

Trayectorias juveniles en torno a la música electrónica

Una aproximación etnográfica al circuito autogestivo de DJs y productores musicales platenses.

Autor: Gaimaro, Tomás (FAHCE-UNLP)

Correo Electrónico: tomasegaimaro@gmail.com

INTRODUCCIÓN:

En los últimos años, el circuito musical platense ha presentado una serie de cambios que dieron a luz a una nueva (o no tan nueva) propuesta: los eventos de música electrónica. Aunque estos eventos existen en la ciudad desde aproximadamente los años 80, la escala y masividad que han adquirido últimamente resultan inéditas. Frente a este fenómeno cada vez más popular, se desenvuelven nuevas trayectorias entre los artistas locales, que ofrecen otras formas de experimentar la noche en la ciudad. Todo esto ocurre en una época acelerada por el intercambio a través de las redes sociales y el internet, que dinamizan la promoción y organización autogestivas, a la vez que alteran fuertemente las relaciones sociales. En este contexto, estos eventos encontrarán su cauce en diversos espacios de fomento cultural de la ciudad de las diagonales, trazando otro capítulo en la historia de la música local y las trayectorias juveniles.

El presente trabajo propone abordar las prácticas, experiencias y cosmovisiones de colectivos y artistas orientados a la música electrónica (productores, DJs, organizadores de eventos) con base en la ciudad de La Plata en el período 2018-2022. El objetivo general será reconstruir las prácticas y representaciones que definen a estas trayectorias de vida y laborales en cuestión, para lo cual intentaré echar luz sobre las estrategias y recursos de los sujetos, y los sentidos que se ponen en juego durante sus eventos y performances. Partiendo de este punto, pretendo ofrecer una mirada concreta de la escena de música electrónica platense, sus conflictos, sus propuestas, sus limitaciones, sus relatos. Para esto me valgo de mi propio trabajo de campo, llevado a cabo entre los años 2018 y 2022, que incluyen observaciones y entrevistas a los actores involucrados.

Por mencionar algunos de estos eventos, veremos las fiestas de “Cuarentena”, “Ciclo 999”, “Territorio”, entre otras, realizadas en espacios como “Pura Vida”, “Casa Unclan”, “Casa Zaragoza”, así como también en casas particulares y otros sitios de esparcimiento. Respecto de los artistas, entrevistamos a Fermín Mallo, DJ y organizador del ciclo “Cuarentena” (evento actualmente fuera de actividad), también a Victoria Jauregui del dúo de DJs “Vurkina”, y a Martín Ariza, un dj independiente que, al momento de la entrevista, aún no dirigía un ciclo ni pertenecía a ningún grupo. Con todo esto, unido a mi propia perspectiva como DJ, productor y organizador en la escena en estudio, intentaré recuperar aspectos valiosos de este fenómeno que permitan comprender y desmitificar muchos de los discursos que giran en torno a este mundo, con el fin de ofrecer un aporte a la tradición de estudios sociológicos de la música sobre un hecho contemporáneo y poco investigado a escala local.

Esta investigación forma parte resumida de la elaboración de mi tesina final de grado para obtener el título de la Licenciatura en Sociología. La primera sección de esta ponencia estará dedicada a trazar una aproximación exploratoria a la historia de la escena, para lo cual nos valdremos tanto de investigaciones previas y de artículos periodísticos, en pos de reconstruir los hitos que, para los propios actores y medios nativos, definen esta historia.

En el segundo apartado nos adentraremos en la actividad concreta del DJ, sus búsquedas, sus saberes, su performance. Para el desarrollo de este capítulo se recurrirá a las observaciones de campo realizadas y, sobre todo, a las entrevistas. Todo esto, articulado con la literatura local más relevante sobre el tema, nos permitirá hacer nuestros aportes al conocimiento registrado hasta el momento.

El tercer apartado tendrá como objetivo analizar los colectivos locales que practican música electrónica y adoptan la forma de “crews”^{*1} y “ciclos”^{*2}, bajo los cuales se asocian los artistas. Para esto recurriremos en gran medida a las observaciones de campo y entrevistas, que nos mostrarán diversos puntos de vista al respecto.

¹ Como será explicado más adelante, las “Crews” (del inglés: pandilla, equipo, grupo) consisten en grupos de personas que trabajan en un proyecto común.

² Como será explicado más adelante, los “Ciclos” consisten en un concepto itinerante de fiesta, que se realiza periódicamente en distintos espacios locales y que funciona como productora de eventos.

REFLEXIONES METODOLÓGICAS:

La investigación comenzó en 2018 de forma exploratoria, recorriendo el campo como observador “pasivo”, de tanto en tanto entablando alguna que otra charla casual, sin pautas estrictas, únicamente guiado por preguntas vagas al respecto de las experiencias en torno al mundo de la música electrónica y la organización autogestiva de eventos culturales. Mi rol como DJ y productor todavía no se había afianzado y no tenía más de un año concurriendo a este tipo de fiestas, por lo cual todo se me presentaba nuevo. Viniendo del circuito del punk-rock, el campo de la electrónica me intrigaba por lo que yo estimaba grandes diferencias. Mi presencia era reciente en el circuito, no conocía a nadie ni tampoco sabía mucho del tema. Pero en ese mismo año, comienzo a notar un crecimiento gradual de los eventos de música electrónica en todos los espacios culturales de la ciudad como nunca había visto. Mientras florecía esta escena, y surgían los artistas y ciclos que al momento de esta tesis la encabezaban (como el dúo “Vurkina” o el ciclo “Cuarentena”), las preguntas iban llegando solas: desde cuestiones éticas en torno a la fiesta, hasta preguntas sobre la performance, la gestión de eventos, la relación con la municipalidad o con el público, cuestiones laborales, de moda, de género y más.

En el año 2019 comienzo oficialmente mi trabajo de campo, orientado por algunos de estos lineamientos iniciales, pero intentando siempre mantenerme abierto a encontrarme con las problemáticas directamente en el campo. Para entonces, ya tocaba en estos eventos y lanzaba mi propia música, y las amistades que había hecho dentro del circuito me permitían delinear una selección de entrevistados y de espacios sobre los cuales remitir mis observaciones. Estas selecciones se hicieron de acuerdo a criterios de accesibilidad y tomando artistas y eventos con características que fueran lo más variadas posible, a modo de abarcar de la mejor manera el diverso abanico que ofrecía el campo: en este sentido, se intentó contactar tanto con mujeres como con varones DJs y organizadores de eventos; se acudió a fechas protagonizadas por artistas amigos míos y también a otras presididas por lo que para mí eran desconocidos. Además, tomé en consideración lugares clandestinos y de un circuito bastante cerrado, como “Laberinto”, así como también ciclos como “999”, que se desarrollan de forma pública y legal en centros culturales y boliches de la ciudad.

Para abordar el campo, comencé aplicando la técnica de observación participante, o en términos de Guber (2011): “participante observador”, ya que desempeñé varios roles en

el campo de manera continuada, no sólo ocasional (experimenté el campo desde la cabina del DJ y también desde mi rol como concurrente), y el énfasis estuvo dado por mi participación antes que por mi cualidad de observador externo. Esto fue posible gracias a mi lugar “nativo” en la propia escena, fruto de mi trayectoria reciente como DJ, productor y organizador de eventos de música electrónica. Considero que este alto grado de involucramiento, contrario a introducir sesgos (siempre inevitables desde el recorte del campo y delimitación de temáticas), fue clave para el desarrollo de la investigación, ya que me permitió establecer contacto con informantes privilegiados del ambiente, tales como los ya mencionados Vicky Jauregui, Fermín Mallo y Martín Ariza. También me permitió recorrer ciertos espacios de acceso limitado que de otro modo no habría conocido, como el ya mencionado “Laberinto”, que se desarrolla de forma más bien secreta y clandestina, con información vía Whatsapp, contraseña en puerta, y demás resguardos.

Este involucramiento no impidió que me distancie de mis prácticas para poder (re)encontrarme con una escena musical distinta a la que me representaba idealmente; por el contrario, así como hubo aciertos, también hubo sorpresas y malentendidos, que me ayudaron a reconstruir mis representaciones en torno a la escena para encontrarme con un montón de aspectos nuevos que se irían retratando a lo largo de la tesina (Piovani y Muñiz Terra, 2018).

Como se mencionó antes, mis observaciones de campo fueron hechas desde atrás de la cabina, como DJ, algo que me pareció interesante ya que no encontraba este tipo de observaciones en trabajos previos, pero también desde la pista, como concurrente. Esto me ofreció la posibilidad de mantener mis roles siempre cambiantes, de modo que no se limitara mi rango de acción y accesos en el campo, a la vez que me permitía construir un conocimiento a partir de la autoobservación de la propia práctica.

La observación también abarcó la recopilación de fotos y publicaciones en redes sociales, utilizadas por los ciclos y organizadores para comunicarse con el público y expresar sus consignas, valores y reclamos diariamente. Recurrir a estas publicaciones digitales fue clave, a mi entender, ya que otorgó una nueva dimensión para contrastar los dichos de las entrevistas y las observaciones de campo.

Por otro lado, se pasó revista tanto de investigaciones previas como de artículos periodísticos, en pos de reconstruir los hitos que definieron esta historia. Cabe aclarar que reconozco sesgos en todos los artículos periodísticos y de opinión revisados, en la

medida que cada uno guarda una determinada línea editorial y un interés comercial indiscutibles; no se trata de fuentes que destaquen por la heterogeneidad de voces o por reconstruir con rigor académico la historia. Sin embargo, considero valioso recuperar estos aspectos ya que sirven para reconstruir el fenómeno desde su propio andamiaje de saberes y sentidos comunes. Estas fuentes periodísticas son claves a la hora de observar un fenómeno relativamente reciente y no tan estudiado en nuestro país (menos en La Plata) como es la electrónica de baile, ya que no sólo nos permiten sumar datos concretos al respecto de eventos particulares que constituyen hitos, sino también observar cómo se fue construyendo esa historia desde un punto de vista “nativo”. En otras palabras, se trata de medios que dan cuenta de cómo se piensa esta historia desde el propio sector musical del dance, o parte de él, y nunca de un reflejo histórico “objetivo” y acabado.

Partiendo de un enfoque claramente etnográfico, una de las premisas claves que guían este trabajo es la de que “el sentido de la vida social se expresa particularmente a través de discursos que emergen en la vida diaria, de manera informal, bajo la forma de comentarios, anécdotas, términos de trato y conversaciones” (Guber, 2011). Desde esta óptica, se decidió acceder a este cúmulo de sentidos cotidianos de los sujetos a través de la entrevista abierta cara a cara, cuidando en la medida de lo posible los términos para la no directividad de las respuestas. La entrevista abierta permitió construir un conjunto exploratorio, flexible y provisorio de temáticas a abordar que, en el propio intercambio cara a cara con los informantes, abrió el camino hacia nuevas preguntas y sentidos sobre las que hacer foco. De esta manera, se intentó evitar lo más posible la subordinación de los conceptos de los entrevistados a los términos y preceptos teóricos de la investigación, buscando nuevas problemáticas que puedan manar del campo antes que de la teoría “a priori”. La idea fue (re)construir los sentidos del campo a partir de la experiencia “in situ”.

-HISTORIA DE LA ESCENA ELECTRÓNICA EN LA PLATA:

El concepto de escena es un concepto central de este trabajo, porque abarca desde trayectorias laborales hasta definiciones identitarias. Se trata de un fenómeno cultural surgido en el seno de un mercado del arte y del trabajo, integrado por grupos con determinadas representaciones, motivos, búsquedas y trayectorias laborales que hacen a

un conjunto de rasgos identitarios particularmente ligados a una rama o subrama del arte. Es así que tendremos, por ejemplo, una escena como la de la música electrónica, o más específicamente una escena del Techno, una escena Rap, una del "Indie" Rock, etc., y todas estarán definidas por un conjunto de disciplinas centrales y satelitales que harán de ella un circuito para la gestación y reproducción de trayectorias y concepciones de vida particulares (Becker, 2008).

A grandes rasgos, cuando hablamos de escena nos referimos a: *"(...) un espacio territorial creado a partir de rutinarios circuitos materiales e inmateriales y referencias estéticas que tienen fuertes efectos en la sociabilidad."* (Straw, 1991, citado en Rodríguez, 2018).

La idea de "escena" es un producto académicamente moderno. Según los estudios de Peterson y Bennet (2004), su existencia surge en los años 40' desde los medios de comunicación para explicar el fenómeno cultural del jazz y los modos de vida percibidos como "bohemios" ligados a éste. Los autores presentan la escena como una construcción ligada a un conjunto de atributos que definen a un grupo de artistas y trabajadores de la industria artística. Se trata de atributos construidos y también constructores de identidad. Al respecto de esto, señalan:

*"Este discurso periodístico no sólo ha servido para describir la música, la indumentaria y la conducta asociada a una escena, también ha funcionado como un recurso cultural para los fans de géneros musicales particulares, permitiéndoles forjar expresiones colectivas de identidad 'clandestina' o 'alternativa' e identificar sus distinciones culturales del 'mainstream'*³.* (Peterson y Bennet, 2004).

Estas escenas son una expresión informal surgida de la industria de la música y deben ser entendidas en el marco de ésta. A medida que la historia de la música se desenvuelve, empiezan a identificarse "escenas" que se desarrollan en el seno de una industria musical DIY*⁴, dominada en gran parte por colectivos independientes de aficionados y emprendedores voluntarios, a diferencia de las "escenas" construidas por

³ Del inglés, significa básicamente "lo más transmitido en la radio", "lo más escuchado", "lo más vendido".

⁴ DIY: abreviación de "Do it yourself", que del inglés se traduce como "hazlo tú mismo". Es una categorización frecuentemente utilizada para definir un proyecto "independiente", "hecho a pulmón", "sin intermediarios".

un pequeño grupo con fines comerciales a través de los medios de comunicación. Este concepto de escena DIY tiene un gran parentesco con la escena relevada en este trabajo.

Para entender la escena de música electrónica platense de hoy día es necesario observar sus raíces en las generaciones previas. A nivel nacional, por un lado, está la injerencia de la tradición del Rock alternativo, arraigada desde hace décadas en la ciudad; una musicalidad que siempre ha aspirado a romper los límites preestablecidos de los cánones musicales, influenciada por una cultura Post-Punk de sintetizadores y máquinas de ritmo, que tal vez encuentre sus máximas referencias en bandas como Virus (exponente local de la ciudad) o Los Abuelos De La Nada (exponente nacional argentino) (Gallo, 2015). Por otro lado, la injerencia de ciertos consumos culturales importados del extranjero, dinamizados por el auge neoliberal argentino ubicado entre finales del 80 y principios del 2000, que traen aparejados tanto una diversidad de prácticas y representaciones sociales globalizadas (entre las cuales se enmarcan las fiestas “dance” o de música electrónica) como de materiales diversos para el despliegue musical fruto del avance tecnológico: cassettes, VHS, equipos de audio, vinilos, posteriormente CDs y computadoras, etc. (García Delgado, 2005).

La coordinación de estos dos factores nacionales, unidos al desarrollo creciente de la música electrónica a nivel internacional, dará como resultado lo que actualmente conocemos como música electrónica de baile, o “EDM” por sus siglas en inglés: “electronic dance music”.

A partir de todo lo señalado, esta investigación ofrecerá una periodización que va desde el surgimiento del Disc-Jockey (DJ) en los años 30, como el oficio de pasar música en la radio, hasta la producción de música experimental hecha con grabaciones y sonidos extraños al ámbito instrumental (sonidos como el motor de un auto, el golpe de una puerta y otros ruidos cotidianos), para llegar al período histórico actual en el que todos estos procesos históricos se unifican para dar lugar a la llamada electrónica de baile.

En Argentina, la electrónica de baile incursiona en los años 90 de la mano de artistas como Ezequiel Deró, Carla Tintoré, Romina Cohn, Carlos Alfonsín o Javier Bússola. Sin embargo, la música electrónica todavía generaba cierto rechazo en un ambiente musical nacional signado por el Rock y el Punk, como retrata una asidua concurrente de esos eventos de los años 90:

*“(…) En esos primeros años el dance en nuestro país era denominado de manera peyorativa como “la marcha”. Los haters^{*5} de cepa vieja aparecieron y se volvieron locos denigrando a los clubbers^{*6} como “enfermitos que metieron los dedos en el enchufe para bailar. Les era demasiado.” (Juan, 2020).*

En la ciudad de La Plata particularmente, el referente principal era el DJ Luis Zerillo, que inicia su carrera en 1989. Los espacios donde se realizaban estos eventos eran: Relieve, De La Ostia, Barro, La Boutique y otros. La mayoría eran bares y boliches ubicados en el centro de La Plata (Famá, 2019). El inicio de la carrera de Zerillo coincidiría con el año en que se realizaría la primer “Love Parade” de la historia: se trataba de una marcha o desfile a través de las calles de la Berlín occidental (poco antes de la caída del muro), en el cual la juventud “raver”^{*7} alemana de varias ciudades del oeste se concentraba para bailar durante muchas horas, seguida por autos y camionetas que emitían música electrónica por todas las avenidas (Fierro, 2017). Si bien en su primera edición en 1989 contó con sólo 150 asistentes, este evento caló en lo más profundo del movimiento raver de la época, impulsando la popularidad de la música electrónica por todo el globo a través de los medios de comunicación.

“Este evento tenía un trasfondo social de tolerancia y convivencia, su mensaje principal era un manifiesto político de la paz y comprensión internacional a través del amor y la música.” (Fierro, 2017).

El evento se repetiría varias veces en los años venideros, llegando a congregarse a millones de personas de todo el mundo, e involucrando la regulación estatal y una basta cantidad de sponsors que facilitarían su financiamiento. Sería el antecedente más claro de los festivales masivos que traería el nuevo milenio.

En los años 2000, el panorama de la música electrónica empieza a experimentar un cambio de fase. La masividad de la computación de hogar, el desarrollo de las tecnologías asociadas al audio y la producción (como el crecimiento del formato de audio MP3 o el acceso creciente a programas de producción musical), junto con una relativa homogeneización de los consumos culturales de cara al auge de la

⁵ Término moderno, acuñado principalmente en el ámbito de redes sociales, que literalmente significa “odiadores” por sus siglas en inglés. Refiere a un grupo de gente que despliega “odio” sin razón aparente.

⁶ “Clubbers” es otra forma de llamar a los concurrentes de Clubes de baile o boliches.

⁷ Otra forma de llamar a los fanáticos de las fiestas de electrónica, que han hecho de esta experiencia su forma de vida.

globalización, tendría su correlato en grandes cambios de la industria musical (García Delgado, 2005).

En el 2001, luego de su éxito en el exterior, llega la primer “masiva”^{*8} a la Argentina: la recientemente formada fiesta “Creamfields”, que se desarrolla en San Isidro (García Delgado, 2005). La “Creamfields” plantea un evento de música electrónica en el que se congregan miles de personas en torno a un gran escenario en donde el DJ ocupa un lugar central, rodeado de una amplia escenografía, luces y lasers, que indefectiblemente conducen los ojos hacia la cabina, reconstruyendo el eje sensorial desde el centro de la pista hacia la figura del artista (Bozano Herrero, 2017). La performance en vivo pasa a ser entonces parte de un espectáculo completo, un evento que excede la práctica del baile. Como un rasgo de época, la masividad alcanzaba lo que tocaba más tarde o más temprano, y con el auge de internet, que permitiría descargar y compartir música a gran escala, este fenómeno se aceleraría (García Delgado, 2005).

Todos estos cambios en el ambiente no dejaron exenta a la ciudad de La Plata, que venía sentando las bases para el experimento electrónico desde la etapa más tardía del “Indie” Rock, la cual incorporó de manera masiva sintetizadores y una sensibilidad por el baile ausente o no relevante en el Rock de comienzos del 2000 (Boix, 2016).

Basándonos en los registros de campo hechos en este trabajo y el recorrido propio, podemos decir que hacia la segunda mitad de la década de 2010 empieza a notarse un crecimiento considerable en la escena de música electrónica platense, de la mano de eventos como Ciclo Lo-FI, Cuarentena, Ciclo 999, Urbeat, Eterea Cadencia, Territorio, Under Trip, Under Rave y muchos más. En muchos casos, se trata de iniciativas comandadas por estudiantes de la Facultad de Artes de La Plata o simplemente de jóvenes asociados de alguna forma a la “movida cultural” local (artistas, músicos, diseñadores, bailarines, etc.).

En nuestra investigación de campo se observa una rápida y positiva adaptación de bares y centros culturales de renombre local, como “Pura Vida”, “Casa Unclan”, “Casa Zaragoza”, y demás, a estas nuevas búsquedas musicales en ascenso, abriendo ciertos horarios o días específicos para el desarrollo de fiestas de música electrónica en sus espacios, que históricamente se habían dedicado al Rock. Lo mismo ocurre con la Radio Futura, una frecuencia hasta el momento dedicada más que nada al rock, que comienza

⁸ Popularmente, sobre todo entre el público raver, se llama “masiva” a cualquier fiesta/festival de electrónica que congrega a una gran masa de concurrentes.

a ofrecer DJ Sets*⁹ en vivo en el año 2019, con segmentos como “Una Amiga Imaginaria”, invitando a distintos artistas locales.

Dispuesta esta unión local entre Rock y electrónica, y con el respaldo de un fenómeno que empezaba a expandirse por todo el globo como es el de los DJs y la producción digital de música independiente, el crecimiento de la electrónica en la ciudad de La Plata despunta fuertemente.

-EL SABER PRÁCTICO Y LA ACTIVIDAD DEL DJ

La performance: improvisación y relato

“A la hora de hacer los sets, no te voy a mentir, muchas veces improviso”, declara Vicky Jauregui, integrante del Vurkina, en nuestra entrevista. El dúo femenino de DJs, integrado por ella y Valentina Spirito, se formó de manera espontánea a inicios del 2018. Vicky relata que estaba tocando por primera vez y le pidió ayuda a Vale; ambas compartieron la cabina y así surgió el proyecto Vurkina. Pocos meses después ya cosechaban un amplio público en sus eventos y en redes sociales, colmando espacios como “Ciudad De Gatos”, un reconocido bar de cerveza artesanal de La Plata, o “Pura Vida”, una reconocida rockería platense. Ambas mujeres, oriundas de esta misma ciudad, y con alrededor de 20 años de edad al momento de este registro, enmarcan sus performances en una diversidad de géneros de electrónica que van desde el Progressive House hasta el Techno, pasando por el Indie Dance, el Dark Disco, y muchos otros estilos que hacen a la versatilidad del dúo.

La improvisación es un elemento importante para comprender esta performance, ya que permite al DJ cierto margen de flexibilidad para adaptarse al espacio y público en el momento. Esto permite construir y reconstruir el set de acuerdo al ánimo de la gente, resolver imprevistos propios de toda performance, resolver problemas técnicos de manera rápida y eficaz. A su vez, la improvisación no sólo es un recurso que aparece ligado a la performance, sino que también es un recurso a la hora de establecer previamente la selección musical que compondrá el set. Respecto a esto, Vicky señala:

⁹ Un DJ Set es lo que ofrece un DJ al encadenar sucesivamente un conjunto de canciones.

“Busco temas y bajo según lo que me gusta y lo que va apareciéndome en el algoritmo de Internet”.

En las fechas de Vurkina, las dos se encuentran directamente en la pista para desarrollar su característico B2B*¹⁰, cada una con su pendrive. Ninguna sabe que música pudo haber traído la otra, pero se disponen a hacerlo funcionar en el momento, conjugando diferencias y similitudes de estilo que darán como resultado el set del dúo.

Así de simple e intuitiva como la palabra “improvisación” suena, no ha dejado de suscitar revuelo en el ámbito sociológico. Becker y Faulkner (2011) sostienen que la improvisación es una combinación de espontaneidad y conformidad frente algún formato preestablecido que funciona como un esqueleto melódico-rítmico. Sobre este esqueleto se podrá establecer variaciones, pero sin salirse de este terreno dado (si así fuera, se estaría interpretando una canción notablemente diferente). Al respecto de esto, los autores retoman sus propias palabras algunos años atrás para recordar que en el jazz:

“Los solos improvisados son espontáneos, sí, pero quienes los tocan casi siempre han practicado, dedicando mucho tiempo y esfuerzo a familiarizarse con los ‘huesos’ armónicos y melódicos del tema sobre el cual más tarde improvisarán en público.” (Faulkner, 2006, citado en Becker y Faulkner, 2011).

Improvisación y ensayo son, tanto en el caso de los músicos de jazz como en el de los DJs, algo inseparable. Hasta en la más extraña improvisación está presente el ensayo. La idea de que el DJ cae con algunos temas descargados a la fiesta y despliega pura improvisación, rara vez encuentra asidero en la realidad. El DJ ensaya: repite los temas una y otra vez, los ordena, los reordena, los mezcla según su tónica o según su velocidad (BPM), los deja fluir naturalmente o los satura de efectos, los mezcla muy rápido o los mezcla progresivamente, etc. Si el DJ es productor, también intentará introducir sus propios temas en el set, buscando la forma de que brillen por sobre los demás. De esta forma, los productores encuentran un canal para difundir su música, comprobar las reacciones del público, comparar su tracks con otros tracks afines, etc.

La actividad del DJ, al igual que toda performance, requiere de la improvisación, y a su vez, no es pura improvisación, pues se apoya sobre un conocimiento previo (relativo al horario en que se toca, el sonido que proyecta el ciclo o el espacio contratante, el humor

¹⁰ De sus siglas en inglés, B2B es una forma abreviada de “Back to Back”, o “espalda con espalda”, que básicamente significa “tocar a dúo”.

de la gente, el equipo que se utilizará, etc.), y también necesita de un tiempo de ensayo, el cual consiste en mezclar regularmente, explorando diversas formas de hacerlo y cometiendo los errores propios de todo proceso de preparación.

En el caso de Vurkina este proceso de preparación existe, pero se da individualmente, no como dúo. El dúo, como tal, se encargará luego de enlazar esas preparaciones divergentes en un mismo concepto sonoro.

Vicky no es la única entrevistada que sugiere el componente de la improvisación como rasgo necesario de todo set. En el caso de Martín Ariza, DJ y productor desde el 2017, con 25 años de edad y oriundo de City Bell, el argumento es similar:

“(...) Le presto mucha atención a la gente, cada vez más. De hecho, mis sets antes estaban 100% planificados y hoy me di cuenta que tiene que haber cierta improvisación. Porque uno puede ir con algo y la gente responde a otra cosa viste... entonces uno ahí tiene que... Por más que quiera pasar cierta música, es como un juego constante. Porque te das cuenta la vibra del lugar y vos vas mechando con eso.”

En este caso, el factor de “la gente” aparece integrado al componente de la improvisación. Podemos decir entonces que no se trata de una improvisación meramente lúdica, sino ante todo técnica y social, apuntada a un fin, que es, en última instancia, el movimiento de la fiesta, la continuidad del baile. La observación de la gente y sus reacciones, su estado de ánimo, permitirá una mejor selección musical para que el evento sea un ida y vuelta constante entre DJ y público. Sin esta relación entre público y DJ, la fiesta carecería de éxito de forma casi segura. En relación a esto, Martín señala:

“(...) Yo negocié con eso, e igual encuentro música buenísima para pasar en el medio. Yo pondría Tom Hutt toda la noche, pero no puedo. Porque el chabón que está llegando a la una de la mañana y recién se está tomando un trago, no le pegó la pasti, está careta, y todavía está viendo a quien tiene alrededor, hay mucha luz en el boliche, lo que sea: tranquilo! Vamos de a poco. El que sabe comer sabe esperar. Creo en eso. Como en llevar a la gente a un estado, y es como un avión: el avión carreteá, después levanta vuelo.”

En este párrafo de la entrevista, enfrentado a la necesidad de complacer y sorprender a la gente, surge un elemento nuevo que introduce una relativa “tensión”: la búsqueda y gusto musical del propio DJ. Ante esto se propone un “negocio” entre las dos partes, un punto medio en el cual coexista la continuidad de la fiesta con una música que tanto al DJ como al público le agrada. En otro tiempo, el rol del DJ era distinto: pasar los

grandes hits desde su rincón oculto de la fiesta o desde la radio para animar a la gente. Pero desde el momento en que el DJ comienza a identificarse como artista o músico más que como un mero técnico de radio, traerá aparejado consigo una estética sonora propia que será importante rescatar a la hora de elaborar un set. En esto consistirá el “valor específico” del set que traiga consigo: en su estilo propio, en la narrativa subjetiva que construya. Es por esto que importa tanto lo que busca el público como la búsqueda del DJ, y la construcción del set será resultado de esta suerte de “tensión” entre ambas partes, cuya forma de resolverse dará identidad a la performance.

El DJ tiende a articular su set a modo de relato. En relación a esto, tanto en Vicky como en Martín surge la idea de “viaje” o “cuento” como forma de construir cierta narrativa del set. Esta propuesta parece estar orientada a coordinar los distintos temas en el proceso de mezcla de una forma única, utilizando timbres determinados, creando atmósferas específicas en base a ellos, desarrollando una suerte de sinestesia de sensaciones ante el público. En la lengua nativa de la escena a esto se le llama “un set bien curado”, una selección musical bien elaborada, meticulosamente desarrollada.

Vicky señala en nuestra entrevista que lo que le interesa a la hora de tocar es *“ir conformando el viaje, empezando desde lo percutivo para ascender en clave más melódica, para ir generando más intensidad”*. A pesar de esto, según ella, *“el set pretende tener cierta lógica, pero esto no siempre se cumple”*, dando a entender que esta narrativa no siempre es un producto finalizado y completo. Podríamos decir que la performance y la negociación con el público antes mencionadas, completan la narrativa.

Por su parte, Martín relata:

“O sea, hay que buscar una forma de atraer a la gente así como también generar ‘viajes’ para llevar a la gente a la música que a mí me gustaría pasar. Como una suerte de ‘cuento’ tal vez. En donde lo más grosso sucede llegando al final, pero bueno, atravesando toda una ‘introducción’.”

Articular los sets de acuerdo a cierto concepto o coherencia parece ser un aspecto clave de la performance del DJ. Este concepto de set coherente, narrativo, aparece ligado a una estética sonora, es decir, a una determinada música utilizada y a la forma particular de mezclarla. Pero el “relato” propuesto por los artistas en sus performances no se agota en lo sonoro: lo visual también tiene un rol preponderante. El artista no es una simple máquina que transcurre en automático detrás de escena, sino que construye una imagen

de sí y la proyecta en su actividad. Los ojos del público se posarán sobre sus manos, sobre sus gestos, sobre su rostro. A continuación, nos adentraremos en este aspecto.

La identidad: lo visual y lo sonoro

Vicky señala que la forma en que se muestran con Vale en Vurkina es lo más importante, por lo que dedican mucho tiempo a su imagen: maquillaje artístico, vestimenta, sus movimientos, sus fotos en redes sociales, etc. Sostiene que ellas ofrecen un “show”, no únicamente una experiencia sonora, y destaca que esta idea de show (como experiencia integral) no es distinta a lo que hace una banda de Rock en el escenario. También nos comenta que para la carrera que hacen como DJs, “garpa” ser jóvenes. Por otro lado, considera que hay muchos proyectos como el suyo en La Plata, pero aclara que “exactamente” como el suyo no hay otro, ya que casi no hay mujeres en la escena. Este es un rasgo que explotan para relacionarse con su público, el cual está en mayor medida conformado por mujeres jóvenes.

Todo lo dicho nos revela una nueva dimensión de análisis: la cuestión estética. Cuando hablamos de estética no nos referimos únicamente a “cómo se ven” los artistas en el escenario (es decir los colores que utilizan, el maquillaje que se aplican), sino ante todo a un concepto integral relacionado a la imagen que proyectan sobre el público, en el escenario, en las redes sociales y en cualquier canal de comunicación, entre los cuales podríamos incluir la propia pista de baile. Cuando Vicky y Vale se muestran frente al público, pasan a ser Vurkina, y el “show” aparece como un aspecto crucial, ya que es donde se manifiesta ese concepto integral que proponen (a partir de su música, su estilo, su vestimenta, su estado de ánimo, etc.). Todo esto hace al artista musical, no únicamente su sonido atravesando los altoparlantes. De lo contrario, no habría gran diferencia entre un reproductor puesto en automático y DJ mezclando en vivo. A partir de esto, es propicio (re)pensar al artista musical en general, y específicamente al DJ, como un sujeto que ofrece un show íntegro, cargado de técnica (los habrá con más o menos técnica, según diversos criterios, pero existe una técnica en todos los músicos, un “know how”), emoción, mensajes o sentidos, vestimentas, ideas, y más. Algunos artistas pondrán más énfasis en algunos de estos aspectos durante el show, otros quizás serán más equilibrados, etc. En todo caso, la performance es algo que vendrá ligado a esta identidad que (re)presenta el artista.

En resumen, la estética que atraviesa un set abarca lo visual y también lo sonoro. Por mencionar un ejemplo, en los eventos platenses relevados en este trabajo tiene una importancia relativamente alta la proyección de visuales detrás del DJ, para lo que usualmente se contrata a un VJ*¹¹. Éste prepara un set “visual” para la ocasión y durante el show lo manipula en vivo de acuerdo a su gusto personal o bien a las “emociones” que siente que van transmitiendo la música y el público en el desarrollo de la fiesta (como si fuera una suerte de DJ visual). Sin esta “sincronización” entre lo visual y lo sonoro, el VJ y el DJ, el escenario y el público, parecería que el concepto general que se ofrece pierde impacto. La presencia de lo visual asienta la identidad.

En lo que respecta a la estética sonora, esta consistirá, básicamente, en la proyección musical dada por el DJ sobre la pista. En uno de sus trabajos al respecto de un DJ de Buenos Aires que se suma al circuito de la mezcla en vivo en 2008, Gallo señala:

“La ampliación de las posibilidades de 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 (...)”. (Gallo, 2015).

Todos estos aspectos se conjugan para ofrecer lo que acá elegimos llamar “estética sonora”: un conjunto de recursos técnicos propios, un repertorio de sonidos únicos, un menú de géneros, temas e ideas que ofrece el DJ dada su trayectoria. Dada la implementación propia de recursos y la conjugación de la performance con experiencias claves que definan la trayectoria musical del DJ, tendremos como resultado estéticas distintivas, performances distintivas, identidades distintivas. Por ejemplo, en la lengua nativa de los concurrentes de estos eventos, se habla de que existen sets más “oscuros”, es decir, con atmósferas más aterradoras y una predominancia de la percusión y de las frecuencias graves (como el Techno Industrial). También existen sets más “melódicos”, esto es, de atmósferas suaves y relajantes, con melodías complejas y progresivas (como el Progressive House). Hay sets más “pizzeros”: bailables, simples, sin mucha melodía pero festivos, alegres (como el Tech-House). Están los sets “paleros”: más pesados,

¹¹ Artista visual enfocado en la proyección y mezcla de visuales. VJ son las siglas para “Videojockey”: así como el DJ o Discjockey pasa música en una performance en vivo, el VJ hace lo mismo detrás de escena combinando y alterando visuales en el momento. Esta labor tiene bastante relevancia en los ciclos observados, siendo un elemento crucial a tener en cuenta durante la producción de eventos.

acelerados, eufóricos (como el Psytrance). En La Plata también vemos sets más “rockeros”, que combinan la electrónica con el Rock, como el dúo Peces Raros. Y existen un sinnúmero más de categorizaciones para definir lo sonoro. Estas categorías apelan a representaciones que se amparan en convenciones que compartimos como individuos socializados de una misma cultura, como bien señala Becker (2008):

“La música utiliza muchos elementos técnicos cuya condición de recursos utilizables por parte de los artistas conocen bien todos los miembros socializados de una sociedad. Los compositores, por ejemplo, pueden contar con que el público entenderá y responderá según lo esperado en lo que respecta a identificar un tono menor como “triste” o determinados patrones rítmicos como “latinoamericanos”.”

La interpretación del público constituye la otra pata del proceso de construcción identitaria. Para que una identidad se asiente, debe ser reconocida como tal, de lo contrario, podríamos decir que no se materializa.

En síntesis, la estética nos habla del artista, del DJ, del concepto que presenta. Lo que se oye y lo que se ve es parte del relato que intencionalmente construye en su performance.

-AUTOGESTIÓN Y TRABAJO

“Points” y ciclos: itinerancia

En la ciudad de La Plata existen diversos espacios y eventos que dan lugar a DJs y Productores enfocados a la música electrónica. Entre los lugares donde se suelen desarrollar estas fiestas encontramos rockerías, centros culturales, boliches y bares de la ciudad. Específicamente hablamos de “Casa Unclan”, “Pura Vida”, “Ciudad De Gatos”, “Cosmiko Galería”, “Calle Uno”, “Madagascar”, “Ginger Hall”, “Royce Grand Hall”, “Jerry”, “Wilkenny”, etc. También deberíamos agregar a esta lista las casas particulares, ya que algunos de estos eventos (como los de “Laberinto”, los de “Delicia Techno” o los de “Catarsis Beats”) se realizan básicamente en casas dispuestas para la ocasión.

Los “points”^{* 12} donde se realizan estos eventos no siempre son de público conocimiento. De hecho, en muchos casos es lo opuesto: en la jerga suele hablarse de “secret points” cuando se trata de espacios secretos, espacios de acceso restringido

¹² Un “Point” es un espacio, un lugar donde se puede realizar un evento.

(usualmente casas particulares). Intentando definir este término con más exactitud, podríamos decir que refiere a lugares que son difíciles de encontrar, ya sea por su locación, su concurrencia exclusiva, o la razón que fuera, y en los que la continuidad de la fiesta no se ve entorpecida por factores externos tales como la presencia de los funcionarios de Control Urbano*¹³. En el ambiente podemos escuchar hablar de “no delatar el point” como un discurso que busca conservar un espacio donde la realización periódica de eventos no se vea interrumpida o invadida por la “masividad” y su consecuente censura por las autoridades o vecinos.

Por su parte, estos eventos realizados de forma más o menos errante y cíclica en los diferentes “points” de la ciudad (a veces mensualmente, a veces semanalmente, a veces irregularmente), se conocen en la jerga local con el nombre de “ciclos”. Un ciclo, en este circuito, es una fiesta ambulante, un concepto de fiesta itinerante, una propuesta estética, escénica, visual y sonora, que habita los lugares físicos que le dan cabida para su realización.

Por lo observado en el campo, consideramos que un ciclo se define y se distingue de otros por sus características subjetivas: por un lado el apego a cierto género o géneros musicales (House, Techno, Industrial, Acid, etc.). Por otro lado, el tipo de DJs que presenta, ligados al estilo musical del ciclo. Además, un ciclo se define por su estética, su identidad visual, principalmente dada por algún logotipo en las redes sociales y en las calcos de entrada. También se define en gran medida por su concurrencia (puede ser más popular, más exclusivo, más secreto, más público, con un código de vestimenta o no, y un sinnúmero más de atributos simbólicos).

Nuevamente señalamos que este conjunto de características que distingue a un ciclo de otro, son ante todo subjetivas, relativas y variables. Esto es así porque pertenecen al dominio de las representaciones que crea el ciclo de sí mismo para con el público y no son un dato objetivo de la realidad. Se amparan en convenciones sociales, que permiten desarrollar y presentar la obra de manera tal que sea interpretada de cierta forma por el público (Becker, 2008). Hacia afuera, quizás todos los ciclos puedan verse iguales: como productoras de eventos de música electrónica en general. Pero para al público concurrente de estos eventos, cada ciclo le significa un concepto, una identidad distinta. Sin embargo, si hablamos de características objetivas de los ciclos, en tanto conjunto de

¹³ Control Urbano es una fuerza de seguridad municipal encargada de mantener el orden en la vía pública, así como también la regulación de cuestiones viales.

rasgos “reales” que son transversales a todos ellos, al menos en La Plata lo que observamos es que: todos los ciclos relevados tienen un “owner” u “owners”^{*14}. Otro rasgo objetivo es que todos los ciclos relevados tienen DJ o grupo de DJs “residentes”^{*15}. Además, todos los ciclos relevados apelan fuertemente al uso de redes sociales (principalmente Instagram) y las utilizan como recurso clave a la hora de organizar un evento, interactuar con el público, promocionarse, etc.. También, todos parten de un equipo de trabajo con tareas diversas que pueden incluir: diseño gráfico para las redes sociales, fotografía y edición para el registro del evento, manejo de visuales o luces, musicalización del evento (los propios DJs), alguien encargado de la puerta, alguien encargado de la “seguridad” en la pista, alguien encargado de la barra de tragos, alguien encargado de manejar las redes sociales, y demás. Este conjunto de tareas no necesariamente están divididas entre personas especializadas y muchas veces recaen varias tareas en una misma persona o se va improvisando de acuerdo a la ocasión. Por último, ninguno de los ciclos relevados es dueño de los equipos de sonido o de los aparatos de mezcla que se utilizan, pues frecuentemente se alquilan o consiguen de alguna forma para la ocasión.

De acuerdo a lo registrado, considero que los ciclos constituyen un recurso claro para que el DJ promueva su propia identidad como artista entre el público, a la vez que se garantiza un evento en el cual puede tocar regularmente, expandir su base de seguidores reales y digitales, contactos, amigos y hacerse con un ingreso monetario relativamente constante a base del trabajo que le gusta realizar, como iremos viendo a lo largo de este apartado. Pero además, detrás del ciclo como recurso y como trabajo, está presente la idea de que el ciclo condensa una pasión y un amor por el arte, así como también un vehículo para la construcción de una identidad de la que pueda ser parte un colectivo de gente. Al respecto de esto, Fermín, DJ del ciclo “Cuarentena”, expresa:

¹⁴ “Owner” es una palabra inglesa que significa “Dueño”. Refiere a los fundadores, a la cara visible del proyecto o ciclo: normalmente es un artista específico que lo creó, y que en esta fiesta plasma su propuesta individual, su género musical, su estilo, etc. Por ejemplo, el “Ciclo 999” está íntimamente relacionado a su owner, Valentina Spirito, así como el ciclo “Le Acid” está relacionado a sus owners, Onzo y J?. El material sonoro que se ofrece, la estética que se propone, son distintos en un caso y en otro.

¹⁵ DJs que son “los dueños de casa”, que tocan en cada uno de los eventos de un ciclo; muchas veces son los owners del mismo ciclo. La palabra “resident” originalmente se usa para definir a los DJs “fijos” que trabajan pasando música todas las noches en el mismo club o boliche.

“(...) Nos gusta que el público que vaya maneje lo mismo que manejamos nosotros. En el sentido de que queremos buscar una identidad. Una identidad en el sentido de que “Cuarentena”, aparte de ser una joda, sea como cuando vas a ver a SKA-P: de que estás ahí por algo, y de que tenés algo en común con la otra persona por el mero hecho de que le guste “Cuarentena”. Como que eso para mí es algo que queremos generar y está re bueno. Porque va más allá del DJ que toca o de si hacemos Techno. Que esté esa esencia.”

“Crews”: trabajadores de la escena

Al igual que cualquier despliegue en el mundo del arte y la cultura, un ciclo es resultado de un conjunto diverso de disciplinas y trabajos que colaboran en forma conjunta para su producción y materialización final (Becker, 2008).

Cuando en la jerga oímos hablar de la “crew” (del inglés: tripulación) o el “team” (del inglés: equipo), el término refiere a este grupo de trabajo compuesto por artistas de diversas ramas que operan conjuntamente para la producción sostenida en el tiempo de un ciclo. La “crew” es el elemento integrador, el grupo de trabajadores o de amigos (o ambas) que hacen posible la realización del evento mes a mes, año a año.

Observando el campo y las entrevistas, por lo general nos encontramos con que los integrantes de estas “crews” son jóvenes estudiantes universitarios. Sin embargo, cabe aclarar que no se observa una correlación directa entre la carrera que estudian y el rol que desempeñan en el equipo de trabajo. Este equipo, como señalamos antes, está compuesto de personas no necesariamente especializadas que se reparten una serie de tareas (diseño, música, fotografía, relaciones públicas, etc.) que serán claves para el desarrollo del ciclo.

Por supuesto, y como señala Becker (2008), es inevitable distinguir entre roles de apoyo y roles centrales en torno a la producción de una obra, por las convenciones de las que esta misma emana. Siendo así, lo normal es que las caras visibles de un proyecto sean únicamente los DJs residentes o el “owner”. Esto no implica que en los flyers no veamos menciones a los fotógrafos, diseñadores y otros roles de apoyo que hacen posible la realización del ciclo (rasgo que quizás en los clubes profesionales no encontramos); sin embargo, se trata de menciones marginales, porque el rasgo central del proyecto está orientado a la música, ante lo cual el DJ aparece como realizador de lo que Becker (2008) llama “actividad central” o final, y por tanto como rasgo esencial del proyecto, si bien sería insuficiente su actividad si prescindiéramos de las demás

disciplinas “satélite”. En este sentido es que antes mencionábamos que el ciclo será expresión de la identidad plena de su fundador/es o residente/s.

Las “crews” pueden tener múltiples finalidades: la intención de explorar conceptos nuevos, de divertirse, de garantizarse un espacio para tocar de manera regular, de tener experiencias de trabajo en el ámbito del arte o simplemente la intención de lucrar. Pero en todos los casos observados, representa un segmento colectivo de lo que entendemos como productos y productores de una escena independiente.

Recuperando el concepto de escena que señalábamos al comienzo de la ponencia, es preciso señalar que una escena musical puede presentarse como alternativa laboral para jóvenes insertos en un marco de precarización o de un restrictivo dominio del circuito (por ejemplo, de clubes que exigen una vestimenta determinada, un comportamiento sexual determinado, o que ponen precios elevados). En estos casos, los mecanismos DIY son capaces de moldear un acceso alternativo a la cultura, pero también al trabajo (Peterson & Bennett, 2004). Por supuesto, existen casos de escenas DIY exclusivas y restrictivas a su manera: este es de hecho el caso de algunos sectores de la escena electrónica platense, cuando observamos ciclos que exigen un código de vestimenta específico para sus eventos o que “filtran” el ingreso de un cierto sector del público con bajos recursos económicos mediante el aumento de precios*¹⁶.

Al respecto de este concepto de lo DIY como forma de trabajo, Fermín nos comentaba:

“Estas jodas las hacemos, no porque seamos unos reventados y eso. No. Estamos laburando, y lo hacemos para mantener el centro [cultural]. ¡Y es verdad! Ellos no es que están todos en pedo. Están de acá para allá, ¡están laburando! Entonces, ese laburo es para mantener donde viven, su casa (...).”

Si bien el motivo para la producción de eventos implica la pasión por la música y la búsqueda de una identidad, nuestro análisis nos lleva a pensar que nunca se puede escindir la escena del plano laboral y del contexto socioeconómico en que está inserta. La cuestión laboral se imbrica necesariamente con la cuestión identitaria, y las trayectorias de los jóvenes en una escena constituyen tanto una forma de expresión

¹⁶ Durante la organización de mi propio ciclo, Under Rave, varios amigos productores me sugirieron filtrar el ingreso de cierto público mediante el aumento de precios, sosteniendo que, como los precios eran muy bajos, la fiesta se iba a llenar de “gente random”, gente que no pertenecía a la escena, que no compartía los valores, y eso podía traer problemas e incomodidad en el público “nativo”.

como un medio de vida posible. Esto es así porque la escena define modos de sociabilidad cruciales sobre el territorio, creando circuitos con determinadas características que tienen efectos sobre los sujetos involucrados (Rodríguez, 2018).

A partir de todo lo dicho, podríamos reforzar el concepto de escena, introduciendo la idea de que se trata de un territorio de conflicto simbólico y material, porque se trata de un terreno social, y por tanto de algo indefinido, inacabado, cambiante, sometido a diversas pujas de legitimidad que podemos corroborar en el campo. Cuando observamos que los actores hacen mención de “la escena”, lo hacen en referencia a un escenario de disputa. Por ejemplo, al decir “no somos unos reventados, estamos laburando”, explícitamente lo que vemos es un despliegue ético-moral sobre lo que “debería ser una escena apropiada” según diversos criterios que abarcan: la convivencia, el trato, el respeto, el trabajo, los intereses, etc. Es decir, se recurre a un conjunto de elementos que las distintas partes desean priorizar simbólicamente para construir su “escena ideal”. Hay diversos ejemplos de esto en mi tesina completa, pero a los fines de esta ponencia basta con mencionar que este orden de “prioridades éticas” también implica una alteración material de las condiciones de la “escena” como territorio habitable para los artistas: no es lo mismo una escena que valora al VJ, al fotógrafo, al diseñador, que una que no lo hace, porque de ello puede depender la trayectoria laboral de ciertos artistas. No es lo mismo una escena con perspectiva de género que una carente de ella, porque de ello puede depender que tengan o no cabida artistas “escrachados”¹⁷, o que se les garantice un cupo mínimo a las mujeres o personas transgénero, como lo hace el Proyecto Merma¹⁸. Tampoco es lo mismo una escena de lo “independiente” que una escena implicada con las búsquedas comerciales de un grupo corporativo, porque de esa sujeción al mercado dependerán las posibilidades laborales de los actores y también la oferta musical local (de esto último hablaremos a continuación). En todos los casos, veremos cambios concretos en el terreno de vida que exceden la cuestión identitaria, se mezclan con lo laboral, y definen trayectorias de vida.

¹⁷ Por persona “escrachada” nos referimos a gente que ha sufrido un “escrache”, es decir, una condena social, producto de haber cometido un acto fuertemente reprochable. Generalmente se utiliza para hablar de abuso sexual o mal trato hacia las mujeres, aunque una persona puede ser “escrachada” por estafar, por robar, por golpear, por matar, o por cualquier otra cosa que ofenda a un grupo de personas.

¹⁸ El Proyecto Merma fue un proyecto impulsado en 2020 por dos chicas de la Ciudad de Buenos Aires, asiduas concurrentes y productoras de la escena electrónica local, que consistía en un protocolo de acción frente a actos de violencia de género y para garantizar el cupo femenino, en los ciclos locales de música electrónica.

CONCLUSIÓN:

Al iniciar este trabajo, nos propusimos identificar las características de este circuito particular que llamamos “escena de música electrónica”, definiendo sus aspectos centrales y el rol de los colectivos que la componen, para desentrañar los recursos y sentidos subjetivos que hacen a las trayectorias de vida juveniles involucradas en el mismo. A lo largo de estas páginas, hemos observado algunos de los efectos que ha tenido el surgimiento y evolución de esta escena en la ciudad de La Plata: la incorporación de nuevas tecnologías en la performance creativa, la transformación de los centros culturales históricamente dedicados al Rock, la convivencia y adaptación del Rock a estas nuevas propuestas sonoras, la diversificación de los consumos en el ámbito del esparcimiento nocturno, los cambios en la relación con el público al incorporar el interés por el baile, el desarrollo de una técnica basada en la improvisación y la construcción de un relato, y más. También observamos que la escena aparece, en estas trayectorias de vida, como una fuente de trabajo y de construcción identitaria simultáneamente; no sólo como un bioma para el desarrollo, sino como un elemento susceptible de cambio y disputado en pos de la mejoría de estas trayectorias.

Como conclusión, podríamos decir que la escena electrónica platense ha sabido construir una red autogestiva con bastante alcance e influencia, cobrando gran relevancia entre la juventud platense. Como resultado, se propone una nueva forma de experimentar la noche que incluye nuevos “códigos”, distintos a los que tradicionalmente signaban la salida nocturna. Por ejemplo, al hacer énfasis en la comodidad del público, en las cuestiones de género, en el respeto mutuo.

A su vez, este gran peso que cobra la escena electrónica independiente la convierte en un ente creador de nuevas tendencias en las trayectorias juveniles, no en una mera réplica a menor escala del “mainstream”, en la medida que promueve un circuito de oportunidades para el desarrollo profesional y personal bastante democratizado, ya que no aparece como una escena estoica e inmutable, sino por el contrario sumamente alterable por las acciones de los actores. Unido a esto, podemos ver como el cambio tecnológico fue moldeando nuevas búsquedas y accesos a la cultura en la juventud local, algo que en gran medida introdujo mucho más al público en el moldeamiento de la propia escena. Por último, a través de estas trayectorias podemos ver una gran red de trabajo mancomunado, que excede la cuestión del mero goce y el entretenimiento, y que acarrea una lectura de la realidad, una labor extensa y un “know how” organizativo.

Por supuesto, toda escena es una suerte de objeto vivo, ya que se mueve, muta y se adapta según los contextos. Luego de la pandemia por COVID-19, muchos de los aspectos relevados en este trabajo vieron un cambio drástico. Por ejemplo: algunos de los DJs entrevistados abandonaron bastante su actividad o se replegaron a la virtualidad. La mayoría de los ciclos locales dejaron de funcionar y en su lugar florecieron los podcasts*¹⁹, como una suerte de reemplazo ante la imposibilidad de concurrir a eventos. El espacio en redes sociales se volvió clave y muy disputado. Otros artistas crecieron mucho, llegando a tocar en el exterior y alejándose del circuito local. Por otro lado, muchos espacios de fomento cultural se vieron forzados a cerrar o transformarse. Ante esto, la clandestinidad fue en aumento, pese a las advertencias respecto de la situación sanitaria, generando conflictos al interior de la propia escena y también entre la escena y la sociedad, por cuestiones éticas y económicas. El acceso a estos eventos también se vio limitado por la inflación y devaluación aceleradas. Y mucho más.

Ante estos cambios, quedaría por preguntarnos cuáles son las transformaciones que han sufrido estas trayectorias de vida frente al reacomodamiento económico y social de los últimos años, sumado al cambio de tendencias en los consumos culturales y el auge de la virtualidad. Además, cabe preguntarse si estas trayectorias son apuestas que se sostienen en el tiempo, o si son más bien efímeras/transicionales. O bien, qué condiciones deben darse para que estas trayectorias se sostengan en el tiempo. Las interrogantes pueden ser muchas. Lo que podemos decir con certeza es que el desarrollo reciente de la escena de música electrónica platense configura otro de los hitos en la historia de la juventud local, al lograr definir y redefinir prácticas y representaciones claves para las relaciones sociales de los actores involucrados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Becker, H. & Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

¹⁹ Transmisiones de sets en vivo por redes sociales, Youtube, o incluso a través de videojuegos y otras plataformas de intercambio social digital.

- Boix, O. (2016). *Relajar, gestionar, editar. Haciendo música indie en La Plata*. En: Gallo, G. & Semán, P. (2016) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (71-138). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Bozano Herrero, J. H. (2017). *Una propuesta alternativa de modelo social desde lo espiritual: El Psytrance como ejemplo de communitas tecnochamánica*. Revista Iberoamérica Social, 145-161. Recuperado de: <https://iberoamericasocial.com/una-propuesta-alternativa-modelo-social-desde-lo-espiritual-psytrance-ejemplo-communitas-tecnochamanica/>
- Famá, C. (08-09-2019). *El latido de la noche*. El Día. Recuperado de: <https://www.eldia.com/nota/2019-9-8-6-55-26-el-latido-de-la-noche-vivir-bien>
- Fierro, M. (2017). *Love Parade, a 28 años de la celebración al amor y a la música*. Quarter Rock Press. Recuperado de: <http://quarterrockpress.com/index.php/qrp-files/item/9576-love-parade-a-28-anos-de-la-celebracion-al-amor-y-a-la-musica>
- Gallo, G. (2015). *El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño*. San Martín: Grupo de Estudios en Cultura, Economía y Política (CECYP).
- García Delgado, V. (noviembre, 2005). *Las fiestas electrónicas en la ciudad de Buenos Aires. Identidad juvenil y consumo cultural*. Trabajo presentado en las IV Jornadas de Sociología, UNLP, La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6694/ev.6694.pdf
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Juan, L. (2020). *Inicio y fin de la última década analógica. A 20 años de la rave más grande de Latinoamérica*. El Flasherito. Recuperado de: <http://flasherito.com.ar/inicio-y-fin-de-la-ultima-decada-analogica/>
- Peterson, R., & Bennett, A. (2004). *Introducing music scenes* (Trad. Heredia, F.). Córdoba: Etcétera, revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH.
- Piovani, J. I. & Muñiz Terra, L. (2018). *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez, R. M. (2018). *“Gracias por la musiquita”. Una etnografía entre mujeres DJs*. (Tesis de grado, Universidad Nacional de Córdoba).