

09. “Conseguite un trabajo honesto”. Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica *dance* en la cultura contemporánea

“Get an honest job”. Notes about the Dj and the production of electronic dance music in contemporary culture

GUADALUPE GALLO Y VÍCTOR LENARDUZZI
Universidad de Buenos Aires
CABA, Argentina
guadagallo@hotmail.com
victor.comunicacion1@gmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año VIII, #15, Primer semestre 2016
Buenos Aires ARG | Págs. 167 a 188
Fecha de recepción: 19/3/2016
Fecha de aceptación: 23/5/2016

La expansión de la música electrónica y las fiestas para bailar durante largas horas ha sido un fenómeno cultural muy significativo en el cambio de siglo. Varios estudios se han referido a estas prácticas de baile y a sus diferentes escenas. Sin embargo, la figura del Dj en tanto músico, junto a sus sucesivas transformaciones durante el proceso de legitimación social de la electrónica *dance*, se encuentra escasamente problematizado. Este trabajo se propone hacer una aproximación a los diferentes momentos que atravesó la figura del músico/pinchadiscos desde su aparición en el contexto local como musicalizador y Disc jockey hasta el reconocimiento del Dj como artista y su incorporación al espacio de la producción musical.

Palabras clave: DJ ~ música electrónica ~ rave ~ discoteca

The expansion of electronic music and long-hour dance parties hours has been a very prominent cultural phenomenon as the century changed. Different studies have referred to these dance practices and their different scenes. However, the DJ / musician, with his/her successive transformations during the process of social legitimation of electronic dance music, is rarely problematized. This paper intends to make an approach to the different moments that the musician/DJ went through, since his/her appearance in the local context as music selector and disc jockey to the recognition as an artist and his/her incorporation in the space of music production.

Keywords: Dj ~ electronic music ~ rave ~ discotheque

Introducción

El episodio televisivo fue muy conocido y celebrado en el ámbito del rock. Inclusive, varios periodistas y fanáticos de El Carpo lo consideraron casi un acto de justicia: El ídolo indiscutido del rock nacional había desenmascarado a un supuesto músico durante el programa *Sábado Bus* conducido por Nicolás Repetto en una de sus ediciones del 2000, al contestar con su intención el deseo expresado por el Dj Ezequiel Deró. El Dj mientras alzaba su copa dijo: “Yo brindo por toda la gente que sale todos los fines de semana a bailar y porque la escena *dance* argentina siga triunfando en el mundo”. Norberto Pappo Napolitano lo sucedió: “Yo brindo porque la música tocada en vivo por seres humanos triunfe”. Como era esperable, el conductor incentivó el cruce cuando se refirió a la idea de que los Djs “tocan” y Deró afirmó que tocaba con discos. La réplica de Pappo despejaba las pocas dudas posibles sobre su posición y sentenciaba: “Ah sí, ahora resulta que uno se pasó toda la vida estudiando un instrumento, viene otro y enchufa todo y se dice que toca”. La polémica fue también alimentada por una comparación odiosa ya que Deró venía de tocar en el Love Parade de Berlín ante dos millones de personas, mientras el rockero recientemente había ofreciendo un recital ante cientos en Luz y Fuerza. La discusión incluyó consideraciones acerca de los discos como instrumentos musicales, de U2 como banda de rock o de pop, del carácter de instrumentista de los Djs, etc. En medio de estos intercambios, el rockero lanzó la famosa frase: “Conseguite un trabajo honesto. Vos tocás lo que otro grabó”.

Más de una década después, y con una escena *dance* local que multiplica sus espacios e instancias de consumo, aprendizaje y producción, esta polémica sigue siendo rememorada y actualizada en diversas oportu-

nidades por distintas voces, y no solamente por ser uno de los eventos más memorables de la televisión argentina para reproducir una y otra vez por YouTube; sino fundamentalmente sobre lo que la música y los instrumentos, la creatividad y el talento artístico *son y deberían ser*. En este sentido, (y tomando como telón de fondo cuestiones vinculadas a la historia del *dance* como género y escena musical de baile) la polémica televisiva referida y sus sucesivas invocaciones nos permiten dar cuenta de los constantes debates que la figura del Dj atravesó —y sigue atravesando— para legitimar su práctica en tanto músico o bien, como un músico más. Con este hecho como disparador, proponemos un recorrido que de cuenta de las principales transformaciones acaecidas en el proceso de ascenso y reconocimiento social del Dj¹ como nueva figura musical, atendiendo a las principales tensiones mediante las cuales su práctica se debatió en su desarrollo local. Para esto, identificamos tres momentos o tres instancias claves que nos servirán para periodizar los debates característicos y consideraciones relevantes de este recorrido.

El Disc-jockey, entre la *boite* y la discoteca

Los cambios de la música y las formas de consumo cultural se pueden enmarcar en diferentes trayectorias colectivas, invenciones técnicas, memorias sonoras de distintas culturas o experiencias generacionales diferenciadas, para mencionar algunas posibilidades. En la actualidad, la figura del Dj está asociada casi con naturalidad con la música electrónica *dance*; sin embargo, este artista del sonido no surge de la nada y aunque su notoriedad —incluso su consagración— es relativamente reciente, tiene un derrotero que lleva ya algunas décadas. Indagar entonces sobre lo que significa ser Dj y producir esta música, sí se nos presenta como una inquietud reciente. Una de las historias de mayor circulación sobre el tema fue publicada recién en 1999, escrita por Frank Broughton y Bill Brewster, y recuperaba el título de una clásica canción de R&B: *Last Night a DJ Saved My Life* (1982), de Indeep. Desde los Disc-jockyes vinculados al *dub* jamaiquino a los de la música *disco*, pasando por el *hip-hop*, el *hi-energy*, el *techno*, el *house* y el *garage*, se trata de una trama en la que, músicas de diversa proveniencia, una vez puestas en circulación, dan lugar a entrecruzamientos poco previsible.

El propio origen del término y la gestación del oficio del Disc-jockey no son tan claros y, en principio, se vinculan con la historia de un medio de

1 En esta oportunidad, nos referiremos a los Djs asociados a los eventos electrónicos *dance* y no a los vinculados a otro tipo de escenas de baile social o géneros musicales.

comunicación, la radio, y un sector de la industria vinculado con ella: la producción de discos. Ambos se necesitaron mutuamente y un agente ocupó un lugar en medio de esa relación: el Disc-jockey. Una versión sostiene que en la década del '30 fue el periodista Walter Winchell quien, al describir a Martin Bloc, lo llamó de ese modo y, así acuñó la palabra compuesta por una referencia al disco y a la idea de montar, conducir y manipular. Los Disc-jockeys de radio solían trabajar con una sola bandeja y hacer comentarios en las pausas entre disco y disco.

¿Existe una historia argentina del Disc-jockey, de su arte y su música? ¿Es posible narrar un itinerario de *electrónica nacional* centrado exclusivamente en el país? Estas preguntas encierran algunas dificultades, ya que en torno a la propia figura del Disc-jockey y la música de baile, las fronteras nacionales no aparecen como una cuestión estrictamente pertinente como criterio definitivo para unas músicas que, en alguna medida, son post-geográficas y en las que la nación es definida por el género musical (se habla de *housenation*, por ejemplo). De esta manera, por ejemplo, ni el *house* ni el *techno* son tan estrictamente norteamericanos aunque sus orígenes estén situados en las ciudades de Chicago y Detroit respectivamente. Y, sus desplazamientos posteriores se pueden caracterizar como conexiones entre ciudades (la deriva hacia Londres, Berlín o Ibiza) más que entre países. Por lo tanto, se puede pensar en una historia y una caracterización en torno a una escena local, pero que no se recorta ni se desvincula de la historia global. A diferencia del rock que se definió por el adjetivo nacional, en el *dance* no ha surgido ese recorte identitario. Tampoco es posible en el contexto argentino (al menos no inicialmente), hablar del Dj (Deejay según se abrevia con las iniciales en inglés), porque la entidad social que tiene lugar y se abre camino al principio es, en realidad, el *Disc-jockey*: una figura que va a conquistar un lugar a partir de la retirada de la orquesta en vivo en favor de la música técnicamente reproducida. Sin dudas, esto señala un cambio en el acercamiento de los públicos respecto a la música y el baile ya que se irá abandonando el vivo en función de escuchar y bailar nuevas variedades y sus versiones originales grabadas, no en la versión reinterpretada por una orquesta local.

La reproductibilidad de la música, sobre todo tratándose de música *pop*, marcó notablemente la emergencia de esta nueva figura artística. En la Ciudad de Buenos Aires, con la apertura de Mau Mau, la década del '60 inaugura su transformación en materia de ocio nocturno urbano y, a partir de aquí, la noche porteña transita un camino que diversifica sus ofertas donde el rol de *quien pasa música* se define central. Ezequiel Lanús

estuvo al frente de las bandejas de este local y es recordado por tener los mejores equipos y los mejores discos, y sumarle a eso su propia creatividad e imaginación. Por Mau Mau, una suerte de gran living en un primer piso con una pista de baile circular, por donde pasaron estrellas internacionales, artistas y deportistas, ya que se trataba de un lugar de clave de la figuración social de esa época.

Durante los años '70 comienzan a aparecer nuevos nombres que tienen cierta vocación por este incipiente oficio y además fueron quienes contribuyeron al posicionamiento de esta figura musical. ¿De dónde venían esos jóvenes? “Las procedencias son variadas: técnicos operadores y personal más o menos especializado en la sección ‘programación’ de emisoras de radio, estudiantes de escuelas tecnológicas interesados en la materia ‘Audio’ (arman y desarman equipos, así como los mecánicos juegan con los autos y las motos); ex músicos dedicados a ‘hacer sonido’ que también ‘hacen bailes’.” (PUJOL 1999: 320). Algunos de estos pioneros en el contexto local son: Alejandro Pont Lezica, Rafael Sarmiento, Ramón Gallo, Pato C y Alejandro Sáenz (dueño de una disquería especializada). Todos ellos recuerdan las fiestas en colegios e instituciones barriales a las que asistían jóvenes mayormente de sectores sociales medios y altos durante los '70 como las primeras oportunidades para sus presentaciones. Las celebraciones del carnaval también se suman como fechas claves que contribuyen a perfeccionar la práctica. En una entrevista que realizamos con Rafael Sarmiento evoca sus inicios en el oficio: “Mi primera fiesta como Disc-jockey fue a los 17 años. Era mi cumpleaños, yo tenía unos equipos, unos bafles... Invité a todo el mundo y pasé música yo. Después me empezaron a llamar, primero algún vecino, después una chica del Colegio Sagrado Corazón, que es un colegio que queda en las calles Riobamba y Santa Fe. Empecé a hacer fiestas en las casas de esas chicas y, al poco tiempo, ellas empezaron a organizar fiestas para juntar fondos para el viaje de egresados, y entonces me llamaban también. Y a partir de esas fiestas, chicos de otros colegios empezaron a llamar. Y entonces en los carteles empezaron a poner el nombre del Disc-jockey”. Concordando con esto, Alejandro Pont Lezica destaca un reconocimiento social y artístico creciente de esta figura musical hacia mediados y finales de esa década al aparecer el nombre de Disc-jockey en “grandes afiches”, y agrega: “Hasta ese entonces, el nuestro era un trabajo marginal. Ni siquiera figurábamos en el sindicato de artistas de variedades. Pero finalmente se dieron cuenta que la música que nosotros elegíamos podía convertirse en éxito masivo.” (PUJOL 1999: 321).

Además del equipamiento necesario (bandejas, amplificadores, parlantes, *mixer*, etc.), en estas fiestas organizadas en clubes y colegios, resultaba fundamental que estos jóvenes logren hacerse de un repertorio musical adecuado. “Cuando yo empecé en el '72 o '73 —dice Sarmiento— estaba la música *soul*, el rock, estaban los grupos de la música negra de Estados Unidos, Stevie Wonder, Diana Ross, The Supremes... En el '77 más o menos empezó la música *disco* y en eso tuvo que ver mucho la evolución de los instrumentos y la aparición del sintetizador. Ahí fue fundamental lo que hicieron Moroder y Donna Summer. (...) Yo escuchaba esa música, porque como era Disc-jockey, estaba atento a todo lo que pudiera suceder. En ese momento, no había mucha difusión”. La presencia y selección de la música *disco* resulta un dato fundamental en el proceso que estamos reconstruyendo —entre otras cuestiones—, porque tal vez se trate de una de las primeras músicas de baile social que logró un carácter global, al menos en lo que hace su versión *mainstream* (no debe olvidarse que también hay una escena subterránea de la música *disco*, sin duda menos conocida). Este éxito y alcance fue, en parte, potenciado por las producciones cinematográficas que contribuyeron a difundir esta música y sus modos de bailarla². Sumado a esto, la música *disco* también fue fundamental para la cultura Dj porque se le debe la invención del disco *maxi-single* de doce pulgadas que al no tener los surcos tan cercanos entre sí, brinda una mejor calidad sonora y potencia el trabajo del Disc-Jockey. De ahí que, más tarde, para estos artistas y la cultura de baile haya sido una apuesta la preservación del disco de vinilo en medio del auge del disco compacto (de hecho, la producción y edición de vinilos se volvió un mercado especializado).

Era central lograr un repertorio adecuado y conseguir buenos, novedosos e incunables discos. Sarmiento y Pont Lezica (este último señalado como *el maestro*³ por varios Djs posteriores), recuerdan cómo se las arreglaban para conseguir y comprar los simples de éxito que necesitaban para tocar mientras se hacían conocidos en fiestas de colegios y de clubes. Pont Lezica agrega un dato más íntimo: “Cuando me llamó para trabajar Miguel Vázquez, (director musical de Mau Mau), tuve que pedirle

2 Según reconstruye Civalé en su historia de la noche porteña: “la llegada de la música *disco* propicia los cambios en las pistas y alrededores. (...) La posibilidad de superponer acompañamientos rítmicos desde la consola y de mezclar unos discos con otros sin solución de continuidad (*mixing*) transforman la importancia del disc-jockey que empieza a convertirse en la estrella de la noche y protagonista de un relato musical cuya función era mantener la pista cubierta hasta la madrugada.” (CIVALE 2011: 74-76).

3 En su página de Facebook, Alejandro Pont Lezica publicó recientemente fotos del Dj argentino Hernán Cattáneo tocando en Hungría elogiando su éxito y trayectoria internacional. La respuesta de Cattáneo fue: “Muchas gracias Maestro! A los 14 años iba a tus fiestas y en vez de bailar con mis amigos me quedaba toda la noche mirándote poner música sin nunca imaginar lo que vendría después.”

permiso a mis padres”. Este tipo de experiencias, sin duda, han sido otra de las claves en la formación del gusto y la técnica de mezcla, ya que en las *boites* (término con el que se nombraba a los lugares de baile), los Disc-jockeys tenían un entrenamiento y prueba *en situación*: “Ahí aprendí un montón, porque la gente que iba me doblaba en edad, así que tuve que conocer música brasileña, italiana, española... En nuestra época, el disc jockey no sólo era responsable de mantener la pista funcionando durante toda la noche, sino que era el difusor de los artistas. Era el que sabía lo que pasaba en otros lugares del mundo. La mayoría de los disc jockeys trabajan en un lugar medio cerrado y la cabina es como su iglesia. Nunca trabajé así, mi cabina siempre tuvo la puerta abierta y me gusta que se acerque la gente.” (Página/12, 11-07-06).

Un desafío entonces era el hecho de estar al tanto de las novedades y conseguir *la nueva música*, tarea no menor en cuanto al costo económico y el acceso a esos materiales, pues algunas disquerías especializadas traían *algo* (no mucho) de música importada. De hecho, el Disc-jockey era una suerte de buscador de novedades y su difusor, aunque en el contexto de unas formas de circulación física de los discos, lo que también ponía condicionamientos. A pesar de todo, si conseguía viajar al exterior o tenía contactos, lograba adelantarse a las ediciones de solistas y bandas que, por aquellas épocas, se editaban en el país —cuando sucedía— hasta con años de atraso.

Más específicamente, un concepto que definía la mezcla en la práctica de estos Disc Jockeys era el del *enganche*, que generaba cierta atención por parte del público para captar la habilidad de quien pasaba música en la tarea de resolver la transición de un tema a otro (que se podía hacer con mezcla o por corte). En este sentido, se pueden inscribir las ediciones de discos que traían temas bailables en una continuidad, el referente central de esos discos llamados *de enganchados* —que funcionaban como música de discoteca— fue Edgardo Saavedra, bajo el nombre artístico de Pato C, responsable de la mezcla en discos de vinilo editados como *Urban Bach Elektronik* o *Pato C Special* por la discográfica KM Music. También durante los '80, el sello discográfico Gapul se dedicó a editar música ítalo *disco*, *funk*, *hi-energy* para discotecas y, además, algunos LP *enganchados*.

¿Cómo se organizaba la sesión del disc-jockey? ¿Con qué criterios se seleccionaba la música? Básicamente lo que estos Disc-jockeys hacían era armar un módulo o todo musical en el que las partes que lo componen ganaban cierto *plus*. Las partes, es decir los distintos temas de rock, *funk* o *pop* por separado, no generaban los climas deseados a partir de su

mera secuencia, sino a partir de su encadenamiento y tras la *lectura* de lo que está sucediendo en la pista de baile. Por lo tanto, aunque en principio esta tarea de selección, combinación y encadenamiento no fuera valorada, es posible dimensionar por qué personas que tienen habilidades para ejecutar instrumentos musicales, pueden hacer poco y nada con el mismo repertorio sonoro, si se les pide que diseñen una sesión.

Sarmiento considera que un mismo tema puede operar en distintos sentidos y direcciones de acuerdo a cómo y cuándo se le presente al público, esto es: puede llenar de energía la pista o generar aburrimiento, más allá de que siempre existieran hits que cuando empezaban a sonar producían euforia, como si “les tiraras una bombita de alegría” en sus palabras. Por su parte Pont Lezica, representante de esta vieja guardia, evocará con orgullo aquellos años: “Éramos exitosos porque estábamos presentando una música nueva para esos días. Génesis, E. L. P., Yes, Led Zepelin, AC/DC y lo que pasaba con la música argentina, desde Los Gatos y Almendra, hasta Sui Generis y cosas raras: nosotros pasábamos a Crucis, que era difícil de bailar. En lo melódico, lo más exitoso era César Pueyrredón, en su época de Banana. A la gente le encantaban temas como *Conociéndote y Toda una noche contigo*. También se bailaba un poco de *soul* y música *disco* de la primera época. Otro infaltable era Creedence.” (PUJOL 1999: 319).

Puede decirse que la apertura de los años '80 se realizó con la discoteca New York City (pronto conocida como La City) ubicada sobre la Avenida Álvarez Thomas. Las fiestas de disfraces, por ejemplo, fueron un sello característico del lugar que apostaba a cierta espectacularidad; arrancaron en esa época los criterios selectivos de acceso a los lugares. Ésta disco también inauguró la tendencia de organizar fiestas patrocinadas por marcas como Wrangler, Fiorucci y Guess. Según el registro de la nocturnidad porteña de Civale: “Así como la figura del relaciones públicas empieza a crecer en esos años, los Djs comienzan su camino al estrellato. La City la abre Miguel Rodríguez y luego llega el solicitado Juan Marcelo Bravo, Dj de Experiment, la disco ruptura de los '70. Bravo, además de saber hacer mover una pista, tiene una ventaja: su mujer es azafata y trafica discos que aquí no se consiguen. Ese inocente contrabando marca un plus en su trabajo. Sin embargo, para Ricardo Fabre [quien narra el testimonio para Civale], el mejor Dj es Ezequiel Deró que toca en Bunker y que tiene apenas dieciocho años” (CIVALE 2011: 94-95).

Con el tiempo, y por diferentes razones, en los años '80 se volvió típico en muchas discotecas y fiestas que el Disc-jockey organizara las sesiones musicales proponiendo diferentes secciones que consideraban la divi-

sión de temas entre movidos y lentos y, a su vez, entre temas internacionales y nacionales (esto último, en definitiva, era un criterio no tan estricto, ya que en realidad respondía a que fueran canciones cantadas en español). Cruzados ambos criterios de selección, el resultado era, en líneas generales, un primer momento de la noche que musicalmente preparaba el clima para el baile, y lo sucedía un segundo momento con temas *fuertes* internacionales (los más conocidos, los que atraían a la pista, muchas veces con algún tema que indicaba el arranque que también se indicaba con el cambio en la iluminación) y por último, un tercer momento de descenso con temas lentos y un último de desenlace —que subía— de temas bailables nacionales. Estas formas de creación musical que hoy incluso se evocan con nostalgia (por ejemplo, se apela a un retorno de los lentos como escena de conquista) se vieron fuertemente trastocadas con la llegada de la música electrónica *dance* y los cambios en las formas de bailar.

Las raves y los Djs

Que el Disc-jockey se transformara en Dj implicó toda una serie de cambios no sólo en aspectos estrictos ligados a su actividad, sino también en referencia a innovaciones presentes en la vida cultural y social vinculadas a las prácticas de baile y hábitos de ocio nocturno urbano así como en las percepciones acerca de lo que es considerado como *música*. Como figura musical emergente, el Dj adquirió visibilidad en los años '90, aunque la historia de esa notoriedad tiene un camino más largo, en gran medida reconocible a partir del nuevo momento, necesitado de una reconstrucción de mitos, recuerdos y lugares sagrados que han quedado integrados al *patrimonio* de la cultura de baile social. Más específicamente y en el contexto internacional, el surgimiento de esta figura musical ha estado relacionado de manera estrecha con la experiencia de escenas musicales como la de la música *disco*, y luego la transición hacia otras formas y expresiones creativas como el *house*, el *hip-hop* y el *techno*⁴. De modo que, desde mediados de los '80 y fundamentalmente a partir de las tendencias que presentaban ciudades como Chicago, New York y Detroit, hasta el momento de expansión de las *raves* británicas (hubo dos grandes olas entre 1987 y 1992), pasando por el Love Parade en Berlín y el millón de bailarines que convocaba, la figura de este artista de la mezcla adquirió una relevancia que, en algunos renombrados casos, implicó un tránsito de héroes del *underground* a estrellas globales de gran

4 Para una historia más detallada de estas variantes y escenas musicales sugerimos Reynolds 1998, Blánquez y Morera 2005, Broughton y Brewster 2006, 2007.

reconocimiento y fama. Un tránsito que, lejos de tener un punto específico de arranque, más bien se expresa y despliega por un entramado de movidas, estilos y experiencias que hicieron que su lugar se volviera protagónico.

En sintonía con lo anterior, en el contexto local, el Dj y la música electrónica *dance* no empezaron con las *raves*, pero tal vez haya sido este fenómeno social el principal aporte a las condiciones de visibilización y legitimación de las trayectorias que previamente sentaron las bases del desarrollo de una cultura *dance* local (al menos en el ámbito porteño y su área de influencia). Estas fiestas multitudinarias captaron rápidamente la atención de la televisión y la prensa, fueron tratadas como *curiosidad* y *novedad* e incluso se ensayaron explicaciones para que públicos de no entendidos pudiesen captar de qué se trataban esas fiestas de larga duración, esos nuevos y raros sonidos y esos nuevos artistas (los Djs). El Dorado, Morocco, Nave Jungla, Ave Porco, Fellini, Club Caniche y The Age of Communication en los '90 se consolidaron como referentes de un circuito nocturno porteño redefinido profundamente que abrió camino a otros estilos musicales, nuevas formas de producirlos, consumirlos y disfrutarlos.⁵ Atrás quedaba aspirar al exclusivismo social propuesto por discotecas de los '70 como Mau Mau, y se ampliaba radicalmente la pluralidad de ofertas nocturnas que durante los '80 e inicios de los '90 habían tenido a New York City y Cemento como emblemas principales de la diversión porteña.

Sobre este momento de renovación en materia de diversión nocturna, son elocuentes las palabras de la primera mujer dj del país —Carla Tintoré— respecto a su iniciación en la práctica del *deejaying*: “Era una época de mucha ebullición cultural, donde todos los amigos y conocidos estaban vinculados o produciendo algo artístico por el hecho en sí. A nadie le importaba mucho ganar plata sino hacer algo nuevo y comunicarlo. En ese ambiente conocí al Dr. Trincado y me empezó a enseñar lo básico, a prestarme sus discos y bandejas para tocar y practicar. Así largué como su *warmer* en las fiestas del Nómade Club. En esos años había un solo boliche donde pasaban toda la noche música electrónica (El Cielo) y dedicarse a eso era bastante extraterrestre, pero enseguida otros amigos abrieron La Age, y después otros abrieron el Morocco, al tiempo apareció Ave Porco y así se dio cómo pude empezar a vivir de esto.”⁶

5 Una síntesis interesante sobre la historia de espacios del *under* porteño se puede encontrar en el sitio del Dj Dr. Trincado (www.drtrincado.com), en la sección Historia.

6 La entrevista a Tintoré corresponde a la revista *Plan Arte*, 10 de julio de 2009

En 1996 y 1998 en la Ciudad de Buenos Aires se realizaron varias fiestas y *raves* con diversos niveles de convocatoria. La Ultimate Rave 2.1 a fines del verano del '98 logró triplicar la cantidad de asistentes de fiestas anteriores similares, por lo que la revista *Rolling Stone* consideró que la fiesta podía ser leída casi como “una especie de 17 de octubre del *dance*”⁷. Varios de estos espacios y, posteriormente, las *raves* de Parque Sarmiento, fueron en alguna medida una suerte de respuesta a la discoteca tradicional y a la falsa selectividad (heredada de los años '60 y '70) que implicaba el concepto de VIP (*very important person*) y sus pretensiones. Diego Ro-K, de la Dj Union, evoca este período: “Cuando empezó lo de El Cielo, Poli Armentano, las revistas, toda esa masividad, fue un desastre. Si no tenías las minitas, el autito, no entrabas. Nosotros en ese momento formamos Dj Union con Carla Tintoré y Trincado que fue una respuesta. Nos rescatamos en el *under*, en La Age, el Morocco y después en las *raves*, donde bailaban el empresario, la mucama, el travesti y el turista, todos juntos. Ahí estaba la onda” (*Clarín*, 21-01-2000).

Estas fiestas se denominaron, tomando el término que circulaba en las fiestas británicas, *rave* (delirio). Carla Tintoré recuerda: “Lo que tiene de bueno la *rave* es que se convoca a las diferentes tribus, que no hay un reglamento o código del lugar que, por más libre que sea el lugar, siempre lo tiene. (...) Un poco a raíz de eso empezamos a armar las *raves*, porque la gente estaba un poco cansada del portero mala onda, de tener que ir con zapatos, toda esa burrada. La idea de las fiestas nuestras surgió por eso, porque no había un lugar que te contuviera a nivel energético, a nivel humano y a nivel sonido, donde uno se pudiera expresar libremente”... (citado por BELLOC 1998: 40). En sus palabras, se observa el reconocimiento de un fuerte cambio: “ya no es un musicalizador el Dj, es un artista más de la música, lo pongas en el grado que lo pongas... A partir de esto, obviamente, se busca al Dj por su estilo, por su concepto, por su sonido, y no porque va a pasar ‘lindos temas’, creo que esto es lo más importante en el giro que dio la profesión en los últimos años”...

y está disponible en http://www.planarte.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=3151&Itemid=25

- 7 La nota, publicada como “Electronic Circus” decía: “Fueron 15 mil personas: rubios y morochos, castañas y pelirrojas, ricos y pobres, de clase media alta y de clase media baja, informados y curiosos. Jóvenes. En un momento en que los dedos de una mano sobran para contar a las bandas argentinas de rock capaces de reunir semejante audiencia en una sola noche, la Ultimate Rave de Parque Sarmiento convocó, el 14 de marzo pasado, a 15 mil personas con ganas de bailar música electrónica al ritmo de los DJs del momento.” Además planteaba la siguiente cuestión: “¿Serán los DJs de hoy venerados algún día como pioneros de una nueva expresión de la cultura joven? ¿Recordaremos las *raves* de Parque Sarmiento o de BA Center como recordamos a La Cueva o a los festivales B.A. Rock?” (*Rolling Stone*, N° 5, 1998).

(citado por BELLOC 1998: 35). Si la reproductibilidad técnica de la música sacó del escenario a la orquesta en vivo, con el DJ vuelve a adquirir *aura* la actuación *en vivo* de quien se ocupa de operar con la música técnicamente reproducida.

En la misma dirección, Luis Nieva (integrante de la experiencia colectiva de Djs de Urban Groove) rememora este período como fundacional para la escena porteña: “Urban Groove fue muy importante para nosotros y para la escena de la música electrónica argentina, muchas cosas comenzaron ahí y se dieron varias situaciones que, a veces, no se dan todas juntas: las personas indicadas, el momento y el lugar! La música en el mundo estaba en pleno cambio y florecimiento; todo era nuevo, fresco y vanguardista, pero también fue realmente difícil tratar de imponer algo que era netamente diferente a lo que la gente conocía y estaba acostumbrada a escuchar en las pistas, pero la convicción y apasionamiento por la música, las ganas y calidad de los artistas que integrábamos el grupo, hizo que todo fuera posible”. Uno de los cambios fundamentales era que quienes estaban al mando de las bandejas giradiscos tocaban temas que no eran los éxitos del *pop* y el rock del momento, sino formas rítmicas complejas y extensas, que luego no se hallaban fácilmente en las bateas de las disquerías.

Brevemente, los eventos *dance* (las *raves* particularmente) surgieron con un fuerte discurso contra el modelo de la discoteca previa a los años '90 la cual se criticaba fundamentalmente por ser *careta*, discriminatoria y de una diversión banal. Frente a esto, se proponían eventos de música y baile que lograran movilizar una suerte de experiencia auténtica, diferenciada a su vez de las identificaciones asociadas al mundo del rock o de la música tropical. Así, se adopta localmente la consigna internacional P.L.U.R (que proviene de las palabras: paz, amor, unión y respeto en inglés), como síntesis del espacio social, plural y tolerante que se esperaba construir en estos eventos alternativos. En líneas generales, quienes estaban comprometidos con estas iniciativas (especialmente los Djs, quienes actuaban como sus portavoces y educadores) apuntaban a *sumar y unir*, pero también dando cuenta de la necesidad de *formar y educar* a un público respecto a nuevos sonidos a ser considerados música, nuevos movimientos —a veces frenéticos— que iban a transformarse en baile. Los Djs comenzaban a definir su práctica y performance musical no solo con el objetivo de entretener sino básicamente de brindar oportunidades de escucha de nuevos sonidos transformados en música y expandirse hacia nuevas experiencias sensoriales.

Las discos emergentes y las raves, con su discurso *alternativista* de crítica a la disco tradicional, promueven, paradójicamente, la posibilidad de nuevos negocios: las fiestas masivas. Lo cierto es que pronto Buenos Aires se volvió visible como plaza internacional para la llegada de franquicias de festivales internacionales. El Dj local alcanzó el *estrellato*, dado que, si bien esta cultura siguió teniendo espacios alternativos, se transformó en un mercado capaz de movilizar miles de consumidores detrás del nombre de un Dj.

Un ejemplo de esto es Ezequiel Deró, quien fuera responsable del sello discográfico Oíd Mortales (que editó varias compilaciones) y uno de los primeros en conquistar una trascendencia internacional cuando fue convocado a tocar en el Love Parade de Berlín en 1998, participación que era claramente una instancia consagratoria para cualquier Dj local. Otro de los ejemplos es Hernán Cattáneo, quien llegó a figurar entre el top diez del *ranking* anual de la revista *DJ Magazine* y quien, además de recorrer el mundo tocando en distintos clubes y boliches, en Buenos Aires se consagra como el representante de las ediciones de Moonpark: una fiesta electrónica con miles de seguidores que no han mermado en más de una década.⁸

Sin embargo, estos cambios que estaban ocurriendo en los consumos musicales sólo parecían ser legibles desde los marcos pre-establecidos por el rock, que sería la música juvenil por excelencia. De ahí que, desde el rock (y el ejemplo del debate en el que interviene Pappo resulta paradigmático), se pusiera énfasis en denunciar el carácter inauténtico de las nuevas músicas y además se impugnara —casi como si se tratara de una usurpación— la utilización de una terminología que los rockeros consideraban propia.⁹ La idea de *tocar* era para la guitarra, el bajo, la batería o los teclados, no para la bandeja giradiscos y el *mixer*. Paradójicamente, años más tarde, la carroza de cierre del Desfile del Bicentenario Argentino en

8 Se puede mencionar otro ejemplo significativo para Argentina por su nacionalidad, pero cuya trayectoria se construye en Ibiza. Se trata de Alfredo Fiorito, quien dejó Rosario a partir del golpe de 1976 para irse a España y recalcar en Ibiza. Allí se transformó en el Dj de la mítica discoteca Amnesia y se lo suele considerar el padre de las *balearics beats*, que influyeron en los Djs británicos que participaron de la gestación del Verano del Amor en 1987, señalado por lo general como punto de partida del movimiento de las raves.

9 En otro contexto (el británico), podía sospecharse —como hacía entre otros Greil Marcus— que *rock* parecía ya no querer decir nada como fuerza cultural. El reconocido crítico musical Simon Reynolds (1994) ya había tratado de captar con la noción de *post-rock* a ese rock después del rock que no le hacía asco a las nuevas tecnologías y sus potenciales de exploración sónica que había sumado la música electrónica. En el contexto argentino, rock condensaba toda una serie de significados (lo nacional, el barrio, la resistencia) que tienden a converger para oponerse a experiencias que estuvieran fuera de su alcance.

2010 estaba dedicada al rock nacional, pero a cargo de tres Djs: Zuker, Stuart y Felipe.

El Dj es un buscador de música, su organizador e intérprete pero también es un organizador de fiestas y escenas musicales de las cuales puede ser convertirse en su residente (Dj estable) o bien ser un Dj *nómada* que viaja por diferentes pistas de baile, intercambiando experiencias con una variedad mayor de colegas. En este sentido, hay en la figura del Dj una suerte de renovada *juglaría* que transita diferentes puntos de encuentro *llevando su música de un lugar a otro*. Si la figura del Disc-jockey era una suerte de presentador musical, como Dj, su arte y habilidad pretendidas son las propias de un intérprete donde su performance y su resultado no se definen por unir, sumar y coleccionar partes (temas) separadas sino por crear con distintos recursos musicales, sonoros y tecnológicos, un *flujo* sonoro que se distancia claramente del repertorio musical *pop* predominante en cada momento.

Una de las transformaciones claves para la industria musical en los años '90 fue la expansión del disco compacto (introducido por Sony) como objeto de consumo musical predominante. Esto implicó un fuerte cambio para la cultura de Dj, ya que el vinilo comenzó a sobrevivir como formato especializado para estos profesionales. De hecho en Argentina, por ejemplo, el sello discográfico Gapul —que había publicado durante años vinilos que abastecían de música para discotecas—, dejó de editar sus placas. Sin embargo, también el CD en muy breve tiempo pudo ser copiado e incluso alterado.

Es significativo que estas grabaciones implicaban una transformación de la música consistente en su *digitalización*, por lo cual la música se convertía en *información* (pronto también se expandieron formatos para comprimir la música como el MP3). Si bien luego no pocos artefactos de manipulación del sonido copian la interfaz *táctil* que imita la gestualidad manual de la tecnología analógica (la manipulación de la velocidad del disco, el *scratch*, etc.). En este marco, sumada la circulación de música en Internet y las redes de colaboración e intercambio, se produjo un giro en torno a las formas de actuación de los Djs¹⁰. Así, el Dj puede ser ca-

10 Algunos, por ejemplo, por cuestiones de calidad consideran que tocar con vinilos hace a la profesión del Dj. Carla Tintoré refiriéndose al equipamiento que utiliza comenta: “sigo usando más o menos lo mismo que hace 20 años, lo más importante para mí es que el mixer amplifique bien el vinilo y en general no me gusta cómo suenan los nuevos mixers digitales, ups!” Y agrega: “Siempre tuve el mismo set up: 2 bandejas Technics 1200, mixer (tipoA&H), 1 CD player cualquiera y monitoreo de PA en cabina”. Juan Pablo Pfirter, DJ y productor techno, da cuenta de los cambios que adoptó: “Desde hace 3 o 4 años mi setup es con Traktor en modo 4 Decks, lo cual incluye 1 ordenador MacBook Pro, Placa Audio 8,

racterizado como artista de la *post-producción* (BOURRIAUD 2007): alguien que programa y reprograma sonidos existentes (aunque cada vez más también produce) y lo hace en el marco de un estilo musical que opera como marco.

En sintonía con lo anterior, Mercedes Bunz postula —de manera provocativa— que el Dj es algo así como un efecto del *crossfader*: “sin este regulador que permite una mezcla sin escalonamientos entre dos tocadiscos, el Dj no hubiera dejado nunca de ser literalmente un Disc Jockey, es decir alguien que pone un disco después del otro y salva las pausas con frases divertidas.” (BUNZ 2007: 118). La música *pop* opera en este sentido como un lugar privilegiado para pensar la relación entre ser humano y medios (tecnologías) y desplazar la idea del músico como puro origen. Por lo que ya no nos resultaría útil pensar en un sujeto que todo el tiempo es causa y actividad, dedicado a crear música de la nada y con originalidad; más bien, se trataría de pensar en las fronteras imprecisas entre cultura, naturaleza y técnica y las formas en que esas fronteras son negociadas y renegociadas en los procesos de producción sonora. Para profundizar en esta explicación, el crítico alemán Dierich Diederichsen considera que la tarea de corte y mezcla que hace el Dj no ha consistido en “un trabajo de desmembramiento y montaje —o collage— sino un trabajo de reconstrucción. El Dj no era, como opinan muchos intérpretes posmodernos, un artista del pastiche, la cita o el enfrentamiento, sino un artista de la reconstrucción, que operaba en contra de la forma canción, es decir, en contra de la reconciliación entre historia y repetición, ritmo y épica, que aquella forma ofrecía.” (DIEDERICHSEN 2005: 115).

Por su parte, Paul D. Miller —conocido como Dj Spooky, referente de un tipo musical de *ambient* llamado *illbient*— considera que *pinchar* discos es, en alguna medida, una *escritura* que se mueve en un mundo sonoro que se puede caracterizar como lo mismo cambiante: “Pinchar te permite tomar lo mejor de lo que circula y darle aliento propio” (MILLER 2007: 24). Afirma a su vez que quienes hacen música electrónica tienen a su disposición una gran cantidad de materia prima compuesta por tantos

2 controllers NI X1, Mixer Allen & Heath Xone 92 y también reverb Eventide Space. Durante más de 10 años pinché con vinilos y en la transición hasta llegar a mi setup actual también toqué un par de años con Traktor controlado con bandejas y cd players. (...) Recuerdo hace 15 o 20 años atrás cuando el dj que pinchaba con cds era vapuleado por los que tocaban con vinilos, y el día de hoy pasa algo similar con los djs que eligen ir a tocar con su música cargada en un memorystick gracias a las nuevas cd players de Pioneer. Pero lo único importante es lo que sale por los parlantes y la reacción que genera en la pista, y cerrarse a un único formato equivale a limitarse artísticamente.” (testimonios disponibles en buenosaliens.com, sitio referente de la escena local- <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.51296.t.to-vinyl-or-not-to-vinyl.htm>).

productos culturales que “están más dispuestos a crear un espacio psicológico de collage” (MILLER 2007: 24) y agrega: “en la cabeza de un Dj se produce una profunda sensación de fragmentación”. De este modo, la estrategia de composición llamada la *ciencia del ritmo* es una infinita recontextualización, una suerte de lógica de lo mismo cambiante por lo que Dj Spooky avanza hacia la siguiente idea: “el yo del siglo XXI está tan inundado y definido por los datos que lo rodean que estamos entrando en una época de conciencia multiplex.” (MILLER 2007: 54). Esto se traduce en una multiplicación de las identidades y un juego creativo que se reparte en múltiples proyectos: algunos estrictamente como Djs, otros como productores, otros en versión experimental, otros en colaboración y, finalmente, como *remixer*. Para Miller “en la actualidad, los científicos del ritmo operan bajo una estética de la recombinación. (...) Hoy en día tenemos una cultura juvenil entera que se basa en la premisa de la recreación, que en sí misma deriva de la palabra ‘recreo’. El nuestro es un medio en el que gran parte de lo que se oye, se ve y se piensa es básicamente un refracción del mundo electronizado que hemos construido a nuestro alrededor.” (MILLER 2007: 62)¹¹.

Nuevos Disc Jockeys y productores musicales

A inicios de los 2000, los indicios para notar el fin de una etapa de crecimiento y consolidación de la escena *dance* local son claros y evidentes. Las propuestas de pistas de baile electrónicas se multiplican y adquieren reconocimiento no solo en Buenos Aires sino también en otras provincias del territorio nacional. Rosario, Córdoba, Resistencia, Salta, Santa Cruz, Usuahia, Neuquén suman fiestas electrónicas planeadas por organizadores del medio y los *line up* combinan a Djs de distintas procedencias geográficas. La convo-

11 El *remix* es uno de los procedimientos fundamentales que ha aportado la actividad del Dj. En términos simples, hacer un *remix* es tomar una pista o tema ya existente y volver a mezclarlo. En tiempos de la música *disco*, por ejemplo, contando con dos discos iguales los Djs podían prolongar la duración de un tema y por lo general privilegiaban las partes rítmicas por sobre los fragmentos cantados, produciendo un suerte de *remix* en vivo. Pero el *remix* también consiste en alterar los propios componentes (por ejemplo distorsionar la voz, repetir un fragmento más veces, etc.), enfatizar unos sobre otros, agregar sonidos o bases rítmicas o acelerar o disminuir los golpes por minuto, para mencionar algunos recursos. Al hacer estas operaciones, dice Reynolds, los *tracks* de la música *dance* parecen, antes que obras de arte, vehículos o máquinas rítmicas que toman al bailarín en un vuelo o viaje; además el autor tiende a ausentarse de su propia creación. (REYNOLDS 1998: 22). De hecho, la práctica se hizo tan extensiva que tanto en el rock como en el pop, muchos temas suelen tener remixes oficiales encargados especialmente a Djs de prestigio a los que se pueden sumar una buena cantidad de remixes no oficiales, que re-diseñan el material *original* al punto de llevarnos a perder la noción de algo original.

catoria no solo crece en cada una de las ediciones de los exclusivos eventos electrónicos también el *dance* como género musical bailable *crece* en boliches y discotecas de variados ritmos y sonoridades. Inclusive, muchos boliches no específicos de este género musical, comienzan a incorporar noches destinadas al *dance* en sus agendas mensuales. Por su parte, el público seguidor de la electrónica encuentra fortalecidas en la ciudad las ofertas de distintas variantes musicales como el *house*, *trance*, *minimal*, *techno*, *drum'n'bass*, etc. Como efecto de este mismo proceso, prolifera la formalización de la enseñanza de la técnica de Dj (y oficios asociados) en institutos, escuelas y academias de música. Las imágenes y prácticas asociadas a este mundo musical y a la mezcla forman parte de la estetización de una juvenilidad y diversión alternativas que alcanzan a la publicidad y se entraman y tematizan en programas de televisión tanto de ficción, entretenimiento como de tono periodístico (GALLO 2011; LENARDUZZI 2012).

Si en el apartado anterior hicimos referencia a la importancia que tuvo la digitalización de la música y su transformación en información, a lo largo de la primera década del siglo XXI sobrevienen transformaciones profundas que redefinen el espacio de la producción, circulación y consumo de música. Al respecto, señala José Luis Fernández: “En los últimos años, la conformación de la industria musical como sistema de *broadcasting* se ha visto conmovida por las posibilidades que la digitalización y el *downloading* primero, y la explosión de las redes, el *sharing* musical y la expansión de los sitios musicales después. Esto se ha generado para distribuir y compartir producciones musicales fonográficas y, en la actualidad, para la difusión de productos musicales nuevos o *remixados*” (2014: 31). En alguna medida, la nueva forma de trabajo *en red*, se puede considerar muy afín a las formas de desempeño de los Dj, que trabajaron casi siempre con músicas *ajenas*, sin embargo resultan dinamizadoras de la producción musical por el acceso al *software* y por una disponibilidad de la música y lo sonoro desconocida hasta ahora.

En este marco, los crecientes diálogos e intercambios creativos entre el *dance* y otros géneros musicales más tradicionales propios de sectores juveniles locales como el rock, el folclore, el tango y la cumbia a través de proyectos artísticos como Villa Diamante, Bajo Fondo, Ultratango, Tango Crash, Tremor o Chancha Vía Circuito, franquean divisiones y distancias que en algún momento pudieron parecer inconmensurables desde lado de los músicos pero también de los públicos. Más allá de evocaciones actuales del episodio televisivo protagonizado por Pappo (signo de una distancia vigente entre dos mundos musicales disímiles),

lo cierto es que músicos, instrumentos, sonidos y recursos electrónicos se acercan e imbrican —creciente y sostenidamente—, con el mundo del rock nacional (que tal vez está dejando de percibir al *deejaying* como trabajo *deshonesto*).

En términos generales, es fácil reconocer al *dance* como una suerte de nueva forma musical. En este sentido, las preguntas que de alguna manera sintetizaron los desarrollos y principales tensiones de las secciones anteriores (¿qué es un Dj?, ¿quiénes son esas nuevas figuras musicales?, ¿tocan música?, ¿tocan instrumentos musicales?), en esta nueva etapa se reformulan priorizando la preocupación sobre qué hacen los Djs, qué pueden hacer, cómo pueden hacerlo y con qué. Y más específicamente aún, la inquietud por lo que define la tarea o el *deber ser* del Dj cobra especial densidad dentro del mundo *dance*. La dinámica que aquí se torna evidente señala que, simultáneamente a la apertura y acercamiento del *dance* hacia otras expresiones y géneros musicales, en el interior de esta escena surgen y se visibilizan acaloradas discusiones y posiciones radicalizadas vinculadas básicamente con alcanzar, recrear, no perder, cierta esencia de la práctica y performance de este músico que se supone muchas veces debilitada, cuestionada u olvidada como consecuencia de la misma expansión y masificación¹² de esta cultura musical y de baile.

¿Qué es ser un Dj en la actualidad? O mejor dicho, ¿a partir de qué tensiones se debate este arte musical de crear y estimular la pista de baile ya sea para estos mismos músicos como para los amantes del *dance*? En esta tercera instancia del desarrollo de la cultura *dance* local, resulta aún más complejo que antes arribar a respuestas consensuadas o generales entre sus practicantes y seguidores justamente porque se inaugura una etapa de recambio generacional de músicos y de significativos avances tecnológicos aplicados a mezclar que redefinen y pluralizan las posiciones al respecto. Foros, páginas de internet especializadas y las distintas redes sociales son una arena clara donde observar configuración de nuevos debates sobre prácticas y sentidos más o menos legítimos y valorados entre músicos y *dancers* sobre esta figura musical. Entre otras cuestiones importantes, las discusiones sobre el amateurismo, la autogestión, el purismo y virtuosismo de la técnica, el culto a lo tradicional, las actitudes profesionales que rozan el esnobismo, la demagogia o la ignorancia de *lo que quiere el público* encuentran sus adeptos y detractores en la clasificación del buen / mal músico en esta escena musical.

12 Esta suposición para muchos seguidores del *dance* se basa en la idea que el desarrollo de esta escena pasó a estar a cargo de personas no idóneas o interesadas con su *parte artística* (como empresarios) que solo persiguen modas convertidas en entretenimientos o réditos económicos con su participación.

Distintos posteos en Facebook de reconocidos Djs locales ilustran algunas de estas posiciones. Por ejemplo, Dj Vinilo comparte esta frase: “La compu en el dijing es como el microondas en la cocina” y en otra oportunidad postea: “Acabo de descubrir algo revelador —por lo menos para mí—, uno de los elementos más importantes en la realización de cualquier actividad, es el error, ya sea evitándolo o ensalzándolo. Veo que la pérdida del error jugó en desmedro de la profesión del DJ, junto con el error, se perdió parte de su posible poesía. La otra, la performática”. Mientras Dj Cromar, veinte años menor que el anterior, afirma: “Comunicado: Los que tocan con vinilos, no inventaron NADA! Dejen de alardear que son más PRO, no nos estaría importando. Los capos saben usar de todo y de todo sacan lo que sirve. FIN”.

Sin tomar posiciones al respecto, lo interesante y novedoso a resaltar de esta etapa es que los sentidos sobre esta figura musical además de multiplicarse, pueden oponerse (más allá de los favoritismos estilísticos) e inclusive transformarse en una acusación o una suerte de no reconocimiento o aceptación. Anteriormente, mientras el foco de los principales voceros, representantes y amantes del *dance* se preocupaba por instalar y defender al Dj tras una idea alternativa —aunque equivalente— a la de la figura del *músico tradicional* (composición, ejecución, creación, recursos e instrumentos musicales en iguales términos pero diferenciales), a partir de aquí, surge de modo más claro y fuerte la intención de redefinir o encuadrar al *buen Dj*, en términos que reintroducen definiciones que se creían dejadas a un lado¹³. Crear un *set*, tocar las bandejas, enfrentar a una pista de baile se presentan como prácticas de ejecución y composición análogas o más cercanas a las de los músicos tradicionales y a sus presentaciones en vivo. Así, para gran parte de estos músicos y *dancers*, la búsqueda musical está orientada hacia cierto minimalismo técnico en la performance del Dj, se resaltan elementos creativos de la práctica de mezcla que dan cuenta del rastro humano en la ejecución como personalizar el estilo del *set*, contactarse fluidamente con la pista de baile, y se subraya el carácter de vivo que implican estas presentaciones. Sin dudas esto representa la puesta en acto de las consideraciones de Bourriaud (2006, 2007) respecto a la capacidad de los Djs de proponer un recorrido musical nuevo de fuerte implicación corporal e interacción con los bailarines a través de la música en tiempo real, a partir de sus habilidades creativas de interpretación, reinterpretación, destrucción, desarme y reutilización de obras ya existentes para *hacer una cosa distinta*.

13 Posiciones de este tipo son particulares entre Djs y seguidores con más trayectoria en la escena o bien entre aquellos que se muestran vinculados, conocedores o sensibilizados con la idea de una *vieja escuela dance*.

Teniendo en cuenta dichas consignas, muchos de estos músicos comienzan a (re)utilizar la noción Disc Jockey para auto-denominarse, como un gesto que busca enaltecer la práctica (al imprimirle un carácter *más artesanal* a sus ejecuciones). Se deja de lado la idea de Dj (llegando incluso a asumirse como no-Dj) para referirse de manera descalificadora hacia practicantes que suponen interesados por ser famosos, por seguir tendencias de moda o los que no respetan cierta ética del oficio. Sin embargo, también hay artistas que pertenecen a una nueva experiencia cultural (vinculada a la informatización, el ciberarte, etc.) que asumen de modo natural las nuevas formas de ejecución musical.

El dúo jujeño-pampeano Frikstailers integrado por Rafael Calvano y Lisandro Sona considera que, en una pista de baile pueden cruzarse desde la cumbia hasta el *techno*, pasando por el *hip-hop* sin estar atravesados por una añoranza o expectativa de *autenticidad*. Decía Lisandro Sona: “Para ser sinceros, nunca estudiamos música, somos bastante intuitivos. Los juegos de Nintendo nos enseñaron composición y los joysticks nos adiestraron en la precisión de los botones para tocar en vivo.” (*Clarín*, 03-08-07). En este sentido, la música electrónica tiene mucho de una música post-humana, un rasgo que el crítico Kodwo Eshun ha advertido claramente a través de su noción de *ficción sónica*. En estilos musicales que han instalado velocidades por encima de los ciento sesenta *beats* por minuto (el caso del *drum'n'bass*) y llegando hasta los doscientos cincuenta (en el *gabber* holandés), es evidente que se trata de algo que está por fuera del sentido tradicional de ejecución de instrumentos. Eshun llama a estas formas *hiperritmo*, algo así como un “ritmo posthumano que es imposible de tocar”. “Hemos perdido al baterista” es la consigna del productor Goldie con la que Eshun describe esa cuestión. (ESHUN 1998: 68).

Además de la particularidad que acabamos de describir, es posible reconocer en esta instancia, una segunda distinción (respecto a la figura del Dj) vinculada con la relevancia y visibilización adquirida por los productores musicales que adquiere mayor notoriedad y significancia. Específicamente esto implica que, la tarea de producir musicalmente (sencilla y sintéticamente componer temas) puede disociarse (y en consecuencia reconocerse más abiertamente como roles separados) por completo de la práctica del *deejaying* (la mezcla). Esto no significa que la práctica de la mezcla pierda carácter creativo o compositivo en un sentido musical, sino que se vuelven más regulares y menos contradictorios los juegos de combinación de estas opciones. Así, un reconocido Dj puede desempeñarse simultáneamente como su propio productor y

pinchar también con sus temas como producir alternativamente para otros Djs sin que ello represente un perjuicio o una *mancha negra* en su trayectoria profesional. Asimismo, al calor de la proliferación de formas de producción musical cada vez más caseras, económicas, accesibles y variadas en sus formas y combinaciones estilísticas, la tarea del Dj en cuanto buscador de novedades musicales (buscar nueva música para ampliar el propio repertorio, difundirla y hacer bailar) se activa, complejiza y simplifica por la misma dinámica. Bucear dentro del mar de opciones musicales y de elementos sonoros —producidos por otros— disponibles en circulación se vuelve fácil y accesible para todo aquel iniciado en la práctica de Dj y para los que cuentan con menos recursos, mientras a su vez, el hecho de *haber más música disponible* demanda un ejercicio de búsqueda, selección y ordenación de *lo nuevo* que esté además de organizado, rutinizado, en definitiva, transformado en un trabajo.

Por último, queremos mencionar que las reflexiones y recorridos presentados que explican las principales transformaciones históricas en la práctica y reconocimiento social que presenta la figura del Dj se mantienen abiertos para ser completados y profundizados en sus análisis, no solamente por la celeridad con que la tecnología exige y propone cambios en profesiones y actividades de esta naturaleza, sino también para evaluar las posibles continuidades y discontinuidades que el arte de la mezcla pueda tener con otras figuras musicales características anteriores a la década del '60 y del '70. Específicamente, la motivación de este trabajo radicó en un primer acercamiento hacia la historización de la emergencia, desarrollo y legitimidad creciente adquirida por la práctica de Dj teniendo en cuenta las particularidades y los casos de los desarrollos locales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOC, B. (1998) *Tribus porteñas. Conejillos de indias y blancos ratones: un breviario de zoología urbana*, Perfil, Buenos Aires.
- BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- (2007) *Postproducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- BROUGHTON, F. Y BREWSTER, B. (2006) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ. Desde los orígenes hasta el garage*, Robinbook, Barcelona.
- (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ-2. Desde el house hasta la actualidad*, Robinbook, Barcelona.
- BLÁNQUEZ, J. Y MORERA, O. [COORD.] (2005) *Loops. Una historia de la música electrónica*, Mondadori, Barcelona.

- BUNZ, M. (2007) *La utopía de la copia. El pop como irritación*, Interzona, Buenos Aires.
- BUSSY, P. (1993) *Kraftwerk: Man, Machine and Music*, SAF, Wenbley.
- CIVALE, C. (2011) *Las mil y una noches. Una historia de la noche porteña 1960-2010*, Marea, Buenos Aires.
- DIEDERICHSEN, D. (2005) *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Interzona, Buenos Aires.
- ESHUN, K. (1998) *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, Quartet, Londres.
- FERNÁNDEZ, J.L. (2014) "Del broadcasting al networking musical", en Fernández, J. L. (coord.), *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, La Crujía, Buenos Aires.
- FERRITO, G. (2006) "El mapa de la música electrónica. Pasado y presente de la cultura electrónica argentina", en Plan V, N° 3, Buenos Aires.
- FRITH, S. (1998) *PerformingRites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- GALLO, G. (2011) "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas", en Carozzi, M. (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Gorla, Buenos Aires.
- GILBERT, J. Y E. PEARSON (2003) *Cultura y políticas de la música dance*, Paidós, Barcelona.
- GORBATO, V. (1997) *Noche tras noche*, Atlántida, Buenos Aires.
- LENARDUZZI, V. (2012) *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la «escena electrónica»*, Aidos, Buenos Aires.
- MILLER, P. [ALIAS D] SPOOKY] (2007) *La ciencia del ritmo*, Alpha Decay, Barcelona.
- PUJOL, S. (1999) *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Emecé, Buenos Aires.
- REYNOLDS, S. (1994) "Shaking the Rock Narcotic", en *The Wire*, N° 123, Londres.
- (1998) *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, Picador, Londres.