A mediados de los '90, surgen los primeros trabajos académicos sobre este fenómeno socio - estético en dos de los principales centros de producción y consumo electrónico: Inglaterra y Estados Unidos. En relación a esas investigaciones inaugurales, es destacado el tratamiento de la inglesa socióloga de la cultura Sarah Thonton publicado en 1996 bajo el título *Club Cultures. Music media and subcultural capital* donde remitiéndose a una perspectiva bourdeana, analiza las dinámicas y construcciones de sentido jerarquizadas socialmente relativas a la “autenticidad” y lo “*hipness*”³¹ en las denominadas culturas *club*. Como culturas del gusto mediante las cuales se despliegan capitales diferenciales entre los usuarios, la autora analiza que tanto *clubbers* como *ravers* (seguidores de *clubes* y *raves*) en vez de subvertir patrones culturales dominantes (destino característico de las subculturas en su definición clásica), logran en estas prácticas musicales y de baile negociar y acumular status dentro de un proceso de distinción popular.

Al año siguiente, desde el ámbito periodístico Mathew Collin en colaboración con John Godfrey en *Altered State. The Story of Ecstasy Culture and Acid House* (1997) presentan un completo recorrido por los principales acontecimientos históricos e influencias ideológicas (desde los avances las industrias médicas y químicas hasta la contextualización política) que incidieron y estuvieron presentes en el nacimiento de la cultura *club* británica. Collin y Godfrey señalan específicamente la gravitación que los consumos de distintas sustancias psicoactivas (básicamente las

³¹ En oposición a un sentido “*mainstream*” o comercial.

conocidas como ácidos lisérgicos y éxtasis³²) tuvieron en su conformación como un movimiento social sin precedentes. La preponderancia que adquiere el éxtasis dentro de este fenómeno musical también es señalada por Bill Sanders (2005) en su estudio sobre la conformación de una “*drug economy*” impulsada por este consumo recreativo en clubes *dance* londinenses³³. Otra breve historización de la cultura *dance* europea y norteamericana, y de la figura de sus músicos es realizada por Will Straw (2001). En su caso, la novedad de la aparición del baile electrónico y de la práctica de *DJs* es contextualizada en relación a otros bailes y músicas populares del siglo XX como el rock y la música *disco*, y también teniendo en cuenta las transformaciones suscitadas en los locales tradicionalmente conocidos como discotecas.

Por su parte, Jeremy Gilbert y Ewan Pearson en *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip - hop, house, techno, drum'n'bass y garage* de 1999, describen los cambios sociales de las últimas décadas generados en materia de tecnología, corporalidad y placer (sensorial y sexual) articulados a las experiencias *dance* tanto en Europa como en Estados Unidos. En diálogo con la interpretación de la primera autora mencionada (es decir con continuidades y diferencias), Gilbert y Pearson afirman –entre otras cuestiones– que las propuestas e innovaciones de estas pistas de baile se encuentran en el plano político - cultural al alterar los patrones de interacción social dentro del tiempo libre³⁴ como por ejemplo en “feminizar la

³² Respectivamente en sus nomenclaturas químicas: dietilamida de ácido lisérgico y MDMA o metiledioximetanfetamina.

³³ El autor emplea la siguiente idea: uso de droga recreacional normalizado.

³⁴ Sobre este punto, los autores afirman: “Los valores que normalmente se manifiestan en la cultura *dance* podrían utilizarse perfectamente para inspirar una política comunitaria muy distinta. Una política más preocupada por impulsar el desarrollo de nuevas formas de comunidad, que insistiera en el valor de la comunidad como medio a través del cual los individuos se reunieran con el fin de adquirir poder de forma democrática, en lugar de insistir en la necesidad de gobiernos autoritarios y homogeneizantes (...)” (Gilbert y Pearson, 1999: 335).

cultura juvenil” (la posibilidad de que la autoridad masculina, la violencia, la ebriedad pasen a ser marginales en la sociabilidad entre jóvenes³⁵).

Asociadas a estas perspectivas analíticas centradas en la propuesta de feminización de la cultura juvenil, Maria Pini (1997a y 1997b³⁶), Simon Reynolds (1998³⁷), Hillegonda Rietveld (1998); Lori Tomlinson (1998³⁸) y Pedro Dos Santos, Lúgia Ferro y Paula Guerra (2008³⁹), reafirman las habilitaciones de nuevos posicionamientos subjetivos vinculados a las construcciones de género (sobre todo para las mujeres). En estas pistas de baile, las mujeres no necesariamente deben ser invitadas por un hombre para poder participar del baile (es decir que pueden bailar solas o en grupos), por lo tanto esta práctica deja de estar promovida y ligada a una voluntad masculina, heterosexual, de sectores blancos, sexualizada en términos falocéntricos y duales. A su vez, en sintonía con estas observaciones, la particularidad de las contribuciones de las mujeres compositoras en el ámbito *dance* es recogida por Sarah Baker y Bruce Cohen (2008), y por Magdalena Olszanowski

³⁵ Más puntualmente los autores lo denominan la posibilidad de experimentar una *jouissance* deconstructiva en la pista de baile. Esto es, la disolución de la certeza y la identidad se experimentan como placer en donde el género y la sexualidad se pueden olvidar, reelaborar o mirar desde distintos ángulos. Para ellos, esto implica un paso más hacia una cultura democrática (Gilbert y Pearson, 1999).

³⁶ A través de un trabajo de campo realizado sobre mujeres *dancers*, esta autora afirma que la cultura *dance* transformó las dinámicas de los bailes sociales por ejemplo al proveer experiencias auto – eróticas y orgásmicas sin ser sexuales en los términos tradicionales (es decir, a partir de un encuentro con un *otro* masculino y de contacto coital).

³⁷ Según este autor, la cultura *rave* representa una cultura de la envidia del clítoris y de aura homosocial ya que, las interacciones de estos participantes y los efectos que provocan la ingesta de ciertas sustancias psicotrópicas están focalizadas en experiencias sensoriales que excluyen una intencionalidad sexual definida por lo ser coital y/o estar asociado a lo masculino.

³⁸ Lori Tomlinson (1998) realiza una caracterización de la cultura *rave* tras su comparación con la cultura *disco* de los años '70. Algunas de las semejanzas que traza son: las raíces musicales y sociales comunes (de la comunidad negra y gay en ambos casos), cierto carácter juvenil de sus participantes (aunque la *disco* era consumida por jóvenes adultos), el tono repetitivo o monótono de la música, las sustancias psicotrópicas consumidas, ser propuestas “catárticas” o “escapistas” de ocio (Tomlinson, 1998: 204). Y en cuanto a sus diferencias: en la *disco* una mayor presencia de artistas y público femenino, intencionalidad sexual entre los participantes; y en la *rave* marcada incidencia de los varones y estimulación de actitudes pre – sexuales o asexuales.

³⁹ Realizando un trabajo sobre distintos retratos de mujeres *dancers* del norte de Portugal y de la ciudad de Porto Alegre (Brasil), estos autores argumentan que el *dance* funda para las mujeres nuevas feminidades adultas afirmadas en una autonomía, una emancipación (respecto a los hombres) y de nueva visibilidad pública de sexualidades no reproductivas. Sin embargo, también señalan que el proyecto de la maternidad en las mujeres *clubbers* es vivenciado como un acontecimiento de cambio que implica suspender –al menos temporariamente– las salidas a las fiestas y consumos de sustancias.

(2011). Allí, los autores reflejan –como forma de cuestionamiento de los discursos genéricamente centrados del arte, y con el objetivo de visibilizar subjetividad femenina y de problematizar su ausencia en las tareas creativas– las especificidades y dificultades metodológicas que deben afrontarse al momento de interrogar desde una mirada feminista la producción de música electrónica realizada por mujeres.

Mary Anna Wright (1998) y Hillegonda Rietveld (1998) tras mostrar respectivamente el recorrido histórico inglés del descubrimiento, patentamiento, usos no terapéuticos del éxtasis (sustancia emblema del *dance*) y de las licencias y habilitaciones estatales para la realización de las *raves*, ponderan la emergencia de productores y consumidores de este fenómeno en ese contexto post - fordista marcado por las políticas tatcheristas por considerarlos uno de los primeros exponentes de la consigna de empoderamiento, resistencia y liberación cultural conocidos como D.I.Y.⁴⁰ (Hazlo Tú Mismo) que desafiaron la persecución de las fuerzas policiales dada la ilegalidad de estas fiestas y los posicionamientos simbólicos tradicionales de hombres y mujeres a partir de sus participaciones en las pistas de baile. El ethos auto - gestivo y de auto - organización artística también es acentuado de manera semejante por Sarah Riley, Chistine Griffin y Yvette Morey (2010a y 2010b) al considerar que los involucramientos propuestos por el *dance* (de búsqueda “hedonista”, “solidaridad”, “vitalidad”, “pertenencia social”) pueden entenderse como “políticas cotidianas”, es decir como formas alternativas de activismo político cotidiano propias de los sectores juveniles⁴¹; y por Rosa Reitsamer (2011) al homologar a los *DJs* con *entrepreneurs* autónomos culturales⁴².

La preeminencia de la cuestión corporal que brindan estas pistas de baile también es señalada tempranamente al problematizar las relaciones *cuerpo a cuerpo* entre estos bailarines. En el trazado de sus vínculos corporales se observa la

⁴⁰ Siglas provenientes de la frase en inglés: *Do It Yourself*.

⁴¹ Estas políticas cotidianas de participación alternativa se desarrollan de manera personalizada y alejadas de las instituciones oficiales (Riley, Griffin y Morey, 2010).

⁴² A partir de un estudio etnográfico localizado en la trayectoria de músicos y clubes vieneses, para esta autora, la actividad de los *DJs* promocionan el ideal económico neoliberal al estar asociados a la figura del agente o *entrepreneur* autónomo cultural y erosionar las distinciones entre arte y dinero.

generación de fuertes sentimientos de colectividad y de impersonalidad al compartir entre varios sujetos por un tiempo prolongado un mismo objetivo y actividad cinética (Gore, 1997; O'Grady, 2012⁴³). Bajo este tipo de miradas, la creación de un cuerpo social común en el que se desdibujan los límites de ego - referencialidad y se desjerarquizan los intereses de los sujetos entendidos en su individualidad, la cultura *rave* es asimilada a o clasificada como un neo - tribalismo⁴⁴.

Ligadas a estas nuevas aproximaciones socio - corporales, un gran número de trabajos académicos describen al *dance* en su habilitación de experiencias religiosas, espirituales o trascendentales de variado tipo (siempre por fuera de los marcos religiosos tradicionales⁴⁵). En el encuentro entre bailes, músicas y dimensiones espirituales y/o religiosas se encuentran los trabajos de Graham St. John (2006, 2008, 2009, 2011), Dave Green (2001) y Arun Saldanha (2002) quienes asimilan la tarea del *DJ* a la de un chamán o líder espiritual propio de la religiosidad de la Nueva Era y a las fiestas electrónicas a rituales contemporáneos en los cuales los estados de trance y éxtasis son favorecidos principalmente por las prácticas de baile. Asimismo, los sentimientos de abandono, despojo corporal y de un “*open extreme body*” (St. John, 2006) entre los participantes del fenómeno son descritos teniendo en cuenta una sociabilidad empática y una confianza en el *otro* generadas en estas pistas de

⁴³ Según Georgina Gore (1997), la cultura *rave* es una metáfora de la posmodernidad, un microcosmos de las metrópolis contemporáneas en el cual se celebra la superficialidad, la discontinuidad, la fragmentación, la inmortalidad y la hiper - realidad. Asimismo, establece que su estudio no puede realizarse mediante las definiciones tradicionales de las ciencias sociales como tampoco a partir de nociones duales y excluyentes como las de control o liberación, resistencia o rebelión, individual o colectivo ya que así se perdería o reduciría la multiplicidad de su significación. En el caso de Alice O'Grady (2012), la cultura *club (dance)* es analizada como un ambiente lúdico (de juego, fantasía y escape) para adultos, con potencial transformador tanto en lo individual (lo experimentado en las pistas de baile repercuten en el resto de vida del sujeto) como en el terreno social (por ejemplo, generando *communitas* temporarias).

⁴⁴ Descripción inspirada estrechamente en la caracterización de tribus urbanas, tribalización y neo - tribalización propuesta por Michael Maffesoli (1987) como formas de construcción de redes de socialización propias de la posmodernidad que erosionan valores y viejas formas tradicionales de agrupación social. En las sociedades contemporáneas, según el autor lo característico son las concentraciones sociales efímeras, efervescentes, con predominancia del tiempo presente y organizadas a través de la lógica del afecto.

⁴⁵ Las referencias religiosas, místicas y/espirituales realizadas en estos cruces (asociadas de manera imprecisa con un tipo específico de representación de Oriente y -en menor medida- de comunidades indígenas), pretenden marcar una distancia con la construcción corporal y espiritual entendida como occidental. El análisis de este punto se desarrolla en el Capítulo 3.

baile. Para St. John, desde una perspectiva turneriana combinada con la fenomenología, los denominados rituales de trance *dance*, permiten la percepción y la intuición de *lo real, lo verdadero* (sobre todo de la esencia de quien baila) y una espiritualización de la vida alejada de una religiosidad en términos occidentales. Green focaliza en el *dance* como una mezcla entre música y esoterismo que funda un neo - tribalismo⁴⁶. Las fiestas son vistas como rituales paganos de performance y tecnologías en las cuales los estados de trance son estimulados gracias a las habilidades de un *techno - shaman* llamado *DJ*. Saldhana por su parte, da cuenta del cruce entre experiencias trascendentales y/o espirituales y eventos electrónicos analizando el turismo que recibe Goa (India) como uno de los lugares más representativos de este fenómeno que incorpora a su vez elementos y simbología hindú.

Los trabajos de Luis Lles (1998), Frank Broughton y Bill Brewster (1999, 2006 y 2007⁴⁷), Simon Reynolds (1999⁴⁸), Claudia Assef (2003⁴⁹), Rick Snoman (2004⁵⁰) Ed Montano (2009⁵¹) y Sean Nye (2011⁵²) sobre la historia de la figura del *DJ* y su especificación técnica, deben ser mencionados por aportar a las primeras sistematizaciones de habilidades de la práctica musical integradas a contextos

⁴⁶ Partiendo también de la caracterización de Michael Maffesoli al respecto.

⁴⁷ En términos generales, los autores Broughton y Brewster (1999, 2006 y 2007), y Les (1998) toman en cuenta distintas trayectorias biográficas y personales de *DJs* de procedencia norteamericana, inglesa, alemana, española, francesa para realizar un mapa de la historia de estas figuras.

⁴⁸ Este autor refiere a la profusión de variantes musicales electrónicas inglesas y su relación con la industria musical y del entretenimiento en general.

⁴⁹ En el trabajo de Assef *Todo DJ já sambou. A história do disc - jôquei no Brasil* (2003), como su título lo indica, la historización de esta figura musical refiere al contexto brasileño.

⁵⁰ Manual con profundo detalle sobre precisiones técnicas y tecnológicas para la dedicación profesional de la práctica de *DJ*.

⁵¹ Ed Montano (2009) trabaja sobre el desarrollo del *dance* en Sidney (Australia) y categoriza al *DJ* como un portero cultural (entretenedor, promotor) que no posee reglas escritas sobre su tarea.

⁵² Nye (2011) explora la práctica de los *DJs* a partir del desarrollo tecnológico de los auriculares como práctica de escucha privada articulada a las dialécticas de movilidad desplegadas por la radiodifusión y los desarrollos de la música grabada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

históricos precisos⁵³. Juan Gamella y Arturo Álvarez Roldán (2002) además de datar –en sus términos– al "*big bang*" del movimiento "*rave*" europeo (2002:132), refieren a la versión española del *dance* (otro centro de producción y consumo relevante en su desarrollo histórico y actual) y adhieren a los resaltados de los autores anteriores al definir que: las participaciones en estas fiestas de trascendencia psico - somática los consumos de sustancias psicotrópicas son protagonistas, el erotismo es transmutado en una sexualidad alternativa y las relaciones de género ajenas a un deseo sexualizante. Junto a ellos, puede ser ubicado el libro de *This is not a rave* de Tara McCall (2001) donde expone las distintas raíces musicales que favorecieron los sonidos *dance* europeos y en menor medida los norteamericanos, y pondera –sin problematizar ni argumentar académicamente- esta cultura como fenómeno mundial masivo, juvenil, hedonista y desafiante.

Por su parte Curtis Bahn, Tomie Hahn y Dan Trueman (2001), Vassiliki Lalioti (2012), Débora Baldelli (2004) y Juciane Araldi (2004) precisan las tareas creativas de estos músicos en estrecha articulación con las performances desplegadas por los bailarines. Para los primeros, la música electrónica genera un contexto compositivo en que la improvisación musical y la interacción con los cuerpos danzando quedan implicados en una dinámica de retroalimentación continua entre el contacto / el sentir corporal y el efecto sonoro. Así, la fisicalidad de la performance musical es la resultante de esa mediación entre sentir y oír⁵⁴. En Lalioti (2012⁵⁵) y Araldi (2004⁵⁶), la tarea de los *DJs* se especifica a partir de la disolución entre "tecnología" y "hombre", y "músico" y audiencia". En concordancia con la idea de que los *DJs* inauguran un nuevo tipo de concepto y de instrumento musical mediante su uso de la tecnología digital (Lalioti 2012; Araldi 2004), Baldelli (2004) argumenta que también este tipo de producción musical transforma la sensibilidad musical

⁵³ Refiriéndose en el segundo caso a la profusión de variantes musicales electrónicas inglesas y su relación con la industria musical y del entretenimiento en general.

⁵⁴ En los términos de los autores y no de las perspectivas pragmáticas mencionadas en la tesis.

⁵⁵ A partir del análisis de la versión griega del fenómeno electrónico.

⁵⁶ Según Araldi (2004), los *DJs* son artesanos del sonido que alteran sus significados para recrearlos creativamente en nuevas producciones musicales.

contemporánea al priorizar que el proceso creativo esté enfocado en la generación de efectos sonoros determinados entre los bailarines. Por lo tanto la “escucha” (mejor dicho una “nueva escucha” en un contexto de baile) pasa a ser una de las principales tareas de los músicos *DJs*.

En el contexto latinoamericano, las investigaciones pioneras se desarrollaron en Brasil. La tesis de Maestría en Antropología Social de Tatiana Braga Bacal (2003) trabaja sobre la actividad de los *DJs* en sus roles de creadores musicales responsables de instalar nuevas dinámicas de experimentación corporal y escucha musical así como también de redefinir los términos de la “musicalidad” contemporánea. Los distintos trabajos de Ivan Paolo de Paris Fontanari (2003, 2004a y 2004b, 2006, 2008) se enfocan particularmente en la versión electrónica de Porto Alegre coincidiendo con las descripciones del fenómeno como expresiones rituales – performáticas pertenecientes a una “cultura global” mediante las cuales jóvenes de clase media construyen nuevas formas de sociabilidad y pertenencia identitaria opositivas a ciertas estructuras de poder⁵⁷ y conjugadas por la participación de las nuevas tecnologías y las sustancias psicotrópicas. Puntualmente este investigador, a través de las nociones de pureza y peligro utilizadas por Mary Douglas para explicar un gran número de tabúes y rituales de purificación a través de diversas poblaciones, explica la conformación del orden social simbólico del presente *dance* en Porto Alegre correspondiendo homológicamente estilos musicales electrónicos (cosmología) y apropiación social de la producción simbólica (organización / estructura social). Para la descripción del ambiente social festivo característico de estas instancias de rituales contemporáneos, el autor acude a la categoría de *communitas* de Victor Turner (para explicar la vivencia de una ideología de trascendencia) y de efervescencia social de Emile Durkheim (para explicar una

⁵⁷ Como las instauradas por el Estado a través de un concepto determinado de salud, de lo beneficioso y nocivo para el cuerpo.

experiencia totalizante de larga duración⁵⁸). Asimismo, en su tesis de Doctorado en Antropología Social, el autor distingue entre trayectorias de músicos de San Pablo, sentidos marginales o periféricos de la práctica de *DJ* atravesados por cuestiones de clase social, etnia, género y/o generación (De Paris Fontanari, 2008).

En línea con las perspectivas precedentes, Tiago Coutinho Cavalcante en 2005 para su formación de posgrado aborda desde una mirada fenomenológica, los símbolos y performances alrededor de los festivales de música electrónica entendidos como alternativos espacios sociales de ritualización. Más específicamente, el carácter experiencial de estos festivales musicales propician lo que el autor denomina un “juego de sentidos” (la recepción de múltiples estímulos corporales recibidos de manera simultánea) enmarcado –siguiendo una lectura weberiana del fenómeno– en una racionalización de la vida económica que caracteriza el capitalismo moderno y a una ética religiosa individualizante combinada con rasgos de cosmologías orientales. Por su parte Débora Baldelli (2003) y Pedro Peixoto Ferreida (2008) focalizan en el análisis de la sinergia entre baile y música en los característicos “trances maquínicos” propiciados por el *dance*. Ambos autores trabajan una vez más como en el caso de Braga Bacal, sobre las transformaciones de las sensibilidades musicales contemporáneas a partir de la incorporación de los aspectos del baile en la composición creativa y la participación de públicos.

Respecto al panorama ecuatoriano, Jérémie Voirol en “Ritmos electrónicos y *raves* en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador” (2005), atribuye –en concordancia con observaciones realizadas por otros autores aquí mencionados–, a este consumo musical y de baile como una práctica de las “clases altas” que les permite diferenciarse en relación a lo que definen (y rechazan) como “popular”. Articulado e influido intensamente por el movimiento electrónico europeo y norteamericano, el tecno ecuatoriano, según este trabajo resulta una marca

⁵⁸ Cabe destacar que este autor distingue y compara en sus trabajos los efectos de los consumos de distintas sustancias psicotrópicas en articulación con su dimensión ritual, su carácter de diferenciación social, ideológico y generacional fundamentalmente de los sectores medios, universitarios y blancos. Asimismo, menciona una jerarquización de estilos musicales hacia adentro del fenómeno *dance* siendo las variedades estilísticas de *techno* y *trance* las más dominantes y propias de los sectores socio-económicos mejor acomodados; mientras el *house* y el *drum n' bass* los asocia a aquellos sectores con menor poder de agenciamiento dentro de estos públicos.

distintiva, un tipo de arte legítimo en un estricto sentido bourdeano. La noche *dance* uruguaya queda detallada en la etnografía de Gabriel De Souza, *Montevideo Electrónico* (2006). Allí, De Souza estudia estos circuitos musicales como espacios sociales festivos propios de las nuevas “tribus urbanas electrónicas” asociadas a sectores sociales medios y medios - altos; y que se caracterizan por proponer: una vivencia “del fin de semana” en discontinuidad con el espacio - tiempo ordinario del resto de la semana, un culto al placer corporal y al tiempo presente, una comunicación gestual entre los participantes y sensaciones espirituales o religiosas entendidas como technoschamanismo⁵⁹. Leonardo Montenegro Martínez (2008) se encarga de retratar sociológicamente la noche *dance* colombiana (en particular la de la ciudad de Bogotá) explorando bajo una perspectiva de género, los diacríticos corporales (moda, conformación de una apariencia estética determinada) y la mimesis (imitación o asimilación de lo representado según el autor) que presentan los sujetos convocados en las *raves* para su construcción identitaria.

El fenómeno electrónico nacional como objeto de estudio de las ciencias sociales es una preocupación aún más reciente en comparación a los tratamientos sobre los contextos mencionados arriba. Las primeras referencias a agrupaciones juveniles que devienen seguidoras de esta sonoridad se encuentran en los trabajos dirigidos y compilados por Mario Margulis (1994) sobre lo que denomina “cultura juvenil de la noche porteña” y en el de Bárbara Belloc (1998) al tipificar diferentes “tribus juveniles porteñas”⁶⁰. Margulis, por su parte, se propone estudiar diversos usos del tiempo libre y la diversión juvenil nocturna a partir de los cuales sus asistentes distinguen de manera heterogénea sus dedicaciones laborales y sus actividades relativas al ocio. En las investigaciones por él dirigidas, los distintos autores compilados completan una geografía urbana descentralizada de la actividad nocturna; es decir: dan cuenta de diversas ofertas de servicios para el entretenimiento articulados a múltiples resignificaciones del espacio urbano, a dinámicas de sociabilidad y a la conformación de públicos diferenciados como “los rockeros” o

⁵⁹ En los términos que Dave Green (2001) lo define.

⁶⁰ En una clara actualización del análisis de Michel Maffesoli.

“los bailaneros”. En la descripción de estas correspondencias, si bien lo electrónico no forma parte de un tipo específico de género cultural que asume la noche porteña, el espíritu o influencias artísticas y sociales del *dance* podrían ser ubicadas en el cruce entre “los modernos”⁶¹ (Urresti 1994) y los que gustan de “las discotecas” (Gutiérrez 1994 y Chmiel 1994). En un sentido afín, Belloc (1998) reconoce distintas “tribus urbanas” como fenómenos de cohesión juvenil, dentro de lo que ella llama el “breviario de zoología urbana porteña”. La autora atribuye a la música electrónica *dance* un nuevo modo de experiencia juvenil catalogada como “comunitaria”, “sonora”, “moderna” y “global”.

Otra de las primeras menciones a esta movida se encuentra en la investigación de Sergio Pujol (1999) dedicada a la historia de los bailes sociales en Argentina. En esa historización planteada desde de las milongas a las discotecas, los eventos electrónicos –más precisamente las fiestas *raves*–, son incluidas como “...lo único verdaderamente nuevo, no reciclado...” (Pujol, 1999: 362) dentro de las expresiones de baile social en el contexto nacional en el siglo XX. El historiador menciona las ediciones de las primeras *raves* organizadas en Buenos Aires en 1997, algunos de los *DJs* más reconocidos de las distintas variantes estilísticas, y afirma que el *dance* se escucha y consume más allá del circuito de la “ciudad trasnochada” (Pujol, 1999: 365). Un esfuerzo parecido al de Pujol (pero sobre un período de tiempo más acotado) es realizado por la escritora y periodista Cristina Civalé (2011) al relatar (a través de los testimonios de sus protagonistas y de un amplio registro fotográfico y periodístico) los principales hitos y transformaciones sociales vinculados a la nocturnidad porteña desde la década del ’60 hasta la del 2000. Atendiendo a las sucesivas innovaciones y recambios vanguardistas en el ámbito de la moda, las artes plásticas y performáticas, la música, el teatro, el negocio del ocio nocturno y del entretenimiento en general; la autora narra de qué manera los diversos procesos históricos y sociales atravesados por el país fueron reflejados y acompañados por la multiplicación y pluralización de expresiones artísticas.

⁶¹ Una bohemia posvanguardista surgida en la vuelta a la democracia con fuertes lazos con el ambiente artístico de la plástica y el diseño, y que se nuclean a partir de fiestas, performances, *vernisages* por fuera de los recorridos tradicionales o de moda (Urresti, 2007).

Los abordajes específicos sobre el *dance* en Argentina emergen iniciados los 2000 cuando la visibilidad y popularidad de este fenómeno socio - estético creció marcadamente a partir de las primeras fiestas *raves* organizadas por marcas internacionales y de una regularidad en sus ediciones (particularmente Creamfields). En “Raves: las fiestas del fin del milenio”, Laura Leff, Milena Leiva y Alejandra García (2003) reflexionan sobre el tiempo de ocio de los jóvenes de sectores sociales altos y medios acomodados en articulación con estos consumos musicales que consideran que refuerzan ciertos valores posmodernos como el individualismo, el culto al cuerpo, el hedonismo, la libertad y la realización personal⁶². En este caso, las autoras excluyen que se trate de una expresión contra - cultural por no haber surgido como movimiento de abajo hacia arriba y que pretenda subvertir valores sociales dominantes. Al mismo tiempo, se muestran semejanzas con observaciones de otros trabajos argumentando que, para esos jóvenes en esos contextos sociales, la nocturnidad es vista como un ambiente propicio para la “liberación” y la “desrutinización”.

Enmarcados en una investigación sobre consumo, identidad y drogadicción compilada por Ana Lía Kornblit, Fabián Beltramino y Ana Clara Camarotti (2004), describen los eventos y seguidores del *dance* en una precisión similar a la precedente. Para estos autores, se tratan de consumos culturales recreativos de “drogas ilegales” que generan identidad, distinción y posibilidad de personalización entre los jóvenes de niveles socio - económicos y de instrucción más elevados ante “...una sociedad desencantada por un proceso de racionalización y de masificación e inercia...” propio de las grandes ciudades contemporáneas que priorizan el consumismo y el individualismo (Camarotti, 2004:97⁶³). Es por eso que, una de las claves de sus análisis consiste en preguntarse por el grado de transgresión o de

⁶² Para desarrollar esta idea, las autoras retoman el argumento de Gilles Lipovetsky (1986) sobre la vivencia de un proceso de personalización que se encuentra afectado en la era posmoderna, lo cual para el autor remite a la ruptura de la sociedad disciplinaria transitada durante la modernidad y al pasaje hacia una sociedad más flexible donde rigen nuevos valores, conceptos e ideas (García, Leff y Leivi 2003:194).

⁶³ Por ejemplo, puntualmente, Camarotti señala la regularidad de un vínculo entre un tipo de cultura musical y un público diferencial “...que posee determinadas características: ser joven, divertido, transgresor, de clase media o media-alta y con niveles medios o superiores de instrucción.” (2004: 91).

intento de adaptación hacia un estilo de vida que asocian con esos “usos recreativos de drogas”.

Algunos años más tarde, la antropóloga Constanza Caffarelli en *Tribus urbanas. Cazadores de identidad* (2008) recrea una nueva tipología de distintos modos de pronunciamiento identitario a través de los cuales adolescentes y jóvenes dan cuenta de sus sentimientos de insatisfacción frente al mundo exterior en esa etapa de sus ciclos vitales. Junto a “los emos”, “los *heavies*”, “los góticos”, “los *indies*”, entre otros; “los *ravers*” constituyen para la autora, una tribu urbana que adopta los valores de la cordialidad, la tolerancia, el “vivir y dejar vivir”, distanciándose de “lo penoso” y “lo adverso”. Y para ella, sus experiencias están limitadas “...al tiempo y espacio en que se lleva a cabo la fiesta, y que no suele ir más allá de esta última.” (Caffarelli, 2008: 148).

Finalmente, para la comprensión local de este fenómeno socio - estético son fundamentales los aportes de las investigaciones de Gustavo Blázquez (2008a, 2009a, 2009b, 2009c, 2010, 2012) y de Víctor Lenarduzzi (2010, 2012, 2016). Entre sus inquietudes centrales, Blázquez se pregunta por la construcción performativa de las identidades de jóvenes convocados por la escena electrónica cordobesa al considerar, brevemente, que tanto la música como la danza poseen la capacidad de producir “identidades que nombran”. De esta manera, para este autor, la performatividad musical y la performatividad coreográfica se enlistan entre los discursos que, tras un proceso de repetición e inscripción, construyen identidades materializadas en los cuerpos (Blázquez, 2009a: 8). También refiere a las figuras coreográficas propias de estas pistas de baile *dance* como prácticas individuales (e individualistas) bajo la coordinación del músico llamado *DJ* y con fuerte incidencia de diferentes tipos de dispositivos tecnológicos⁶⁴. Reflejando la heterogeneidad y pluralidad de voces dentro de este mundo arte, Blázquez da cuenta tanto de las representaciones jerárquicas que organizan las relaciones entre los sujetos dedicados

⁶⁴ Abrevando en la consideración de Foucault respecto al concepto tecnologías del yo, Blázquez precisa tres tecnologías o dispositivos tecnológicos mediante los cuales las subjetividades de las pistas de baile se montan: tecnologías químicas del yo (sustancias psicotrópicas, alcohol, hiper - oxigenación), tecnologías digitales (distribución y consumo de imágenes como las fotografías) y tecnologías audiovisuales (sistemas de iluminación, proyecciones de imágenes a cargo de artistas visuales).

al arte de las bandejas y de la producción musical⁶⁵; como de participaciones no adecuadas en las prácticas de baile⁶⁶ y de categorías identitarias y acusatorias que delimitan lo *out* y lo *in* de estos sistemas sociales (Blázquez 2009a⁶⁷). Cabe destacar que el *expertise* del *DJ* y la evolución histórica de su rol⁶⁸ construida por este antropólogo, es a su vez contemplando las prácticas de distintos artistas digitales (como los *VJs* o *video – jockeys*) quienes a través de su manejo de tecnologías digitales acompañan creativamente las producciones musicales e inciden en su recepción entre los participantes.

En una dirección interpretativa similar aunque desde otra mirada disciplinar, los trabajos de Lenarduzzi realizan una gran contribución al tema (2010 y 2012) ya que, además de describir el fenómeno en sus distintos recorridos históricos internacionales y de vincularlos dialógicamente al desarrollo nacional; analiza de qué manera el *dance* forma parte significativa de aquellos movimientos culturales que generaron (y aun generan) alteraciones y transformaciones sociales en el orden de los placeres y las sociabilidades contemporáneas. A través de este autor, la corporalidad en movimiento implicada en y por la música electrónica (como la emergencia de nuevas y múltiples experiencias con el propio cuerpo e incluso con un cuerpo social o colectivo) es descrita en su complejidad y extensión; esto es en relación a: la instalación de un tipo de escucha corporal de la música, la apertura hacia dimensiones alternativas del placer y del registro de lo sensorial, la simultánea estimulación y manipulación de los cuerpos mediante diversas tecnologías, cambios

⁶⁵ En una representación piramidal: los artistas sonoros ocupan el lugar de la cúspide (el de mayor selectividad), sucediéndolos los productores musicales (quienes *tocan* y *hacen* temas), luego los *DJs* de fiestas y boliches; y en el último nivel los *disc jockeys* de casamiento (Blázquez, 2010).

⁶⁶ La de los “sacados” o “pasados”, quienes desde diferentes actitudes atentan contra la pacificación de los gestos propiciados en las pistas de baile (Blázquez, 2009a)

⁶⁷ Por ejemplo, en términos morales, la categoría de “*under*” refiere a los sujetos más refinados del *dance* y los “*cutre*”, los zafados, decadentes o de comportamientos violentos.

⁶⁸ Hasta convertirse en una “carrera profesional”. En el caso etnográfico referido por el autor, hay dos sistemas distintos –pero no incompatibles– de consagración y dos sistemas de financiamiento para este tipo de jóvenes dedicados a esta sonoridad: el del club (organizado alrededor de un *DJ*) y el del centro cultural (organizado alrededor del artista sonoro).

en las dinámicas vinculares entre los participantes y en las construcciones de género y del deseo.

Por último, retomando la articulación ya presente entre religiosidad, sexo / sexualidad y música electrónica pero haciendo foco en el ámbito local, Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2010) ahondan cómo este dispositivo musical y de baile, dadas las particularidades y trascendencia de sus prácticas, se transforma en un espacio social de sedimentación de la religiosidad de la Nueva Era y también de pluralización de los comportamientos sexuales de los participantes convocados. En la tesis de Maestría de Gallo (2012b), la inquietud por la diversidad local en la producción y enlace con el *dance* es desplegada en un análisis etnográfico sobre un club de baile de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que se erige y sostiene en su diferenciación con instancias electrónicas masivas o *raves*. La pregunta por las distintas versiones que adquiere este fenómeno en su desarrollo porteño, es complementariamente extendida por esta investigadora en su análisis sobre las prácticas de baile electrónico (Gallo, 2012a y 2016). Y, en “Conseguite un trabajo honesto. Notas sobre el *DJ* y la producción de música electrónica *dance* en la cultura contemporánea”, Guadalupe Gallo y Víctor Lenarduzzi (2016) abordan la figura del *DJ* en tanto músico desde su aparición local como musicalizador o pasador de músicas, hasta su reconocimiento como artista que crea un producto nuevo y original.

Una vez detalladas las distintas aproximaciones analíticas sobre el *dance*, la construcción de la pregunta de investigación rectora de esta tesis –además del diálogo con el recorrido panorámico local y la realización del trabajo de campo como se observará a lo largo de los capítulos–, se perfila y comprende luego de que esas interpretaciones y materiales son dispuestos de modo tal de observar recurrencias y denominadores comunes para problematizar *lo electrónico*. Resumidamente, las siguientes dimensiones asociadas entre sí, se consagran por parte de la bibliografía especializada como inherentes al fenómeno seleccionado.

En primer lugar, el *dance* es vinculado a la erosión de categorías naturalizadas de los fenómenos musicales en cuanto a:

- i) el estatuto y materia de la música: como género y cultura musical que cuestiona parámetros de organización del arte occidental (por ejemplo en cuanto a las distinciones, oposiciones y correspondencias en la construcción del hecho artístico entre producciones musicales / músicos / participaciones activas y recepciones musicales / públicos o asistentes / participaciones pasivas) (Araldi, 2004; Assef, 2003; Bahn, Hahn y Trueman, 2001; Baker y Cohen, 2008; Baldelli, 2004; Blázquez, 2008b, 2009a, 2009b; Braga Bacal, 2003; Broughton y Brewster, 1999, 2006 y 2007; Coutinho Cavalcante, 2005; De Paris Fontanari, 2003, 2006 y 2008; Gallo, 2012; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Gilbert y Pearson, 2003; Lalioti, 2012; Lles, 1998; Montano, 2009; Nye, 2011; Olszanowski, 2011; Peixoto Ferreida, 2008; Reitsamer, 2011; Reynolds, 1994; Straw, 2006).
- ii) los vínculos entre sujetos y tecnologías (analógicas, digitales, visuales), y el reconocimiento de nuevas estrategias compositivas llevadas a cabo por los *DJs* (Araldi, 2004; Bahn, Hahn y Trueman, 2001; Baldelli, 2004; Blázquez, 2009a, 2009b; Broughton y Brewster, 1999, 2006 y 2007; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006; De Paris Fontanari, 2003, 2004b, 2006 y 2008; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Gilbert y Pearson, 2003; Lalioti, 2012; Lenarduzzi, 2010, 2012; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Lles, 1998; Montano, 2009; Montenegro Martínez, 2008; Morrison, 2011; Nye 2011; Peixoto Ferreida, 2008; Reynolds, 1999; Straw 2006).
- iii) el carácter corporal de este fenómeno socio – estético (Araldi, 2004; Bahn, Hahn y Trueman, 2001; Baldelli, 2004; Braga Bacal, 2003; Broughton y Brewster, 2006 y 2007; Coutinho Cavalcante, 2005; De Paris Fontanari, 2004a; De Souza, 2006; Gallo, 2012; Gallo y Lenarduzzi 2016; Gilbert y Pearson, 2003; Gore, 1997; Green, 2001; Lalioti, 2012; Lenarduzzi, 2010, 2012; O’Grady, 2012; Pini, 1997a, 1997b; Reynolds, 1999 y 1999; Saldanha, 2002; St. John, 2006 y 2008; Straw, 2006; Thomas, 2003; Tomlinson, 1998; Voirol, 2006).

- iv) nuevos posicionamientos subjetivos vinculados experimentaciones corporales y sobre la organización y registro temporal (Belloc, 1998; Civale, 2011; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006; Gilbert y Pearson, 1999; Lalioti, 2012; Leff, Leiva y García, 2003; Nye, 2011; O'Grady, 2012; Rietveld, 1998; Straw, 2006; Tomlinson, 1998; Voirol, 2005; Wright, 1998).

En segundo lugar, dotando al fenómeno de un intenso potencial democratizador o transformador de las relaciones entre los convocados, gran parte de los trabajos mencionados describen al *dance* como un espacio social garante de diversas libertades en cuanto a:

- i) el movimiento corporal de los asistentes en prácticas autónomas y personales del baile (Belloc, 1998; Blázquez, 2008b, 2009a, 2009b; Lenarduzzi, 2010 y 2012; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012, Pini, 1997a y 1997b; Pujol, 1999; Straw, 2006; Voirol, 2005).
- ii) la pluralidad y tolerancia social respecto a la expresividad de orientaciones sexuales y de género de los participantes (generando un ambiente social de debilidad de presiones sociales hetero - normativas) (Blázquez, 2008b, 2009a, 2009b; De Souza, 2006; Dos Santos, Ferro y Guerra, 2008; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012; Gilbert y Pearson, 2003; Gore, 1997; Lenarduzzi, 2010, 2012; Mc Call, 2001; Pini, 1997b; Rietveld, 1998; Thornton, 1996; Tomlinson, 1998).
- iii) los estándares de la ponderación de la creación artística y de los recursos empleados para realizar la práctica musical (Araldi, 2004; Baldelli, 2004; De Paris Fontanari, 2006, 2004b, 2008; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Gilbert y Pearson, 1999; Lalioti, 2012; Olszanowski, 2011; Reitsamer, 2011; Reynolds, 1999; Rietveld, 1998; Riley, Griffin y Morey, 2010a y 2010b; Straw, 2006; Tomlinson, 1998).
- iv) la ausencia de presiones moralizantes respecto a los consumos de sustancias psicotrópicas (Beltramino, 2004; Blázquez, 2008b, 2009a,

2009b; Braga Bacal, 2003; Camarotti, 2004; Collin, 1997; Coutinho Cavalcante, 2005; De Paris Fontanari, 2004a y 2004b; De Souza, 2006; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Gilbert y Pearson, 2003; Gore, 1997; Green, 2001; Leff, Leiva y García, 2003; Lenarduzzi, 2010, 2012; Mc Call, 2001; Pini, 1997b; Reynolds, 1999; Rietveld, 1998; Sanders, 2005; Tomlinson, 1998; Thornton, 1996).

En tercer lugar –y desprendiéndose de la representación del *dance* como espacio social garante de diversas libertades–, las sociabilidades favorecidas hacia adentro de estas pistas de baile (sean músicos o bailarines) son consensualmente definidas a través de rasgos de horizontalidad, fraternidad, inclusión y tolerancia social (Belloc, 1998; Blázquez, 2008b, 2009a; Braga Bacal, 2003; Caffarelli, 2008; De Paris Fontanari, 2003 y 2004a; De Souza, 2006; Gallo y Semán, 2010, Gallo, 2012 y 2011; Gore, 1997; Leff, Leiva y García, 2003; Lenarduzzi, 2010, 2012; O’Grady, 2012; Pini, 1997a, 1997b; Reynolds, 1999; Sanders, 2005; Thomas, 2003; Tomlinson, 1998). En esta misma línea interpretativa, las instancias de reunión características del *dance* son destacadas por facilitar un ambiente social donde priman los valores del respeto al prójimo. Esto último, en la mayoría de los casos, se considera viabilizado por la ocurrencia de experiencias cruciales de diversa índole: emocionales, psicológicas, espirituales o místicas (en función de estados de trance y experiencias extáticas (Blázquez, 2008b, 2009a, 2009b; Coutinho Cavalcante, 2005; De Paris Fontanari, 2003, 2004b, 2006; De Souza, 2006; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Gore, 1997; Green, 2001; Mc Call 2001; Montenegro Martínez, 2008; O’Grady, 2012; Peixoto Ferreida, 2008; Reynolds. 1999; Saldanha, 2002; St. John, 2006, 2008, 2009 y 2011; Thornton, 1996; Tomlinson, 1998) y sexuales (la variabilidad de comportamientos y prácticas sexuales y de género descritos en un amplio rango de variaciones, haciendo evidente que en la música electrónica la sexualidad y el género son dominios específicos y fines en sí mismos) (De Souza, 2006; Dos Santos, Ferro y Guerra, 2008; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012 y 2011; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Gilbert y

Pearson, 1999; Gore, 1997; Lenarduzzi, 2010, 2012; Pini, 1997a, 1997b; Reynolds, 1998; Rietveld, 1998; Thomas, 2003; Tomlinson, 1998).

Igualmente, articulado a lo anterior es posible identificar una cuarta dimensión que traza similitudes y proximidades interpretativas entre la bibliografía sobre el *dance*: las participaciones en la pista de baile –tanto de bailarines como de músicos– están moduladas por la expectativa de integrarse a un colectivo. De esta manera, unirse a un evento electrónico a través de la práctica musical y/o la de baile implica formar parte de una totalidad social mayor que funda y crea sentimientos de comunidad, colectividad, pertenencia, empatía o comunicación (a veces entendida en un sentido de comunión) entre los participantes (Belloc, 1998; Bahn, Hahn y Trueman, 2001; Blázquez, 2008b, 2009a; Braga Bacal, 2003; Coutinho Cavalcante, 2005; De Paris Fontanari, 2003, 2004a y 2004b; De Souza, 2006; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Gore, 1997; Lalioti, 2012; Leff, Leiva y García, 2003; Lenarduzzi, 2010, 2012; O’Grady 2012; Pini, 1997a, 1997b; Reynolds, 1999; Riley, Griffin y Morey, 2010a y 2010b; St. John, 2006; Straw, 2006; Thomas, 2003; Tomlinson, 1998).

Finalmente, entre un importante número de autores especializados se distingue una última caracterización común respecto al *dance* como un tipo de producción y consumo musical relativo a sectores sociales acomodados o bien como generador, asegurador de cierta distinción o selectividad social jerarquizada (Thonton, 1996; De Paris Fontanari, 2003, 2004a y 2004b, 2008; Leff, Leiva y García, 2003; Beltramino, 2004; Camarotti, 2001; Wilson y Atkinson, 2005; Voirol, 2005; De Souza, 2006, Reitsamer, 2011⁶⁹).

⁶⁹ Esta caracterización no invalida los rasgos democratizadores ni de transformación subjetiva o de las dinámicas de sociabilidad atribuido por varios de los autores referenciados más arriba.

¿Cómo es música y baile el *dance*? ¿Cómo abordar la noche electrónica?

Construir un objeto de estudio y una pregunta de investigación en donde lo musical, el baile social o algún aspecto de estas prácticas sean problematizados, supone una propuesta analítica específica sobre el encuentro entre música, baile y sociedad. Distintos abordajes antropológicos y sociológicos sobre estos fenómenos sociales (Becker, 2008; Blacking y Kealiinohomoku, 1979; Blacking, 2003; Buckland, 1999; Csordas, 1990, De Nora, 2000; Farnell, 2001; Finnegan, 1992; Frith, 2003; Hebdige, 2004; Hennion, 2002; Kaepler, 2003; Merriam, 1980; Middleton, 1990; Muggleton, 2000; Pelinski, 2000; Sheperd y Wicke, 1997; Turino, 2008; Vila, 1996; Williams, 1979; Willis, 1974) resuelven diferencialmente dichas articulaciones explicitando –entre otras cuestiones– sus posicionamientos respecto a: la producción y actividad ya sea musical o de baile (¿qué es y qué no es música / baile?); los sujetos que componen / ejecutan / escuchan / consumen / bailan / disfrutan del hecho socio - estético (¿quiénes lo crean?, ¿quiénes lo llevan a cabo?, ¿cómo se definen a sus figuras productoras?, ¿para quiénes se realizan? ¿quiénes lo aprecian e integran ese encuentro social?, ¿cómo se explican y consignan socialmente ambas prácticas?); las relaciones con el medio social donde y a partir del cual estas prácticas son moduladas (¿dónde se produce esa expresión estética?, ¿dónde se aprende y quiénes las aprenden?, ¿cómo se transmiten y a través de qué dinámicas sociales?, ¿cuáles fueron sus alteraciones en el transcurso del tiempo?, ¿qué versiones o expresiones distintivas de ambas prácticas pueden reconocerse y a qué pueden atribuirse?, ¿cuáles son las convenciones sociales y cánones estéticos más generalizados en torno a sus desarrollos?, ¿cómo son recibidas (propiciado o no) las distintas innovaciones (por ejemplo tecnológicas) asociadas a estas prácticas?).

Ahora bien, si resulta que el campo de lo musical y el baile, construidos como objetos de estudio por las ciencias sociales, son vías de acceso para el análisis de lo social, es porque toda actividad relativa a esas prácticas son en sí mismas fenómenos tejidos y creados por lo social. Por ende, la construcción del sentido de lo musical o

del baile no se ubican ni dentro ni fuera de lo que pueda ser reconocido como *sociedad* o atribuido como *aspectos sociales* de lo musical o del baile. En este sentido, la reflexión sobre el *significado musical o del baile* no se halla en otros aspectos sociales, remite indirectamente a la sociedad, es homologable o reductible a una expresión social. Por el contrario, siendo prácticas sociales en sí mismas y no metáforas de lo social, la comprensión de su significado no debe buscarse como algo externo o en cuestiones diferentes o ajenas a lo *estrictamente* musical o relativo al baile.

Esta investigación desarrolló un tipo de análisis del fenómeno musical y de baile social reconocido como *dance* o electrónico bailable donde los enlaces entre música, baile social y sociedad (o práctica musical, práctica de baile y sujetos) fueron abordados más allá de la invariabilidad del objeto música, del resultado del baile y de concepciones mecánicas de las determinaciones sociales. Por lo tanto, interesó poner en cuestión los mismos vínculos que distinguen a la sociedad (o a los aspectos sociales de lo musical o de baile o a sus sujetos practicantes) para llegar a comprender de qué manera *lo musical y el baile son articulaciones sociales en sí mismas*. Para ello y a partir de las anteriores consideraciones, para la formulación general de esta tesis adherí a las iniciales críticas a las relaciones de equivalencia y sustitución desde las cuales Pablo Vila (1996) y Ramón Pelinsky (2000) reflexionan sobre los vínculos entre música y sociedad a propósito de los abordajes subculturalistas⁷⁰ tan extendidos dentro de los análisis socio – antropológicos sobre estos focos de interés. Resumidamente, estos autores aseguran que dichas perspectivas analíticas (aun con su multiplicidad de variantes), no logran reconocer la fluidez significativa y la complejidad notoria que presentan las membresías

⁷⁰ En pocas palabras, los análisis subculturalistas emergieron en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial para tratar de explicar el surgimiento y comportamiento grupal de distintas culturas juveniles articulando lineamientos teóricos marxistas respecto a la clase y aquellos relativos a los estilos de vida. Los distintos consumos de cada una de las subculturas identificadas (como los *punks*, *teddy boys* en su expresión musical y elecciones de indumentaria) se analizan como particulares formas de desvío social (incluso de desvío social auto - percibido), “violaciones simbólicas” (Hebdige, 2004: 35) frente a los discursos dominantes sobre el orden. En su versión norteamericana, estaban influenciados por la Escuela de Chicago; y en la inglesa, se afincaron en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, subrayando una perspectiva de resistencia y lucha de clases en las distintas subculturas juveniles (Hebdige, 2004; Vila, 1996).

musicales desplegadas por distintos sectores juveniles. La paráfrasis de una inquietud del primer autor sobre este punto señala las limitaciones que tienen estos enfoques para la comprensión de *mods*, *punks* y *teddy boys*⁷¹ en sus consumos diferenciales al no dar cuenta qué hacen y hacia dónde van los sujetos de estas subculturas luego de sus reuniones colectivas: estos investigadores nunca se preguntaron qué pasaba con el joven *punk* cuando éste se iba a su casa (Vila, 1996). Según los autores tampoco desde estas miradas los matices, conflictos y diversidades al interior de toda subcultura pueden emerger y ser visibilizados por el análisis sociológico. A su vez, la estrechez y la fijeza a través de las cuales son pensadas las relaciones entre el consumo y las formas de resistencia, refuerzan caracterizaciones que estereotipan las identificaciones musicales mientras las experiencias masculinas de los integrantes de las agrupaciones subculturales son las priorizadas⁷².

Sumado a las precisiones anteriores y contrario a los planteos de correlatividades, tanto De Nora (2000) como Becker (2008) y Hennion (2002) (cada uno desde perspectivas distintas pero pasibles de articularse entre sí) marcan, que el vínculo entre los sujetos y lo musical se funda gracias a la existencia de distintas mediaciones e intermediarios que intervienen para que *la música exista* –incluso físicamente–. Es decir que, más allá de disposiciones que puedan instaurar las clases o determinados sectores sociales para formatear, predefinir, destinar, orientar –como el gusto, preferencia estética o práctica artística–; la indagación de los acercamientos entre los sujetos y las músicas deben ser interpretados tanto en su afirmación como instancias sociales en sí mismas, como en sus sentidos nativos. De esta manera, a

⁷¹ Agrupaciones juveniles identificadas como subculturas que para expresarse y distinguirse socialmente utilizan entre otros elementos y símbolos una música, una vestimenta, un comportamiento corporal determinados.

⁷² Sobre esto, cabe destacar que los originales estudios subculturales no corresponden a la misma época en que Vila y Pelinsky realizaron sus aportes. Por lo que estos últimos probablemente también estén motivados por las innovaciones sucesivas que fueron emergiendo recientemente en estos campos bibliográficos (por ejemplo sobre la indagación del rol de las mujeres y experiencias musicales femeninas). Igualmente, a su vez hay que señalar que la perspectiva subculturalista (incluidas sus distintas reformulaciones teóricas) constituye un abordaje actualmente extendido y frecuente entre los análisis socio – antropológicos de la música y los comportamientos juveniles.

partir del reconocimiento de mediaciones e intermediarios⁷³, las apreciaciones y prácticas musicales en su extensión y diversidad quedan retratadas y analizadas en su especificidad social (cómo son y se hacen sociedad en sí mismas) y no como derivados de un determinado posicionamiento social (por ejemplo de clase).

Más concretamente, retomé la idea de Hennion (2002) de definir la música como una auto - sociología (y no como un objeto dado) por su imposibilidad para ser fijada y asida materialmente, en contraposición por ejemplo a la pintura⁷⁴. Por lo tanto, según el autor, el camino para su aproximación y conformación como objeto de estudio descansa en una teoría de las mediaciones que hacen que el mundo de la música *exista* y se *sostenga* socialmente; y que, como efecto, permite superar la tensión entre explicaciones estéticas y explicaciones sociales. Ni objeto ni sujeto, la música es una relación que logra expresarse por una serie de mediaciones e intermediarios que hacen aparecer, emerger el fenómeno socio - estético en situación. De este modo, las músicas en sí mismas son las diseñadoras de los vínculos entre los humanos y las cosas, por lo que la mirada sociológica para Hennion debe estar dirigida hacia la comprensión de una variedad de articulaciones a fin de analizar el empleo activo de una multitud de participantes, hombres, cosas, instrumentos, escritos, lugares y dispositivos, necesarios para que, en cada ocasión, rehaga su sociología y su física (Hennion, 2002: 285).

Al no haber obra sino en situación, la realización de un trabajo etnográfico atento al tipo de mediaciones descritas por este autor, da cuenta del modo en que tanto la música como el baile *dance* se delinean –en términos generales– como espacios de confluencia entre sujetos y prácticas. Así, la música entendida como una

⁷³ Para este autor, en el análisis musical el punto de partida debe ser el de las relaciones -que fundan la obra- hacia los objetos y no en una dirección inversa de los objetos hacia las relaciones. Es decir, las irreversibilidades que se han interpuesto entre los humanos y las cosas gracias a las cuales la música existe. Los intermediarios refieren a aquellos dispositivos, relaciones y mediaciones que los producen, a partir de los cuales se genera y sostiene el hecho artístico. La propia obra es mediación: captura y presencia de un oyente a través de los dispositivos. Toda obra necesita intermediarios y relaciones vivas.

⁷⁴ Mientras en las artes plásticas rige un modelo estático ofrecido por el cuadro o la estatua, es decir de una objetividad y exterioridad máximas (el objeto está frente a nosotros), en la ejecución musical rige un modelo dinámico con objetividad y exterioridad mínimas. En el primero hay una suerte de identidad entre la obra y la materia que le sirve de soporte; y en el segundo, solo están los instrumentos que deben reunirse para hacer música pero a su vez hay una distancia máxima entre la música y el objeto (solo son instrumentos), y el grupo reunido que le da vida (Hennion, 2002: 268).

participación en la retahíla de instrumentos, medios, soportes, intérpretes necesarios de articular para hacerla surgir frente a nosotros y no como objeto dado (Hennion, 2002: 68); resultó apropiada para abordar las prácticas musicales y de baile en sus particularidades no solo etnográficas sino también en términos de cultura musical comparativamente con otras organizaciones y producciones musicales populares. En el caso seleccionado para estudiar por ejemplo, precisiones de este tipo permitieron la consideración conjunta de los bailarines o *dancers*⁷⁵ convocados y de los *DJs* como responsables igualmente activos del *éxito de noche dance*, tornando evidente la instalación de cambios relativos a los roles y posicionamientos subjetivos en los encuentros musicales y de baile social contemporáneos en grandes concentraciones urbanas.

A través de la noción de mundo del arte, Becker en *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (2008) afirma que, el trabajo artístico, como toda otra práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie amplia y variada de sujetos. En esta oportunidad, siguiendo al autor, se reafirma y esclarece la imposibilidad que en el análisis musical puedan pausarse o dejarse de lado aquellos sujetos y criterios de apreciación estética socialmente convencionalizados que rodean y también constituyen a todo hecho social considerado artístico. Bajo esta propuesta (sintonizada con la de los otros autores escogidos), la función o el rol del músico (cualquiera sea su especialidad) como la del resto de los entendidos artistas y de la práctica artística en sí mismas, dejan de entenderse como actividades, instancias de trabajo y creación escindidos, aislados o suspendidos de encuadres sociales de diferentes dimensiones y grados de agregación. Bajo esta mirada, la producción artística ya no se repone como un fruto resultante de la intervención de un único sujeto llamado autor (o de unos pocos en caso que sean colaboraciones) distanciado de los avatares del mundo social; sino como una derivación de la confluencia de dinámicas de actividad cooperativa en la que participan un agregado complejo de

⁷⁵ En el contexto *dance*, los *dancers* aluden a aquellos sujetos que gustan de esta música y practican su baile en sus diferentes instancias sociales conocidas como *raves*, fiestas o festivales electrónicos. En esta tesis, la noción de bailarín es homóloga a la de *dancer*. Y si bien esta denominación implica la demostración de un saber en el desarrollo de su práctica —como se analiza en el Capítulo 3—, su empleo no refiere a una distinción entre erudición y no erudición, excepto en los casos en los que precisa.

sujetos, cánones estéticos y organizaciones sociales para hacer posible que las obras además de ideadas, producidas, distribuidas, promovidas, también sean apreciadas e incluso criticadas y sujetas a transformaciones.

Entre otras cuestiones, la propuesta beckeriana de comprender y abordar el caso etnográfico seleccionado como una expresión singular y representativa del mundo del arte *dance*, fue central en la descripción y comprensión de los debates que tensionan y a la vez organizan el desarrollo del fenómeno orientando las prácticas de sus participantes en torno a la definición de lo electrónico (a dónde ir a tocar, a dónde no ir a bailar, cómo proyectarse, etc.). Abrevando en el uso pluralizado de la noción beckeriana de mundo del arte empleada por Gustavo Blázquez en su trabajo sobre los cuartetos cordobeses (2008), fueron introducidas en la investigación preguntas por heterogeneidades, dinámicas de diferenciación y disputa social presentes en las producciones y prácticas electrónicas locales.

De igual modo, pudieron problematizarse en profundidad algunos aspectos de la práctica musical de los *DJs* que permanecían como tareas romantizadas aún por parte de la bibliografía específica al retratarla principalmente en su momento de ejecución en vivo y como un quehacer técnico de un creador independiente. Si bien en estos abordajes se la define como actividad ligada a las performances de baile, éstas se involucran secundariamente o como meras respuestas cinéticas a la propuesta de un sujeto que se retrata relativamente aislado en lo social para su tarea creativa. Articulado a esto, se abordaron críticamente las auto – representaciones mediante las cuales estos músicos relatan sus trayectorias y las proyectan paralelamente a las tendencias culturales contemporáneas o a arreglos y consensos sociales respecto a sus ponderaciones sobre *lo artístico, lo bueno, lo apreciable, lo esperable* (y sus antónimos).

Tia De Nora en *Music in everyday life* (2000) muestra distintas situaciones y modalidades en que la música es apropiada cotidianamente al examinar cómo las personas la emplean en actividades tan disímiles y mundanas como hacer deportes, trabajar, ir de compras, prácticas medicinales y terapéuticas de diversa índole. Para la investigación realizada, el trabajo de De Nora resultó útil para analizar hasta qué

punto la situación contemporánea exige pensar la música como una dimensión constitutiva fundamental de la agencia de los sujetos. Fue por esto que la mirada etnográfica estuvo depositada en los encuentros sociales que habilitaban las pistas de baile y también en la gravitación que todo lo relativo a lo musical adquiría en las relaciones amicales y las disposiciones “buena onda” trazadas y cuidadas entre el grupo de amigos y amantes del *dance* analizados. A través de esta autora, se facilitó sortear el binomio del esquema recepción / emisión propio de los estudio sobre los fenómenos socio – estéticos al exigir que esta investigación interiorice a la música como parte del proceso social más que como variable de una secuencia causal, casi siempre reductible a la “comprensión de la obra” (Welschinger Lascano, 2011).

Sumado a esto, dada la centralidad que el baile adquiere en esta cultura musical y las críticas a la disociación disciplinar entre sociología y antropología de la música y el baile (Carozzi, 2011 y Blázquez, 2011), retomo a Owe Ronström (1999) en su propuesta de considerar música y baile como formas expresivas dependientes entre sí e igualmente constitutivas una unidad performática mayor. Una orientación epistemológica similar puede hallarse en los autores ya mencionados. A su modo, cada uno de estos autores (principalmente Hennion (2002), Becker (2008) y De Nora (2000)) propone consideraciones alternativas a ciertos binarismos y dicotomías en la construcción de la música y los fenómenos musicales como objetos de estudio, y que pueden ser prolongables de manera fértil y pertinente a los de la práctica del baile.

Volviendo a la relevancia de indagar sobre los lazos entre músicas – sujetos – bailes en sus afirmaciones como hechos sociales en sí mismos⁷⁶ y en sus sentidos nativos, en esta tesis no interesó el género musical en una pretendida pureza sino más bien como una clasificación inestable y sensible a tensiones y diferencias desplegadas y encarnadas por los propios sujetos entre quienes se realizó el trabajo de campo, sobre lo que identificaron como rasgo que singulariza al *dance* frente a otras producciones musicales y prácticas de baile. Como lo ejemplifica Pablo Alabarces (1995) respecto a la construcción de la categorización *rock nacional*: es su hibridez constitutiva lo que lo conforma como género musical. En este sentido, son

⁷⁶ Y no como meros traductores o reveladores de *otros* significados sociales.

las disputas y significados sociales en pugna propios del proceso de formación y despliegue de cada cultura y práctica musical los que preocupan y vuelven sociológicamente relevante la atención a la noción de género musical. En relación a estos debates, me basé en las observaciones de Ana María Ochoa (2003), Simon Frith y Keith Negus (mencionadas por Juliana Guerrero 2012⁷⁷), Claudio Benzecry (2012), Pablo Semán y Pablo Vila (2008) sobre la inexistencia de univocidad en los usos de la denominación de género musical ya que, en cada comunidad interpretativa que se recorta, las adhesiones de los sujetos con lo musical no son exclusivas, únicas ni homogéneas.

Por el contrario, el gusto o seguimiento de un género musical junto al uso nativo de esta noción, suponen reglas de clasificación, elección, jerarquización y exclusión tan variadas y complejas como comunidades interpretativas son posibles de identificar en cada tipo de práctica o comunidad musical. Lejos de llevar a cabo un trabajo etnográfico que definiese el vínculo entre los sujetos y las músicas tras una lógica de grupalidades / comunidades musicales cerradas, aisladas socialmente y estables en el tiempo, esta investigación repuso la historicidad y situacionalidad constitutiva de los lazos que acercan a los escuchas, ejecutantes y seguidores con un tipo de sonoridad y organización social de la producción musical específica. Por lo tanto, del mismo modo en que la supuesta coherencia e inmutabilidad del *género musical electrónico* fue puesta en cuestión, el análisis antropológico realizado estimó ser sensible a la fluidez y porosidad en las formas que los sujetos se articulan con las prácticas musicales y de baile social; e igualmente al contexto sociológico y cultural de categorización nativa.

La formulación de la pregunta general de investigación partió entonces de un diálogo entre lo anteriormente expuesto en cuanto al proceso histórico del nacimiento del *dance*; de su expansión local; de las lecturas críticas sobre la construcción de este fenómeno socio - estético como objeto de estudio socio - antropológico por parte de la bibliografía especializada; de las concepciones generales bajo las que traté las prácticas musicales y de baile social; y del trabajo de

⁷⁷ Para un tratamiento extendido sobre las definiciones formales, técnicas y teóricas relativas a la noción de género musical, ver los trabajos de Franco Fabbri (1982) y Juliana Guerrero (2012).

campo realizado: ¿cómo es música, baile y sociedad el *dance* en el contexto local? En otras palabras, la pregunta de investigación atañe a la conformación y especificidades de lo electrónico en su carácter socialmente congregante y también diferencial respecto a otros fenómenos socio - estéticos locales. Su intencionalidad puede también ser enunciada en la siguiente formulación: ¿qué tipo de lazo entre los sujetos, la música y las prácticas de baile son propuestos a partir del desarrollo electrónico? Y, dado que la matriz de la investigación está referida a las perspectivas pragmáticas: ¿qué tipo de arreglos, mediaciones, intermediarios, actividades, sujetos y dinámicas sociales son fundamentales y necesarios para que, entre *dancers* y músicos se sustancie el fenómeno electrónico?, ¿qué aspectos de lo social se expresan o canalizan en la afirmación de estas prácticas musicales y de baile?, ¿qué aportes sobre el análisis de lo social se alcanza tras la consideración del *dance* como instancia social en sí misma?

Las premisas teóricas en las que se basó esta investigación (principalmente aquello entendido como música, baile y la caracterización de su articulación con *lo social*) orientaron tanto la dirección y el foco del trabajo de campo, como la definición del universo de observación. En primer lugar, siguiendo las consideraciones ya citadas sobre la inexistencia de pureza en las clasificaciones de los géneros musicales⁷⁸ (Ochoa, 2003; Frith y Negus -mencionadas por Guerrero 2012-; Benzecry, 2012; Semán y Vila, 2008), el fenómeno socio – estético escogido para analizar fue indagado en sus sentidos nativos. Es decir, las distintas referencias que a lo largo de la tesis aluden al *dance* (música electrónica, *dance*, electrónica o música de pista de baile) lo hacen entendiéndose como categorías nativas y no como especificaciones o exigencias de un sonido determinado ajenas o exteriores a los usos y sentidos comprometidos por los mismos sujetos observados. Esto implicó la descripción variada de consideraciones y discursos jerarquizados relativos –entre otras cuestiones– a las diferencias en el ejercicio de la práctica musical de los *DJs*; a las performances cinéticas de los *dancers*; a *lo esperable*, *lo verdadero* e incluso *lo auténtico* que para ellos caracteriza y circunda a este fenómeno, fomentando de esta

⁷⁸ Aquello que si se encuentran son las disputas de poder por su definición.

manera la reflexión sobre las principales tensiones y disputas sociales que estructuran el desarrollo de esta cultura musical en su versión bonaerense.

Asociado a lo anterior, retomando las afirmaciones de Semán y Vila (2008) sobre las vinculaciones nunca plenas, homogéneas o excluyentes entre las personas y las músicas; el trabajo de investigación no se propuso evaluar ni escoger a los sujetos observados según gradientes de pertenencia al fenómeno seleccionado. Por el contrario, la investigación mantuvo en claro que la mirada analítica debía recoger prácticas, discursos, apreciaciones, adhesiones musicales y habilitaciones surgidas a partir de y vehiculizadas por los singulares enlaces entre sujetos, músicas y prácticas corporales que conforman el *dance* en tanto cultura musical y de baile social.

Asimismo, la idea foucaultiana de dispositivo en relación a las consideraciones de Hennion (2002), Becker (2008) y De Nora (2000), permitieron delinear un tipo de trabajo de campo en el cual la atención hacia las propiedades *más musicales* del fenómeno escogido y del problema de investigación planteado, quede integrada a la comprensión de la práctica de baile *dance*. Puntualmente y en consecuencia con la crítica sobre la disociación disciplinar entre música y baile (Carozzi, 2011; Blázquez, 2011), los jóvenes que se desarrollan o que cuentan con saberes de *DJ* y los bailarines que participaron de cada una de las salidas nocturnas etnografiadas, fueron interrogados conjuntamente en su carácter de productores musicales y de sujetos que bailan. Atender a la sinergia que particulariza el *dance* (entre el baile y la música) exigió que ambas sensibilidades y disposiciones (las de hacer música conjuntamente con la de bailar) sean exploradas y puestas en relación en cada uno de los sujetos observados / entrevistados ya sea que se hayan presentado como músicos o como *dancers*.

Dada la pluralidad de instancias sociales y la complejidad de dinámicas en que esta sonoridad se produce y expresa localmente, sumado al objetivo de su reconstrucción y comprensión en tanto mundo del arte específico (Becker, 2008); la investigación supuso una estrategia metodológica y actividades referidas al fenómeno que excedieron la localización del trabajo de campo en un único enclave físico (boliche, *rave*, fiesta, bar o club). En este sentido, la elaboración de esta tesis

muestra no solo continuidades sino también diferencias con el trabajo de campo realizado para la instancia de Maestría. Es más, fue la itinerancia y el seguimiento constante de un grupo de jóvenes amigos y amantes del *dance* detrás de su principal referente, el primer disparador de una serie de preguntas que individualizan esta versión electrónica; y se distancian a su vez de otros recortes metodológicos sobre el fenómeno sin relevar la integridad de diversas instancias sociales ni la conformación de diferenciaciones en su interior.

El *DJ* Sergio López⁷⁹ es la figura central alrededor de la cual el trabajo de campo y toda esta investigación se planeó; sin embargo esta elección fue tomada como una puerta de acceso a un grupo amplio de sujetos que muestran fuertes inclinaciones hacia el *dance* en sus biografías musicales. Es decir que, si bien Sergio López simboliza la cara más visible de todos los sujetos implicados en este estudio, la tesis considera que su trayectoria es y puede ser considerada representativa de las trayectorias del resto de los integrantes de este grupo de amigos nucleados por la electrónica: se trata de una figura que unifica tanto los rasgos aspiracionales atribuidos a un ídolo como la cercanía y frecuencia en que se traman los vínculos amicales a propósito del *dance*. A pesar de la omnipresencia de su figura, abordar a este músico reconocido, fue sin duda examinar etnográficamente a “su gente”. La decisión de trabajar con él y con “su gente” devino luego de una etapa exploratoria inicial de tránsito por fiestas y enclaves relativos a la electrónica de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que hasta este momento no se habían relevado en profundidad y se mostraban con escasa articulación a lo previamente observado en lo local. Encuentros entre jóvenes *DJs* amateurs en un bar de Palermo que se impulsan mutuamente en sus prácticas, visitas a variados ciclos musicales y discotecas de distintas localidades bonaerenses, la atención a ciertas instancias de formalización del *dijing*⁸⁰, fueron las salidas que el nuevo trabajo de campo contempló. Allí, el

⁷⁹ A lo largo de esta tesis, los nombres propios de los sujetos con los cuales se desarrolló el trabajo de campo como los de aquellos que fueron referidos en las conversaciones junto a los de los locales donde se radicaron las observaciones, fueron cambiados a fin de controlar la posible incidencia en las relaciones sociales etnografiadas y conservar con fidelidad las voces nativas.

⁸⁰ Acción que realiza el *DJ* cuando crea o toca música. Otra forma de denominar la práctica musical del *DJ*.

nombre de Sergio López resonó en repetidas oportunidades antes que nos conociéramos personalmente.

Sobre el trabajo de campo

El trabajo de campo en el que se basó esta investigación comenzó a mediados de 2011 y finalizó a mediados de 2014 aunque cabe señalar que, luego de esa fecha continué con salidas etnográficas puntuales entre ese mismo grupo de amigos y conocidos que estaban vinculados a propósito del *dance*. A modo de presentación (ya que se desarrollará a lo largo de los capítulos), Sergio López es un músico que actualmente tiene 43 años de edad, soltero⁸¹, sin hijos, criado entre el barrio porteño de Parque Patricios y la localidad bonaerense de San Miguel pero de significativa proyección local gracias a su dedicación como *DJ*. Por su talento, capacidad congregante e inclinación hacia una implicación cercana y afectiva con sus seguidores, este músico siempre está acompañado por un grupo amplio de jóvenes que comparten sus gustos por la electrónica y lo consideran un ídolo o referente además de un amigo. En este sentido (y como se verá más adelante), las performances musicales de Sergio López como las de otros músicos de menor envergadura que lo rodean, y las prácticas de baile de la gran mayoría de este grupo de sujetos amantes del *dance* se encuentran conjunta y estrechamente articuladas. Los seguidores de Sergio López y la convocatoria que logra reunir en cada una de sus presentaciones exceden con amplitud aquellos que forman sus círculos cercanos de amigos y que lo acompañan más allá de su agenda artística. Este grupo de allegados más íntimos y de presencia recurrente está conformado aproximadamente por veinticinco miembros de variada procedencia geográfica, situación socio-económica, laboral y etaria. En breve y como denominadores comunes, se observa que se trata de sujetos de menor edad que el músico principal, ubicados en el rango etario entre los 18 y los 38 años de edad; empleados de distintas empresas comerciales (cadenas de supermercados, farmacias), de servicios (comedores,

⁸¹ Recién durante las últimas incursiones etnográficas, Sergio López dejó entrever a los más allegados de su relación de noviazgo con Marcela.

buffetes, de enseñanza de manejo), de kioscos, consultorios médicos o dependencias administrativas; incluso algunos de ellos se encontraban desempleados durante algunos períodos del trabajo de campo. Salvo algunas excepciones, habitan en su mayoría con algún integrante de sus familias de origen (padres, hermanos, tíos, primos) y en localidades de la zona oeste y sur de la Provincia de Buenos Aires; pocos viven solos, con sus parejas o tienen hijos (en etapa de la educación primaria o secundaria); y si bien entre todos los integrantes del grupo no se mantenían lazos estrechos de amistad, al momento de realizar la etnografía compartían armónicamente las mismas salidas y paseos en un ambiente social generalizado de cordialidad y bromas. En algunas ocasiones, era a partir de esas mismas salidas que se lograban afianzar las relaciones de amistad y noviazgo. Dentro de círculo de amigos más allegados a Sergio se encontraban: Emiliano o Emi, Daniel o Dani, Juancito, Alexis, Lito, Cecilia, Rominita, El Gordo, Laurita, Pamela, Gabriela, Chanchy, Marcelo, Abel, Carla, Mariano, Damián, Alberto, Lorena, Macarena, Brian, Johnny, Seba, Matu, Johana, Claudia, Nicolás, Pity, Adrián.

El ritmo del trabajo de campo estuvo signado principalmente por la agenda de presentaciones de este músico *DJ* en una variedad de boliches y fiestas ubicados en distintos puntos del territorio bonaerense (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Quilmes, Moreno, San Miguel, San Justo, Ramos Mejía, Haedo, Vicente López, Mercedes). Sin embargo, a su vez incluyó el acompañamiento a distintas actividades relacionadas con la práctica musical del *dijing* como la asistencia a radios a pasar música o a ser entrevistado y la participación en concursos. Entre los locales más destacados del circuito de zona oeste de la Provincia de Buenos Aires, donde se localizó parte del trabajo de campo, se encuentran: Air (en Haedo), Limit (en San Miguel), ZaZ (en San Miguel), Space (en Quilmes), Palos Altos (en Ramos Mejía), Stage (en Moreno). En simultaneidad, las observaciones participantes se realizaron en boliches como Guinea, Tacna, Bahamas, One y Magic de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; e igualmente en distintas fiestas privadas organizadas por distintos seguidores del *dance*.

Paralelamente, en función de los recortes metodológicos efectuados, cabe resaltar que, si bien el *dance* se trata de un fenómeno nocturno (las salidas a tocar y a bailar principalmente se despliegan a la “noche”), las incursiones etnográficas no estuvieron restringidas a esa *temporalidad de observación* sino que también abarcaron distintas instancias diurnas, colectivas o de pares con integrantes de este grupo de amigos (durante los momentos de ejercitación, búsqueda y creación, escuchas musicales conjuntas por fuera de las pistas de bailes, asistencias a concursos de práctica de *DJ*, paseos previos y posteriores a cada una de las “fechas” programadas por el músico referente). A fin de poder reflexionar sobre los saberes y destrezas requeridos para una ejecución certera del arte de las bandejas y sus transmisiones amigos y maestros, las observaciones participantes se prolongaron más allá del estricto momento de performance del *DJ* ante una pista de baile atendiendo a: las correlaciones entre habilidades musicales y apreciaciones / virtudes personales; la presencia coral del hecho artístico y de la salida nocturna; las consignas y valores que definen al *dance* como cultura musical y de baile social para los miembros de este grupo de amigos amantes de la electrónica. Compartir recorridos en parques, plazas y *shoppings*, cenas, almuerzos, desayunos y meriendas que se ligaban a cada una de las salidas a bailar y a tocar, fueron parte del trabajo de campo como instancias sociales fundamentales de articulación entre la sonoridad electrónica y su práctica corporal.

Sobre los encuentros y comunicaciones compartidas, también deben ser mencionados los intercambios entablados por redes sociales. A través de los canales virtuales eran posibles las organizaciones coordinadas para las sucesivas salidas; la actualización de la agenda de presentaciones de todos los músicos del colectivo; las demostraciones de adhesión, gratitud y disfrute de la música como de sus relaciones personales; el recuerdo en imágenes y videos de un pasado compartido; las conversaciones privadas en una dinámica social que oscilaba entre la cohesión y horizontalidad, y la jerarquización protagonizada por Sergio López.

Otras de las cuestiones importantes para ser señaladas respecto a las decisiones metodológicas estuvieron involucradas en las descripciones de las pistas

de baile electrónicas y, especialmente de las prácticas cinéticas desplegadas por los *dancers* al presentar desafíos para su relevamiento y análisis. Las instancias de trabajo de campo en boliches y fiestas *dance* al tratarse de ambientes donde los volúmenes de la música eran altos y permanentes, limitaban o prácticamente restringían las interacciones verbales extensas y profundas por lo que la observación y la participación corporal prescindente de la palabra hablada debió ser la principal estrategia adoptada para etnografiar ese tiempo – espacio relativo a los bailes. Sin embargo, atendiendo a su vez a la problematización entre palabra hablada y movimiento corporal⁸², esta circunstancia potenció el análisis al permitir problematizar las referencias verbales de los propios sujetos sobre sus prácticas.

Finalmente, en el marco de los objetivos en los que se basó esta investigación –además de la actualización bibliográfica necesaria relativa al *dance* y a los principales campos disciplinares conexos–, fueron recabados distintos materiales de archivo (revistas locales de música y de difusión artística⁸³, fuentes periodísticas⁸⁴, *flyers*⁸⁵ sobre eventos electrónicos que los sujetos guardaban como colecciones personales, foros de debate y páginas WEB dedicadas a la promoción virtual de esta sonoridad) que dan cuenta de las trayectorias biográfico – musicales de estos sujetos y datan e ilustran igualmente el proceso de emergencia y consolidación del fenómeno socio – estético en cuestión.

Sobre el contenido y la organización de la tesis

La organización de la presente tesis está dirigida a permitir un acercamiento multidimensional y conjunto hacia las prácticas musicales y de baile desplegadas por un grupo determinado de sujetos músicos y bailarines que están involucrados

⁸² Analizada en detalle en el Capítulo 3.

⁸³ Por ejemplo: Inrockuptibles, Rolling Stone, Track, Remix. La Biblia del *dance*.

⁸⁴ Notas periodísticas en suplementos culturales, juveniles y/o musicales de los diarios Clarín, La Nación, Página 12, entre otros.

⁸⁵ Folleto, volante de publicidad físico o virtual.

afectivamente con el *dance* y en consecuencia, entre ellos. El orden sugerido de los capítulos refiere a un recorrido de permanente ida y vuelta entre las pistas de baile, las inmediaciones de los locales bailables, los interiores de las casas, los transportes, la vía pública, los intercambios virtuales; y entre *la noche* y *el día*, que marcan el pulso de estos sujetos con la electrónica. Sin embargo, como un disco de vinilo que no se raya si se escucha en otra dirección a la de la púa, los capítulos pueden ser abordados en un orden diferente al propuesto sin interferir en la comprensión de la motivación y del desarrollo de la investigación etnográfica.

El Capítulo 1 presenta la trayectoria biográfico – musical de Sergio López para dar cuenta de los sucesivos desplazamientos geográficos implicados en la expansión de su práctica musical como *DJ*, y de la itinerancia como rasgo central de su proyección artística y laboral. Asimismo, a través de la reflexión sobre el trabajo de campo *en movimiento* se señala el aumento del reconocimiento de este *DJ* en tanto músico y de los vínculos de afecto que despierta entre sus seguidores (quienes al seguir el ritmo de su movilidad y circulación se enlazan con el baile). A través de la pregunta rectora de este capítulo por la articulación entre las movilidades y sociabilidades implicadas en el acercamiento hacia esta determinada práctica musical y de baile se describe tanto la multi – centralidad local de la producción y consumo *dance*, como el carácter heterogéneo de su convocatoria y la preponderancia de un clima social de horizontalidad, distensión y camaradería que sostienen cohesionado a este grupo amigos y próximos a sus roles de *dancers* y músicos.

Por su parte, el Capítulo 2 se adentra en la descripción etnográfica de las relaciones trazadas entre estos sujetos dentro de los locales bailables cada vez que Sergio López tiene una presentación, para recuperar el sentido nativo del clima social habilitado por la noción de “pista de baile” y analizar la modulación recíproca entre práctica musical y de baile como una de las particularidades de estos contextos performáticos. El hecho de bailar como el de tocar música son entendidos como dos prácticas ensambladas y de permanente retroalimentación que resultan (no siempre) en un determinado clima social que caracteriza a este fenómeno socio – estético. En

este sentido, ambas prácticas se detallan etnográficamente como horizontes o expectativas sociales comunes que están trazadas a partir de sonidos específicos.

En el Capítulo 3, se da cuenta del baile *dance* atendiendo a la diversidad cinética y de sus significados asociados por parte de este grupo de amigos – *dancers*, para relativizar nociones cristalizadas sobre dicha práctica y ahondar en los criterios mediante los cuales se distinguen (y en ocasiones se evalúan) las participaciones propias como ajenas.

En diálogo con lo anterior, el Capítulo 4 se encarga de la comprensión de la ejecución musical del *DJ* Sergio López, para la cual además de incidir habilidades de manejo técnico y tecnológico, se requiere el desenvolvimiento de destrezas sociales capaces de mantener cercanos y fieles a los seguidores; y actualizada y enriquecida la propia performance musical. Este capítulo permite observar cómo el manejo de la práctica musical depende no solo de las buenas y efectivas relaciones con aquellos sujetos de mayor intimidad y proximidad afectiva (amigos de distinto tipo) sino también se liga estrechamente a las variadas participaciones de seguidores músicos con menor trayectoria. Sumado a esto, el capítulo reflexiona sobre las redefiniciones de las tensiones entre arte – trabajo – mercado – profesión en el marco de los recambios generacionales en el mundo del arte *dance*.

Finalmente en las Conclusiones se recopilan los principales resultados de los desarrollos etnográficos de cada capítulo articulados a la pregunta de investigación propuesta, y se reflexiona sobre las cuestiones metodológicas centrales implicadas en la realización de este trabajo de investigación. Asimismo, se refieren y explicitan los aportes más relevantes de esta tesis para los debates disciplinares y se sugieren líneas de estudio para emprender en el futuro.

Capítulo 1

La fiesta itinerante: *DJs*, músicas y bailarines que circulan con “buena onda”

En vísperas de los festejos familiares de fin de año, la mañana del 23 de diciembre de 2011, caminaba por el Parque de Mayo en Bahía Blanca cuando recibí un mensaje de texto de Sergio López, el *Disc-Jockey*⁸⁶ que había conocido algunos meses antes al inicio mi trabajo de campo para esta investigación. Preguntó si estaba despierta y si podíamos hablar, tenía una “consulta” para hacerme sobre esa ciudad que no conocía; lo llamé inmediatamente porque pensé que había sido contratado para tocar y necesitaría referencias sobre boliches y fiestas electrónicas locales. A su saludo le siguieron nuevas preguntas –“¿Cómo se llama la plaza principal de Bahía Blanca? ¿Estás muy lejos de esa plaza?”– y en esa instancia del trabajo de campo junto a él, mi intuición repentina de que había viajado a esa ciudad para pasar tiempo juntos (sin previo aviso, sin “fecha” para tocar) dejaba de ser alocada. Durante el almuerzo aseguró que el viaje había sido una decisión repentina y que, a fin de cuentas, las doce horas de tren sumadas a las diez horas que le esperaban en ómnibus para regresar a Buenos Aires no lo cansaban ni molestaban porque estaba “muy acostumbrado a viajar”: ese recorrido sin mucha planificación lo estaba haciendo por mí pero varias veces antes lo había hecho por otros amigos. Empezar un viaje, moverse, trasladarse para encontrar a una persona que se añora y aprecia resultaba pura inversión cotidiana y esencial en el sostenimiento de sus vínculos personales e incluso, también, laborales.

Dudé de que el tiempo invertido en el viaje se compensara con cuatro horas compartidas conmigo en Bahía Blanca, por lo que mi primera sensación fue el desconcierto. Sin embargo, los encuentros asiduos, las comunicaciones fluidas y diarias, las visitas que se sumaban a las salidas nocturnas, e incluso los viajes –

⁸⁶ En adelante se empleará la abreviatura *DJ* para usos en singular y *DJs* para usos en plural.

formulados como “visitas a un amigo”–, delinearon un perfil del trabajo de campo que contrastaba con las experiencias durante la Maestría⁸⁷. Con mirada retrospectiva, multiplicados los registros y las salidas de campo, podía evaluarse que una constante fue la novedad: el desafío de la comprensión antropológica surgió de la gravitación que adquiría una agenda musical con múltiples presentaciones para un mismo fin de semana y el fiel acompañamiento de los seguidores - amigos de ese *DJ*, enmarcadas en relaciones sociales estrechas. Compartir charlas durante largos trayectos en autos, remises, colectivos, trenes y caminatas; llevar discos, camperas y objetos personales en mis bolsos durante esos recorridos; esperar en esquinas o bares a que se “arme el grupo”; pasear más allá de la noche en *shoppings*, parques, barrios, cines (incluso antes o durante de haber estado en un boliche); fueron instancias de trabajo de campo igualmente musicales que el acompañamiento a bailarines y músicos en sus distintos recorridos *dance*.

A partir de la presentación de la trayectoria biográfico - musical del *DJ* Sergio López, junto a los desplazamientos y vínculos que mantiene con “la gente” que lo sigue, en este capítulo propongo analizar la articulación entre la cuestión de la movilidad –en un sentido amplio– (Cresswell, 2010), y las prácticas y representaciones relativas a la conformación de circuitos y dinámicas de sociabilidad desplegadas en estos contextos (Magnani, 2006 y 2002) e implicadas en estas experiencias *dance*. Como consecuencia de un trabajo de campo signado por distintas movilidades, se describirán centros de producción y consumo electrónico que estuvieron y están menos datados por la prensa y la bibliografía académica; y sin embargo relevantes para dar cuenta del desarrollo y actualidad en el plano local. Asimismo, mediante la discusión respecto de la multi - centralidad *dance*, junto a las representaciones jerárquicas y lógicas de distinción de sus prácticas, se introducirá el

⁸⁷ En esa oportunidad, la correspondencia casi plena de la unidad de observación con el emplazamiento del trabajo de campo, sumada a las limitaciones metodológicas y retos en la construcción del *rapport* –no solo por la intermitencia repetida en que la intimidad y la confianza se despliegan en esta labor sino fundamentalmente por las sucesivas postergaciones de los encuentros con quienes interesaba trabajar, las repercusiones de sus conflictos, las estimulaciones por sustancias psicotrópicas, devenidos cuestionamientos de la prescindencia o no de la palabra hablada y de la técnica de entrevista ante la singularidad de la observación participante en este contexto–, fueron a pesar de todo, las *pedras* donde poder hacer pie para proyectar la descripción etnográfica de una de las expresiones locales del *dance*.

debate respecto a las correspondencias entre series musicales y series sociales. Para su desarrollo, este capítulo se formula las siguientes preguntas: ¿cómo y cuál es la importancia de tener capacidad de “mover gente”, o bien de “armar un público”, “tener la propia gente”? ¿Qué representaciones sobre el moverse surgen entre estos sujetos? ¿Cuál es el pulso, el ritmo en que ellos se desplazan para “ir a tocar” e “ir a bailar” y qué circuitos habituales, estimados, olvidados y soñados van trazando e imaginando? ¿Quiénes acompañan a los músicos en sus agendas de presentaciones y cómo es significado ese apoyo? ¿Cómo alcanzar la fidelidad de los propios seguidores ante la multiplicación de ofertas *dance*, tanto en tipos de eventos como de músicos? ¿Cuáles son los elementos esenciales para construir prácticas musicales y de baile que prescindan de una locación fija y regular para su despliegue?

En cuanto al ordenamiento del capítulo, la primera sección repondrá los inicios del camino de Sergio como *DJ*, las enseñanzas recibidas más significativas, las distintas instancias por las que su reconocimiento social creció junto a la mejora del posicionamiento y oportunidades para su dedicación musical, y la compañía estrecha de amigos y seguidores. Aquí, en la descripción de movilidades tempranas y constantes de este *DJ* y la de “su gente” en su emergencia como figura referente, se observará una presencia descentrada o multi - centrada de la producción *dance* junto a una heterogeneidad social de la convocatoria que lo rodea. Seguidamente, a través de la consolidación de un ciclo musical que caracteriza a este *DJ*, se describirá cómo la normalización de las movilidades anticipadas constituyó un patrón o un circuito habitual en que estas prácticas musicales y de baile se despliegan.

Asimismo, a través del fortalecimiento de su marca personal, se descubrirán nuevas capas de movilidad que impactaron en la ampliación de los circuitos frecuentes trazados por este músico –conquistando nuevas pistas de baile– y sus sentidos asociados que, desde distintos ángulos, cuestionan la idea de centro y periferia en estos acercamientos y producciones socio - estéticas. La última sección, refiere al *DJ* en su etapa más reciente en la que, el sostenimiento de “su gente” en un grupo cohesionado de seguidores y amigos entre los cuales deben reinar los vínculos sociales de “buena onda” continúan siendo fundamentales para la construcción de

esta escena musical (Stahl, 2004) con marcados rasgos de itinerancia⁸⁸. En este marco, se considerará la trayectoria y la figura de Sergio López como posible, regular y no extraordinaria en relación a otros recorridos biográficos y musicales también reconstruidos durante el propio trabajo de campo. La relevancia del capítulo queda también sugerida en las palabras dichas por Sergio, en una de sus primeras invitaciones para “verlo tocar”: “Dale, venite para el oeste, te vas a sorprender... ya vas a ver... la movida del oeste siempre fue muy grossa”.

1.1. La movida del oeste siempre fue muy grossa

Sergio López nació el 24 de abril de 1975 en el barrio Parque Patricios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el seno de una familia trabajadora e inmigrante oriunda de la provincia de Santiago del Estero. Durante la primera infancia vivió junto a su familia –integrada por el padre Alberto, mecánico; la madre Mary, ama de casa; y la hermana mayor Marcela– en una casa muy cercana al parque que da nombre al barrio. El inicio de sus estudios primarios coincidió con la mudanza a otra vivienda más grande, en San Miguel, donde el ritmo del cotidiano familiar no se alteró de manera significativa ya que estrecharon rápidamente relaciones con los nuevos vecinos, recreando así el día a día de una vida barrial disfrutada en su anterior casa. Pasados los trece años de edad, por las tardes, Sergio colaboraba en el taller donde su padre era empleado. Con el correr del tiempo, estas tareas le demandaron mayor dedicación y, al superponerse con los horarios y obligaciones de la escuela secundaria, no pudo continuar en simultáneo con ambas actividades. En su relato biográfico, suspender la secundaria también fue una decisión personal porque no le gustaba estudiar, aunque remarcó claramente que su aporte económico era significativo para que la familia llegara a fin de mes. Por parte de sus padres, no recibió muchos replanteos al respecto.

⁸⁸ Cuando menciono la idea de escena musical refiero a la particularidad de un contexto cultural urbano y práctico de un código espacial propuesta por Stahl (2004) con la siguiente especificación: entre las escenas musicales y las estructuras de grupos y relaciones sociales no existen relaciones fijas, unívocas y de homología.

En la adolescencia rotó por varios trabajos informales –repartidor de una casa de comidas, diariero– hasta que construyó cierta estabilidad siendo empleado en una pequeña empresa de fumigaciones de la Ciudad de Buenos Aires y pudo dejar “las changuitas”. La muerte de Alberto hace algunos años oficializó su rol como el principal referente y sostenedor económico de la familia, a pesar de que sus ingresos desde hacía tiempo eran importantes, incluso para su hermana luego que ella se mudase de la casa de origen. Hoy, con 43 años de edad, Sergio sigue viviendo en Laferrere junto a su madre, a quien cuida esmeradamente.

A su temprana y fuerte inclinación musical, Sergio la explicaba partiendo de distintos vínculos familiares con la música: la sensibilidad de su abuelo santiaguense, folklorista destacado, una figura comparable a la “del Chaqueño Palavecino” que giraba con un bombo legüero por todo el país. A su padre recuerda haberlo visto disfrutando de las canciones románticas que escuchaba por la radio y acompañaba con su voz; también participando de los distintos bailes barriales organizados para carnavales, cumpleaños o celebraciones varias. Gracias a su hermana y a su primo mayor tuvo los primeros contactos con los discos de vinilo y las músicas que los adolescentes escuchaban en ese entonces como LUV’ y Eddie Grant. El imprevisto debut con una mezcladora artesanal de vinilos –armada con teclas de luz y dos tocadiscos Winco–, a los ocho años de edad, cuando seleccionó temas para un cumpleaños de 15 que su primo no pudo musicalizar por una indisposición de salud, inauguró la apertura de un promisorio camino laboral y pasional: “Disco Band” de Scotch, “Street Dance” de Break Machine, “All Night Passion” de Alisha fueron los guiños musicales lanzados a su primera pista de baile.

Aunque vergonzoso para la danza, Sergio nunca se perdió reuniones con amigos o las salidas a bailar. Desde un rincón cercano a las bandejas, espiaba los

trucos y mañas de los *Disc Jockeys*, antes de que los conociéramos como *DJs*⁸⁹ con la reproducción de los vinilos (Pujol, 1999; Civale, 2011; Gallo y Lenarduzzi, 2016). Prontamente se convirtió en el responsable de amenizar las habituales y diversas reuniones sociales entre vecinos, en festejos escolares y en encuentros más íntimos con afectos. Como sus gustos y selecciones musicales nunca mostraron –ni siquiera durante el trabajo de campo– demasiados exclusivismos según clasificaciones musicales utilizadas por radios, disquerías o discográficas; en la trayectoria de este músico siempre se multiplicaron sus posibilidades de participar como *DJ*. Folclore, música latina, baladas sentimentales, rock nacional, pop internacional, música de los '80, *italo disco*, se enlistan entre sus músicas conocidas, gustadas y disponibles para los *sets*.

Sus inquietudes de autodidacta las perfeccionó en la pionera Escuela Sudamericana de Disc Jockey donde al mes de ser alumno, Oscar Calderón –su fundador- le entregó el diploma que lo certificaba como *DJ* a pesar de una duración más extensa del curso. Oscar era valorado por sus colegas y alumnos como gran maestro musical de quien se aprendía a cuidar los discos y sacarles el mayor provecho posible, a adquirir precisión técnica y, fundamentalmente, a “tocar siempre con el corazón y con una sonrisa en la cara”. Inversamente proporcional al retraimiento de Sergio para la danza, la confianza para las mezclas y “llegar al público” como músico crecieron y, en consecuencia, también su motivación para participar en numerosos concursos de diverso alcance y popularidad dentro de este campo musical. La experiencia junto a su maestro le significó a este joven –llamado “mi pollo”–, un gran espaldarazo a la hora de presentarse ante colegas novatos y con experiencia; para sortear holgadamente cualquier tipo de competencia y desafío

⁸⁹ El *disc-jockey* es una de las primeras figuras musicales que conquista un lugar reconocido a partir de la retirada de las orquestas en vivo en favor de la música técnicamente reproducida cercano a los años '30. Sus orígenes aun no son del todo claros y se relacionan a la historia de la radio y de un sector de la industria discográfica asociada con este medio de comunicación. Desde ambos lados, se necesitaba un agente que medie en esta relación. Con una referencia a los discos y a su manipulación -montar, manejarlos- se acuñó entonces la denominación *disc jockey*. Inicialmente estaban dedicados a trabajar en las estaciones de radio. La vinculación de esta figura musical con el *dance* no es exclusiva, igualmente aparece en los desarrollos de músicas de otras proveniencias como el *dub* jamaicano, el *hip-hop*, el *disco* (Les, 1998; Assef, 2003; Montano, 2009; Broughton y Brewster, 1999, 2006, 2007). Brevemente, en el contexto local, el posicionamiento de esta figura musical surge en la década del '70 con la *boites* porteñas y a partir de los '80 su *expertise* en la creación musical se redefine con la consolidación de discotecas y espacios bailables más abiertos (Pujol, 1999; Civale, 2010; Gallo y Lenarduzzi, 2016).

como músico. En el año 2000 quedó entre nueve finalistas y obtuvo un galardón de la categoría profesional en una competencia de la firma Germini (productora de equipos para *DJs*). Con estos alcances, sus demostraciones sobre técnicas de *DJ* organizadas por marcas de equipos –como las empresas Vestax, Numark, Audiotronic–, participaciones en distintos radios, escuelas de música, en la misma A.D.I.S.C.⁹⁰, y presentaciones en boliches fueron cubriendo velozmente su agenda.

Luego de esos primeros años de competencias, fogueos de la mano de su mentor y de planificar sus presentaciones con cierta regularidad semanal o quincenal, Sergio asumió el rol de formador de *DJs* que muchos le venían demandando. Además de enseñar en los institutos Audiotronic, Plug and Play y en la misma Escuela Sudamericana de Disc Jockeys donde se formó –ubicados respectivamente en San Miguel, San Justo y Ciudad Autónoma de Buenos Aires–, su trayectoria cuenta con una gran experiencia como docente de alumnos particulares. La valoración positiva recibida como consejero o inspirador para otros músicos más jóvenes o menos experimentados que integraban parte del elenco amplio de sus seguidores articulaba dos apreciaciones: por un lado, para aquellos que consideraban su trayectoria como un modelo a seguir, la de ser un buen *DJ* - gestor para propulsar su propio oficio; y por otro lado, ser un músico - trabajador que asumía con equivalente responsabilidad y “buena onda” diversas invitaciones a tocar –con poca o mucha gente, cobrando un *caché* alto o acomodándose a uno más bajo, compartiendo cabina con recién iniciados, dispensando consejos y tiempo con sus seguidores-. Las palabras de Rominita, recogidas durante el trabajo de campo, ante mi pregunta por su admiración por Sergio, ilustran la vigencia de este rasgo:

Es que el chabón te hace bailar donde sea y aunque no quieras. Es muy parejito, siempre te va a dar lo mejor. Aunque esté cansado, hecho mierda, cuando toca se transforma y te da lo mejor.

Sumando a esto, su vínculo estrecho con la enseñanza y difusión de esta práctica musical lo hizo igualmente reconocido en la posición de consejero, jurado, padrino de jóvenes que comenzaban a transitar el camino del *DJ*. Las invitaciones de

⁹⁰ Siglas correspondientes a la Asociación de Disc Jockeys, Iluminadores y Sonidistas.

radios físicas y *online* para compartir su arte siguieron la tendencia anterior, volviéndose más intensas a partir del año 2002. Emisoras de toda la provincia bonaerense para programas de música *dance* –como *DJ* CEM - Fusión electrónica, Beats Control, Open Dance, Hot Track’s Radio– recibieron su visita, sobre todo los días hábiles de la semana, en que no tenía programadas presentaciones en vivo.

Desde que Sergio se acercó a la música *dance*, año a año conquistó nuevas experiencias y cabinas que le eran desconocidas, tanto en boliches como en festivales y fiestas electrónicas de distinta envergadura. El crecimiento de su notoriedad le permitió también “compartir cabina” con figuras nacionales e internacionales admiradas por él. Del ámbito internacional, persiste en él, “haber armado pista” con el alemán *DJ* Westbam en la *disco* Nicanor de San Miguel; el inglés *DJ* Darren Schambhala; el italiano *DJ* Nerone; la berlinesa *DJ* Analog Pussy; *DJ* Dave Clarke. Ya consumado como figura distinguida, cultiva ciertos enconos profesionales con algunos colegas como *DJ* TT Pmorter y *DJ* Marco Salinas por recelos fundados en concursos compartidos, por diferencias de cartel en los destacados de los *flyers*, por haber faltado a supuestos “códigos de la noche”.

Junto a la experiencia de aprendizaje con Oscar Calderón, el año 2004 representó para Sergio López otra inflexión capital en su trayectoria biográfico - musical, al punto de constituirse en una de las principales referencias organizadoras de su propio relato. El objetivo de convertirse en músico –dedicarse de lleno a la actividad de *DJ*– se esclareció en su auto - proyección al protagonizar un hecho puntual que acrecentó sus contrataciones y aceleró notablemente su reconocimiento. Si hasta ese año combinaba la actividad de *DJ* con otros trabajos que lo sostenían económicamente, logró empezar “a vivir de esto” luego de compartir cabina⁹¹ con un reconocido *DJ* alemán de *trance*⁹² en el marco del Festival Internacional *Thirst DJ Contest* organizado por Heineken Music, evento que tuvo lugar el 13 de Marzo de 2004 en el Complejo Punta Carrasco de la Ciudad de Buenos Aires y al que

⁹¹ Expresión usada en el *dance* para referir a tocar en un mismo evento musical (compartiendo el equipamiento y el público) junto a otros *DJs*.

⁹² Una de las sub - variedades estilísticas de esta música electrónica que oscila entre 125 y 160 *beats per minute* o pulsos / golpes por minuto, para establecer duración y velocidad de las figuras musicales.

asistieron alrededor de diez mil *dancers*⁹³. Sin embargo, si bien sus posibilidades económicas y exposición cambiaron a partir de ese día, las claves para comprender a Sergio en su construcción como referente local con gran convocatoria, él aseguró enfáticamente que debía rastrearlas antes de ese concurso específico; es decir, más allá de las puertas que se le abrieron con la seña del *DJ* alemán. El encuentro con este músico siempre fue narrado como un episodio sorpresivo y disparador pero también como un hecho consecuente y esperado en relación al aumento de la visibilidad y afirmación social que la trayectoria de este músico comenzaba a demostrar por esos años.

En paralelo a lo episódico de ese encuentro preciso, para localidades del oeste de la provincia de Buenos Aires (San Miguel, San Justo, Ramos Mejía, Haedo, Moreno), Sergio ya era un músico consagrado a inicios del 2000. Si mis primeros informes de campo reiteraban la gran cantidad de seguidores reunidos en el boliche porteño Guinea para disfrutar de sus *sets*, las observaciones de las “fechas” en la zona oeste bonaerense –sumadas a los detalles de su trayectoria y lo recogido en las biografías musicales de sus seguidores– registraron una suerte de ídolo glorificado, un profeta en su tierra. Las “fechas” de este *DJ* se distribuían también entre otros centros urbanos del resto del país (como Mar del Plata, Rosario y Neuquén) que lo contrataban al menos una o dos veces al mes; y en menor medida recibía invitaciones puntuales y no regulares a boliches y fiestas en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En esta ciudad, las contrataciones eran por una cantidad de horas determinadas, para integrarse a un *line up*⁹⁴ previamente armado por los organizadores de los locales por lo que su voz en la ideación del perfil musical de la “fecha” a la que había sido convocado casi nunca era solicitada. Con las sucesivas incursiones de campo comprendí que, en los inicios de esta investigación, las insistencias de sus “amigos”

⁹³ Sobre la participación de Sergio López en el concurso, las palabras del *DJ* alemán fueron elogiosas respecto a su talento para las mezclas y al tipo música seleccionada para su set que según él, lograba diferenciarlo del resto de los músicos de estilo progresivo. En una declaración a la página virtual reconocida sobre la cultura *dance* nacional, el *DJ* alemán agregó que hasta ese momento de su trayectoria como músico, ha conocido pocos *DJs* como López en cuanto a un alto carisma y calidad para motivar a los bailarines.

⁹⁴ *Line up* refiere al listado de músicos *DJs* que se incluyen en la programación artística para una misma fecha en un boliche o fiesta electrónica.

por ir a verlo a tocar “al oeste” por lo “grosa que se pone la movida” no hacían más que subrayar parcialidades de los abordajes previos, tanto de la prensa como de la bibliografía, al ubicar consistentemente al fenómeno en el epicentro capitalino.

Reconstruir la trayectoria musical y *dancer* de Sergio, como también la de quienes lo acompañaron todos estos años, agregadas a las de *DJs* con quienes compartió cabina, aumentó sin dudas la lista de músicos referentes, escuelas e institutos, boliches, fiestas y *afters* datados a partir de la década del '90⁹⁵. Las menciones de *DJ Woker*, Ramiro Pedemonte, Ricardo Sayado, junto a los boliches Juan de los Palotes, El Templo, Wallstreet, Club Global en los recuerdos de juventud y primeros pasos de Sergio López como músico, evidencian la presencia de una tradición vasta de propuestas electrónicas convocantes más allá de aquellos focos de consumo y producción *dance* destacados por distintas aproximaciones bibliográficas y de la prensa como principales epicentros. En sintonía con lo anterior, las agendas más recientes del *DJ*, que cuentan con presentaciones en las pistas de Air en Haedo; de Coyote, Limit y Ryu en San Miguel; de Space en Quilmes; de Pinar de Rocha y el *after Campos West* en Ramos Mejía; de Stage en Moreno –entre tantas otras, actualizan este mismo panorama de variadas ofertas electrónicas en una amplia cobertura territorial que ha recibido menos atención bibliográfica que el epicentro capitalino (Belloc, 1998; Pujol, 1999; Leff, Leiva y García, 2003; Gallo y Semán, 2011; Gallo, 2012b; Lenarduzzi, 2012⁹⁶). Esta propensión interpretativa también se refuerza desde la prensa; por ejemplo, en un *site* especializado, la agenda de Sergio junto a las de otros *DJs* se anuncian, en una nota titulada “Gran Buenos Aires. La electrónica periférica” con el siguiente copete:

Cuando se habla de escena electrónica en Buenos Aires, es casi inevitable pensar en la Capital Federal como centro cultural de actividades. El conurbano siempre queda en segundo plano y es justificado, teniendo en cuenta la cantidad de eventos que hay en un sector y en el otro. Pero tanto en el norte, como en el sur y el oeste, hay ciclos

⁹⁵ En términos generales, salvo la mención de alguna excepción, aquellos músicos y lugares mencionados en la trayectoria musical de Sergio son distintos a los registrados por la prensa y por la bibliografía que da cuenta de algunos puntos principales de la historia del *dance* local. (Pujol, 1999; Civalé, 2010).

⁹⁶ En relación a este punto, destaco los trabajos de Gustavo Blázquez sobre la presencia *dance* en la Ciudad de Córdoba (2008a, 2009a, 2009b, 2010).

y clubes que merecen que nos detengamos para un análisis y eso es lo que planteamos en esta nota⁹⁷.

Cabe agregar que estas presencias musicales, fundamentalmente en la zona oeste, nunca dependieron –ni lo hacen en estos días– solamente de disposiciones comerciales / empresariales de dueños, organizadores y relacionistas públicos de boliches, bares y discotecas, sino que también se relacionaron con iniciativas de fiestas privadas de menor envergadura pero no por ello menos convocantes o regulares, así como también emisiones de distintos programas de radio que conjuntamente marcaron el pulso vital de este fenómeno socio - estético desde hace décadas. En este sentido, las contrataciones de Sergio a tocar en eventos privados en casas, quintas particulares o salones alquilados continuaron sucediéndose una vez que este músico definió su camino.

Con esto sugiero que, tras la visibilización de expresiones *dance* en localidades menos atendidas, gracias a distintos recorridos delineados por estas “salidas a bailar” y “salidas a tocar” previas, un listado extenso de boliches, emprendimientos de variado alcance, músicos y amantes electrónicos con distintas trayectorias y pertenencias sociales se suman como protagonistas fundamentales del desarrollo del *dance* en el contexto local. Los desplazamientos inaugurales implicados en la naciente carrera musical de Sergio, evidencian que la orientación de esta sonoridad como música de uso –en el sentido en que Gallo y Semán (2015⁹⁸) lo entienden– no se produjo como efecto de una expansión original de sus apariciones porteñas. En cambio, todos estos recorridos para ser *DJ* igualmente nutrieron y acompañaron la transformación de este fenómeno socio - estético en un lenguaje musical ampliamente convocante.

El relevamiento de la amplia cobertura territorial de la electrónica, hacia el fin de este capítulo –sumado a lo referido en la Introducción– contiene una serie de esfuerzos multi - situados que derivan de estas primeras movilidades de músicos, de

⁹⁷ En *Buenos Aliens*, entrada del 6 Junio de 2013. Disponible en la WEB: <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.50876.t.la-electronica-periferica.htm>.

⁹⁸ Desplazado de una referencia a un género musical específico como lenguaje común de una generación, hacia la generalización de una forma de acción colectiva *transgénero* basada en una nueva estructura de oportunidades para los productores y consumidores de músicas (Gallo y Semán, 2015).

la habituación de la compañía de seguidores, de saberes y profesores que se trasladan para participar en festivales, en programas radiales, en institutos de enseñanza, en boliches. Las huellas delineadas por las invitaciones a conocer “la movida del oeste” permitieron atender a supuestos desvíos respecto a asociaciones entre producciones culturales –series simbólicas musicales–, localizaciones determinadas y sectores sociales –series humanas–. La pregunta por la presencia del *dance* en integraciones sociales, espacios urbanos y focos de producción y consumo, distanciados de aquellos datados como los originarios, convocantes y representativos del contexto local, es el primer paso para la emergencia de una serie de argumentos que en esta tesis discutirán asociaciones cristalizadas y homogeneizantes relativas a este fenómeno socio - estético y su construcción como objeto de estudio.

1.2. El *techno* es fiesta, la marca de Sergio López

Los primeros trazos sobre la trayectoria de Sergio López observados hasta aquí son claros sobre la relevancia de prácticas *dance* descentradas de aquellas localidades, fiestas, referentes e instancias sociales mayormente datadas para señalar la génesis de este fenómeno socio - estético y, sobre todo, su transición hacia un lenguaje común entre sectores juveniles del contexto local. Cada experiencia que lo relanzó a la posibilidad de hacerse conocido entre nuevos públicos, lo colocó en diálogo con colegas, organizadores de fiestas y amantes electrónicos que dinamizaron otros recorridos y ofertas electrónicas hasta entonces desconocidas o no transitadas por él. Como terminará de comprenderse hacia el final del presente capítulo, la sucesión de cambios en la gradación de su reconocimiento desafiaron a este músico a la asunción de nuevos roles, actividades y rutinas en el camino de ser y convertirse en *DJ*; camino necesariamente construido por largos trayectos en transportes públicos en una misma noche para conquistar pistas de baile inexploradas junto a la incondicionalidad de amigos “buena onda” que facilitaban ese permanente transitar.

En paralelo a la movilidad como condición de estas prácticas musicales y de baile, el propio trayecto de este músico –sintonizado a los de sus seguidores más cercanos– describe el histórico y actual rasgo de heterogeneidad social (un carácter de transversalidad social) en la presencia local de la electrónica. De esta manera, los análisis que arrojaron las preguntas por los recorridos consumados por Sergio en su consolidación como *DJ*, por la habitualidad de unos frente a otros, por sus aspiraciones a tocar en determinadas cabinas en comparación a otras, por las compañías recibidas en ese andar sostenido; distinguió a este fenómeno socio – estético ajeno al consenso en relación a la existencia de centros y periferias no solo en su sentido geográfico sino también social. Su evaluación jerárquica de esta producción musical no coincide con las tradicionalmente descriptas para éste.

López gozó desde siempre, de profundos reconocimientos entre amantes electrónicos pero su ductilidad para musicalizar distintas pistas de baile se mantuvo constante a lo largo de su trayectoria ajustando habilidades con distintas tecnologías –analógicas y digitales– y conocimientos profundos de otras músicas bailables para cumpleaños, eventos sociales, fiestas *vintage* –como las *Your Party*⁹⁹–, festivales al aire libre de diversa índole¹⁰⁰. Más allá de estas variadas inclinaciones estilísticas, consideraba al *techno* “su casa”, aquella que aseguraba su identificación como músico y atracción como electrónico apasionado porque, además de transportarlo a un estado anímico deseado, le representaba “energía” aun cuando a sus expresiones actuales (las producciones más recientemente, las nuevas mezclas de los nuevos *DJs*) las encontraba “poco interesantes”, con menos “fuerza”, “*power*” y desfavorablemente “menos industriales” en comparación con las de los años dorados: los ’90 y primeros años del 2000.

A partir de la inclinación personal y musical por esta sub - variedad dentro del meta - género *dance* (Braga Bacal, 2003), este músico popularizó la frase “El *techno*

⁹⁹ Fiestas temáticas sobre la década del ‘80 realizadas en discotecas por la productora Hot Parties Producciones en San Miguel, Provincia de Buenos Aires.

¹⁰⁰ Por ejemplo, las distintas ediciones del Festival de Artes Audiovisuales organizado por la municipalidad de Vicente López y las distintas ediciones del evento gratuito Street Parade, organizado al aire libre en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con fines solidarios para recolectar donaciones destinadas a institutos necesitados.

es fiesta” para convertirla en un sello personal de la “alegría”, “buena onda” y “buena música” generadas regularmente en sus presentaciones. Acompañando los diseños de los *flyers* semanales que lo anunciaban por Facebook y páginas de internet especializadas, esta leyenda encabezaba los diferentes perfiles de *line up* como una clave que prefiguraba las pistas de baile de sus “fechas”. Sin restar mérito a la totalidad de la senda construida sino más bien como resultante de lo transitado, el ciclo de las Fiestas Technoparty (lideradas por él) fue uno de los principales aventones hacia la transformación de esa frase en una insignia personal - musical bajo la cual también se aglutinaba e identifica “su grupo”. La consolidación de este proceso labró su figura como referente de la noche *techno* local más allá de los espacios que hasta ese momento había conocido y frecuentado.

Junto a Sergio, los integrantes imprescindibles de las Technoparty eran “los chicos” de Technoheads, dos jóvenes *DJs* que se habían conocido a través de aquel¹⁰¹. Al momento de formar esa agrupación, uno de sus integrantes fundacionales, Mariano Muñiz, tenía 28 años de edad, asistencia casi perfecta a las “fechas” de Sergio en zona oeste y unas cuantas horas dedicadas a mezclar *tracks*¹⁰² con una computadora comprada luego de meses de trabajo como empleado un Taller de Verificación Técnica Vehicular de Morón. Oriundo de Berazategui, hijo de un matrimonio trabajador –un remisero y un ama de casa–, padre de una niña en edad escolar, Mariano aseguraba no tener habilidad con los instrumentos musicales (los tradicionales) pero sí vocación de músico. Desarrolló su curiosidad musical amateur gracias a distintos *software* de descarga gratuita para pinchar música¹⁰³, cuyas posibilidades creativas descifraron junto a un compañero. Sintió entonces que “...un mundo nuevo se le abría”; su sueño de probarse en una pista de baile iba a concretarse antes de que pudiera figurárselo.

¹⁰¹ Luego de unos años con esa formación original, Damián Campos deja Technoheads para emprender su propio proyecto musical que lo hace viajar y residir en Europa. Su reemplazo durante un largo tiempo fue Cristian Anubis (amigo de Mariano). Actualmente es integrante estable de Technoheads Mariano y a la dupla la completan distintos *DJs* invitados.

¹⁰² Es una pieza o pista musical.

¹⁰³ Expresión usada para referir a la práctica de *DJ*.

Una noche, a la salida de Exxtreme (una discoteca actualmente cerrada), Mariano -como tantos otros jóvenes- se acercó a su ídolo para entregarle un *CD* con copias de tres *sets* que había estado armando en soledad durante semanas. La conversación entre ellos siguió por línea privada de Facebook hasta que forjaron una amistad. En el transcurso de volverse amigos, Mariano se esforzó nuevamente y comprarse una bandeja de discos usada para mezclar y ensayar los consejos que acopiaba por su proximidad con Sergio. El naciente *DJ* recordaba que al experimentado le había asombrado que un joven de esa edad se haya inclinado por un *techno* similar al de la “*old school*”, y aunque a su técnica le faltaba pulido, mostraba “huevos para bancarse poner *techno* a 135¹⁰⁴. Nico es un pibe que le gusta lo que hace y que se anima, no la caretea con nadie y tiene buena música”.

Evidenciando un cambio de época respecto a la legitimidad social adquirida por el *dance* como fenómeno estético y juvenil, el acercamiento de Damián Campos –el otro integrante fundador de Technoheads– hacia esa música estuvo marcado por el apuntalamiento de sus padres, quienes lo acompañaron a sus primeras *raves* y fiestas electrónicas mientras era menor de edad (lo esperaban apartados del tumulto de jóvenes que bailaban sin cesar) y le regalaron los equipos para que pudiera practicar. A diferencia de los relatos de otros chicos un poco más grandes que él – como Mariano– para sus padres la inclinación musical de Damián estaba lejos de ser un deslumbramiento adolescente y decidieron fomentar su pasión. Tempranamente, entonces, Damián contó con el apoyo económico y familiar para decidir si el *dijing*¹⁰⁵ sería un hobby para despuntar cada vez que tuviese tiempo o lo vislumbraría como un proyecto a largo plazo. Para iniciar este último camino, mientras transitaba la escuela secundaria, no dudó en tomar clases con el *DJ* que lo hacía bailar casi todos los fines de semana en zona oeste, donde había nacido, crecido e incursionado en las primeras recorridas nocturnas. La empatía construida entre ambos fue instantánea. A Sergio lo cautivó la curiosidad que su alumno demostraba ante cada

¹⁰⁴ En relación a los *beats por minuto* de la música.

¹⁰⁵ Acción que realiza el *DJ* cuando crea o toca música. Otra forma de denominar la práctica musical del *DJ*.

secreto del oficio revelado; el otro se sentía animado y confiado por la atención de su referente.

Mariano y Damián¹⁰⁶, se hicieron íntimos a partir de las salidas conjuntas y de los intercambios musicales. Sergio era el vértice entre dos alumnos, seguidores y amigos favoritos con trayectorias diversas pero afines en el ámbito musical como en el personal. Amar la música e infundirle respeto eran cualidades de Sergio (valoradas positivamente por los jóvenes) que observaba extendidas entre sus alumnos de modo que no le sorprendía que ellos desplieguen una afinidad mutua. Y como continuidad de la “buena onda” que en esa época los unía a los tres, imaginaron juntos una “fiesta” donde sentirse con autonomía y plena decisión sobre qué tocar. En palabras de Mariano, este trío era infalible desde lo humano y lo musical, en ese espacio era posible:

Poner la música que se nos cantaba. Rompernos la cabeza como queríamos... además nosotros veíamos que había un montón de gente que se quedaba re manija en los boliches, que querían algo más. No éramos los únicos zarpados por el techno al palo, bien reventón, somos unos cuantos zarpados. Con esa buena onda armamos las Technoparty. Para que todos juntos nos desconemos! Estaba Sergi, Damián y yo que éramos muy amigos, íbamos a todos lados juntos, parecíamos Los Tres Mosqueteros y había otro montón de amigos... qué se yo... nos queríamos divertir con nuestra música. Era una mierda el techno que se escuchaba.

Sergio, Mariano y Damián coincidían en que sus gustos musicales *dance* no estaban instalados con estabilidad y firmeza en las ofertas nocturnas disponibles por esos años. El *techno* por el que vibraban, lo encontraban subvaluado e invisibilizado en las propuestas locales; y ante esto, les irritaban las concesiones estilísticas que todo *DJ* debía asumir para poder integrar distintos *line up* y darle continuidad a su práctica musical. No desconocían las expresiones *techno* en otras fiestas sino que para ellos escaseaban las iniciativas que concordaban con sus intereses como músicos y *dancers*. Y si aceptaban tocar en espacios reconocidos públicamente de *techno*, sentían que debían adaptar su *techno* a la consideración de *techno* que caracterizaba al lugar. Las Technoparty surgieron entonces como un espacio

¹⁰⁶ Al momento de formar la agrupación Technoheads, Damián tenía 18 años de edad.

colectivo de libertad creativa que definía paulatinamente un rumbo conceptual más preciso y claro.

Las primeras ediciones fueron organizadas en la discoteca Air ubicada en San Miguel ya que con los dueños del local estaba dada la confianza para probar el lanzamiento de un nuevo concepto musical en las mismas presentaciones periódicas que estos *DJs* allí realizaban. Una gran convocatoria de *dancers* mantuvo su fidelidad a Sergio en este nuevo formato de presentación y pronto la extendieron a los nuevos músicos nuevos que lo secundaban. Luego de esas primeras “fechas” de Technoparty, la noticia de un equipo musical formado por un *DJ* destacado y de convocatoria nada desestimable fue oída y recogida por Alberto Amós¹⁰⁷ en sus búsquedas por variar y mejorar las ofertas de su discoteca. La reunión entre dos *DJs* que se conocían desde sus inicios musicales, auguró beneficios para ambos en el “acuerdo de palabra” de “hacer más fuerte el sótano”¹⁰⁸ de Guinea.

En septiembre de 2011, tras la planificación de una presentación mensual de las Fiestas Technoparty en la discoteca Guinea¹⁰⁹, ubicada en la zona de la *city porteña*, la agenda de Sergio sufrió cambios sustanciales. Conocer previamente a uno de los dueños o responsables de esta discoteca fue, según él, nada más que un primer paso para cerrar esa oportunidad. Sergio no dudaba de que “...estaba haciendo bien las cosas para que se diera lo de Guinea”; era cuestión de tiempo y, aunque no se hubiese concretado, el entusiasmo para continuar ensanchando su camino como *DJ* lo notaba asegurado, al igual que su reflexión tras el episodio con el *DJ* alemán. Consecuentemente, no interpretó como un “favor” la apuesta de Alberto en su contratación, siempre supo del valor que acarrearía el ser un músico convocante, y que más allá del buen trato que mantuviese con el boliche, lo iban a “seguir llamando” si seguía “llevando gente”. Sobre esto, él me explicaba que esa capacidad

¹⁰⁷ *DJ* contemporáneo a Sergio y dueño de Guinea.

¹⁰⁸ El sótano refiere al sector de baile ubicado en el subsuelo de este boliche.

¹⁰⁹ Guinea es un local de entretenimiento nocturno con múltiples espacios donde se realizan distintos tipos de eventos musicales. Su sótano se caracteriza por dedicarse al *dance*. Está ubicado en el llamado microcentro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y por su ubicación recibe gran cantidad de público extranjero.

adquirida hablaba por él, y un pasado compartido con Sergio como colegas en la noche *dance* de los '90 les generaba solamente recuerdos, no obligaciones. De hecho, afirmaba entender a este *DJ* – dueño - organizador cuando sus “fechas” de Technoparty eran pospuestas ante visitas de músicos internacionales, cuando en épocas de crisis económica el *cachet* que percibía era menor a lo acordado o directamente cuando había cancelaciones por las complicaciones surgidas para la habilitación de los locales bailables tras el trágico suceso del año 2016 en la fiesta Time Warp¹¹⁰.

Cuando aceptaron el desafío de estar mensualmente en Guinea con este ciclo, entre sus integrantes convinieron sobre la necesidad de sintonizarse en cuestiones musicales, organizativas y de compromiso laboral sin perturbar la autonomía que anhelaban: precediendo a Technoheads tocaba Abel Pocio y alternaba su turno con Carla Suárez u algún otro *DJ* conocido por ellos. A pesar que buscaron adelantarse y minimizar los malos momentos generados por las diferencias de todo tipo que evidenciaban en los inicios; los roces y disconformidades entre estos músicos no tardaron en llegar y tuvieron que aprender a lidiar con ellos para darle prioridad a la continuidad del ciclo. La falta de un buen *DJ* estable que abriese la “fecha” y con el cual sentirse respaldado, fue aceptado por Sergio, Damián y Mariano como una situación de relativa importancia e implicancia para sus desarrollos musicales. Sus exigencias no eran tan exhaustivas y, sobre todo en los primeros meses cuando las fiestas estaban asentándose, se enfocaron en cumplir con el horizonte musical que habían perfilado en sus reuniones. Músicos de *techno* de distinta afirmación pero efectivos en su capacidad para convocar y para organizarse conjuntamente para tocar (y para hacer bailar a bailarines que los elegían para representarlos en sus gustos musicales), defendían y vigorizaban una propuesta estética que entendían ausente, débil entre las ofertas locales.

¹¹⁰ En la tercera edición de la fiesta electrónica Time Warp realizada en el predio Costa Salguero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el 16 de Abril de 2016, fallecieron cinco jóvenes tras la combinación de hacinamiento y policonsumos de psicotrópicos, según lo estableció el peritaje toxicológico de la Morgue Judicial de la Corte Suprema de Justicia. Asimismo, otros cinco jóvenes estuvieron internados en estado crítico por intoxicación con iguales sustancias. Ante este hecho, las habilitaciones para eventos musicales y de baile vinculados a esta música estuvieron comprometidos durante el 2016 y 2017.

El cuadro de situación era evidente para Sergio: más que nunca el acercamiento hacia “su público” debió permanecer estrecho para seguir fortaleciendo su figura y continuidad en el local. La “gente” que siempre lo había acompañado en otros recorridos de presentaciones de este *DJ* adquirió entonces un nuevo protagonismo en esta instancia de su carrera (y en menor medida también en la del resto de los músicos) al ser el principal dato visible para garantizar el sostenimiento de esa oportunidad tocar. Una “fecha” regular en una discoteca de la envergadura de Guinea y el hecho mismo de afincarse con esa gravitación en una cabina que desconocía anteriormente, en simultaneidad le prometieron: ampliar su reconocimiento entre un público extranjero que frecuentaba el local por su proyección internacional y su localización cercana a hoteles y *hostels*; una entrada económica fija por mes (que era muy significativa incluso para su madre y su hermana); una evolución y prolongación de sus “fechas” dentro del mapa local de ofertas electrónicas y poder mantenerse -como hasta ahora lo venía haciendo-, en una dinámica intensa de circulación entre distintos locales, tipos de eventos y localidades para tocar sin tener que volverse *DJ* residente¹¹¹. En paralelo, inauguraba la experiencia de ser el responsable principal de un ciclo musical gracias al cual su nombre expandió su trascendencia y fundamentalmente, representó un desembarco contundente de “su música” a pistas locales de las que permaneció un poco alejado o sin continuidad hasta ese entonces. La base de su rutina musical se alternó entre las “fechas” regulares del oeste y las de “la Capital”; y con mayor fluctuación los viajes a otras provincias y localidades más allá de Buenos Aires como Mar del Plata, Baradero, Neuquén, etc.

Ante este nuevo contexto, la preocupación de Sergio por “llevar gente” fue creciente; si bien daba por hecho la constancia y fidelidad de “su gente” en las “fechas” de Guinea, al ser un espacio nuevo para todos, los ajustes para las “salidas” debieron generalizarse y adaptarse a las dimensiones físicas de una discoteca desconocida, a la presencia de *otros* nuevos *dancers*, a nuevas logísticas en los

¹¹¹ “Residir” en un boliche como *DJ* quiere decir formar parte del elenco estable de músicos, pactar un acuerdo de presentaciones fijas, regulares y mayormente exclusivas en ese lugar. Ser el *DJ* asociado a un lugar, *ser la cara o la música del boliche*.

recorridos urbanos para llegar y salir de allí. En particular para Damián y Mariano, incluso esto trastocaba la representación de los desafíos que debían asumir y sus aspiraciones iniciales: contando con cuatro *CD players* y dos *mixers*¹¹² afrontaron pistas de baile acostumbradas a las performances de Sergio López, sentían que la vara de exigencia para el resultado de sus prácticas musicales estaba muy elevada. Igualmente, anticipándose a que esa estancia con continuidad en un mismo boliche iba a ser para ellos una experiencia trampolín efectiva para sus nacientes trayectorias musicales, aceptaron los nuevos retos sintiéndose confiados y seguros de estar haciéndolo de la mano de un músico experimentado que admiraban.

Luego de largos meses repitiendo esta misma escena, más puertas de oportunidades musicales se les abrieron como otras de las derivaciones de la solidez que contaba ese ciclo. Guinea no era una meca alcanzada sino otra batalla ganada en el transcurrir de sus desarrollos musicales al relanzarlos hacia nuevos rumbos: el formato de esas fiestas lo pudieron trasladar hacia otros locales. Es decir que, todas las ediciones de las Technoparty dejaban de ligarse a un único espacio para convertirse en una “fecha” que la podían hacer girar con la velocidad que quisieran por distintos locales, que se identificaba más estrechamente con los nombres propios de estos *DJs* y que singularizaba sus trayectorias y selecciones estilísticas. Aquella motivación que los había llevado a Guinea a “armar” esas primeras pistas de baile¹¹³, fundó una nueva etapa en sus caminos como músicos, en las dinámicas de las “salidas a tocar y a bailar” y de relación con todo su grupo de seguidores y amigos. Los “aguantes” de “la gente de Sergi” incorporaron prontamente entre sus recorridos las locaciones que expandieron el radio y las distintas rutas que su agenda de presentaciones había venido trazando. El ciclo ya demostraba haber adquirido una entidad propia de la cual Sergio, Damián y Mariano temía cada vez menos en su capacidad para congregarse o no “gente”; asimismo, sus posiciones para negociar futuras contrataciones también fue de mayor comodidad.

¹¹² Damián y Mariano tocaban en simultáneo con cuatro reproductoras de discos compactos y dos consolas *mixer*.

¹¹³ El análisis de este punto se despliega en el Capítulo 2.

Cabe subrayar que, la relevancia de las “fechas en la Capital” dentro de la organización de su práctica musical era relativa. En las referencias de Sergio, los arribos a cabinas alternativas y a estrenar “su música” en pistas de baile se ordenaban según preferencias personales que muchas veces desataban nuevas diferencias con colegas. El buen equipamiento técnico, la certificación de un sonido de calidad como la garantía de una convocatoria numerosa no eran para él razones suficientes para inclinar su balanza y decidir ir a tocar a tal o cual fiesta o local. Sus predilecciones para llevar regularmente “su música” a un sitio o el interés tomar una “fecha” en un lugar desconocido estaban atadas a malos y buenos recuerdos de su propia trayectoria.

En este sentido, la planeación de sus agendas dependía principalmente de experiencias previas y de razones y deseos personales que esgrimía teniendo en cuenta la singularidad de su camino como músico y que, en la mayoría de los casos no coincidían con los recorridos que caracterizaban a otros *DJs* próximos o alejados a él –ni en el trazado ni en la importancia atribuida–. Los valores diferenciales mediante los cuales Sergio priorizaba algunos contactos que lo contrataban, fiestas donde anhelaba tocar, una frecuencia determinada en un lugar conocido y la aventura de presentarse en uno inexplorado, los desplegaba y distribuía poniendo en cuestión supuestos tránsitos que aseguran el éxito de las figuras de los *DJs*. Más bien por los desplazamientos que le dieron solidez y continuidad a “su escena”, interpretaciones sobre una organización de este mundo del arte dinamizada por únicos recorridos jerarquizados, participaciones centrales y periféricas, reconocimientos sociales consensualmente más legitimados, como así también la cristalización de su desarrollo articulada a un tipo específico de sector social (que en consecuencia pretende y actúa una distinción social); deben pausarse (de Souza, 2006; García, Leff y Levi, 2003; Fontanari, 2003; Camarotti, 2004; Thornton, 1996). Para Sergio López, el horizonte de aspiraciones no estuvo prefigurado por saberse en una posición más baja, inconveniente o de una procedencia desventajosa para su proyección como *DJ*. Para ilustrar el punto que interesa respecto a la jerarquización y personalización de los circuitos que particularizan su recorrido, referiré a lo siguiente: por un lado, la

presentación de este músico en el club de baile Tacna ubicado en Ciudad Autónoma de Buenos Aires; y por otro lado, “los sueños” que aspiraba concretar con esa práctica musical.

Hacia el final de mi trabajo de campo, una de las últimas cabinas que conoció Sergio como músico fue la del club de baile Tacna¹¹⁴. La estabilidad económica de ese club por esos meses era quizás un poco más frágil y excepcional a su situación de costumbre. Para hacer frente a las deudas por la mala administración e inminente cierre, sus *DJs* - dueños se habían abierto a considerar opciones en sus agendas artísticas que dejaran una ganancia monetaria segura (alternativas que antes desestimaban fundamentalmente por razones estilísticas, por pretender conservar una misma línea conceptual artística). Las instalaciones de este local –de gran renombre como exclusivo reducto electrónico local– se alquilaron entonces para que otros *DJs* (no integrantes del plantel de músicos que habitualmente era contratado para tocar allí), organizaran allí sus “fechas” con una artística propia pero sin que el rasgo musical que caracterizaba a ese club se alterase significativamente. A sus dueños y organizadores les interesaba que Tacna continúe con su perfil de club de baile *techno* pero incorporando *DJs* y fiestas más distanciados de los referentes que estilísticamente estaban vinculados a ellos. Por esta nueva modalidad fue que Ariel Morel¹¹⁵ planificó una “fecha” en ese club para que Sergio la lidere junto a Technoheads.

Mientras para los Technoheads, la cabina de Tacna era una suerte de cielo *dance* a pesar de los problemas regulares de sonido y equipamientos; para Sergio, esa noche fue la confirmación de la fama infundada, incluso internacional, que rodeaba al club. Lejos de ser un emblema del *techno*, para él “Tacna es pura mística”, un lugar que no había sabido capitalizar ni recrear “quiénes eran”. Y sus dueños, que para gran parte de los foros virtuales y la prensa especializada eran los responsables de actualizar con sus iniciativas los años dorados de la electrónica nacional de la

¹¹⁴ Club de baile *dance* donde desarrollé mi investigación de Maestría y referido en la Introducción de esta tesis.

¹¹⁵ Programador del sector electrónico de la discoteca Pinar de Rocha en Ramos Mejía y previamente empleado de Air.

mano de antiguos *DJs* como Marcos XT DC y *DJ* Mother Queen; para este músico “...de hippies se pasan a pelotudos”, “están quemados”. Y acompañaba sus explicaciones con imitaciones corporales propias de lo que para él era una persona bajo los efectos de sustancias psicotrópicas: un decir impreciso, con vocabulario “*cool*” y una impostación de la voz en su representación de “lo cheto” (haciendo más agudo el timbre de voz, pronunciación suave de las palabras pero discontinuadas), repetidos movimientos con la cabeza hacia los lados como si fuesen tics, miradas perdidas o sin focalizar en puntos fijos.

Contemporáneos en sus iniciaciones y dedicaciones a la música, Sergio y los *DJs* nucleados por Tacna se consideraban recíprocamente como referentes del *techno* local a partir de sus auto - presentaciones. En conversaciones posteriores al trabajo de campo con algunos de los músicos tacneros, López era visto como el líder de una “escena” muy numerosa, acostumbrada musicalmente a “lo menos vanguardista del *techno*” y que priorizaba un sonido con gran cantidad de *bpm*¹¹⁶ en los *sets*. En contrapunto, el *DJ* en cuestión, bastante más categórico, encontraba insípido y “soso” lo que a esos *otros* les gusta tocar y bailar. Desconfiaba que el público de Tacna supiese realmente lo que era “buena música electrónica” aceptando un sonido tan malo –“la cabina suena mal”, “es una bola de ruido”, “los equipos son alquilados y si no los alquilan tienen que tocar con un toc toc”.

Entre ambas “escenas”, el mutuo reconocimiento de seguidores y músicos en búsqueda de concepciones plurales del *techno* expresaba a su vez diferencias sobre sus motivaciones como *DJs*. Con el emplazamiento de sus prácticas musicales en un club de baile, los de Tacna sintieron resguardar su diferencia de *unders* e independientes de imposiciones del mercado que, según ellos, exigía negociar con los sponsors y coartar sus expansiones artísticas (Gallo, 2012). Por su parte, Sergio en la misma situación argumentaba lo contrario: la imposibilidad de circular por otras pistas, rescindir versatilidad en la propia práctica, anclarse en un mismo sitio para proyectarse musicalmente, admitía una oclusión a la libertad para decidir dónde, cuándo y qué tocar. Es más, al considerarla una “escena” cerrada en sí misma, para él

¹¹⁶ *Beats per minute* o golpes por minuto.

significaba un límite o una barrera al contacto más directo con los propios seguidores y con otros –que, por ejemplo, no consuman sustancias psicotrópicas en su acercamiento al *dance*– y a la propia trascendencia musical, a que “gente nueva conozca tu música”.

A esa autoproclamación de distinción por parte de Tacna la evaluaba como su propia condena porque obstaculizaba intercambios y diálogos fluidos entre todos los participantes, por más que representasen “escenas distintas”. Según él, “la gente de Tacna, muere en Tacna”, “Tocar ahí no es tocar mejor”. En verdad, el desempeño con el que reafirmaba su compromiso era el de la práctica asociada a su figura, y el de relaciones sociales trazadas y trabajadas a través de los años con sus seguidores –y potenciales seguidores– a través de su itinerancia que esbozaba circuitos de distintas movilidades.

Las apreciaciones negativas de Sergio hacia este club de baile se extendían más allá de la experiencia prácticamente olvidable de haber tocado ahí; para él, nunca había sido un lugar atractivo donde desplegar su talento por lo que su paso por esa cabina no le significaba algún logro. Sin la mediación de la necesidad económica del club de baile, sabía que no se hubiese presentado¹¹⁷, y volver a tocar allí, lo aseguraba improbable cuando lo que prima para él es proteger la buena imagen de sus fechas y un principio de reciprocidad que implica cuidar a “la gente que lo vio empezar”, “que lo sigue a todas partes”. Aquellas mismas impresiones negativas fueron compartidas por “su gente”, que no logró interactuar ni distenderse con los otros *dancers* convocados. Algunas de las chicas del grupo afirmaron sentirse observadas en un sentido desaprobatorio por vestir polleras, tacos altos y remeras ajustadas –en contraste, Emiliano y Sergio catalogaron de “incogibles a las minas de Tacna”–; otras se incomodaron por la naturalidad y exposición con que se consumían públicamente psicotrópicos en la pista de baile. Los cuestionamientos al lugar

¹¹⁷ En relación a esto, Sergio se sentía reconfortado de haber sido “necesitado” por uno de los *DJs* de Tacna al haberle habilitado fechas para tocar en un boliche de San Miguel cuando el club de baile pasaba mucho apremio económico. Este favor aseguró que no lo volvería a hacer porque el compromiso no fue asumido apropiadamente por el otro *DJ* al presentarse tarde al local y “llegar todo drogado”.

recogían distintas sensaciones de incomodidad como si fuesen, en palabras de Lito, “sapos de otro pozo”.

En diálogo con el detalle de las rutas trazadas en la construcción de estos recorridos musicales y sus representaciones desplegadas (Cresswell, 2010) otro punto relevante para sumar al análisis refiere a las aspiraciones laborales que abriga Sergio. La organización de su actividad musical como una práctica móvil define la concreción de metas laborales incluso en el ámbito internacional, y aquí sus deseos pendientes abrevan en uno de los principales emblemas mundiales de la cultura *dance*: Ibiza. Destino tradicional e histórico de variados emprendimientos y expresiones musicales que contenían los sonidos de Bob Marley y de Emerson Lake & Palmer, desde hace unas décadas las noches tórridas de las playas ibicenas se transformaron en los paisajes ideales a donde músicos y *dancers* de todo el mundo quieren ir a vivir una fiesta *dance* (Lenarduzzi, 2012; Broughton y Brewster, 2006, 1999; Gamela y Álvarez Roldán, 2006). Sergio nunca estuvo ajeno a la fuerza que contenía este símbolo para la cultura *dance* y aunque siempre soñó con tocar allá, la factibilidad del viaje la estimó recientemente, no solo por haber montado cierta estabilidad económica que le permitiría afrontar ese proyecto –sin dejar de proveer simultáneamente a su familia– sino también porque, dadas las buenas relaciones construidas con las distintas personas que lo contrataron en el desarrollo de su trayecto como músico, la inserción laboral a su regreso no peligraría. Teniendo “un colchón de laburo” a su vuelta, con el reaseguro de relaciones sociales en buen estado y “fechas” certeras para arreglar, el sueño de tocar en el exterior se le volvió imaginable en términos reales.

En las palabras del *DJ*, este futuro cercano sería posible por los distintos “contactos” y “llamados” que en los últimos tiempos estuvo recibiendo de amigos de amigos que viven en Ibiza y podrían encargarse de organizarle las “fechas”. La imprecisión en la planificación del viaje abrigaba sus motivos, y cada vez que conversábamos al respecto debíamos hacerlo en soledad, con referencias indirectas o en voz baja cuando estábamos acompañados. Y aunque “su gente” estuviese actualizada sobre la agenda de presentaciones para estar y seguirlo a donde fuera,

Sergio explicitó su preferencia de mantener el asunto en reserva. Era una forma de cuidarse a sí mismo ya que creía que, en muchas ocasiones pasadas, por ser de “buen corazón” se había perjudicado laboral y personalmente confiando secretos o decisiones con compañeros y amigos cuya lealtad no fue recíproca. En aquel momento de desarrollo del trabajo de campo para esta investigación, Sergio sentía que aún no era momento de emprender “esa jugada”: debía darse un tiempo más en Argentina sin interrupciones para disfrutar la cosecha de un camino recorrido que había resultado trabajoso y, finalmente, exitoso. De hecho, al anhelo anterior al de tocar en Ibiza –“poder vivir de esto”, “elegir dónde tocar”– lo había cumplido hacía poco tiempo; y algo de lo victorioso se lee en su relato por la intensidad con que da cuenta de las trabas, rechazos o dificultades sorteadas en su recorrido de convertirse en *DJ*. Con cierto tono de revancha y eludiendo nombres propios, el músico expresó su orgullo:

Fueron muchos años de remarla, de bancar ser *DJ* siendo fumigador, de tocar con quiénes no quería o donde no quería mucho... Yo siempre fui seguro en lo que hacía, sé que soy bueno y que muchos me conocen pero también muchos me cerraron la puerta y ahora, que empiezo a tocar en otros lados, quizás sienten que molesto, que les toco el culo. Y yo por dentro me río. Vos hijo de puta que antes no me dejabas tener una fecha acá, ahora te lleno el boliche y encima me tenés que pagar.

En la postergación de la experiencia de tocar en Ibiza también evaluó la falta que le haría a “muchacha de su gente”, en especial a “los más amigos” que son ex alumnos y los colegas con quienes compartió “fechas” y a quienes quiere “seguir dándoles una mano”. Estimó que muchos de ellos se sentirían:

(...) como desprotegidos si yo no estoy cerca. Viste que yo soy como un hermano mayor para ellos, a cuántos de estos yo les enseñé a tocar. Por ejemplo la madre de Dani cuando él era chico, no lo dejaba salir solo o con sus amigos si yo no iba. A las primeras fiestas electrónicas a Dani lo llevé yo. La madre solo lo dejaba si iba conmigo. Me llamaba la mamá y me preguntaba si me lo podía dejar encargado. La madre confiaba en mí. Y yo nunca le fallé. Dani es como un hermano menor para mí ahora. Lo hacía pasar a mis fechas con 14 años más o menos (...)

De todos modos, como siempre se vio a sí mismo como un elemento fundamental en la transmisión de su saber y pasión musical a los *DJs* iniciados, reconoció que su propia proyección internacional incluso podría beneficiarlos, al

extenderles la invitación de viajar con él y propiciarles nuevas experiencias musicales a aquellos más íntimos, con mayores posibilidades económicas y con “ganas de crecer”.

En síntesis, las distintas agendas de presentaciones de Sergio a lo largo de su trayectoria señalan que el desarrollo de la actividad de *DJ*, sus habilidades como músico –aumentar la cantidad de fechas para tocar, practicar el arte de “sacar a bailar a la gente”, hacerse conocido–, y fundamentalmente mantenerse vigente y activo en la profesión estaban y están ligados a su capacidad de moverse entre las cabinas de distintos boliches, fiestas, festivales e instancias musicales que le garantizan un ritmo sostenido de contrataciones para “mostrar su música”. Sumado al trazado de ciertos desplazamientos regulares, su camino también es diseñado por aquellos hechos puntuales o experiencias trascendentes por medio de las cuales su radio artístico - geográfico, su impacto y reconocimiento social se ensancharon considerablemente. En este sentido, a modo de trampolines que lo proyectaron hacia nuevas oportunidades laborales y de reconocimiento social, López recordó las enseñanzas de Oscar Calderón y el intercambio con el *DJ* alemán. La cobertura territorial de sus diversas iniciativas *dance* se dispusieron según una representación personal – igualmente jerarquizada y crítica– respecto a la valoración positiva de focos, centros, experiencias y oportunidades de ejercicio musical; frente a otros periféricos, deslegitimados, recubiertos de famas infundadas y menos “auténticos” dentro del sonido del que gustaba.

Desde la geografía, Tim Cresswell reflexiona que en el análisis de las movilidades deben contemplarse tanto los patrones establecidos como la práctica del movimiento en sí misma y las representaciones asociadas (Cresswell, 2010). De esta manera, las constelaciones de movilidad¹¹⁸ desplegadas por estos sujetos en sus

¹¹⁸ En un intento por explicar los cambios y diferencias entre viejos y nuevos paradigmas de movilidad social y sus dimensiones políticas y de poder, Cresswell plantea: por un lado desagregar el análisis en los seis elementos o partes constitutivas de las movilidades –velocidad, ritmo, rutas, experiencias, fricción, fuerza motivadora–, y por otro lado, desarrollar la noción de constelaciones de movilidad como una formación geográfica e histórica de movimientos, prácticas móviles y narrativas asociadas (Cresswell, 2010). A través de esta propuesta de análisis holístico fue posible abordar las distintas capas de movilidades implicadas en la descripción etnográfica y su repercusión en la teoría social.

desarrollos musicales y de baile están integradas indivisiblemente a la normalización de una serie de desplazamientos constantes entre sujetos, objetos, músicas; el ejercicio de esta práctica de movimiento en su acepción holística y ampliada –la experiencia corporal de las movilidades–; y sus significados nativos ligados. Dada la evocación ponderada de distintos recuerdos, las narrativas sobre la importancia de la cercanía de los amigos y seguidores, la personalización del ideal de tarea de *DJ* exitosa, el saber incorporado sobre donde no se quiere tocar, visibiliza –sintonizando con la descentralización territorial de esta presencia musical local– que el caso etnografiado correría el riesgo de parecer una excepcionalidad, un desvío, si no debatiésemos la parcialidad de los puntos de vista analíticos en la construcción del *dance* como objeto de estudio. La inquietud por la itinerancia de las fiestas de Sergio en términos físicos o geográficos valió entonces como estímulo relevante para indagar a cerca del consenso relativo a la existencia de centros y periferias, y revelar la heterogeneidad social de este fenómeno socio - estético.

1.3. Salir a bailar, salir a tocar siguiendo a Sergio

En un primer momento de la investigación planteé la reconstrucción de la trayectoria de Sergio López y de la expresión *dance* que lidera como una dimensión más para describir del fenómeno seleccionado, por lo que implicaba una serie de tareas específicas aunque paralelas a otros quehaceres demandados por la investigación. Al cabo de un tiempo corto comprobé que el pulso que marcaba las distintas etapas del camino del músico –aquellos desplazamientos descritos en los apartados anteriores– era similar al ritmo que desplegaba el propio trabajo de campo. La repetición de situaciones etnográficas iguales o parecidas a las que inician este capítulo; los cambios de logística y puntos de encuentro para salir juntos cada fin de semana; las largas esperas en lugares públicos hasta que todos llegasen; las charlas durante caminatas y viajes, particularizaban la escena musical que me proponía estudiar y se constituían como rasgo influyente de la construcción del objeto de estudio. Aquello que pretendía observar de manera participativa –así como los

sujetos con los que interactuaría— era resultado de una sucesión previa de distintas movilidades, y decisiones sobre esos recorridos, que se actualizaban con cada salida. De esas proyecciones donde diferentes capas y sentidos del moverse confluían en una misma “noche” da cuenta la implicancia corporal demandada por el trabajo de campo en el presente del relato etnográfico.

La primera aproximación que tuve hacia Sergio fue a través de los elogiosos comentarios de sus seguidores, colegas y amigos en el marco de una charla organizada por A.D.I.S.C. en la E.M.B.A.¹¹⁹ sobre las condiciones de trabajo formal e informal en el oficio del *DJ*. A la salida de ese encuentro durante la caminata junto a algunos de ellos hacia la avenida más próxima comenté mi investigación y Lito —un joven de unos 26 años de edad— reiteró varias veces que “sin dudar tenía que conocer a Sergio López”: en él se condensaba la grandeza de un músico y la nobleza de un amigo. Un nuevo nombre propio del *dance* local acrecentaba mi interés mientras escuchaba apreciaciones similares entre del resto: no solamente lo confirmaban como un referente indiscutido en términos musicales y humanos, además destacaron su habilidad técnica para los *scratches*¹²⁰, la aguda escucha para seleccionar música y numerosas virtudes personales. La “calidad humana” de Sergio López definía un compromiso profundo y una disposición cercana a lo incondicional en las relaciones íntimas con ellos trazadas; la sola mención de su persona conectaba, implicados y reforzados mutuamente, valores positivos sobre la humildad, el respeto, el compañerismo y “la buena onda” que se traducían en maestría musical. “Salir a bailar” a alguna de sus “fechas” completaba en sus referencias la experiencia de escuchar un *DJ* único mientras se le hace “el aguante” a un buen amigo.

Meses más tarde, una vez avanzado el trabajo de campo, durante un relato emocionado sobre su propia trayectoria como *DJ*, Sergio afirmó no permanecer ajeno a los innumerables reconocimientos y demostraciones de afecto que recibía a diario vía Facebook, por mensaje a su celular y personalmente cuando lo saludaban

¹¹⁹ Escuela de Música de Buenos Aires.

¹²⁰ Refiere a una técnica de *DJ* que produce sonidos rítmicos como resultado de mover un disco hacia adelante y hacia atrás, y cortarlos con el control de la mesa de mezclas que pasa de un canal de un disco a otro (Broughton y Brewster, 2006).

en los boliches o en la calle. “Maradona del *techno*”, “genio”, “capo”, “groso”, “amigazo tkm”, “tío”, “*DJ* de la reputa madre”, “te amo”, “papá del techno”, “number one”, “*DJ* master”, “cuándo venís a tocar a nuestros pagos?”, “dios”, “hermano del corazón”, “increíble fiesta”, postean a diario muchos de sus seis mil doscientos cincuenta y cinco contactos cada vez que él sube alguna foto o *flyer* publicitándose. Las palabras del seguidor Mateo Alferez, el 21 de julio de 2009, son una muestra de lo que acontece en el espacio virtual:

AMIGO: compartiendo como siempre, ahora mas a pleno x la cercania y antes en la distancia x la vuelta que le buscabamos. La musica, los buenos valores, la mismas broncas, la satisfaccion de los eventos logrados, la buena onda de las personas que nos entienden en esto de la pasion por la musica, el mar con musica, los momentos duros en los cuales tuvimos que estar, los consejos, las charlas, las horas d bondi, los que bardean, las personas que se suman de posta, los capuchinos, los chistes, los kilombos en las veredas con la camara, los caños de las esquinas, los mala leche, el techno, el trance, el italo disco, aphex-tados, depeche mode, los panicattack, el pancho con papas, el fantasma de peron, la cocacola, el beldent, los asados con mandioca, los te d fercho 'kun fu', el me entende o no, el chaqueño palaveccino, los vinilos, papa tiesto, el scratch, shambala, oscar, rpc, pelvis, la clinica *DJ*, el inodoro roto, las fiestas, y miles de cosas mas, mas, mas, mas...” (sic).

El ingenio de los seguidores para expresar su apasionamiento podían ser aún más comprometidos. Composiciones de fotos y videos editados de sus presentaciones, algunas banderas, tatuajes y remeras con la imagen de su firma, su rostro, con la leyenda “El techno es fiesta”, lo izaban como una figura carismática (Geertz, 1994) que resumía valores sociales por ellos apreciados. Cada uno de estos gestos de admiración estaba teñido de agradecimiento. La experiencia personal que brindaba “su música” rozaba en muchos casos implicaciones vitales, trascendentes en las trayectorias de los seguidores, como sortear momentos de soledad, depresión, enfermedades propias y de parientes. El antebrazo tatuado con la firma de Sergio, le recordará por siempre a Chanchy cómo las mezclas del *DJ* fueron su compañía mientras estuvo internada por una complicación infecciosa. Los bíceps tersos de Esteban con la silueta del *DJ* en pleno *scratch* fueron la promesa cumplida por la recuperación de su hermano tras un accidente en moto: en terapia intermedia, su hermano mostraba signos de mejoría y ánimo cada vez que escuchaba por

auriculares distintos *sets*¹²¹ de Sergio bajados de Youtube. La figura de ídolo musical, cercano y accesible que encarnaba, también se evidenció cuando fue seleccionado para la realización de un cortometraje documental que graduaría a tres estudiantes de un instituto terciario con orientación audiovisual. Marcelo, Fabricio y Mauro no vacilaron en homenajear a su músico favorito en el trabajo final de la carrera que les solicitaba generar contenido audiovisual sobre emprendedores culturales de gran impacto social.

Aunque su popularidad no era reciente, cada nuevo saludo y agradecimiento recibido por el tiempo disfrutado con “su música” y fiestas, eran respondidos por Sergio con la misma amabilidad y extrañeza que en sus épocas de *DJ* iniciado. Cada respuesta demostraba un tiempo de elaboración y recogía la singularidad de quien enviaba el mensaje. El posteo de Mateo Alferez más arriba transcrito recibió la siguiente contestación del *DJ*:

Sos un zarpado herni!!!!gracias men!!!!gracias x tu amistad!!!tengo mucho para decirte pero acordate q somos iguales amigo y lo dijiste todo vos!!!!feliz dia herni!!!!se te quiero mucho man!!!!gracias x estar entre nosotros!! (sic)

En diálogo con el tono de los intercambios anteriores, los deseos en vísperas de fechas festivas, como por ejemplo fin de año, publicados por Sergio en su Facebook, desencadenaban algunos mensajes de sus seguidores como los que se reproducen textualmente a continuación:

Sergio López (30 de diciembre de 2011): FELIZ AÑO NUEVO PARA TODAS AQUELLAS PERSONAS IMPORTANTES PARA MI Q SIEMPRE ME DAN ALEGRIA,BUENA ONDA, NUNCA FALTA UNA SONRISA,UN BUEN MOMENTO,UN AGUANTE,UN DESAYUNO,UNA CENA,UN ALMUERZO,UNOS VIAJES EN BONDI,EN MICRO,A GAMBA JAJA,LO Q SEA PERO SIEMPRE ESTAN,MUCHAS GRACIAS X ESTE GRAN AÑO Q COMPARTIMOS Y X EL Q VENDRA,BENDICIONES Y EXITOS PARA CADA UNO DE USTEDES YA Q SE MEREcen LO MEJOR DE MEJOR X LAS PERSONAS INCREIBLES Q SON,MUCHAS GRACIAS X TANTO LOS QUIERO!!!!
EN ESPECIAL A TODOS ESOS GRANDES AMIGOS Q ESTAN SIEMPRE A LA DISTANCIA Q SON LO MAS X ESTAR SIEMPRE A PESAR DE Q ESTEN LEJOS!!!!A LA MIER.....Q VALE LA PENA ESTAR VIVO!!!!JAJJAA

FELIZ 2012 PARA USTEDES CHICOS!!!!LOS QUIERO MUCHISIMO!!!

¹²¹ Corresponde a la sesión musical del *DJ*.

Carla Ivana Pómez (30 de diciembre 2011): Guau, una vez mas llenandome los ojos de lagrimas. Hoy te agradezco por lo que me das día a día y por abrirme las puertas de muchas cosas, sos una gran persona no solo en mi vida si no que en la de muchos mas, te amo infinitos gracias... Me toco pasar fin de año en mardel desde aca brindo por vos! Y feliz año a todos los demis que me bancaron siempre. (Gordo cuando me vuelva la linea te llamo). ~Te amo Sergi, ~ tu amiga,tu rpp.

Carlos Miranda (30 de diciembre 2011): Genio feliz año , te deseo lo mejor siempre , sos una persona 11 puntos , agradezco a la vida a verte conocido , sos mi idolo te quiero mucho Sergio . Lo mejor para vos y toda tu familia.

Axel Eluna (30 de diciembre 2011): GRACIAS PADRINO...!!! ESPERO Q LA PASES GENIAL Y ESPERO VERTE PRONTO! =D SE TE KIERE MUCHO! BESOS Y EXCELENTE ARRANQUE DE AÑO.

Ontivero Dami (30 de diciembre 2011): Que placer es haber conocido alguien tan especial !!! Desde de aca te deseo un buen fin de año y que el comienzo del que se viene venga con muchas fiestas y momentos buenos para disfrutar de todas esas cosas ya nombradas !!! Un abrazo enorme !! Si que me gusta tu musica Sergio !! Toco el techo con la manos !!! Gracias !!!

Maca Lusso (30 de diciembre 2011): SERGIO, UN GOSO TOTAL!!!! DESDE TUS PALABRAS HASTA TU MÚSICA SON CON SENTIMIENTOS.... LO MEJOR PARA VOS EN ESTE 2012 Y TODA LA MEJOR VIBRA DEL MUNDO!!!! UN ABRAZO GIGANTE.... POR MUCHA FELICIDAD.....

Damián Campos (30 de diciembre de 2011): Gracias Carllitos! te pasas en excelente persona! te mereces lo mejor de verdad! Gracias por la buena amistad y el apoyo positivo siempre! Que el año nuevo sea aun mas exitoso y mejor :) abrazo grande amigo!

Mariano Muñiz (30 de diciembre 2011): Grande Amigo,maestro y gran persona

Emiliano Hoher (31 de diciembre de 2011): Genio..como me haces reir en los viajes.. ya volvere y nos pondremos al dia.. ahh y llevo adivina a quieenn!! Ane se va conmigo una sEminita y dice q quiere conocerte. que le enseñes a tocar y que quiere escucharte tambien.... abrazo genio..gracias por ser muy buen amigo conmigo...

PARA LOS DEMIS:

feliz año. a todos... dentro de este mensaje estan muchos que hoy considero amigos.. felicidades.. a encarar este año q entra mejor q nunca.. para mi?? el mejor año fue el 2011.... las cosa q me pasaron este año fueron increíbles.. inigualables.. abrazote y los quiero gente..

saludos desde 880kmts de distancia... EH

nos vemos en TECHNOOOOOOIRRRRRRRRRRR!!!

Cuca Baez (31 de diciembre 2011): SERGI AMIGOOOO QUE MAS QUE DESEARTE LO MEJOR TE LO MEREZES X BUENA GENTE , SOS UN GOSO CON LA HUMILDAD CARACTERÍSTICA DE LOS MISMOS ME HUBIERA ENCANTADO ESTAR EN BARADERO SABES QUE TU ANGEL SIEMPRE ESTA MAS ALLA DE LA DISTANCIA TE KIEROOOOO Y ESPERO VERNOS PRONTO FELICIDADES QUE EMPIECES EL 2012 CON TODA LA FUERZAA BESITOSSSSSSSS (sic)

Ante esa atención provocada y expectativas de diversión depositadas en su performance, Sergio sentía crecer su responsabilidad como *DJ* para “darles lo que vienen a buscar”. Para esto, no ensayaba fórmulas secretas ni mágicas, solo repetía la que encontraba “muy sencilla”: “nunca me la creo”, “soy fiel a lo que siento y a lo que soy” y “amo lo que hago y eso se ve reflejado cuando tocás”. Estar cerca de “su gente”, aseguraba que lo resguardaba de un divismo innecesario y generalizado en ese ambiente. Fuera de la cabina, acceder a él para solicitarle una foto juntos, era tarea fácil. Para a eludir sus amigos que oficiaban de escoltas no había que empujar o imponer el cuerpo, ni rogar por un minuto con el ídolo, bastaba con demostrar una disposición de querer acercarse. Los contactos con “su gente” eran propiciados también por el *DJ* a pesar de su timidez.

Un círculo virtuoso “de onda” y “de trabajo” se cerraba cuando “su gente” se llevaba bien entre sí, cuando él respondía y “estaba ahí” para ellos. La confianza inscrita por un saber incorporado durante años lo volvía corporalmente mucho más seguro y expansivo cuando estaba detrás de los equipos pero nunca desatento a lo que sucedía en su entorno. La atención dispensada en sus discos integraba –sin riegos de desconcentrarlo– los pedidos de fotos, de contacto físico, las palmadas y las conversaciones breves.

Gozando un reconocimiento indiscutido por parte de colegas y seguidores desde hace tiempo, Sergio logró ganarse el horario que corresponde al *DJ* central o *main*¹²² de los *line up* de cada “fecha”. Sin embargo, si bien sus *sets* arrancaban alrededor de las cuatro o cinco de la mañana, *su noche dance* comenzaba unas cuantas horas antes con las coordinaciones precisas para el encuentro con amigos y seguidores, en las cuales el músico es el centro. La organización de su “salida a tocar” se correspondía con la de “salir a bailar” de tantos *otros*. Habitualmente, los encuentros “para salir a bailar” o “salir a tocar” eran fijados en algún bar o confitería espaciosa, barata para consumir y disponible para albergarlos un buen rato, probablemente horas. Los locales de Mc Donald’s, las pizzerías Ugi’s, las pancherías barriales, las cadenas de confiterías instaladas en la época menemista, o

¹²² En referencia para el horario central y más importante de la noche, entre las 4 y las 7 de la mañana.

eventualmente algún espacio público eran perfectos puntos para reunirse donde algunos pocos comen o beben algo mientras el resto se cambia de ropa en los baños, espera a los que están en camino, carga las baterías de los celulares y conversa en pequeños grupitos. Lo último compartido entre muchos de ellos fue otra “salida a escuchar a Sergio”, quizás unos días atrás, tal vez varias semanas o incluso meses antes.

Los horarios de las citas siempre fueron flexibles y extendidos para que todos pudiesen llegar desde sus trabajos, actividades, lugares de residencia y para los que se sumaban a último momento. Ese tiempo de espera resultaba tensionante para Sergio, inquieto y nervioso por el temor a la poca convocatoria; por eso –se sinceró en una de nuestras charlas en privado–, aunque lo irritara tener que responder él mismo una gran cantidad de mensajes para dar indicaciones sobre el lugar del encuentro y de la “fecha”, atendía con buen ánimo cada uno de los llamados y brindaba información precisa sobre los medios de transporte públicos que los acercarían al punto de encuentro. Es más, organizaba y contactaba a seguidores que viajaban desde una misma zona para que lo hicieran juntos o le pedía a alguno de los varones que esperasen a las chicas en las paradas de colectivos y estaciones de tren. Si el compromiso de asistencia era fuerte, entonces se encargaba de facilitar algunos traslados involucrando su amplia red de amigos - seguidores.

El grupo añadía cada vez más integrantes a medida que nos alejábamos de la medianoche, en su totalidad estaban convocados por la misma persona y por un mismo motivo. Sentirse atraído por la música de Sergio y querer acompañarlo a sus presentaciones era un gesto muy estimado por los amigos más cercanos y los disponía hacia la inclusión de *otros* con menor intimidad. Si bien entre muchos de ellos los momentos compartidos se limitaban a estas salidas, el tono de confianza y amistad de las relaciones sociales se hacía extensivo, aun con aquellos que nos acercábamos por primera vez. Recordaban en voz alta las salidas conjuntas, se aproximaban los desconocidos y muchos afianzaban su aprecio mutuo. El origen de los vínculos de amistad entre los más cercanos estaba marcado por estos encuentros. Amigos de la infancia, del barrio, de viejos trabajos de Sergio, *DJs* que no tocaban

más se mezclaban, por ejemplo, con chicas veinteañeras que viajaban desde Rosario, o con alguna ex novia de algún ex amigo que ya no frecuentaba el grupo. Aunque no se conociesen todos entre sí o se hayan visto solo un par de veces, el trato generalizado era lo suficientemente distendido como para hacerse chistes sin ofenderse y hablar cómodamente.

Era notable la desenvoltura de Sergio para hacerlos sentir a todos convidados de salir a sus “fechas” y formar parte de un mismo conjunto. No obstante se fuera en solitario al encuentro del *DJ*, una vez reunido con los convocados por él se comenzaba a formar parte de un colectivo de “amigos”, de “su gente”. Él presentaba a “los nuevos” o a los amigos que menos salían, se mantenía cerca de ellos, los integraba a las conversaciones generales así como también hablaban de cuestiones personales –familias y parejas–, y les insistía con repetir próximamente esa experiencia de estar juntos.

Durante el período de trabajo de campo, este grupo que se desplazaba junto a Sergio en sus “salidas a tocar” era relativamente variable en su conformación pero no así en su cantidad. Aproximadamente entre veinte y veinticinco personas se reunían para hacer “la previa” –a medida que avanza la noche, este número iba creciendo– entre las cuales era posible identificar tres subgrupos en función de la intimidad y cotidianidad que mantenían con él: “los más amigos”, entre quienes cultivaban un vínculo en estas salidas e independientemente de ellas; los “amigos de otro lado” –generalmente contemporáneos a su edad–, de entornos que no eran el *dance* o actividades del pasado del *DJ* y que solían ser invitados especialmente porque “hace mucho que no salen” o para reencontrarse con él; y los amigos más recientes nacidos de su agenda de presentaciones, entre los que se fortalecía el lazo con cada encuentro de este tipo y a través de las redes sociales. Entre estos subgrupos, los tratos eran fluidos aunque claramente con más intensidad hacia adentro del primero. Ellos representaban un elenco de amigos estable a través de las performances del músico mientras los integrantes de los otros dos subgrupos solo salían esporádicamente y por su renovación constante, los lazos con los de más arriba eran de mayor distancia.

En cierta medida, los segundos subgrupos estaban en una misma situación: gente sola, parejas o grupos pequeños que sumados conformaban uno mayor pero de desconocidos entre sí. En ellos, pasar a formar parte de la órbita más próxima al músico era totalmente factible. La asistencia regular a las salidas, “caer bien” siendo “buena onda” y adaptarse al grupo íntimo eran las primeras condiciones para eso. De hecho, Emi, Dani, Juancito, Alexis, Lito, Cecilia, Rominita, El Gordo, Gabriela, Lorena, Macarena, Brian, Johnny, Seba, Matu, Pamela, Laurita, Matu, Johana, Claudia y Mariano se constituyeron como uno de los subgrupos mediante esa dinámica sin que las heterogeneidades en cuanto a sus edades, actividades laborales, lugares de residencia y recorridos personales obstaculicen las consideraciones recíprocas de “amigos”.

De hecho, una vez comenzadas las observaciones participantes, por mi presencia constante en las salidas, rápidamente fui tomada en cuenta entre los vínculos favoritos y próximos al *DJ*. Y a la inversa, ante ausencias repetidas a “fechas de Sergio”, las demostraciones de disgusto –en especial por parte de él– no se hacían esperar. Chistes, burlas, preguntas incómodas frente a todos por no haber ido se alternaban con actitudes de indiferencia, falta de respuesta a los mensajes, situaciones de desaprobación e incluso pedidos públicos y privados de explicaciones ante lo que se consideraba mis faltas hacia el grupo. A cada una de estas escenas, la sucedía un tiempo –unas semanas– en que debía manifestar “portarme bien”, “hacer buena letra”, “dejar de ser mala” y que significaba mi retroceso en el acceso a su confianza. Que yo sea “chota” o “chotita” por ausentarme de las “fechas” luego de que “el grupo” se había acostumbrado a mi incorporación, se transformó en Sergio en una humorada –a veces más liviana y soportable que otras– en nuestro trato. Durante los días hábiles de la semana, por celular o Facebook, me enviaba mensajes con esa palabra o cuando le solicitaba algo, su primera reacción era la de recordarme lo “chotita” o “mala” que era. Cuando episodios de este estilo sucedían, además de la desconfianza ganada, debía responder por una desilusión provocada. La cual era evitada y temida por todos los medios posibles entre sus “amigos”, ya que la

determinación con que el *DJ* se pronunciaba sobre la continuidad o no de alguno en el grupo era tajante y concluyente.

La horizontalidad en las relaciones sociales no se manifestaba ante estas situaciones. Todos se consideraban “amigos” entre sí y aunque existieran peleas o discusiones entre algunos, las que desencadenaban consecuencias negativas eran las que tenían al *DJ* como uno de sus protagonistas. Por la competencia y discusiones solapadas para ganar la atención de Sergio entre tres amigos inseparables, Emi, Lito y Dani, nunca se vieron comprometidas sus permanencias. Contrariamente, las diferencias entre Sergio y Emi ante los armados de los *sets* cuando tocaban juntos y respecto a “la música nueva” conseguida, como las decepciones generadas las veces que cancelaba mi asistencia, derivaban en marcas en las relaciones. Incluso, no era improbable que alguno de estos amigos advirtiese a tiempo a otro par sobre un mal comportamiento que llegue a afectar al músico; muchas veces intervinieron antes de que el músico lo hiciera. Así, a El Gordo le fue indicado oportunamente por Dani, Lito y Cecilia que sus despliegues un poco desbordados en la pista de baile y las peleas con su novia Pamela al *DJ* lo estaban cansando.

En nombre y beneficio del grupo eran justificadas las intervenciones del músico. Los desaires e incomodidades provocadas, en principio lo molestaban a él pero inmediatamente los impactos recaerían sobre todos, sobre “el grupo”. Y en este punto, sostener la cordialidad entre los íntimos de Sergio sí era relevante ante los otros dos subgrupos porque en sus voces estaba la difusión de su música, la multiplicación de oportunidades laborales, la propagación de su nombre y del perfil de seguidores que le interesaba que lo siga. Ante la mirada de públicos desconocidos, de seguidores que no salían con López, y de dueños y organizadores de boliches y fiestas que lo convocaban, la presencia de su séquito de amigos - seguidores resultaba fundamental para extender su impronta de músico congregante. Igualmente para simpatizar con los menos próximos y para cumplir con ciertos roles de asistencia al músico durante y más allá de esa “noche”.

En términos más personales, el armado de un “grupo” alrededor de cada “fecha” apoyaba anímicamente al músico para disipar los fantasmas de la “poca

gente”. Al menos un reducido público asegurado demandaría por él. A pesar de la personalidad tranquila y pausada, en los momentos previos a la entrada de los locales, los nervios de Sergio se hacían más evidentes. La distensión con la que participaba en las conversaciones en los bares se alteraba por aquellos que venían retrasados: no quería perder su fama de “tipo puntual” ante los organizadores y a la vez no quería que el “grupo” se pase del horario para entrar con descuentos las veces que no conseguía que la mayoría entre gratis.

En cada caminata hasta el local de la presentación, entre todos comentaban anécdotas de otras “noches” compartidas. En una oportunidad, Johana –una chica que se traslada desde San Pedro para que su ídolo la haga bailar– recordó entre risas el sueño invencible y el dolor terrible de pies que soportó cuando acompañó a Sergio a tocar a Mar del Plata luego de haber bailado durante la noche anterior en un boliche en San Miguel. Emi recordó la vez que se rompió el auto de Alexis en el trayecto hacia una fiesta privada en Temperley, y Claudia volvió a reírse de la “fea gente” que los esperaba en el *after hour* de la disco Montenegro de Moreno, en el invierno de 2012. Sergio acompaña con detalles cada salida evocada y las convertía en una nueva ocasión de agradecimiento público “por haber estado ahí”.

Cuando la caminata estaba en su tramo final, ya cerca de las inmediaciones de los locales, los saludos al *DJ* se multiplicaban desde diversos ángulos y desde las filas frente a la boletería. Distintos jóvenes se aproximaban a Sergio para expresarle sus alegrías por “ir a verlo tocar”, le contaban desde dónde habían ido o hasta dónde lo habían seguido, lo abrazaban, le recordaban otras “fechas” compartidas, le pedían que les dé “duro” con su música, y algunos con complicidad gritaban su frase insignia. Sergio correspondía sonriendo a cada uno de los saludos y levantando sus brazos con los pulgares arriba. Los agradecimientos recogidos por los buenos momentos vividos eran retribuidos con reconocimientos por haber ido y por la “buena onda”. Su asombrosa memoria para los nombres, situaciones y fiestas le permitía entablar mínimos diálogos con cada uno aunque se hayan visto pocas veces. Mientras el músico recibía y respondía a cada pregunta y acercamiento, los veintitantos amigos - seguidores con los cuales había llegado, se distanciaban y

esperaban las indicaciones para entrar. Él no siempre podía garantizar que todos entren gratis pero sí recibir algún trato deferencial: descuentos para tragos, acceso a los sillones de los sectores V.I.P.

Cerca de las siete de la mañana, con las luces blancas llegaba a la discoteca el final de fiesta. El *set* de Sergio cerraba “la fecha” pero “la noche” continuaba, por lo que la salida no podía demorarse mucho. Él mismo juntaba su carpeta de discos, auriculares, toalla para secarse la transpiración y guarda los objetos en la mochila. Ni bien salíamos del local, en un gesto prácticamente automatizado, Emi, Dani o Lito siempre tomaban la mochila y se cargaban el peso al hombro. Las noticias sobre lo que tenía que hacer Sergio llegaban a oídos de todos, en caso de que no tuviera que tocar otra vez, era común que regresasen al local de hamburguesas o a la confitería dónde se habían encontrado durante “la previa” para allí desayunar largamente. Pero esto era bastante improbable, la agenda del músico casi nunca marcaba menos de dos presentaciones distintas por “noche”, las performances del horario *main* del boliche se sumaban a las “fechas de *after*” que arrancaban a partir de las 6 de la mañana. Y frecuentemente, antes del horario central o luego de los *afters*, también era probable que haya sido contratado a tocar en locales más pequeños o fiestas privadas, por lo que los encuentros con el grupo se adelantaban o retrasaban según los horarios de su agenda.

En caso de que el *DJ* tuviera “fecha de *after*”, emprendiendo el camino hacia allí, donde “la noche” seguía, las escenas mencionadas más arriba se repetían en varios aspectos. Un músico que no llegaba solo al boliche donde iba tocar y que reanudaba su rol de coordinador del grupo. De los tres subgrupos que ingresaron juntos a la fiesta, algunos abandonaban la salida hasta una próxima vez. En general estos eran los de más edad entre los “amigos de otro lado”. El resto que recibía reiteradamente el elogio de “estar haciendo el aguante”– seguía reunido y como un bloque humano se dirigía hacia los transportes públicos que los acercaría al nuevo local. Nuevos integrantes se agregaban al finalizar la presentación en el boliche y que no se habían enterado del “*after*”, o bien, como venían de otros sitios, combinan con Sergio para acoplarse durante el trayecto.

Como no había tiempo para sentarse en una confitería, los kioscos que iban abriendo satisfacían las tentaciones de comer y beber. El ritmo de la marcha estaba dado por el cansancio físico del *DJ*. Dos de los varones más próximos, Dani y Alexis, se turnaban con Emi para asistirlo en lo que iba necesitando –agua, abrigo, asiento, bebidas energizantes, pañuelos para secarse la transpiración, etc. La caminata lenta también servía para convencer de no irse a los más fatigados y dudosos: si se aceptaba la “salida al *after*” podían terminar almorzando juntos o renovar el desafío al cansancio físico y alargar la salida hasta la tarde con algún paseo o merienda en alguna casa.

Los viajes que requerían llegar al “*after*” eran momentos de descanso en colectivos, trenes, taxis, remises o autos particulares de alguno de los chicos. La energía del grupo estaba en su clímax y los dolores físicos por los zapatos altos, el frío transmitido por la ropa transpirada o la falta de abrigo, lo deslucido del maquillaje corrido y el peso cargado por los varones que se hacían cargo de los bolsos de las chicas, eran insumos para multiplicar las bromas. Las participaciones de Sergio eran las más limitadas en estos momentos, su desgaste físico y mental claramente era mayor que el del resto; se aislaba parcialmente de las interacciones grupales sin dejar de ser cordial y sus amigos varones más íntimos eran quienes lo rodeaban. En las cuadras inmediatas al local del “*after*” reaparecían los efusivos saludos de quienes lo estaban yendo a ver tocar. Eran jóvenes también agotados por haber bailado hasta hacía muy poco, sin embargo se mostraban excitados ante la idea de “seguir la noche”.

Los intercambios con Sergio eran valorados como instancias instructivas y orientadoras no solo para los que apostaban a convertirse en *DJ* con perfil definido, sino también para quien demostraba interés en aprender sobre el *dance* y los que solo incursionan en el *dj-ing* de manera hogareña. Charlar con este músico antes de sus performances, mientras se desayunaba después, grabar con el celular algunos pasajes musicales en vivo para reproducirlos posteriormente en su presencia e intercambiar opiniones, mostrarle la propia música creada y artistas descubiertos, observar su

técnica desde algún rincón de la cabina, eran consideradas instancias informales de transmisión de saberes.

Ante contrataciones a tocar en el interior del país –Ushuaia, Formosa, Neuquén, Rosario son las más frecuentes– o en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, se mantuvieron firmes los convites al círculo más íntimo. Por las demandas de tiempo, organización y dinero que requería acompañarlo a las ciudades más alejadas, a esas contrataciones era muy común que Sergio viaje solo. Pero a sus presentaciones dentro de límites bonaerenses siempre se sumaba alguno de “los chicos”, sobre todo Alexis, de 30 años de edad¹²³, quien tenía auto y podía acomodar con mejor soltura sus obligaciones laborales en la academia de conducción donde era empleado; y Dani, de 22 años de edad, que al trabajar en el kiosco de su padre encontraba algún conocido que lo reemplace con facilidad. El Gordo, de 31 años de edad, también viajaba con frecuencia siempre y cuando sus francos en el supermercado, donde trabaja como repositor, coincidiesen con un fin de semana. Seba, de 26 años de edad, repartidor a domicilio de una veterinaria, se hacía presente cada vez que su novia –que no formaba parte del “grupo”– hacía planes con sus amigas. Johnny, de 20 años de edad, empleado en una casa de electricidad, estaba en la realidad contraria: sus incorporaciones dependían de las posibilidades de su novia de acoplarse oportunamente a estas salidas. A Emi, de 27 años de edad, su situación laboral lo incomodaba un poco justamente por su cercanía al músico y porque esos viajes serían una oportunidad perfecta para hacer una dupla de trabajo, en particular para él que quería mejorar su dedicación al *dijing*. Trabajaba en el estacionamiento de la feria La Salada, por lo que no tenía uno o dos días completos para viajar, y mucho menos durante los fines de semana que es cuando más trabajo tenía. Los impedimentos para sumarse a estos recorridos, de Juancito, de 23 años de edad, empleado de una empresa de mantenimiento y de Matu, de 22 años de edad y sin trabajo, tenían que ver con restricciones económicas. Brian, de 24 años de edad y empleado de un *call center*, hasta que retomó el contacto con su ex pareja para recuperar el vínculo con su hijo, disponía de sus fines de semana para “seguir al

¹²³ Debe aclararse que las edades mencionadas de Sergio y de su grupo de amigos corresponden al momento de realización del trabajo de campo.

grupo” dentro de localidades bonaerenses. Lito, de 27 años de edad, por su trabajo en una fotocopidora los sábados y algunos domingos, igualmente tenía algunas complicaciones aunque buscaba la forma de acoplarse a las “fechas” de Tandil y Mar del Plata, a las que consideraba:

...fiestas únicas donde Sergio puede hacer lo que quiera con su música. Ahí a la gente que lo va a ver y los que lo organizan no les importa nada. Son re fiesteros. Quieren palo todo el tiempo. Sergi les puede dar duro sin parar, la gente es copada... hay mucha gente allá que lo espera. Allá se pueden hacer fiestas mejores que acá, no les joden con el horario, le podés reventar la cabeza con la música y no pasa nada... todos muertitos son capaces de pedirte más. Fies-to-nes son.

Las relaciones trazadas con las personas que contrataban a Sergio y con “su gente de allá”, luego de algunos años de este tipo de viajes, se tornaron mucho más que de buenos conocidos. Los “amigos de allá” eran sus anfitriones en cada ciudad, pasaban juntos horas o días de las estadías y recibían al *DJ* y compañía en sus casas. De igual modo, cuando alguno de los marplatenses visitaba a Sergio en Buenos Aires eran alojados por “los chicos del grupo”.

Por su parte las chicas viajaban en menor medida. Gabriela, de 32 años de edad y asistente odontológica era fiel a su amigo cuando su hijo estaba con su padre. Al ser muy apegada a sus mascotas, Cecilia, de 31 años de edad y empleada administrativa, solo asistía a las “fechas de Capital y de zona oeste”. Rominita, de 33 años de edad y empleada del comedor en una empresa petrolera, por su afinidad con Gabriela se unía al “grupo” en los traslados que contaban con ella. Mientras Laura, de 27 años de edad, ayudante de enfermería, y Lorena, de 23 años de edad y empleada en un local de ropa, solo viajaban en época de verano cuando tenían vacaciones en sus trabajos.

A la circulación de amigos, seguidores, *DJs*, músicas, objetos, saberes y apreciaciones que se desplegaban de manera matizada en el marco de las agendas de Sergio –esto es: relaciones amicales de intimidades diversas; admiradores nuevos e incondicionales viajeros; músicos experimentados, los prometedores y los amateurs; producciones que buscan salir a la pista de baile y *sets* que hacen “bailar duro”; carpetas con discos seleccionados por años y nuevas producciones; mochilas en disputa para ser llevadas y carteras pesadas de las chicas; consejos técnicos,

opiniones sobre otras mezclas, intercambios de datos y oportunidades para tocar— deben incluirse una serie de intercambios virtuales igualmente motivados a propósito de estos encuentros que se desarrollarán en el Capítulo 4¹²⁴.

Como terminará de comprenderse hacia el fin del capítulo, la dedicación musical de Sergio se desarrollaba simultáneamente y a propósito de su capacidad para “armar grupo” y “llevar gente” no solo entre boliches y fiestas dentro de la misma área metropolitana donde repartía sus “fechas” sino también entre localidades del resto del país. Los innumerables y variados desplazamientos físicos requeridos semanalmente para “tocar” involucraban, por parte de estos jóvenes afectos al *dance*, la regularidad de trasladarse en sus salidas a bailar: ya sea viajando junto al músico desde un mismo origen o punto de encuentro —acompañarlo en el viaje— como desplazándose hasta la localidad de destino de su presentación —viajar desde otra ciudad para escucharlo tocar. Para este grupo de jóvenes, los vínculos con la electrónica resultan inseparables del transitar entre eventos, boliches y localidades acompañando a un ídolo que se había vuelto accesible y buen amigo.

La itinerancia de la “salida a tocar” de este *DJ* era correspondida, por su parte, con una “salida a bailar” en que las implicaciones corporales eran expresadas en términos de “aguante”, similares a las descritas para el ámbito del fútbol (Garriga Zucal y Moreira, 2006; Alabarces y Garriga Zucal, 2008) o de la cumbia (Silba, 2010) en cuanto a la centralidad del cuerpo para expresar fidelidad y dedicación frente a lo que se aprecia y valora. Asimismo, la representación del estar presente, no

¹²⁴ Adelantando las observaciones del capítulo 4: este tipo de “salidas a tocar” y “salidas a bailar” resultaban insumos para renovar el material que virtualmente circula sobre Sergio y sus fiestas. Junto a la información de la agenda semanal, las fotos que sus amigos y seguidores con sus celulares le sacaban (y sacan) al *DJ* para demostrar su maestría en la cabina o saludando a la cámara y eventual fotógrafo, eran subidas a su Facebook personal inmediatamente después de cada una de sus presentaciones. Asimismo, grabaciones con fragmentos de pocos minutos de duración de sus *sets*, eran compartidos en esa red social y también subidos a Youtube. Cada uno de esos posteos desataba adhesiones y comentarios positivos que reafirmaban tanto el posicionamiento del *DJ* en tanto figura que ofrecía una diversión indiscutida, como agradecimientos y reconocimientos públicos por “estar ahí” y por “el aguante” otorgado, por parte del músico. Y en conversaciones privadas, los iniciados se daban a conocer y se intercambiaban esas producciones musicales que en las charlas en persona se habían adelantado. En el mejor de los casos, esas nuevas músicas pasaban a integrar la carpeta de discos del *DJ*. El cuidado y la atención dispensados por Sergio en la circulación virtual de sus fotos, videos y música era una réplica de lo descrito en las salidas. Este músico nunca olvidaba que su Facebook y Youtube eran instancias fundamentales de relacionarse “con su gente” y un espacio laboral que le permitía hacerse conocido entre organizadores de boliches y fiestas, por ejemplo, de otras provincias.

faltar a las salidas, imponerse a pesar del cansancio y el tiempo comprometido en los viajes, enseñaba límites y grados de involucramiento respecto a las pertenencias y otredades del grupo social de amigos¹²⁵. Un buen amigo, un amante de su música, mostraba compromiso con todo aquello que siente recibir afectivamente de Sergio en cada una de las salidas.

La resolución grupal del “salir a tocar” entre amigos y con disposiciones anímicas de “buena onda” favorece la continuidad de esta práctica musical que se despliega en pistas de baile localizadas en diversos boliches y eventos sociales. Seguramente por ello sea tan grande la preocupación e insistencia de Sergio y sus más íntimos por conservar las relaciones “buena onda”, la unión y la comodidad entre todos; porque si bien, en primera instancia, “el aguante” ejercido se volcaba hacia el *DJ*, la grupalidad emergía como una entidad fundamental para comportarse de tal modo. De hecho, implicarse en “seguir a Sergio”, querer seguir “la noche”, se articulaba estrechamente con sentirse parte de un colectivo, aunque resulte desconocido para la mayoría y la integración sea circunstancial por un par de “fechas”. “Hacer el aguante” entonces en la propia “salida a bailar” no era solo una decisión que podía llevarse a cabo individualmente, muestra una dimensión colectiva que radica en los efectos del propio comportamiento en los *otros* y también en la relevancia de esos *otros* para poder demostrar el propio “aguante”. Por ejemplo, el poder de ser compartido durante “las salidas” con bebidas, golosinas, sándwiches, la tarjeta Sube, los celulares, los abrigos, el dinero en caso que falte; acompañarse en los regresos si la zona es peligrosa o desconocida; esperarse fuera de las confiterías mientras se usan los baños y ser alojado por algún otro joven “amigo” de otra localidad.

Los alcances que conllevaban estos “aguantes” eran a su vez reconocidos por el *DJ* los días hábiles de la semana, por fuera de estas instancias nocturnas: era Sergio quien se acercaba hacia sus seguidores más íntimos para merendar, cenar, pasear o pasar un rato juntos. Los desplazamientos para visitar a uno o varios amigos

¹²⁵ En la semejanza trazada con la noción de “aguante” descrita por esos autores, no me refiero a la construcción de identidad masculina que estas prácticas corporales implican en cada uno de esos contextos etnográficos sino a la implicación física multidimensional para “seguir” y “hacerle el aguante al ídolo”.

abarcaban el mismo radio recorrido que los “aguantes” de estos dibujaban, e incluso contemplaban barrios y localidades por fuera de lo trazado por sus agendas de presentaciones. La gratitud por la presencia continua del afecto y la admiración musical además de expresarse en cada salida, el músico la extendía a su propia movilidad. En este sentido entonces, puede interpretarse aquel viaje a Bahía Blanca, narrado al inicio de este capítulo, para “visitarme porque me extrañaba”, junto a la aclaración de haber tenido gestos similares con otros amigos. Justo en el momento en que el grupo y sobre todo el músico me consideraron próxima, amiga y con un “aguante” comparable a los más íntimos y antiguos, fue él quien (también) se movilizó para cultivar el vínculo personal.

Entender y conocer en un sentido antropológico a Sergio López, en su trayectoria musical y en tanto exponente representativo de un enlace y práctica *dance* particular, hubiese resultado improbable sin haber recibido antes el elogio de “ser buena onda”. Como acto donde el reconocimiento positivo de la implicancia física y afectiva se gradúan, “ser buena onda” expresaba un “estar” dinámico físicamente, una itinerancia que se construía y sostenía esta expresión musical por parte de todos lo que allí estemos.

En contrapunto con la experiencia etnográfica para la tesis de Maestría, la cual concluyó que el emplazamiento de estas prácticas musicales y de baile en un club habilitaba las condiciones –materiales y sociales– necesarias para hacer aparecer la obra en situación (Hennion, 2002); en esta oportunidad, esas mismas prácticas eran tejidas en la conformación y sostenimiento de un grupo heterogéneo –en cuanto a lo etario, la pertenencia social, laboral, lugares de residencia y vivencias compartidas con el músico– de amigos músicos y *dancers* atravesado por constantes y variadas movilidades. Así como el club de baile refugiaba, albergaba, disponía al *clubes* en vínculo con *otros*, con la música y con su propio baile en un ambiente físico y social tensado por las posibilidades de acogimiento y de habilitación, de reconocimiento y de anonimato (Gallo, 2012); entre estos amigos - seguidores, incluido Sergio, la inscripción musical y de baile se concretaba en el despliegue de la

afección a un ídolo y de una red de relaciones de amistad con *otros*, atravesadas fuertemente por el intenso ritmo de las agendas de presentaciones del *DJ*.

Los esfuerzos recíprocos por “armar grupo” y conservar el ambiente social de “buena onda” tanto hacia adentro como hacia afuera de los círculos íntimos y desconocidos, modulaban conjuntamente estas experiencias musicales y de baile; y vínculos amicales y laborales (descritas en su conjunto por el sociólogo Roberto Jacoby como tecnologías de la amistad (2011: 377)). Estas se volvían inescindibles de la pertenencia generada por esas articulaciones sociales. Desafiando el viso de fragilidad, fragmentación, instantaneidad, homogeneidad, culto al individualismo y en cierto modo aislamiento social, mediante el cual interpretaciones posmodernas caracterizan agrupamientos juveniles de este tipo –específicamente sobre el *dance*: (García, Leff y Leivi, 2003; Coutinho Cavalcante, 2005; Fontanari, 2003, 2004a y 2004b; Beltramino, 2004; Camarotti, 2004; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Lenarduzzi, 2010; Pujol, 1999; Reitsamer, 2011 y en relación a otras culturas musicales: Maffesoli, 1988, 1992; Magnani 2006, Hesmondhalgh 2015)– la suerte de constelación de movilidad que singulariza a la “escena de Sergio”, en la integración de práctica, patrón y representaciones del movimiento (Cresswell, 2010), señala la relevancia de una intensa experiencia de comunidad aun entre sujetos heterogéneos en flujos incesantes por espacios urbanos amplios. Lo que refirió esta reconstrucción y trabajo de campo también móvil, era que el transitar en la conquista hacia nuevas pistas de baile nunca se realizaba en soledad. Consolidarse como referente local requería la simultaneidad de un esfuerzo dedicado a lograr un trabajo armónico con colegas y a conformar un propio grupo de seguidores donde reine la “buena onda”. Era imposible hacerse conocido sin el acompañamiento de *otros* y era importante hacerlo en el marco de relaciones sociales íntimas, estrechas y duraderas.

Tejido musical móvil y multi - centrado

A posteriori de la escritura de los tres apartados que integran este primer capítulo, la eficacia descriptiva en términos etnográficos del viaje repentino de

Sergio López a Bahía Blanca resulta por lo menos clara y evidente. Esa escena condensaba la correspondencia entre los rasgos de singularización del fenómeno a estudiar y su construcción como objeto de estudio socio - antropológico. El desplazamiento no era de un solo sujeto ni en un solo tiempo sino que simbólicamente, en esa praxis, ambos estábamos trasladándonos. Era un gesto normalizado de un músico cultivando vínculos estrechos y demostrativos con sus seguidores que a su vez debían ser recíprocos con sus movimientos. Asimismo, también estaba mi acompañamiento por esos recorridos en el desarrollo del trabajo de campo; es decir, una nueva amiga que avanzaba en el proceso del aprendizaje de ser “buena onda” a medida que se trasladaba. Distintas capas de movilidades –en el sentido entendido por Cresswell 2010– estaban contenidas en el camino biográfico – musical del *DJ*, datando un desarrollo descentrado del *dance* local, y emergían contenidas en el presente de sus agendas, las cuales trazan márgenes y centros de producción / consumo electrónico alternativos y heterogéneos socialmente a los referidos por la bibliografía.

En consecuencia, el paralelismo entre la práctica etnográfica con la tarea de un viajero (Krotz, 1988; Clifford, 1997) dejaba de ser tan solo metafórica para pautar los lineamientos del trabajo de campo. El quehacer antropológico se redefinió a partir de que los focos de indagación y las instancias de observación participante dejaron de estar asociados con separaciones discretas y generales entre *home / field*, para ser entendidas como construcciones del propio proceso de investigación (Gupta y Ferguson; 1997:15). El *estar allá* disciplinar (Clifford, 1986, 1997; Krotz, 1988; Marcus y Cushman, 1992; Gupta y Ferguson, 1997) se redefinió en las mismas movilidades de Sergio y “su gente” desplegadas por sus enlaces con el *dance*.

Sin considerar extraordinario el recorrido del *DJ* Sergio López, en este capítulo se analizó que las experiencias electrónicas con quienes realicé trabajo de campo se modulan en una variedad jerarquizada de movilidades y representaciones que complejizan las miradas homogeneizadoras y homológicas sobre este fenómeno estético y sobre el procesamiento de la diversidad social en su interior. La exploración por el carácter descentrado, crítico respecto a jerarquizaciones

consensuales y de heterogeneidad social, afloran ante las dinámicas de movilidad descritas que hacen surgir al *dance* frente a nosotros (Hennion, 2002) y fundamentalmente frente a estos sujetos. Es en el marco de los desplazamientos hacia distintas presentaciones en un mismo fin de semana, en la preocupación por la movilización de públicos –“llevar gente”–; en la prioridad por mantener consolidada la convocatoria –“armar grupo”–; en los innumerables intercambios de músicas, saberes y vivencias en “el salir” y “el tocar”; en los acompañamientos recíprocos a pesar de los esfuerzos físicos –“el aguante”–; en la camaradería y cordialidad que define las relaciones sociales –“ser amigo”, “ser buena onda”–; en la posibilidad de intimar –volverse familia– con el propio referente, donde se forjaron los contrapuntos con representaciones que atribuyen al *dance* a determinadas series sociales –mayormente sectores socioeconómicos medios y altos–, a determinados espacios urbanos y lógicas de organización entre públicos y productores *más legitimados* y aquellos advenedizos, periféricos o con menor dotación de ciertos capitales culturales. En este punto, el desarrollo local del *dance* habilita el mismo cuestionamiento de los centros y periferias que Pablo Semán realiza en relación a la cumbia, el rock chabón y recientemente el rap en su capacidad para convocar desde un lenguaje musical:

(...) el Conurbano no se limita a ser recipiente de la innovación generada en otros ámbitos. Recibe y devuelve, selecciona espacios, motivos, géneros y los hace suyos para generar a veces un eco, una respuesta una influencia en aquellos ámbitos –se supone– centrales. (Semán, 2017: 268).

Producto de su deseo, dedicación, habilidad y tino musical para crecer en cada nueva oportunidad gestada, este *DJ* logró erigirse como referente local del *techno* construyendo grupos de seguidores que recorren los sucesivos trazados de sus agendas de presentaciones, extendiendo sus límites y los de las experiencias afrontadas como músico. En su caso y también en las iniciativas de sus amigos-*DJs* – a pesar de las diferencias en las regularidades, las velocidades y los radios de desplazamiento que marcan sus “fechas”– ser *DJ*, mantenerse activo y vigente en la actividad, implica adquirir la destreza de un *estar en movimiento* y consolidar(se)

una fiesta o una marca estilística propia entre distintas fiestas y boliches. La amalgama de la omnipresencia de la figura del *DJ* y de un grupo de seguidores en movimiento vueltos “amigos” –con su soporte presencial y virtual–, la solidaridad entre virtudes técnicas y personales, las enseñanzas de las relaciones “buena onda” y los despliegues recíprocos de “aguante”, así como la dirección de los objetos y saberes intercambiados y de los roles desplegados, son los puntos mediatos de los innumerables pequeños vínculos que mantienen unidos a las músicas y a los músicos –en este caso también *dancers* y los bailes– en el tejido musical (Hennion, 2002).

Capítulo 2

Ser parte. Una fiesta entre todos

“...Qué va a hacer... puede no armarse, no?” era el consuelo que Sergio repetía en voz alta mientras compartíamos una merienda en mi casa luego de una noche que calificó como desastrosa para él. Mis intentos para que recuperase el ánimo eran débiles ante su certeza de haberle faltado el respeto a “su gente” por no cumplir con las expectativas ajustadas a su nombre. Tampoco lo distrajo mi entusiasmo y agradecimientos tras la invitación para “subir a la cabina”. Con aflicción emitía unas disculpas colectivas y generalizadas aunque en la sala solo éramos dos. Estimé excesiva la responsabilidad de lo que asumió olvidable sin embargo, al ser de los más allegados, era más oportuno corresponder con moderación su franqueza del límite propio. Unas horas antes, Emiliano había fallado en las mismas pruebas a la salida del boliche cuando expuso un brevísimo recorrido de la trayectoria de Sergio como *DJ* intachable y le palmeaba suavemente la espalda.

Su sensación de confinamiento creativo la refería creciente y las sucesivas discrepancias con sus compañeros de *line up* de las fiestas Technoparty (con Abel Possio y las distintas fórmulas de Technoheads con Mariano Muñiz, Damián Campos y Marcelo Otaz), urgían una inflexión en el trabajo conjunto. En otras oportunidades similares, “salvar la pista” le representó desafíos viables e incluso estimulantes pero en las últimas presentaciones el músico vio su elasticidad de *DJ* injustamente tensada. Lo inmerecido de “recibir una mala pista” lo desprendía de las advertencias sucesivas y explícitas que les había estado haciendo a Marcelo, Damián, Mariano y Abel sobre el rumbo que debían transitar sus “fechas” y la suerte de *códigos y acuerdos estilísticos* mantenidos entre ellos (al menos hasta ese momento). Se le sumaba la incomodidad de prever que como cabeza de equipo, debía respaldar a sus compañeros si recibían observaciones del dueño del boliche. Más allá de ese relato puntual, las inquietudes por el armado, mantención y características de la pista de baile se actualizaban con cada salida. A través de sus amigos, López recibía un reporte pormenorizado sobre la recepción musical de su *set* en los *dancers*. Entre los

más allegados atendían a cada precisión técnica, variación y decisión musical tomadas por los músicos del *line up*, y les comunicaban cómo habían sido recibidas *del otro lado de la cabina* durante los desayunos posteriores.

El carácter falible expresado entre dientes por Sergio en su simulado alivio ante las presentaciones en vivo, desbalancea las sinonimias o analogías bibliográficas extendidas entre las denominaciones y referencias por las que se identifica al *dance* como fenómeno socio - estético, y la construcción de un clima social característico de las “buenas noches” en las que se sustancia una sinergia (De Souza, 2006; St. John, 2006, 2008, 2009; Peixoto Ferreida, 2008), ensamble (de Paris Fontanari, 2003 y 2006; Braga Bacal, 2003; Araldi, 2004), fusión (Broughton y Brewter, 1999, 2006, 2007; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006), o encuentro entre músicas, tecnologías y sujetos (Gore, 1997; Green, 2001; Gilbert y Pearson 1999; Lenarduzzi, 2010; Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c; Camarotti, 2004; Gallo, 2012; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Leff, Leiva y García, 2003; Reynolds, 1998; Voirol, 2006). A partir de esta consideración, el capítulo se propone recuperar y analizar el sentido nativo de ese clima social habilitado por la renovación de un nuevo panorama estético, de producción y consumo musical desarrollado en el contexto local en las últimas décadas y del cual el *dance* es una de sus principales expresiones (Lenarduzzi, 2012; Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c; Gallo y Semán, 2015).

La relevancia de esto no solo radica en la estimulación de contrapuntos entre una polifonía de *opciones de noches dance* y, los focos de atención y descripción generalizados por parte de la bibliografía especializada (sistematizados en la Introducción) como vías de aproximación cristalizadas hacia este fenómeno social¹²⁶; sino fundamentalmente porque, la comprensión de los sentidos otorgados al *dance* en tanto música y baile social, pivotean en el reconocimiento de dos prácticas de habilitación y modulación recíproca (“el bailar”, “el tocar”) que singularizan este acontecer musical al implicar a sus figuras participantes en nuevas dinámicas de interacción en estos contextos performáticos. La consideración de aquello que *no se arma, de lo que falla, de lo que no hubo* para sentirse convidado a bailar o incluso la

¹²⁶ Me refiero a las “buenas noches” en las cuales se vivenció una “pista de baile *dance*”.

molestia de “recibir una pista fría”, reubica la descripción de esta propuesta socio - estética en la concreción exitosa de expectativas trazadas a la par entre “el bailar” y “el tocar música” y significadas como “pista de baile” o “fiesta”.

En paralelo, esta síntesis, -es decir, la implicación recíproca de ambas prácticas (y no, su suma)-; plantea desafíos relativos al abordaje y construcción del *dance* como objeto de estudio desde perspectivas socio - antropológicas forjadas a la luz de paradigmas de creación y apreciación propios o frecuentes a otras experiencias musicales y de baile social por los cuales se distingue y corresponde a los músicos con la única figura activa y ejecutante del hecho socio - artístico y al público con la posición contemplativa o receptiva del mismo. Los rasgos que individualizan los encuentros de estos amigos y *DJs* en el despliegue y negociación de sus prácticas una vez dentro de un boliche o local, responden y a la vez promocionan la instalación de una nueva matriz en el enlace entre músicas, bailes y sujetos, signada por sucesivas mediaciones igualmente activas y simétricas para sus participantes. La “pista de baile” (entendida en su contingencia y precariedad, como la oportunidad de vivenciar algo único y novedoso) evidencia que el relevo y diversificación de lenguajes musicales comunes a una época determinada (como lo fue el rock nacional en otras décadas) ocurre en la redefinición de todo el evento como unidad performática de música y baile.

En cuanto a la organización del capítulo, la primera sección, resultante de la articulación de campos bibliográficos generalmente alejados entre sí (los relativos a la danza y a los fenómenos musicales), aborda la noción de “pista de baile” (versión resultante de una “buena noche”) en su consideración nativa como una construcción social no garantizada y de carácter eventual que requiere por parte de *dancers* y *DJs* –en iguales proporciones– de participaciones solidarias, constantes y de implicación recíproca. Luego, una vez repuestas las incidencias mutuas que la “pista de baile” traza entre la práctica de baile y la ejecución musical, y la paridad entre sus figuras protagonistas; detallo los aspectos por los cuales éstas se distinguen entre sí definiendo una variedad de roles, intereses, ubicaciones espaciales también necesarios para los “armados” exitosos de los climas de “fiesta”. Aquí, la

diferenciación del “bailar” y del “tocar” es indagada en su desarrollo como prácticas *en vivo*. Por último, la junción músicas y bailes es atendida en el despliegue de un horizonte temporal consignado por un orden progresivo de la “noche *dance*”. Las participaciones especificadas en las secciones anteriores son puestas en relación con una segmentación de la salida que reivindica emprender un “viaje hacia la fiesta” sin pausa y sin apuro.

2.1. Esto es otra cosa

Como quedó señalado en la Introducción, los distintos fenómenos socio-estéticos (en sus diversas variantes), no responden a una emergencia espontánea o *sui generis*. Cada reconocimiento social como cultura musical y de baile diferenciada de sus múltiples afluentes e influencias puede trazarse cuando perspectivas periodísticas, académicas, críticas musicales (cada una con su propia visión y propósitos) dan cuenta con relativa nitidez de nuevos consensos sociales que se generalizan paulatinamente –nunca de manera uniforme, armónica e inmutable–, por ejemplo, respecto a: la distinción entre música y ruido; las tecnologías (en su sentido amplio) disponibles para hacer música; las sonoridades potencialmente bailables en reuniones sociales; las categorías de apreciación desplegadas por los públicos; el virtuosismo demandado a los ejecutantes; las pautas de sociabilidad habilitadas alrededor de determinados consumos de obras musicales; las vías alternativas de su descubrimiento, circulación e intervención personal de piezas de *otros*.

Durante ese proceso de surgimiento y expansión social de los fenómenos artísticos, la confianza analítica que –hasta determinado momento– presentan criterios comunes para abordar e incluso referir (sea en un plano académico o no) la diversidad de prácticas y dinámicas en materia musical y de baile, estrecha su alcance. La inteligibilidad de *lo nuevo pone a prueba lo establecido*. Y la suerte de brecha que podríamos trazar *entre lo nombrado (conocido) y lo que se quiere nombrar (conocer)*, según el caso, puede ser más o menos amplia. Concretamente, esta suerte de inadecuación, puede verse desplegada frente a la reinención de la

mujer –cantante– feminista cuando Madonna (en la época en que cantaba “Vogue”), en la apropiación de ideas subculturales (el culto gay negro del *vogueing*) para llevarlas a una escala social mayor, combinó la estética camp y *drag* con la idea propia del movimiento punk (*cualquiera puede hacerlo*) (Reynolds, 2010: 66). Asimismo, a partir del llamado *noise* al transformar los niveles de volumen (altos) y de su supuesta *ausencia* de escalas, tonos y ritmos en sus formas compositivas como condiciones necesarias para el acercamiento hacia este género musical; y también del despojo o desnudez musical que el hip hop instaló para significar –incluso musicalmente– una inversión nihilista de ciertos valores asociados al peligro, el daño, lo malo (Reynolds, 2010: 72-73).

La inquietud por captar justamente la gestación de un enlace alternativo entre sujeto, práctica musical y práctica de baile, también se halla entre los estudios socio - antropológicos en el contexto nacional. Roberto Jacoby señala que Los Redonditos de Ricota en sus comienzos hacia fines de la década del '70, operaron en un sentido visionario sobre cambios en la disposición física de la platea (la relación entre público y *performers*) y la presentación de los músicos al permitirse usar disfraces y maquillajes; instalando una nueva vía de expresión musical y corporal que –más allá que cierta prensa y ambiente rockero clásico nacional catalogaran despectivamente como superficial o hedonista–, fue retomada por distintas bandas de los '80. Para este sociólogo, se trató de una estrategia de la alegría (luego profundizada por agrupaciones como Virus) que describió intentos efectivos por resistir (definidos como una resistencia molecular) y recobrar los estados de ánimo opacados por el pasado militar argentino, a través de acciones asociadas a la música y a la propia territorialidad corporal desplegada en esos contextos (Jacoby, 2011: 411).

En una observación en un sentido similar pero referido a otro momento histórico y a otra variante del rock nacional, Silvia Citro precisa la redefinición de los recitales en el cruce entre lo que denomina *espectáculo* y *fiesta* a partir de las presentaciones en vivo de La Bersuit Vergarabat. Ocupando una posición intermedia donde los límites entre *espectáculo* y *fiesta* se desdibujan, los recitales de esa banda son muestra de cómo se crean nuevos rituales musicales de transgresión de la

cotidianeidad del mundo adulto y los símbolos del poder político en el contexto nacional (Citro, 2008). Por su parte, los trabajos de Ornela Boix (2011 y 2015) y Victoria Irisarri (2011 y 2015), desde distintos campos etnográficos, se ocupan de giros más recientes en las producciones musicales de sectores juveniles contemporáneos que cuestionan en cada caso: el ethos del músico de rock como un sujeto aislado y deliberadamente desinteresado de las tareas gestivas y el interés económico en el camino hacia su profesionalización; y la desaprehensión de las ideas previas de catalogación de los géneros musicales y sus posibles combinaciones al momento de la creación musical. La etnografía de Boix permite comprender transformaciones en la constitución moral del ser músico entre jóvenes productores *indies* (mayormente oriundos de La Plata) atendiendo a la *baja* calidad del sonido (conocida como “Lo-Fi” como un sonido “sucio”, “desprolijo” opuesto a la alta fidelidad), la actitud “relajada” y una exploración musical transgenérica como marcas de valoración positiva relacionadas a sus condiciones de elaboración, al manejo de las tecnologías que disponibilizan y al entorno universitario que integran sus protagonistas. La relevancia que adquiere la experimentación musical en la constitución de un nuevo sentido de virtuosismo musical también es descrita por Irisarri a propósito de su indagación en el colectivo artístico Zizek. Entre estos principales referentes de la cumbia digital local, la preocupación del músico radica en encontrar la originalidad de un sonido propio, de composiciones únicas con propiedades de efectos sorpresa (mezclas musicales impensadas / incongruentes) que trascienden la concepción de una sonoridad dentro de o en el encuentro entre clasificaciones musicales por géneros y estilos.

Volviendo al *dance*, en el 2000 los entredichos suscitados en el programa de Nicolás Repetto (Sábado Bus), entre Norberto Pappo Napolitano y Ezequiel Deró¹²⁷ junto a las múltiples repercusiones sobrevenidas, ilustran otro acto de reconfiguración de *lo conocido* a partir de la instalación y extensión social creciente adquirida por esa propuesta en el ámbito local. Más allá de lo anecdótico del episodio televisivo (que cada fanático repuso y repone según las preferencias de su biografía musical), introduce el punto que interesa marcar. Por un lado, explícitamente el guitarrista Pappo desconoció que la manipulación de distintas tecnologías (digitales y analógicas) pudiese adquirir status de instrumento musical y con ello ennoblecer al *DJ* a la categoría de músico portador de virtudes compositivas. Por otro lado, Ezequiel Deró aseguró que *las músicas de otros artistas*, para ellos, los *DJs*, son recursos o insumos disponibles para disponer según su creatividad, y como prueba de ello invitó a imaginar dos producciones musicales realizadas por dos personas distintas con los mismos discos. Aun contando con la igualdad de los materiales para crear (discos, canciones), los resultados musicales arrojados no serían los mismos. Es más, el rasgo humano creativo (de decisión / elección respecto a qué seleccionar, cómo, cuándo, qué fragmento, cómo combinarlo, a qué velocidad, volumen, con qué efectos e intencionalidad en la totalidad de la propuesta musical) sigue presente y se reconoce en las diferencias entre ambas producciones musicales.

El reflejo de época (mejor dicho reflejo de un momento transicional en que el *dance* aumenta sus adeptos) se completa en el tono de voz empleado por el *DJ*, un

¹²⁷ En el 2000, en el programa Sábado Bus conducido por Nicolás Repetto en el Canal Telefé, el *DJ* Ezequiel Deró y el guitarrista Norberto Pappo Napolitano protagonizaron un entredicho (que tuvo gran repercusión social), sobre el rol y las habilidades que les competen a los músicos. Específicamente, el momento de mayor tensión del episodio televisivo fue el brindis entre todos los invitados. El *DJ* propone alzar su copa: "...por toda la gente que sale todos los fines de semana a bailar y porque la escena *dance* argentina siga triunfando en el mundo.". Al instante, provocando a Deró, Napolitano interrumpe con su propuesta de brindis: "Para que la música en vivo, tocada por seres humanos, triunfe". Lo siguen los aplausos, el conductor -advirtiendo un intercambio polémico-, promete un turno para el *DJ*; y Pappo con cierto desdén de estrella rockera incuestionada, interrumpe con vehemencia: "¡El timbre tocan!". Argumenta su posición aseverando que mientras "uno" (o sea él y el prototipo de músico emparentado a su práctica musical) dedica mucho tiempo de su vida al estudio de un instrumento, luego de manera arrebatada otra persona con pretensión de músico "...enchufa y después dice que toca.". Deró explica que el disco es considerado un instrumento musical tal cual como es utilizado por los *DJs*. Una vez más, el músico en actitud de esclarecer una supuesta confusión, agrega que lo que ellos hacen es "tocar lo que está grabado" por lo tanto los discos no son instrumentos. Napolitano redobla su descrédito con un "bla, bla, bla" mientras Deró trataba de profundizar su idea sobre una diferencia tecnológica y no conceptual entre ambas prácticas y recursos mediante los cuales se crea música; y remata con el irónico consejo: "Conseguite un empleo honesto".

poco tembloroso y de sumo respeto hacia Pappo a pesar de haber sido uno de los primeros argentinos (sino el primer) detrás de las bandejas con proyección internacional¹²⁸. El ordenamiento tallado durante años de una representación del llamado Rock Nacional capaz de aglutinar e interpelar fuertemente con sus variantes desiguales (y también las disputas internas *por no ser rock*) a los sectores juveniles locales, protegió su vigencia social a través de ese emblema rockero tradicionalista. Sin desconocer la existencia de la gran cantidad de referentes y seguidores que hacia fines de los '90 se aproximaron al *dance* en las ciudades más populosas del país, Ezequiel Deró sorteó con maestría ser ubicado en una posición confrontativa, rebelde o de auto-reconocimiento de inferioridad por su quehacer (sabiendo de antemano la incomodidad que iba a generar su declaración y el arrojo para contradecir al guitarrista). Junto a esto, los intentos del *DJ* por remitir las confusiones hacia el uso literal del término en inglés *play* (tocar) para la labor del músico —en vez de su sentido semántico—, subrayan la pertinencia de emplear criterios, terminologías y descripciones ajustados a los fenómenos que se quieren nombrar en un contexto de reconfiguración de *lo conocido* relativo a la producción, consumo y circulación de música.

En términos generales, el paso público dado por Deró fuera de la cabina fue recogido por la prensa y teorizado por la bibliografía que focaliza en el *dance* los aportes que singularizan una interpelación socio-estética alternativa. Sobre estos, se resalta extensamente la centralidad que adquiere el baile en esta expresión musical. Las distintas referencias para su denominación lo señalan: música electrónica de pista de baile, música *dance*, electrónica *dance*, electrónica de pista, electrónica, *dance*, electrónicaailable o para bailar, entre otras similares. Dicha centralidad se esgrime como uno de los principales rasgos que la particularizan (quizás el más importante y evidente) al delinear las expectativas de músicos y seguidores en sus asistencias a los encuentros conocidos como *raves*, festivales, discotecas, boliches, *after hours*, fiestas privadas, clubes de baile donde se toque y baile *dance*. Por la

¹²⁸ Ezequiel Deró fue el responsable del sello discográfico Oíd Mortales y uno de los primeros *DJs* nacionales en ser convocado en 1998 a tocar en Berlín en el Love Parade, una de las fiestas electrónicas pioneras y más reconocidas del ambiente *dance* internacional.

atracción que adquiere la potencialidad de esa práctica, la pista de baile resulta en una efectiva imagen visual, capaz de caracterizar la innovación de la *noche dance* frente a otras culturas musicales y de baile social (Blázquez, 2009a y 2009b; Braga Bacal, 2003; Broughton y Brewster, 2006; Coutinho Cavalcante, 2005; de Paris Fontanari, 2003; de Souza, 2006; Gallo, 2010 y 2012; Gallo y Semán 2015; Gilbert y Pearson, 2003; Lenarduzzi, 2010 y 2012; Peixoto Ferreida, 2008; Reynolds, 1998; Thornton, 1996; Voirol, 2006; Gallo y Lenarduzzi, 2016; Pini 1997a; Thonton, 1996; Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c).

A diferencia de otras propuestas de *salidas de noche* como las de las milongas de tango (Carozzi, 2009, 2011 y 2015), las del ambiente rockero (Citro, 2008; Garriga Zucal, 2008; Alabarces, 1995; Semán, 2004 y 2005; Manzano y Pasqualini, 2000; Bustos Castro, 2005), las de los bailes de los cuartetos cordobeses (Blázquez, 2008 y 2006), las de las discotecas (Shapiro, 2012; Gutiérrez, 2005; Urresti, 2005; Chmiel, 2005; Pujol, 1999); en el caso seleccionado, la consideración de la práctica de baile (impresa en la idea de pista de baile) se desliza de la figura de quienes estén bailando¹²⁹ y de esa práctica en sí misma (tomada aisladamente), hacia la fusión (Broughton y Brewster, 1999, 2006, 2007; Coutinho Cavalcante 2005; De Souza 2006), el ensamble (de Paris Fontanari, 2003 y 2006; Braga Bacal, 2003; Araldi, 2004), la sinergia (De Souza, 2006; St. John, 2006, 2008, 2009; Peixoto Ferreida 2008), el encuentro entre diferentes sujetos (músicos y bailarines) y tecnologías de distinto tipo (lumínicas, sonoras, psicotrópicas) en un mismo tiempo y espacio (Gore, 1997; Green, Gilbert y Pearson 1999; Lenarduzzi, 2010; Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c; Camarotti, 2004; Gallo, 2012; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Leff, Leiva y García, 2003; Reynolds, 1998; Voirol, 2006). Aun sin hacerse manifiesto o problematizarse analíticamente, es posible observar que cada aproximación dibuja en estas pistas de baile, trazos de un nuevo paradigma de interpelación social de lo considerado música y baile, donde la presencia y participación de sujetos –en sus distintas figuras y prácticas–; y varias tecnologías, se integran en un aquí y ahora. En

¹²⁹ El uso de la idea de bailarín no refiere a un sentido de erudición sino del sujeto desarrollando una práctica de baile. El Capítulo 3 ahondará en su análisis.

1999, Sergio Pujol en su historización del baile social en Argentina, vislumbrando *algo nuevo* a propósito del *dance* afirma y se pregunta:

En los bailes de fin de siglo, lo único verdaderamente nuevo, no reciclado, es el fenómeno de la rave y la música electrónica que la provoca. Pueden rastrearse nutridos antecedentes de música tecno (*techno*) y sus posibles “aplicaciones” bailables, desde que entraron en el país los primeros discos del grupo alemán Kraftwerk hasta el impulso que cobró la música hecha con máquinas en los ’80. Pero el paisaje humano de la rave es sin duda diferente a todo lo anterior. Miles de jóvenes moviéndose como planetas autónomos en una pista inmensa, en largas sesiones de abandono físico y psíquico: ¿se trata de una metáfora inquietante de nuestro tiempo? O quizás, por qué no, un último gesto de humanidad: el baile como refugio del ser inmediato, vital, que se hace cargo de un tiempo y un espacio.” (Pujol, 1999: 362).

Desde un recorrido similar, Cristina Civalé, encuentra en la nocturnidad porteña de los ‘2000 el protagonismo de *DJs* y los ritmos electrónicos consagrándose en la redefinición de los espacios de baile. La fascinación por la pertenencia a los V.I.P. de algunas discotecas de los ’60 y ’70; la explosión de templos *under* con el advenimiento de la democracia (Cemento, el Parakultural); la mixtura propia de los ’90 entre el teatro, las artes plásticas y el montaje escenográfico en locales de baile social que se autoproclaman alejados de las discos¹³⁰; dan paso a una nueva década, la era de los *DJs*, donde –entre otras innovaciones importantes- “...la gente baila hasta la mañana.” (Civalé, 2011: 196). Según la periodista, en el año pre – derrumbe socio – económico y político, el espíritu emergente por las transformaciones en la movida nocturna se expresa en sitios más despersonalizados y deslocalizados a los precedentes. Las *discos* se vuelven de mayores de dimensiones y los *DJs* comienzan a ser seguidos por sus raides de tocadas por distintas fiestas electrónicas (Civalé, 2011). La metáfora de estas instancias sociales como la recreación de lo masivo y celebratorio del mundo futbolero está a la mano para usarse ante los nacientes templos.

Las comparaciones, analogías con otras culturas musicales, junto a permanentes ensayos descriptivos hacia lo que la electrónica dio curso (por la

¹³⁰ Me refiero, por ejemplo, a Ave Porco, local *under* ubicado en la calle Corrientes, que combinó el baile social con el teatro y las artes performáticas. En la tarjeta de invitación de su inauguración, la leyenda escrita era: “Ave Porco. No es una disco” (Civalé, 2011: 152-154).

negativa, mediante aquello que *no es*), proyectaron el arraigo posterior de un enlace social original por el que músicos y bailarines en sus participaciones se funden en sus prácticas como prosumidores (Yang, 2009; Márquez, 2012; Woodside y Jiménez, 2010)¹³¹ y redefinen y difuminan las separaciones discretas entre La Recepción y La Producción artísticas, entre la actividad del ejecutante y la pasividad (contemplación) del público. Por último, la bisagra hacia la gestación y denominación de estos nuevos encuentros musicales centrados en el baile, se observa en la nota periodística de Leila Guerreiro de 1998 para el diario La Nación: “El OVNI de las fiestas electrónicas desembarcó en Buenos Aires con el nombre de rave y con sus bailarines desenfrenados.”. La bajada del título de esa nota, “Raves. Las fiestas interminables”¹³², decía:

Desfiles excéntricos de fin de siglo, maratones de baile, torneos de disc jockeys que tocan música tecno, son reflejo de un cambio polémico. Mucho individualismo, algo de droga y paz y amor, pero no como las de los hippies, sino con el siguiente sentido: déjenme vivir mi vida; no se metan conmigo.

La escena etnográfica que abre este capítulo –ya pasados los años de efervescencia por la instalación local de la electrónica–, se nos presenta aún más clara con respecto a la novedad de la articulación mencionada. No obstante, la pregunta retórica compartida por Sergio a propósito de una “mala noche” sugiere reubicar el inicio del análisis del *dance* anteponiendo un paso analítico que distinga significativamente entre la correspondencia o equivalencia identificatoria del fenómeno socio - estético y sus *noches exitosas*; y su alusión a una configuración social no garantizada previamente a la confluencia de tecnologías, sujetos y prácticas

¹³¹ A partir de las transformaciones acaecidas en la formas de organización musical (fundamentalmente por la introducción y generalización de las llamadas nuevas tecnologías), surge la noción de prosumidor que alude a la reciente redefinición de la separación y discreción de los roles entre sujetos que producen arte y aquellos sujetos que consumen el arte que otros producen. Esta noción, describe un lugar intermedio entre ambas prácticas y roles; es decir que el productor es a la vez consumidor de ese hecho artístico y viceversa. Es decir que, aquella figura que anteriormente ocupaba una posición social de mero espectador, incide y se convierte en parte integrante de ese hecho artístico que en simultáneo consume. El prosumidor es un sujeto que encarna en su propio acercamiento activo hacia la música (entre otras expresiones) una nueva relación entre la producción, la apropiación, la reproducción de ese arte.

¹³² Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/212024-raves-br-las-fiestas-interminables>

en un mismo aquí y ahora. Esa diferenciación en los usos del concepto de pista de baile, por momentos puede ser sutil, opaca y poco singular analíticamente, pero en tanto se la registra en las múltiples voces de los seguidores, su comprensión se revela sensible y atenta ante aquellos mediadores y dinámicas sociales concretas que la construyen, que *la hacen aparecer*.

Una vez más, la preocupación del *DJ* advierte sobre los riesgos de considerar la pista de baile como una entidad cristalizada, como si la prolongación implicada entre los elementos y las operaciones¹³³ (acciones concretas) que hace que se sostenga el mundo de la música (Hennion, 2002: 61) fuese o se diese como un hecho. El interés por las realidades establecidas debe ser menor al que suscita el establecimiento de realidades. Por este argumento de Hennion contra el dualismo objeto / sociedad, el *dance* (la música) emerge en la continuidad necesaria del análisis entre el *DJ* (el pianista); las bandejas y consolas (el teclado de su piano); las regularidades del *techno* (códigos de solfeo y partitura para descifrar) y al mismo tiempo “su gente”, “sus compañeros de fecha” (una larga serie de personajes - clave); lazos de amistad (roles complementarios); conocidos y dueños de boliches (organizadores de conciertos); redes sociales (medios de difusión); luces y tecnologías (dispositivos escénicos); entre otros intermediarios.

En los términos de Sergio, según su confianza e imputaciones sugeridas, cabe entonces formular: ¿qué es aquello esperado que “no se armó”? ¿Cuáles fueron los errores insinuados, denunciados y quiénes sus responsables? ¿Por qué fue una “mala noche”? ¿Qué la distingue de su contrario? ¿Tiene implicancias significativas una “noche” así evaluada? ¿Compete esto a los *dancers*? ¿De qué modo? Las intranquilidades por los armados de la pista de baile que inciden marcadamente en la distinción entre “buenas” y “malas noches” acompañaron cada presentación de Sergio. Se desplegaban entre sus íntimos y él como temática de discusión y cuestión a atender salida tras salida, cada uno desde su rol. Con aquellos más íntimos que saben de la práctica de *DJ*, los diálogos podían ser más específicos o técnicos sobre equipos o músicas seleccionadas que no hubiesen funcionado bien y con los otros se

¹³³ Y no los operadores (Hennion, 2002: 222).

intercambiaba sobre el clima social apreciado en la pista de baile. Estas diferencias sobre “buenas” y “malas noches”, dejaban marcas imborrables en sus relatos biográfico - musicales. Muchos de ellos, por más que se proclamasen fieles a su ídolo y amantes del *dance* en general, contaban con asistencias pocopreciadas, incluso a algunas de las presentaciones de este *DJ* (aunque cabe destacar que esto no se comunicaba con soltura ni abiertamente mientras se compartía una salida grupal).

Esas noches olvidables de sus trayectorias como electrónicos y a veces apasionados por Sergio, no siempre coincidían con razones personales o íntimas como malestares físicos, haber peleado con una pareja o estar distanciado con algún integrante del grupo; sino que en sus recuerdos, cuestiones relativas a la música, a los músicos o a los compañeros de pista explicaban su aburrimiento o el hecho de estar pasando un momento de displacer. En estos casos, las motivaciones musicales (ya sea por la música en sí o por la actuación del *DJ*) para bailar se recibieron débiles como para permanecer sin movimiento corporal o por fuera del sector destinado al baile. Por razones como éstas, Laura (una *dancer* de 30 años de edad), me invitó a desayunar al salir juntas de una de las últimas ediciones de Creamfields en Argentina, cuando sin disimular su bronca me dice: “Vení, te invito a desayunar, es lo único bueno que nos puede pasar esta noche. Con los pechos fríos de *disc jockeys* que hay hoy... con la gente ésta que se cree que está en una cancha de fútbol...”.

Igualmente, los compañeros de baile con quienes se comparte esa instancia podían interferir en el propio disfrute al presentar una actitud “sin onda” o bien con “mala onda” que se propaga entre todos los presentes, como hacerse espacio empujando, golpeando, desplazando con firmeza otros cuerpos (sin acompañar el ritmo de movimiento del otro), invadir las áreas de otros grupos con movimientos bruscos¹³⁴. Actitudes corporales por las cuales “la comunión” esperada (referida muchas veces en esos términos por los mismos bailarines) no se había alcanzado, la “pista de baile” no había logrado “armarse” y por ende *ese algo* sentido que les hiciera singularizar la salida, estaba ausente.

¹³⁴ El desarrollo de este punto se expondrá en el Capítulo 3 dedicado al análisis de las participaciones de los *dancers*.

Contrariamente a estos relatos, otras noches eran recordadas y conmemoradas como verdaderas “fiestas” o “fiestones”; en ello, eran muy eficaces las “fechas” de este *DJ*. Cecilia y Gabriela se sentían algo mayores de edad para seguir saliendo a bailar, “grandes” como decían ellas. No lo notaban directamente en una falta de voluntad para salir, de estar rodeadas con amigos o de afrontar toda una trashed no sino más bien en la poca renovación actual interesante de propuestas *dance*. Por haber transitado la época dorada de los '90 asistiendo por ejemplo a las *raves* en Parque Sarmiento, estimaban que eran pocas las oportunidades por las que podían revivir esas experiencias de formar parte de una “fiesta” como también de apreciar algo nuevo. Sergio armonizaba perfectamente ambas posibilidades: lo valuaban como un *DJ* de la *vieja escuela* (con el saber interiorizado de otro presente *dance* local y vivido en primera persona) y una muestra de la mejor expresión electrónica por estos días. Gabriela resumía la decisión de salir con un tajante: “Es que con él, bailo”. Más allá de la amistad que los unía desde hacía años, aseguraba lo imprescindible (y obvio a la vez) que un *DJ* te “haga bailar” y eso se traducía al verla en el boliche. Siempre calzando zapatillas o botas bajas, se reía si alguna chica de las de menor edad cometía el desliz de estar “arriba de tacos”.

Los desajustes con los *DJs* antecedentes a Sergio, estas *dancers* los sentían corporalmente. La mayoría de esos *sets* no las “llamaban a bailar” y cuando eso sucedía, permanecían en la pista ofreciéndose al baile, “a un baile que no llegaba nunca” como sentenció Cecilia en una charla de a dos durante una caminata post - boliche. En las declaraciones de estas jóvenes, el baile –mejor dicho la práctica de baile– era de ellas, pero de algún modo no les pertenecía, venía de cierta exterioridad a ellas, debía llegar de la mano del músico. Quienes bailaban eran ellas pero el que debía hacerlas bailar era el trabajo de mediación por el cual los *DJs* representaban su parte, sus *sets*. Concebir bailar nunca se deslindaba de la interpretación musical de Sergio, como tampoco entre estos amigos se hablaba sobre la experiencia de estar en las pistas sin corresponderla con algún tramo musical. De hecho, un *dancer* en la proclamación de haber vivenciado y formado parte de una “fiesta” no resalta primeramente sus respuestas cinéticas sino a la música que las había provocado.

Gabriela, Cecilia, El Gordo y el resto de los seguidores de Sergio, al salir del boliche al exclamar ¡qué buena estuvo la música! o ¡qué buena fiesta! contenían esa síntesis, esa preeminencia que adquiere la íntima relación que entre la práctica musical y la de baile en estos encuentros.

La relevancia de la dimensión colectiva en la construcción del clima social que caracterizan a las “pistas *dance*” contrapuesta a las “malas noches”, asimismo es reconocida desde la perspectiva del músico. Su quehacer musical y los halagos que pueda recibir por su performance, se definen relacionados estrechamente a los comportamientos de los sujetos a quienes debe motivar a bailar y a sus compañeros de *line up*. Las correspondencias entre las prácticas de baile y las musicales están trazadas entre las figuras de *dancer* y músico en todos los sentidos posibles: entre quienes tocan en un mismo encuentro; entre estos y los asistentes - seguidores a la *rave*, boliche, discoteca, club. Para Sergio, el panorama más temido lo representaban los *dancers* “apáticos” y “fríos”, a los que les cabe la consideración de los más “difíciles”, “desagradecidos” o poco sensibles ante una auténtica música electrónica; y distan de “la gente que siempre lo sigue” entre quienes se siente cómodo y confiado de actuar porque con muchas más probabilidades ocuparán el sector de baile con una disposición “buena onda” que retroalimenta a su vez, su dedicación a las bandejas y hace brillar su propio *set*. “Su gente” jamás respondería con la ingratitud de no “ponerle onda” y permanecer tiesos cuando él se esté esforzando por “darles lo mejor” en términos musicales.

Sumado a lo anterior, la molestia del *DJ* expresa el carácter solidario e interactivo del armado de la “pista de baile” entre colegas músicos. Aunque no haya detallado equivocaciones técnicas en su tramo musical, la distancia lamentada entre lo que fue y lo que se esperó, Sergio la siente parte de su responsabilidad como figura de músico en la que se desempeñaba. Si bien la descarga principal de los errores él la hizo recaer sobre sus compañeros de “fecha”, debió asumir y resolver sus consecuencias con su habitual motricidad fina en el control del *pitch* y el *crossfader*.¹³⁵ Su preocupación germina de uno de los rasgos colectivos que deben

¹³⁵ El control de *pitch* ajusta la velocidad o el tempo de un disco mientras que el *crossfader* es el control situado en la mesa de mezclas que permite pasar de un canal musical a otro.

caracterizar estos encuentros: la unidad musical. Una “buena noche” (o su gemelo “fiesta”) no necesariamente se favorece por la suma de talentos distintos o pasajes musicales atractivos disfrutados aisladamente. Esto es, por más que el desempeño de unos de los *DJs* que integran el *line up* sea inobjetable desde las competencias tecnológicas, estilísticas en la selección y combinación de elementos para crear musicalmente e incluso desde lo actitudinal; su lucimiento, ponderación e incitación a bailar por parte de los *dancers* es ligado de manera estrecha al desarrollo en acto de todo el *line up* programado para cada “fecha”.

La responsabilidad asumida por Sergio, atendió justamente a una aspiración de totalidad musical integrada¹³⁶, diseñada colectivamente por las participaciones de los músicos a través de sus sesiones favoreciendo de esa manera una “buena noche”. Aunque individualmente respondió a su estándar performático, sus disculpas fueron esgrimidas por sentirse partícipe de una expresión artística dependiente de voluntades coordinadas de distintos sujetos y, en particular por las limitaciones creativas sufridas al recibir por parte de sus compañeros un mal clima social en “la pista”. La tautología que Robert Faulkner y Howard Becker (2011) refieren sobre lo que los músicos de jazz precisan saber para poder tocar con los otros músicos con quienes tocan (un repertorio mínimo de canciones para tocar, junto a cierta fluidez y flexibilidad en la ejecución); en el *dance* resulta similar en el sentido que, las destrezas requeridas –en un principio–, no son técnicas sino que dependen de una consideración grupal de la práctica musical. La falta por ende, fue tanto suya como de sus compañeros ante el principio ético de ser capaces de hacer lo que haga falta en la actuación (Faulkner y Becker, 2011: 202), en un aquí y ahora en el que inciden de manera equivalente los aportes de cada uno de los *DJs* que completan la “fecha” como también la captación sensible de los integrantes de la pista de baile.

Dicha captación sensible del otro lado de las bandejas, el *DJ* en cuestión la certifica revalorizando la “parte *dance*” que habita en él. Sergio, aunque no se sienta cómodo respondiendo cinéticamente de manera enérgica cuando escucha música que le gusta, al igual que otros *dancers*, baila con la mente, siente que su interior baila al

¹³⁶ Como se analizará en el Capítulo 4, la pieza o unidad musical en el *dance* la representa el *set* y el *line up*.

ritmo musical. Y ese es el impulso que como músico pretende despertar en quienes lo están oyendo. Conectarse y priorizar entonces su “parte *dancer*” en la simultaneidad con su desarrollo como *DJ* (aunque no sea él el bailarín más efusivo), le despeja el camino hacia un éxito. Las palabras de un músico amigo de Sergio, *DJ* BeBeK sobre su iniciación musical (también por él compartidas) evidencian el rol activo que asume la figura del *dancer* en esta escena musical. Haber salido intensa o regularmente durante un tiempo considerable, recorrer distintos eventos, “tener noche”, el haber sido *dancer* agudiza la sensibilidad de la práctica:

Para mí todo fue muy natural, no me di cuenta que estaba del otro lado de las bandejas. Como que un día me levaté y ya tenía a una masa de gente gritándome enloquecida ‘Dame más!’. Estar allá o acá con las bandejas es casi lo mismo, no? Para ser *DJ* me ayudó mucho haber estado en tantas pistas, tener noche, haber bailado a todos los mejores *DJs* de acá y de afuera. Aunque ahora... que estoy mucho más del otro lado, me doy cuenta que no es lo mismo... Viendo cómo nos llenamos de boludos que solo ponen efectitos en los *sets* me doy cuenta que de música no entienden nada. Es una pelotudez pensar que todos los que bailan tienen idea de tocar. Así nos llenamos de todos estos boludos, que piensan que porque bailan tocan. Cualquiera que ande en *skate* cree que toca... bah, eso era antes... ahora cualquier modelo cree que es *DJ*. Andá Calu Rivero, andá a mover el orto que ni sabés cómo se usan los auriculares!

Hasta ahora entonces, vimos cómo tanto para *DJs* como *dancers*, “la salida *dance*” (llegar y permanecer en un boliche, discoteca o fiesta electrónica); requiere mucho más que una presencia física o el *expertise* de *DJ*. Las expectativas labradas alrededor de “ir a escuchar” al ídolo musical personal como de hacer bailar a la propia “gente”, exceden al rasgo atribuido que particulariza a este fenómeno socio - estético. La posibilidad de *pasarla bien*, de tener una “mala noche” o por el contrario “vivir una fiesta”, radica en la consideración nativa de la noción “pista de baile” como una configuración social no dada de antemano sino como el resultado de la síntesis de dos tipos de prácticas: la de bailar y la de tocar. Ambas prácticas se redefinen alejándose de su correspondencia exacta con paradigmas de organización social de otros fenómenos estéticos basados en distinciones discretas entre sujetos productores o ejecutores (músicos, *quienes hacen música*) y sujetos (públicos en su mayoría) que consumen / escuchan (Yang, 2009; Márquez, 2010; Woodside y Jiménez, 2012). La síntesis inherente a la “pista de baile” acerca participaciones

igualmente activas y solidarias a sus figuras integrantes en un enlace contemporáneo y alternativo entre músicas, bailes y sociedad.

No es “el bailar electrónico” o “el tocar como un *DJ*” tomados aisladamente o puestos en articulación en una segunda instancia, la mediación pretendida para que este fenómeno aparezca como obra en situación sino la indivisibilidad entre ambas prácticas (u operaciones de mediar en términos de (Hennion, 2002)) lo que figura un nuevo lenguaje socio - estético en expansión desde hace unos cuantos años. La reconfiguración de *lo conocido* está pulsada por la implicación recíproca entre esas prácticas y los sujetos que las encarnan; y alcanza incluso a los estudios socio - antropológicos sobre estas temáticas al visibilizar el escaso diálogo disciplinar entre los trabajos dedicados a la música como objeto de estudio y aquellos que focalizan en el baile y danza (cuestión que ha recibido diversas críticas (Carozzi, 2011; Blázquez, 2011; Gallo, 2015). La tendencia de privilegiar analíticamente un aspecto frente otro destinando al segundo una significación secundaria, complementaria o accesorio (que abarca toda la problematización del *dance*), disuelve una de las principales singularidades a través de las cuales se vale esta propuesta para manifestarse como alternativa de encuentro con un *otro* (Gallo, 2012) y con distintos tipos de dispositivos y tecnologías (Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c) frente a un modelo alternativo de relación social con la música y el baile.

Ni recital, ni concierto, ni milonga, ni kermesse, ni baile en sus distintas acepciones según cada sonoridad (pogo, *breakdance*); la “pista electrónica” (y fundamentalmente en su versión de “fiesta”, resultante de una “buena noche”, una “buena pista”) es el evento social característico de esta cultura musical donde formas expresivas dependientes entre sí se constituyen en una unidad performática mayor (Ronström, 1999). El *dance*, como cualquier otra propuesta, no es un objeto genérico ajeno a una inscripción en un espacio socialmente construido y a la habilitación de determinadas relaciones sociales. Las “pistas de baile” en definitiva “se arman” y “mantienen” porque las contribuciones de cada uno de sus integrantes logran estar ajustadas recíprocamente a sus expectativas sobre la “fecha” y sobre un encuentro

social. Así, el *dance*, al contener rasgos de una *participatory performance*¹³⁷ según las clasificaciones de Thomas Turino (2008), desdibuja las distinciones entre artistas y audiencia por el alto grado de participación social que este campo de actividad musical compromete. Bajo esta perspectiva, el baile permite ser recogido en su significación plena: como el par constituyente de la producción musical y el *dancer* como una suerte de instrumento musical (Bahn, Hahn y Trueman, 2001). La preocupación colectivamente compartida entre Sergio y sus seguidores por una misma situación de producción / consumo musical y de baile conforma y expresa un tipo de dinámica social donde la síntesis entre práctica musical y de baile –y su abordaje– no están representados por su suma o por un resultado de actividades sino por un hacer, *on the doing* (Turino, 2008).

2.2. Estar ahí. La importancia del *en vivo*

“Incendiada”. Esa fue la palabra con la que Sergio ponderó mi comportamiento en el boliche ZaZ de San Miguel y que también acompañó el envío privado por Facebook de un breve video de mis bailes esa noche. La circulación de ese registro se transformó entre los más íntimos en una humorada para actuar supuestas extorsiones en caso que “falte” alguna “fecha”. Oportunidades en que no bailaba, apelaban a ese recuerdo para despertar mi mejor versión como *dancer*. No obstante, la existencia de este video; el momento de su realización –la intención de filmar/se en una “buena noche” y de registrar el contrapunto entre la actividad del *DJ* y los bailarines–, pusieron en relieve dimensiones de ambas figuras (la de *dancer* y la

¹³⁷ Brevemente, el autor distingue cuatro campos de actividad musical agrupados en dos tipologías. Por un lado, las *live performances* que contiene las *participatory performance* (donde los participantes reales o potenciales diluyen las distinciones entre artistas y audiencias, se performan distintos roles, hay intensas variaciones, repeticiones y texturas musicales, formas musicales abiertas y contrastes dramáticos) y las *presentational performance* (donde el virtuosismo individual es enfatizado, las repeticiones y texturas musicales son balanceadas). Y por otro lado, las *recording music* que reúne las *high fidelity* (al estar separadas del campo de la práctica, pretenden ser icónicas de las *live performances*) y las *studio audio art* (representan la creación y manipulación de sonidos en un estudio incluso a través de tecnología digital) (Turino, 2008). A los fines de la tesis, la contribución de Turino radica en la posibilidad de contemplar todos los aspectos musicales y participativos tras una mirada integradora, es decir tomando en cuenta sujetos en dinámicas de interacción activa, y formular preguntas con respecto a la articulación, horizontalidad y diferenciación en el desempeño de sus prácticas.

de músico) en función de sus participaciones diferenciales en la definición y construcción de las “pistas de baile” propias de esta cultura musical.

Expresado de otro modo y articulado al argumento de la sección anterior: en el *dance* la esperada sinergia entre sujetos, músicas y bailes que resume la configuración social de la “pista de baile” no soporta la idea de responsabilidades indiferenciadas entre sus figuras participantes. Aunque en el horizonte de expectativa, esas prácticas se vivencien en correspondencia, por ejemplo a partir de reinscribir la denominación de público en la de *dancer* dada su incidencia en el desarrollo de la actividad del músico y la prioridad que otorga en su performance las respuestas cinéticas de los bailarines; lo cierto es que sus participaciones además de ser igualmente activas, solidarias e implicadas recíprocamente, también son diferenciadas. Precisarlas, por lo tanto, continuará abonando a la comprensión de la “la pista” en su sentido nativo ya que, si bien por el grado de participación social que la electrónica compromete a sus figuras podría considerarse como una *participatory performance* en la que se persigue una sincronidad social del lenguaje musical y corporal a través de continuas interacciones y habilidades entre los asistentes dentro de una misma actuación; su “armado” y mantención asimismo requieren que se repongan las distinciones entre los sujetos que “bailan” y aquellos que “tocan” característica de una *presentational performance* (Turino, 2008).

Entonces, además de una copresencia activa entre músicos y *dancers* que aproxima y redefine cada uno de sus roles a partir de un *otro* (la descripción del bailar en su integración y expectación de la práctica musical y viceversa), la pronunciación de responsabilidades diferenciadas para cada una de estas figuras se restablece esencial al momento del ensamble participativo. Ante esto, la consideración de un desarrollo *en vivo* (de una *music live experience*, Lalioti, 2012) del acercamiento e imbricación de los sujetos y sus prácticas en sus responsabilidades desiguales, representa un paso más hacia el análisis de la esperada junción músicas – lenguajes corporales en la inauguración de una iniciación nueva y no reciclada en los bailes de fin de siglo pasado (Pujol, 1999: 362). Ahora, las inquietudes versan justamente sobre aquello que el *otro* recoge de la propia práctica

para potenciarse en su rol y poder retroalimentar ese juego de correspondencias entre expectativas que caracteriza el clima social de estas “pistas”. ¿Qué hicieron o debieron hacer los amigos de Sergio como *dancers* para potenciar su performance mientras “tocaba”? ¿Por qué los desafíos en la práctica de *DJ* cambian en una presentación *en vivo* y en otras instancias? ¿Qué observaba Sergio de las respuestas cinéticas de “su gente”? ¿Qué pauta de decisión musical le brindé al *DJ* en la expresividad de mi baile? ¿Cuál es la importancia del intercambio del mirar y ser visto en lo que define a cada participación?

En *Los mundos del arte*, Howard Becker (2008) recupera las dinámicas cooperativistas y las divisiones de tareas presentes en toda organización social relativa a lo artístico. La emergencia de todo mundo del arte, que consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo del arte, y también otros, definen como arte (Becker, 2008: 54) cuestiona el aislamiento social del artista¹³⁸ en su proceso productivo y restaura las sucesivas intervenciones de distintas figuras y distintos roles involucrados para que la obra surja en situación. Retomando lo trabajado hasta este punto de la tesis, varias imágenes etnográficas dan cuenta del acompañamiento fundamental de los amigos de Sergio en la conformación de la propia escena *techno* que lidera. Sus voces expresadas en consejos, alientos, chistes, recomendaciones a *otros* y la mera presencia física en momentos que el *DJ* requería silencio aportaron a su sostén emocional y profesional antes, durante y luego de cada una de sus presentaciones. Ya sean “buenas”, “regulares” o “malas” cada una de esas noches, a través de sus íntimos y allegados, el ciclo musical de Sergio López conserva su vigencia y ganando cada vez más seguidores al grupo como “nuevos amigos”. Por ejemplo, ellos son perfectos difusores y divulgadores de “su música”, de su agenda de “fechas” e incluso de lo sucedido en éstas en los distintos posts en las redes sociales. En paralelo, por esas dinámicas y redes de amistad (Boix, 2011 y 2015;

¹³⁸ Para el autor, si bien los artistas tienen un don especial y realizan un aporte extraordinario e indispensable al trabajo convirtiéndolo en arte; son un subgrupo de todos los participantes involucrados en cada uno de los mundos del arte (Becker, 2008).

Gallo y Semán, 2015) este *DJ* también conoce “música nueva” y amplía de esta manera sus materiales musicales para “tocar”.

La cristalización de esa intimidad y complicidad trazada a partir de los intercambios de saberes, favores y músicas ocurre cuando este *DJ* “sube” a la cabina y ellos lentamente van poblando el sector de baile en grupos o solos. Adelantando el análisis detallado en el próximo capítulo, por la sinergia promovida en la pista de baile para su construcción nativa, la participación de sus integrantes debe ser orientada hacia el disfrute individual sin dejar de lado el colectivo. En su heterogeneidad, los *dancers* entrevistados coincidieron en responder una actitud “buena onda” para precisar los límites del comportamiento que se espera de ellos. En principio, esto refiere a no interferir en las expresiones corporales de los compañeros ni en los espacios ocupados por otros¹³⁹; pero también sus aportes “buena onda” deben estar referidos al músico en el marco de una presentación musical *en vivo*.

Dentro de los amigos y seguidores de Sergio, El Gordo (mientras formó parte del grupo) sin duda simbolizó a uno de los arquetipos de *dancer* más cercanos a su sensibilidad y forma de ser en tanto músico. Además de contar con pocas ausencias en las salidas, El Gordo era un bailarín incansable de movimiento continuo durante todo el *set*, sin ser desatento o empujar a quienes se ubicaran a su lado. Con mucho espacio a veces y otras con los brazos, pecho, cadera y espalda de los compañeros en pleno contacto, lograba adaptar estilos expresivos de baile. Localizarlo en la pista era fácil por su altura y porte de atleta con remeras de algodón que exponían los relieves de su musculatura. Sus gestos faciales lo mostraban extasiado de placer gracias a una media sonrisa budista indeleble en su rostro. Complacido por lo que en ese momento estaba haciendo su *DJ* favorito, repetía genuflexiones y reverencias de frente a la cabina.

No obstante su soltura y apasionamiento impresos a su práctica de baile, la participación “buena onda” de El Gordo era explicada por Sergio y otros amigos porque desde su rol como *dancer* se reconocía como una pieza clave dentro de ese

¹³⁹ Y cuando esto suceda, mantener activos los pedidos de disculpas, y una disposición corporal resistente pero absorbente al roce constante con otros cuerpos en movimiento.

entramado social y se comportaba en consecuencia. Para el *anfitrión* oficiado por el músico, El Gordo era un custodio perfecto porque se mantenía atento a “los nuevos” del grupo y bailaba a su lado para que no se aparten en la pista de baile. Mientras bailaba recomponía la grupalidad arrimando a los amigos y allegados en un mismo sector; y lograba que todos tengamos una risa común por su desvergüenza y facilidad para los chistes y mohines. Desde adentro del sector de baile, el disfrute de este *dancer* era hipnótico, la gravedad de expresiones corporales ajustadas a su propia sensibilidad esparcían confianza entre el resto para ser imitado a pesar que Emiliano y Lito no lo tolerasen. Ellos sentían celos por la llegada que él tenía hacia el *DJ* y descreían de su incesante “buena onda”. Y cuando se enteraron que a quien llevaba a bailar era a su amante (y no a su novia como la presentaba) dieron por confirmadas sus dudas de “pibe diez”, por supuesto a espaldas de Sergio. La puesta en acto de prácticas de baile inobjetables como respetuosas del propio impulso corporal demarca el trazo más grueso de las participaciones esperadas por parte de los bailarines. Esta “buena onda” de El Gordo como *dancer* (en su caso de expansiva) era importante para él pero también para sus compañeros y para el *DJ* en el proceso de sus prácticas.

Desde el otro lado, en manuales sobre la práctica de *DJ* (Broughton y Brewster, 1999, 2006 y 2007), bibliografía especializada (Mc Call, 2001; Araldi, 2004; Assef, 2003; Baldelli, 2003; Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c; Gallo y Lenarduzzi 2016; De Paris Fontanari, 2003, 2004a, 2004b y 2006; Braga Bacal, 2003; De Souza, 2006; Gamella y Álvarez Roldán, 2002; Gore, 1997; Thonton, 1996; Lenarduzzi, 2010) y consensualmente en las explicaciones de distintos músicos dedicados a la electrónica, la tarea la refieren como un oficio creativo que pendula permanentemente entre *asombrar* a los *dancers* con elecciones y habilidades musicales innovadoras, y el hecho de *complacerlos* en sus expectativas de querer bailar a determinado ritmo. Esto es: combinar en la propia producción musical dosis de lo que cada músico considera como “educar”, “proponer”, “sorprender”, “mostrar nueva música” o nuevas combinaciones sonoras y habilidades técnicas; con selecciones o generación de atmósferas musicales (Broughton y Brewster, 2006) que

den cuenta de su “lectura” (atención) de lo sucedido en el sector del baile. Por parte del *DJ*, la destreza para facilitar el “armado de la pista de baile” y la continuidad de las respuestas cinéticas de la convocatoria, resulta de equilibrar a través de su estilo personal una sesión musical innovadora, no premeditada ni ensayada previamente, y orientada a las demandas y los comportamientos los bailarines. Esta tarea es conocida como “sacar a bailar al público” y “mantener la pista armada” en el marco de las variedades estilísticas electrónicas que identifique a cada músico¹⁴⁰.

Con cada nueva presentación *en vivo*, un mismo *DJ* actualiza de algún modo el desafío de conquistar a “su gente” “sacándola a bailar”. Reto que, según ellos varía con cada una de sus presentaciones de acuerdo al lugar (tipo de instancia social: si es una fiesta privada, un *after hour* selecto, un boliche de gran capacidad, una discoteca por fuera de su radio de locales conocidos, etc.), a las características de la convocatoria reunida (pudo viajar o no con algunos de “su gente”, es cercano o no a las personas que lo contrataron) y al *line up* programado (es una fecha organizada completamente por él entre compañeros con quienes ya tocó, corresponde a alguno de sus ciclos musicales instalados, es contratado como *DJ* invitado). Para *DJ* Nash (músico que comparte cabina con Sergio de manera habitual) sobre el hecho de crear una pieza musical simultáneamente cuando se ejecuta: “Es como rendir examen cada noche, una cagada a veces pero también te obliga a estar despierto”.

Como es propio tanto de las *participatory performances* como de las *presentational performances*, las sesiones musicales no deben estar grabadas con anticipación. Y más aún, en este caso su planeación o ensayo previo corre el riesgo de no recoger, de no dar cuenta de aquello que esté sucediendo *en vivo*, en el aquí y ahora de la *living presence* (Lalio, 2012) detrás de las bandejas o bien de aquellas decisiones musicales que los *DJs* consideran que deben ser tomadas para favorecer determinados climas sociales. Las mezclas pueden estar probadas o ideadas con cierta antelación al encuentro con “su gente”. Sabiendo con qué compañeros se va a “tocar” y las particularidades de la “fecha”, del lugar y los asistentes, es común que

¹⁴⁰ El detalle de estas habilidades a desarrollar por parte del *DJ* se encuentran en el Capítulo 4. En este punto, tras una sección que resaltó la porosidad entre las figuras que conforman la “pista de baile”, ahora interesa remarcar aquellos rasgos por los cuales se diferencian ambas participaciones.

el *DJ* antes de empezar pueda precisar cierto curso musical que trazará con su práctica. Pero esto no quiere decir que todo el recorrido de su *set* sea proyectado de manera precedente al momento de “subir a la cabina”. Una vez allí, cualquier gesto de preparación que no demuestre ser concebido *in situ* podría mancillar el talento del *DJ* en su capacidad para resolver el desafío de su práctica en relación a una situación social única e irrepetible.

La virtud en estas realizaciones musicales radica en adaptarse rápidamente frente a lo imprevisto, lo no deliberado, en la presencia de una convocatoria que –en la mejor de las posibilidades–, se integrará como *dancers* activos y expectantes de ser tanto impresionados como satisfechos en sus intereses de pasar una “buena noche”. Sin dudas, estos músicos interpretan y resuelven diferencialmente esta tensión (crean con músicas y tecnologías distintas, clasifican los estilos musicales de modo diverso); no obstante el rasgo que ellos mismos reproducen como propio es: desarrollar una sesión musical alertada de no caer en fórmulas demagógicas o efectistas de “Darle todo lo que el público te pida” (en palabras de Sergio). Como tampoco de “Hacer algo inentendible, que es cuando la gente se te va a la mierda” ante la precisión de *DJ* Bacca durante el relato por su trayectoria musical mientras disfrutábamos juntos un *set* de López.

Sobre eso, una vez más, Frank Broughton y Bill Brewster en *Manual del DJ. El arte y la ciencia de pinchar discos* (reconocido libro durante las primeras etapas de iniciación en la práctica), aconsejan lo siguiente para mantener a los *dancers* en movimiento: acumular tensión y expectación con la selección musical (por ejemplo combinando discos de intensidad creciente, preferir las secuencias repetitivas, alternar entre los niveles de volumen o quitando algún sonido específico para generar ansiedad de volver oír el tema); evitar el síndrome del gran tema (“Saca todo tu arsenal de exitazos, sin duda, pero dosificalos.”); visualizar el *set* como una suerte de viaje o relato musical a contar por lo que anticiparse al entramado de discos y sus posibles conexiones entre sí amplifica las posibilidades del éxito; y ser “valiente” en algunas ocasiones para no hacer caso a ciertas reacciones o demandas del público (Broughton y Brewster, 2006: 135-137). Así, el peligro de “zapatear” (lo que

comúnmente se conoce entre estos músicos por errar en los empalmes musicales o en el manejo de las tecnologías) (Gallo, 2012 y Gallo y Semán, 2015) resulta menos irreparable o inaceptable que el purismo por la precisión técnica. Mientras el “zapatear” recupera ese rastro de la mano del artesano más atento a lo que está sucediendo en el *encuentro con un otro en un vivo*, la exactitud técnica puede alejar al músico de sus seguidores y distraerlo en su tarea de seducción. Aunque se trate de un tipo de producción musical donde la creación parte de materiales previamente grabados, su estímulo, apreciación y respuesta cinética implica a *un/unos otro/s* en el marco de una interacción social en *vivo*.

En la voz de Sergio durante una entrevista, estar detrás de los mejores equipos, desarrollar una técnica eximia en este arte, usar los recursos de la *vieja escuela* (los vinilos) e incluso ser productor¹⁴¹ significan muy poco en relación a su expectativa como músico:

Ser *DJ* es otra cosa... podés tener toda la música del mundo, la mejor música, las mejores bandejas, no usar la compu, tocar en la Cream y no ser *DJ*... ser *DJ* así no es nada... no es ser *DJ*. Si no te enseñan a amar la música que pasás, a sentirla y a sentir a la gente, podés ser Guetta, Cattáneo -que cobran millones- pero eso no es ser *DJ*... No cualquiera puede estar detrás de las bandejas. Porque lo que te tiene que guiar, que importar no son las bandejas sino armar la pista. Yo quiero que me quieran por eso. A mí me paran por la calle para agradecerme que los hice bailar. Y me lo ha dicho gente que nunca ha bailado. La pista para mí es ese chabón que me dice eso. La armamos juntos... es él con su buena onda... Qué me importa el resto!

Este *DJ* se sabe hábil para afrontar esa condición de las presentaciones y enuncia ese saber como una de las claves principales de su éxito en “armar” y “mantener la pista de baile”. Es más, el despliegue tecnológico, el rigor técnico, un nutrido repertorio musical para él no son suficientes si primeramente las relaciones con sus seguidores y amigos son distantes¹⁴². “Son ellos” los que entiende que

¹⁴¹ Sintéticamente refiero a una distinción relevante dentro del *dance*: *DJ* y productor implican dos roles distintos que pueden o no aunarse en un mismo sujeto. El *DJ* es quien arma *sets* musicales a partir de temas o *tracks* creados por otros músicos y generalmente los mezcla en vivo o en otras instancias sociales mientras que los productores son los encargados de crear esos materiales musicales con los cuales el primero montará su *set*.

¹⁴² Toda la atención dispensada a sostener una grupalidad cohesionada y próxima a él analizada en el Capítulo 1, también puede ser vista como una estrategia para lidiar con el carácter en vivo, una estrategia anticipada a lo que debe “armar y mantener” que es la “pista de baile”.

“tocan” por su intermediación (en un sentido, adquieren cualidad de instrumento musical, Bahn, Hahn y Trueman, 2001). Y es reflexivo respecto a estos *dancers* como figuras que orientan su quehacer musical mediante participaciones específicas a las que él debe desempeñar como músico. Siempre se define “tocando para ellos” y “tocando por ellos” en un sentido musical. Luego de tantos años compartidos, Sergio conoce aquellos *tracks* favoritos de cada uno de sus seguidores, y lo demuestra sumándolos a sus *sets*. Con cada combinación musical, complace asegurando las sonrisas que espera se desaten en la pista de baile. En esto, mi incorporación al grupo no generó excepción alguna: después de nuestras primeras charlas y durante unas cuantas “fechas”, este *DJ* solía incorporar los temas o músicos que a mí más me gustan. Para el resto de sus amigos de largo tiempo, las mezclas con agrupaciones como Depeche Mode y Hot Chips que no atribuían a su estilo, comprendían que era un sorpresivo guiño musical de proximidad hacia mí. Una licencia a su estilo que fue posible en el marco de una actuación *en vivo*, cuando esta práctica resulta más exigente que en otras instancias de su ejercicio.

Es por ello que para Sergio, como para tantos otros *DJs*, la distinción entre ser un “*DJ* de radio” y ser un “*DJ* de pista” o “de vivo” orienta el propio reconocimiento como músico. Mientras el “*DJ* de radio” solo se encarga de pinchar un disco tras otro sin necesidad de atender a lo que sucede con su ejecución ante *otros*, el “*DJ* de pista” está comprometido con la situación social por la que se pretende un clima social determinado¹⁴³. Y su mantención genera esfuerzo, experiencia y profesionalismo de su parte. Al igual que el desempeño como musicalizador de algún programa de radio o televisión, la práctica hogareña de pinchar discos representa una de las instancias menos formadoras del entrenamiento para desarrollarse como *DJ* al no tener que lidiar con los *dancers* en presencia. Para estimular el enfrentamiento ante la convocatoria, Broughton y Brewster definen esa diferencia: “Pinchar en la habitación es muy parecido a la masturbación: no hay riesgo de molestar a la audiencia, pero tampoco hay quien te anime y te grite cuando las cosas te salen bien.” (Broughton y Brewster, 2003: 108).

¹⁴³ Juciane Araldi (2004) también refiere a la distinción entre la performance del *DJ* en vivo y otros lugares de actuación como las radios.

Con esto, Carla Tintoré, Cristian Trincado y Dany Nijensohn (reconocidos *DJs* argentinos contemporáneos a Sergio López pero de circuito electrónico diferente), también acordaron cuando en una entrevista grupal¹⁴⁴ les preguntamos por los objetivos de sus prácticas en función de un contexto de discoteca, una emisión radial y acontecimientos sociales como casamientos o desfiles de moda. Mientras en las presentaciones con públicos que asisten con intenciones de bailar (a boliches, discotecas, *raves*, fiestas electrónicas, *after hours*) se produce un “*feedback* automático e instantáneo” con ellos y el grado de libertad para escoger música es mayor; en los otros dos tipos de eventos sociales, la “vibra de la gente” no puede percibirse directamente. En los casamientos, festejos o desfiles, la creación del *DJ* sucede con la idea de *otro* (por ejemplo del diseñador que pretende que su ropa sea enseñada con una música determinada) y el *set* debe adaptarse a otra secuencia (como los tiempos dedicados para comer). Y en las radios, “estás metido en tu *set*, en una nube tuya y el receptor está del otro lado que no ves” (todas declaraciones de Carla Tintoré ante gestos de consentimiento con los otros *DJs*).

Incluso, cuando “la pista no se arma”, suele usarse entre músicos y *dancers* la categoría de “*DJ* de radio” como descrédito para quien performa una sesión desconectada del presente. Sobre ese punto, recordemos la preocupación de Sergio López por los obstáculos que le generaron sus compañeros para “hacer bailar al público” a pesar de no haber errado en su ejecución. Sumado a lo anterior, también debe contarse la relevancia que adquieren los diálogos posteriores a cada salida del boliche entre el *DJ*, sus allegados y sus seguidores para reconstruir desde distintas perspectivas, las vivencias sobre una misma “noche”. Las largas caminatas y desayunos descritos en el Capítulo 1, son momentos en que la salida es repuesta desde varios ángulos de observación. Esa reposición está especialmente dirigida hacia Sergio; a pesar de estimarse diestro para “la parte psicológica” o “la psicología de la pista” como él lo denomina.

¹⁴⁴ En el 2010 junto a Cristian Trincado y con el subsidio del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) llevamos a cabo un proyecto de documentación audiovisual sobre la escena electrónica nacional. En este marco, se desarrollaron entrevistas grupales a distintos *DJs* con trayectoria relevante en el ámbito local como Sergio Alfonsín, Javier Zucker, Maxi Aubert, Diego Roka, entre otros, a partir de las cuales se debatió sobre la profesión, la actualidad del mercado electrónico, experiencias personales relevantes, la incidencia de los cambios tecnológicos, etc.

Indagar sobre las habilidades de “lectura de pista de baile”, no resultó una tarea sencilla en el transcurso de la investigación, a pesar de mi conocimiento de la técnica de mezcla. Al no haber hecho presentaciones *en vivo*, resultaba inaccesible comprender la coordinación de decisiones creativas con *otros*. Durante todo el trabajo de campo (también en el marco de la Maestría) los *DJs* contactados repetían con frecuencia y sin pormenorizar rasgos de un mismo ethos que los abarcaba: saber leer la pista de baile, interpretar los comportamientos y deseos de la convocatoria, dar cuenta de sus señales corporales y responder musicalmente ante estos diagnósticos. Las inquietudes formuladas encontraban rápidamente sus límites en explicaciones similares hasta que por la circulación del video sobre mi baile extático en una salida a *ZaZ*, el ensayo de otras preguntas fue posible. Al ver junto a Sergio la filmación, sus referencias concretas sobre lo que él hizo o debía hacer para que los *dancers* respondieran de la manera en que lo había hecho yo, se multiplicaron y completé la experiencia de la díada de mirar y ser mirado que me faltaba en estas pistas de baile. Hasta ese momento, el recorrido de mi mirada solo era la del *dancer* (hacia mis compañeros de baile para interactuar o evitarlos, y hacia el músico en sus expresiones físicas) pero sabiendo que la posición ocupada en relación con el *DJ* era básicamente la del sujeto que es mirado. En la aproximación al punto de vista del *DJ* al *mirar* la pista de baile (cómo mirar y qué mirar), la coordinación entre elección / ejecución musical y expresiones de los cuerpos en movimiento dejó de ser tan ajena como antes. La devolución inmediata sobre una evaluación positiva o no de ese enlace original y sin imitación entre músicas, bailes, tecnologías y sujetos se habilitaba gracias a la mirada de quien lidera las bandejas.

Aunque tenga muy en cuenta cómo le responde “su gente” y le dispense atención con su mirada; el foco mayor de preocupación de Sergio son aquellos participantes nuevos que no conoce o al menos no forman parte del círculo íntimo y que generalmente se ubican en zonas más alejadas de la cabina o en los bordes del sector de baile. Identifica entonces dos o tres personas que en el inicio de su performance se muestren motivadas a bailar y sigue con la mirada sus comportamientos durante “la noche”: si están acompañadas por un grupo,

interrumpen sus bailes, abandonan la pista, llevan sus abrigos puestos, dan señales de consumo de alcohol o algún otro estimulante. Cada una de estas reacciones las consigna y clasifica dependiendo de las mezclas que vaya realizando, ante los “temas nuevos” que integran su *set* para testear cómo son recibidos por los bailarines, la vigencia de la eficacia de los “temas viejos” y los “hiteros”, y cuestiones más técnicas como el aumento de los *beats* por minuto.

En simultáneo, se esmera en observar los rostros de esos bailarines: no mostrar sonrisas, muecas de aprobación, aplausos o conexión visual o corporal con *otros* compañeros de pista pero mantenerse en movimiento continuo, le retorna a Sergio muestras de un disfrute semejante al de aquellos más expansivos, exaltados o comunicativos con él y el resto (aunque estos últimos sean los más claros para interpretar). Los contactos físicos implicados por los pedidos de fotos mientras él está “tocando”, saludos con roces y apretones de manos, besos, guiños de ojos y abrazos fugaces, son las señas más evidentes de aprobación que recibe ante una “buena noche”.

En síntesis, hasta aquí entonces describimos la conjunción de participaciones diferenciales de dos figuras que cuestionan la tensión entre una modalidad organizativa de la práctica musical grabada y su expresión *en vivo*. Más allá que el debate sobre discos y las creaciones de *otros* en su calidad de instrumentos musicales aún no está del todo saldado entre músicos *dance* y de otros géneros; la constitución de la “pista de baile” se expresa en y por un encuentro original e irrepetible entre dos tipos de participaciones diferenciales: *DJs* y *dancers*. Cada uno desempeñándose en su rol realizará los aportes necesarios para que la mentada sinergia entre sujetos, músicas, bailes y tecnologías se sustancie. En la novedad que implica este evento estético de ocio, el interjuego entre mirar y ser mirado potencia la singularidad de cada una de las participaciones de ambas figuras. El Gordo con su incesante “buena onda” o yo en el cambio de la expresividad de mi baile, logramos ser termómetros sensibles para el resto de los compañeros y fundamentalmente para Sergio en sus decisiones musicales no premeditadas y en concordancia a esos presentes vividos.

2.3. Los tiempos de la “fiesta”

La duración de los encuentros fue otro de los rasgos destacados por las aproximaciones periodísticas y bibliográficas hacia el *dance*. Larga e interminable se describía esta noche destacando la novedad de la cantidad de horas que *dancers* y músicos se encuentran bailando y tocando. La imagen de bailarines maratonistas que resisten el desgaste corporal por la acumulación de horas en movimiento junto a los vencidos por el cansancio se repite desde las primeras ediciones de las *raves* internacionales y locales hasta la actualidad (aunque generando menos sorpresa) (García, Leff y Leivi, 2003; Beltramino, 2004; Guerreiro, 1998; De Souza, 2006). Sin embargo, mientras aguantar, soportar, sobrellevar se acuñan en una representación generalista y homogénea del tiempo; los *dancers* refieren su paso por la salida electrónica a partir de una temporalidad subjetiva signada por la entrada en un trance (Braga Bacal, 2003; De Souza, 2006; De Paris Fontanari, 2003, 2004a, 2004b, 2006; Lenarduzzi, 2012; St. John, 2006, 2008, 2009, 2011; Green 2001; Saldanha, 2001; Blázquez 2009a, 2009b, 2009c; Beltramino, 2004), un abandono físico (De Souza, 2006; St. John, 2006, 2008, 2009, 2011; Green, 2001; Saldanha, 2001), la experimentación de *otro* estado anímico o de conciencia, el viajar (Voirol, 2005; Peixoto Ferreira, 2008; Coutinho Cavalcante, 2005; Paris Fontanari, 2003, 2004a, 2004b, 2006; Beltramino, 2004; De Souza, 2006; Mc Call, 2001; Lenarduzzi, 2012; García, Leff y Leivi, 2003; Beltramino, St. John 2006, 2008, 2009, 2011; Green, 2001; Saldanha, 2001). Que el amanecer te encuentre bailando, sugiere una alternativa de experimentar la propia noche muy diferente a la de estar sólo en la salida.

Es más, ese tiempo extendido implicado por cada noche *dance*, nunca desmotivó a los músicos y bailarines con quienes realicé el trabajo de campo. Inusualmente alguno se iba en la mitad de la salida. Esto no quiere decir que a esas duraciones esté anudado el disfrute de tener una “buena noche” sino que se trata de una permanencia –extendida pero no indiferenciada en sus segmentaciones– que habilita y promueve las participaciones implicadas en la construcción del clima

social deseado como “pista de baile”. En esta sección, nos preguntamos entonces: ¿Cómo esa configuración social esperada se despliega y alcanza a través del desarrollo de la noche *dance*? ¿Cuáles son los tiempos de la “fiesta” y qué pautas de participación consignan para las figuras de músico y *dancer*? ¿Cómo es significado el *estar ahí*, esa permanencia extendida en función de su disfrute? ¿Cómo es referido *el paso* por los distintos tramos de esta “noche”?

Como desarrollé en el Capítulo 1, las salidas de este grupo de amigos y músicos, eran iniciadas mucho antes que la llegada al boliche o fiesta a “tocar y bailar”. Igualmente, tampoco se acababan con el fin del *set* de Sergio en el amanecer. Las relaciones y afinidades trazadas y actualizadas durante los trayectos y las organizaciones ante cada “fecha”, se continuaban entre ambos momentos; es decir, una vez dentro de los locales donde cada uno encarnaba el rol que le correspondía. Cuando Sergio era contratado a tocar sin que él haya decidido la programación del *line up*, era probable que su arribo casi coincidiera con el ingreso a la cabina. Pero cuando la salida correspondía con alguna edición de sus ciclos musicales, generalmente se presentaba unas cuantas horas antes de su turno. Lo acompañaban sus amigos que se iban sumando en su recorrida hasta el local y si alguno se atrasaba, se lo esperaba sin comprometer el acceso temprano del *DJ* y las entradas *free* prometidas a “su gente”. Los otros *DJs* que compartían la noche con él, en varias ocasiones formaron parte de ese colectivo de amigos y seguidores que ingresaban junto a Sergio, sin embargo no eran presencias habituales. Cada uno de ellos, planeaba su salida a “tocar” con sus propias amistades y parejas. Mariano (uno de los responsables de Technoheads, la dupla de *DJs* que lo precede en las Technoparty) era mayormente quien compartía las juntadas previas; y en menor medida, Marcelo Otaz, Damián Campos (colegas de Technoheads en distinto lapso) y Abel Possio.

Lo relevante era que, en los ciclos de Sergio, todos los *DJs* del *line up* pudiesen estar desde el inicio de la “fecha”. Como se mencionó en otro punto, en estos casos la responsabilidad de los músicos (fundamentalmente de López) recaía por la totalidad de una unidad musical, por los *sets* ejecutados individualmente pero fusionados entre sí. Cuestión que se aliviaba marcadamente en las contrataciones a

él solo. La idea de ir antes de “subirse a la cabina” les daba a los músicos la posibilidad de interactuar de manera más relajada con sus seguidores, en especial con los menos allegados y con aquellos que los conocían únicamente siendo sus *DJs* favoritos. Para éstos también, los palpitos sobre la convocatoria, el lugar, y el grado de receptividad de los *dancers* se confirmaban o no en esas horas mientras los compañeros lideraban las bandejas.

En las “fechas” de las fiestas de Sergio, la entrada al local se producía al filo de la medianoche. Para ese entonces, algún *DJ* principiante (muchas veces nombrado por el boliche) ya estaba sonando una música suave o directamente la musicalización salía por los parlantes sin saber a quién atribuirle su ejecución. La gente puertas afuera del local seguía las instrucciones del personal de seguridad para acceder a la boletería e ingresar. Los asientos, rincones, barras y escaloncitos que había se ocupaban lentamente para apoyar los abrigo y carteras, encargaban bebidas y conversaban entre amigos. Todo el sector de la pista está aún vacante para ser habitado una vez que comience el *warm up*¹⁴⁵ con el *DJ* anunciado para ese fin. Sea una fiesta electrónica privada o en un boliche, reducida en su convocatoria o multitudinaria, con un largo o escueto listado de *DJs* en su programación, la idea de totalidad musical responde a que, en este segmento inicial el *tempo* debe ser lento y luego de una dinámica *in crescendo* de tensión y expectación (Broughton y Brewster, 2006: 135), los volúmenes van subiendo junto a los *beats per minute* y las mezclas que incitan progresivamente el baile hasta que todos estén incluidos en esa práctica.

Al warmapero¹⁴⁶, le atañe lo que se conoce como “calentar la pista”. En su rol de *DJ* telonero (según una definición precisa del reconocido John Digweed¹⁴⁷) no debe pretender que con su *set* la convocatoria se muestre extasiada ni siquiera que los bailes sean continuados. Imitando la regulación de los esfuerzos del atleta: de este tramo se espera no sobre - estimular a los bailarines y permitirles *durar más*. La hora

¹⁴⁵ Corresponde al momento de precalentamiento de la pista o que antecede la presentación de los *DJs* centrales de la fecha.

¹⁴⁶ *DJ* encargado del *warm up*.

¹⁴⁷ *DJ* y productor musical británico.

o las horas que duran su *set*, el objetivo marca que los bailarines se acerquen al sector de baile y se mantengan allí, disponiéndose corporalmente hacia una interpelación corporal y escucha más intensa de las músicas seleccionadas. Los juegos de luces ambientan el local con colores cálidos e intermitencias pausadas que acompañan la prosecución de la sesión (Blazquez, 2009a, 2009b, 2009c; Lenarduzzi, 2012). Ninguna alteración visual sorpresiva, ninguna música excesivamente fuerte ni veloz desde lo rítmico debe caracterizar este segmento de apertura de la “fecha”.

Para Abel, su función se asemejaba “...a la de un despertador pero de esos que la alarma no te taladra los oídos”. Un despertar manso del *dancer* en el cuerpo de un sujeto que muchas veces arriba aletargado al local. No obstante, en la evaluación de Sergio, el desempeño de Abel como warmapero casi nunca era destacable porque –contrariamente a lo que opina sobre su propia práctica–, a menudo lograba “pasarse” de los golpes por minuto que entre ellos establecían como parámetro. Su música seleccionada, asimismo, la consideraba “vieja”, mezclas con “poca lógica” y sin concordancia musical (“no tenía nada que ver”) con lo que lo iba a suceder. “Si bien toca *techno*, hay que ver qué *techno* toca”, es decir que la variedad estilística electrónica no necesariamente podía emparentar los resultados de ambas prácticas musicales.

Desde distintos puntos, su desarrollo en este segmento musical dejaba mucho que desear para López y también mucho para corregir ya que, ante el mal inicio de uno de ellos, los impactos eran sufridos por todos los integrantes del *line up*. Si un *DJ* que te antecede *calienta* en exceso la pista o bien no logra reunir a la convocatoria a través de su propuesta musical, el/los *DJ/s* que lo siguen deben ajustar por demás sus performances a los climas sociales recibidos. Y partir de una pista de baile sin “armar” (“remontar un muerto”, que la música esté “demasiado abajo”) resulta más difícil que sostener un “...orden progresivo de la noche.” (De Souza, 2006: 73). En las críticas más duras y enunciadas en conversaciones a solas conmigo, Sergio explicaba que Abel no era un *DJ* de *warm up* “de origen” y “de corazón” sino que en “su interior” se sentía como un *DJ* principal bajo la piel de un warmapero. Su

“desubicación” para él no intencional, nacía por sentirse eclipsado ante la mirada de mucha gente.

Ensamblado al *warm up*, comienzan los turnos musicales de los *DJs* centrales por quienes la “fecha” adquiere su renombre y por quienes los *dancers* se movilizan para asistir. Durante el trabajo de campo con este grupo, la agrupación Technoheads se encargaba de liderar ese nuevo segmento “más *power*”. Alrededor de las 3 am, desembarcaba Mariano y su compañero alternativo, con sus arsenales musicales comprimidos en *pendrives*, *CDs* y alguna computadora portátil. El traspaso con Abel era imperceptible a la escucha pero sí era una escena para apreciar visualmente: era la entrega de un bastón de mando, el *DJ* saliente afirmado corporalmente en su rol operaba la tecnología con la comodidad del conocimiento mientras Technoheads copaba poco a poco el área central de la cabina. Algo cabizbajos, con la mirada colocada en las máquinas y entre ellos, empezaban a controlar cada perilla y botón de a uno. Aún era el momento de lucimiento de Abel. Él permanecía a un costado de las bandejas y daba sus últimos toques de mezcla, desenchufaba sus auriculares y alguien próximo a él lo asistía para retirar sus materiales. Y quizás, si los *dancers* consideraban recompensarlo por su buena contribución a conformar el clima social de “pista de baile”, lo aplaudían.

Una vez solos al frente de la cabina, Technoheads tomaba la posta del desafío musical de “llevarlos a otro estado” en palabras de Marcelo Otaz. Un clímax al cual llegar gracias a un ritmo creciente con distintas variaciones de velocidades, sonidos y efectos, alargamiento de piezas, picos y bajadas musicales efectivas para generar una expectación constante entre los *dancers*. Poner un trozo mínimo de algún *track* popular, crear texturas musicales repetitivas son algunas de las estrategias utilizadas durante este tramo de la noche para mantener su tensión y atención. La idea que *algo* original va a suceder en las manos del *DJ* se comparte en algún punto por ambas figuras. Desde uno y otro lado, no saben qué decisiones musicales van a seguirse unas a otras e igual se coloca en el *otro* un voto de confianza para pasar una “buena noche”. Esto refiere a lo que antes mencionaba sobre participar activamente a través

de una predisposición sensible a la interpelación corporal por parte de la convocatoria.

En las inauguraciones de las sesiones de Technoheads, no todos estaban en movimiento y sus esfuerzos de “seducción” debían redoblar durante las primeras mezclas. Entre los *dancers* y ellos, casi desconocidos entre sí, rompiendo el hielo pero con la potencialidad para fusionarse totalmente desplegada. De los *DJs*, la invitación a ser “transportados” hacia *otro sitio*, hacia nuevos estados anímicos, sensoriales y corporales, se esperaba inminente. Al clima social de la “pista de baile” no es fácil arribar, implica tiempo y mojones sucesivos que continúan durante el turno de Sergio. El “viaje” (metáfora nativa corriente en este contexto sobre la sinergia musical y de baile), ya debe estar emprendido para este entonces de manera lenta, gradual y progresiva de entrega hacia los sonidos para los bailarines (la idea que la música te baile como coincidieron los entrevistados) y hacia el baile de la pista para el músico (la consigna *DJ* de Sergio). Los posibles errores o demoras del *warm up* para el armado de la “pista” deben rectificarse subsanarse de manera efectiva en este segmento que abarca aproximadamente entre las 2 y las 5 de la madrugada. La estrategia de negociación (Faulkner y Becker, 2011) para poder presentarse juntos en este caso con el *DJ main* Sergio López, era entregarle una “pista de baile” en efervescencia social y con el tempo suficiente como para él pueda elevarlo alrededor de los 135 *beats per minute* que caracterizan sus sesiones.

La metáfora del “viaje” hacia la conformación de una “fiesta” permite analizar otra cuestión relevante en la modulación de las experiencias *dance*: la existencia de cálculos de distribución de recursos por gran parte de la convocatoria electrónica asidua en relación con la identificación de distintos tiempos de la “fiesta”. A pesar que estas jornadas de música y baile puedan dar la sensación de cierta ausencia o irrelevancia del paso del tiempo, de su regulación o medición (y con esto también de su valoración), lo cierto es que para aquellos *con más noche en el ambiente*, la alternativa hacia una “fiesta” se relaciona estrechamente con la adquisición de saberes para administrar bebidas, dinero, energías físicas y sustancias

psicotrópicas en una representación de “la noche” como un encuentro agotable aunque extendido.

Por ejemplo, la mayoría de estos seguidores salían con el dinero justo, tenían en cuenta qué y cuándo comprar según cálculos sobre las horas que se bailarían, las facilidades de descuentos y bebidas gratis que les comparte el *DJ*, los planes de desayuno y los costos del viaje de regreso. En cuanto a las energías o resistencia física, resulta notable que entre el círculo con asistencia perfecta, trataban de evitar un pronto desgaste físico que impidían sostener el baile durante todo el evento. Por lo que era común que durante los *DJs main* (y mucho más en el segmento de Sergio), los movimientos corporales de los bailes acompañen el *in crescendo* musical y hayan sido más expansivos que los del *warm up*. En este sentido, El Gordo y El Chino, ante la pregunta por sus participaciones perfectas de *dancers*, me recomendaron “no apurarme” (es decir, bailar más lento o despacio):

Ir de a poco porque la noche se hace larga y cada vez se pone más buena... Total siempre hay tiempo para acelerar la marcha, lo que no se puede es al revés, una vez que llegaste a tu límite, cagaste, la empezás a pasar mal y le arruinás la noche a tus amigos porque te querés ir rápido.

La percepción de un tiempo dilatado desvanece las exigencias de “apurarse para divertirse”. La temporalidad extendida permite encontrarse con un *otro* y con uno mismo, alcanzar un clima social donde querer habitar y “quedarse”. Y justamente para que ello suceda, “la noche” debe ser larga pero con distintas consignas durante su curso para “cortar con lo que uno trae encima hasta que llega acá y comienza a entregarse y a bailar y a comunicarse con el resto” como lo describía Ivana. El “llegar acá” no es fácil ni es obvio. Se trata entonces, de una temporalidad que ayuda a construir una “pista de baile” a la cual *querer ir* más allá de su ubicación física. El clima social que la representa, formula sus alternativas de vivir / experimentar la “noche *dance*”.

Por la sumatoria de malas decisiones debidas a la inexperiencia, Tongo (el primo porteño de una amiga viajera rosarina) torció el destino de una “buena noche” que veníamos viviendo un invierno de 2014 en Guinea. Tongo se unió al grupo una vez dentro del boliche, rápidamente se comportó como uno más aunque el

entusiasmo por la invitación de su prima lejana, lo mostraba como uno de los nuevos. De cuerpo voluminoso y cara de veinteañero recién cumplidos, el joven trataba hacer del carisma su rasgo saliente incluso durante el baile. Para los primeros mojones del *set* de Technoheads, sus rulos parecían que tenían gel con efecto mojado y su camisa (prenda rara de usar en estos eventos) estaba empapada de sudor. Las chicas se reían con él y jugaban en bailes como si se tratase de una mascota del grupo. Emiliano, Lito y Matías acodados en una barra cercana a ellos, me advirtieron de modo impreciso que “iba a haber problemas con ese boludo”.

Desde que ingresó al sector de baile, Tongo sobresalía entre la marea de bailarines. Al verlo, más allá de su baño de sudor, era un cuerpo exigido que bordeaba continuamente algún límite. Jadeaba, pedía sorbos de agua cuando veía circular alguna botellita. De estar en el centro del grupo animándolo, se fue corriendo (o lo fueron desplazando) hacia los márgenes de la ronda que nos contenía a casi todos. Cuando Sergio arrancó con su performance solo pudo bailarla en su primer tramo. El restante lo pasó sentado, semi - acostado en uno de los rincones que formaban los parlantes y un lateral de la cabina con los ojos cerrados. A cada rato, alguien se encargaba de ir a verlo, incorporarlo un poco y preguntarle cómo se sentía. Les resultaba “cortamambo” encontrarse en esa situación. Por el parate de Tongo, primero pensaron que solo tenía que recuperar fuerzas porque “se había apurado” sin estar acostumbrado, sin un estado físico acorde a esa salida. Y sí, estaba exhausto por un gran esfuerzo físico mal regulado; sin embargo, en la vereda de Guinea confirmaron que aparte, Tongo había consumido alguna “droga”. La laxitud de su cuerpo tendido en el frío del cemento, no estar en actitud de vigilia cuando había que irse del lugar, “perderse la mitad de la noche” reforzaban –además de la molestia de todos– la inexperiencia de este joven también en cuanto al estimulante consumido. Rocío y una amiga íntima de ella se quedaron con su primo yaciendo en el suelo hasta que reaccionara, mientras todo el resto nos dirigimos a desayunar.

En comparación con las observaciones realizadas durante otras experiencias de campo en pistas electrónicas¹⁴⁸, las cuestiones vinculadas a los consumos de

¹⁴⁸ Como las desarrolladas para mi formación de Maestría (Gallo, 2012).

alcohol y sustancias psicotrópicas dentro de este grupo de amantes electrónicos, adquieren un valor sumamente diferente. Para Sergio y allegados, tanto producir como disfrutar de la electrónica no presenta relación alguna con este tipo de sustancias a pesar de reconocer su estrecho lazo. De manera unánime se mantenían públicamente al margen y muy críticos de esos comportamientos y pronunciarse en su contra resultaba central a la hora de ingresar y permanecer cercano a Sergio. Cuando estos sucedían –entre contados integrantes del grupo–, nunca eran promovidos o celebrados por el resto del grupo. Solo se compartían ocultamente entre quienes los realizaban y, los cuidados para que *no se sepan* eran de todos, por más que circularan rumores y sospechas o indicios sobre tal o cual persona y sus gustos por algunos estimulantes. Es más, si los esfuerzos por ocultar una estimulación psicotrópica evidente eran en vano, Sergio se mostraba avergonzado porque sucediera eso en su entorno y asociado a su figura. Y con discreción pedía “disculpas” a los más nuevos y cercanos por las decisiones de *otros*. Desmarcándose y preservando los acuerdos contra el vínculo naturalizado entre electrónica y drogas, especificaba la excepcionalidad de esos comportamientos dentro de ellos.

En este marco fue que, compartiendo con Sergio un festival Moonpark durante 2014, mientras bailábamos en un grupo reducido, él me pide que nos alejemos de Alexis, su amigo Pablo y su novia Natalia porque no se “bancaba” que “estén así” ni “lo que estaban haciendo”. Se adelantó con un pedido de perdón creyendo que descubrir esos consumos me iba a molestar y agregó que a veces “los pibes son unos boludos y se ponen así” aunque él ya “les haya hablado” para que no lo hagan más (menos delante de él). Al escucharlo, tuve que pedirle que sea más explícito porque en principio no sabía a qué se refería. Ofendido, en voz baja y sin mucho detalle, él solo aclaró que “estaban re - papeados”, que “habían tomado pastillas”. Y esa noche transcurrió, apartados de los compañeros.

Más allá de las posiciones críticas grupales, cabe destacar que cuando suceden esos consumos (individuales o de a pares dentro de este grupo de amigos - seguidores y más regulares entre otros sujetos) los segmentos de “la noche” son tenidos en cuenta. Estos son dispuestos: por un lado, según el momento álgido de la

salida que sucede a partir de las 3 o 4 de la madrugada y por otro lado, según las reacciones del propio cuerpo (variables entre los sujetos) ante esta ingesta. Así, los distintos consumos de “éxtasis”¹⁴⁹, “keta”¹⁵⁰, “ácidos”¹⁵¹, “popper”¹⁵², calmantes, anfetaminas en todas sus variantes, “merca”¹⁵³, marihuana y alcohol, entre otros, se calculan para que el efecto deseado se alcance / experimente en una determinada franja horaria de “la noche” y no en cualquier otro momento. El *dancer* que consuma alguna de estas sustancias, adquiere y despliega un saber determinado sobre la sustancia consumida (en su calidad, cantidad, posibles combinaciones con otras drogas, demora en hacer sentir su efecto), sobre su cuerpo (cuánto necesita cada organismo para alcanzar el estado buscado) y sobre la temporalidad del evento (medida no solo en horas reloj sino también en la intensidad creciente del encuentro) que se coordinan entre sí para no quedar “desfasado”: “ni muy arriba antes de tiempo ni zarpado a las ocho de la mañana” según las palabras de Mowi (un seguidor marginal del grupo de Sergio) quien también me explicó que “ajustar todo este aprendizaje” le insumió unas cuantas salidas y unos cuantos malos momentos (pasarse con las dosis, “quedarse corto” o “manija”, “no poder bajar antes de que el boliche termine”).

Retomando la descripción de la sucesión de los tramos diferenciados de la noche, alrededor de las 4:30 o 5 de la madrugada, se daba paso al segmento más esperado y álgido. Los *beats per minute* escalaban significativamente la transición entre Abel y los últimos minutos de Technoheads o del *DJ* que lo antecediera a Sergio. Cualquiera fuera la tendencia estilística con la cual planeara su sesión, era claro que el viaje musical emprendido inauguraba un nuevo tramo en las dos o tres

¹⁴⁹ El nombre “éxtasis” corresponde a la síntesis de la sustancia psicoactiva MDMA que además de ser empatógena, aumenta las sensaciones táctiles y la desinhibición (Folgarait, 2008).

¹⁵⁰ En referencia a la ketamina, poderoso anestésico de uso veterinario, en bajas dosis produce estados alterados de conciencia, falta de coordinación motora (Folgarait, 2008).

¹⁵¹ Ácido lisérgico dietilamida, con efecto alucinógeno visual y auditivo. Fue la primera sustancia psicoactiva sintetizada completamente en un laboratorio (Folgarait, 2008).

¹⁵² Nitrito de amilo, sustancia para inhalar con propiedades alucinógenas (Folgarait, 2008).

¹⁵³ En referencia a la cocaína, sustancia que se inhala con gran poder estimulante y agitación psicomotriz.

horas restantes bajo el control del músico convocante de la “fecha”. La subida de este *DJ* a la cabina también sucedía en un tono respetuoso de aparición aunque la expectación de los *dancers* era mayor y lo hacían notar con aplausos y vitoreos ni bien el cuerpo de López se vislumbraba ingresando. Otra vez, la entrega y recepción de la maquinaria seguía los mismos gestos de antes pero por la confianza y amistad que lo une a los Technoheads, ellos se mostraban más fluidos en sus movimientos e interacciones que debían ajustarse al ser tres en el frente de la cabina. Sergio aprobaba las decisiones musicales de último momento con alguno de sus brazos en alto, subiendo y bajando mínimamente el puño, asintiendo con la cabeza, aplaudiendo sobre su cabeza.

Ni bien Mariano y su compañero de turno empezaban a retirar sus materiales, Sergio se acomodaba con mucha rapidez en su nuevo puesto como si no quisiese perder segundos para demostrar lo que era capaz de proponer. Se aclimatava fácilmente y se desplazaba con precisión, optimizaba cada rincón de la mesa de trabajo para tener sus carpetas de *CD*'s a mano. No había silencios ni cortes en la continuidad de lo que estaba sonando, pero en ese momento la renovación musical se advertía y los *dancers* se expresaban contentos por lo que iba a llegar. Esta parte no era el cierre de la noche sino el tramo más relevante del encuentro entre sujetos, bailes y músicas; cuando el recorrido anterior se podía sustanciar en su la máxima expresión: la “pista de baile”. Las modalidades de estructurar las sesiones musicales variaban entre *DJ* y *DJ* (ondulaciones musicales suaves y continuadas, picos de intensidad con caídas musicales abruptas (Broughton y Brewster, 2006: 133); Sergio en su caso prefería mantenerla en una tendencia siempre ascendente hasta las últimas mezclas. Le gustaba “cagarlos bien a palos” y que los “revientes” musicales hayan sido cada vez más explosivos y hayan desatado las respuestas cinéticas de los *dancers*: “Es un *groove* del cual no se pueden bajar, por más que quieran, se quedan ahí atrapados”.

Con él, el alto volumen de la música apenas permitía escuchar los gritos de “dame más”, “sí”, “genio”, “ídolo”, “no podemos más” y las múltiples interjecciones de admiración mediante las cuales los bailarines le transmitían su disfrute. Los

pulsos por minuto alcanzaban los 140, vibraban en nuestros pechos. El punto exacto de emisión del sonido se confundía por su efecto envolvente pero mirar a Sergio tenía encanto y la mayoría nos ubicábamos frente a él. Mirarlo además, potenciaba la escucha de las mezclas que las marcaba con su cuerpo por ejemplo con un puño en alto golpeteando hacia el techo mientras la música *crecía*. Con estas repeticiones mecánicas sugería que los picos de “explosión” musical estaban cerca. *Loops*¹⁵⁴, cambios de los tempos originales de los *tracks*, distorsiones, *flangings*¹⁵⁵ agrandaban la ansiedad del otro lado de la cabina. ¿Con qué seguía el *set*? ¿Qué decisión musical tomaba para que el “viaje” musical siga *in crescendo*? Sus íntimos mantenían la capacidad de sorpresa intacta cuando “toca” Sergio, se miraban entre ellos al reconocer los *tracks* que pasaba pero siempre alternados e intervenidos de manera novedosa. Calificarlo por eso de “hijo de puta” o “guacho” era un elogio. “¡Mirá lo que hace!”, “¡mirá lo que pone!” se comentaban entre ellos durante el baile. Recordaban en qué otras presentaciones esos mismos fragmentos musicales fueron escogidos y bailados. La máxima tensión musical lo encontraba con su brazo extendido hasta el dedo índice apuntando hacia adelante, hacia los *dancers*, señalándoles que era por y para ellos su desempeño.

Los *scratches*¹⁵⁶ eran sin duda sus expresiones más teatrales. Sello personal de su habilidad como *DJ*, Sergio hacía un culto de esa técnica de mezcla y la subrayaba en cada una de sus presentaciones. Los dos o tres *scratches* que incorporaba en cada *set*, demostraban una gran precisión en el manejo de los instrumentos musicales. Se desafiaba a sí mismo ante la pista de baile colocándose el *CD player* en uno de sus hombros simulando un violinista, tomándola en su antebrazo e incluso realizando el movimiento del disco de adelante hacia atrás con su codo. En estos minutos, el encuentro se parecía a un espectáculo de talentos y

¹⁵⁴ Bucle de sonido: un mismo fragmento musical que se repite varias veces a un ritmo constante o una melodía que forma parte de un tema (Broughton y Brewster, 2006).

¹⁵⁵ Efecto de sonido.

¹⁵⁶ Resultado técnico de hacer *scratching*: generar sonidos rítmicos tras el movimiento de un disco de vinilo o *CD* hacia adelante y hacia atrás y cortarlos con los *faders* (función para mezclar pistas de audio) de la mesa de bandejas.

habilidades en el que el público ríe, exclama, se codea entre sí porque no puede creer lo que ve y Sergio como *showman* desplegaba su conocimiento profundo de los instrumentos de creación, de los métodos para “tocar”, de su *backup* musical, de lo que se esperaba de su figura y, en iguales proporciones, su competencia para distinguirse frente a otros músicos en cuanto al registro visual que aportaban sus apreciaciones musicales, la demostración de su saber, y el encuentro y comunicación con *otro/s*.

Generalmente, las luces blancas que indicaban el fin de “la noche” llegaban antes de la resolución del *set* de Sergio. El hecho que el panorama de vasos acumulados en los rincones, las imperfecciones del local, los maquillajes corridos y el sudor en cada prenda se revelaran de un momento a otro mientras la “pista de baile” permanecía amalgamada era la mayor confirmación de haber transitado una “buena noche”. El personal de seguridad con insistencia solicitaba a los que bordeaban el sector de baile, que abandonemos el lugar. Sergio se sentía complacido que nadie cambiaba de posición y *robaba* los últimos instantes “para dejarlos bien arriba” como le gustaba decir a él. A diferencia de otros *DJs* que prefieren resolver el momento álgido de la noche con una bajada musical suave y planificada, él aprovechaba su turno al máximo para que el patrón de sonidos no descienda de un piso de *beats per minute* e intensidad determinadas. Sostenía que “dejarlos con ganas de más” imprimía los mejores recuerdos de sus “fechas” y resonaba en ellos el haber compartido una “fiesta”, un “viaje” musical del cual no se querían ir.

Así, las participaciones de músicos y *dancers* además de modularse a partir del carácter *en vivo* de los eventos electrónicos para colaborar con el armado de la mentada sinergia, se extendían y desarrollaban según la secuenciación y encadenamiento de distintos momentos que conformaban “la noche *dance*”. Concretamente: las expectativas de las participaciones de los *dancers* y de los *DJs* para alcanzar una “buena noche” son diferentes según el momento de la noche en que se encuentren. Estos incluyen la entrada al local (con una musicalización desvinculada de la programación de la fecha), el precalentamiento de la pista con el *DJ* warmapero y el desempeño de los diversos *DJs* centrales (dependiendo el orden

del *line up* y las particularidades de cada músico). En este sentido, para evaluar si una noche resultó o no una “fiesta”, sería impropio por ejemplo, *esperar lo mismo* (la misma música, la misma cantidad de gente en el sector de baile, las mismas expresiones corporales) del momento inicial de la “noche” (conocido como “*warm up*”) como de su finalización a la mañana.

La “pista de baile” en su sentido nativo, constituye una unidad performática que despliega la articulación entre práctica musical y de baile en jornadas extensas en duración pero de temporalidad no indeterminada. Así como la concepción cartesiana de un espacio indiferenciado ha sido analizada como una construcción social específica pasible de ser problematizada a partir de otras experiencias etnográficas (Wright, 1995); en este fenómeno socio - estético el tiempo tampoco es un ámbito abstracto. La definición del tiempo de este hecho musical como dominio no estático ni uniforme se corresponde con el carácter falible de la construcción del clima social esperado. La idea de emprenderse en una suerte de “viaje” a través de las propuestas musicales, de arribar a nuevos estados anímicos bailando, de crear conjuntamente un tiempo - espacio del cual *no querer irse*, se habilita gracias a un transcurrir de “la fiesta” que consigna y ordena las participaciones activas y diferenciadas de las figuras de *DJ* y *dancer* mencionadas en las secciones anteriores.

El aquí y ahora de encuentros originales e irrepetibles

En el Capítulo 1, la descripción etnográfica de las distintas movilidades implicadas en el desempeño del *DJ* y sus seguidores, recupera el carácter pluralista y de transversalidad social en que el *dance* se expresa en el contexto local. La reconstrucción de los distintos recorridos nocturnos que músicos y amantes de la electrónica realizan, visibiliza que sus enlaces con este fenómeno socio - estético se encuentran profunda y continuamente atravesados por prácticas musicales y de baile en itinerancia. En este caso, el cuestionamiento a la genericidad de ambas prácticas se halla, no tanto en la habituación de ciertos recorridos (reiteración de boliches, por

ejemplo) sino en las relaciones sociales “buena onda” trazadas por un grupo de amigos y seguidores a propósito de su admiración por un *DJ* - ídolo. Sintiendo activa la pertenencia al grupo, el “salir a bailar” / “salir a tocar” cobran sentido y más aún, se viabilizan. Sin embargo, la llegada al boliche, al local, al lugar donde se va tocar es tan solo el primer paso del desarrollo de la “noche *dance*”. Una vez allí, un nuevo despliegue de disposiciones corporales y actitudinales son requeridas justamente en la instancia de encontrarse con *otro/s* a través del baile y la música.

El Capítulo 2 se encargó entonces de analizar la instancia social que singulariza a esta sonoridad y cultura de baile. La novedad del *dance* en tanto propuesta socio - estética diferenciada de otros mundos del arte como puede ser el del rock y sus recitales, el del tango y las milongas, el folclore y sus festivales, parte de la consideración del carácter falible que “la pista de baile” posee para sus participantes. En este sentido, la novedad que introduce la electrónica se vincula a la construcción de un encuentro entre músicas, tecnologías y sujetos en la que *DJs* y *dancers* tienen en cuenta tanto la precariedad como la unicidad y contingencia de esa conjunción. Las posibilidades de fracasar en el camino hacia una “buena noche”, de fallar en la mantención de la “pista de baile”, de no dejarse interpelar corporalmente, están impresas en los parámetros que regulan estos encuentros sociales. Justamente para que ello no suceda y finalmente pueda experimentarse una “fiesta”, las dinámicas participativas entre músicos y bailarines deben ser igualmente activas además de solidarias y ajustadas recíprocamente. Así, Sergio, como buen *DJ* se consagra principalmente por el baile de “su gente” y no tanto por su pericia técnica. De la misma manera, los públicos devienen o quedan absorbidos en la figura de los *dancers* porque de ellos se espera mucho más que una escucha contemplativa o una apreciación sin involucramiento de sus cuerpos, de sus respuestas cinéticas y también de sus demandas al músico. Son las participaciones de músicos y bailarines mediante sus prácticas las que crean el habitar la “pista de baile” y no un acercamiento físico o espacial.

Entendidas como rasgo que particulariza esta configuración socio - musical, las participaciones de *DJs* y *dancers* para su total comprensión desafían la aplicación

de herramientas analíticas ya conocidas. La pregunta por cómo es música y baile el *dance*, requiere que las aproximaciones descriptivas se correspondan a sus especificidades y las innovaciones que desencadenan. En este sentido, los puentes tendidos entre el campo bibliográfico de la danza y el de los fenómenos musicales (mayormente aislados en investigaciones sociales de este tipo) resultan claves para que estas “fiestas” no sean vistas como la suma de sus partes ni de sus figuras. Estos sentidos particulares del “bailar” y el “tocar” se sintetizan en la fusión pretendida entre músicos, bailarines, tecnologías, músicas y bailes.

Siguiendo a Turino, el armado y mantención de estas “pistas de baile” supone a su vez que las diferenciaciones entre ambas figuras no se disuelvan ya que la definición de cada uno de los roles sucede en relación a un *otro*. Es el *otro* el que está atento a la práctica de uno para potenciarse en su rol y poder retroalimentar ese juego de expectativas propio de los climas de “fiesta”. Para alcanzar eso, las participaciones deben situarse en el desarrollo de un encuentro original e irrepetible. La importancia del *en vivo* radica en que la sincronidad entre lenguaje musical y corporal es efímera y atada a las interacciones en copresencia y que varían dependiendo de cada “fecha” (según el tipo de local, las convocatorias reunidas, los imprevistos suscitados, los compañeros de *line up*, entre otros).

La última sección ordena en una perspectiva secuencial las participaciones anteriores que habilitan la junción de prácticas musicales y de bailes en estos contextos sociales. Si bien es cierto que estas noches inauguran extensas jornadas de baile y música, su programación está dispuesta en función de distintas segmentaciones que facilitan la creación de la “pista de baile”. Es más, la experiencia nativa de vivir “una fiesta”, las percepciones del formar parte de una “fiesta” representadas en la idea de “viaje” (emprenderse en un viaje musical para arribar a otros estados anímicos y sensitivos) no son significadas mediante un transcurrir indiferenciado u homogéneo del tiempo. Por el contrario, los distintos momentos de la “noche *dance*” establecen una progresión creciente de las intensidades musicales para que lenta pero sostenidamente los *dancers* se sientan convocados a responder cinéticamente. Las interacciones sociales propias de las “pistas de baile” no se

sustancian a posteriori de estos encuentros contingentes, únicos y falibles sino más bien por un dominio del tiempo no abstracto ni uniforme. Retomando las palabras del antropólogo Pablo Wright a propósito de otro objeto de estudio: "...ser, tiempo y contexto espacial integran un proceso de mutua constitución." (Wright, 1995: 193).

La pretensión de alcanzar una coherencia en una totalidad musical ejecutada de manera colectiva y coordinada se basa en que la "pista de baile" sea un punto de llegada y no un punto de partida de estos encuentros. Tal como lo expresaron los informantes: "llegar ahí no es fácil". Las expectativas sobre las participaciones de cada una de estas figuras mantienen una secuencia de menor a mayor pulso rítmico, volumen, intensidad musical, y también implicación y compenetración en la práctica de baile, desde movimientos suaves hacia los más enérgicos.

En síntesis, las imágenes, relatos o fotografías asociados comúnmente al *dance* retratan numerosos grupos de jóvenes manifestándose conjuntamente a través de bailes extáticos o minimalistas ante performances inequívocas de los *DJs* de turno. Sus posteos en las distintas redes sociales siempre destacan la perdurabilidad del recuerdo de tal o cual "fecha" en la que experimentaron vivir una "fiesta". Pero la pregunta retórica emitida por Sergio sobre algo a lo que *no puede llegarse* o construirse refiere a la pertinencia que adquieren *otros* (ya sean *dancers* o *DJs*) para mediar y hacer surgir la obra en situación en este contexto de transformaciones de las configuraciones socio - estéticas y cambios en sus abordajes. Para cerrar, la innovación promovida por y a partir del *dance* en cuanto a las organizaciones musicales y de baile como organizaciones sociales queda retratada en la comparación de dos declaraciones de músicos locales. Mientras Andrés Calamaro (fuerte exponente del rock nacional) en una reciente entrevista radial se mostró ofuscado de presentarse en recitales porque -según él- la gente cada vez se involucra más en las listas de temas para ser tocados; Daniel Melero (influyente en la escena *dance* de los '90) en el portal electrónico Buenos Aliens¹⁵⁷ afirma:

¹⁵⁷ <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.54721.t.la-musica-ocurre-con-la-gente.htm>

Y pienso que lo que me atrae en los últimos años de tocar en vivo, es justamente esa maleabilidad práctica que podés tener y dinámica inclusive por como esté la audiencia, hay momentos en que el público te modula. La música no es solo los sonidos, la música ocurre con la gente, la música es ese vaivén de energía, así se puede disfrutar mucho más (sic).

Capítulo 3

Poder bailar lo que me pinta. Bailes libres, posibles y observados en pistas *dance*

Una vez que tuvimos suficiente confianza, Emiliano se animó a decirme que desde siempre había notado que yo bailaba “un poco raro”, que se “notaba que tenía muy buena onda”, “que largaba buena vibra” pero que bailaba “raro”. “¿Lento? ¿Feo?”, le contesté con preguntas para tratar de entenderlo; sin embargo, él no supo especificar qué encontraba de raro en mi práctica de baile o por qué. Por su imitación de mi baile, los movimientos corporales resultaban ondulantes, sucediéndose sin pausas y contrastando levemente las diferencias entre sí. Sus brazos –los míos de algún modo–, serpenteaban en distintas direcciones y con continuidad; el centro de gravedad estaba repartido entre ambas piernas, los pies permanecían casi en pleno contacto con el suelo y el torso se contoneaba sutilmente en su propio eje. Podría haberle parecido un mal baile aunque no fue así como lo calificó. Por alguna razón (seguramente por mi trayectoria como *dancer*) me resultó claro que la extrañeza que percibía se debía a algo desubicado, poco común o incómodo para ser replicado por él, y no a que estuviera haciéndolo de manera incorrecta o deficiente.

En cada salida, era frecuente que con Emiliano nos ubicáramos muy cerca uno del otro o uno delante del otro, en la suerte de ronda que formábamos entre los amigos - seguidores de Sergio para bailar. Esa proximidad le facilitaba eventualmente tomarme con sus manos de las caderas o los hombros e impulsarme a dar medios giros a la velocidad de su propio baile. Para poder seguirlo y controlar la terminación de los movimientos, yo debía tensar mi cuerpo más de lo habitual. Es decir, conjugar una marcación más determinada y distinguible entre cada movimiento y cierta laxitud corporal para que él pudiese dirigir mi baile. Asimismo, debía inclinar mi pecho un poco hacia adelante para alivianar el impulso requerido del rebote alternativo en cada pierna y que mis movimientos ganaran un recorrido mayor siendo visualmente más explosivos. Cuando estábamos enfrentados, por

momentos planteaba un baile mimético; en otras ocasiones mis desplazamientos compensaban los vacíos que él iba dejando al levantar sus brazos o balancearse hacia la derecha o izquierda. En ambas alternativas, el baile en pareja con este *dancer* me demandaba copiar su ritmo y sus maniobras corporales.

Estos bailes con Emiliano y nuestras breves conversaciones, descubrieron un aspecto de estos encuentros sociales que había estado percibiendo acriticamente hasta ese momento y cuya problematización permite profundizar lo analizado en el Capítulo 2 respecto a las participaciones de los *dancers*. Las respuestas de este joven revelaban características diferenciales que, ante los esfuerzos (verbales) mutuos por precisarlas, se desvanecían o invisibilizaban volviéndose otra vez opacas, ilusorias. Es decir, mientras algunas referencias verbales sobre la práctica de baile distinguían su modulación variada, otras subrayaban su relevancia (el mero hecho de bailar) sin detallar el movimiento corporal. Las claves participativas tan reiteradas alrededor de este fenómeno socio - estético de *bailar hasta el amanecer y dejarse interpelar corporalmente por la música*, se tornaban indicaciones poéticas insuficientes para ese *estar* requerido en estas pistas de baile. No obstante, el *dance*, es un baile social que no cuenta con formalizaciones institucionales o académicas para su aprendizaje. De hecho la adquisición informal del saber bailar o participar de estos eventos sociales no era un aspecto destacado o tematizado entre los mismos bailarines y músicos. Muy por el contrario, la ausencia del detalle de pasos a seguir era una tendencia común en las referencias de estos sujetos y en las primeras aproximaciones bibliográficas. Entonces ¿Cómo se baila *dance*? ¿Cómo yo había aprendido este baile? ¿Cómo otros lo habían aprendido? ¿Qué era lo apreciable de esta práctica? ¿Cómo se modulaba lo bello, lo ubicado, lo “raro”?

Considerando lo anterior, en el cruce de la problematización de las múltiples relaciones entre palabra hablada y movimiento corporal (Carozzi, 2009, 2010 y 2012), este capítulo tiene como objetivo el análisis de las distintas interacciones cinéticas y sus variadas referencias verbales, mediante las cuales estos músicos y *dancers* participaban en la construcción y mantenimiento de la “pista de baile”. En su registro verbal como en observaciones prescipientes y diferidas de las articulaciones

lingüísticas de estos sujetos, las participaciones descritas a continuación se proponen dar cuenta de cómo eran significadas y articuladas, en su variedad y extensión, estas experiencias en el baile *dance*.

La primera sección se dedica a señalar la relevancia que adquiere la práctica de baile dentro de esta cultura musical y de baile social; junto a su aporte para la construcción de un ambiente socialmente inclusivo signado por la diversidad de participaciones. Seguidamente, se aborda la comprensión del baile como práctica habilitante de un tipo particular de comunicación entre los *DJs* y bailarines al margen de la palabra hablada. Por intermedio de lo táctil y lo visual, los intercambios de los distintos participantes se entablan con fluidez y seguridad para construir el ambiente social esperado. Asimismo, esta sección se encarga de precisar etnográficamente las disposiciones actitudinales y anímicas del “tener / ser buena onda” para que los sujetos puedan ser interpelados musicalmente y mediante las cuales se efectiviza la circulación de “energía”. Por último, a través de la sistematización de movimientos regulares en estas pistas de baile y del estudio de aquellas producciones lingüísticas que acompañan de manera diferida estas prácticas, la tercera sección reflexiona acerca de las apreciaciones y evaluaciones desplegadas por parte de bailarines y *DJs* que se distancian de las representaciones de estas expresiones corporales en términos plenos y absolutos.

3.1. Los nuevos hippies: ¿el mensaje dónde está?

La práctica de baile constituye el principal rasgo distintivo del *dance* como fenómeno socio-estético. Bailar, constituye no solo un resultado posible de estos encuentros sino la interpelación más esperada. Como se mencionó anteriormente en la tesis, los aspectos musicales y los aspectos de baile electrónico deben ser entendidos como componentes inseparables de estas noches de enlace entre músicos, sujetos y expresiones corporales. El *DJ* a través de su selección, habilidad, conocimientos, estilo y sensibilidad musical, “debe sacar a bailar” a los convocados incitando a que la “pista se arme”. Mientras tanto, los públicos “saliendo a bailar”

participan activamente en la construcción de ese ambiente social y devienen en *dancers* o bailarines. La responsabilidad del desarrollo de una “buena noche”, una “buena fiesta” es por todos sus integrantes compartida o más precisamente, entre todos repartida. En estos contextos entonces, la presencia del baile es indicativa de cómo está o se sucede la “noche” al señalar el éxito de la propuesta del músico y el reflejo del disfrute de los convocados.

Para los amantes del *dance* la asistencia a boliches, fiestas, *after hours* electrónicos, implicaba la puesta en movimiento de sus cuerpos. Conviniendo eso, las “malas noches” eran aquellas en las que no se habían sentido “invitados” musicalmente a bailar. Sin embargo, para estos seguidores, la práctica de baile –en un sentido amplio– no siempre había sido una interpelación prioritaria o decisiva en sus distintos acercamientos a otras culturas musicales y artistas. Por el contrario, sus diferentes recorridos biográfico - musicales, no los figuraban como sujetos activos y atraídos por el hecho de bailar en sí mismo. Más bien había sido a través del *dance* que descubrieron el placer de bailar, en tanto no necesariamente extendían esta práctica hacia sus enlaces con otras músicas que les gustaban. Puntualmente en las “fechas” de Sergio López hallaban garantizadas y seguras esas deseadas invitaciones musicales a bailar. La mirada retrospectiva de Lito sobre su trayectoria musical en los siguientes fragmentos de distintas entrevistas realizadas, da cuenta de ello:

A mí nunca me gustó salir a bailar con los pibes del secundario... me aburría. Yo se que era el amargo que nunca salía los sábados a la noche. Nos juntábamos a la tarde en la casa de alguno, en el pool y después me iba a mi casa... pero era un garrón ir a esos megaboliches a escuchar cumbiamba, el carnaval carioca, pe pe pe pe pe (imita un ritmo tropical), hacer el trencito y hacerse el payaso. Me sentía un boludo así que un día no fui más. Además los chicos iban a tocarle el orto a las minas, a desconarse con un licor de melón que te rompía la cabeza. Era una mierda porque me quedaba solo ni bien entrábamos, los chicos se iban a correr minas y yo me quedaba durmiendo en las escaleras, en algún auto o en los reservados. Salía todo hecho mierda y chivado como si la hubiese pasado bien. Hacerme el guacho man en esos boliches, ni en pedo.

Y:

A recitales voy desde que soy pendejo. Mi primo me llevaba cuando era muy chico y después con algún que otro amigo, del barrio por ahí... me copaba el Indio pero no me daba como para ir a verlo. Es un re viaje ir a verlo, te tenés que pedir como una semana en el laburo. Y yo no podía... nunca pude. Medio ganado un poco también estar ahí. Y la verdad...es que si no vas a tomar nada de nada, a hacerte el angelito como que no le cazás la onda al recital... y vos me conocés, yo soy un virgo total!

(risas) La gente que me ve se piensa que cómo me bailo todo con Sergio, me clavo de todo... y no... vos me has visto... salimos mil veces y solo tomo agua. Aguanto porque me la banco, me copa estar ahí bailando... no se... están mis amigos, la paso bien... nadie me rompe las pelotas y Sergio suena impresionante, dónde vas a encontrar eso?... Ojo que las cosas más viejas del Indio me copan bastante pero qué se yo me cansaron también... esa cosa rabiosa todo el tiempo de decir que todo es una bosta... me hinchó un poco las pelotas... y de hacerse el misterioso.

A partir de su historia musical, Rominita explicó que su “look un poco punk” lo había heredado de su novio de la adolescencia con quien compartían su gusto por el rock y el punk inglés “del viejo”, y que lo mantenía porque ya tenía completo un guardarropas negro monocromático aunque hacía “siglos” que no iba a un recital de esa música. Y que si bien, su “corazoncito seguía siendo un poco punk”, no era la música que “más sentía” en esos días. El punk le había dado un “novio hermoso”, “unos amigos de fierro”, un estilo de vestimenta, la curiosidad por aprender otro idioma para entender las letras de las bandas que escuchaba pero el *dance* la había “tocado” corporalmente en profundidad. Ella había sido siempre una chica un poco tímida, disconforme con su cuerpo y que, en los recitales se ubicaba a los márgenes del público, en cambio “ahora” sus salidas tenían la práctica de baile en foco. Su distinción era expuesta en esos términos: mientras antes escuchaba música; con el *dance*, comenzó a bailar. La implicación corporal con la música a ella no le era advertida en su asistencia a recitales y sí con la electrónica.

Así a las redefiniciones de los límites entre música y ruido, a las conceptualizaciones de las figuras de músicos y públicos, de creación musical y del estatuto de los instrumentos musicales, que la emergencia y reconocimiento social del *dance* generó en las últimas décadas y que el Capítulo 2 analizó, debe sumarse la centralidad que adquiere la práctica de baile como otro rasgo que cuestiona los patrones clásicos de organización y apreciación artística occidentales (Gore, 1997; Braga Bacal, 2003; Gilbert y Pearson, 2003; De Souza, 2006; Peixoto Ferreira, 2008; Blázquez, 2009; Lenarduzzi, 2010; Gallo y Semán, 2010). Tal como sugieren las distintas trayectorias de estos jóvenes, la electrónica no solo los integró como participantes que desarrollaban una práctica de baile sino que también volvió evidente para ellos mismos la implicación de experiencias corporales nuevas y

diferentes a las propuestas por otros fenómenos musicales. Es decir, además de hacerlos bailar, visibilizó –incluso para los mismos participantes– que esa implicancia corporal representaba la habilitación de nuevos posicionamientos subjetivos frente a la música, frente a los compañeros y frente a ellos como terminará de comprenderse al final de este capítulo.

La asistencia a recitales, hacer pogo (Citro, 2008; Alabarces y Garriga Zucal, 2008), moverse en boliches no exclusivos del *dance*, gustar de otras músicas, estaban –para estos jóvenes– alejados de lo que significaban como práctica de baile y que descubrieron en sus aproximaciones al *dance*. Entonces ¿dónde estaba el mensaje en estas expresiones electrónicas? ¿Cómo era significada la experiencia de participar en este tipo de instancias sociales? ¿Qué aspectos de estos encuentros eran destacados como propios y atractivos por parte de sus asistentes? Al indagar sobre los recorridos por otras escenas musicales y por las atracciones que los relacionaban con el *dance*, junto a las amistades cultivadas formando parte del grupo de amigos y seguidores de un *DJ*, las experiencias en estas pistas de baile sobresalieron como trascendentales y transformadoras para sus participantes. La mayoría de los casos relataban positivamente haberse sentidos cómodos, libres y conmovidos en alguna dimensión de sus subjetividades. Las precisiones corporales puntualizaban sensaciones de libertad o liberación respecto a las ropas que podían vestir durante estas noches y a lo que podían hacer dentro de la fiesta o boliche. Conformando la “pista”, las modulaciones para bailar podían ser tan variadas como bailarines se hubieran convocado. Los pedidos de detalles sobre los movimientos corporales mediante los cuales cada uno bailaba, recogían explicaciones verbales sobre esas prácticas como expresiones asociadas a la naturaleza del hombre contrarias a la impostación de poses. El retorno hacia una naturaleza inherente del ser humano resultaba liberador justamente por la artificialidad y las presiones sentidas por parte de estos *dancers* en el resto de sus vidas cotidianas. Incluso algunos jóvenes precisaban de “ancestrales”, identificadas en las respuestas citadas a continuación con los “negritos de África” y “los tambores”, esas respuestas corporales.

Las siguientes palabras de El Gordo, Laurita y Gabriela ilustran respectivamente lo anterior:

Bailar acá me relaja, me encanta. Yo no se qué me pasaría si no puedo venir más o si Pame no quiere venir más... no soy un pendejo, tengo una hija grande ya, yo se pero a quién carajo le hago mal? Acá no hay caretaje, a nadie le importa una mierda pero bien lo digo... los más pendejos ni te miran. Acá nadie bardea, nadie te dice nada... hacés lo que te nace... y me copa eso... no estar con el palo en el culo, frunciendo el orto, chamuyándote a una mina con un chamuyo que no te bancás ni vos.

Libre. Te digo que me siento libre... vos me preguntás qué me pasa y yo te contesto que alegría... qué se yo. Pienso en venir, en escuchar una música del carajo y me pongo contenta. Me duele todo después pero por estar en la pista y no tratando de hacerme un lugar. Mirá... se me pone la piel de pollo cuando hablo de esto... sentir la piel así, la música que te da patadas en la cabeza. Parecemos una tribu de la selva, no se...viste cuándo bailan los negritos de África así re copados con los tambores. Es como eso esto pero con parlantes... es para no pensar en nada, baile a morir.

Te cambia el *chip* del día la música de Sergio. Venís mal, re cargado, con una onda de mierda por los quilombos y acá nadie te bardea. Todos tenemos nuestros quilombos pero los sacás de una manera que está buenísima porque es con onda. Te vas cargado de pilas, cagado de risa. Jugás un rato... qué se yo... la música te entra sí o sí por todos lados, se te mete. Te deja sin pensar y eso está genial porque somos muy enroscados al pedo... y ya fue, bailar un rato con los pibes, te saca todo de encima... mochila, las mierdas que te dicen los otros...

Las anteriores declaraciones de estos amigos, también enseñan otro de los ejes más reiterados a partir de los cuales se articulaban las experiencias electrónicas: la cuestión de la tolerancia y la inclusión social. En el marco de un baile social donde los pasos a seguir no estaban explicitados y la práctica del movimiento era significada como una propuesta personal de libertad o liberación para compartir un mismo objetivo de conformar una “pista de baile”, las actitudes generalizadas de los participantes eran de baja conflictividad. Un clima social de cierta amorosidad extendida reinaba durante esas noches. El/los otro/s eran compañeros de pista en vez de desconocidos y, entre ellos, se prolongaba igualmente la “buena onda”. Entre todos se intentaba construir un espacio - tiempo de comodidad mutua que era generada por los tratos amables, los gestos corporales de fuerza controlada y el sostenimiento de una disposición de diálogo y de construcción de acuerdos comunes si llegaba a haber roces entre los integrantes.

La propensión hacia la tolerancia y la inclusión social asimismo era reforzada por los nuevos posicionamientos subjetivos que las participaciones en estas pistas de baile implicaban para los varones y mujeres, y que se analizarán en la última sección de este capítulo. Brevemente, solo para adelantar un ejemplo que reflexiona sobre eso, la práctica de baile *dance* proporciona una suerte de vía de escape a la prisión del género y a la heteronormatividad al desalojar a las mujeres de la lógica tradicional de “cacería” que las ubica como “presas” de los varones (Pini, 1997a y 1997b; Reynolds, 1998; Rietveld, 1998; Dos Santos, Ferro y Guerra, 2008; Lenarduzzi, 2010; Gallo 2012; Blázquez, 2009b y 2009c). Sin embargo, en esta misma línea argumental, también puede ser una instancia liberadora e inclusiva para los varones según la razón que Matías ofreció sobre su preferencia por el *dance* al considerar que esa música “sacó al hombre blanco a bailar” y que ahora todos “los pata duras” podían bailar sin que nadie les objete nada.

La valoración positiva del respeto hacia la heterogeneidad de bailes (de referirse verbalmente sobre los modos de vestirse, de moverse, de significar las sensaciones personales) en la construcción del proyecto común del armado de la “pista”, señaló que estas participaciones estaban ubicadas en el cruce entre una experiencia colectiva y una experiencia de distinción de cada uno de los bailarines. Para estos jóvenes era evidente que en el ambiente social referido como “pista de baile” compartían entre todos la sensación de conformarse como colectivo, de vivenciar una unidad social que era más que la suma de las individualidades. A la vez, la variedad de esas participaciones recogía la unicidad de cada *dancer*. Así, la “pista” se correspondía con el desarrollo de una práctica de baile que era una instancia de movimiento corporal que habilitaba simultáneamente la fusión con otros sujetos sin perder la posibilidad de reafirmar la propia individualidad. “Bailar como a uno le pinta” o como le “nace” según las descripciones verbales de estos *dancers*, no los dejaba al margen ni restaba en sus aportes para la construcción del ambiente social esperado.

Finalmente, los amigos de Sergio¹⁵⁸ para dar cuenta de este tipo de valores que rodeaban a la práctica de baile electrónico, en varias oportunidades acudieron a las siglas en inglés P.L.U.R. o a su simétrico en español P.U.R.A. Esas siglas, respectivamente corresponden a: *Peace, Love, Union y Respect*; y a: Paz, Unión, Respeto y Amor, y son usadas internacionalmente como síntesis del espíritu convocante por esta cultura musical y de baile social¹⁵⁹ (Reynolds, 1998; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006; Lenarduzzi, 2010; St John, 2008 y 2009; Saldanha, 2002; Blázquez, 2008 y 2009; Reynolds, 2008; Gallo, 2012; Riley, Griffin y Morey, 2010a y 2010b; Pujol, 1999; Belloc, 1998). Por su clara relación con los emblemas que caracterizaron el movimiento contracultural, libertario y pacifista de finales de década del '60 y '70 en Estados Unidos, los seguidores del *dance* son frecuentemente igualados o comparados con los *hippies*. Y en esta ocasión, los *dancers* con quienes desarrollé el trabajo de campo trazaron, ellos mismos, puntos de conexión similares para describirse. La puesta en acto del rasgo fundamental de la electrónica (la práctica de baile) les permitía entonces, desplegar extensamente esas consignas de paz, amor, respeto y unión que las distinguen de otras propuestas musicales. Haciendo lo propio del *dance* (es decir bailar en estas pistas), se traducían los mensajes de no conflictividad, amorosidad en los tratos, cohesión, y respeto (hacia uno y el resto). En las referencias verbales de estos participantes, el mensaje de la propuesta *dance*, radicaba en la misma práctica corporal mediante la cual el fenómeno se singularizaba y conceptualizaba como atractivo y transformador para ellos mismos.

¹⁵⁸ Y en coincidencia también con las referencias recogidas durante el trabajo de campo para la formación de Maestría.

¹⁵⁹ Por ejemplo, De Souza (2006) y Coutinho Cavalcante (2005) refieren la presencia de estos valores en sus investigaciones etnográficas en Montevideo y Brasil respectivamente. Por su parte Reynolds refiere a los valores: amor, paz, unidad y positividad (1998). Otros autores les atribuyen a la cultura *dance* valores similares: para Belloc se celebra “la diferencia” (1998), para Pujol: “En materia de bailes sociales, las fiestas de despedida del siglo XX tienen sabor a tolerancia” (Pujol, 1999:367)

3.2. Palabras habladas sobre un baile más allá de lo verbal

3.2.1. El baile como comunicación

La sinergia producida entre música y baile expresadas en la noción de “pista de baile” y “fiesta” representaba un ensamble entre los sujetos participantes de este tipo de evento social. En sus descripciones, si los concurrentes les daban curso a sus ganas de bailar y “la pista se armaba”, era porque efectivamente las conexiones entre ellos y también con Sergio mediante sus performances infalibles, se habían sustanciado. El baile indicaba entonces el principal vehículo de diálogo e interacción social entre quienes compartían la misma salida. Éste permitía o directamente era una comunicación *más allá de las palabras*, en el sentido de que las verbalizaciones eran secundarias o accesorias en las interacciones corporales dentro de las pistas electrónicas. ¿Pero cómo era ese diálogo? ¿Cómo se entablaban los intercambios de mensajes?

La comunicación se desplazaba fundamentalmente hacia lo no verbal e incluso las referencias (verbales) en las distintas conversaciones con este grupo sobre sus prácticas de baile, destacaban la prescindencia o bien la ausencia de la palabra hablada en los diálogos en estas pistas. Vero me contaba que “en la pista, estamos todos conectados y comunicándonos permanentemente” y que, “mientras estemos bailando la comunicación fluye y se retroalimenta todo el tiempo”. Esto no suponía que los intercambios entre los convocados eran nulos o escasos sino que eran desplegados con fluidez y efectividad gracias a o por intermedio de otros canales (lo táctil, lo visual, percepciones y sensaciones corporales) distintos a lo verbal. Los mensajes que los *dancers* podían emitir se expresaban en sus cuerpos, restando protagonismo a las palabras habladas. La misma *dancer* afirmó que en la pista de baile:

Todo el mundo está unido a todo el mundo... como hilos que nos atan a todos por más que no los veamos. Por más que yo no vea al flaco que está en la otra punta de la pista, puedo mandarle alguna señal y él responderme...

Caro y su novio Damián, dijeron seguir sorprendiéndose del grado de comunicación (descrita en términos de comunión) que alcanzaban cada vez que salían a bailar porque:

Con una mínima mirada ya sabemos lo que otro piensa o cómo la está pasando. A veces ni siquiera tengo que mirar a los chicos... a Caro la siento aunque tenga los ojos cerrados... su cuerpo me habla si está cerca y la toco, o si está lejos... es increíble... hasta podemos hacer el amor así, como en la película Ghost¹⁶⁰...

Para Facundo, un joven que pertenecía a los círculos menos próximos a López, la poca relevancia de la palabra hablada lo ubicaba en una posición ventajosa en los acercamientos hacia las chicas ya que:

Cuando voy así de frente y les hablo, la mayoría me saca la ficha que soy medio negro... no sé, será cómo las encaro. Pero si voy así y les hago caritas y les acaricio un poco el brazo, me dan más bola... además así te podés levantar un montón de extranjeras!

Por su parte, Rominita y Gabriela manifestaron que una de las cuestiones más atractivas de estas “fechas” de su *DJ* - amigo, era que no solo el grupo se solidificaba sino que la comunión construida en particular en la pista de baile muchas veces excedía los bordes que definía a los amigos de los seguidores, los recién conocidos y los desconocidos. Por la comunión surgida de estas “fiestas”, sus predisposiciones a bailar, interactuar con aquellos con los que menos relación tenían y también con *dancers* por fuera de su círculo, creían. Les parecía sumamente reconfortante poder “entenderse”, “sonreír”, “compartir” tiempo, sudores, bailes con sujetos que estaban en la misma sintonía de “buena onda” que ellas. Ante esa interacción recíproca de “buenas ondas”, la “buena vibra” coronaba sus salidas.

Asimismo, en los intercambios entre el *DJ* y los bailarines, las comunicaciones una vez más sucedían por fuera de lo lingüístico. Como una dimensión diferente a lo verbal, lo discursivo, las explicaciones de la “gente de Sergio” atribuían a sus bailes un gran poder comunicativo con él y de su parte con ellos. En ambas direcciones de las comunicaciones, los intercambios de mensajes se

¹⁶⁰ En referencia a la película norteamericana “Ghost, la sombra del amor” (1990) dirigida por Jerry Zucker en la que los protagonistas se comunican y mantienen contactos físicos luego de que uno de ellos fallece.

originaban a través de contadas verbalizaciones o con exclusión de la articulación de la palabra hablada. Las corporalidades en su variedad de movimientos y tipos de contactos físicos con el músico permitían a los *dancers* estar transmitiéndole la vivencia de una “buena / mala noche”. Los más íntimos (Emiliano, Lito, Gabriela, Alexis) sin temor a excederse en sus demostraciones, gritaban exclamaciones y algunos insultos que les permitían canalizar la tensión acumulada. Entre ellos se hacían guiños especiales cuando el *DJ* mezclaba algún tema del que habían estado hablando o bailando recientemente. Los más propensos a bailes expansivos como El Gordo, Pamela, Laurita o Chanchy pegados a la pared exterior de la cabina se dejaban ver por Sergio. Se lucían siguiendo los altos *beats per minute* y demostraban su resistencia física para estar a la par del ritmo musical. De frente, de costado o de espalda a la cabina se compenetraban en acompañar sus movimientos con la ejecución musical. Y ante cada buen paso técnico de Sergio, cada tema por ellos identificado, cada sorpresa musical no contemplada, los desplazamientos de sus cuerpos lo hacían notar con un cambio en la velocidad de sus movimientos, con saltos, incrementando la expresividad de alegría en los rostros. Para el resto de los *dancers*, un compañero tan motivado, sin duda potenciaba la propia entrega hacia los sonidos; y para el *DJ* el registro visual de esas respuestas era un termómetro de sus prácticas.

Sergio correspondía del mismo modo enviando señales y respuestas corporales a “su gente”. Miradas breves pero sostenidas con algún *dancer*, una media sonrisa cuando realizaba los *scratches*, pequeños bailecitos laterales que hacía en la cabina mientras revisaba su carpeta de discos eran la confirmación de estar pasando un buen momento en la lectura de los seguidores. Aunque era frecuente que algunos bailarines ubicados cerca de la cabina lo alentasen repitiendo su nombre, dedicándole una evaluación positiva a su performance o diciéndole que “no pare”, “que siga así”; lo cierto era que él en muy raras ocasiones contestaba verbalmente. Más bien se limitaba a agradecer con reverencias o distribuía entre ellos la atención depositada en su figura aplaudiéndolos por “soportar tanto palo”.

Construyendo diálogos mediante corporalidades en movimiento distanciados de lo verbal, *DJs* y bailarines dialogaban prácticamente sin necesidad de las palabras habladas. Sergio asumía el envío de mensajes musicales con su práctica (simultáneamente a su lectura visual de la pista de baile) y también de mensajes de gratitud (al inclinarse por ejemplo para ser palmeado o fotografiado por algún seguidor). Por su parte, los públicos devenidos en *dancers* contestaban cinéticamente ante la propuesta musical; los reconocimientos o exclamaciones emitidas certificaban lo que ya se había expresado con los cuerpos. Como señala Gustavo Blázquez, si bien en las pistas electrónicas *se conversa*, la palabra adquiere un estatuto diferente: su dimensión comunicativa pierde valor frente a la fática y las conversaciones durante los bailes están destinadas a mantener abierto o a chequear el funcionamiento del canal de comunicación (Blázquez, 2009). Gabriel de Souza, de manera similar, observa que: “...se cruzan conversaciones efímeras, se baila dejando progresivamente de lado el habla para conectarse en el cuerpo que se dejará ir por la música.” (De Souza, 2006: 71). Y para María Pini según las *dancers* que entrevista, lo que se ve en ese espacio es la emergencia de afinidades no basadas alrededor del lenguaje pero sí en torno a las relaciones corporales, físicas y extáticas (Pini, 1997). Por lo tanto, a las interacciones verbales en las pistas electrónicas no se les destina un lugar o un papel central dentro de las comunicaciones entre sus integrantes. Cuando éstas aparecen, acompañan o priorizan el movimiento corporal de los bailarines o bien se les confiere la función de comprobar el funcionamiento y apertura de la comunicación a través de frases como “todo bien” o “nada” mencionadas por Blázquez (2009).

Finalmente, además de habilitar o delinear canales de comunicación en distintas direcciones entre Sergio y sus amigos - seguidores, en sus explicaciones se reconocía que el bailar electrónico les ofrecía la alternativa de conectarse, reconectarse, descubrirse o incluso reencontrarse con ellos mismos. La “conexión permanente” y “entre todos” a la que una *dancer* hacía mención más arriba, contenía no solo la posibilidad de una interpelación corporal ante una música, una interacción comunicativa con *otro* sujeto, con un exterior; sino también la oportunidad de

lograrlo con uno mismo: el bailarín o el músico dispuesto en una experiencia comunicativa consigo mismo o bien con su propio interior, su intimidad, su esencia, sus pensamientos, sus sentimientos. En este punto, la idea del baile como una instancia comunicativa diferente a la palabra hablada se vuelve relevante para describir no solo las relaciones entre los bailarines, con la música y con los *DJs*, también las de los *dancers* con ellos mismos (con su cuerpo, su ánimo, su emocionalidad o su interioridad). Sobre esto, Lori Tomlinson considera que la cultura de la *rave* brinda a los participantes la posibilidad de un “escape”, una forma de “terapia”, “catarsis” y una ocasión para olvidar los problemas (Tomlinson, 1998); al igual que Georgina Gore quien afirma que la *rave* se vuelve una forma positiva de escapismo de las constricciones de la cotidianidad (Gore, 1997). En la misma línea, Jérémie Voirol menciona que los adeptos se “sienten bien” y “liberados” y que el baile les permite evacuar tensiones de la cotidianidad (Voirol, 2006).

En el caso etnografiado, por diversas razones, este baile era remitido a una positiva experiencia transformadora teniendo en cuenta cómo sus prácticas de baile les impactaban en sus emociones, salir a bailar era crucial para revertir malos ánimos, para devolverles bienestar corporal y nutrir sus “interiores”. La chance de habilitar un puente comunicativo con uno mismo estaba modulado de diversas formas: como un diálogo íntimo con el propio interior, como una reconexión con uno mismo o con ciertos aspectos de la propia existencia o personalidad que hasta ese momento se habían mantenido ocultos o suspendidos (por ejemplo, por la vorágine de las actividades laborales o de la cotidianidad), como un descubrirse o redescubrirse (conocer / experimentar aspectos o placeres nuevos en uno, la posibilidad de ser / sentirse otro). En esta variedad, encontramos que para Marcos:

Salir a bailar solo no es un problema”, argumenta: “para qué necesito salir con alguien si me voy a reencontrar conmigo, con lo que tengo ganas de hacer, con mis sentimientos... hasta te diría que en algún punto a veces no la paso bien cuando salgo con amigos... me gusta estar así, solo, en mi mundo, pensando mis cosas... si quiero ir para allá voy y si me quiero quedar me quedo. Es mi momento... toodo el día me la paso hablando con gente! Me gusta venir a bailar para pensar...

El tatuaje de Eber de un *plug*¹⁶¹ y unas bandejas en el antebrazo tenía el objetivo de recordarle “siempre quién soy yo”. Pamela, cada vez que El Gordo decía que “La Pame se había despertado”, que “la desconocía”, “que estaba enloquecida bailando”, “que solo la música de Sergio la destapa así”, airada le objetaba que ella “era la misma persona de siempre” solamente que él no quería darse cuenta que “su novia también era así por dentro”. Sergio orgulloso, expectante de ese paso de comedia reiterado que protagonizaban Pamela y El Gordo, festejaba ser el responsable “de sacar para afuera la otra parte de ella”. Las broncas de Emiliano cada vez que debía quedarse trabajando en el estacionamiento de La Salada, eran porque sentía que perdía un momento de “desenchufe” tanto de lo laboral como de los problemas familiares que venía sorteando. En su presente, más que nunca, necesitaba “ser otro por un rato” o al menos darle paso a ribetes de su personalidad que estimaba se estaban “apagando por los quilombos, por las amarguras del laburo, por tener a mi hija lejos, por no poder tocar y practicar con la música todo lo que quiero”.

El poder de la sedación, de la tolerancia, de la descarga de malas tensiones y de un reencuentro con “la piba alegre y fiestera” que fue, Gabriela se lo atribuía a las sesiones de baile y música en las que se sumergía desde que conoció el *dance* en su adolescencia. Y Laurita desde Rosario prefería viajar a Buenos Aires cada vez que podía para acompañar a Sergio porque con este grupo podía “salir” como verdaderamente le gustaba. Mientras en su ciudad natal, los juicios de sus amigas por sus bailes extáticos, la frenaban en sus deseos de querer aprovechar la noche hasta el amanecer. A esta joven, las salidas porteñas le prometían un anonimato y el cuidado cercano de amigos que entendían su avidez de exploración / experimentación nocturna canalizada en el *dance*. Igualmente, como respuesta que priorizaba las propias sensaciones corporales de la interpelación musical, era común que tanto *dancers* como *DJs* (una vez alcanzada cierta habilidad técnica en el uso de las bandejas) permanezcan con los ojos cerrados compenetrados en sus bailes y abstraídos momentáneamente del entorno que los rodeaba.

¹⁶¹ Enchufe.

3.2.2. “Buena onda” y conexiones energéticas

Como se mencionó anteriormente, la vivencia de un clima social de “pista de baile” estaba asociada a disposiciones actitudinales / anímicas / valorativas que entiendo pueden sintetizarse en la idea de “tener onda” por parte de los participantes. A través de esas disposiciones –representadas *más allá de las palabras*–, se atribuía la “buena energía”, “una buena vibra” que circulaba entre todos los participantes de este evento social. Por esto mismo Emiliano, en la escena etnográfica que abre este capítulo, a pesar de la extrañeza que encontraba en mi performance de baile, no se incomodaba por seguir bailando conmigo. En su apreciación, el subrayado de mi “buena onda” al bailar no era una compensación por habilidades corporales deficientes sino el hecho de estar cumpliendo con la condición primera para participar en ese ambiente social. En sintonía con esto, en pistas de otros eventos *dance*, Juampi aseguró que no necesitaba hablar con sus amigos durante la noche para saber cómo la estaban pasando porque él sentía la “buena vibra de todos” que los atravesaba y los conectaba entre sí. También especificó que, “la energía” envolvía a los presentes pero que cada uno también debía “tirar buena onda” para que ésta siga circulando y ayudar así a que “todos la pasemos bien”. A nuestro lado, Seba asintió las palabras de su amigo Juampi –y para completar mi pedido de explicación sobre estar en una pista electrónica– acotó que: “es muy fácil darse cuenta cómo circula la energía y quién tiene de la buena”, “solo basta sentirla, dejar que te atrape... que te pase así como de lado a lado... y ahí la vas a sentir”, (mientras punteaba su pecho y espalda). Para recibir las señales sobre esto, el mismo joven me recomendó recorrer todo el sector de baile e “ir sintiendo” corporalmente aquellas partes en las que había “más y mejor vibra” como para quedarme y disfrutar la noche.

En las menciones de los *dancers* entre quienes desarrollé el trabajo de campo, respecto sus prácticas de baile como instancias comunicativas y de interacción social con sus compañeros, no hubo detalles ni especificaciones de pasos coreográficos, desplazamientos o movimientos corporales que indiquen cómo se baila *dance*. Sus

referencias (recolectadas en entrevistas y charlas informales individuales y grupales) más bien estaban vinculadas a disposiciones físicas y actitudinales que permitiesen percibir y generar esa “energía” necesaria para construir una “fiesta”. Es decir, cierta predisposición corporal y actitudinal que facilitaba sentirse “cómodos”, “libres”, en conexión y a la vez compartiendo entre todos un propósito: disfrutar de una misma situación social signada por el encuentro musical y de baile en los términos de cada uno. De esta manera, las descripciones de bailes contenidas a lo largo de esta tesis, sumadas a las de otros tratamientos bibliográficos (Lenarduzzi, 2012; Blázquez, 2008a, 2009a, 2009b, 2009c; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006; De Paris Fontanari, 2004a y 2004b; Gallo, 2016; Lles, 1998; Peixoto Ferreira, 2008; Pini, 1997b; Thonton, 1996) deben entenderse como participaciones posibles y también facilitadoras –en el mismo grado y medida, aún en su pluralidad y diferencia–, de la circulación energética esperada. En su heterogeneidad, los *dancers* coincidieron estar respondiendo ante exigencias iguales de lo establecido como “buena onda”. Sin supuestos pasos a aprender pero indefectiblemente con “buena onda”, se demarcaban las participaciones esperadas de los *dancers*.

La libertad expresiva y la comodidad física a través de las cuales estos bailarines sentían que podían desplegar sus propias experiencias electrónicas resaltaban uno de los principales atractivos de este tipo de propuesta musical y de baile. Así, en los distintos relatos y conversaciones sobre las trayectorias biográficas y de baile entabladas con diferentes integrantes de este grupo de amigos y amantes *dance*, la confirmación de disfrutar la permanencia en ese evento social no estaba vinculada a exigencias de desempeños modélicas respecto a movimientos corporales o coreografías. Una “buena fiesta” y una verdadera “pista electrónica” surgían asociadas a la oportunidad de participar de un ambiente social distendido de la mirada ajena donde cada uno podía intervenir, “haciendo lo que a cada uno le pinta”, según la definición de un *dancer*. Las expresiones corporales personales ajustadas a la propia sensibilidad del sujeto eran consideradas contribuciones valoradas de signo positivo porque estaban representando la puesta en acto de un deseo propio: “bailar como me nace” o “como me pinta”.

En esta misma línea, pueden ubicarse las imágenes de los viajes personales, el sentirse transportado, invitado a explorar otras dimensiones de la propia subjetividad (“entrar / estar en un mundo” propio) y las fuertes interpelaciones musicales explicadas como experimentaciones de “trances”, tan comunes en las conversaciones de estos amigos y seguidores, y en las voces de los *dancers* recogidas por otros investigadores (St. John, 2006, 2008, 2009, 2011; Green, 2001; Saldanha, 2002; Lenarduzzi, 2012; Blazquez, 2008 y 2009a, 2009b y 2009c; Voirol, 2006; Reynolds, 1998; Peixoto Ferreida, 2008; De Souza, 2006; De Paris Fontanari, 2003 y 2006; Coutinho Cavalcante, 2005; Braga Bacal, 2003; MacCall 2001; Broughton y Brewster, 1999, 2006 y 2007). Incluso, algunos tratamientos bibliográficos dan cuenta de esto en los mismos términos al referir a las pistas electrónicas como la alternativa a entrar en “otra dimensión”, “estar colgado”, “entregarse”, “sensación de auto - abandono”, “descubrirse”, “salir del cuerpo físico” (De Souza, 2006); “sesiones de abandono físico y psíquico” (Pujol, 1999), “transe maquínico” (Peixoto Ferreida, 2008); “viajar / volar”, “ingresar al mundo privado” (Blázquez, 2009a, 2009b, 2009c).

En este sentido, “tener” o “ser buena onda” conformaba una disposición actitudinal o anímica con la que el bailarín cooperaba para el armado de una “buena fiesta”, y de la cual fundamentalmente pendía su disfrute y luego el de sus compañeros de baile (como más adelante se observará). Perseguir y respetar entonces, los dictados de los propios deseos (por ejemplo, sobre qué movimientos realizar y cómo) ante las distintas sesiones musicales fueron significados como aproximaciones sintonizadas hacia uno mismo, hacia lo que ese *dancer* quiere hacer, ser o sentir en ese momento. Aportar a la generación y circulación de “energía” según las explicaciones de los participantes, no dependía de sus modulaciones homogéneas en la permanencia en las pistas de baile sino más bien de lo contrario: de habilitarse a alcanzar un estado propio de libertad. y comodidad corporal y expresiva, de conexión con uno y con los compañeros, de disfrute de una interioridad, de sentirse invitado a vincularse con quienes queremos ser durante ese baile, durante esa “noche”. Por ello, resultaban frecuentes las alusiones verbales a

una conexión, reconexión o descubrimiento del propio ser, esencia o interior catalogados como verdaderos, auténticos u ocultos. Brevemente, en otras palabras, en las argumentaciones y comentarios recogidos, las buenas participaciones de los *dancers* estaban definidas por el despliegue de disposiciones anímicas y actitudinales que, en el mismo trayecto del encuentro consigo mismo, alcanzaban una intercomunicación con los compañeros, y así, se podía relanzar –multiplicada– la “buena vibra”.

En correspondencia con el respeto por “escucharse”, “dejarse llevar” o “hacer lo que me pinta” que heterogeneizaba las posibilidades de estas prácticas de baile y favorecer con una “buena energía” entre la convocatoria; debían comprenderse las respuestas cinéticas de los compañeros. “Ser buena onda” y ceder a la circulación energética también estaba estrechamente articulado al respeto de las expresiones corporales del resto de los bailarines como propias y personales. Por esto, versiones tan distintas del baile electrónico se encontraban igualmente orientadas en cuanto a las comunicaciones e interacciones con uno y con los *otros*. En este punto es que señalo a la “buena onda” como una disposición valorativa. Según me explicaba Rodrigo:

esto es también entender que el pibe que tenés al lado, está en su mambo, en su viaje... cada uno la flashea como quiere... por eso la gente se siente cómoda... porque acá no tenés que estar escondiéndote si querés tomar algo... nadie te mira, a nadie le importa. Cada uno está en la suya.

Y Nacho mientras compartíamos unas cervezas en la barra y mirábamos a una chica sentada en el piso cerca de uno de los laterales del sector de baile, con las piernas abiertas alineadas en un mismo eje y moviendo los brazos en alto con gracia y delicadeza:

Mirá cómo le pega a esa el viaje... qué loco... increíble... qué distintos somos todos, no? Tengo un amigo que la cuelga con que agarra los sonidos y vos lo ves y el loco está así en la pista y como que trata de agarrar cada sonidito con la mano parece que trata de agarrar moscas o que pinta en el aire pero qué va a hacer, le pega así a él...

Movimientos corporales o comportamientos que un espectador ajeno asociaría por ejemplo, con habilidades gimnásticas o describiría como elongaciones o destrezas de una bailarina clásica, en estos contextos eran resignificados al quedar totalmente integrados como parte de la práctica de baile. Interpretaciones de este tipo también estuvieron desplegadas en los comentarios de dos bailarines cuando tomaba notas sobre mis observaciones en un papel. Al acercarse, compartieron conmigo que a ellos “les pasa lo mismo mientras bailan”. Martín había sentido en muchas ocasiones el impulso, “la necesidad de escribir durante el baile” sus sentimientos y pensamientos íntimos, y lo había llegado concretar de la misma manera que yo lo estaba haciendo en ese momento. Por otro lado, otro joven al palmearme el hombro amistosamente me dijo con alegría y complicidad en su voz: “A mí me pasa lo mismo que a vos... estar acá me inspira. Tengo varias poesías escritas acá. Es como que no aguantás todo lo que te viene y lo pasás a un papel”. La escritura por lo tanto, en medio de una pista de baile (como arquear la espalda hacia atrás hasta tocar el suelo con los dedos de las manos) eran interpelaciones posibles y -como tales- no provocaban sorpresas o eran disruptivas en las dinámicas de estos encuentros.

Asimismo, aún en la heterogeneidad con que eran descritas las experiencias electrónicas, los denominadores comunes que presentaban las definiciones de estos participantes respecto a un tipo de comunicación corporal¹⁶² sustraída de las articulaciones verbales evocan valores asociados por diversos autores al movimiento de la Nueva Era (Martins, 1999; Russo, 1993; Tavares, 1999; Carozzi, 1999 y 2000). Dada la recurrencia de este eje analítico (Gore, 1997; Pini, 1997; Gallo y Semán, 2010; Gallo, 2012; De Paris Fontanari, 2004b; De Souza, 2006; Green, 2001; Reynolds, 1998; Saldanha, 2002; St John, 2006, 2009, 2011), interesa precisar en qué sentido específico en el contexto electrónico se actualizaban significados asociados al circuito de la Nueva Era (Carozzi, 2000). En primer lugar, así como en el caso de la Nueva Era, el “...énfasis en la circulación permanente transforma, como una clave...” (Carozzi, 2000: 83) y regula las relaciones humanas, los discursos y las identidades de los practicantes y la organización de todo este circuito de actividades

¹⁶² Más bien de percepción corporal ya que muchas veces ni siquiera eran necesarios los contactos físicos para entrar en comunicación.

terapéuticas y pedagógicas (Carozzi, 2000); esa misma clave del fluir y la circulación de la energía se constituía como valor y como horizonte para los convocados a las pistas de baile.

Como en los talleres asociados a la Nueva Era (Carozzi, 2000:83) en los comentarios antes transcritos, Verónica, Gabriela y Rominita se refieren a una energía que circulaba entre todos los *dancers* transformándose en una dinámica vincular y comunicativa que, en principio era trazada hacia adentro grupo de amigos y luego se expandía hacia el resto de los bailarines. Estas bailarinas puntualizaron que, energéticamente estaban conectadas entre ellas y con el resto, sin la necesidad de hablar (del acompañamiento de la palabra); y que, la comunicación energética que lograban construir entre todos trascendía las definiciones de cada grupo de amigos o conocidos. Ellas afirmaron estar en interacción también con personas alejadas físicamente, incluso con aquellas que no conocían, a quienes no habían alcanzado a ver y con las que nunca hablaron pero que eran compañeros de baile.

A pesar de no conocer a los bailarines próximos o distantes de ellas físicamente, estas jóvenes estimaban entrar en conexión con ellos al estar implicados en un mismo campo energético producido gracias a lo que en este contexto representaba la junción entre músicos, tecnologías, bailes y sujetos. En estas descripciones etnográficas, se observa que a veces, ni siquiera los contactos visuales eran necesarios para que la circulación de la energía ubique a estos participantes en una misma interacción. Rodrigo, un “viejo animal nocturno” tal como él se presentaba, mientras bailábamos comentó que estaba totalmente convencido que podía “levantar” o “agitar cualquier pista” con sus silbidos y con la energía que él siempre desplegaba ya que sabía dónde ubicarse estratégicamente para que “mi onda y mi energía llegue a todos los rincones” y estimule la convocatoria a seguir bailando.

En segundo lugar, en los tipos de interacción delineados en estas “fiestas”, era posible individualizar otro de los elementos establecidos por el marco del movimiento de la Nueva Era: la “elisión de las jerarquías de poder” (Carozzi, 2000: 87); y en las pistas *dance* particularmente articulado a las siguientes dos cuestiones.

Por un lado, rasgos de la clave anti - jerárquica que Carozzi señala afectando a la organización de los talleres del movimiento que estudia (por ejemplo, roles que se imaginan intercambiables en las relaciones entre alumnos y maestros, terapeutas y pacientes), eran asimilables a algunas de las características de las dinámicas de relación social imperantes entre este grupo de amigos nucleados por su ídolo musical. Si bien por las descripciones analizadas en los capítulos anteriores, Sergio emergía como una figura destacada dentro del funcionamiento de las salidas a bailar y para la consolidación del grupo; él se presentaba desinteresado por alcanzar la fama en sí misma. La distinción de su persona la ubicaba en un puesto secundario dentro de sus prioridades siendo el reconocimiento de “su música” y el cultivar los vínculos sociales trazados por y a partir de su práctica musical, sus principales motivaciones. La reiterada preocupación del *DJ* por mantener un bajo perfil, la preponderancia de la obra por sobre el autor, el recuerdo permanente de estar tocando para *otros*, los esgrimía como impresiones de autenticidad en su enlace con el *dance*.

Retomando un punto ya analizado, en esta organización musical, las relaciones establecidas entre la convocatoria y los *DJs* eran consideradas igualmente participativas y activas que las atribuidas a otras escenas musicales (como en el rock) donde las ideas de un *rock - star* o de un *frontman* de una banda acentúa (incluso visualmente) la figura del músico por sobre sus seguidores. Es más, el culto hacia el anonimato del *DJ*, su bajo perfil, lo *faceless* y la no espectacularización del evento (Reynolds, 1998; Tomlinson, 1998; De Souza, 2006; Lenarduzzi, 2010) son resaltados por investigadores especializados como rasgos inherentes de este fenómeno socio - estético al destacar la música y la habilidad del músico por sobre el reconocimiento su nombre propio.

Por otro lado, como en el caso de la Nueva Era (Carozzi, 2000); en las pistas *dance* la primacía del cuerpo también era evidente en las descripciones de las experiencias electrónicas en las pistas *dance*. Y aquí, en las referencias al disfrute, al bienestar, a una experiencia transformadora en lo anímico o emocional e incluso, para aquellos que este baile era liberador; el cuerpo era antepuesto a todo lo que puede ser interpretable como *lo racional*. En contraposición a *lo racional*, a *lo*

consciente, a lo que se premedita o controla con la razón; el cuerpo, su movimiento y sus múltiples sensaciones eran colocados en el centro de esta práctica de baile que debía distanciarse y diferenciarse de lo asociado con *lo cerebral*. Incluido en los bailarines que manifestaban estar *bailando con la mente*, el cuerpo era el foco de la interpelación musical en el sentido en que no era *lo racional* lo que regía y dictaba cómo moverse sino que era *una mente* que se dejaba llevar, se abandonaba o descansaba en lo físico. La liberación y el placer lo sentirán aquellos que, como decía Rodrigo “puedan poner pausa adentro de la cabeza y se dejen llevar... sientan la música... para los que no le tenemos miedo a dejarnos llevar y bailar libremente”.

En suma, la práctica de baile *dance* se constituía como una instancia de comunicación diferente a lo verbal entre todos los participantes de las pistas de baile electrónicas. Los *dancers*, a través de distintas referencias verbales, reponían sus propias experiencias participativas como vías de intercambio de mensajes prescindentes de la palabra hablada entre los compañeros de baile. Por intermedio de y gracias al baile, los bailarines se mantenían entre ellos en interacción y en diálogo con el *DJ*, favoreciendo conjuntamente la producción de la sinergia tan esperada entre movimientos corporales y músicas. Sergio López daba cuenta de las señales de acierto o desacierto musical observando las respuestas cinéticas generalizadas por los *dancers*: si su *set* complacía a sus integrantes, estos bailaban continuamente manteniendo la “pista de baile armada” y con “buena energía”; además de demostrarle físicamente su aceptación y gratitud en los pedidos de fotos, saludos y sonrisas.

Sumado a esto, las explicaciones de *dancers* recogidas durante entrevistas y conversaciones informales, singularizaron la habilitación de una dimensión comunicativa con ellos mismos, con su propia subjetividad, a través de esta práctica de baile. Participar bailando en estos encuentros podía a su vez conectarlos con aquello que deseaban hacer / experimentar en su interpelación corporal; reconectarlos con algún rasgo percibido como esencial de sus subjetividades o bien desconectarlos de obligaciones cotidianas y laborales aunque sea temporalmente.

Los significados atribuidos a esta práctica a través de la palabra hablada, desestimaron la idea del buen *dancer* dependiendo de destrezas físicas en el desarrollo de los pasos de baile. En el marco de un fenómeno socio - estético conformado a través de las consignas P.U.R.A., estas referencias verbales subrayaban una heterogeneidad notable de movimientos corporales como participaciones posibles dentro de una misma situación social. La condición primera y necesaria para integrarse a una pista de baile se relacionaba con el hecho de “ser / tener buena onda” entendidas como disposiciones corporales y actitudinales para sentir, generar y redistribuir las ondas energéticas producidas en las “pistas de baile”. La experiencia de libertad y comodidad con los propios movimientos corporales sobrevenía de ese tipo de predisposición participativa que evidenciaba elementos asociados a los del movimiento de la Nueva Era.

3.3. Junto a las palabras y otras palabras habladas: el baile en observación

Los volúmenes siempre muy altos de la música en las pistas de baile hacían vibrar en los cuerpos de los bailarines los cambios de ritmo de las mezclas. Las secuencias de los sonidos más bajos golpeaban directamente en el centro del pecho como una palmada suave, repetitiva y seca a la vez. Los pies en movimiento también acusaban el impacto corporal que provocaba el estar allí. Pero con buena equalización y una acústica acorde a las instalaciones, la percepción envolvente del sonido no era un mero retumbar. “Sentir los palos del *techo* en el cuerpo” nada tenía que ver con escuchar una “bola de ruido”, para Sergio. Cada elemento musical debía poder distinguirse uno de otro, así como cada una de sus intervenciones técnicas. A medida que la noche avanzaba, esas sensaciones físicas se incrementaban siguiendo la sucesión de los *sets*. Los vasos y abrigos que en un inicio estaban apoyados sobre los parlantes, se deslizaban y caían al piso por el mismo trepidar de la emisión de sonido por esas cajas de la música. Escuchar algo más allá de lo que los *DJs* estaban ejecutando resultaba casi imposible si no acercábamos los rostros entre sí. Por lo que

la observación participante en estas instancias de baile la desarrollé con la limitante de oír aquello que los *dancers* decían en simultaneidad con el ejercicio de sus prácticas de baile. Las referencias verbales recogidas sobre sus participaciones, eran anteriores o posteriores al estar integrando la pista de baile; o en el mejor de los casos, algún cruce de palabras o comentario breve entre dos, lo hacíamos mientras bailábamos.

No obstante esta primera impresión de restricción o disociación en el quehacer antropológico, resultó una oportunidad para agudizar las observaciones de los movimientos corporales sin que estuviesen interferidas o enmarcadas por lo descrito en las referencias habladas mencionadas en las secciones anteriores. Ciertos condicionantes o dilaciones en el hecho de dar cuenta aquello que *se dice* sobre este baile en paralelo a lo que *se hace* corporalmente en esta práctica, reveló una distancia entre ambos tipos de registros. Lejos de concluir incongruencias o incoherencias entre ambos registros, los datos construidos a partir de eso mostraron la pertinencia de extender la problematización de los vínculos entre palabra hablada y movimiento corporal (Carozzi, 2009 y 2011; Osswald, 2011; Mora, 2015; Saez, 2017). En el caso de estudio seleccionado, la indagación se orientó hacia los movimientos corporales que acompañaban de manera diferida las referencias verbales de los bailarines antes detalladas. ¿Qué recogían las descripciones de sus bailes apartadas de lo que ellos me contaban sobre sus participaciones en estas pistas de baile? ¿Era posible acceder al estudio de movimientos entendidos como naturales, libres e improvisados? ¿Existían otras producciones lingüísticas que acompañaban, precedían o sucedían a estos bailes? ¿Qué sentidos del movimiento revelaban todas las palabras habladas sobre el *dance*?

Por un lado entonces, correspondiéndose con los análisis precedentes, me encontraba con registros de explicaciones de bailarines y músicos que reponían consensualmente la preponderancia de las comunicaciones corporales en estas pistas y las consignas de pluralidad y libertad para sus expresiones corporales. La bibliografía especializada, por su parte, coincidía con estas interpretaciones al tomar como puntos conclusivos o excluyentes las declaraciones de los participantes sobre

estos contextos sociales o bien replican las consignas relativas a este fenómeno socio-estético (Lenarduzzi, 2012; Blázquez, 2008a, 2009a, 2009b, 2009c; Coutinho Cavalcante, 2005; De Souza, 2006; De Paris Fontanari, 2004a y 2004b; Gallo, 2016; Lles, 1998; Peixoto Ferreira, 2008; Pini, 1997b; Thonton, 1996; Belloc, 1998; Braga Bacal 2003; Voirol 2008). Dichos abordajes notan ausencias de coreografías o de regularidades en las prácticas de baile haciéndose eco acriticamente de la parcialidad de sentidos desplegados en las mismas. Es decir que, al análisis de esas libertades, naturalidades, improvisaciones de movimientos corporales y de la heterogeneidad en las formas de integrarse a estas pistas de baile, se accedió sin examinar profundamente en las palabras habladas de los bailarines y en significar las posibles distancias con sus prácticas. La pluralidad, naturalidad y libertad en estos bailes se hayan únicamente mediadas por las palabras habladas de sus seguidores y músicos.

Por otro lado, en la lectura de los informes de campo que concernían al bailar entre los integrantes del grupo de seguidores de Sergio (cuando esta práctica nos mantenía en movimiento y sin hablar) advertí que era posible trazar patrones de movimientos corporales estandarizados. La alternativa de esbozar cierta sistematización entre dinámicas o pasos regulares en la puesta en acto de este baile, en consecuencia, interrogó las consideraciones más arriba señaladas como modelos deseables de movimiento (Doane, 2006; Williams, 1991 y 2010; Carozzi, 2009 y 2011) o marcos de referencia contruidos sobre el fenómeno socio - estético. De este modo, la multiplicidad de sentidos otorgados a estas prácticas afloraba del cuestionamiento por aquello que era suprimido y comprimido en las verbalizaciones de los sujetos respecto a bailar “como a uno le pinta”. Retomando la línea de argumentación planteada por Carozzi en relación al aprendizaje femenino de *no saber bailar* en las milongas (Carozzi, 2009¹⁶³), en el *dance* las alusiones a un libre albedrío que figuraban tantas modalidades de baile como bailarines estén integrando

¹⁶³ Brevemente, en Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires (1999), Carozzi analiza el aprendizaje diferencial que reciben varones y mujeres en la práctica del tango milonguero. Mientras los varones reciben verbalmente indicaciones explícitas sobre los movimientos que deben realizar con sus cuerpos para “conducir”, “marcar” y “llevar” a sus compañeras de baile, la enseñanza a las mujeres reviste una absoluta invisibilidad de las directrices motoras que deben adquirir. El aprendizaje a “no saber bailar” por parte de las mujeres, se construye como condición femenina para sus participaciones en estas pistas de baile; y está en diálogo con las relaciones y estereotipos de género que dinamizan el circuito porteño de milongas ortodoxas.

la pista, se erigían como representaciones construidas que luego eran consignadas como propias del *dance*.

Con ello, no señalo que las recurrencias observadas en los movimientos corporales hayan presentado una fijeza inmutable o una adherencia inalterable entre estos jóvenes sino que, evidenciaban una posible interrogación de los términos absolutos y plenos con los cuales se comprendía la naturalidad, la libertad e improvisación de las expresiones corporales junto al desinterés por el/los *otro/s* y la proclamación de un espacio social inclusivo. La incitación para este análisis fue generada por Emiliano en su evaluación de mi baile al inicio del capítulo. Su extrañeza por mi práctica marcaba un alejamiento o desajuste respecto a *algo* establecido como esperado. Y así, el trabajo sobre una música que *supuestamente* no se aprende y que tampoco explicita pautas para los movimientos corporales de los bailarines que participan, comenzó a ser interrogada en profundidad.

Como una primera aproximación hacia la sistematización de las regularidades en los bailes *dance* registradas durante las distintas salidas con este grupo conformado alrededor de Sergio López, fue posible precisar lo siguiente. Ante todo, se trataba de un baile que no necesariamente requería de uno o varios compañeros para poder ser practicado. Si bien cuando este grupo de amigos y seguidores “salía a bailar” lo hacía de manera grupal; específicamente el momento de sumarse a la pista lo regulaba cada uno a su tiempo. Mientras algunos demoraban más con sus tragos, charlas y aclimatación al lugar, otros esperaban el inicio de “la noche” ubicados más cerca del sector de baile: solos, en pareja (varón - varón, mujer - varón o mujer - mujer) o en grupos mixtos u homogénicos iban respondiendo a la convocatoria musical que los *DJs* les iban proponiendo.

Una vez en la pista, esas elecciones de baile individual (pero no por ello en soledad dado lo analizado en la sección anterior), con compañero o en grupos podían mantenerse por largo tiempo o bien ser intermitentes. Durante algunas mezclas musicales compartían esta práctica con otro/s e inmediatamente podían comenzar un baile que no era coordinado o ejecutado en función de un/os otro/s. Una alta dinámica de fusión y fisión de la variedad de grupos y parejas dispuestos en el

desarrollo de estos bailes acompañaba todo el “viaje musical”. Por supuesto las afinidades y cercanías entre los integrantes de este grupo intervenían en estas dinámicas; sin embargo, como el tono de las relaciones sociales entre ellos (gracias a las sucesivas intervenciones de Sergio para custodiar la cohesión de todos a partir de la “buena onda” generalizada) era de cordialidad, respeto e incorporación del *otro*, las combinaciones de los dúos, tríos, cuartetos de baile eran heterogéneas y entre todos los participantes. Comúnmente cuando el baile era en parejas o grupal, los miembros se colocaban enfrentados (o de perfil dependiendo de la cantidad de *dancers* y de los espacios que se podían ocupar) formando un círculo que trataban de reconstruir cuando se rompía. También era una tendencia subdividirse en parejas o grupos más pequeños (que permanecían próximos entre sí) si los esfuerzos por rearmar ese círculo no eran exitosos debido a la gran convocatoria.

Desde una mirada elevada hacia el sector de la pista de baile, con detenimiento entre la multitud de *dancers*, podían identificarse diferentes agrupaciones que cambiaban permanentemente sus configuraciones pero sin significativos desplazamientos en el espacio. Nuevos círculos de *dancers* se dibujaban con la división o disolución de otros. O bien la desintegración de una pareja o grupo, generaba momentos de baile solo. Sobre estas dinámicas de asociación durante los bailes, podría decirse que los compañeros de esta práctica en principio eran los mismos amigos o conocidos con quienes se salió a bailar. No obstante esto, los desconocidos –pero inmediatos físicamente (a quien/es se tienen detrás, a los lados)– eran potenciales *parteneirs*. Ante una división total o alejamiento temporario de los propios amigos, nuevas parejas o círculos podían plantearse con los otros *dancers* con quienes se compartía la pista de baile.

Asimismo, estas asociaciones en ninguna de sus versiones e implicando o no contactos físicos, definían relaciones vinculares entre los miembros ni cuestiones relativas a su sexualidad o género. Usualmente, las escasas parejas de novios que formaban parte del grupo (El Gordo y Pamela, Nicolás y Pity, Daniel y Claudia) compartían sus bailes pero también nos intercalábamos entre todos las duplas para bailar. En espejo entonces, ante una pareja de desconocidos, no se podía asegurar si

sus integrantes se conocían previamente o no y cuál era la naturaleza de su vínculo. En este bailar de a dos se suspendía la connotación sexualizante de esta práctica y en consecuencia la del modelo heteronormativo entre varones y mujeres.

En este baile, al no representarse un encuentro entre géneros con intencionalidad amorosa, sexual, sensual, las posiciones tradicionalmente asignadas a varones y mujeres quedaban disueltas. Ambos, podían bailar solos o con cualquier pareja sin que se activen sospechas sobre sus preferencias sexuales o identidades de género. El baile en sí mismo y con quién/es se llevara a cabo carecía de connotaciones sexuales. Dispensar o recibir abrazos, caricias en la cabeza y cabellos, palmeadas suaves en los hombros, breves masajes en nuca y brazos eran gestos de acercamiento amistoso para potenciar el disfrute del *otro* y favorecer la circulación de “buena onda”. Por estas redefiniciones de las relaciones sociales en las pistas *dance*, distintos investigadores especializados afirman que este fenómeno socio - estético indujo la liberalización de las *dancers* (Lenarduzzi, 2010; Gilbert y Pearson, 1999; Pini, 1997a y 1998b; Rietveld, 1998; Riley, Griffin y Morey 2010a y 2010b; Blázquez, 2009b y 2009c; Gallo y Semán 2010; Gallo, 2012; De Paris Fontanari, 2004; Reynolds, 1998). Las bailarinas *dancers*, al estar separadas de los mandatos que rigen la heteronormatividad, dejan de necesitar a los varones tanto para ser invitadas a bailar como para divertirse.

Otra de las características generalizadas fueron los escasos desplazamientos laterales de los bailarines. Más bien se trataba de una práctica de movimiento corporal en un mismo lugar, sin grandes expansiones hacia los lados, ocupando un espacio reducido del sector destinado al baile, dependiendo de la cantidad de personas convocadas. Sobre esto, aunque los roces y los contactos físicos entre la convocatoria eran inevitables mientras bailaba, sus integrantes más asiduos aseguraron poder distinguir claramente aquellos que eran involuntarios; de los que pretendían empujar para ganar más espacio, de los que no tomaban en cuenta el área del prójimo e interferían en sus bailes, y de los acercamientos corporales innecesarios cuando aún eran pocos en el evento. Por la prolongada permanencia en estas pistas de baile, los avezados *dancers* diferenciaban los usos regulados de las

fuerzas en la proximidad con los cuerpos de los compañeros. Ser tocado o desplazado sin voluntad por la alta concurrencia en el sector de la pista ejercía una presión corporal distinguible de aquella provocada por alguien que estimaban no tenía internalizadas las buenas dinámicas de comportamiento y podía llegar a evitarla.

En cuanto a la descripción más precisa de los movimientos corporales que realizaban estos amigos, consistían mayormente en giros o medios giros en un mismo espacio entretanto brincaban continuamente. En ese rebote, los pies estaban alineados y separados aproximadamente el ancho de hombros. El centro de gravedad era repartido de forma alternativa entre una pierna y la otra. En esa posición, el balanceo del torso era hacia los laterales, contrayendo cada lado de la cintura. También, en ese salticar, una de las piernas podía estar más adelantada que la otra como si se estuviese por dar el paso de una caminata pero se volviese una y otra vez al punto de origen. En este caso, el tren superior del cuerpo realizaba un contoneo de adelante hacia atrás y en menor medida hacia los laterales. En ambas versiones de estos pasos, básicamente no estaban comprometidos los movimientos de la pelvis; los impulsos nacían en las piernas, torsos y hombros. Los brazos mantenían los codos flexionados cerca de 90° y compensaban los desplazamientos inducidos por las extremidades inferiores agitándose a su misma velocidad. Las manos casi en puños, separadas levemente del cuerpo, cruzaban hacia la cintura del lado opuesto generando una leve contorsión del torso. La cabeza y el cuello absorbían también la inercia de las propulsiones de esos pasos y se movían como si reiterasen un gesto de negación.

La frecuencia para permanecer en la repetición de unos pasos y cambiar a otras secuencias distintas era personal de cada uno de los bailarines; aunque el repertorio de movimientos corporales realizado por ellos era acotado en su variabilidad. Siguiendo las consideraciones de Adrienne Kaeppler (1987¹⁶⁴), Cinthia

¹⁶⁴ A partir de su estudio de la danza en Polinesia, Adrienne Kaeppler sostiene que la improvisación es un acto mental, estético y filosófico que el bailarín compone o coreografía simultáneamente mientras desarrolla su práctica de baile. La improvisación solo es exitosa cuando quien baila conoce en profundidad el idioma y la tradición de esa cultura de la que el baile forma parte. Ésta no implica la creación de nuevos pasos o movimientos sino el ordenamiento espontáneo de una coreografía. (Kaeppler, 2003)

Novack (1988¹⁶⁵) y Jonathan David Jackson (2001¹⁶⁶), respecto a la improvisación en el baile como una forma coreográfica que no se opone o sustituye a la composición: la improvisación referida por los *dancers* se desarrollaba en rangos específicos de movimientos. Estos sujetos, alternaban pasos diferentes sobre la base de un mismo tipo de movimiento por ejemplo cambiando la periodicidad, intensidad o velocidad con la que los reiteran. Una misma marcha aeróbica tenía su versión más rápida y explosiva mientras el *set* marcaba el *in crescendo* musical; y una más sutil o ligera para cuando esa ejecución pautaba una bajada musical. O bien un mismo *dancer* durante la replicación de un movimiento, introducía una leve y breve variante hasta que regresaba a su paso original.

El acompañamiento entre el movimiento corporal y la música, dependía fundamentalmente (pero no en todos los casos) del ritmo que imprimía cada *set* de baile. Ante una música de bajos *beats* por minuto, los desplazamientos se ralentizaban y con el aumento del pulso musical, podían mostrar celeridad. Es decir que el fin del recorrido de cada movimiento de hombro, puño, la distribución alternada del peso del cuerpo en cada pierna buscaba ser coincidente con la pulsación de esta unidad de medida rítmica. Pero en otros casos, los bailes estaban ajustados a determinados efectos o sonidos intermitentes de la música o a seguir alguna de las múltiples capas melódicas que se sucedían en cada creación del *DJ*. Por ejemplo algunos de estos movimientos registrados, traducían en una expresión física o interpretan corporalmente aquello que el *dancer* entendía que los sonidos le iban sugiriendo como imitar la técnica para tocar una guitarra si lo escuchado era semejante con el sonido de ese instrumento; la emulación con las manos de hacer una

¹⁶⁵ En *Looking at movement as culture: contact improvisation to disco*, Cinthia Novack propone estudiar los patrones de movimiento observables en el marco de específicas culturas y determinados períodos históricos. Para ella, el sistema de movimiento corporal debe ser visto como parte de la realidad cultural, por ejemplo comprendiéndolo en articulación a variaciones posibles y aceptables que un dentro de una cultura y tiempo específicos. Es por eso que la improvisación en el baile se desarrolla entre rangos específicos (y no universales o atemporales) del movimiento. (Novack, 1988)

¹⁶⁶ Jonathan David Jackson en *Improvisation in African-American Vernacular Dancing*, concluye que la noción de improvisación en el baile debe comprenderse como un tipo específico de representación de coreografías en relación a un momento social determinado en el cual por ejemplo intervienen procesos diáspora y reconfiguración comunitaria. (Jackson, 2001)

mezcla o *scratching*; o bien interviniendo físicamente con los fraseos de los cantantes.

Las expresiones corporales menos comunes observadas durante estos bailes, fueron aquellas personales, propias de bailarines que ejercían esta práctica con un estilo único y sin seguir lo anteriormente sistematizado como regular para el *dance*. Movimientos que ondulaban longitudinalmente el cuerpo de un *dancer* desde los pies hasta la cabeza, otro por el que un joven permanecía agachado con sus piernas separadas entre sí como si esperase el embate de un contrincante de Sumo, una pareja de mujeres fusionadas en un abrazo casi eterno, fueron participaciones registradas en una proporción menor de manera significativa. Por su parte, los seguidores más estables de Sergio no podían ser ubicados como parte de este pequeño grupo de bailarines. Ellos, integraban las pistas practicando los bailes habituales descriptos.

Por último, sobre el detalle de estas prácticas, resta mencionar que: comparativamente entre los bailes de varones y mujeres, eran los primeros en su mayoría quienes conservaban sus torsos inclinados hacia adelante y llevaban a cabo los bailes más enérgicos, expansivos.

Sumadas a esas regularidades observadas, gracias al trabajo de campo también registré una serie de palabras enunciadas sobre las prácticas de baile que no se acoplaban con lo referido verbalmente respecto a estas participaciones como experiencias corporales de plena libertad, improvisación y desentendidas de valoraciones sociales. Estas palabras habladas, si bien fueron recogidas por fuera de la situación de baile, en el marco de entrevistas individuales o a pequeños subgrupos con quienes más intimidad y confianza habíamos construido en nuestro trato, de algún modo, estaban igualmente acompañando sus permanencias en estas pistas y debía abordarlas como *nuevas* u *otras palabras habladas* que se agregaban a las anteriores descripciones. ¿Cuáles eran y qué decían esas *nuevas palabras habladas* que no replicaban aquello que conjuntamente las verbalizaciones de *DJs* y bailarines, y la bibliografía especializada, destacaban respecto a las permanencias en las pistas

sin preocupaciones ni evaluaciones al comportamiento ajeno, al baile como un lenguaje corporal prescindente de la palabra hablada?

Primeramente, en distintas conversaciones sobre el presente de la escena *dance* local, las contestaciones de estos *DJs* y bailarines subrayaban en su mayoría que *el ambiente ya no es lo que era*. Muchos de ellos, con un tono nostálgico por haber vivido un pasado dorado ubicado en la década del '90, valuaban críticamente la actualidad del circuito electrónico. *DJ Pan* aseguró:

que hoy en día a la mayoría de los que van, no les interesa la fiesta, ni la música, ni venir a bailar. De hecho ni saben lo que es ir a bailar... van porque hoy hay que ir... es una moda, supuestamente porque no hay que faltar, hay que decir presente en la Creamfields

Apreciaciones similares a ésta eran incluso compartidas entre los integrantes del grupo de menos edad al ser transmitidas por los mayores. Ante ellos, Sergio sentía la responsabilidad de “mostrarles la verdadera música *techno*”. Como embajador de una época considerada de mejor calidad y más autenticidad electrónica, su rol de educador musical traspasaba el momento en que ocupaba la cabina. En las charlas durante los desayunos, meriendas y cenas, además de socializarse *sets* viejos, él adoctrinaba dando nombres de *DJs* y *tracks* que correspondían a los años gloriosos. Estos relatos y recuerdos eran claros en distinguir entre aquellos seguidores que podían reconocer la esencia del *dance* (siempre asociada a ese pasado dorado o bien a un sonido actual que recree lo característico de esos años) y aquellos que evaluaban positivamente el presente de esta cultura musical. Para Sergio y sus amigos, estos últimos por su desconocimiento musical correspondían a los típicos que “no entienden nada” y que integran sin juicio ni criterio estético los variados eventos electrónicos. Siendo cortés y prudente aún ante el desinterés que le provocaba tocar para este tipo de convocatoria, este *DJ* afirmaba que:

los que no entienden nada ni siquiera son buenos públicos, porque dicen cualquier cosa de uno... no sabe ni qué toco ni lo que toco. Yo toco para todos pero la verdad que cómo la pasen, me chupa bastante un huevo.

Y para él era fácil identificarlos porque los veía “que no encajan” con el *set*, que sus expresiones físicas estaban desajustadas en relación a la secuencia musical analizada en el Capítulo 2. También, lograba darse cuenta en los intercambios musicales cuando *DJs* recién iniciados le pasaban producciones con las cuales él no encontraba puntos estéticos en común. Él reflexionaba: si alguien compartía música para incorporar a un *set* que no condecía con sus preferencias estéticas, entonces ese joven ni siquiera “entendía” (en términos de sensibilidad musical) qué lo caracterizaba a Sergio como *DJ*.

En otras declaraciones, “los nuevos” connotaban un sentido notoriamente más descalificador al corresponderse con la figura de los advenedizos, los recién llegados que erraban en sus comportamientos al formar parte de una noche *dance*. Con menos inocencia de aquellos que “no entienden nada”, la segunda categorización de “los nuevos” implicaba actitudes desubicadas e irritantes para el resto de la pista de baile –conectando evaluaciones cinéticas y morales (Carozzi, 2009 y 2011)–. Eran los que “vienen a cualquier otra cosa” diferente a lo acordado para este tipo de eventos musicales y de baile social, los que pretendían sacar *otros provechos* participando de estas pistas. El hecho de no entender las dinámicas sociales con los compañeros de baile por ejemplo, se expresaba en una demostración alevosa de querer “levantarse minas”. La ignorancia del habitar ese tiempo - espacio se manifestaba rompiendo el código desexualizante implícito sobre las relaciones entre los *dancers* y acosar a alguien para conquistarlo o llamar su atención. Una mirada sostenida en *otro/a* contrariamente a ser un halago o invitación a acercarse, generaba incomodidades en quien la recibía. Justamente, las direcciones y juegos de miradas debían ser sutiles, fugaces y sin focalizar demasiado para que el *otro* no se sintiese observado. El desconocimiento del recién llegado se desplegaba entonces en evidenciar una *doble intención* en su participación en la pista de baile, en desatender el viaje musical propuesto.

Más allá de un tono nostálgico y de los recuerdos de épocas pasadas, Rodrigo exponía sobre “los nuevos” que:

vienen a levantarse minitas, la música no les interesa... si a veces vienen y ni saben qué *DJ* está tocando, cuando la pista explota y el *DJ* la rompe en su set... no podés entender que se vayan a las barras... claramente ese pibe no entiende nada o no la vivió... solo vienen a tomar... como nadie les dice nada, vienen a tomar tranquilos y los ves en la pista dale que dale...

En continuidad con lo planteado en el capítulo anterior sobre la distancia que estos músicos y bailarines manifestaban respecto a la estrecha asociación entre el baile electrónico y los consumos de sustancias psicotrópicas; sus explicaciones cuestionaban particularmente aquellos participantes que -según ellos- habían abusado de cualquiera de esos estimulantes y los mostraban como “*sacados*”¹⁶⁷, “*zarpados*”, “*pasados*” o “*quemados*”¹⁶⁸. Si grupalmente estos jóvenes consideraban que los consumos de esas sustancias ofrecían experiencias opuestas a las que entendían como propias del *dance*, su posición respecto a ingestas *excesivas* era tajante. Tongo, el joven que había terminado la salida acostado en la vereda del boliche, correspondía a esta clasificación de convocados que, por no haber sabido regularse con sus consumos, terminó inquietando al resto por su estado de salud y demorándolos en el trayecto hacia otra presentación de Sergio. Este *DJ* se preguntaba:

Cuál es el sentido de darse vuelta así si se nota que no la están pasando bien... que se pasaron o que no están conectando con el resto. No me vas a decir que quedarse vomitado en un rincón, dormirse arriba de un parlante es pasarla bien, si ni saben dónde están.

Una vez más, estos amigos, aseveraban que podían puntualizar con claridad quiénes eran este tipo de *dancers* con solo mirarlos en sus comportamientos. Para Emiliano: “esos que se ponen al lado del parlante van a reventarse... les da lo mismo estar ahí o estar en cualquier otro lado... van al reviente directo... a que les estalle la cabeza”.

¹⁶⁷ En su trabajo etnográfico sobre las pistas *dance* cordobesas, Gustavo Blázquez también menciona la existencia de comportamientos no adecuados, denominados “*sacados*”. Mediante los cuales los *dancers* al estar “*pasados de vuelta*” sienten impedido su auto-control (Blázquez, 2009).

¹⁶⁸ Estas clasificaciones abarcaban a los *DJs* y dueños del club de baile Tacna mencionados en el Capítulo 1.

En el mejor de los casos, este tipo de convocatoria, se volvía invisible para Sergio y sus seguidores cuando quedaba recluida en rincones, asientos o bordes del sector de la pista de baile. Pero sus enconos aparecían cuando los supuestos abusos de los “sacados”, “zarpados” o “quemados” resultaban “molestos”, “corta mambo”, “invasivos” para ellos. Los fastidiaba que, estos últimos, ante la pérdida de control de sus movimientos corporales los empujasen constantemente interrumpiendo su momento de baile. Generalmente los “pasados” al responder corporalmente de manera más expansiva, requerían un espacio mayor que el habitual para participar de estas pistas; ante eso, estos bailarines se irritaban por tener que ajustarse en su práctica de baile. Cuando esto sucedía, estos jóvenes se acercaban entre sí, cerrando el círculo de baile para evitar el ingreso e interferencia de los compañeros indeseables. Y si la molestia persistía, se le hacía un pedido terminante al responsable para que elija otro sector de baile o modere sus comportamientos. Otra de las razones que volvía a estos participantes en “pesados” consistía en las insistencias proclamadas para ser convidados con bebidas y cigarrillos aun cuando alguno de estos jóvenes se negaba. Vero, no toleraba ese tipo de conductas y lograban ponerla de mal humor.

En las entrevistas y conversaciones con estos *DJs* y bailarines, otra serie de comentarios que también daban cuenta de participaciones diferenciales en las pistas electrónicas fueron recogidas a partir de las distinciones de “esquiadores” y “robots” que se vinculaban muchas veces con los diagnósticos de empobrecimiento o crisis de la escena local. A diferencia de las clasificaciones de los “nuevos” o “los que no entienden nada”, a estos últimos *dancers*, el grupo de seguidores y amigos de Sergio los reconocían como parte del fenómeno. Por sus trayectorias musicales no los representaba como totalmente *outsiders* de la electrónica pero tampoco formaban parte de los círculos íntimos de este *DJ*. La relación con ellos era buena aunque se desmarcaban de cierta ignorancia o frivolidad que entendían ellos desplegaban en su enlace con el *dance*. Por ejemplo, al sentir que muchos de ellos estaban más preocupados por sus ropas de marca y por mostrar sus cuerpos tallados en el gimnasio (especialmente entre varones), que por una conexión con la música. De

ellos, se sospechaba que hubieran consumido algunas sustancias psicotrópicas que los estimulaban en sus bailes *desmedidamente* enérgicos.

Estos bailarines, ganaban esos motes justamente porque la rigidez corporal con la que desarrollaban sus prácticas de baile los asemejaba a “esquiadores” y “robots”. Sus posiciones y movimientos corporales en sí mismos, no eran muy diferentes a los pasos básicos descritos más arriba como regulares. Sin embargo, la diferencia radicaba en un aumento significativo en la intensidad de la práctica que muchas veces los hacía sudar antes que el resto de la pista, en repeticiones a mayor velocidad (incluso superando la pulsación musical) de una secuencia limitada de movimientos y disposiciones corporales que los mantenían más agachados e inclinados hacia adelante en comparación con otros compañeros de baile. Maxi los representaba arqueando hacia abajo su espalda con la mirada apuntando al piso y agitando los miembros superiores en un gesto automatizado. A él, le parecía que habían perdido algo en el piso porque estaban mirando hacia abajo toda la noche: “Me dan ganas de preguntarle: flaco qué perdiste... las monedas para el bondi?”.

Según estas caracterizaciones, las manos sostenían bastones de esquí imaginarios que eran corridos rápidamente de lado a lado del torso del bailarín - esquiador; y los “robots” de manera incesante e incansable reiteraban un mismo movimiento corporal sin desfasarse en su ritmo. Para el *DJ* Nicolás, “los robots de cada lugar” eran identificables también porque vestían ropas deportivas para estar cómodos y “moverse como maquinitas, como robotitos así todos iguales... todos saltando, transpirados que es un asco...”. Incluso algunos comentarios registrados operaron “...una distinción entre los movimientos que constituyen “el baile” y los movimientos que quedan excluidos de esa categoría,...” (Carozzi, 2010) al afirmar que “eso” que esos *dancers* hacían no era una forma de bailar sino de “monear”, que se movían “como unos muertos” en alusión a la inflexibilidad de su cuerpo e invariancia de sus movimientos. _

En síntesis, a partir de las limitaciones que los intercambios verbales presentaron durante la práctica de baile en estos contextos sociales de movimientos corporales ininterrumpidos y de música a altos volúmenes, el registro de las

respuestas cinéticas de los bailarines logró sistematizarse trazando regularidades en los pasos y las dinámicas de relación social entre los participantes. Los desajustes momentáneos entre las instancias de observación y de escucha etnográfica durante el trabajo de campo, permitieron completar las referencias -nativas y bibliográficas- sobre el *dance* como un fenómeno social caracterizado por la consigna abreviada por las siglas P.U.R.A. (Paz, Unión, Respeto y Amor). En simultáneo, esa misma disociación subrayó la relevancia analítica que el registro de *otras palabras habladas* sobre los bailes (compartidas por fuera de las pistas de baile) alcanzó en la interrogación de las representaciones nativas de esta práctica de baile a través de acepciones absolutas y plenas de libertad (sin consignas coreográficas), impulso natural y al margen de la mirada de los *otros*. La perspectiva de abordar los movimientos libres e improvisados en marcos de regularidades viables y apreciadas junto a *otras palabras* registradas, permitieron completar y complementar las referencias verbales y acceder a dispositivos de evaluación y enseñanza respecto a las participaciones en estas pistas de baile.

Ahora bien ¿qué se puede concluir al articular ambos puntos (el primero sobre rangos de posibles bailes y el segundo, sobre *otras palabras habladas* de esa práctica) constitutivos de la problematización de la relación entre praxis corporal y discursiva en los contextos electrónicos observados? En términos generales, las apreciaciones por parte de los *dancers* y músicos con quienes desarrollé el trabajo de campo, desplegaban evaluaciones respecto a distintos excesos o carencias en estas prácticas de baile. Teniendo en cuenta repeticiones con escasas variaciones en los pasos, intensidades altas en la expansividad y expresividad de los movimientos, mostrarse automatizado durante el baile y una gran demanda de resistencia aeróbica para permanecer en ese estado, se llevaban a cabo apreciaciones críticas de los bailes de los compañeros que matizan las descripciones del *dance* como un espacio inclusivo socialmente en sus términos más plenos. Las participaciones diferenciales concernían a movimientos valuados como pobremente estilizados, “con poco brillo”, “deslucidos”, “poco personales”, “muy iguales entre sí”.

Asimismo, los bailes o comportamientos que para ellos estaban asociados o provocados por estímulos de sustancias psicotrópicas no eran del todo aprobados dado su posicionamiento descalificador respecto a estos consumos. En definitiva, aquellas actitudes y bailes que mostrasen error o faltar a los códigos de relación que estos participantes esgrimían como propios de las pistas *dance*, –mostrando una continuidad moral– les generaban molestias, irritaciones y evaluaciones negativas (y a veces sanciones) en el marco de un fenómeno socio - estético atractivo por su capacidad para incluir variadas expresiones y experiencias corporales con la música. En paralelo entonces a la idea que cada uno “baile como le pinta” de la cual dependía no solo el propio disfrute sino parte del de los compañeros de baile, se ponían en juego valoraciones que excluían otras participaciones de la categoría de baile por “no saber bailar” o directamente porque eso “no es bailar”.

Palabras en movimiento

La interrogación en profundidad del baile *dance* se inició con una escena etnográfica que muestra claramente la discontinuidad entre el reconocimiento de permanencias diferenciales en el despliegue de la práctica, y las dificultades para asir y ampliar verbalmente sus apreciaciones al respecto. A través de la imposibilidad de Emiliano para detallar con sus palabras qué era aquello raro o desubicado que notaba en mi baile junto a la variedad de registros de observación participante construidos, fue evidente que la problematización de la relación entre palabra hablada y movimiento corporal atravesaba la comprensión de esta práctica. Sin embargo, tal como lo plantea Carozzi (2010, 2011 y 2012), el abordaje de esas relaciones trazadas en un mismo contexto o situación debían trascender la lógica de oposición o semejanza entre aquello que se decía sobre el baile y aquello que se observaba al bailar ya que, lo que el trabajo de campo arrojó era una suerte de desatención selectiva sobre los movimientos propios y ajenos.

El Capítulo 2, a través del intercambio entre el *DJ* Ezequiel Deró y el guitarrista Pappo, introdujo la puja de diferentes paradigmas de organización,

apreciación y conceptualización musical y de baile social que visibilizó la ampliación del reconocimiento social del *dance* como fenómeno socio - estético convocante y significativo para sectores sociales locales de grandes concentraciones urbanas. Dada la eficacia interpeladora que caracteriza a otros lenguajes musicales como el rock nacional, *lo nuevo* propuesto por la electrónica estuvo obstaculizado de ser identificado e incluso comprendido durante sus primeros años de desarrollo. Los avances tecnológicos ensancharon el estatuto de aquello que puede ser considerado como instrumento musical y del virtuosismo del ejecutante e incluso cuestionaron las distinciones entre música y ruido.

La primera sección del presente capítulo abrevó en esa puja para profundizar el análisis de la potencialidad del *dance* y con ello el de la práctica de baile. Pero en esta oportunidad, lo que se enseñó fue que el cambio de paradigma referido ya era evidente para los mismos protagonistas de estas pistas de baile quienes en sus descripciones aludían a nuevas matrices de relación entre los sujetos y la música. Es decir que, mediante sus relatos de participaciones electrónicas se observa que no se trató de un reemplazo de un viejo lenguaje musical por uno nuevo sino de una renovación más variada de músicas de uso por las que los sujetos aprecian y destacan el baile como el principal rasgo interpelador. Constituyéndose como el centro de este fenómeno, entre estos *dancers*, la práctica de baile se erigió como una alternativa a la disposición corporal contemplativa experimentada gracias a otras músicas. Es más, el hecho de estar participando de una música a través de una respuesta cinética (de estar bailando) se volvió incuestionable para los ojos de estos mismos jóvenes.

El baile se distanció de las exigencias impuestas por el letrocentrismo y su práctica fue reconocida en su capacidad para significar y *portar contenido*. Según las trayectorias de estos amigos y seguidores, el bailar les permitió expresar y poner en acto aquellas consignas y valores morales de paz, amor, respeto y unión social asociados a la electrónica. *Lo nuevo* se ubicaba justamente en el tipo de ambiente social que generalizaba el sentido nativo de “pista de baile” y todo lo que allí se redefinía en materia de sexualidad, género y expresividad corporal. La participación *dance* estaba en el cruce entre una experiencia colectiva (de pertenencia a cierta

comunidad) y el reconocimiento de la propia individualidad. La cohesión social anhelada y vivenciada en una “pista de baile”; y la posibilidad de moverse en libertad (o de liberarse corporalmente), se conjugaban en la integración participativa de estos sujetos.

Una vez señalada la relevancia que el baile adquirió para sus seguidores y para la definición del fenómeno, la siguiente sección precisó cómo estas prácticas habilitaban dimensiones comunicativas entre ellos. Según sus relatos, las comunicaciones trazadas a partir de sus bailes destacaban la prescindencia de la palabra hablada, y se entablaban con fluidez y efectividad por intermedio de otros canales como lo táctil y lo visual (por ejemplo en las palmadas de apoyo y agradecimiento hacia el *DJ*, en las miradas y roces corporales en los sectores de las pistas). Las posibilidades de comunicarse no se agotaban en el encuentro con un/os otro/s compañeros sino que también representaban una vía de conexión, reconexión o descubrimiento del *dancer* con su propia subjetividad o interior. En este sentido, el bailar era una chance de expresar aquellos sentimientos o ribetes de la propia subjetividad que, por distintas razones de la cotidianidad y las obligaciones diarias, se mantenían ocultas o suspendidas hasta ese momento.

Mediante sus distintas explicaciones, los *dancers* reflejaban la necesidad de mantener disposiciones corporales de “buena onda” para que las anteriores comunicaciones se sustanciasen. Permanecer en esos encuentros sociales implicaba ser y comportarse de manera “buena onda” para generar y hacer circular la “energía” que emanaba del colectivo “pista de baile”. Las vivencias personales descritas en las distintas entrevistas y conversaciones con estos *dancers*, subrayaban que el disfrute de estas participaciones no estaba vinculado a la demanda de expresiones modélicas respecto a movimientos corporales sino a las actitudes “buena onda” que garantizaban un ambiente cómodo, liberador e inclusivo socialmente capaz de contener tantos bailes como bailarines se hubieran convocado. La bibliografía especializada por su parte, presenta una tendencia analítica a replicar aquello que las alusiones verbales subrayan respecto al libre albedrío de los movimientos.

La aceptación de bailar como “pinta” o “nace” gracias a la valoración positiva de esas disposiciones corporales y anímicas, debía alcanzar tanto las propias respuestas cinéticas como las ajenas. Además del elemento energético asociado a la Nueva Era, en la heterogeneidad de bailes sugeridos en estas referencias verbales, otro de los denominadores comunes marcados fue la elisión o inversión de jerarquías de poder (Carozzi, 2009). Tanto bailar como ser seguidor del *dance*, era una concreta invitación a integrar activamente del evento y a subvertir los esquemas corporales que dividen y priorizan lo mental, lo racional por sobre el cuerpo y sus sensaciones.

Por último, la tercera sección señaló cómo el quehacer antropológico completó el abordaje multidimensional de las relaciones entre palabra hablada y movimiento en estos contextos de baile. A la comprensión de las distintas articulaciones verbales sobre sus prácticas de baile, el análisis etnográfico debió incorporar dos tipos de datos construidos a partir del trabajo de campo: por un lado, lo concluido durante las observaciones participantes sobre las distintas respuestas cinéticas de los *dancers* (en donde los intercambios lingüísticos estaban restringidos dado el alto volumen de la música); y por otro, aquellas referencias verbales que -de modo diferido- acompañaban el desarrollo de sus bailes (a las que se accedía por fuera de la situación de pista de baile). De esta manera, gracias los registros de observación participante sin el marco de las descripciones verbales de estos sujetos sobre sus bailes, fueron precisadas algunas regularidades a través de las cuales se modulaban estas participaciones. Dinámicas de baile individual, en parejas o grupos de conocidos o desconocidos, hetero u homogenéricos; bailes aeróbicos de alternancia entre las piernas como puntos de apoyo; variaciones determinadas entre intensidades y repeticiones de los movimientos; el uso controlado de la fuerza corporal para habitar el espacio de baile, entre otras indicaciones, matizaban la heterogeneidad de formas de integrar una pista de baile.

Si bien, investigadores y participantes subrayaron la relevancia adquirida por esta práctica para portar significado (cuestionando el letrocentrismo de otras interpelaciones musicales); la invisibilización del detalle de sus modulaciones, variaciones y apreciaciones repone la misma mirada cartesiana que se pretende

disipar en el anterior reconocimiento. Atendiendo no solamente a las producciones lingüísticas nativas y las consignas generalizadas para el *dance* como cultura musical y de baile social, esta sección mostró la regularidad de dinámicas sociales y de respuestas cinéticas a partir de las cuales se modulaba la libertad y la naturalidad (de improvisar por ejemplo) de las expresiones en términos plenos y absolutos. La incorporación al análisis de otras palabras habladas que también estaban articuladas estas prácticas evidenció aquellas apreciaciones y evaluaciones (muchas de ellas morales) desplegadas igualmente en las participaciones de estos *dancers*. “Los pasados”, “los quemados”, “los nuevos”, “los que no entienden nada”, los de movimientos robóticos o sumamente plásticos, los que muestran algún comportamiento inapropiado en estas pistas de baile, resultaron las claves mediante las cuales abordar el procesamiento de la diversidad social en un contexto igualado con el movimiento *hippie* en su poder inclusivo y liberador.

Capítulo 4

Armar un set con el propio *techno*.

Lo musical detrás de lo musical

Las finalizaciones de las distintas salidas de trabajo de campo nunca fueron fijadas durante el desarrollo de esta investigación. Con cada “fecha” de Sergio López se estipulaban algunos horarios posibles para unirse al grupo en los locales de comidas rápidas, durante las caminatas o en los accesos a los boliches y fiestas. Pero las despedidas, cuando el grupo se disolvía, eran una incógnita. Cuando este *DJ* terminaba sus obligaciones laborales, lo habitual era que todos –o la gran mayoría– marchemos largamente hacia alguna sucursal de Mc Donalds, Burger King o bar accesible para desayunar. Ahí mismo, entre los pedidos de café y los convites de comidas, se lanzaban diferentes propuestas para seguir compartiendo tiempo juntos. A aquellos que insinuaban irse, el resto de amigos y seguidores les insistían para que continúen “la salida”. Había que exponer argumentos incuestionables o mostrarse terminante en la decisión para que esas insistencias no se extendiesen por un rato prolongado. Esas solicitadas no eran fáciles de evadir ni rechazar sin que implique algún costo negativo –al menos temporario– en las relaciones amicales; sobre todo si se formaba parte de los círculos más íntimos de amigos.

“La noche” para “salir a bailar” y “tocar”, continuaba iluminada por el sol en confiterías, parques, *shoppings*, cines o en la casa de alguno que la ofreciera. El abordaje de “la noche” en su sentido nativo implicaba un cuestionamiento de la discreción de las delimitaciones entre la noche y el día, y también de su correspondencia respectiva entre ausencia y presencia de luz solar. Esas “noches” eran vivenciadas como una misma unidad temporal que contenía distintas actividades asociadas a las prácticas musicales y de baile. Además de bailar y tocar en las pistas; luego con sus cuerpos en reposo y con la reproducción de fondo de algún *set* por los parlantes de un celular, conversaban y bromeaban sobre baile y música.

Incursionar etnográficamente en las “salidas” de estos amantes *dance* exigía que el trabajo de campo esté referido a y localizado temporalmente en la noche.

Mientras que el retorno a casa coincidía raramente con la aparición de la luz solar. ¿Cuándo terminaban mis salidas de campo a la noche y sobre “la noche”? Desde lo metodológico, iniciada esta investigación, la delimitación entre la noche y el día iba perdiendo progresivamente claridad y su problematización permitió dar cuenta de comportamientos e intercambios sociales por fuera de las pistas de baile y cabinas que incidían de modo significativo en la modulación de sus prácticas musicales y de baile. Las representaciones implicadas por estos sujetos sobre sus “noches” *dance* y su abordaje trascendían los límites demarcados por la sinergia entre sujetos, músicas y expresiones corporales. De alguna manera, el transcurso de esas “salidas” nocturnas y su comprensión, pendían también de lo que entre ellos sucedía al fin de los *sets* de Sergio en los transportes y espacios públicos, en las juntadas diurnas y en los intercambios virtuales.

Teniendo en cuenta entonces, que la dimensión nocturna era un rasgo del fenómeno socio - estético seleccionado pero que su estudio no debía montarlo en el error de transformar esa característica en su temporalidad de observación, la atención etnográfica incorporó una estrategia de observación multi - situada más allá de las pistas de baile para describir la modulación de la ejecución del *DJ*. ¿Qué hacía Sergio y el resto de los *DJs* del grupo durante el día? ¿Qué relaciones mantenían entre ellos por fuera de las “fechas” de presentación del músico? ¿Qué aspectos de lo musical y del baile *dance* se vivenciaban en las comidas y paseos compartidos? ¿Estas instancias sociales mostraban conexiones con la ejecución musical en vivo?

De la misma manera que, en el Capítulo 3 el análisis de las variadas relaciones entre palabra hablada y movimiento corporal resultó en una vía de acceso para profundizar sobre las participaciones de los *dancers*, aquí el interés por *lo diurno* en su porosidad con “la noche” y lo nocturno facilitó la interrogación sobre la ejecución musical del *DJ*. A través de la relevancia analítica y metodológica adquirida por dar cuenta de diferentes instancias sociales (diurnas muchas de ellas), la práctica musical del *DJ* se describe implicada a una serie de intercambios, saberes, conversaciones, visitas y vivencias que exceden los encuentros entre bandejas y las pistas de baile; y que igualmente las constituyen y modulan.

La primera sección Ayudas musicales, aborda las participaciones de distintos amigos y seguidores de Sergio más allá de sus prácticas de baile y que tenían notables impactos en su posicionamiento como *DJ*. A través de estas “ayudas” recibidas, el músico enriquecía no solamente su acervo musical (demanda esencial en esta actividad) sino también sostenían aquellas dinámicas sociales fundamentales (como los intercambios virtuales y presenciales) para la continuidad de su dedicación musical. Los diferentes roles desempeñados por integrantes del grupo que rodeaban al *DJ* permitirán dar cuenta de los intercambios de materiales y vínculos sociales necesarios para que la música llegue a ser “la música de Sergio”. A continuación, en Clasificaciones musicales, se completa la descripción de las dinámicas sociales por las que este músico cumple el requisito de disponer de un gran acervo musical, y se detallan las habilidades adquiridas y valoradas positivamente por este músico para alcanzar una efectiva ejecución en vivo. Los requerimientos asumidos por este *DJ* relativos al saber leer, sorprender, complacer a la pista de baile operando con competencia determinada tecnología, son referidos a la adquisición de destrezas y apreciaciones musicales incorporadas y entrenadas previamente a cada una de sus “fechas”. La proyección de la propia práctica musical por parte de Sergio, dará cuenta en simultáneo de sus evaluaciones en relación a las performances y repertorios de colegas. En la última sección Ahijados buenos, hijos desobedientes, la modulación de esta práctica del *djining* se completa a partir de continuidades y transformaciones relativas al ser *DJ* que se presentaron entre este músico y a aquellos incorporados recientemente. Las desavenencias y desuniones expresadas por Sergio luego de experiencias musicales conjuntas con algunos de sus discípulos, permitirá visualizar la emergencia de nuevas mediaciones (perfiles de músicos, proyección de expectativas, formas de enlazarse con la tecnología y recursos musicales) que dinamizan la organización de este mundo del arte.

4.1. Ayudas musicales

Anteriormente, en el Capítulo 2, la práctica musical de los *DJs* y la práctica de baile de los *dancers* fueron descritas en su implicación recíproca y su diferenciación complementaria como participaciones fundamentales del hecho artístico electrónico. Luego, fue abordada específicamente la variedad de las respuestas de los bailarines en su integración a las pistas de baile. ¿Qué se puede concluir respecto a la modulación puntual de la actividad del *DJ*? ¿Qué elementos, actividades o sujetos eran imprescindibles para el desarrollo de esta práctica musical en las manos de Sergio López? La consideración del *dance* como mundo del arte (Becker, 2008) amplía la mirada analítica sobre los involucramientos activos de los *dancers* seguidores de Sergio en el acompañamiento de su proyección como *DJ* y en el desarrollo preciso de sus creaciones musicales en vivo. Entendida como una actividad social tejida por una serie de vínculos cooperativos (más o menos efímeros y regulares) entre distintos participantes y actividades, la pertinencia de dicha noción para el análisis de Sergio en tanto músico, radica en la visibilización de las tareas, roles y sujetos mediante los cuales esta obra artística, se sustancia. La descripción etnográfica de las sucesivas “ayudas” y aportes recibidos por el *DJ* por parte de “su gente” (antes, durante y posteriormente a su paso por las cabinas), avanzan hacia la comprensión de este quehacer musical. Las consignas recogidas en el trabajo de campo y bibliografía especializada (Lles, 1998; Reynolds, 1999; Broughton y Bill Brewster, 1999, 2006 y 2007; Assef, 2003; Montano, 2009; Nye, 2011) respecto a las habilidades que caracterizan a todo buen *DJ* (sorprender con novedades musicales, saber armar, calentar y leer la pista de baile) se completan y resignifican a la luz de los recursos, saberes y dinámicas sociales articuladas alrededor de estas “salidas a tocar” y “salidas a bailar”.

Los ingresos de Sergio a los distintos lugares de presentación siempre generaban revuelo y excitación entre aquellos que ya estaban haciendo la fila para pagar las entradas, los que les faltaban caminar los últimos metros para llegar y la “gente” que lo escoltaba. Incluso los amigos y más allegados se sumaban a las

demostraciones de alegría y entusiasmo que los seguidores menos íntimos expresaban sin tanta proximidad física con el músico. En uno de esos torbellinos incesantes de saludos e intentos repetidos por mantenernos unidos y ordenados para entrar a un boliche en San Miguel, conocí a una “sobri” del *DJ*. Al ver a Sergio, ella se adelantó rápido para abrazarlo desatando la emoción de un reencuentro ansiado mientras él, la rodeó largamente por su cintura y se dejó acariciar y besar en las mejillas a la vista de todos. Los gestos y modismos mutuamente dispensados eran de gran estima y cercanía a la vez que los figuraba en una relación entre una persona mayor y una menor. Como si la “sobri” tuviese muchos menos años de los que en verdad tenía. Carla Suárez con voz aniñada le decía cuánto lo había extrañado, le reclamaba más atención y respuestas menos diferidas vía Facebook o mensajes por celular. “Su tío” se reía, y actuaba entenderla y complacerla atrapando suavemente la punta de su nariz entre su pulgar y su dedo índice. Pasado ese saludo, intercambiaron unas palabras sobre las listas de invitados (cantidad de confirmados e inasistentes); ella le entregó unos *tickets* con descuentos para bebidas, organizó que pasemos por alto los controles del local y le deseó suerte con su performance. Sergio, correspondió con agradecimientos cada una de las tareas realizadas y le confirmó que “la seguían después”.

Carla Suárez era una de las amigas más jóvenes de Sergio y fundamentales en su proyección musical. Al igual que los recorridos de tantos otros integrantes del grupo, fue inicialmente fanática de su música y al poco tiempo se convirtió en una persona con quien este *DJ* mantenía un vínculo estrecho. Las ausencias reiteradas de Carla a las “previas” estaban justificadas por el rol que desempeñaba para el armado de la agenda del músico. Las horas que precedían a la toma de mando de las bandejas por parte del *DJ*, ella las dedicaba a completar y rectificar las listas de invitados para entregar a las boleterías de cada local, a retirar los comprobantes con los beneficios y a ultimar detalles para la presentación de su amigo – ídolo. Era por eso que esta joven de no más de 25 años ya estaba en la entrada de los locales antes de la llegada de él y “su gente”. La “sobri” no formaba parte del *staff* de empleados de los boliches pero la reconocían en su vínculo laboral con el *DJ*. El personal de

seguridad, los cobradores de las entradas, los organizadores de los ciclos musicales, los que atendían las barras, daban cuenta que su presencia era por Sergio. Las tareas que desempeñaba eran imprecisas y se ajustaban a las necesidades o a los pendientes que él señalaba para su desarrollo musical como por ejemplo actualizar las fotos en la *fan page* de Facebook¹⁶⁹, responder algunos mensajes privados de ese mismo canal de comunicación y diseñar los *flyers* de anuncio de algunas “fechas”. La negociación de éstas y del *cachet* seguían estando concentrados en las manos de Sergio por lo que el rol de Carla no era comparable con el de un agente de prensa ni un representante de artistas. Más bien su figura se asemejaba a la de un asistente a quien el músico recurría para delegar tareas menores articuladas a su práctica musical.

En el acuerdo entre Sergio y Carla, no había mediación del dinero. Activando la porosidad entre el trabajo y el ocio en los contextos musicales (Rapuano, 2009¹⁷⁰), ella había tomado la iniciativa de proponerle al músico “trabajar para él” por el placer que iba a significar formar parte de una “movida” tan valorada y convocante. En sus promesas, le aseguraba “hacerlo más conocido entre sus amigos” y “su barrio”, ayudarlo a conseguir nuevas “fechas” en algunos locales del oeste de los cuales era habitué y conocía a sus creadores. La regularidad de la dedicación de la “sobri” era intermitente, había períodos en que “desaparecía” durante los cuales el músico sospechaba que “se había puesto de novia”. Para la eficacia de su “trabajo” o “ayuda” no había evaluación estipulada o al menos no era público el señalamiento de

¹⁶⁹ Las *fan page* de Facebook son páginas web diseñadas para promocionar intereses comerciales o laborales de distintos rubros. En el caso de los artistas, generalmente están administradas por los mismos fanáticos o seguidores para intercambiar información y materiales referidos a su ídolo. Sergio, además de su perfil personal donde también se nucleaban virtualmente sus seguidores, por intermedio de Carla tenía abierta una cuenta de *fan page*.

¹⁷⁰ Deborah Rapuano en “Working at fun”, propone la noción *leisurework* (ocio - trabajo) para describir la complejidad y la fluidez entre los aspectos laborales y los de ocio implicados en la actividad de músicos en pubs irlandeses de gran atracción turística. *Leisurework* refiere a una construcción conceptual para abordar distintas expresiones en que la práctica del ocio adquiere características de trabajo volviéndose invisibles para los mismos músicos quienes están participando en el incremento de los beneficios de los dueños de los locales de música. Para el caso seleccionado a estudiar, dicha noción permitió dar cuenta cómo las actividades laborales y las relativas al ocio de los seguidores de Sergio, adoptaban formas muy similares en sus desarrollos al punto de desdibujarse para ellos mismos el hecho de estar colaborando con el posicionamiento laboral del *DJ*. Las “ayudas” que llevaban la disposición de tiempo y recursos por parte de los amigos – admiradores, no estaban comprometidas o significadas a través de la motivación del cálculo racional que generalmente define a las actividades laborales (Rapuano, 2009).

sus aciertos o malos pasos; sin embargo, en los intercambios virtuales de los que el grupo estaba al tanto, el *DJ* manifestaba profundos agradecimientos cada vez que ella había intervenido en algo relativo a una reciente presentación. Corazones, emoticones de amor, alegría y felicitaciones encuadraban los sentidos mensajes de reconocimiento recíproco que entre ellos se enviaban. La combinación del rol de asistente, seguidora y amiga, a Carla la enorgullecía y la destacaba frente al resto del grupo. Cuando quería acercarse físicamente hacia el *DJ*, quienes lo escoltaban se apartaban con rapidez porque sabían que entre ellos había cuestiones para conversar que, de alguna manera, rebasaban las amicales.

En verdad, por parte de ambos, la descripción del vínculo no separaba temas laborales de aquellos extra - laborales o personales sino que se enlazaban en un mismo continuo. Era un “trabajo” significado como “ayuda” a un amigo, producto de las buenas relaciones que los unían. Esas “ayudas” expresaban la materialidad de la formación de enlaces de confianza, amistad, donación e intercambio esenciales en los fenómenos artísticos de los últimos años (Jacoby, 2011; Boix, 2012 y 2015; Irisarri, 2012 y 2015; Gallo, 2012 y 2015; Gerber Bicecci y Cobos Pinochet, 2012) y que, en esta oportunidad articulaban a varios amigos y admiradores en el desarrollo de la tarea musical de uno de ellos. La “buena onda” de la joven sentida por Sergio había sido decisiva para “dejarse ayudar”; “sabía” que era una “buena piba” –quizás un poco “loca” pero que nunca lo había defraudado–.

“Ayudas” similares hacia Sergio de su red de simpatizantes (Woodside y Jiménez, 2012), eran dispensadas por Lito por su gusto hacia la fotografía. Una vez más, un amigo motivado por colaborar con su saber en el desarrollo de alguien significativo para su vida se había convertido en el fotógrafo del grupo (asumiendo tareas que indicaban la complejidad y fluidez entre lo laboral y lo relativo al ocio (Rapuano, 2009). Al igual que en el caso de la “sobri”, la decisión de incorporarse a las pistas bailando y “trabajando” había sido personal luego de sentir que la proximidad afectiva con el *DJ* estaba construida. En su relato, la fusión del arte y de una vida sostenida en la amistad y las prácticas colaborativas (Jacoby, 2011; Boix, 2012 y 2015; Irisarri, 2012 y 2015; Gallo, 2012 y 2015; Gerber Bicecci y Cobos

Pinochet, 2012) aparecía como un proceso natural al mencionar haber resuelto sin premeditación el hecho de portar su cámara de fotos “una noche cualquiera” y comenzar a registrar los distintos momentos vividos en esos “fiestones”. Esta dedicación habitual para fotografiar las “fechas” de Sergio, incluso había surgido de manera más sutil y espaciada que la de su par Carla ya que no había existido entre ellos la explicitación de un acuerdo sobre sus tareas. Aquí, la imbricación dada entre una “ayuda” significativa para el trabajo de un amigo y la oportunidad para poner en práctica una habilidad propia, era más estrecha aun. En Lito, su preferencia por la fotografía y el entusiasmo de poder multiplicar oportunidades para mejorar su técnica desdibujaban la representación de sus tareas como una actividad muy diferente al ocio, más bien adoptaban formas similares. A pesar que sus aportes eran tan relevantes como los de Carla para la construcción de Sergio como *DJ*, este *dancer* se enfocaba en las ventajas del nombramiento espontáneo como fotógrafo de las “salidas”: sumaba una particularidad más a su presencia dentro del grupo, mantenía firme su deseo de querer dedicarse a ese arte y acopiaba material visual para compartir en sus redes sociales.

Por parte de Sergio, los resultados de las “ayudas” de Lito alcanzaban una relevancia notable al estar sintonizados con las dinámicas sociales mediante las cuales se había erigido como un referente local del *techno*. La itinerancia que caracterizaba a sus agendas de presentaciones, valorizaba a los espacios virtuales para difundir “su música”, sus próximas presentaciones y encontrarse con “su gente”. Sin material filmico o fotográfico para postear, los intercambios con sus seguidores ciertamente habrían estado más dilatados o enfriados en su tono afectuoso que lo que mostraban. Si las “fechas” de este *DJ* le confirmaban a Lito estar en camino a la concreción de su sueño, él a su vez nutría de contenido el perfil virtual de su músico favorito. La actualización del registro de las noches de Sergio se realizaba prácticamente de modo automático y sin demasiada planificación entre ellos dos. En meriendas grupales o visitas individuales, luego de las presentaciones del músico o incluso en simultaneidad a éstas, Lito le hacía envíos de sus fotos por mensaje privado o directamente se las compartía en su muro virtual. Desde allí, al resto de los

seguidores les llegaban conjuntamente las imágenes de los “fiestones”, de su ídolo en acción, extractos de “su música” en vivo y la posibilidad de reconocerse en alguno de los registros. Los intercambios de mensajes entre Sergio y “su gente” (en todas las direcciones) además de estar acompañados por los registros visuales, surgían por esas mismas imágenes al ser comentadas. *Dancers* que hacía tiempo habían dejado de verse, volvían a cruzarse a través del muro del músico, algunos le dirigían preguntas puntuales sobre tal o cuál *track* seleccionado del extracto musical posteoado, entre todos hacían bromas sobre las expresiones faciales de algunos bailarines y los elogios abundaban cuando se veía a López con sus *scratches*.

Durante los últimos meses del trabajo de campo, Sergio formalizó una relación de noviazgo con Marcela, una mujer de unos 50 años de edad que conoció gracias a un contacto que tenían en común. La suma de Marcela a las “salidas” sucedió en los mismos términos en los que se daban las distintas incorporaciones de varones y mujeres al grupo ya que el *DJ* no quería que todos estén al tanto de su nuevo estado sentimental. Dada la destreza fotográfica que ella compartía con Lito, los registros de esas “noches” se duplicaron y agregaron otro punto de vista para ser enseñado. En general, mientras la lente de Lito apuntaba desde la pista de baile o desde sus márgenes hacia el rostro de frente o perfilado del músico; las imágenes de la fotografía recogían el campo visual contrario retratando en primer plano a los *dancers* o a Sergio, tomándolo muy cerca desde su nuca. Asimismo, la compañía de Marcela a los distintos viajes del músico por el interior del país, ofrecieron un registro completo de toda la agenda mensual programada. Las nuevas fotos incorporadas en el muro personal y el de la *fan page*, mostraban al músico disfrutando de paisajes y paseos en las distintas ciudades que lo habían contratado. Lo generado en las redes sociales en cuanto a las comunicaciones entre el músico y “su gente” continuó la misma tendencia presentada por los materiales de Lito; y los agradecimientos dispensados públicamente por Sergio hacia ella se mantenían afectuosos pero en un tono amistoso.

Sobre las demostraciones de exclusividad amorosa hacia algunas de sus amigas - seguidoras, el músico aseguraba conservar la misma actitud desde hacía

muchos años. Nunca exponía preferencia por alguna *dancer* por sobre el resto o daba indicios de intereses sexuales. Cada una de las amigas - seguidoras de los círculos más cercanos podía ser llamada y auto - denominada como su “sobri”, “hija”, “amiga”, “ahijada”; como también proporcionar y recibir caricias en los rostros, cabellos, nuca, cintura, hombros. Las maneras en las que Sergio y estas *dancers* se nombraban, apodaban, dirigían, abrazaban, acariciaban recíprocamente sugerían interpretaciones ambiguas respecto a sus vínculos (¿eran realmente familiares?, ¿eran o habían sido novios?, ¿eran nada más que amigos?, ¿había intencionalidad amorosa o sexual por alguna de las partes?). Él generalizaba entre todas un trato de gran proximidad física y de uso de un lenguaje cargado de halagos, de reproches por no haberse visto antes, de bromas con doble sentido solapado, de complicidades que parecían propias de una escena protagonizada por púberes en el inicio de su despertar sexual.

No obstante esto, el *DJ* entre sus fanáticas procuraba mantener abiertamente desactivada la interpretación de sus vínculos movidos por el interés sexual o el deseo de establecer relaciones amorosas íntimas. La razón de este comportamiento que reponía la invitación a un juego de camaradería y erotismo sin consecuencias evidentes para el resto, él la atribuía a los “los celos” ingobernables “de las pibas” ante sus novias. Tras malas experiencias de peleas hacia adentro del grupo y durante algunas de sus presentaciones, expresaba haber entendido que era más beneficioso presentarse como un músico “menos enquilombado” y que no se supiera la realidad de “su cama”. Por razones similares, las afinidades del músico con sus amigos varones corrían la misma suerte, siendo disimuladas para evitar que entre ellos se despertaran suspicacias.

La relevancia ganada por las intervenciones participativas de la “gente de Sergio” específicamente para su desempeño musical también puede observarse en los gestos de *DJs* recién iniciados o que contaban con menos popularidad que su ídolo y que lo rodeaban. Como quedó referido en los Capítulos precedentes, las “salidas” eran tomadas como instancias perfectas para que estos *dancers* se dieran conocer frente al músico como colegas. Durante las caminatas, paseos y comidas

compartidas, ellos lo ponían al tanto de sus últimos logros como *DJs* y le consultaban acerca de las próximas decisiones a tomar. Cautó y medido en sus recomendaciones pero expansivo en las felicitaciones e incitaciones a aceptar desafíos, Sergio sostenía diálogos con todo aquel que le demostraba “amor por la música”.

Los intercambios, además de ser de relatos de anécdotas detrás de las cabinas, eran de saberes y datos sobre *tracks* o *DJs* ignotos y materiales musicales entregados en soporte de discos compactos y *pendrives*. Esas charlas eran el comienzo o la prolongación de conversaciones virtuales, telefónicas y presenciales entre ambos músicos que entablaban más allá de las pistas de baile. Posiblemente, si la afinidad personal y las coincidencias estilísticas eran altas entre Sergio y el nuevo *DJ*, esos cruces inauguraban su amistad. Y si se conocían con anterioridad, los pases de música reforzaban su relación no solo porque le imprimía una mayor fluidez y frecuencia a sus conversaciones sino fundamentalmente porque generaba momentos de encuentro a solas o en pequeños grupos, en la casa de alguno de ellos, en días hábiles de la semana. Una misma “onda” y “amor por la música” podía implicarlos en proyectos conjuntos a futuro que germinaban en esas tardes en las que escuchaban música juntos.

En estos casos, las producciones musicales se intercambiaban en una dirección bilateral: Sergio correspondía las entregas por parte de los amigos y seguidores –consistentes en sus propios *sets*, *tracks* o resultados de sus búsquedas de artistas nuevos, desconocidos o poco difundidos– con el envío de música mezclada por él o por algún *DJ* que admiraba. Sumados a los halagos recíprocos que se desataba, esta circulación de músicas implicaba oportunidades ventajosas para los dos músicos. En primer lugar, para los *DJs* recientemente iniciados, con menor experiencia en presentaciones en vivo o capacidad de convocatoria; los contactos con López eran formativos en todo sentido: ampliaban su repertorio de músicos y música relevada, y recibían de primera mano las vivencias de alguien consagrado que además escuchaba sus creaciones. En términos generales, se trataba de jóvenes *dancers* que contaban con saberes relativos al *dijing* aprendidos de manera

autodidacta, por redes informales de amistades, clases particulares, y/o formando parte de institutos o escuelas; pero que perseguían dar un salto cualitativo en su proyección musical difundiendo como *DJs* o como productores musicales.

Tanto entre aquellos que practicaban el *dj-ing* como pasatiempo como entre aquellos que lo figuraban como futuro laboral, sus dedicaciones musicales desdibujaban cualquier carga de obligación que podían contener para transformarse en un anhelo a concretar. Para los de desempeño amateur, los inexpertos y los más esforzados en volverse reconocidos, el desarrollo continuo de la práctica y la inserción como *DJ* eran igualmente placenteros y difíciles de alcanzar. La cercanía con Sergio podía entonces, definir algunos mojones de ese camino incierto y fortuito de *hacerse conocido*. La entrega al músico de los propios materiales musicales (con la logística que ello envolvía) era un paso a favor de su auto - promoción.

En segundo lugar, por parte de López estos intercambios musicales con “su gente” eran propicios para su desarrollo porque justamente abrevaban en una exigencia que todo *DJ* debe afrontar: la de estar munido con gran variedad y cantidad de música para disponer en el armado de sus *sets*¹⁷¹. En este sentido, si bien Sergio por su vasto recorrido contaba con un amplio repertorio musical para seleccionar y mezclar en cada una de las presentaciones en vivo, la demanda de un flujo casi permanente de *música nueva* para crear se le imponía ante la consigna para todo *DJ* de sorprender a su convocatoria.

La recepción de producciones musicales de sus colegas –habilitada por los contactos directos con sus seguidores y amigos antes, durante y posteriormente a las presentaciones de López–, realizaba significativos aportes a la renovación de sus recursos para crear. Con las charlas, los *CDs*, *pendrives* y *tracks* compartidos virtualmente, el rango de música conocida por este músico se ensanchaba merced al tiempo invertido por otros *DJs* en sus propias exploraciones por *hacerse conocidos*. Cada uno de los temas o piezas musicales cedidas condensaba los esfuerzos de

¹⁷¹ En alusión a esta exigencia y para que se tenga una idea de lo mucho que trabajan los *DJs* en general, las declaraciones de Hernán Cattáneo resultan una clara muestra. En la edición de junio de 2018 de la Revista Rolling Stone, este *DJ* argentino de amplio reconocimiento internacional aseguró dedicarle cinco horas diarias de su tiempo para escuchar música nueva. Y agregó que, para poder cumplir con esa tarea maximizando su tiempo, aprovecha sus diferentes traslados en transportes y así ampliar su espectro musical (Rolling Stone, junio 2018 año 1, número 243, Argentina. Página 60).

escucha, selección y combinación de otros músicos. Las recomendaciones musicales dirigidas por los novatos a su ídolo junto a las elaboraciones propias que le entregaban, contenían una dedicación de tiempo considerable de búsqueda, escucha y filtrado de música que ofrecía a Sergio la posibilidad de facilitar su trabajo.

Tanto para este *DJ* como para los menos experimentados, esas tareas eran anteriores al momento de la ejercitación hogareña o ejecución musical en vivo. Si bien los “viajes” que debían hacer bailar a los *dancers* estaban articulados a la originalidad de ese encuentro en la pista de baile, desplegaban una evaluación y un conocimiento previo por parte del *DJ* respecto a las materias primas musicales con las que contaba para montar su presentación. Por fuera de la cabina de los distintos locales y durante los días de la semana, Sergio y sus colegas destinaban tiempo y voluntad a elegir música (vieja o reciente) que potenciaba sus roles como *DJs*. Luego, esos resultados eran intercambiados en las “salidas” compartidas, en las visitas en los días hábiles de la semana y a través de las redes sociales.

Asimismo, para su ocupación de escucha y selector musical, Sergio se apoyaba en las “ayudas” dispensadas por los *DJs* de su círculo íntimo a través de las cuales lograba que el tiempo y esfuerzo que destinaba a la recolección musical no se incrementaran. Como en el resto de las intervenciones de los amigos, la distribución de estas tareas había surgido como efecto del cariño sentido por López. Y su desarrollo formaba parte del vínculo personal construido entre ellos ya que en varias ocasiones las búsquedas y clasificaciones musicales las realizaban conjuntamente mientras tomaban mate por las tardes frente alguna computadora. En esto, la presencia de Dani se había vuelto imprescindible para la práctica musical de Sergio porque a través suyo, la cantidad de música de la que se servía para mezclar aumentaba y se mantenía “segura”. Es decir, al resguardo de los oídos de otros músicos, atesorada para que se conserve como novedad. Dani reunía las características de un perfecto confidente musical: se encargaba de “ayudar” a Sergio con las pesquisas de nuevos sonidos al entender los criterios estéticos que fijaban el estilo de su práctica y era honesto en el cuidado de los materiales de su amigo.

El procesamiento musical que este joven realizaba para que se convirtiese en la “música de Sergio” incluía un sondeo de las últimas producciones tanto en la esfera internacional como local (lo que abarcaba las entregas de los admiradores); sin embargo no descartaba “bucear en el pasado”. Según su parecer:

Hay mucha música vieja buena que no es conocida... y también de ahora que está buena, aunque cuesta encontrarla. También hay música vieja que suena como de hoy pero con lo mejor de antes... no se cómo explicarte bien. Es música nueva porque no se conoce pero es vieja porque tiene unos años y ese sonido industrial que nos copa.

La captación de esa recreación musical contemporánea de un sonido de épocas pasadas era uno de los rasgos de Dani más valorados por Sergio. La confianza que él sentía al recibir estas “ayudas” la basaba en el hecho de no haber discrepado nunca ante las sugerencias musicales del joven. El alivio de “tener a Dani al lado” también lo atribuía al manejo ordenado de lo recabado musicalmente. Disponer de *muchas músicas* para ejecutar una sesión era muy distinto al mero acopio musical. Esta distinción el *DJ* la explicaba del siguiente modo:

Yo tengo miles de carpetas con música. Vos las viste... y eso que viste algunas de las carpetas que llevo cuando toco. Pero tengo más y además está todo lo de la compu. Y algunas cosas que están en lo de Dani. Y son mil cosas pero me acuerdo de todos los temas, te juro, no te miento... cuando bajo música tengo que estar tranquilo y guardarla bien porque es un quilombo si la tenés toda junta. Armo carpetas y guardo los compactos ahí y también en la compu tengo carpetas donde voy guardando todo para no enquilombarme. (...) Dani me entiende cuando guardo las cosas, por suerte él me entiende porque a veces yo también me confundo buscando entre mis carpetas. Y no es que esté drogado con lo que busco, yo sé lo que tengo pero si a veces guardo mal o me mando un moco, ahí ya después es un bardo... y no encuentro lo que quiero y sé que tengo

En las palabras del *DJ*, se observa cómo su amigo, además de interpretarlo en su codificación musical, tenía acceso a la colección de *tracks* que guardaba en su computadora. Ante esto, el comportamiento de Dani reconocía que se trataba de la “música de Sergio” al preservar que no circulara entre el resto de amigos *DJs*. Las *performances* del músico estaban directamente afectadas por la participación del joven amigo quien intervenía no solo en la provisión de materiales musicales para ser mezclados sino también en su selección y vigilancia como “la música del *DJ*”. Los vínculos amicales entre ellos eran el fundamento para dar y recibir este tipo de

“ayudas” musicales significativas al desarrollo de la práctica de Sergio. Sin ellas (como en menor medida los aportes de las producciones de los seguidores), su repertorio musical sería diferente.

Sumado a los anteriores aportes, la habilitación de participaciones activas por parte de amigos y seguidores, repercutía favorablemente en la movida liderada por López en otro sentido. Los intercambios de “ayudas”, saberes y producciones musicales, colaboraba con la unidad del grupo y los vínculos cercanos entre el *DJ* y “su gente”. Sentirse partícipe, contribuyente de la “movida” que se admira, sostenía el compromiso de asistencia a las “salidas” y de “buena onda” en las relaciones sociales hacia adentro de los seguidores. La reciprocidad simétrica percibida en esas “ayudas” e intercambios, fortalecía la voluntad de permanecer próximo a Sergio y engrandecía su figura como *DJ* convocante con destacadas cualidades personales. La cercanía de la convocatoria con el músico y su imagen como representante del *dance* accesible, humilde; estaba fomentada por esos contactos y encuentros que se desplegaban más allá de las pistas de baile pero que estaban articulados a ellas.

El desarrollo de la práctica de Sergio estaba profundamente atravesado por una serie de “ayudas” que, en su variedad, podrían ser consideradas como musicales al impactar tanto en los materiales usados para tocar (con qué tocaba) como en las dinámicas virtuales y presenciales que garantizaban una alta convocatoria (para quiénes tocar). Los aportes de los seguidores y amigos del *DJ* a su propia proyección musical excedían su condición de *dancers* para incorporarse como público creador (Woodside y Jiménez, 2012). Con anterioridad o posterioridad a los encuentros en las fiestas y boliches, en días hábiles de la semana, ellos orientaban esfuerzos relevantes que impactaban en Sergio en tanto músico. Su disposición relativamente amplia para incorporar las “ayudas” de los amigos y los aportes de los seguidores, reconocía que su acción individual estaba sujeta a una red de cooperaciones (jerárquicas y horizontales a la vez) tramada por quienes lo acompañaban (la actividad laboral crece en simultaneidad con la red de amistad, Woodside y Jiménez, 2012).

En síntesis, los aportes de Carla, Lito, Marcela, Dani y de los *DJs* recién iniciados, visibilizaron que, los amigos – seguidores de Sergio López no solamente

se comportaban como “la gente” (“su gente”) que seguía incansablemente a su ídolo y mostraba su poder de convocatoria; sino que además –muchos de ellos– estaban involucrados de modo estrecho y creativo con su práctica musical. La performance del *DJ* estaba munida de una serie de colaboraciones de los círculos que lo rodeaban y que respondían a las interacciones regulares y cooperativas (Becker, 2008; Benzecry, 2009a) trazadas a partir del despliegue de su tarea en su sentido amplio, es decir no solo en su ejecución en vivo. El posicionamiento de Sergio detrás de las bandejas, era producto de la confluencia de actividades de varios sujetos involucrados con distintos roles en esas “salidas” relativas al ocio; simultáneamente era el fundamento que motorizaba y sostenía la actuación conjunta de esas redes sociales de cooperación entre amigos, músicos y amantes del *dance*.

Las “ayudas” y contribuciones “de onda” al avance de Sergio como *DJ* abarcaban distintas aristas –igualmente relevantes– del desarrollo de su tarea musical. La difusión de “su música” entre conocidos y en el ámbito virtual (Woodside y Jiménez, 2012); la organización de menesteres relativos a las listas de invitados, los descuentos y pases libres; los diseños de los *flyers*; el estímulo para intercambios fluidos e intensos de saberes y producciones musicales entre el músico y sus convocados; la renovación de su agenda de presentaciones y de distintos registros visuales de alta calidad sobre los “fiestones” que allí se vivían; implicaban variadas coordinaciones, conversaciones e instancias de encuentro y cambio de materiales entre estos sujetos que excedían los límites de las pistas de baile. Si bien “salir a tocar” ubicaba a López en el centro de la actividad como el único hacedor, en su protagonismo estaban concentrados los esfuerzos y participaciones de sus amigos - seguidores como asistentes, fotógrafos, *DJs* y confidentes musicales que destinaban su tiempo, expectativas, saberes y recursos a la concreción de su obra musical.

El reconocimiento de esta “movida” como mundo del arte era a su vez, una consideración consciente para el mismo Sergio López quien la capitalizaba en su promoción y gestión como músico, por ejemplo, al mostrarse dispuesto a recibir aquellas “ayudas” que los mismos amigos le ofrecían realizar para él. Este *DJ* “salía a tocar” comprendiendo que la participación de sus seguidores y amigos como “su

gente” se correspondía con sus incorporaciones no exclusivas como *dancers* que “salen a bailar”. Para un músico itinerante, la presencia continua de sujetos que lo acompañan a sus distintas “fechas” se labraba también en aquellos gestos que trascendían *lo estrictamente musical o dancístico*. López lidiaba estratégicamente con cada una de las “ayudas” recibidas sabiendo que el carácter gestivo y creativo no solo radicaba en aquello que sus amigos le ofrecían hacer y resolver sino también manteniéndose fiel a su retrato de músico de perfil bajo, de relaciones laborales con implicación afectiva, y reservas sobre sus preferencias y la publicidad de sus intimidades. Estas “ayudas” o “trabajos” para Sergio, se realizaban en un marco de relaciones sociales atentas y cuidadosas a la imagen que él quería proyectar según lo que comprendía conveniente para su despliegue como músico.

De esta manera, mostrarse accesible a evaluar las propuestas de sus amigos; y generalizar tratos de ambigüedad y desactivación sexual hacia las mujeres, contenían una gran potencia para su orientación musical. Evitar “celos” y “quilombos con las minas”, era una forma de conservar el grupo unido y de garantizar su asistencia a sus distintas “fechas”. A pesar de ciertos rasgos jerárquicos que definían esta “movida”, por parte del *DJ*, el reconocimiento de las implicancias positivas y negativas que podían llegar a tener los lazos sociales que mantenía con “su gente”, significaba una respuesta diestra para la inspiración y gestión de su propia tarea musical. Como actividad y producto estriado por la presencia coral de amigos y seguidores, la totalidad de la práctica de *DJ* de Sergio (sus *sets*, la construcción de su “movida” y su concepción gestiva) daba cuenta de lo musical detrás de lo musical.

4.2. Clasificaciones musicales

Las habilidades destacadas en Sergio como un *DJ* que sabía leer, sorprender, satisfacer, educar a las pistas de baile, mezclar los materiales musicales y favorecer el armado de climas sociales de “fiesta” descansaban en otras destrezas referidas a la incorporación de ayudas musicales por parte de sus amigos - seguidores para la selección y reserva de una cantidad considerable de música para disponer

creativamente en las ejecuciones en vivo. Compartir, buscar, escuchar, escoger y procesar *músicas nuevas* eran tareas imprescindibles para la transformación en “su música”; y el trazado de los diálogos musicales y dancísticos con los bailarines. En el desarrollo de la faceta musical de Sergio, se observan ampliadas las consignas generales que definen la tarea de los *DJs* (Lles, 1998; Reynolds, 1999; Broughton y Bill Brewster, 1999, 2006 y 2007; Assef, 2003; Montano, 2009; Nye, 2011; Gallo y Lenarduzzi, 2016). Igualmente, la comprensión de su práctica no solo está ligada a la presencia coral de sus círculos sino también a los sentidos que el mismo músico desplegaba (y compartía con el resto del grupo) relativos al virtuosismo del *DJ*, a la “buena” y “mala música”, a las tecnologías disponibles y a la capacidad para alcanzar un estilo personal. ¿Qué era la “buena / mala música” para Sergio López? ¿Qué música no era viable de ser seleccionada para incorporarse a sus *sets*? ¿Con qué tocaba este músico? ¿Qué desafíos merecían para él el reconocimiento como *DJ*? ¿Qué límites establecía a su práctica? Las respuestas a estas inquietudes completan y ahondan en los requerimientos necesarios para la modulación del *dijing* en las manos de Sergio López.

Además de las distintas presentaciones en vivo programadas, la agenda de Sergio se abultaba con obligaciones en competencias y demostraciones del arte de la mezcla organizadas por boliches, escuelas de *DJs* o alguna agrupación que nucleara a quienes se dedicaban a esa actividad como A.D.I.S.C.¹⁷² Su nombre estaba añadido a la lista de jurados que dictaminaban quiénes eran las nuevas promesas del *dijing* local; y gozarían de los premios (económicos, clases, invitaciones a tocar en radios virtuales o de equipos musicales) más allá de los diplomas y distinciones entregados. Como se analizará en la próxima sección, estas instancias de exhibición y reto de las aptitudes con las bandejas, eran grandes oportunidades para aquellos jóvenes que no contaban con contactos o conocimientos sobre el funcionamiento del ambiente electrónico y buscaban insertarse en él. En general, se trataba de estudiantes de alguna escuela de *DJs*, alumnos particulares de músicos ya consagrados, o completos amateurs que no estaban previamente enlazados a algún circuito *dance* que les

¹⁷² Asociación de Disc Jockeys, Iluminadores y Sonidistas.

ofreciese ocasiones para ejercitarse ante una pista de baile. Muchos de ellos, a su vez, residían y/o estudiaban en distintas localidades bonaerenses donde por ejemplo, se realizaban algunas de las ediciones del concurso DJ MIX planificado por la asociación de *DJs*, iluminadores y sonidistas como Moreno, Mercedes o Vicente López. Por otro lado, cabe mencionar que algunos de estos participantes, eran los protagonistas de los intercambios virtuales y de producciones musicales descritos en el punto anterior.

El trabajo de campo en estas competencias acompañando a Sergio reveló sus criterios sobre lo que debían y no debían hacer los *DJs* tanto cuando competían como para el ejercicio de su propia práctica musical. Si bien, el músico contemplaba las diferencias entre trayectorias y entrenamientos, e incluso las distancias estilísticas, en cada evaluación el paralelo con las decisiones que hubiese tomado en el lugar de los aspirantes, le era inevitable. Luego de cada evento de este tipo, el músico compartía secretamente conmigo sus puntuaciones y apreciaciones sobre lo visto y oído. En la edición de Mercedes del año 2015 del Concurso DJ MIX, la grilla de evaluación de cada concursante contemplaba las siguientes categorías: Técnica (cuadratura, aplicación de trucos de manipulación, efectos, *timing* para las mezclas, manejo de equipamiento), Coherencia Musical (armonía, tonalidades, selección y estilo musical) y Observaciones. A continuación, a propósito de la interpretación y devoluciones de Sergio para cada categoría, será posible comprender qué representaba para él la “verdadera” y la “mala” música, los desafíos que consideraba propios de la tarea de *DJ* y su posicionamiento valorativo sobre el equipamiento tecnológico a través de los cuales ajustaba su actividad como músico y alcanzaba un estilo particular.

En cuanto a la Técnica, López subrayó el desconocimiento de la gran mayoría de los concursantes de las capacidades de los equipos para crear “buenos efectos” musicales que potenciaran el *set* que estaban componiendo en vivo frente a los jurados y público. Con un tono de “buena onda”, esa falta la atribuía al uso de

softwares que facilitaban esta práctica como el Traktor¹⁷³. Para él, comenzar a ejercitarse usando ese tipo de programas, anulaba (y en el mejor de los casos solo retrasaba) la habilidad que debía caracterizar a todo buen *DJ* respecto del conteo de la marcación del tempo y acoples sin desfasajes de los distintos materiales musicales empalmados. Él era el que advertía al resto de las autoridades de los errores cometidos por los concursantes cuando estos estaban usando *softwares* profesionales. Ante eso, su molestia se evidenciaba en su rostro y crecía porque estaba seguro que eran equivocaciones evitables disponiendo de “computadoras”. Por el contrario, elogiaba a los jóvenes que habían usado “cuatro canales”¹⁷⁴ de mezcla. La posición de Sergio no profesaba algún purismo contra los avances o la pluralidad tecnológica en ese quehacer musical; se mostraba abierto a las distintas herramientas que permitieran desarrollarse como *DJ*. Sus objeciones surgían cuando los músicos (aspirantes o consagrados) pretendían “saltarse pasos para no aprender, para no romperse el alma tratando de pegar bien una mezcla”, como lo explicaba. Ni siquiera las diferencias con sus colegas apuntaban al poco entrenamiento o a los desaciertos técnicos cuando intentaban darle brillo a la propia ejecución. “Hacerse de abajo” conociendo en profundidad el equipamiento y sus potencialidades era una de las principales actitudes que, según Sergio, estos músicos debían comprometerse a cumplir en sus inicios por más que los resultados en el *set* no hubieran sido los esperados.

Aunque la categoría Técnica evaluaba conjuntamente en el concursante la lectura y desglose de la construcción interna de la pieza musical (como su cuadratura) y cuestiones específicas del manejo de las tecnologías, Sergio distinguía y priorizaba entre ambas habilidades. Si bien entendía que la adquisición de la primera era más relevante para que estos jóvenes se perfeccionaran como músicos y

¹⁷³ El Traktor es uno de los tantos *softwares* profesionales disponibles para la práctica de *dj*ing a través de una computadora. Surgido en el 2000, permite realizar todas las operaciones creativas y compositivas que habilita una mesa de mezcla tradicional.

¹⁷⁴ Los controladores utilizados por los *DJs* (es decir, las mesas de mezcla con las que trabajaban) pueden tener varios canales o señales de sonido para ser mezcladas al mismo tiempo. Manejar un controlador de cuatro canales (con cuatro caminos musicales simultáneamente) exhibe un gran dominio técnico y también de abstracción y asociación musical. Generalmente los *DJs* iniciados o menos experimentados disponen solo de dos canales durante sus prácticas.

singularizaran un estilo; la demostración de un buen dominio de los objetos con los cuales crear musicalmente era el contenido mínimo con el que debían contar en esa instancia. Presentarse ante un concurso o una pista de baile sin cumplir con esa segunda exigencia, era para López un desprecio por la música y una actitud de vagancia ante una tarea que exige superación constante. Lo inadmisibles de estos modos de relacionarse con la práctica musical no estaba articulado con ser un *DJ* infalible en la operación con las bandejas o en la regulación de un metrónomo para los empalmes musicales sino en la disposición del músico para “dar lo mejor” de sí mismo. Y para Sergio, un aprendiz que no se esforzaba en conocer al detalle la maquinaria escogida para tocar, era indicio de “poca pasta para *DJ*”.

Tal como refiere el Capítulo 1 el virtuosismo musical era reconocido por parte del músico incluso en casos de “zapateo” (Gallo, 2012 y 2015; Gallo y Lenarduzzi, 2015). Un enganche desfasado de tempo, una perilla corrida equivocadamente, una demora o accidente imprevisto en la selección de un *track* hasta podía imprimirle al *set* cierta “magia”, “verdad” o “calidez” por denotar que estaba siendo compuesto estrictamente en vivo. Este tipo de errores y “zapateos” discutían la connotación negativa de la desaparición de la marca corporal (Strachan, 2010; Peñalba, 2010). Es más, hasta remarcaban la complejidad que rodeaba a esa práctica. En el extremo opuesto, Sergio ubicaba los errores relacionados con el uso de programas o recursos que facilitarían la tarea del *DJ*. En sus palabras: “Mandarse mocos con el Traktor es el colmo del *DJ*. Algo impresentable”. Tampoco para él su práctica estaba tensionada por el clásico debate entre los *DJs* de su camada respecto de los dispositivos físicos¹⁷⁵ o digitales¹⁷⁶ de almacenamiento musical (Araldi, 2004; Gallo y Lenarduzzi, 2016). A diferencia de los *DJs* de menor edad y gran parte de sus contemporáneos, que masivamente incorporaron las computadoras y los soportes digitales a sus desempeños musicales, este músico seguía prefiriendo tocar con discos compactos. Por más que él supiese tocar con discos de vinilos e incluso con materiales digitalizados, en el soporte musical “compact” no encontraba las

¹⁷⁵ Discos de vinilo, discos compactos.

¹⁷⁶ *Pendrives*, discos duros, celulares, computadoras.

desventajas que otros compañeros sí puntualizaban. El músico tenía totalmente incorporada una destreza motriz veloz y precisa para la manipulación de esos objetos. Verlo en acción dentro de las cabinas lo confirmaba. Los dedos de sus manos pasaban uno a uno los folios que contenían los *CDs* con movimientos secos, decididos y rápidos; su vista acompañaba ese ritmo de gran prestidigitación para buscar algún tema próximo a montar que ya estaba sonando en su mente; la inclinación hacia delante de su torso minimizaba los desplazamientos corporales a lo largo de toda una mesa de trabajo cubierta de fundas para esos discos.

Asimismo, la colección completa de “su música” la había trasladado a ese formato de *CDs* y, en cada solapa de las carpetas o fundas que los contenían, Sergio había puesto un pequeño trozo de papel indicando la ubicación de los *tracks*. Las carpetas de discos eran grandes estuches semi - rígidos que en su interior tenían pegados unos recortes de plástico fino y transparente para guardar individualmente cada disco compacto pero en este caso, cada solapa guardaba más de uno. La visualización de estos materiales la facilitaba con esa suerte de señalador musical que sumaba en todas las solapas para poder identificar de qué disco se trataba. Es más, la codificación musical realizada detallaba aquellos fragmentos de los temas (en qué minuto se encontraba y cuánto duraba) que seleccionaba con frecuencia para mezclar. Números, puntos y colores hechos con fibras y resaltadores acompañaban los títulos de los *tracks* grabados en discos compactos de igual apariencia espejada.

En este punto, la comparación entre la práctica musical desarrollada por Sergio y por los músicos de jazz analizado por Faulkner y Becker (2011), resulta explicativa. En primer lugar, ambos tipos de músicos se igualan en la capacidad que debían adquirir para retener y recordar una gran variedad de canciones y *tracks* para ser ejecutados en sus presentaciones. Una función eficiente de la facultad para conseguir, almacenar y recuperar distintos materiales e informaciones musicales simplificaba sus quehaceres y favorecía sus performances con variedad de músicas para utilizar creativamente. Entre ellos las estrategias para alcanzar esa alta memorización resulta similar. Mientras los músicos de jazz pueden tocar un gran acervo musical gracias a que las canciones de sus repertorios adhieren en su mayoría

a una misma fórmula que multiplica sus posibilidades de ejecutar un gran número de temas diferentes¹⁷⁷ (Faulkner y Becker, 2011); el *DJ* en cuestión se ayudaba a través de una sistematización minuciosa de la música que poseía.

Ese ordenamiento realizado por López era una forma de disponer de un gran número de músicas y artistas pero suponía a su vez un procesamiento musical previo (qué fragmentos eran más útiles que otros, cuál era su duración, posibles combinaciones seguras con otros *tracks*, etc.). De modo que, además de un acceso amplio y conocimiento extendido de músicas nuevas, y de una estrecha intimidad con la tecnología escogida; en Sergio la ejecución del *dj-ing* requería un desglose y ordenamiento detallado de los materiales para realizar efectivos “viajes musicales”¹⁷⁸. La memorización de toda la música con la que le interesaba tocar era posible porque, el orden en que acomodaba sus discos en los estuches y en su computadora personal implicaba el uso de señaldadores musicales y tácticas de codificación que abstraían los sonidos y elementos musicales de cada *track*, los fragmentaba y jerarquizaba para ser evaluados en sus distintas posibilidades de mezcla con otros materiales seleccionados anticipadamente. Entre los jazzeros y este *DJ*, los repertorios ejecutados, puestos en acción en cada una de sus presentaciones, son tan solo un subconjunto del repertorio posible conformado por los materiales musicales que existen en sus distintas formas. Como entidades únicas, los repertorios de los músicos de jazz y extensivamente los de los *DJs*, van siendo creados en base a sus actividades y experiencias musicales (Faulkner y Becker, 2011¹⁷⁹).

La admisión de los errores implicados en los “zapateos” como hechos posibles y de mediana o baja gravedad se desprendían también de la explicación de Sergio de la categoría Observaciones. Ese casillero lo correspondía a: “la actitud del

¹⁷⁷ Es decir que, son variaciones elaboradas de un número limitado de patrones musicales. Por lo que cualquier músico de jazz que conozca esa forma musical básica, puede tocar muchas canciones sin mucho esfuerzo (Faulkner y Becker, 2011: 52).

¹⁷⁸ En esto, la colaboración recibida de su amigo Dani para el procesamiento de lo nuevo escuchado, le era imprescindible tal como señalé en la sección anterior.

¹⁷⁹ Según estos autores, los repertorios musicales deben ser pensados como ficciones útiles que hacen referencia a un proceso personal continuo y complejo de selección, ejecución, descarte y olvido musical. Por lo tanto, entre músicos diferentes (aún con experiencias musicales similares) no pueden hallarse dos repertorios individuales idénticos (Faulkner y Becker, 2011: 59-60).

concurante”, “los zapateos”, “el mostrar disfrute” y “el mostrar que no pasa nada”. Es decir, la apreciación de la performance del aspirante completaba una totalidad musical donde su gesticulación corporal (sonreír y mirar a los *dancers* con reiteración, ser expansivo con los brazos, aplaudir, señalar al público, no estar ensimismado en las bandejas, bailar mientras se toca) potenciaba o no –según el músico–, una buena recepción musical en la pista de baile. Él aseguraba que la exhibición pública del placer del *DJ* (gestos estéticos o expresivos según Peñalba 2010) durante su actuación –ya sea en un concurso o en una fiesta multitudinaria– volvía a cualquier convocatoria más permeable, propensa a ser interpelada musicalmente y contemplativa por posibles malos pasos dados en las performances.

Entonces, las devoluciones de López estaban atentas tanto al resultado de la ejecución como al ejecutante; y cuando los jóvenes cometían traspies la respuesta redentora debía ser actitudinal, por lo que la separación entre aspectos musicales y extra – musicales no cobraba validez en la realización de esta práctica. El *DJ* se dirigía hacia los concursantes sobre sus selecciones de los *tracks* y los efectos logrados combinando comentarios del tipo: “te soltaste a los largo del *set*”, “fuiste llevando el *set* muy bien, manejaste los nervios”, “estuvo bueno porque se vio que la pasaste bien”, “me gustó que sonreíste todo el tiempo”, “cuidado con estar tan serio”, “le pusiste mucha onda cuando se te enredaron los cables”, “está joya que hayas seguido para adelante si se te fue de mambo la mezcla”. Sostener una “buena onda como *DJ*” frente las equivocaciones cometidas, también formaban parte de los saberes y destrezas musicales que el competidor (como todo músico) debía demostrar. Ser transparente con el propio disfrute y no desanimarse como *DJ*, eran las recomendaciones actitudinales más repetidas por Sergio para que “nuestro sentimiento por la música llegue a la pista de baile”.

Las palabras del *DJ* Mariano Santos ilustran lo anterior al coincidir con la visión de Sergio a propósito de otra experiencia. El *DJ* francés David Guetta protagonizó un episodio anecdótico por una falla en el dispositivo de almacenamiento musical mientras estaba a cargo de una presentación masiva en Brasil en enero del 2014 (momento de auge de su proyección internacional). Lejos de

valerle algún descrédito a su reconocimiento, la actitud tomada por este músico cuando el *set* dejó de sonar fue destacada del siguiente modo por su par argentino Santos:

“Cuando se corta la música, la gente deja de bailar y lo primero que hace es mirar al DJ para ver qué pasó. Quizás es un problema ajeno, pero la culpa recae en él. En ese sentido, Guetta estuvo bastante bien: se paró y empezó a arengar al público para que siga bailando (...)”¹⁸⁰

Por último, las palabras de Sergio en relación a la categoría de Coherencia Musical permiten analizar sus consideraciones respecto a sus preferencias musicales como *DJ*. ¿Qué música le gustaba crear en sus *sets*? ¿Cómo alcanzaba su estilo musical? ¿Cómo ponderaba y jerarquizaba esta práctica musical desplegada por otros colegas? ¿Qué era música *techno* para Sergio López? En términos generales, las performances escuchadas en estos concursos, no lograban llamar la atención de Sergio en cuanto a la música que los jóvenes seleccionaban. Por esa tendencia y para no ganar antipatías entre muchos de sus seguidores que integraban la lista de competidores o del público asistente, el *DJ* –en soledad– afirmó “no evaluar música” ya que si lo hacía, los puntajes iban a ser significativamente menores a los obtenidos. En su voz: “Si tengo que evaluar según lo que me gusta a mí, no pasa ninguno”. Sin embargo, sí se sentía forzado a intervenir públicamente cuando la música con la que tocaban los jóvenes le resultaba “imposible”, “mala”, “nefasta”, “babosa” o “se zarpaba de pizzera”. En esas oportunidades, el músico no dudaba en compartir su juicio y advertir explícitamente que el camino de un buen músico no se trazaba escogiendo “esa” música. Internamente, Sergio se sentía no tomado en serio en su figura o burlado (sentirse “un poco “boludeado”) cuando “pasaban música pizza”; le parecía que lo subestimaban en su conocimiento musical, que con animosidad intentaban engañarlo en su buena fe de iluminar o ayudar a los recién iniciados. Así como Sergio esperaba que los concursantes demuestran un mínimo de conocimiento

¹⁸⁰ Publicado el 23 de enero de 2014 en el Suplemento NO del Diario Página 12, bajo el título: “¿Cómo no tenía cinco pendrives más a mano?” (Facundo Enrique Soler). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6831-2014-01-23.html>.

sobre los equipos a manipular, pretendía igualmente que apliquen criterios de elección musical lo menos “pizzera” posible.

La idea de la “música pizza” aludía de modo descalificador a una música de moda que era mezclada por los *DJs* del momento y que no paraba de sonar en todas las pistas de baile. “Pizzera” era uno de los adjetivos más rebajados en la jerarquía musical de Sergio al denotar “lo comercial” como carente de calidad y de cualquier elemento atractivo para llegar a ser mezclado. Por lo que suponía un juicio de nula independencia ante las imposiciones de las modas y del “mercado” por parte de los músicos que la escogían. Al igual que objetaba la falta de dedicación para un buen manejo del equipamiento, la ausencia de un criterio de selección musical sensible a “lo comercial”, “lo pizzero”, “lo que se escucha en todos lados”, lo emparentaba con el defecto de holgazanería del *DJ*. De estos músicos, la pretensión depositada por Sergio era la capacidad de sorprender musicalmente; y si se optaba entre música disponible fácilmente sin haber indagado sobre novedades o incunables musicales, gran parte de la tarea de este músico estaba incumplida.

El tiempo de búsqueda y procesamiento de la música sostenían el despliegue en vivo del *DJ*. Su relevancia estaba dada por la necesidad de munirse de herramientas competentes para enfrentar el desafío de una presentación con *dancers*. Es decir que, la efectividad de la performance –en gran medida– descansaba en las tareas previas al encuentro con los bailarines de las que se había ocupado el músico. Brevemente, en los términos de López: “Con mala música o poca música, es como ir a tocar en bolas. Nunca se puede ir a tocar en bolas”. Contemplando que no siempre había coincidencias plenas con los gustos musicales de los concursantes, Sergio solamente esgrimía sus diferencias frente a “lo pizzero” lo cual cargaba con la cualidad despectiva de no aportar a la singularización del *DJ*. De todos y de nadie a su vez, la “música pizzera” atentaba con la generación de un estilo propio al volver al músico un mero reproductor de las músicas de *otros*.

El *techno* era la principal variación electrónica que caracterizaba a Sergio como *DJ*, sin embargo era crítico y selectivo sobre las distintas expresiones que podían contenerse en esa denominación. La expresión del *techno* que a él le gustaba

tocar raramente la encontraba plasmada en las competencias y exhibiciones salvo entre aquellos *DJs* iniciados que se habían formado con él. Según su preferencia, se inclinaba por “el *techno* que se tocaba antes” entre 136 y 148 *beats per minute* (de hace unos diez años aproximadamente), es decir el *techno* con mayúsculas por poseer la “fuerza” y “dureza” que para él lo define como tal. En contraposición, delineaba una tendencia a tocar un “*techno* blando”, “menos duro”, “*deep*” que oscilaba entre los 123 y 135 *beats per minute*¹⁸¹ y que se parecía “más a Lady Gaga que al *techno*” en sí mismo. Igualmente, la representación de esta música menos atrayente para este *DJ*, la ubicaba en el club de baile Tacna referido en el Capítulo 1 en la descripción de su trayectoria biográfico – musical. Conocido como ícono del *techno* local, para Sergio en ese club de baile se tocaba un “*techno* de / para putitos” o un “*techno* de / para chetitos” al que le faltaba el “*power*”, el rasgo “industrial” y de “oscuridad” que él sí imprimía a sus performances. El músico acompañaba esas explicaciones valorativas sobre aquello que no le gustaba imitando a un varón de gestos afeminados y voz aguda que tiraba besos al aire en cualquier dirección tal como lo hacen las reinas de la belleza, o bien en la figuración de alguien que estaba fumando un cigarrillo de marihuana ridiculizándolo repitiendo una y otra vez las frases: “todo bien”, “soy re copado”, “uh, ¡qué flash!”¹⁸².

Referencias de este tipo centradas en comportamientos de niños, sexuales y/o en la feminización de los varones para resaltar una suerte de debilidad o carencia en la potencia musical de las performances de otros músicos estaban extendidas entre estos *DJs* y amantes del *dance*. La descalificación de la música que se alejaba del estilo de Sergio se realizaba por la negativa; es decir por una supuesta pérdida o insuficiencia de una intensidad por la cual no quedaban “cagados a palos” (como a él si le gustaba). Lito sobre la agrupación de *DJs* nacionales llamada Poncho¹⁸³

¹⁸¹ Tendencia que según él también afectaba al resto de las variantes electrónicas como el *house* que pasó de tocarse en un rango de 128 y 132 a uno entre 120 y 127 *beats per minute*.

¹⁸² La comprensión de esta actuación se completa con lo descrito en el Capítulo 2 relativa a la posición de rechazo público del este grupo de músicos y amigos sobre los consumos de sustancias psicotrópicas.

¹⁸³ Integrada por Javier Zuker, Leandro Lopatín y Fabián Picciaro.

(responsable de uno de los *hits* del verano de 2012) dijo en un desayuno compartido al oír una canción: “Qué putos que son esos... con esa mierda que hicieron”, mientras en una burla tarareaba la melodía como si fuese una composición infantil. Y Emiliano, cuando a la salida de un boliche de Ramos Mejía y escuchar música electrónica en un volumen alto saliendo de un auto, gritó: “¡David Guetta chupame la pijaaa!”. La denominación “de putitos” o “para putitos” acercaba a esas *otras* producciones musicales hacia expresiones musicales como el *pop* o la música *disco*, operando como un significante que apuntaba a reforzar ciertas correspondencias occidentales entre elementos o propiedades musicales (menos *beats per minute*, uso de vocales en los temas, voces femeninas, frases o letras de contenido amoroso, sonidos agudos) y lo femenino (Gilbert y Pearson, 2003; Ramos López, 2003).

Sin evaluar grados efectivos de inclusión social vale destacar que, en un contexto signado por la reafirmación de valores vinculados a la tolerancia hacia los *otros* y la liberación individual, la desautorización de cuestiones de repertorio y de ejecución musical de colegas, estos sujetos la expresaban reponiendo asociaciones propias del modelo heteronormativo del tipo: lo femenino / lo pasivo (también en el comportamiento sexual) / lo de baja intensidad / lo suave o de menor velocidad / la feminización de la homosexualidad masculina. Las ejecuciones competentes “... como signo de un carácter y actitud debidamente profesional.” (Faulkner y Becker, 2011: 201) entre estos músicos y amantes *dance*, adoptaban la proyección de un punto de vista ético relativo a lo femenino y lo abyecto (Figari, 2008; Blázquez, 2008b) mediante chistes, insinuaciones y reprobaciones categóricas para establecer no solo qué era “buena” y “mala música” sino también qué era y no era “música” más allá de las diferencias estilísticas con concursantes y compañeros de la práctica.

En síntesis, la comprensión de la práctica musical del *DJ* en manos de Sergio López exigió un recorrido similar a abarcar un iceberg. Lo que por él se escucha (y en consecuencia se baila) en cada una de sus ejecuciones en vivo es una muestra no solo de sus posibilidades compositivas sino de una gran serie de habilidades y destrezas que como músico debió forjar y que resultan en sus *sets*. La incorporación de una participación coral en la búsqueda, recolección y selección musical favorecía

la demanda de mantenerse actualizado y munido de un gran acervo de materiales para crear, y reforzar simultáneamente la cercanía con “su gente”. La destreza de recibir y fomentar ayudas musicales por parte de sus seguidores y amigos, estaba a su vez habilitada y sintonizada con las consideraciones de Sergio respecto a la “buena” y “mala música”, a los saberes mínimos requeridos para el reconocimiento del virtuosismo del ejecutante y la modulación de su propio desempeño con las bandejas. En este sentido, las habilidades destacadas por este músico para todo *DJ* (y en especial para los recién iniciados) no estaban articuladas a una tecnología específica para almacenar o para crear sino más bien a cuestiones actitudinales que demuestren superación constante, “amor por la música” y la aplicación de criterios personales para singularizar la propia práctica. Por él, el desempeño de un *DJ* era evaluado como una generalidad musical que integraba la transparencia y expresividad del ejecutante y los resultados del *set*. En este sentido, lo provocado en los *otros* estaba ligado a lo que el músico sentía y demostraba en su enlace con la música.

En relación a la demanda de conocer y disponer de una gran cantidad y variedad de músicas para armar las distintas performances, ello involucraba un ordenamiento y procesamiento previo de los materiales musicales para ser reconocidos, descompuestos en sus elementos constitutivos y empalmados entre sí. El uso creativo y efectivo de los recursos compositivos implicaba que el *DJ* haya considerado con antelación su potencialidad para ser mezclado. La respuesta a la pregunta de Faulkner y Becker (2011) sobre la cantidad de música que los músicos de jazz necesitan saber para poder actuar en vivo, aplica a este caso de estudio: si bien Sergio debía conocer y recuperar (es decir, memorizar) muchos *tracks* para desarrollar sus performances, ese saber descansaba en las tareas de codificación, procesamiento y orden de los materiales musicales que realizaba más allá de las pistas de baile y que debían estar listas para cada ejecución.

En cuanto a lo estilístico, si bien este músico prefería tocar un “*techno* de antes”, había logrado adaptarse a una versión con menores pulsos por minuto pero que respondiese a la misma esencia de la música que le gustaba. Los límites que

trazaba con claridad para su práctica y para la apreciación del repertorio de sus colegas eran a través del “*techno* putito” o “de putos” y el de la “música pizzera”. En una proyección estética y ética, el primero lo distinguía a Sergio de versiones que descalificaba como femeninas, infantiles o atractivas para varones homosexuales o feminizados por ser menos “*power*”, “intensas” y “oscuras” que las que él tocaba. El segundo, significaba un posicionamiento más categórico del *DJ*: “la música pizza” rozaba su consideración de no música por su falta de “calidad” y por ser un “producto del mercado”, “de la moda”.

4.3. Ahijados buenos, hijos desobedientes

La figura de Sergio López convocaba a su alrededor una gran cantidad de *DJs* recién iniciados y jóvenes que deseaban emprender su mismo camino musical ya que entre sus virtudes estaban la accesibilidad para ser consultado y la disposición para alentarlos a concretar sus sueños. Sin embargo, este músico era selectivo para socializar sus secretos más preciados sobre su *expertise* musical y “compartir cabina para tocar juntos”. Esas experiencias solo las vivenciaban aquellos jóvenes que habían sido instruidos o preparados de manera formal¹⁸⁴ o informal¹⁸⁵ por parte de este *DJ*; y con quienes además de empatía personal, había una empatía estilística. Los vínculos de amistad que finalmente ligaban a estos músicos inexpertos con su ídolo de notable trayectoria eran significados en términos de filiación o padrinazgo para denotar un enlace más estrecho. Es decir, la proximidad afectiva combinada con intereses relativos a la misma práctica musical era afín a la cercanía evocada con gran parte de las amigas tras la denominación “tío” y “sobrinas” o “padrino” y “ahijadas” ya que, sus discípulos eran introducidos como sus “hijos”, “ahijados”, “sucesores”. Ellos reflejaban las preferencias musicales de Sergio aunque no necesariamente una coincidencia plena en la modulación y proyección del quehacer del *DJ* por lo que el proyecto de “tocar juntos” se volvía problemático y efímero con

¹⁸⁴ En alguna de las escuelas o institutos donde se desempeñó como docente.

¹⁸⁵ En clases particulares o durante las visitas de amigos.

algunos de estos jóvenes mientras que con otros, poco interesante desde el punto de vista del músico en cuestión.

Una vez abordados los distintos elementos y aspectos sociales que inciden y constituyen el desarrollo y la singularización del *dijing* en las manos de Sergio López, la comprensión de su práctica se completa con la descripción de las diferencias, conflictos y dinámicas de negociación (Faulkner y Becker, 2011) surgidos con aquellos amigos – seguidores en tanto colegas que son menores a él. En este sentido, las preguntas que corresponden a esta sección son: ¿quiénes eran los elegidos para tocar con Sergio y por qué? ¿Cómo era tocar con amigos y discípulos por su parte; y cómo los integraba a la práctica? ¿Qué consejos y recomendaciones proclamaba? ¿Según estos jóvenes, cómo fue tocar con el músico admirado y con quien emprendieron el camino del *DJ*? ¿Qué tipo de diferencias se evidenciaban entre ambas modulaciones de la práctica musical? ¿Cuáles son las nuevas mediaciones y perfiles de músicos que emergen en el recambio generacional de este mundo del arte?

Emiliano formaba parte del círculo con más llegada a Sergio, era uno de los que se turnaban para asistirlo durante las “salidas” porque afirmaba conocer las “mañas de su amigo” para cuidar los estuches con discos, “su humor y sus tiempos” para recibir chistes o comentarios luego de haber tocado y sus necesidades para permanecer presentable cuando le acercaba toallas para que se seque el sudor. Hasta que Dani no ganó mayor cercanía con el *DJ*, este joven era su mano derecha más confiable y antigua. Pero por la sumatoria de diferencias cuando tocaban juntos, la decisión de Sergio había sido de apartar entre sí su tarea musical de los lazos personales que los unían. Las incursiones de este joven en la práctica *dijing* eran relativamente recientes teniendo en cuenta la cantidad de tiempo de su amistad. Por la reiteración de asistencia y acompañamiento a Sergio, él se definía como un “*DJ* de teoría sin práctica”; además de sus devoluciones como *dancer*, en las charlas con el músico hacía comentarios y sugerencias respecto a cuestiones propias de la ejecución musical. Y luego de varias insistencias de su amigo para que “se anime a probar mezclar”, Emiliano empezó a trazar su propio camino como *DJ*. La adquisición de

equipos para mezclar no tardó en concretarla, y los ensayos y visitas por las tardes empezaron a alternarse también en su casa de San Miguel compartida con su hermano.

Las primeras presentaciones de Emiliano ante una pista de baile, estuvieron habilitadas por Sergio haciéndole un lugar en sus propias “fechas” para que lo preceda o para “compartir cabina”. Estrictamente este joven no se encargaba del *warm up* porque tocaba música (en estilo y cantidad de *beats per minute*) muy similar a la sesión central. Por lo tanto, este *DJ* cedía pequeños tramos del tiempo de su propio *set* para que Emiliano empalme sus mezclas o directamente armaban juntos una ejecución conocida en el ambiente *dance* como *back to back*¹⁸⁶. En un principio, según Sergio los comportamientos de su amigo en la cabina eran referidos a una posible ignorancia sobre cómo debía proceder, aunque albergaba dudas de esta explicación justamente porque sabía en profundidad de sus conocimientos técnicos y de las situaciones que lo incomodaban como músico. Entre estas últimas, había dos que lo irritaban particularmente y que ocurrían cuando tocaban juntos y separados. Por un lado, la falta de disposición de Emiliano para adaptar ambas performances a una ejecución simultánea; esto era: fallas en las negociaciones imprescindibles del trabajo colectivo para alcanzar un objetivo común. Tal como lo observan Faulkner y Becker a propósito de la acción colectiva entre los músicos de jazz que sesionan juntos:

...cuando las personas actúan juntas en pos de un objetivo común, no actúan al azar ni tampoco responden a la situación sin pensar (...) sino que, más bien, negocian. Como lo que hacen lo hacen juntos, en grupo, nunca siguen simplemente el plan de una persona ni las decisiones ya tomadas colectivamente. (Faulkner y Becker, 2011: 273)

¹⁸⁶ En este formato de presentación, los *DJs* comparten simultáneamente la cabina y la manipulación de los equipos para un mismo resultado musical. El *back to back* se trata de una suerte de diálogo musical (un ida y vuelta musical) en el cual los distintos *DJs* intervinientes se van relevando mutuamente para crear un *set*. En este caso, las elecciones musicales tomadas por cada músico deben estar sintonizadas estilísticamente entre sí. La alternancia de cada músico es decisión de los mismos ejecutantes: pueden turnarse para empalmar un *track* cada uno o bien cada dos, tres o más *tracks*. Además, el *DJ* que por un momento está en un segundo plano compositivo, puede o no intervenir a través de la generación de efectos musicales.

Desde el punto de vista de Sergio, las decisiones tomadas por Emiliano para participar en el diálogo musical, no demostraban tener en cuenta la presencia de un compañero, más bien sus mezclas quedaban desajustadas de las del otro músico, afectando la coherencia e integridad del *set*. Específicamente, las selecciones del *DJ* con menos experiencia generaban ondulaciones de cambio de *tempo* que no eran propias de los “viajes musicales” de López generándole una desorientación en la habituación de su práctica. Este último, esperaba que Emiliano (siendo quien se incorporaba y beneficiario de sus favores) se preste a ser guiado en la conducción de la propuesta musical o bien que negocie –de modo más horizontal y explícito– cada una de sus intervenciones. Para ello, la corrección de la actitud corporal de Emiliano, el otro músico la estimaba urgente ya que, con una inclinación cerrada de su torso hacia adelante las miradas entre ellos para intercambiar mensajes de negociación musical, eran imposibles de ser recibidas. Las ubicaciones corporales de los *DJs* en las ejecuciones conjuntas debían ser perfiladas para facilitar las miradas y pequeños gestos comunicativos (Peñalba, 2010) (ademanos, medias sonrisas, palmeadas en la espalda, señalamientos con los dedos hacia las perillas o discos) que podían anticiparle y orientar al otro los pasos musicales a realizar o la conformidad con los resultados de su vivo compartido.

Por otro lado, además de las molestias precisadas por Sergio durante la acción musical conjunta, el desarrollo de Emiliano como *DJ* atentaba contra la práctica de su amigo en su instancia individual al adelantarse a pasar *tracks* que correspondían a “su música”. Es decir: el “*DJ main*” consideraba que su discípulo usaba materiales musicales de un repertorio que no había salido de sus propias indagaciones ni de un procesamiento personal. Como fue indicado anteriormente, la conformación de “la música de Sergio” no solo era relevante porque le permitía labrar un estilo musical (con sus clásicos y novedades mezclados en sus *sets*) sino que esa identificación condensaba un tiempo precioso de trabajo del músico y de otros sujetos que no quería perderlo si alguien mezclaba así antes que él. En su consideración, la perfección musical de Emiliano escalaba, al ritmo que descendía su honestidad y

lealtad para gestionar su dedicación al *dijing*. Dani, en su contraposición, conquistaba el aprecio y valoración de Sergio como su confidente musical.

En el último tramo del trabajo de campo, Emiliano y Sergio no podían encubrir con facilidad -ante el resto del grupo-, que sus relaciones estaban resentidas a partir de la acumulación de las diferencias descritas. Las fisuras en su proximidad eran cada vez más evidentes ante la solidificación de la proyección musical de este “ahijado” desobediente. Se sumaba que las “fechas” de Emiliano para tocar –en muchas oportunidades– eran conseguidas por él (sin intermediación de su mentor) y coincidían con algunos lugares donde frecuentemente Sergio tocaba. La posible saturación de una misma oferta musical en un mismo local y el hecho de que Emiliano se haya “cortado solo” luego de haber recibido tanta dedicación por su parte, le preocupaba a López en la planificación de su tarea como *DJ* y también le dolía desde lo personal. El tramado entre intereses musicales, económicos y vinculares que había tejido a través de su práctica como *DJ*, de alguna manera estaba siendo cuestionado desde el interior de su círculo más íntimo. Las diferencias surgidas ante la incursión musical de Emiliano decantaban en Sergio como datos empañados respecto a un cambio de escenario de las alianzas y redes colaborativas (Jacoby, 2011; Boix, 2012 y 2015; Irisarri, 2012 y 2015; Gallo, 2012 y 2015; Gerber Bicecci y Cobos Pinochet, 2012) necesarias para desarrollarse como músico y fortalecer una “movida” propia. Si bien era claro que “su gente” le había sido y le estaba siendo indispensable para *hacerse conocido* y alcanzar el sueño de vivir de su arte; su prescindencia se transparentaba ante las desavenencias con este discípulo. Como con el resto de los *DJs* recién iniciados, Sergio había sido una pieza clave para despertar pasiones musicales y marchar en un camino incierto, personal, no formalizado y de contactos desconocidos. Pero que, para sus sucesores inmediatos (recordemos que Emiliano solo tenía cinco años menos que su ídolo) la modulación de la práctica y los desafíos musicales se formulaban con pequeñas y significativas diferencias.

Dicha tendencia de afrontar la práctica del *DJ* y su gestión con algunas modificaciones a lo incorporado y profesado por Sergio, se pronunciaba entre

aquellos seguidores aún más jóvenes que Emiliano y que aspiraban a una dedicación musical con un rédito económico que les permitiese vivir del *dijing*. Santiago era otro de los “ahijados” favoritos de este *DJ* central aunque esa distinción no correspondía a coincidencias plenas en sus gustos musicales o en sus anhelos como músicos sino en los sucesivos apoyos y asistencias que el joven dispensaba para la labor de Sergio. Su relación había nacido bajo el formato de alumno y profesor en una de las escuelas de *DJ* donde Sergio había trabajado y luego de un corto tiempo se había transformado en una amistad. Como *dancer*, este joven asistía eventualmente a las “fechas” de Sergio y como *DJ* muy pocas veces había compartido cabina con él. A pesar de gustarle “la música” de López, sus intereses como músico anhelaban otros rumbos como la experimentación digital con formaciones musicales más tradicionales. La técnica del *dijing* la aplicaba dentro de la banda (de guitarras, bajo y batería) que integraba con su hermano y amigos; y como aprendizaje mediador en su búsqueda de ser productor. En este sentido, estar al frente de una pista de baile era una actividad que realizaba esporádicamente.

Las instancias de contacto entre ambos músicos estaban vinculadas con A.D.I.S.C. ya que Santiago era quien lo actualizaba de las novedades de esa agrupación por las colaboraciones que realizaba¹⁸⁷. Durante los concursos y eventos organizados por esta asociación, el joven asistía al *DJ* en sus requerimientos como jurado y figura destacada¹⁸⁸. Entre ellos intercambiaban opiniones sobre el presente de esta práctica musical y en sus reconstrucciones en nuestras charlas, las diferencias entre sus puntos de vista eran claros: mientras Santiago demandaba sutilmente una presencia más activa por parte de Sergio en las discusiones que estaban surgiendo

¹⁸⁷ Santiago Méndez era uno de los coordinadores del Área de Juventud dentro de la asociación. El programa A.D.I.S.C. Juventud tenía como objetivo intervenir directamente con actividades y en políticas destinadas a los sectores juveniles. Trabajaban en articulación con otras organizaciones de la sociedad civil.

¹⁸⁸ Sergio López además de ser miembro de A.D.I.S.C. y jurado de los concursos, se desempeñaba como uno de los referentes principales del Área de *DJs*.

dentro de la agrupación para su *refundación*¹⁸⁹ (“que aparezca”, “que vaya a las reuniones”), este músico se mostraba desinteresado ante ese pedido de mayor involucramiento porque “no tenía tiempo”, “no sabía qué podía aportar” y porque estaba peleado con tal o cual integrante. Santiago insistente le solicitaba que deje de lado las discusiones con los otros socios debido a que, por orientar esfuerzos hacia la misma dirección, la asociación podía alcanzar sus nuevos objetivos y cerrar la mala etapa que atravesaban en cuanto a inactividad e inestabilidad económica.

Brevemente, Santiago intentaba que Sergio reflexione sobre la relevancia que esa institución adquiriría para el ambiente del *dance* local, sobre todo a partir de algunos cambios en las dinámicas de esta producción musical y de los trágicos episodios en eventos electrónicos que los volvían blancos perfectos de todo tipo de críticas y sospechas, afectando sus continuidades laborales. Volver a nuclear a sus integrantes históricos; agregar nuevos socios; favorecer diálogos y nuevos emprendimientos entre colegas (sean profesionales o amateurs); discutir líneas de acción para formalizar, regular, proteger¹⁹⁰ el trabajo de *DJs*, sonidistas, iluminadores y personal dedicado a la organización de estos eventos musicales eran los principales argumentos mediante los cuales Santiago buscaba animar el compromiso de Sergio. Sin embargo, las explicaciones de López reponían una y otra vez una distancia con el diagnóstico del joven a quien le recomendaba que “no deje de tocar”, “que no se deje llenar la cabeza”, “que no trabaje al pedo para otros” y que “no pensaba comerse la pija de nadie otra vez” (en relación a las peleas reiteradas que mantenía con algunos miembros).

La mirada y expectativas de Sergio sobre la institución eran diferentes a las de Santiago. Las del primer músico respondían a las contadas funciones que hasta

¹⁸⁹ En A.D.I.S.C. la continuidad de sus actividades ha sido intermitente desde su nacimiento como también ha sido como variable su cantidad de socios. En los últimos años, esta asociación se propuso avivar su funcionamiento (por ejemplo, no depender tanto de los sponsors de empresas equipamiento y proponer una agenda de actividades propias), lanzar nuevos proyectos ligados con el espectáculo e incrementar sus metas. Por este motivo, se volcaron hacia un pedido de mayor participación a sus miembros integrantes, campañas para la captación de nuevos socios, una creciente visibilización entre los distintos actores del espectáculo y la generación de instancias nuevas y alternativas de debate y promoción musical. Asimismo, se propusieron realizar aportes para campañas de concientización y prevención ciudadana como en el uso de sustancias psicotrópicas, alcohol y educación vial.

¹⁹⁰ En cuanto a protección médica, legal y fiscal.

ese momento había desempeñado para la asociación (como jurado, exhibidor de marcas de equipamientos musicales que los esponsoreaban o colaborador en tareas puntuales de difusión) y también al modo en que había forjado su trayectoria musical (como trabajo informal¹⁹¹, en una proyección autónoma o individual con gran presencia de “su gente”).

Y las del segundo estaban articuladas a una experiencia musical labrada por una participación visiblemente colectiva en emprendimientos con otros músicos, de experimentación tecnológica¹⁹² y de incursión como productor¹⁹³, enmarcada por las inquietudes nacientes relativas a la situación de los músicos independientes que por esos años emergieron en el contexto general de la música argentina (Lamacchia, 2012; Quiña, 2012 y 2014; Boix, 2012 y 2015). Sobre esto, cabe destacar que, durante el trabajo de campo, conocí a Santiago en una charla organizada en la E.M.B.A.¹⁹⁴ sobre las condiciones de trabajo formal e informal en el oficio del *DJ* a

¹⁹¹ Sergio cobraba su *caché* en dinero en efectivo (sin factura) y al finalizar cada una de sus presentaciones. A la salida de los locales, él y “su gente” esperaban en la vereda a que el cobro por la actuación recientemente concluida se efectivice. Por ejemplo, para 2012 para un set de tres horas el pago estimado que recibía este *DJ* rondaba entre \$1500 y \$2000; y en muchas ocasiones de ese monto debía destinar un proporcional al pago de los músicos con los que había compartido el *line up*. Cuando lo invitaban a tocar a otras provincias, los gastos de los pasajes, hoteles (en caso que fuera necesario) y viáticos corrían por cuenta de quienes lo habían invitado. Ellos también se encargaban de la gestión y planificación de estas “salidas a tocar” (comprarle los pasajes, elegir los hoteles, etc.); y los arreglos eran telefónicos o vía redes sociales.

¹⁹² Para una ampliación de los cambios en el panorama tecnológico y estético de la producción musical local (a los cuales está articulada la actividad de este joven), ver: Gallo y Semán 2015.

¹⁹³ En relación a la importancia y al atractivo que recientemente adquirió la actividad de productor musical para los *DJs* (que marca una nueva tendencia en la práctica), Emiliano Peralta, un joven de la escena electrónica local, declaró en el *site* especializado Buenos Aliens: “...el origen de toda escena electrónica está en la producción: la música va del estudio al disco y luego, como paso último, del disco a la sesión del *Dj*. La creación principal está en hacer música, si no hay productores ¿cómo habrá música nueva? Es el corazón de todo a mi punto de vista...”. Disponible en: <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.59727.t.sin-productores-no-hay-musica-nueva.htm>

¹⁹⁴ Escuela de Música de Buenos Aires.

cargo del músico y abogado Esteban Agatiello¹⁹⁵ (uno de los principales promotores del debate surgidos a partir del 2000, sobre los derechos intelectuales de autores, compositores, intérpretes y productores fonográficos argentinos) (Lamacchia, 2012¹⁹⁶).

Finalmente, la modulación musical incorporada por Sergio se observa tensionada en el acercamiento de Rulo López hacia esa práctica. Desde el primer momento de su ingreso a una escuela de *DJ* en San Justo, Rulo se convirtió en el alumno predilecto de Sergio y con quien recreaba el vínculo que él había tenido con su profesor Oscar Calderón como su protegido. La potencialidad técnica y la sensibilidad musical que encontraba en este joven todavía menor de edad, le recordaba los halagos que Oscar Calderón le había dispensado en sus comienzos. Por esto y por compartir el mismo apellido, Sergio no dudó en llamarlo “mi hijo” y en esmerarse para promocionarlo mucho más que otros alumnos o conocidos. El camino para *hacerse conocido* empezaba a acortarse gracias a la confianza que le infundía su profesor y a las oportunidades ofrecidas tempranamente.

¹⁹⁵ Integrante de la Unión de Músicos Independientes (organización civil sin fines de lucro que representa a nivel nacional a músicos locales autogestionados de diversas procedencias musicales con el propósito de mejorar el desarrollo de esa actividad), del Instituto Nacional de la Música (ente público no estatal que se propone apoyar, fomentar, preservar y difundir la música en general y la nacional en particular) y uno de los autores del *Manual de Formación* para músicos independientes escrito por ese instituto. Durante esa charla, Esteban Agatiello explicó de manera muy básica y pedagógica que la actividad de los músicos en Argentina no tiene regulación alguna. Para ello, distinguió en un pizarrón, las diferencias entre el trabajo en relación de dependencia (detallando que se trata de una relación jerárquica, monetaria y técnica) y el trabajo como autónomo. La asistencia a esta charla fue variada: estuvo compuesta por estudiantes de esa escuela de música y por *DJs* de distintas edades, procedencias territoriales y estilísticas que desarrollaban su práctica de manera informal. El músico y abogado recorrió con detenimiento cada uno de los casos de presentaban asistentes trabajadores y les recomendaba distintas estrategias para regularizar su actividad en lo fiscal. Todos ellos exponían casos de trabajo informal, de bajo reconocimiento económico y de acuerdos laborales con los dueños de los locales, perjudiciales para ellos y a los que debían acceder para poder continuar con su trabajo. Para muchos de ellos, esas actividades musicales eran su único ingreso económico.

¹⁹⁶ Sintéticamente, a partir de los cambios suscitados en el panorama cultural de la Argentina contemporánea, en el contexto local se instaló un debate en torno a las condiciones laborales que regulan distintas actividades artísticas en general (danza, música, teatro, audiovisuales), a la expansión de sus formas de organización autogestiva y colectiva, y a los nuevos modos de relación con el Estado (Lamacchia, 2012; Boix, 2012 y 2015; Quiña, 2012 y 2014; Romero, 2005; Sluga, 2011). En el caso de la música, las transformaciones de la industria discográfica y la emergencia de la producción musical independiente, este debate -integrado por distintos actores- visibilizó la compleja trama entre aspectos técnicos, éticos, estéticos, políticos, económicos y simbólicos que atraviesan, afectan y limitan la situación laboral, creativa y de difusión de artistas; y que decantó en distintas jornadas de reflexión, movilizaciones (como Músicos Argentinos Convocados) y pedidos formales de normativas ajustadas a los tiempos que corren para la protección digna de músicos, intérpretes, compositores y productores argentinos.

Oriundo de San Justo, hijo de una empleada doméstica y un trabajador de mantenimiento en una dependencia pública, Rulo López compitió y ganó en varios concursos de *dijing* cuando no había alcanzado los 20 años de edad y apenas se había ejercitado unos meses en el curso. Incluso Sergio aseguraba que estaba listo para participar en instancias más exigentes que las de su nivel pero al no querer que gane enemistades innecesariamente, le aconsejaba ir “paso a paso”, que “no se apure”, que a él le “había ido bien porque siempre fue humilde y respetuoso”, que siempre lo había “salvado” el “no creérmela”. En una de esas competencias fue cuando lo conocí a Rulo introducido por el *DJ* como “su hijo”. Tímido y con una sonrisa que escondía al sentirse expuesto por las palabras de su profesor, me contó que nunca había soñado “llegar tan lejos con la música”, que ni siquiera sabía del talento que tenía. Agradecía entonces haberse cruzado con Sergio, de quien valoraba su calidad humana y sus aptitudes como músico. Con el correr del tiempo y como en los casos de sus otros discípulos, López incorporó a Rulo al resto del grupo de amigos y seguidores, pero cumplía con una asistencia esporádica a sus presentaciones hasta que sus participaciones solo las restringió a las “fechas” en las que compartía cabina con el “*DJ main*”. Para este último, tocar con “su hijo”, le provocaba un placer único. Era el colega ante quien más se notaba su disfrute, los halagos que le dispensaba se advertían menos impostados que con otros músicos iniciados, y –desde lo técnico y lo estilístico– sentía un nivel parejo. La intención de Sergio buscaba prolongar esas experiencias y en un futuro –no muy lejano– planeaba una dupla con Rulo para performar conjuntamente.

Luego de un tiempo de haber terminado el curso de *DJ*, de no competir más en concursos y de gozar con cierto reconocimiento por ser *el hijo de*, Rulo trató exitosamente de multiplicar sus oportunidades para crecer aprovechando los contactos que le proveyó su profesor y también los que por su cuenta comenzaba a cosechar en el barrio, entre amigos de la infancia con quienes seguía saliendo, entre seguidores de Sergio que no formaban parte de su círculo íntimo y entre los organizadores de los boliches. Durante las salidas para ir a ver “tocar” a su ídolo, este joven no permanecía muy unido al grupo, en soledad recorría los locales y se armaba

de propios amigos contemporáneos a su edad. Su agenda de presentaciones era paralela a la de Sergio antes de tener sus 22 años de edad. En un lapso muy acotado, la incorporación de saberes sobre el *dijing* y la proyección como músico lo habían acercado y a la vez distanciado de su profesor.

En la nueva instancia de su relación, las invitaciones a “tocar” por parte de Sergio se cortaron voluntariamente y en nuestras conversaciones individuales como en las grupales, la presencia de Rulo dejó de ser reclamada y mencionada. Y así como había sido expansivo en los elogios cuando su “hijo” era una promesa, el disgusto por el enfriamiento de ese vínculo trataba de no hacerlo público. El foco principal de la molestia con Rulo lo dirigía hacia los amigos que se había hecho por ser “mala junta” y por algunos comportamientos que consideraba desacertados como el consumo de sustancias psicotrópicas y alcohol¹⁹⁷. Pero las bifurcaciones en la modulación de sus prácticas se mostraban más profundas.

Mi contacto con Rulo prosiguió un breve lapso a pesar que ya no compartía las salidas con “la gente de Sergio”. Por su parte, no estaba al tanto de los últimos sentimientos de López, su distanciamiento lo encontraba natural entre dos músicos con trayectorias, motivaciones y edades distintas. Después de Sergio, los ojos de Rulo se posaban en Damián Campos¹⁹⁸, un músico electrónico local (pocos años mayor que él) que comenzaba a proyectarse internacionalmente como *DJ* y como productor. De ese músico, le gustaba cómo “estaba armando su carrera”¹⁹⁹ siendo tan joven y que había logrado “viajar a tocar afuera”.

El camino trazado por Rulo para su dedicación musical se realizaba desplegando una personalidad proactiva (Woodside y Jiménez, 2012) donde evaluaba usar otros recursos: además de la disposición de redes de amistad (Boix, 2012 y 2015; Jacoby, 2011; Woodside y Jiménez, 2012; Irisarri, 2012 y 2015; Gallo, 2012 y

¹⁹⁷ En esto, Sergio se posicionaba jerárquicamente ante el joven, como si supiese que sus decisiones eran equívocas para el objetivo que pretendía.

¹⁹⁸ Junto a Mariano Muñiz, Damián Campos formó parte de la primera formación de *DJs* Technoheads con quienes Sergio consolidó las Fiestas Technoparty.

¹⁹⁹ Vale destacar que esta terminología para referir a la práctica musical desarrollada no fue registrada en el uso de Sergio.

2015) contemplaba la relevancia de hacerse conocido rápidamente, la gravitación de la proyección internacional²⁰⁰ y que, los lazos afectivos que también sostenían su quehacer musical puedan evidenciarse más instrumentales y de menor compromiso. En este sentido, si bien estaba agradecido por los favores que Sergio le había realizado, no se sentía forzado o en deuda para con el *DJ*; aceptaba con relajación que ese vínculo tan estrecho se había disuelto y quizás otros proyectos los volverían a unir. Entre sus pasos para asegurarse una circulación amplia por distintos nichos *dance* e instalar en poco tiempo su arte más allá de lo que él había podido gestionar hasta ese momento, el joven había ingresado a una agencia de *DJs*²⁰¹. Y para ello, me solicitó que le redacte su biografía musical en castellano e inglés, y poder adjuntarla con su foto y algunas muestras de sus producciones a esos *books* de promoción. Mientras para Sergio (como para muchos otros de su generación), la incorporación a una agencia de *DJs* suponía una pérdida del control de su autonomía musical y de sus libertades para decidir con quiénes y dónde tocar; para su “hijo” descarriado autogestionarse como músico podía contemplar una estancia –al menos temporaria– en esas empresas de desarrollo.

Incluso, Rulo tampoco era tan celoso con la música que tocaba y a través de la cual había constituido su estilo. Si bien sabía que un buen repertorio dependía en gran medida de lo que conseguía como música, su inquietud por eso no era tan pronunciada. En su visión, la preocupación por los incunables y las novedades musicales estaba atenuada y a su servicio (como un recurso más que lo potenciaba

²⁰⁰ Las declaraciones del joven *DJ* local Emiliano Peralta avanzan sobre este punto de la proyección internacional como alternativa sólida para continuidad en esta dedicación musical y subrayan las ventajas de residir o viajar con frecuencia en Europa siendo músico. Este *DJ* afirmó que no puede vivir sin hacer música pero a la vez no puede hacer música donde nació, situación que lo compromete desde lo personal. Asimismo, aseguró que, como lo relevante es “hacer funcionar el negocio” a través de un artista convocante, el músico debe buscar apoyo desde Europa (artistas y clubes) y “...cuando el promotor argentino ve eso, corre a escuchar el material, o a bookear de una, porque tiene la promoción asegurada.”. De modo que la conexión internacional multiplica las chances para recibir apoyo y “fechas”, y simultáneamente genera un impacto positivo en el reconocimiento y contrataciones del país de origen del músico. Disponible en: <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.59727.t.sin-productores-no-hay-musica-nueva.htm>.

²⁰¹ En términos generales, las agencias de *DJs* se encargan de la promoción y desarrollo artístico de *DJs*, músicos y productores dedicados al mundo electrónico o a eventos de entretenimientos. Entre sus tareas se encuentran: producción de eventos propios, reclutamiento de artistas, contrataciones en el ámbito nacional como internacional a través de alianzas estratégicas entre agencias, asesoramiento integral de materiales musicales, difusión de novedades musicales.

pero no lo definía). Mezclar música del momento, “más comercial”, repetirse en sus elecciones no lo tomaba como una falta al ethos del *DJ*. En su voz:

Yo trato de tener todo lo que puedo de música y de buscar sonidos nuevos, texturas nuevas en lo que produzco pero a veces tenés que tocar otras cosas también. Un poco como que tenés que tocar casi todo. No te voy a pasar Maxi Trusso pero tampoco soy boludo. Hay cosas que la gente pide. Qué se yo...

Y también:

Yo quiero llegar. Y quiero llegar siendo yo y con mi *techno*, así duro como me gusta. Pero qué se yo... también se que a no a todos les gusta. Sé que soy pendejo también y que me falta una banda para aprender pero los que la rompen ahora son re pendejos y yo no quiero dormirme. Me copa tocar en Pinar, me coparía tocar en la Cream pero que te llamen de afuera está mejor

En pocas palabras, a través de las relaciones entre Sergio y tres de sus discípulos, fue posible ampliar no solo su posicionamiento respecto al desarrollo del quehacer del *DJ* sino también observar una serie de continuidades y transformaciones presentes en la modulación de esa práctica musical en distintos cohortes de músicos que, aunque estén separados por pocos años entre sí, fueron suficientes para producir cambios importantes en lo que las personas oyen, saben y son capaces de tocar (Faulkner y Becker, 2011: 145). En Sergio López (el *DJ* de mayor edad del grupo de seguidores, amigos y discípulos), el peso adquirido por la imbricación entre vínculos afectivos e intereses musicales era tan significativo que músicos iniciados con voluntades similares a las de él eran introducidos como sus “hijos” o “ahijados” y que reforzaba tanto la trascendencia que estos jóvenes tenían para su desempeño musical como su consideración sobre lo que él representaba para ellos. En sintonía con esto, para este *DJ* compartir cabina o proyectos musicales con alguno de sus iniciados era una experiencia donde se debía mixturar la empatía estilística, la personal – afectiva (de valoración positiva de la calidad humana) y también gestiva. En caso que alguno de esos elementos faltaba, fallaba o dejaba de estar garantizado, los acuerdos musicales conjuntos se desbalanceaban y disolvían.

Más precisamente, según Sergio los desajustes con Emiliano los atribuía a errores en las negociaciones imprescindibles en las intervenciones del músico

iniciado cuando ambos estaban en acción (ya sea deshabitando a López en sus rutinas o rompiendo el código que delimita “su música”). Sumado a esto, de Emiliano como de Rulo, Sergio objetaba una pronta decisión para gestionar sus propias fechas de presentaciones en paralelo a los esfuerzos que él había destinado para promocionarlos. El hecho de “cortarse solo” sin avisar, sin invitarlo o antes de lo que este *DJ* preveía que podía suceder, lo sentía como gestos de ingratitud y desagrado por parte de los que alguna vez protegió como sus discípulos. Con experiencias de enseñanza musical distintas y premuras diferentes para *hacerse conocidos*, Emiliano y Rulo buscaban abrirse camino también entre sus círculos de amigos y con estrategias propias que muchas veces entraban en contradicción o se distanciaban con los pasos dados por Sergio para su consagración como por ejemplo promocionarse a través de agencias de *DJs* o ser más concesivo con lo relativo al mercado. Una visualización de la práctica musical articulada a la propia gestión, lejos de comprometer las virtudes como músico, las canalizaba. Es decir, una intención declarada de facilitarse el propio desarrollo musical redefine los términos en que los vínculos colaborativos (Gerber Bicecci y Cobos Pinochet, 2012; Jacoby, 2011; Gallo, 2012 y 2015; Boix, 2012 y 2015; Irisarri, 2012 y 2015) se agregan y aportan al camino del *DJ*; y paralelamente los términos opositivos en que se figura el arte y el mercado (al menos para gran parte de la generación de Sergio). En esto, la retórica de Sergio sobre *lo comercial, el mercado* que delimitaba con firmeza aquella música, público o lugares que no quería que lo caractericen; relativizaba su fuerza cuando estos “sucesores” estaban detrás de las bandejas.

Asimismo, las inclinaciones de Santiago por participar simultáneamente en diversos proyectos musicales, su colaboración por revitalizar una institución que nuclea a los *DJs* con el objetivo de alcanzar una mayor regulación y protección de su

práctica²⁰², señalan el ingreso de nuevas preguntas para enmarcar el desarrollo de esta actividad. La preocupación por la situación de la producción musical local independiente se filtró en ámbitos y quehaceres que reconfiguran las definiciones del músico, de su virtuosismo y de sus herramientas compositivas. En la insistencia de Santiago por una cooperación más implicada por parte de Sergio ante una asociación que los represente colectivamente como músicos, se observa una nueva capa de reflexividad sobre la propia práctica musical. Junto a la preocupación por la saturación de ofertas *dance* que los otros “hijos” mostraron, la tarea del *DJ* queda - por sus mismos ejecutantes- interpelada por nuevos desafíos de los que las nuevas cohortes son más sensibles.

Lo musical detrás de lo musical

El desarrollo del trabajo de campo inicialmente estuvo concentrado en la observación participante de las distintas “fechas” de Sergio López. Durante varios fines de semana, seguía las indicaciones que él o algún amigo me daba para reunirnos unas horas antes de la entrada a las fiestas y boliches, y compartir las “salidas” con el grupo. La dimensión nocturna de estos encuentros organizaba la planificación de mi quehacer etnográfico mientras desplegaba a su vez sentidos nativos respecto a “la noche”. Cada nueva incursión si bien comenzaba cerca de las 00 horas, se extendía más allá del fin de los *sets* de los *DJs* y de las inmediaciones de los lugares de realización de las fiestas. Desayunos, almuerzos, meriendas e incluso paseos (por ejemplo en *shoppings*, cines o parques) formaban parte de estas mismas “salidas”. Por los innumerables desplazamientos implicados de estas actividades, la itinerancia dejó de ser solo el pulso del trabajo de campo para describir su relevancia

²⁰² En relación a este debate y a la gestión musical, cabe destacar otro punto de vista desarrollado por la investigadora Rosa Reitsamer (2011). A propósito del estudio de la producción musical de *DJs* en Viena, la autora afirma que, para alcanzar el éxito económico, la carrera del *DJ* no solamente debe depender de sus presentaciones en clubes sino también de la adquisición de una estrategia de negocio (por ejemplo, articulándose a sellos discográficos). Este ethos que corresponde al *do it yourself* (D.I.Y.) o *hazlo tú mismo*, tiende a promover el ideal económico neoliberal de un empresario o *entrepreneur* cultural autónomo en el marco de una desregulación laboral. En este sentido, la autora observa que, entre los músicos electrónicos vieneses la oposición entre arte y mercado está erosionada por su asociación con un modelo económico neoliberal y post – fordista; lo cual fuerza a los productores culturales a adoptar una posición empresarial.

en el sostenimiento de las relaciones sociales mediante las cuales este grupo de amigos – seguidores tramitaban sus enlaces con el fenómeno electrónico. Con los distintos movimientos urbanos desatados por el seguimiento de la agenda de Sergio, las unidades de observación debieron ampliarse a las vivencias que no se ceñían a las pistas y registraban a los sujetos en otras interacciones además de sus prácticas musicales y de baile. La permanencia en la fiesta o boliche debía ser una instancia social más dentro de un conjunto mayor de intercambios a relevar.

Avanzada la investigación, estas “salidas” propulsaron otra reorientación metodológica con notables consecuencias analíticas. Las continuaciones señaladas entre un *adentro* y un *afuera* de las vivencias que habilitaban estas pistas de baile – dadas por el rasgo itinerante de la trayectoria de Sergio– mostraron sintonía con una prolongación en términos temporales tanto del sentido nativo articulado a esas “noches electrónicas” como del ritmo de las tareas de campo. En este sentido, la reconceptualización de la idea de viaje antropológico (Krotz, 1988; Clifford, 1997 y 1986) no fue solamente física o geográfica; sino que fue igualmente en un sentido temporal. Las preguntas de investigación se descentraron y a la vez que se multi - situaron temporalmente; y en consecuencia el trabajo de campo también se multi - localizó entre lo diurno y lo nocturno. En términos de Akhil Gupta y James Ferguson (1997) la separación *home / field* debió ser construida y no tomada como un supuesto de partida; su delimitación fue articulada a las singularidades de esta cultura musical y de baile social, y a su análisis.

La distinción entre presencia o ausencia de luz solar no importaba en el despliegue de las actividades asociadas con el *dance* por parte de este grupo. Estas “salidas” eran experiencias conformadas en la secuencia entre lo reconocido como diurno y como nocturno. Desde lo metodológico, abordar “la noche” implicaba también trascender la temporalidad nocturna del fenómeno e indagar aquellos momentos diurnos u otros momentos de la semana en que estos sujetos –fuera del sector de baile y de las cabinas– interactuaban entre sí y significaban sus prácticas *dance*.

La potencia analítica de la problematización entre *el día y la noche* que las mismas “salidas electrónicas” proponían junto a su relevamiento etnográfico dio cuenta que, aquello que sucedía y podía observarse en esas pistas de baile era la expresión más concreta y evidente de un mundo del arte pero que, como tal, debía ser reconstruido en su totalidad. En este mundo *dance*, la ejecución en vivo del *DJ* (con todas las destrezas que la definen: saber leer la pista, sorprender musicalmente, atender a la unicidad / originalidad del momento con una performance no ensayada) respondía también a una serie de conocimientos desplegados, tareas y acuerdos sociales realizados previos y posteriores a su paso por la cabina. Así, la desestimación o éxito de estos músicos remitían a una práctica musical que se completaba en instancias por fuera de los locales y que se desarrollaba conjuntamente con colegas, seguidores y amigos.

La primera sección aborda entonces, de qué manera “la gente de Sergio” estaba implicada en el sostenimiento de “su movida” a través de los distintos roles que cumplían antes, durante y posteriormente a sus presentaciones (de fotógrafo, asistente, confidente musical, entre otros). La práctica de este *DJ* quedó relevada como un producto estriado por la presencia coral de amigos y seguidores que tras las ayudas dispensadas difundían la obra de Sergio, actualizaban los distintos registros de sus presentaciones para las redes sociales, facilitaban la organización de sus “fechas”, incrementaban su horizonte de músicas conocidas, facilitaban el procesamiento de los materiales compositivos, etc. Se trataban de ayudas musicales (coordinadas de manera virtual o presencial durante caminatas, visitas y paseos) que, en una primera impresión podrían ser entendidas como *extra – musicales*; sin embargo, si tenemos en cuenta que las particularidades de la trayectoria de Sergio y la relevancia que adquiere en este mundo del arte el hecho de “mover gente”; se comprenderá que esos aportes no estaban articulados a su consagración y continuidad musical en una segunda o tercera instancia. Es más, el mismo Sergio en su trato horizontalizado, cuidadoso ante las manifestaciones de preferencias, accesible y elogioso para la escucha de colegas con menos trayectoria y receptivo para el acercamiento de nuevos integrantes; demostraba que el reconocimiento

consciente de “su movida” como mundo del arte tenía una dimensión gestiva sumamente relevante para él.

La modulación de la práctica de Sergio en tanto músico se completa con los análisis de la segunda sección respecto a habilidades puntuales que facilitaban su ejecución y que estaban sintonizadas con aquellos límites mediante los cuales evaluaba el virtuosismo musical y separaban la “buena” de la “mala” música. Como en Ayudas musicales, la participación de sus seguidores con conocimientos (iniciales o no) sobre este quehacer musical, resultaba fundamental para que este *DJ* amplíe su *background* de músicas disponibles para crear. A través de los intercambios de producciones de *DJs* iniciados o con menor recorrido que él, la exigencia de estar nutrido de novedades musicales estaba parcialmente saldada. Incluso, si llegaba a usar alguna de las producciones creadas de sus seguidores, repercutía en su buena imagen y solidez grupal. Sumado a esto, conocer y tocar con un repertorio extenso de materiales implicaba una dedicación previa de escucha, procesamiento, selección y codificación musical en las cuales colaboraban los amigos con más afinidad estilística y personal para garantizar los cuidados de “su música”.

En relación a esto, el virtuosismo en Sergio no estaba asociado a una pericia técnica o a los soportes musicales sino –entre otras cuestiones– a una noción acabada de las posibilidades creativas que ofrecía la tecnología escogida y con las impresiones del rastro humano en los *sets*. La actitud del *DJ* que transparentaba corporalmente su disfrute y “amor por la música”, opacaban cualquier traspié en la ejecución y era bien interpretada por la pista de baile. La distancia con otros músicos resultaba de adjudicarse tocar el *techno más techno* (“el de antes” o similar “al de antes”) por sus características de dureza e intensidad. En contraposición, Sergio desmerecía otras expresiones de esta variante musical por ser “*techno* de o para putos” y se mostraba categórico cuando consideraba que los colegas no habían aplicado criterios estilísticos para evadir la música de moda, “comercial” o “pizzera” en sus selecciones. En él, la apreciación que inauguraba el límite entre la música y la no música era la idea de la “música pizzera”.

Finalmente, en las ponderaciones de Sergio sobre los comportamientos apropiados, dudosos e incorrectos de sus “hijos”, “ahijados” y “sucesores”, el ajuste de esta práctica musical se describió frente a continuidades y algunas transformaciones en la organización de este mundo del arte. Por parte de Sergio, una cierta adecuación entre empatía estilística, personal y en consideraciones gestivas resultaba necesaria para asumir la promoción de sus discípulos (menores a él en cuanto a lo etario). Pero cuando esto sucedía –luego de un cierto tiempo armónico–, las diferencias, distanciamientos, molestias, enconos y suspensiones de los proyectos musicales conjuntos irrumpían en esos lazos entre el “padre” / “padrino” y sus “hijos” / “ahijados”. En algunos casos, la razón de ello Sergio la explicaba por notar una intención declarada en los vínculos afectivos que acercaban a sus discípulos; en otros por una premura por *hacerse conocidos*; por usos alternativos de los materiales musicales (ante una relativización de la exclusividad de la música de otro, concesiones sobre “lo comercial”) o por la figuración de distintos desafíos en las proyecciones como músicos (nuevas capas de reflexividad sobre el propio quehacer, interés por el reconocimiento internacional e incursionar como productor, simultaneidad de aspiraciones musicales). En un mismo movimiento que expande la modulación de la práctica musical en manos de Sergio, fue posible dar cuenta de sentidos sobre el ser *DJ* y el “tocar” que se prolongan entre las nuevas cohortes de músicos; así como también la emergencia de nuevas actividades, preocupaciones, aspiraciones, modos de relacionarse con la tecnología, con los colegas entre las cuales los sujetos encargados de los relevos, se debaten.

CONCLUSIONES

En la Introducción de la tesis, los personajes de la novela *El invierno con mi generación* del escritor argentino Mauro Libertella (2015) perfilan un tipo de aproximación musical característico de la década del '90 por parte de una gran mayoría de sectores juveniles de importantes concentraciones urbanas en el ámbito local. Analógicos en su modo de escucha, asistentes a recitales en clubes deportivos los fines de semana, cómodos con el sedimento sonoro de la renovación moderna y glamorosa del llamado rock nacional acontecida unos años antes, amantes de las formaciones de grandes bandas como Nirvana y Divididos, conmovidos por el fraseo de Nick Cave y de Luis Alberto Spinetta; Iván, Roiter, el Negro y el protagonista narrador ocupan sus horas de diversión y de estudio en la escuela secundaria montando rankings de virtuosos guitarristas, discos imprescindibles para llevarse a una isla desierta y competencias por datos curiosos de sus ídolos mientras los afectos se trazan entre ellos y también con ciertas músicas y con un modo de disfrutarla.

Por su parte, la ficción con alto contenido autobiográfico del argentino Enzo Maqueira titulada *Electrónica* (2014), podría leerse perfectamente como proyección de la salida de la adolescencia de los personajes de Libertella iniciados los 2000, y que a su vez es afín a lo etnografiado en esta tesis. Los protagonistas ideados por Maqueira (mayores de edad) están descritos por eternos movimientos cinéticos desplegados cualquier día de la semana en reductos de baile con fama indiscutida y discutible, habitados por otros bailarines con quienes se conectan casi telepáticamente mientras comparten la inmersión al irrepitible tiempo – espacio de una “fiesta” de múltiples estímulos y que les acarrea importantes consecuencias negativas en sus actividades laborales, familiares y de estudio. Las aventuras y desventuras nocturnas habilitadas alrededor del *dance* que tienen estos personajes serían un relevo musical posible para las trayectorias de vida de quienes completaban una segunda educación musical activada en primera persona por los protagonistas creados por Libertella e inspirados en sus primeros amores, en la confianza entre

amigos y en las burlas a sus compañeros. Sin embargo, a pesar de esta condición de posibilidad entre ambas aproximaciones musicales (y su factible tránsito o devenir), ésta es discontinua en la naturaleza del lazo que media entre los sujetos y las músicas, en las expectativas depositadas en cada uno de los encuentros sociales signados por lo musical, en la misma representación de lo que es música y de sus habilitaciones para los sujetos.

Es más, esta diferencia o discontinuidad en el encuentro con lo musical y en la construcción de la práctica musical puede observarse en la sintonía que las vivencias de los personajes de Maqueira trazan (a diferencia de los de Libertella) con lo expuesto en la Introducción respecto al proceso de nacimiento, expansión y consolidación de una sonoridad electrónica con características propias de una cultura musical y de baile social. Sin dudas, esos sujetos de ficción son semejantes a quienes protagonizaron con vestimentas futuristas las primeras ediciones de las raves locales y las recuerdan nostálgicamente posicionándose como entendidos del fenómeno; o bien pueden ser algunos concurrentes a estos eventos que transformaron su práctica musical también en una práctica de baile o alguno de los nuevos músicos DJs para quienes la discusión sobre su virtuosismo con los puristas del rock, ya está saldada.

El interés general de esta tesis –del cual se desprendieron sus objetivos y la pregunta de investigación– abrevó en esa disrupción socio - estética que una lectura más detenida evidencia entre ambas ficciones, para abordar la especificidad del caso de la música *dance* en tanto lenguaje musical alternativo que adquirió en las últimas décadas una gran capacidad interpeladora entre los jóvenes en particular (pero no exclusivamente). En otras palabras, la pregunta de investigación formulada: ¿cómo es música, baile y sociedad el *dance* en el contexto local? o bien ¿qué tipo de lazo entre sujetos, música y prácticas de baile son propuestos a partir del desarrollo electrónico?, atañen a la conformación y a las singularidades de lo electrónico en su carácter socialmente congregante y también diferencial respecto a otros fenómenos socio - estéticos locales.

Estas preguntas recuperan las observaciones de Pablo Vila a propósito de la centralidad que adquirió el rock local en la década del '80 y de su constitución como

alternativa musical de significativa fuerza interpeladora. En 1985, Vila caracterizó al rock local como una música de uso que se materializó entre los jóvenes argentinos como un espacio y soporte de identificación de larga duración y amplia cobertura social al igual que en otras décadas lo habían alcanzado otros géneros musicales como el tango y el folclore. El desarrollo del rock argentino para los sectores juveniles logró imponerse transversalmente en términos sociales y generacionales – gracias a sus distintas variantes– como un movimiento cultural musical que constituyó una lengua franca entre sujetos de diversas trayectorias al proporcionar experiencias e identificaciones colectivas unificantes. Señalado de otro modo, el desenvolvimiento del rock argentino (y sobre todo en su ordenación como rock nacional) realizó estratégicos aportes a la formación de estructuras de sentimientos de generaciones o grupos sociales; y como música de uso: logró expresar, canalizar, componer formas de pensar, sentir y relacionarse que hacen que esas sonoridades hayan tenido y aun tengan un valor clave en la vida social (Gallo y Semán, 2015).

Por su parte, el *dance* local, en los últimos años ha pasado de ser una expresión sectorizada socialmente, a imponerse como una de las sonoridades (con sus eventos característicos) preferidas y con mayor representatividad en la agenda de diversión nocturna de Buenos Aires y también de otras grandes concentraciones urbanas del resto del país. Asimismo, logró extenderse ampliamente como un recurso disponible para la elaboración de otras composiciones musicales que hasta hace poco tiempo se mostraban impermeables e incluso críticas de las exploraciones e innovaciones que ciertos músicos comenzaban a realizar ante los avances tecnológicos y con la difusión de los nuevos criterios de definición de la práctica musical. En un sentido parecido al que Vila describió al tango, al folclore y al rock nacional para entender el papel de ciertas formas musicales en relación a ciertos movimientos sociales, se puede concebir al *dance* como una música de uso –aunque en un sentido decididamente más restricto y en *satus nascendi*–.

El análisis realizado en esta tesis a partir de la pregunta de investigación entonces, recogió la evidencia de esta emergencia e interrogó primeramente por el *dance* nacional como una nueva música de uso en su carácter de configuración social

convocante. La formulación estuvo orientada al sentido específico en que el *dance* se conforma como un lenguaje común, como una nueva forma de acción e identificación colectiva para grupos sociales de una generación que está basada en lazos alternativos de la articulación entre sujetos y músicas. No obstante, esta analogía no puede proyectarse acríticamente como si el relevo de las configuraciones socio – musicales nacidas y expandidas en otras épocas, se haya ajustado sin introducirse transformaciones o alternaciones en los enlaces entre movimientos musicales y movimientos sociales. Por el contrario, la consideración de la presencia local de la electrónica lo que refleja es que la renovación y ampliación de registros y lenguajes musicales con gran capacidad de aglutinar e interpelar socialmente, redefinió los términos en los que una musicalidad determinada y su fenómeno socio – estético asociado, se erigen como música de uso. La presencia de la música electrónica rediseña no solo el cambio de las consideraciones sobre los géneros musicales sino las posibilidades de vínculo entre estos y los sujetos. Estos nuevos términos de articulación se evidenciaron analíticamente (y se volvieron metodológicamente abordables) tras los aportes de Tia de Nora (2000), Howard Becker (2008) y Antoine Hennion (2012) sobre los distintos intermediarios, mediaciones y representaciones nativas respecto al hacer / disfrutar música con las condiciones contemporáneas que son necesarias para que ésta se disponga, se use, se incorpore y exista –incluso físicamente-. Por ejemplo, en el *dance*, además de incidir fuertemente la democratización de las llamadas nuevas tecnologías en la transformación de los cánones de producción musical, el acercamiento de los sujetos hacia esta sonoridad ocurre incorporando sentidos heterogéneos y prácticas diferenciales respecto a lo que es “salir a tocar” y “salir a bailar”.

¿Cómo se transforman las condiciones de producción, apreciación y análisis musical y de baile relativas a este mundo del arte en relación a otras tradiciones generalizadas en Argentina? ¿Cuáles son las diferencias y matices en que se debaten estas prácticas musicales y de baile social para los sujetos en cuestión? La consideración del relevo del *dance* como una nueva música de uso es un punto de llegada analítico tras el tratamiento desagregado que en cada capítulo de la tesis

realicé sobre la pregunta de investigación rectora. Las descripciones etnográficas de los sucesivos capítulos junto a las reflexiones metodológicas suscitadas a partir del quehacer del trabajo de campo, dan cuenta de las principales tensiones y mediaciones que son necesarias para que este fenómeno socio – estético encarnado y llevado a cabo por Sergio López y “su gente” se sustancie (como nueva música de uso) en sus particularidades, conflictividades y diferencias respecto a otros enlaces musicales e incluso respecto de otras versiones locales del *dance*.

El Capítulo 1, producto de un trabajo de campo itinerante, analizó la relevancia que para los sujetos etnografiados adquiere el hecho de “moverse” a distintos puntos del territorio nacional para poder desenvolver y expandir sus prácticas musicales y de baile social. A través de una gran circulación y movilidad geográfica por diversos locales y eventos *dance*, la actividad pasada y actual de *DJ* de Sergio y de sus seguidores son concretadas por una representación de carácter multicentrado de esas prácticas. La trayectoria de este reconocido *DJ* y del “aguante” de “su gente” que lo sostiene como ídolo y referente personal suceden más allá del acomodarse o fijarse a un único lugar. En este contexto etnográfico, la práctica musical y de baile, lejos de ser objetos genéricos, son relaciones sociales en sí mismas que se fundan, sostienen y garantizan en el tránsito permanente por diversas localidades y boliches, a ritmos de una agenda artística que establece sus propios sitios y cabinas consagradorias, en direcciones que parece que desafían lo normado para el *dance*. Si en la Tesis de Maestría el habitar que caracterizaba a las prácticas musicales y de baile social como relaciones sociales sucedía en un espacio físico determinado (el club de baile), en esta ocasión, ese sentido del habitar dichas prácticas está en los múltiples desplazamientos y movilidades (de saberes, objetos, sujetos, expectativas, etc.) que conforman esa comunidad de amantes de la electrónica.

Conjuntamente con el carácter multicentrado y móvil de las prácticas de estos sujetos, se introdujeron los rasgos de transversalidad y heterogeneidad social del fenómeno que permiten superar los automatismos analíticos desplegados en la constitución del *dance* como objeto de estudio relativo o restringido a ciertos

sectores sociales. Más bien es la exigencia actitudinal del ser “buena onda” (por ejemplo a través de la rápida y permanente disposición a hacer “aguante” transitando y moviéndose), una de las principales consignas mediante las cuales se dirime y valora positivamente la participación de estos músicos y *dancers* en las relaciones sociales habilitadas por esta sonoridad. En este sentido, este fenómeno socio – estético, en el caso descrito etnográficamente genera una nueva configuración social en movimiento con dinámicas propias de diferenciación, reconocimiento y jerarquización hacia adentro de este mundo del arte (hacia otros electrónicos).

Una vez abordados esos pasajes entre lo previo / lo posterior a las presentaciones de Sergio y sus acompañantes, entre el adentro / el afuera de los boliches o locales en los cuales se va dando forma a la grupalidad y se retroalimentan las expectativas de una buena diversión; el Capítulo 2 se encargó de caracterizar la sinergia entre prácticas musicales y de baile que singulariza al encuentro social de la propuesta musical en cuestión. A diferencia de otros mundos musicales y de baile social donde los roles de la producción del hecho artístico recaen sobre los sujetos considerados músicos y los de apreciación, consumo, disfrute o recepción corresponden a los públicos; en esta ocasión, la aspiración de los sujetos involucrados en esa instancia social está orientada hacia una acción colectiva mediada por prácticas de baile y prácticas musicales porosas y fusionadas. La “fiesta” electrónica esperada responde a una construcción integrada donde todos los participantes son activos e igualmente responsables. Las figuras de músicos y públicos quedan redefinidas y articuladas en sus funciones gracias a la centralidad que adquiere la práctica de baile.

En este sentido, la sinergia entre música y baile, entre roles y figuras que identifica distintivamente al *dance*, instala un paradigma de interpelación y de análisis alternativo sobre los fenómenos socio – estéticos que no reponga el dualismo sociedad / objeto. Aquí, el músico para llevar adelante su práctica musical y que ésta sea positivamente valorada no basta con exhibir la exactitud de un metrónomo, con portar una personalidad seductora e hipnótica o con trabajar y ofrecer a los concurrentes la música como un objeto (cerrado, externo, ajeno) sino más bien con

facilitar que los últimos se conviertan en *dancers* y que él (el *DJ*) sea un intermediario más para que el *dance* surja como obra en situación. Por su parte, los bailarines se avienen a ese convite participativo de una unidad performática mayor (Ronström, 1999). En el caso etnografiado, la instancia socio – musical *dance* se sustancia en un encuentro llamado “fiesta” que no está garantizada por la mera la reunión de músicos y públicos asistentes en una misma locación ambientada con sonidos que derivan de tecnologías digitales sino que se construye gracias a las variadas mediaciones que se dan en una copresencia de roles mutuamente implicados que se performan en vivo y en una temporalidad no indefinida ni indistinguida (sino específica).

Brevemente, la propuesta de la “fiesta *dance*” está orientada a conformar una instancia social donde la proximidad con otros, las participaciones conjuntas y la expectativa de formar parte de una comunidad integrada resultan decisivas. De hecho, estas prácticas musicales y las interpelaciones corporales requieren de ese carácter socialmente integrado de las participaciones de los sujetos (en el sentido de facilitar cierta pertenencia a una agrupación, colectividad creada in situ y para esos fines) para que aparezcan materialmente.

Seguidamente, el Capítulo 3, luego de subrayar que las interpelaciones de cuerpos en movimientos se erigen distintivamente como rasgo del *dance* en tanto fenómeno socio – estético (el mensaje musical no radica en las letras de las canciones sino en el bailar), indagó cómo deben ser las participaciones de los *dancers* para contribuir exitosamente o no con el armado de una “fiesta” y “pista de baile electrónica”. El detalle de estas intervenciones corporales diferenciales de los sujetos devenidos en bailarines precisó que en ese ambiente social caracterizado en el Capítulo 2, los comportamientos actitudinales “buena onda” (ser cuidadoso con el espacio de baile ajeno, acceder ante los pedidos y ofrecimientos de bebidas, no moralizar públicamente sobre consumos de sustancias estimulantes, mantenerse abierto a las interacciones con otros compañeros de pista) son ponderados positivamente al ser contribuciones con un tiempo – espacio de comunicación, experimentación, liberación, inclusión y tolerancia social que está en consonancia

con las consignas generalizadas para esta cultura musical (amor, paz, unidad y respeto).

También, “la buena onda” se despliega en las prácticas de baile en sí mismas cuando los bailarines se dejan interpelar musicalmente y responden con sus movimientos corporales de manera personal (sin exigencias explícitas de habilidades coreográficas) en el marco de los valores de la Nueva Era: invirtiendo o cuestionando los dualismos cartesianos de mente – cuerpo, interpretando en clave energética las respuestas cinéticas, vivenciando a través de ellas transformaciones de las subjetividades.

A su vez, en el Capítulo 3, la descripción de las interpelaciones heterogéneas valoradas en las “pistas *dance*” incorporó al análisis el procesamiento de las diversidades y los conflictos internos a esa construcción colectiva mediante la pregunta por la articulación entre palabra hablada y movimiento. Es decir que, si bien la instancia de baile propia del *dance* habilita para los sujetos observados distinto tipo de participaciones que de manera equivalente conforman un nosotros (ya sea a través de un baile más exigido o de uno de gestos imperceptibles); ello no sucede por fuera de una continuidad entre movimientos y evaluaciones moralizantes respecto a quienes “no bailan”, “bailan mal”, “bailan raro”, molestan o no saben comportarse mostrándose por demás expansivos, sin autocontrol de los efectos de las sustancias consumidas, con pocas variaciones estilísticas en los bailes. La expectativa de integrar una “pista electrónica” se presenta como una oportunidad de hacer sociedad de carácter inclusivo y en varias direcciones, donde igualmente se procesa la diversidad, la jerarquía y la exclusión social en términos alternativos a los generalizados para otras músicas de uso como la del rock nacional donde las tensiones entre chetos / grasas, caretas / anticaretas, los viejos / los nuevos, lo comercial / lo auténtico, en todas sus variantes y matices, resultan importantes en los lazos entre músicas, sujetos y bailes.

Por último, el Capítulo 4, completó el análisis de la dinámica de organización de este mundo del arte atendiendo a las prácticas musicales de Sergio López como *DJ* reconocido y de otros músicos en formación y amateurs que lo acompañan y

sostienen en el desarrollo de una actividad laboral tejida en redes de amistad y que a su vez decanta y promueve vínculos afectivos personales muy estrechos. El perfilamiento de las figuras de los músicos que prima entre los sujetos etnografiados cuestiona una mirada tecnologicista e individualista sobre esta práctica musical. El virtuosismo y destaque de Sergio como *DJ* no dependen de la adquisición y uso de equipos digitales de última generación ni de eliminar el rastro humano de la creación musical. Sin computadora portátil, tocando con *CDs* (un soporte musical casi en desuso), utilizando buscadores de música no pagos ni exclusivos y recurriendo a amigos y seguidores para los acopios de nuevos *tracks*, la vigencia de este músico se mantiene firme. Esta práctica musical resulta de y en un tejido social en que los lazos amicales, de fidelidad, acompañamiento, seguimiento y reconocimiento público, reciprocidad, padrinzgo son favorables tanto para Sergio en la continuidad de su práctica musical, para los *DJs* de menor renombre en su inserción al *dijing* y finalmente para los seguidores en su permanencia como una grupalidad de *dancers* amigos o potenciales amigos.

Sumado a lo anterior, como expresión de una versión alternativa de las músicas de uso: se establecen nuevas relaciones con los recursos musicales creativos y compositivos; nuevos conceptos de unidades y repertorios musicales (*tracks*, *sets*); nuevas apreciaciones para limitar la “música” de la “no música”. Las tareas autogestivas de la propia práctica musical (con fuerte implicancia de las relaciones amicales) -e incluso su reconocimiento público por parte de Sergio- son habilidades que este tipo de músicos incorporan sin mayores dilemas o contradicciones en la proyección de su arte. En otras palabras: la noción beckeriana de mundo del arte no solo es fértil en el análisis antropológico para explicar las dinámicas organizativas de este fenómeno socio - musical sino también para explicar desde el punto de vista nativo, la estrategia de gestión de Sergio. Su trayectoria demuestra que comprendió tempranamente los beneficios de dar cuenta y desplegarse en el *dance* en tanto mundo del arte: que la cabina se alimenta de su dedicación (también virtual y diurna) hacia otros.

De manera concordante con el análisis realizado en el Capítulo 3 sobre el abanico de movimientos corporales posibles, esperados y valorados de los *dances* a través de los cuales se crea colectivamente la “fiesta *dance*” y se procesan ciertas diversidades y jerarquizaciones sociales en estas pistas de baile, del lado de los músicos, “salir a tocar” es la resultante y a su vez el disparador de lazos sociales entre amigos bailarines y músicos para quienes nociones como las de “aguante” y las reciprocidades (más y menos simétricas) delimitan las fronteras de un adentro - afuera del nosotros.

En resumen, la música electrónica de pista de baile a partir de su desarrollo y situación actual en el contexto local puede ser concebida como una música de uso de un nuevo tipo que, además de conformar un lenguaje común alternativo y disponible para los sectores juveniles (aunque no exclusivamente) de grandes concentraciones urbanas respecto a los vínculos entre sujetos, músicas y bailes; propuso e situó cambios en la naturaleza de esos lazos. Asimismo, se transformó en un referente sonoro y estético que trasciende los límites de su organización como mundo del arte.

En el contexto local, la música electrónica de pista de baile, logró desde inicios de los '90 instalarse y mantenerse socialmente como una sonoridad con gran capacidad de aglutinar sectores sociales en un nosotros electrónico alternativo a otras propuestas de interpelación y sensibilización musical. Frente a representaciones frecuentes (académicas y de sentido común) sobre el *dance* como un fenómeno socio – estético contemporáneo liviano, débil en su potencial social transformador y en su capacidad de propiciar vínculos sociales que no sean laxos, efímeros o centrados en la individualidad del sujeto en un sentido negativo, el *dance* no solo genera la identificación de un nosotros en la idea de pertenencia a una comunidad global, sino su propuesta se funda en la creación colectiva de una instancia social local donde músicos, bailarines y tecnologías varias se fusionen mediante el desarrollo de prácticas musicales y de baile pautadas según criterios sociales consensuados y en tensión sobre “ser electrónico”, “ser *DJ*”, comportarse adecuadamente en las “pistas de baile”, etc. La presencia de un *nosotros electrónico* que define *lo esperable, lo inclusivo, lo apropiado, lo no validado, lo apreciable, lo moralmente cuestionable*

para los amantes electrónicos etnografiados sobre este fenómeno socio – estético, cuestiona a las “fiestas *dance*” como compendio de sujetos sin relación entre sí como si fuesen átomos sueltos a merced de sus egos o una masa indiferenciada.

Por el contrario, las prácticas musicales y de baile que tanto Sergio y “su gente” desenvuelven presencial y virtualmente día tras día, noche tras noche, demuestran que éstas no suceden por fuera de lo social sino que son articulaciones sociales en sí mismas ya sea por las relaciones personales que nacen por “ir a bailar” e “ir a tocar”, por las habilitaciones que esas relaciones facilitan para el desarrollo de las prácticas musicales y de baile (en el hecho de moverse y de hacer “aguante”), como también por las tensiones entre lo diferente y la igualdad, lo individual y lo colectivo que atraviesan las participaciones en las “pistas de baile” y las relaciones con *otros electrónicos*. Concibo al *dance* entonces como la generación de un mundo de diferencia y unificación constituido como una nueva música de uso donde en el mismo lazo con las bandejas y con el cuerpo en movimiento por la cadencia de un *loop* y la sorpresa de un *scratch*, se hace grupalidad, un sentido de pertenencia específico a la vez que se habilitan dinámicas propias de diferenciación, reconocimiento y jerarquización social hacia adentro y hacia afuera de este mundo del arte.

La realización de esta tesis, deja planteadas nuevas preguntas y líneas de indagación para emprender en próximos abordajes y alcanzar una continuidad, profundidad y actualidad de la descripción etnográfica de los mundos electrónicos locales en curso desde mi formación de Maestría. Como nueva configuración social consolidada, resultará pertinente analizar el diálogo y los contrapuntos que este fenómeno socio – estético traza o trazará con otras escenas musicales y de baile social nacientes o ya consagradas, como por ejemplo el rap, el trap, el folclore y el rock nacional (en sus variantes más pop). Asimismo, poder dar cuenta más cabalmente bajo una mirada integral y articulada de los desarrollos *dance* en otros puntos del territorio nacional, y de las proyecciones y búsquedas internacionales de *DJs* y *dancers* locales para integrar a la descripción de este mundo del arte aquellas figuras (managers, agencias de *DJs*, sellos discográficos, etc.) y criterios estéticos

que también dinamizan la producción, circulación y baile de este fenómeno socio – estético. Finalmente, y con mayor vinculación al análisis de esta tesis, se espera poder explorar etnográficamente: sobre los relevos musicales de los *DJs* que formaron parte de las primeras décadas de del *dance* en Argentina en articulación con la cuestión de los ciclos de vida y la noción de juventud (¿cómo seguirá la carrera musical y laboral de Sergio López a medida que pasen los años?, ¿la redefinirá?, ¿en qué términos y hacia qué dirección?, siendo una práctica laboral y musical fuertemente asociada a la juventud, ¿cuáles serán las representaciones de estas nociones y brechas generacionales por parte de los seguidores?); y también sobre la presencia de rastros de discursos y prácticas de desigualdad social en clave étnica y de género observados en el procesamiento de las apreciaciones, la diversidad y la jerarquización en estas prácticas de baile y musicales.

BIBLIOGRAFÍA

ALABARCES, Pablo y GARRIGA ZUCAL, José (2008). “El “aguante”: una identidad corporal y popular”. En: Revista Intersecciones en Antropología, n°9. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. pp. 275-289

_____ (2007). “11 Apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina”. En: Revista Tram(p)as de la comunicación, Vol VI, n° 52. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. [<http://www.revistatrampas.com.ar/>]

_____ (1995). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue

ARALDI, Juciane (2004). *Formacao e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*, Tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre.

ASSEF, Claudia (2003). *Todo DJ já sambou. A história do disc – jôquei no Brasil*. San Pablo: Conrad Editora do Brasil.

BAHN, Curtis; HAHN, Tomie y TRUEMAN, Dan (2001). “Physicality and feedback: a focus on the body in the performance of electronic music”. En: International Computer Music Conference.

BALDELLI, Débora (2004). “A música electronica dos DJs e a producao de uma ‘nova escuta’”. En: V Congreso de la IASPM - LA, 21 a 21 de Junio. Río de Janeiro: Unirio.

BAKER, Sarah y COHEN, Bruce (2008). “From snuggling and snogging to sampling and scratching. Girls nonparticipation in community – based music activities”. En: Youth & Society, 39(3), pp.316–339. [<https://doi.org/10.1177/0044118X06296696>]

BECKER, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

_____ (1941). “The professional dance musician and his audience”. En: The American Journal of Sociology. Vol. 57, n°2, Setiembre. Chicago: University of Chicago Press.

BELLOC, Bárbara (1998). *Tribus porteñas. Conejillos de Indias y blancos ratones: un brevario de zoología urbana*. Buenos Aires: Perfil.

BELTRAMINO, Fabián (2004). “Música y droga: la rave como fenómeno socio-estético”. En: Kornblit, Analía (coord.): *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad*, Buenos Aires: Biblios.

BELTRÁN FUENTES, Alfredo (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BENZECRY Claudio (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2009). “Introducción: las artes del mundo”. Apuntes de Investigación del CECYP N° 15, Buenos Aires: Aurelia Libros – Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

BEST, Beverly (1998). “Over – the – counter - culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture”. En: Redhead, Steve (editor): *The Clubcultures Reader. Readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell.

BLACKING, John (2003). “¿Qué tan musical es el hombre?”. En: Desacatos – Revista de Ciencias Sociales, n° 12. México: CIESAS – CONACYT.

BLACKING, John y KEALIINOHOMOU, Joann (1979). *The performing arts. Music and dance*. París - New York: Mouton Publishers,

BLÁZQUEZ, Gustavo (2012). “*I love nightlife*. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina”. En: Revista Trans – Transcultural de Música, n° 16, [<https://www.sibetrans.com>]

_____ (2011). Entrevista realizada por Pablo Semán, En: Revista Argentina de Estudios de Juventud, vol.1, n° 4. La Plata: Universidad Nacional de La Plata [www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud]

_____ (2010). “To beat or not to beat. Los mundos de la música electrónica y la carrera de DJ en Córdoba”. En: II Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes en Argentina, Salta, Argentina.

_____ (2009a). “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile”, II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, Salta 23 al 25 de Setiembre.

_____ (2009b). “(Des)Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades”. En: Encuentro “Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas”, Córdoba.

_____ (2009c). “Bailo, luego existo. La pista electrónica y la formación de subjetividades juveniles”. (S/D).

_____ (2008a). “Cuarteteros y electrónicos: subjetividades juveniles y consumos musicales”. En: Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades. Córdoba: Comunicarte

_____ (2008b). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

_____ (2006). “Y me gustan los bailes... haciendo género a través de la danza de cuarteto cordobés”. En: Etnografías Contemporáneas – Revista de Antropología Social y Cultural, n°2. San Martín: Universidad Nacional de San Martín. [<http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/etnocontemp>]

BOIX Ornela (2015). Relajar, gestionar y editar: hacienda música “indie” en la Ciudad de La Plata. En: Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo (comps.): *Gestionar, mezclar y habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla – Ediciones de Periodismo y Comunicación.

_____ (2012). *Sellos emergentes en La Plata. Nuevas configuraciones de los mundos de las músicas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

BORN, Georgina (2005). *On musical mediation: ontology, technology and creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRAGA BACAL, Tatiana (2003). *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Río de Janeiro: Universidad Federal do Río de Janeiro - Museo Nacional.

BREWSTER, Bill y BROUGHTON, Frank (1999). *Last night a dj saved my life. The history of the disc jockey*. Nueva York: Headline Book Publishing.

BROUGHTON, Frank y BREWSTER, Bill (2007). *Historia del dj. Desde el house hasta la actualidad*. Barcelona: Manontropo.

_____ (2006). *Manual del dj. El arte y la ciencia de pinchar discos*. Barcelona: Manontropo.

BUCKLAND, Theresa (1999). “Al dances are ethnic, but some are mote ethnic tan others: Some observations on dance studies anthropology”. En: The Journal of the Society of Dance, vol 17, n°1. Edinburgo: Edinburgh University Press.

BUSTOS CASTRO, Paula (2005). "Rocanrol. El recital: los militantes del bardo" En: Margulis, Mario y otros: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblios.

CAFFARELLI, Constanza (2008). *Tribus urbanas. Cazadores de identidad*. Buenos Aires: Lumen.

CAMAROTTI, Ana Clara (2004). "Consumos recreativos de drogas en Buenos Aires: una puesta al día". En: Kornblit, Analía (coord.) *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad*. Buenos Aires: Biblios.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (2004). "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir". En: Avá - Revista de Antropología, n°5, Mayo. Misiones, Argentina. [<http://www.ava.unam.edu.ar/>]

CAROZZI, María Julia (2012). "Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza". En: Carozzi, María Julia (coord.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla – Ediciones de Periodismo y Comunicación.

_____ (2011). Entrevista realizada por Pablo Semán. En: Revista Argentina de Estudios de Juventud, vol.1, n° 4. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. [www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud]

_____ (2010). "Los que bailan también hablan: problematizando la relación entre palabra hablada y movimiento en las clases de tango milonguero de Buenos Aires", ponencia presentada en las VI Jornadas sobre Etnografía y Métodos Cualitativos del IDES, Buenos Aires.

_____ (2009). "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Bs As." En: Religiao e Sociedade, vol 29, n°1. Rio de Janeiro: ISER.

_____ (2009). "Los que bailan también hablan: problematizando la relación entre palabra hablada y movimiento en las clases de tango y milongas porteñas", VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires.

_____ (2008). "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires", Congreso: Los géneros musicales populares: circulación, producción y recepción, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Provincia de Buenos Aires.

_____ (2000). Nueva Era y Terapias Alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la

Universidad Católica Argentina, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

_____ (1999). *Nova Era: A autonomia como religiao*. En: Carozzi, María Julia *A Nova Era No Mercosul*. Brasil: Editora Vozes.

CATTANEO, Hernán (2018). En: *Rolling Stone*, número 243. Argentina.

CIVALE, Cristina (2011). *Las mil y una noches. Una historia de la noche porteña 1960-2010*. Buenos Aires: Marea.

CHMIEL, Silvina (1994). *La disco. Vivir el presente*. En: Margulis, Mario (editor): *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa.

CITRO, Silvia (2008). “El rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. En: *Revista Trans - Transcultural de Música*, n° 12. [www.sibetrans.com]

CLIFFORD, James (1997). “Spatial Practices: Fieldwork, travel, and the Disciplining of Anthropology”. En: *Anthropological Locations. Boundaries and grounds of a Field Science*. Berkley - Los Angeles - London: University of California Press.

_____ (1986). “Introduction: Partial Truths”. En: *Writing Culture. The Poetics of Ethnography*. Berkley - Los Angeles - London: University of California Press.

COLLIN, Matthew (2002). *Estado alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Barcelona: Alba.

COUTINHO CAVALCANTE, Tiago (2005). *O éxtase urbano: símbolos e performance dos festivais de música eletrônica*. Tesis de Maestría. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropología. Rio de Janeiro: Universidad Federal do Rio de Janeiro.

CRESSWELL, Tim (2010). “Towards politics of mobility”. En: *Environment and Planning: Society and Space*, vol. 28.

CSORDAS, Thomas (1990). “Embodiment as a paradigm for anthropology”. En: *Ethos – Journal of the Society for Psychological Anthropology*, AnthroSource, vol. 18, n° 1.

DE PARIS FONTANARI, Ivan (2008). *Os Djs da perifa: música electrónica, mediacao, globalizacao, e performance, entre grupos populares em Sao Paulo, Porto*

Alegre, Universidad Federal Do Rio Grande Do Sul, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Programa de Pos – Graduación en Antropología Social.

_____ (2006). “Os recursos para ir além e a mecânica do juízo: sobre o consumo de substancias como prática cultural jovem nas festas de música eletrônica”. En: Cuadernos de Campo, n° 14/15. San Pablo: Universidad de San Pablo.

_____ (2004a). “Música eletrônica e identidade joven: a diversidade do local”. En: V Congreso de la IASPM - LA, 21 a 21 de Junio. Rio de Janeiro: Unirio.

_____ (2004b). “Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade jovem contemporânea”. En: II Encontro da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, 9 a 12 de noviembre. Salvador de Bahía.

_____ (2003). “Rave á margen do Guaíba: Música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre”, Tesis de Maestría, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas. Puerto Alegre: Universidad Federal de Río Grande Do Sul.

DE NORA, Tia (2000). *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.

DE SOUZA, Gabriel (2006). *Montevideo electrónico*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

DIEDERICHSEN, Diedich (2002). “Música electrónica digital: entre el pop y la pura medialidad. Estrategias paradójicas de la negación semántica”. En: AA.VV. *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos*. Barcelona MACBA – ACTAR.

DOANE, Randal (2006). “The habitus of dancing: notes on the swing dance revival in New York City”. En: *Journal of Contemporary Ethnography*, 35, [<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0891241605280585>]

DOS SANTOS, Pedro; FERRO, Lígia y GUERRA, Paula. (2008). “Género y música electrónica de danza. Experiencias, recorridos y retratos de mujeres clubbers”. En: Teixeira Lopes Joao *Proyecto Construcciones identitarias de género en las (sub)culturas clubbers*. Instituto de Sociología de la Facultad de Letras de la Universidad de Porto, Noviembre.

FABBRI, Franco (1982). A theory of musical genres: two applications. En: Tagg, Phillip y Horn, David (editores) *Popular music perspectives*. Göteborg: Göteborg and Exeter.

FARNELL, Brenda (2001). *Human action sign in cultural context*. Londres: The Sacrecrow Press.

FAULKNER, Robert y BECKER, Howard (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FÍGARI, Carlos (2008). “Heterosexualidades flexibles”. En: Pecheny, Mario; Fígari, Carlos y Jones, Daniel (comp.) *Todo sexo es político*. Buenos Aires: Editorial Libros del Zorzal.

FINNEGAN, Ruth (1992). *Oral traditions and the verbal arts*. Londres: Routledge.

FOLGARAIT, Alejandra (2008). *En trance. Todo lo que querés saber sobre drogas de diseño*. Buenos Aires: Sudamericana.

FRITH, Simon (2003). “Música e identidad” En: Hall, Stuart y du Gray, Paul (compiladores) *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

GALLO, Guadalupe (2016). “Libertades coreografiadas: palabras habladas, comunicaciones corporales y códigos en pistas *dance* de la ciudad de Buenos Aires”. En: Estudios Sociológicos. Vol XXXIV, n° 100. pp. 41-64

_____ (2012a): “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas” En: Carozzi, María Julia (coordinadora): *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla – Ediciones de Periodismo y Comunicación.

_____ (2012b): In *Coco We trust: club, casa y proyecto*. Experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires. Tesis de Maestría en Antropología Social. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Argentina.

GALLO, Guadalupe y LENARDUZZI, Víctor (2016). “Conseguite un trabajo honesto. Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica *dance* en la cultura contemporánea”. En: LIS – Revista Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 167-188 . [<http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/221>]

GALLO, Guadalupe y SEMÁN, Pablo (2015). *Gestionar, mezclar y habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla - Ediciones de Periodismo y Comunicación.

_____ (2010). “Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. En: Cuestiones de Sociología. Universidad Nacional de La Plata.

GAMELLA, Juan y ÁLVAREZ RODÁN, Arturo (2002). “Los términos de la “fiesta”. Experiencia y comunicación en las culturas del “éxtasis”, el “house” y el

“planeta dance”. En Rodríguez, Félix (editor): *Comunicación y cultura*. Barcelona: Ariel Social.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; POLIMENI, Carlos y QUEVEDO Luis (2000). *Buenos Aires no duerme. Memorias del insomnio*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

GARRIGA ZUCAL, José (2008). “Ni “chetos” ni “negros”: roqueros”. En: Trans – Revista Transcultural de Música, n°12. [www.sibetrans.com.]

GARRIGA ZUCAL, José y MOREIRA, Verónica (2006). “El aguante. Hinchadas de fútbol entre la pasión y la violencia. En: Míguez, Daniel y Semán, Pablo (editores): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

GEERTZ, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona – Buenos Aires – México : Piadas

GERBER BICECCI, Verónica y COBOS PINOCHET, Carla (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En: García Canclini, Cruces, Francisco y Urteaga Castro Pozo, Maritza (coordinadores). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Colección Fundación Telefónica. España: Ariel

GILBERT, Jeremy y PEARSON, Ewan (1999). *Discographies. Dance, music, culture and the politics of sound*. Londres: Routledge.

GOODWIN, Andrew (1990). “Sample and Hold”. En Frith, S. and Goodwin, A.: *On record*. London: Routledge.

GORE, Georgina (1997). “The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture”. En: Thomas, Helen (editora): *Dance in the city*. New York: St. Martin’s Press.

GUERREIRO, Leila (1998). “Raves. Las fiestas interminables”, Diario La Nación, 20 de septiembre [<https://www.lanacion.com.ar/212024-raves-br-las-fiestas-interminables>]

GUERRERO, Juliana (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. En: Revista Trans – Transcultural de Música, n°16. [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

GUPTA, Akhil y FERGUSON, James (1997). “Discipline and practice: “The Field” as site, method and location in Anthropology”. En: *Anthropological Locations. Boundaries and grounds of a Field Science*. Berkley - Los Angeles - London. University of California Press.

GUTIÉRREZ, Ieana (1994). “La discoteca en Buenos Aires”. En: Margulis Mario (editor) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires. Espasa.

HEBDIGE, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Buenos Aires – Barcelona – México. Paidós.

HESMONDHALGH, David (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires – Barcelona – México. Paidós.

HENNION, Antoine (2002). *La pasión musical*. Barcelona-Buenos Aires-México. Paidós.

HORAK, Roman (2009): “Rave on: the effects and effectiveness of popular music”. En: *European Journal of Cultural Studies*, Vol 12(3), Julio. [<http://journals.sagepub.com/home/ecs>]

IRISARRI, Victoria (2015). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En: Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo (compiladores): *Gestionar, mezclar y habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla – Ediciones de Periodismo y Comunicación.

_____ (2012). *Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de djs productores de Buenos Aires*. Tesis de Maestría en Antropología Social. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

IRISARRI, Victoria & JACKSON, Jonathan (2011). *Improvisation in african - american vernacular dancing*. En: *Dance Research Journal*, vol. 33, n°2. Cambridge: Cambridge University Press.

JACKSON, Jonathan David (2001) “Improvisation in African-American Vernacular Dancing”. En: *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, Vol 33, N°2. Winter. [<https://www.jstor.org/stable/i264883>]

JACOBY, Roberto (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central.

JOHNSON, Mark; VOAS, Robert; MILLER, Brenda y HOLDER, Harold (2009). *Redicting drug use at electronic music dance events: self reports and biological measurement*. Sage Publications, volume 33, n° 3. [www.onlinesagepub.com]

KAEPLER, Adrienne (2003). *La danza y el concepto de estilo*. En *Revista Desacatos*, n° 12, pp.93-104.

_____ (1987). *Spontaneous choreography: improvisation in Polynesian dance*. En: Yearbook for Traditional Music, vol.19. International Council for Traditional Music. JSTORE.

KROTZ, Esteban (1988). *Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimiento*. En: Nueva Antropología. Universidad Autónoma del Estado de México, vol. IX n°33, pp. 17-52

KYROU, Ariel (2006). *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid : Traficante de Sueños.

LALIOTI, Vassiliki (2012). *Beyond 'live' and 'dead' in popular electronic music performances in Athens*. En: Revista Trans – Transcultural de Música, n°16. [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

LAMACCHIA, María (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono.

LASÉN, Amparo y FOUCE, Héctor (2010). *Música, tecnología y creatividad – Presentación del dossier*. En: Trans – Revista Transcultural de Música, n°14. [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

LEFF, Laura; LEIVA, Milena y GARCÍA, Alejandra (2003). “Raves: las fiestas del fin del milenio” En: Wortman, Ana (coord.): *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.

LENARDUZZI, Víctor (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”*. Buenos Aires: Aidos.

_____ (2010). *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la ‘escena dance’*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

LESCANO, Victoria (2010). *Pret – á – Rocker. Moda y Rock en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

LIBERTELLA, Mauro (2015). *El invierno con mi generación*. Argentina: Random House.

LÓPEZ, Francisco (2002). “La filosofía cageana: una versión retorcida del paradigma del procedimentalismo clásico” En: AA.VV. *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos*. Barcelona MACBA – ACTAR.

LLES, Luis (1998). *Dance music*. Madrid: Celeste Ediciones.

MCCALL, Tara (2001). *This is not a rave. In the shadow of a subculture*. Nueva York: Thunder's Mouth Press.

MAFFESOLI, Michel (1987). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Río de Janeiro: Forense Universitária.

MAGNATE CANTOR, José Guilherme (2006). *Urban youth circuits in Sao Paulo*. En: *Tempo Social*, vol. 2

_____ (2002). *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. En: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol 17, junio.

MANZANO, Valeria y PASQUIALINI, Mario (2000). *Rock and roll: cultura de los jóvenes*. Buenos Aires: La Llave.

MAQUEIRA, Enzo (2014). *Electrónica*. Buenos Aires: Interzona Editora.

MARCUS, George y CUSHMAN, Dick (1992). "Las etnografías como textos". En: Reynoso, Carlos (comp.): *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

MARGULIS, Mario y otros (1994). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa.

MÁRQUEZ, Israel (2010). "Hiper música: la música en la era digital" En: *Trans – Revista Transcultural de Música*, n°14 [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

MARTÍN Eloísa (2008). "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina del 90". En: *Revista Transcultural de Música*, vol. 12 [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

MARTINS Paulo (1999). "As Terapias Alternativas e a Libertacao dos Corpos". En: Carozzi, María Julia (org) *A Nova Era No Mercosul*. Petrópolis: Vozes.

MERRIAM, Alan (1980). *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.

MONTENEGRO MARTÍNEZ, Leonardo (2008). *El éxtasis del mundo rave. Género y mimesis en el análisis de culturas juveniles*. Trabajo de grado de la Maestría en Estudios de Género, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia.

MORA, Sabrina (2015). *El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza*. En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 10 (1).

MORRISON, Simon (2011). “Clubs aren’t like that: discos, deviance and diegetics in club culture cinema” En: Dancecult Journal of electronic dance music, n°4. [www.dj.dancecult.net]

MONTANO, Ed (2009). “DJ culture in the commercial Sydney dance music scene”. En: Dancecult. Journal of Electronic Dance Music, n°1, vol 1. [<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/index>]

MUGGLETON, David (2000). *Inside subculture. The post modern meaning of style*. Oxford - New York: Berg

NOVACK, Cynthia (1988). Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco. En: TDR vol. 32, n°4. pp. 102-119.

NYE, Sean (2011). “Headphone – headset – jetset. DJ culture, mobility and science fictions of listening”. En: Dancecult. Journal of Electronic Dance Music, vol 3, n°1 , pp.64-96 [<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/viewFile/317/311>]

OCHOA, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

O’GRADY, Alice (2012). “Spaces of play. The special dimensions of underground club culture and locating the subjunctive”. En: Dancecult Journal of Electronic Dance Music, n°4, pp. 86-106 [<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/331>]

OLSZANOWSKI, Magdalena (2011). “What to ask to women composers. Feminist fieldwork in electronic dance music”. En: Dancecult. Journal of Electronic Dance Music, n°2, vol 4, pp.3-26 [<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/341>]

OSSWALD, Denise (2011). “Comunicación y movimiento en la formación dancística independiente porteña” En: Carozzi María Julia (coord.) *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: El Gorla.

PEIXOTO FERREIDA, Pedro (2008). “Transe maquinico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista”. En: Horizontes Antropológicos Junio, año 14, n° 29, pp.189-215

PEÑALBA, Alicia (2010). “Nuevas relaciones gestuales del intérprete”. En: Trans – Revista Transcultural de Música, n°14 [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

PINI, María (1997a). “Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine”. En: Thomas, Helen (editora) *Dance in the city*. New York: St. Martin’s Press.

_____ (1997b). “Women, and the early British rave scene” En: Mc Robbie, Angela (editor): *Back to reality? Social experience and cultural studies*. Manchester: Manchester university Press,.

PUJOL, Sergio (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

_____ (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

PURI, Rajika y HART-JOHNSON, Diana (2001). “Thining with movement: improvising versus composiong?” En: Farnell, Brenda (editora): *Human Action sign in cultural context*. Lanham, Londres: The Scarecrow Press,

QUIÑA, Guillermo (2012). *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en Bs As desde 1999 hasta la actualidad*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones.

RAPUANO, Deborah (2009). “Working at fun”. En: *Current Sociology*, vol. 57(5), Setiembre.

REITSAMBER, Rosa (2011). “The DIY careers of techno and drum’n’bass Djs in Vienna”, *Dancecult Jounal of Electronic Dance Music Culture*, n°3, www.dj.dancecult.net

REYNOLDS, Simon (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

_____ (2002): “Historia de tres ciudades”. En: AA.VV. *Proceso Sónico. Una nueva geografía de los sonidos*. Barcelona MACBA – ACTAR.

_____ (1999). *Generation ecstasy. Into the world of techno and rave culture*. Nueva York: Routledge.

_____ (1998). “Rave Culture: Living dream or living death?” En: Redhead, Steve (editor): *The clubcultures reader. Readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell publishers.

RIETVELD, Hillegonda (1998). “Repetitive beats: free parties and the politics of contemporary DIY dance culture in Britain”. En: Mc Key George (editor): *DIY Culture. Party and protest in nineties Britain*. Londres – Nueva York: Verso.

RILEY, Sarah; GRIFFIN, Christine y MOREY Yvette (2010a). “The case of ‘everyday politics’: neo – tribal theory as a way to understand alternative forms of political participation, using electronic dance music culture as an example”. En: *Sociology* Vol 44, Issue 2, pp. 345 - 363

_____ (2010b). “The ‘pleasure citizen’: analyzing partying as a form of social and political participation”. En: Young. *Nordic Journal of Youth Research*, Septiembre, n°5, pp. 33-54. [journals.sagepub.com/home/you]

ROMERO, Gabriela (2005). “Problemáticas de la danza contemporánea”. En: Melgar, Analía Puentes y Atajos. *Recorridos por la danza en Argentina*. Buenos Aires: Editorial COCOA DATEI - De los Cuatro Vientos.

ROSTRÖM, Owe (1999). “It takes two –or more- to tango: researching traditional music/dance interrelations”. En: Buckland, Theresa. (editora): *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. London: Macmillan Press.

RUSSO, Jane (1993). *O corpo contra a palavra. As terapias corporais no campo psicológico dos anos 80*, Río de Janeiro, Editora UFJR.

SAEZ, Mariana Lucía (2017). *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socioantropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1558/te.1558.pdf>]

SALDANHA, Arun (2002). “Music and factions of bodies in Goa” En: *Tourist Studies*, vol 2, issue 1, Sage Publications, Londres. [<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468797602002001096>]

SEMÁN Pablo (2017). “Géneros musicales, identificaciones y experiencias en el conurbano. La periferia influyente”. En: Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (compiladores) *Conurbano infinito: actores políticos y sociales entre la presencia estatal y la ilegalidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2005). “Vida, apogeo y tormentos del rock chabón”. En: *Pensamiento de los confines*, n°17. Buenos Aires.

_____ (2004). “Neoliberalism and rock in the popular sectors of contemporary Argentina”. En: Hernández Pacini, Deborah; L’Hoeste Fernández y Zolov, Eric:

Rockin' las Americas. The global politics of rock in Latin/o America. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo (2008). “La música y los jóvenes de sectores populares: más allá de las tribus”. En: Trans - Revista Transcultural de Música, n°12. [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

SHAPIRO, Peter (2012): *Historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile.* Buenos Aires: Caja Negra.

SHEPERED, John y WICKE, Peter (1997). *Music and cultural theory.* Cambridge: Polity Press.

SILBA, Malvina (2010a). *Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del conurbano bonaerense.* Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2010b). La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En: Semán, Pablo y Vila, Pablo (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en América Latina.* Buenos Aires: Editorial Gorla - Ediciones de Periodismo y Comunicación.

SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina (2008). “Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”. En: Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.

SLUGA, Cecilia (2011). *PRODANZA. La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio cualitativo exploratorio.* Ministerio de Cultura: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

SNOMAN, Rick (2004). *The dance music manual. Tools, toys and techniques.* Oxford: Focal Press.

SOLER, Facundo Enrique (2014). “¿Cómo no tenía cinco pendrives más a mano?” Suplemento No, Diario Página/12 23 de enero [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6831-2014-01-23.html>]

STAHL, Geoff (2004). “It’s like Canada Reduced: Setting the scene in Montreal”. En: Bennett, A. y Kahn-Harris, K (editores): *After subculture.* Londres: Ashgate.

STRACHAN, Robert (2010). “Uncanny space: theory, experience and affect in contemporary electronic music”. En: Revista Trans – Transcultural de Música, n°14. [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

STRAW, Will (2006). "La música dance". En: Frith, Simon; Straw, Will y Street, John: *La otra historia del rock*. Barcelona: Editorial Robinbook.

ST. JOHN, Graham (2011). "DJ Goa Gil. Kalifornian exile, dark yogi and dreaded anomaly". En: *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture*, n°3, [<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/index->]

_____ (2009). *Technomad. Global raving countercultures*. Londres: Equinox Publishing Ltd.

_____ (2008). "Trance tribes and dance vibes: Victor Turner and electronic dance music culture" En: St. John Graham (editor) *Victor Turner and contemporary culture performance*. Oxford – Nueva York: Berghahn Books.

_____ (2007). "Electronic dance music culture and religion: an overview". En: *Culture and Religion*, vol. 7, n°1, marzo Routledge, [<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01438300600625259>]

TAVARES, Fátima (1999). "Holismo terapéutico no âmbito do movimento nova era no Rio de Janeiro". En: Carozzi, María Julia (org) *A Nova Era No Mercosul*. Petrópolis: Vozes.

THOMAS, Helen (2003). "Dancing the Night Away: Rave / Club Culture". En: Thomas, Helen *The body, dance and cultural theory*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

THORNTON, Sarah (1996). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Middleton: Wesleyan University Press.

THEREBERGE, Paul (2006). "Music / Technology / Practice" En: Bennett, Andy y otros: *The popular music studies reader*. London: Routledge.

TOMLINSON, Lori (1998). "This, ain't no disco"... or is it? Youth culture and the rave phenomenon". En: Epstein Jonathan (editor): *Youth Culture. Identity in a postmodern world*. Reino Unido: Blackwell Publishing.

TURINO, Thomas (2008). *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press..

VILA, Pablo (1996). "Identidades, narrativas y música: una primera propuesta para entender sus relaciones". En *Trans - Revista Transcultural de Música*, n°2, [<https://www.sibetrans.com/trans/>]

_____ (1987). "Tango, folclore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, pp. 81-93

_____ (1985). "Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil". En: Jelin, Elizabeth (editora): *Los nuevos movimientos sociales / 1. Mujeres. Rock Nacional*. Colección Biblioteca Política Argentina, n° 124. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

URRESTI, Marcelo (1994). "Los modernos: una nueva bohemia posvanguardia". En: Margulis Mario (editor) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa.

VOIROL, Jérémie (2006). "Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía en del fenómeno tecno en Ecuador". En: Íconos - Revista de Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, pp. 123-135

WEBER, Sandra y MITCHELL, Claudia (2008). "Imaging, keyboarding and posting identities: Young people an new media technologies". En: Buckingham, David (editor): *Youth, Identity and Digital Media*. Massachusetts: MIT Press.

WELSCHINGER LASCANO, Nicolás (2011). "El poder de la música en la vida cotidiana". En: Revista Argentina de Estudios sobre Juventud, vol. 1, n° 4. [<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/issue/view/63>.]

WILLIAMS, Drid (2008). "Anthropology and the art: the cross cultural problem". En: Journal for the Anthropological Study of Human Movement, vol. 15, n° 2. [<http://jashm.press.uillinois.edu/15.2/williams.html>]

_____ (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. Chicago: University of Illinois Press.

_____ (1979). "The human action sign and semansiology". En: Comm Res Dance Annual, n° 10.

WILLIS, Paul (1974). *Symbolism and practice: a theory for the social meaning of pop music*. Centre for Contemporary Cultural Studies. Birmingham: Universidad de Birmingham.

WOODSIDE WOODS, Jarret Julián (2005). "El sampleo como signo en la música". En: Otras Voces, Versión 16, UAM - X, México.

WOODSIDE, Julián y JIMÉNEZ, Claudia (2012). "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical". En: García Canclini, Cruces, Francisco y Arteaga Castro Pozo, Maritza (coordinadores): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Colección Fundación Telefónica. España: Ariel.

WRIGHT, Mary Anna (1998). "The Great British Ecstasy revolution". En: Mc Key George (editor): *DIY. Party, protest in nineties Britain*. Londres – Nueva York: Verso.

WRIGHT, Pablo (2005). "Cuerpos y espacios plurales: Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica". En: Indiana, Instituto Ibero-Americano de Berlín, pp. 55-72.

_____ (1995). "El espacio utópico de la antropología: Una visión desde la cruz del sur". En: Cuadernos del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, n°16, pp. 191-204

_____ (1994). "Experiencia intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la etnografía". En: Revista Runa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 347-380