

El más rockero de los *djs*. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño

ISSN
0329-2142

Apuntes de
investigación
del CECYP
2015.
Año XVII.
Nº 25.

pp. 175-194.

Recibido:
20/03/2015.
Aceptado:
5/05/2015.

Guadalupe Gallo*

Taller

Introducción

Desde distintos puntos de vista, en las últimas décadas buena parte de los estudios sociales dedicados a fenómenos musicales, señalaron el surgimiento de nuevos panoramas estéticos, tecnológicos, normativos y relacionales en torno a las prácticas y consumos musicales especialmente entre los jóvenes de grandes concentraciones urbanas (Lasén y Foucé 2010; Márquez 2010; Pardo Salgado 2010; García Canclini y Urteaga 2011). Así, la multiplicación y variación de prácticas vinculadas a la gestión musical (Quiña 2009 y 2012; Boerio Peña 2011; Lamacchia 2012), la relevancia del culto al pasado (Reynolds 2012), la resignificación de las tecnologías digitales en tanto instrumentos musicales (Braga Bacal 2003; Gilbert y Pearson 2003), la individualización de las pautas del gusto musical y la descatalogación de los géneros musicales (Semán y Vila 2008; Semán 2011), la espacialización urbana de los consumos musicales juveniles (Margulis 2005); son solo algunas de las cuestiones relevadas que cobran peso en la dinamización de nuevas configuraciones socio-musicales. Los trabajos más recientes logran dar cuenta con mayor claridad la evidencia de estos nuevos paradigmas de relación con las músicas y las prácticas musicales focalizando por ejemplo, en el entramado de habilidades autogestivas adquiridas por los músicos (Lamacchia 2012; Quiña 2012), la disposición de nuevos cánones de evaluación de las ejecuciones musicales y de la conformación escenas musicales (Boerio Peña 2011; Boix 2012; Gallo 2012; Irisarri 2012), la implicación entre artes visuales y musicales (Lenarduzzi 2012; Blázquez 2009a y 2009b), entre otras cuestiones.

* IDAES - UNSAM.

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

175

Algunos autores a su vez, ahondan en la problematización de los fenómenos musicales construidos como objetos de estudio (Blázquez 2011; Carozzi 2011; Semán 2011).

Teniendo en cuenta lo anterior y basado en una investigación etnográfica sobre la escena *dance* porteña, este texto se propone contribuir con elementos para la discusión e identificación de nuevas configuraciones estéticas, tecnológicas, normativas y relacionales en el ámbito de la producción y consumos musicales juveniles actuales. A partir de la trayectoria biográfica y musical de un joven¹ de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en particular sobre su aprendizaje de una práctica musical previamente desconocida y su inserción como trabajador en una organización social manejada por colegas músicos generacionalmente mayores a él), será posible observar cómo en la actualidad el modelo de una actividad musical pendulante y dicotómica entre un perfil profesional y redituable (aunque sea en niveles bajos o altos), y las expectativas artísticas y de disfrute, se redefine conciliando polaridades de este tipo. Tensiones vigentes para las prácticas musicales de otras épocas o bien características de otros mundos musicales no referidos en este trabajo, representadas en la tirantez de un vivir para la música o vivir de la música, como también en la rigidez de ciertos emblemas musicales juveniles que figuran las necesidades o las pérdidas económicas como condiciones de lucha contra las imposiciones de El Mercado, se matizan y complejizan en el surgimiento y desarrollo de actividades musicales que en el acceso a la tecnología para crear, en las reconceptualizaciones del canon, el virtuosismo y la clasificación musical, y en el placer/amor hacia la música trazan continuidades entre las figuras de dueño de un local de música, de músico ejecutante de distintos instrumentos y recursos, y de las expectativas laborales como instancias de ocio.

Ser músico y ser dueño

Como consecuencia de un período de expansión y popularización social de la escena *dance* en Buenos Aires, en la década del 2000 se instalan una serie de eventos musicales y de baile de baja envergadura, alta selectividad y baja promoción social izando el objetivo de recuperar un espíritu de la electrónica perdido de la mano de empresarios del entretenimiento, de las escuelas de *djs*, públicos advenedizos que -para muchos seguidores- no logran actualizar los códigos del fenómeno. En este contexto, surgen los eventos Anti-Cream,² se multiplica la modalidad de “fiesta privada”, nuevas pistas de baile adquieren renombre entre los entendidos y las

1. Representativa para su edad, actividad y pertenencia socio-económica.

2. Fiestas electrónicas organizadas por un grupo de *djs* locales con el propósito de competir conceptualmente con la propuesta de las masivas e internacionales Creamfields.

intervenciones de los músicos-*djs* en la organización de eventos de este tipo se relanzan como factores decisivos de propuestas artísticas *dance* (Gallo 2012). Es el caso de Tacna que, de la mano de un colectivo de *djs* y de distintos artistas vinculados a la cultura de la noche, en poco tiempo se transforma en uno de los clubes de baile porteño más renombrados.

En términos artísticos como comerciales, para Martín, llegar a formar parte Tacna fue una aventura que aún no puede reconstruir completamente. A partir de algunos recuerdos vagos explica cómo eso pudo suceder pero asegura que su memoria no puede hilarlos causalmente. El ingreso a Tacna fue tan rápido que, dice, ni tuvo tiempo de arrepentirse. En el 2008, tras acompañar a su pareja en la recuperación de un cáncer, Martín, con 27 años de edad, bastante tiempo libre y una vitalidad orientada a *vivir más el presente*, retoma sus proyectos musicales y laborales (con su banda, su estudio de grabación, la producción de otros músicos) de los que se enorgullece. Con su amor por el punk-rock y por algunas expresiones del nu metal, finalmente Martín sentía que había “caído” en algún lado y tras años de haber organizado festivales, podía verse como un referente local de estas sonoridades. Una tarde en su estudio de grabación, después de mezclar y arreglar algunos nuevos temas de la banda Es Por Acá, sus amigos Chaco y El Astrid le comentaron que su amiga Mary (fotógrafa de gran renombre y recientemente regresada de Chile) había sido “tentada” por otros amigos para participar en un negocio artístico “de esos que son lindos para estar”. La invitación no fue significada meramente como una oportunidad de invertir dinero sino más bien de participar y formar parte de una iniciativa artística que *quizás*, rendía económicamente. En el mismo tono, la invitación llegó a Chaco y El Astrid, y así ellos repitieron la “tentación” hacia Martín. Luego de unas semanas, Martín se reunía con los otros “accionistas y dueños” (así se llamaban entre ellos) de Tacna y, a pesar de ser “de palos distintos”, “pegan onda” y se hacen amigos en poco tiempo. Chaco y El Astrid no llegan a juntar los diez mil pesos necesarios para participar mientras Mary lo hace a la distancia porque a los días retorna a Chile por una propuesta laboral imprevista.

Martín suma nuevos amigos y nuevas actividades a desarrollar en un lapso muy breve. La incorporación al club (en tanto espacio, obligaciones y relaciones sociales) acarreó también la necesidad de aprender a lidiar con cuestiones típicas de este tipo de organizaciones sociales de pequeña envergadura y atravesadas por expectativas, compromisos y decisiones profesionales, monetarias y personales de los involucrados en su carácter de músicos, amigos y “dueños-accionistas”. Si bien no era la primera vez que se agregaban participaciones al proyecto Tacna, lo cierto es que con cada nueva incorporación, a cada parte implicada se le presentaban algunas

Taller

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

177

exigencias para acomodarse y construir entre todos un nuevo orden.³ Y este momento no era excepcional. Igualmente, para Martín “Lo más duro fue comerme las gastadas de los pibes (sus viejos amigos) que se pusieron celosas... las nenas... pero nada más.”. Él los seducía con tener un espacio más donde juntarse y compartir con ellos.

Sobre sus participaciones, Martín siempre supo que en los inicios, no podía más que “jugarla de un poco boludo” ya que “Meterse en la electrónica era otra cosa. El palo del rock es distinto en todo”. Sin embargo, nunca dudó de querer explorar en ambientes distintos. Era un desafío aprender a tener una voz y una perspectiva propia en un mundo musical que desconocía y que no había más que “curtido de oído”. De adolescente, había bailado en alguna de las primeras *raves*⁴ locales pero se figuraba el ambiente *dance* “más muerto que vivo” y tenía en claro que no quería hacer papelones; para mantenerse orientado me cuenta que mentalmente reiteraba una suerte de lema que siempre le fue útil en sus otros proyectos musicales: “Boludo y segundón, sí. Un muerto, no”. Y en esto, como toda valorización de lo auténtico se entrama con representaciones de un pasado dorado (Willis 1990; Reynolds 2012), la idea de formar parte de una “la vieja escuela” o mostrar cercanía con lo identificado como pasado dorado del *dance* local,⁵ era para él un escape infalible a “ser un muerto”. Saberse en proximidad con la “*old school*” por supuesto no le ahorra esfuerzos de aprendizaje en esa nueva inmersión musical pero sí sentía que podía garantizarle cometer pocos errores -y fundamentalmente “no enloquecer”- ante las decisiones tomadas. Demostrar a su vez sintonía con el reconocimiento de una “*old school*”, era también relevante desde la mirada de sus compañeros, para completar su aceptación en el grupo.

En este sentido, la idea de una proximidad con “la vieja escuela” (o bien llegar a formar parte de ella) resultó una de las guías más significativas de Martín en su nueva posición adoptada donde se combinaban “ser músico de otro palo” y “ser dueño-accionista”. En primer lugar, para no “ser un muerto” Martín debió sensibilizarse al extremo con los códigos de diversión vigentes en la escena *dance* y particularmente con los defendidos por este club como la centralidad otorgada al baile, las extendidas jornadas musicales (y de trabajo), aprender a lidiar con la permanente presencia de amigos, limitar las intervenciones del personal de seguridad, entre otros. En segundo lugar, en las tareas desempeñadas, comportarse con “cabeza

3. Cabe aclarar que esta dinámica de incorporaciones y desincorporaciones rápidas y frecuentes de “dueños” en la organización de Tacna es una constante desde sus orígenes hasta el momento que este club de baile mantuvo sus puertas abiertas.

4. Fiestas electrónicas con gran poder de convocatoria.

5. Es pertinente aclarar que la mayoría de los dueños de Tacna fueron y son *djs* locales relevantes para el proceso de nacimiento y expansión social del *dance* en Argentina.

de dueño” y a la vez con “cabeza de músico” ya que, entre estos amantes del *dance*, *lo artístico* y *lo comercial* en sus mejores versiones, son aspectos asociados y mutuamente implicados. Así, toda buena decisión artística (respecto a quién convocar para tocar por ejemplo) resulta una buena decisión en tanto dueño del local. En la imagen de la “cabeza del dueño” pensando como la de un músico descansa el ideal de gestión aspirado de los participantes de Tacna asociados a la “*old school*”. Esto es: pactar acuerdos con los *djs* y planificar agendas artísticas sin ser/sentirse “mercenarios” que persiguen solo réditos económicos desentendiéndose de la calidad del producto. Así, si para “la vieja escuela” lo comercial puede (o mejor dicho debe) armonizarse con lo artístico, es porque en un extremo dicha tensión equilibrada puede romperse y toda decisión de carácter más comercial o las expectativas empresariales son temidas y representadas negativamente como El Mercado.

Los roces, las desinteligencias, los malos entendidos y muchas veces las discusiones no tardaron en aparecer aún cuando Martín trataba de resolver tareas menores que le fueron asignadas al principio: cuestiones de prensa, difusión y gráfica de las “fechas”; algunas compras de insumos para el local; los *mailings*, las listas de descuentos y pases *free*; y revitalizar las emisiones de la radio *on-line* llamada Radio Tacna. Por ejemplo, ante la propuesta de Martín de acortar una hora la franja horaria de las entradas con descuento y limitar la cantidad de pases *free* por noche para cada uno de ellos, Juan (uno de los dueños más antiguos del club) desautoriza su criterio afirmando -casi en un grito seco que valió el fin de esa discusión- que “eso” quedaba así como antes. La decisión de Martín de cobrar un *plus* de dinero (aunque sea significativo) por encargarse de reactivar la presencia de Tacna en el espacio de las radios *on-line*, corrió otra suerte. Con la mediación de Gabriela, se logró que Juan accediese a que Martín tenga “algunos beneficios extras” por el incremento de sus obligaciones. Por diferencias de este tipo, Martín se gana –sobre todo al momento de su ingreso- el seudónimo: “El Señorito” que se acompañaba con un gesto burlón en la voz de reconocimiento de alguna autoridad innecesaria o sin poder.

En conversaciones más íntimas y en soledad, Martín no mostraba preocupación alguna por lo anterior. No dudaba haber invertido su dinero en Tacna como tampoco de defender su posición en cada una de las propuestas lanzadas. Sabía que el que ríe último, ríe mejor; y que esa imagen de “boludo y segundón” era temporaria porque por algo habían aceptado que alguien por fuera del mundo *dance* ingresara en él. La necesidad de la entrada de su dinero en Tacna la tenía presente. Por supuesto que ingresar al mundo *dance* de la mano de “la vieja escuela” le atraía profundamente en lo personal porque se consideraba inquieto y competitivo. El aval de unos referentes le daba la confianza que necesitaba para no sentirse un “muerto” (alguien que hace algo sin entender o encarnar el espíritu que define la particularidad de ese nuevo mundo al que se intenta acceder) porque

Taller

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

179

siempre le gustó rodearse de los mejores, “ir a las fuentes”. Pero no estaba dispuesto a “chupar culos de más” ni a perder lo que hasta ahora -mucho o poco- había podido construir dedicándose a la música (o mejor dicho a sus distintos proyectos musicales).

Martín entendía perfectamente las implicancias de “no venderse al mercado”, de hecho, reconocía su obra como una consecuencia de la transformación de las actividades musicales en puros negocios del entretenimiento: montar el propio estudio de grabación le permite crear y apoyar libremente todas las iniciativas artísticas en las que cree. La diferencia radicaba en que para él había que pensar con “cabeza de dueño” y “con cabeza de músico” (como dos lógicas asociadas en una segunda instancia) o expresado de otro modo: que la “cabeza del músico” no implica necesariamente aceptar el plan de no poder hacer dinero o vivir (bien y estable) del propio desempeño musical laboral. E inversamente: que la “cabeza del dueño” solo apoya proyectos artísticos sin calidad alguna. Las propuestas de Martín (algunas desoídas y otras puestas en marcha) buscaban descentrar la organización de Tacna del estado de pérdida económica como la confirmación de buenas elecciones artísticas u orientación del club de baile. El horizonte de la constante pérdida económica sobre el que Tacna muchas veces hacía descansar su particularidad, imagen e independencia de El Mercado, quedaba denunciado y expuesto en el desempeño de las tareas asignadas a Martín. Para él, no llegar a “ser un muerto” tenía que ver con aprender rápidamente el *know how* de un mundo nuevo para poder “seguir haciéndolo por mucho tiempo más.”, lo cual sería posible de pensar con la “cabeza del músico” y la “cabeza del dueño” en sus propios términos. Ese *know how* en su caso partía del reconocimiento y recontextualización de las voces autorizadas, del *cómo se hacían las cosas antes* y de temer y creerle menos a la tensión (equilibrada) entre El Arte y El Mercado. La imposibilidad de transformar esto en un principio de relación con los colegas organizadores de Tacna, con los músicos y con la propia práctica musical y laboral fue lo que a Martín unos años después, le significó el alejamiento de este club de baile.

El dj más rockero

Siguiendo el perfil del resto de los integrantes de Tacna y en simultaneidad al desempeño de las tareas mencionadas, las participaciones de Martín comenzaron a ser en tanto músico. El aprendizaje de la ejecución musical en sí le resultó bastante sencillo no solo porque la cercanía con estos músicos era total (en sus palabras: “Con tantas noches acumuladas, era imposible que no aprenda algo. Estando acá, se te pegan cosas... que el *pitch*, que el *mixer*, los *faders*, los *vinilos...*”), sino también porque tenía amplia disponibilidad de los instrumentos y tecnologías para “crear” y “tocar”: en su casa y estudio de grabación cuenta con las tecnologías básicas (computadoras, discos, amplificadores, software específicos) “para

arrancar” y al tener las llaves de Tacna podía practicar (llamado como “juego”, “jugar”, “probar”, “experimentar”) a toda hora y cualquier día. La influencia de una adolescencia de renovados y diversificados proyectos musicales con amigos, y de una madre corista y coleccionista de discos, siempre lo incentivaron a Martín a explorar distintos mundos musicales de manera abierta y sin muchas contradicciones. A su vez, gracias a estos recorridos por expresiones musicales diversas, pudo acopiar gran cantidad y variedad de materiales musicales y de audio que disponía para sus sesiones musicales como *dj* y forjar de a poco su estilo. A pesar que aún no se siente *dj* sino más bien un “*dj* en camino”, contó desde el principio con muestras de reconocimiento de sus nuevos amigos-músicos por encontrar un modo particular de manejar las bandejas y hacer conocer su propia música.

Inicialmente, ante los elogios recibidos, Martín sospechaba de las intenciones de sus compañeros porque sabía que su performance no se destacaba en comparación con la de los *djs* que noche tras noche se presentaban en Tacna, y también porque conoció rápidamente el orden de los mojones del camino del *dj* (“Tocar antes del *warm up*⁶ es como estar en la tierra de la rayuela y sin la piedra en la mano”). Sus sospechas se despejaban a medida que crecía la cercanía con sus compañeros y ampliaba el espectro de nuevos músicos conocidos sin embargo, seguía sin comprender completamente, sin identificar cuál y cómo era ese gesto *nuevo* y *distinto* valorado de su práctica. Su figura sin dudas había renovado el aire del club (era una novedad y una sangre nueva) incorporando a la perfección las exigencias del “amor a la música” profesado por este colectivo vinculado a la idea de la “*old school*” pero también *había algo más*.

En primer lugar, sus anteriores y actuales recorridos musicales y experiencias como músico, eran valorados por él como “beneficios” al momento de su inserción en el *dance*. En términos generales, mientras para esta escena musical las imágenes del mundo del rock (divismo / exposición del cantante, marcada separación entre la banda y sus públicos, las formas de composición, la instrumentación) funcionaron siempre como un contrapunto que permiten distinguir y particularizar la propuesta *dance* en su oposición (Gilbert y Pearson 2003; Coutinho Cavalcante 2005; Blázquez 2009a y 2009b; Lenarduzzi 2010; Lenarduzzi 2011; Gallo y Semán 2010; Gallo 2012); las prácticas musicales de Martín no actualizan esas discontinuidades. Musical y profesionalmente, él se representa en “un solo camino” donde “todo suma a lo mismo”. En otras palabras, si bien en Martín, las diferencias entre ambas escenas musicales no pueden ser diluidas (especialmente en lo que llama “el manejo del ego”, “la responsabilidad”

6. Refiere al momento en que un *dj* “calienta” la pista de baile mientras los *dancers* llegan al lugar, se acomodan y disponen a bailar.

y la “exposición del músico”), una práctica ayuda y nutre a la otra. Del mismo modo entonces que pensar con “cabeza de negocio” y con “cabeza del músico” se distinguen y articulan en Martín en nuevos sentidos, esta suerte de camino unificado del músico que él emprende queda significado y nutrido por y con la integración de aprendizajes de diversas prácticas y recorridos musicales. Reconocerse como “el más rockero entre los *djs*” y que así sea recibido por sus amigos, lejos de comprometer su inserción en esta escena musical y particularmente en la organización socio-musical que abarca Tacna, expresa la ampliación de posibilidades creativas y de recursos de prácticas musicales de este tipo.

En segundo lugar, continuidades similares son trazadas por Martín en su elección de recursos para producir música y sus *sets*⁷. Una vez más, sin hacerse eco de algunas tensiones relevantes –y muchas veces significadas como decisivas- en la práctica de *dj*, para su performance, Martín se vale tanto de distintas tecnologías (discos de vinilo, cassettes, discos compactos, computadoras) usadas en combinación, como también de diferentes recursos musicales (grabaciones de audio de sonidos ambientales, de voces de personalidades reconocidas y de sonidos por él producidos; músicas propias de otros géneros musicales como boleros; instrumentos musicales *tradicionales* como su guitarra y bajo, e inclusive su propio canto en vivo y amplificado, acompañando simultáneamente su *set*).⁸ Su explicación respecto al armado de uno de sus sesiones musicales, resulta clara en el punto que nos interesa:

G: Hablemos de tu set del viernes. Fue muy distinto a todo lo que en general escucho en Tacna, ¿puede ser?

M: Y sí... creo que de mí no se puede esperar otra cosa. Si solo buscan techno⁹ duro y puro, lo tienen a los chicos. Yo no quiero dejar de ser quien soy ni de dónde vengo. Eso lo tengo claro. La pelotudez de esperar lo obvio, conmigo no va. Además, se que no puedo. Como te dije, sé que soy un *dj* en camino... estos chabones son unas bestias... tocan como la concha de su madre. Yo aprendo a pleno de ellos, aunque no quiero ser como ellos. Me cabe escucharlos, aprendo, tienen groove pero hay algo de eso que ya fue para mí. O que no lo siento... no se...

7. Sesiones musicales.

8. Si bien estas variantes en la práctica de *dj* no son nuevas en el ambiente dance sí son muy poco difundidas, especialmente en el contexto local.

9. Variedad musical dentro de la música *dance*.

G: ¿Te parece música vieja?

M: Sí... puede ser... es algo que a mí no me sale. Me copa lo que hacen pero no me sale. Cuando busco música, en los temas que estoy empezando a producir pensar en qué hago como que no me sirve. Como que a veces pienso que algunos djs están muy pendientes de lo que tocan en vez de tocar. Yo entiendo que la gente que viene a Tacna, les va el techno y si vienen es porque les va... pero también pienso al revés, que les podés dar otras cosas y también puede estar todo bien y seguir a pleno con la electrónica. Los chabones que vienen no son el público de Iorio que te va a cagar a trompadas a la salida si algo no es tan al palo, tan metalero viejo. Yo cuando toco, la gente baila, se ve que algo le gusta lo que pongo.

Taller

G: y sí, la pista explotó el viernes... por eso te pregunto qué es lo que te gusta tocar...

M: no se... la verdad es que no se... depende con lo que esté copado en el momento. Ahora estoy copado con el glam de Sylvester (un negro disco de los '70 que no es muy conocido y que conocí por Kari) pero también con las canzonetas italianas viejas, me encantan... viste que lo puse el viernes. Bah... ¡ino se si se dieron cuenta!! ¿Lo habrán bailado porque se dieron cuenta que era Umberto Tozzi? ¿O porque no se dieron cuenta? (risas) qué loco...

G: ¿Y de dónde sacaste esos vinilos?

M: De mi vieja y de mi abuelo. Antes con mis amigos, los usábamos para reírnos, hacíamos la mímica y hacíamos sesiones de fotos como si fuésemos tanos inmigrantes que recordaban Italia. Y siempre recordé esos discos, siempre estuvieron a mano en casa. Y me encantan los graves de las voces... viste que también estoy copado con los recitados y esas cosas

G: ¡Me parecía! El viernes sonó Fidel Castro también, ¿no?

M: ¡Sí! Tremenda voz. ¿Viste que antes había discos de escritores contando cuentos o cosas así? En mi casa había varios... mis viejos apagaban la luz del living y los escuchaban en silencio como una paja mental que se hacían (risas). Hay como musicalidad en esas cosas dichas, como también en la de algunos políticos. Me engancho con eso... veo que también pueden tener groove. Lo pongo con algo que vaya, obvio...

G: Y para vos, ¿importa lo que en ese fragmento dice?

M: sí, sí, obvio. No mando cualquiera. Además son cosas con las que trato estar de acuerdo. No me gusta mandar cualquiera con la música que pongo. Me parece... El que lo escucha, puede verlo como un mensaje. Aunque no quiero bajar línea, quiero que se sienta como música... los graves de la voz, los silencios... Esos discos son tremendos. Tienen fuerza. Y además se perdieron todos. Me gusta tenerlos, recuperarlos...

G: Y la partecita del tema que mezclaste un cachito con el tema de Hot Chip, ¿qué era? ¡¿Qué pasó ahí que no entendí nada?!

M: ¡Ja! ¡Se armó un quilombo por eso! (Risas) nada... pasé ese tema que a veces funciona super bien, es un super gancho a veces y lo mandé con algo mío. El otro día con los pibes en el estudio grabamos una zapadita en un grabadorcito viejo a pilas que encontró Joaco cuando sus viejos se mudaron, y quedó genial porque las dos guitarras quedaron bien empastadas parecía una bola pero una bola bien... no se sabía quién tocaba qué parte. Era como un sonido compacto, bastante trash pero que daba. No estaba nada mal cómo sonaba. Y lo pude pasar a la compu, cambiarle algunas cosas y lo pasé. A mí me gustó... por ahí no quedó tanto como esperaba pero estuvo bien.

G: ¿Y cómo lo esperabas, cómo lo imaginaste?

M: Estuvo bien. Y eso después me lo reconocieron los chicos... no se... yo esperaba que no quede tan lavado. Como que me gustaba esa cosa rabiosa de la zapada en

un soporte que empastaba y hacer algo palero con Hot Chip que armonice un poco. Por ahí la cagada fue cuando lo pasé a la compu pero si no hacía eso, no podía cuadrar bien los tiempos. Para mí, cada cosa rinde lo suyo. Sos un estúpido si descartás lo analógico por algo, o si solo tocás con vinilos o solo usando el sync. Hay tantas cosas para hacer...

G: Y a vos te gusta usar todo...

M: Más vale. Y no tengo historia con mandarme cagadas, veo si las puedo arreglar en el momento. O para otra vez... Obvio que no quiero hacer nada pizzero, me parece una mierda Guetta pero también me parece una grasada Cattáneo, cómo toca ahora Cattáneo... iewos sets llenos de efectos espaciales! En eso, el punk-rock me ayuda bastante a ir al grano, dejarme de esas pelotudeces que no llevan a nada. Si vienen a verme tocar, es porque quieren verme a mí, por cómo toco y no a otro parecido. Yo no te hago un scratch¹⁰ ni en pedo, en esa pizeada no me prendo.

Superando entonces tensiones que años atrás fueron centrales para debatir el profesionalismo y la calidad en esta práctica musical, observamos en Martín la búsqueda de un sonido nuevo y personalizado que resignifica la idea de limitaciones y potencialidades de las tecnologías. El uso actual de las nuevas tecnologías no solo reafirma la ampliación con que es aplicada la categoría de instrumento musical (Braga Bacal 2003; Gilbert y Pearson 2003; Coutinho Cavalcante 2005), muestra cierta superación o desinterés en oponer recursos disponibles en función de exigencias iguales. Como decía Martín: "...cada cosa rinde lo suyo.". Claro que esto no quiere decir que la pretensión de un sonido de calidad, una "buena música" o bien un "buen *dj*" desaparezcan sino más bien que estas distinciones resultan también de reconceptualizar limitaciones en capacidades y de integrar sin que se entienda como *mezcla* de cosas muy disímiles, antagónicas o inconmensurables.

Una mirada atenta a descubrir potencialidades abarca también la selección musical para armar las sesiones musicales ya que, según su criterio compositivo, son las combinaciones de los materiales musicales y los usos tecnológicos lo que harán que *algo funcione o no funcione* en una pista de

10. Técnica para hacer sonidos rítmicos tras mover el disco hacia adelante y hacia atrás.

baile electrónica. Esto es, los materiales musicales que Martín disponibiliza para armar sus *sets* pueden pertenecer a distintos géneros o escenas musicales más o menos alejadas del *dance*. Dadas sus incursiones en el punk-rock, nu metal, entre otros, el menú musical seleccionado para componer logra ser ecléctico y variado (en un sentido amplio del término) y no por eso *menos dance*. El criterio que logra que la banda Deftones o un recitado de Sandro funcione en una pista *dance*, Martín dice estar “descubriéndolo” ya que no se trata de “mandar” o “tirar cualquiera” porque sí, “por hacerse el loquito” sino de equilibrar los riesgos que se quieren asumir, trazar nuevos límites respecto a *qué poner y qué no, cómo ponerlo y cómo no* sin dejar de seducir al público con aquello que desea bailar y ampliar sus horizontes de música conocida (exigencias a cumplir por todo buen *dj*, Blázquez 2009a y 2009b; Broughton y Brewster 2006).

Por último, en estas dimensiones de la práctica de *dj*, la diferenciación respecto a lo comercial o la música vinculada al mercado en un sentido negativo y opositivo a lo artístico, surge en la utilización de Martín del término “pizzero”. Aunque ante este eclecticismo en el repertorio disponible para significar musicalmente y la variedad de recursos y combinaciones extiendan en las prácticas de Martín los límites de lo *dance*, de loailable y de lo posible de ser integrado en una composición musical, la creatividad y el buen gusto encuentran su fin cuando el *dj* se comporta como un “pizzero” (por ejemplo al sobrecargar su *set* con efectos o sonidos que ensucian la música por más que la habilidad y precisión técnica del *dj* sean las más agudas) o bien, cuando pone música “pizzera” (comercial, efectista, música que se pasa en las radios y sin mucha calidad).

Estar acá y estar allá

Hasta aquí quedó en claro que, la llegada de Martín a Tacna significó una apertura en sus experiencias laborales, musicales y personales. Nuevos vínculos de amistad y relación se tejieron mientras aprendía una práctica musical y una ética de trabajo que rápidamente logró ponerlas en diálogo con sus trayectorias anteriores. Resta ahora, focalizar un tercer aspecto de esta incorporación vinculado más específicamente a la articulación entre el ocio y el trabajo.

En tanto fenómeno social que reúne públicos y músicos en un mismo encuentro artístico dinamizado por interacciones fluidas, intensas, bilaterales y presenciales entre estos participantes (Thornton 1996; de Souza 2006; Voirol 2006; Blázquez 2009; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010; Gallo 2012), la propuesta de la escena *dance* (en continuidad con otras escenas musicales actuales -como la escena *indie* platense y la de la cumbia digital en Buenos Aires, entre otras (Boix 2012; Irisarri 2012 respectivamente)-) cuestiona para su abordaje la polaridad entre las categorías de *recepción* y *producción* como uno de los principios organizadores de estas expresiones artísticas (Gore 1997; Braga Bacal 2003; Gilbert y

Pearson 2003; de Souza 2006; Peixoto Ferreida 2008; Blázquez 2009; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010). Contrariamente a reponer polaridades excluyentes de este tipo, resulta más apropiado a las nuevas configuraciones que presentan los mundos musicales juveniles urbanos, adoptar miradas que den cuenta de las porosidades y mediaciones presentes entre tales términos. En este contexto entonces, si la noción de público es redefinida como un participante activo y productor del fenómeno musical y de baile social que con sus expresiones y prácticas interviene profundamente en el hecho artístico; y la del músico es recuperada también en su calidad de escucha, de receptor, de potencial *dancer* (Blázquez 2009a y 2009b; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2010; Gallo 2012); dicha mirada mediadora también abarca distinciones binarias entre el ocio o lo vinculado al placer, al amor hacia la música y el baile, la diversión; y el trabajo o lo vinculado a las obligaciones, la búsqueda de rédito económico como principios fundamentales reguladores de trayectorias musicales de este tipo.

A pesar de saberse un segundón encargado de tareas más bien menores de Tacna y un “*dj* en camino”, las relaciones que Martín estableció con el lugar y con sus actividades muestran una implicación entre lo que podría separarse solo analíticamente entre *lo laboral* y *lo no laboral o el ocio*. Tacna para Martín, se transformó y se adoptó rápidamente como un lugar de reunión de amigos, no solo de los nuevos sino también de aquellos que no pertenecen al ambiente *dance*. Y, la sala destinada a guardar *stocks* de bebidas, equipos y muebles en desuso que el resto de los “dueños-accionistas” utilizaban con anterioridad, empezó a ser compartida por Martín, sus viejos amigos y más tarde también a alojar algunas pertenencias suyas (ropa, una mesa, un espejo y un sillón, innecesarios en su casa).

Durante el día, para este *dj*, ir a Tacna posibilitaba a la vez trabajar en el armado de los *mailings*, recibir a proveedores y encargarse de la gráfica de las distintas “fechas” mientras recibía a los amigos en un ambiente de intimidad para jugar al ping pong, escuchar música, compartir bebidas, charlas, etcétera. La actividad nocturna, para los días en que Tacna abre sus puertas como club de baile, no diferían mucho a lo anterior: recibir a los *dancers*, a los *djs* programados, atender los inspectores del Gobierno de la Ciudad eran actividades repartidas entre el anfitriónazgo ejercido para los amigos personales y conocidos del club. La capacidad del lugar de contener actividades y personas, y del uso que de él mismo hace este grupo de músicos y amantes del *dance* no es exclusiva de los momentos *buenos* y las reuniones sociales *festivas*. Tacna también era accesible para dormir una siesta, pasar unos días si había problemas familiares, *refugiarse a amigos en las malas*. En este sentido, la imagen de un *continuum* entre una casa nocturna con amigos y una casa diurna con amigos es apropiada para describir ese tipo de usos del espacio y de las actividades donde lo relativo al placer y a la diversión en un sentido más personal y privado se hayan permanentemente imbricados con la vida profesional y las obligaciones.

Taller

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

187

La trayectoria de Martín como reflejo de las mediaciones que acercan y articulan ocio o vida social y trabajo como características o denominadores comunes de algunos actuales paradigmas musicales alternativos, se torna más clara y pertinente cuando lo consideramos en su calidad y desempeño como músico. La experiencia acumulada de Martín como *dj* hasta ese momento fue coincidente con sus participaciones como “dueño-accionista”. Así, las oportunidades de tocar, aprender y realizar presentaciones en vivo como músico iniciado aparecieron prontamente en su trayectoria y favorecidas por una trama de relaciones sociales donde (como vimos en la primera sección) la valoración de la figura del dueño está fuertemente asociada a la del músico. Salir a trabajar entonces, además de implicar un conjunto de tareas diversas (desde ser *dj* hasta atender a los proveedores y juntar botellas vacías del piso) sugiere cierta prescindencia de la figura del jefe sin llegar a ser un trabajo autónomo. En vinculación con esto, Martín detallaba cómo puede sucederse una noche del siguiente modo:

M: En general yo vengo los viernes a la noche. Que para mí son las mejores noches porque son un poco más tranquilas por la cantidad de gente pero más zarpadas porque viene la gente que siempre viene. Y a veces es más fácil derrapar... vienen amigos

G: ¿En qué sentido?

M: Quedarse tomando con amigos... mucha fiesta y no poder controlar algunas cosas...

G: ¿Y a qué hora venís?

M: No se bien... a las 10, a las 11 pero depende. Trato de estar antes de las 12.30 para abrir pero a veces no llego y abren los chicos o Nelson (el encargado de limpieza), alguien. El que venga. Yo prefiero los viernes pero si los sábados alguno no puede, nos acomodamos y vengo también. Igual, si tiene que venir algún proveedor, trato de llegar puntual. A veces como ya estoy laburando desde la tarde, para no ir a casa y volver, me quedo.

G: ¿Y el último en irse?

M: ¡O no se va nadie o nos vamos todos juntos! Qué se yo... acá cada noche puede pasar de todo. A veces hay que sacar a la gente a las patadas a las 10 de la mañana

y otras veces, alguno de nosotros se copa tocando de after¹¹ con cinco chabones en la pista.

Como ya observamos, esto no niega las jerarquías desplegadas entre las actividades y los organizadores de Tacna o que no discutan entre ellos por diferencias de criterios, falta de dinero o decisiones mal tomadas sino que, la idea de un ambiente de trabajo (en tanto músicos y como dueños de un local) donde saben explícitamente que buscan la combinación y acople entre la “cabeza del dueño” y la “cabeza del músico”, entienden que los compromete con un proyecto propio que los identifique, y a su vez los independice y aleje de aquello que temen: no diferenciarse del resto de las opciones *dance* de la ciudad, perder autonomía frente a El Mercado (o el mercado), las modas y las intromisiones de los *sponsors* y perder el interés o “el amor” de formar parte de Tacna.

Por último, la posibilidad de trabajar como músicos y también como dueños en el propio club de baile además de garantizarles no tener que ajustarse a determinados perfiles sociales para las agendas artísticas, de la convocatoria (de hecho Tacna siempre se caracterizó por la amplia heterogeneidad de sus concurrentes) o musicales (qué estilo tocar, a qué niveles de volumen, etcétera.) cada noche, *los vuelve público*. Las noches de trabajo se transforman a su vez en noches de baile con amigos. Tacna para Martín, como para el resto de los organizadores, representa el club de baile al cual ellos como seguidores del *dance* (ya sea para ir a tocar como para ir a bailar) les gustaría frecuentar.

Reflexiones finales

El recorrido por la trayectoria de Martín en su experiencia de inserción a nueva práctica y actividad musical vinculada al fenómeno *dance* permitió dar cuenta de algunos de los principales lineamientos y tensiones que hoy dinamizan densas transformaciones (ya sean de dimensión estética, tecnológica, normativa y/o relacional) en las configuraciones actuales en torno a prácticas y consumos musicales en particular entre los sectores juveniles de grandes concentraciones urbanas. La experiencia de Martín, lejos de ser extraordinaria, resulta clara y representativa en términos generacionales en varios puntos. Él, con 27 años de edad, cierta solvencia económica adquirida gracias a sus *otros* proyectos musicales (que también sostiene en simultáneo), ingresa a un nuevo mundo y organización socio-musical sin significativas contradicciones internas respecto de los dichos de sus amigos más antiguos, de las exigencias de destreza y conocimiento musical que debía adquirir, de las categorizaciones musicales por

11. En referencia a los *after hours*.

género e inclusive de la reorganización de su vida cotidiana al implicarse en otras obligaciones laborales. El ingreso de Martín a Tacna resultó negociando e integrando sus anteriores saberes, recursos y experiencias musicales (como escucha, músico y trabajador) a modo de capitales previos por los que particulariza su performance en el desafío presentado. Las posibilidades de acceso de Martín a los instrumentos, saberes y tecnologías para cualquiera de sus prácticas musicales, también son un gesto de época. Siendo muy joven accede (del modo en que lo vimos) a una situación muy anhelada para todo músico: poder tener el propio lugar para tocar y que la actividad artística resulte redituable, aunque sea mínimamente.

Esta trayectoria biográfico-musical de Martín también tiene sus momentos amargos, y en esto, su egreso de Tacna es igualmente evidente de la consolidación de un panorama alternativo en ciertos mundos del arte (Becker 2008). Como fue señalado en la primera sección, si bien entre todos los organizadores de Tacna existía un consenso respecto del reconocimiento de las motivaciones de la “*old school*” de montar un club de baile donde la imagen del músico se evoca como propulsora de cualquier otra decisión sobre el local en tanto negocio; las discusiones y tensiones surgieron ante las propuestas de Martín cuanto quiso dejar de actuar como dueño siendo exclusivamente músico ya que para él “poder seguir haciendo esto mucho más tiempo” (es decir, poder sostener el proyecto porque económicamente es viable y es posible que deje de dar pérdidas) no cancela el sentimiento, el amor a la música. Las preocupaciones de Martín para no llegar a “ser un muerto” radicaron justamente en la continuidad asumida entre las figuras del dueño y del músico; y en su intento por transformar esta articulación en un principio de relación, no solo con la música sino básicamente con *otros* -ya sean organizadores como los convocados por el club-.

Sumado a esto, en las incursiones de Martín hacia una nueva práctica musical observamos continuidades trazadas con sus anteriores experiencias musicales -ya sea como escucha o como músico-. Así, un estilo personalizado en sus performances como *dj* es adquirido a través de la transgenericidad musical y también tecnológica donde todo recurso y saber es evaluado como posible insumo para la creación musical. Su recorrido como *dj* despliega aquellas prácticas que caracterizan algunas de las principales escenas musicales locales en proceso de consolidación social en los últimos años donde surgen nuevas estéticas, cánones, organizaciones sociales y formas de producir, acceder y disfrutar de las músicas. La ampliación de las posibilidades intervención de los materiales sonoros, la descatalogación de los géneros musicales, la individualización de los menús musicales, como también la creación de *significados* o *mensajes musicales* que cuestionan supuestas incoherencias y se expanden a través de las parodias, los contrastes y las sorpresas de lo inesperado, son algunas de las principales alternativas creativas con las que Martín cuenta para idear sus sesiones musicales. El virtuosismo técnico, el conocimiento

eximio de la historia de la música *dance*, la reserva y provisión de música para seleccionar son en él exigencias que ceden ante la reivindicación del amateurismo y de una ejecución musical que valora los desafíos y los encuentros con los públicos (definidos como amigos, otros amigos-músicos) por lo que, las instancias de ensayo o práctica y las de debut o presentaciones en vivo se aproximan y apoyan mutuamente.

Por último, las anteriores continuidades señaladas son correspondientes con lo analizado en la tercera sección en cuanto a la práctica musical como generadora de un espacio físico y social donde el trabajo cooperativo y las permutabilidades de roles y actividades placenteras y laborales también se encuentran y redefinen recíprocamente. La libertad y comodidad referida en torno a trabajar en Tacna integra dos situaciones. Por un lado, trabajar en el propio local multiplica -para cualquiera de sus organizadores- las posibilidades de tocar y sobre todo de tocar cómo y cuándo se desee, y en compañía de un público-amigo al que se puede atender y con el que se puede contar. A su vez, el peso de las tareas a desarrollar en el club cada noche, se alivianan al poder comportarse ellos mismos como públicos y *dancers* de Tacna. Con favoritismos, peleas y conflictos mediante, Tacna representa una organización socio-musical donde las distinciones entre las obligaciones y las instancias de disfrute quedan integradas entre un *estar acá* y un *estar allá*. En esta dinámica, los amigos y la producción en red de amigos cobran una vital relevancia al conformarse y comportarse como comunidad musical interpretativa y de colaboración que además de “banca” el proyecto asistiendo al club, se dispone a ayudar a sus amigos de Tacna en producirse musicalmente y reproducirse como local. Finalmente, en sintonía con esto, Tacna es un lugar que los aloja y recibe durante el día en sus más variadas actividades y compañías reforzando de esta manera, imágenes de consolidación de modos de vida asociados al mundo musical que atraviesan no solo los días y las noches de estos jóvenes productores sino que también conllevan involucramientos estrechos de sus afectos y vínculos más personales, movilización de pertenencias, incorporación de recursos, saberes y vínculos previos, y sus expectativas más profundas de no tener necesariamente que optar entre vivir para o de la música como tampoco entre ser artistas o ser mercenarios.

Bibliografía

Becker, Howard S. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Blázquez Gustavo. 2011. Entrevista realizada por Pablo Semán; *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4). (http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41393/Documento_completo.pdf?sequence=1)

- Blázquez, Gustavo. 2009a. “(Des) Hacer las identidades: Ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades”. Presentado en el Encuentro “Dilemas de la cultura: La tentación de las ideologías contemporáneas”, Córdoba.
- . et al. 2009b. “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile”. Presentado en las II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, septiembre, Salta.
- Boix Ornela. 2012. “Yo toco la guitarra como soy”. Una aproximación etnográfica a la escena indie platense”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Braga Bacal, Tatiana. 2003. *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*, Río de Janeiro: Universidad Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropología Social.
- Broughton, Fran y Brewster, Bill. 2006. *Manual del dj. El arte y la ciencia de pinchar discos*, Barcelona: Editorial Manontropo.
- Carozzi María Julia. 2011. Entrevista realizada por Pablo Semán, en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4) Universidad Nacional de La Plata. (<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/viewArticle/1498>)
- Coutinho Cavalcante, Tiago. 2005. “O êxtase urbano: símbolos e performance dos festivais de música eletrônica”. Tesis de maestría. Universidad Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofía e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociología e Antropología, Río de Janeiro.
- de Souza, Gabriel. 2006. *Montevideo electrónico*, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- García Canclini Néstor y Urteaga Castro Pozo Maritza (coordinadores). 2011. *Cultura y desarrollo, una visión distinta desde los jóvenes*, Madrid: Serie avances de Investigación, Fundación Carolina.
- Gallo Guadalupe. 2012. “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”, en *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, coordinado por M.J. Carozzi. Buenos Aires: Editorial El Gorla-Ediciones EPC.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo. 2010. “Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. *Revista Cuestiones de Sociología* 5-6: 123-142.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan. 2003. *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación.

- Gore, Georgina. 1997. "The beat goes on: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture", en *Dance in the city*, editado por H. Thomas, Nueva York, St. Martin's Press.
- Irisarri Victoria. 2011. "Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de *djs*-productores de Buenos Aires". Tesis de Maestría. IDES/UNSAM, Buenos Aires.
- Lamacchia María Claudia. 2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*, Argentina: Unísono Ediciones.
- Lasén Amparo y Foucé Héctor. 2010. "Música, tecnología y creatividad" *Revista Transcultural de Música* 14: 1-4.
- Lenarduzzi, Víctor. 2010. "Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la 'escena *dance*'". Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- . 2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*, Buenos Aires: Aidós Colección Soundscape.
- Margulis, Mario. 2005. "La cultura de la noche", en: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, editado por M. Margulis, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Márquez Israel. 2010. "Hipermúsica: la música en la era digital", en: *Revista Transcultural de Música* 14: 1-8.
- Pardo Salgado Carmen. 2010. "Contrapuntos de invención", en: *Revista Transcultural de Música*, 14: 1-10.
- Peixoto Ferreira, Pedro. 2008. "Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista" *Horizontes Antropológicos* 14 (29): 189-215.
- Peña Boerio Victoria. 2011. "Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias: el caso de la música *indie*". Presentado en el X Congreso Argentino de Antropología Social, Noviembre-Diciembre, Buenos Aires.
- Reynolds Simon. 2012. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Semán Pablo. 2011. "Introducción", en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 1 (4). (<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1520/1289>)
- Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2008. "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus"" *Revista Transcultural de Música* 12.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Quiña Guillermo Martín. 2012. “Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- . 2009. “Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente”. Presentado en el XXVII Congreso ALAS, Agosto-Septiembre, Buenos Aires.
- Voirol, Jérémie. 2006. “Ritmos electrónicos y *raves* en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales* 25: 123-135.
- Willis Paul. 1990. “The golden age”, en *On record. Rock, pop and the written world*, editado por S. Frith y A. Goodwin, Inglaterra: Routledge.