

Hacerse DJ: el pasaje de público a artista en el caso de unas mujeres en el mundo de la música electrónica de Córdoba

Rocío María Rodríguez
rociorodriguez345@gmail.com

Licenciatura en Antropología
Director de TFL: Gustavo Blázquez
Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN-2017)
Recibido: 04/07/19 - Aceptado: 31/08/19

Resumen

En el marco del Trabajo Final de Licenciatura en Antropología (FFyH, UNC), entre los años 2015 y 2018 realicé una investigación etnográfica con mujeres jóvenes que trabajaban como DJs en el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba. Ese trabajo buscó sondear cómo el género, en tanto marcador y productor de diferencias sociales, realizaba y se realizaba en las desigualdades que organizaban la producción artística. Este escrito recupera una de las líneas de análisis de ese trabajo: aquella relacionada con las prácticas, dinámicas, rutinas, técnicas y sentidos involucradas en el proceso que llevó a unas mujeres a dislocar su posición desde la de público hacia la de artistas. En esta oportunidad ese proceso es abordado y descrito desde la perspectiva de los estudios del Ritual y la Performance, prestando especial atención a la forma en que se aprendían y ensayaban unas cintas de conducta y a la forma en la que realizaban el pasaje entre las posiciones mencionadas.

Palabras clave: mujeres – artistas – música electrónica.

1. Introducción

Ciertos imaginarios ligaban a la ciudad de Córdoba y a quienes vivíamos allí con el cultivo de rutinas que destinaban una considerable cantidad de tiempo, dinero, energía e interés en *la noche*.¹ Córdoba era una ciudad conocida por su *caravana*, y las y los cordobeses conocidos *caravaneros*.² Sin pretensiones de reflexionar aquí sobre la implicancia de esos supuestos, lo cierto es que *la noche* cordobesa —entendida como un espacio-tiempo relacional y complejo, conformado por derivas, prácticas y discursos asociadas con el tiempo libre, el ocio, la diversión, la alegría, el éxtasis, el frenesí, el erotismo y la experimentación con otros estados de conciencia (Blázquez y Liarte, 2018)— tenía una fuerte presencia en la trama urbana y un peso social importante.³

En *la noche* cordobesa el baile social tenía especial relevancia. Un fin de semana cualquiera (y en ocasiones días de semana también, sobre todo jueves y feriados) se podía *salir a bailar* cuarteto, salsa, folklore latinoamericano, reggaetón, cumbia, electrónica, pop, tango y otras músicas. Diversos espacios mercantilizados ofertaban una variedad de escenarios o *pistas* para la práctica de la danza colectiva ligada a los distintos géneros musicales. Las distintas “escenas” (Peterson y Bennet, 2004) de *la noche* se organizaban tanto en función de esos diferentes géneros musicales, como de las diferencias sociológicas que esos géneros citaban y reproducían.⁴



Muchos y muchas jóvenes, especialmente universitarios pertenecientes a camadas medias, elegíamos los clubes de música electrónica como lugares predilectos para *salir*. Habitar esas noches me permitió ensayar algunas preguntas que con el correr del tiempo se afinaron y convirtieron en los problemas analíticos abordados en el Trabajo Final de Licenciatura en Antropología (FFyH-UNC) del cual se desprende este texto.⁵ Fue la experiencia en esas *pistas* la que me llevó a cuestionar: ¿De qué maneras la noche y la música habilitaban un imaginario generizado y sexualizado (De Nora, 2012: 199), junto con prácticas, discursos y performances generizadas y sexualizadas? ¿Cómo esos imaginarios, prácticas, discursos y performances habilitan la producción de ciertas músicas y ciertas *noches*? ¿De qué modo al producir, escuchar y *salir a bailar* música se hacía género y sexo, en su intersección con otras formas de desigualdad social?

Una noche en una fiesta electrónica que formaba parte de un *ciclo de mujeres* —un conjunto de fiestas que se promocionaban como "*ladys night*" y donde sólo se contrataba a mujeres para tocar— recorté mi mirada hacia un referente empírico que se mostraba privilegiado para sondear los grandes problemas analíticos mencionados. Además, la posición de las DJs que tocaban en ese evento sin duda alguna era diferente a la del resto de las mujeres que estábamos allí. ¿Quiénes eran esas mujeres que nos hacían bailar, a las que admirábamos y festejábamos con aplausos y gritos desde la *pista de baile*? ¿Cómo llegaron a ser DJs? ¿Qué implicaría ser mujer y ser DJ?

El recorte del referente empírico supuso focalizar el análisis e indagar con profundidad los modos de participación de las mujeres en el mundo de la música electrónica. El trabajo emprendido buscó sondear cómo el género, en tanto marcador y productor de diferencias sociales, realizaba y se realizaba en las desigualdades que organizaban la producción artística de esas mujeres. Realizar un trabajo de campo centralizado en las prácticas y trayectorias de las DJs me permitió pensar que los clubes de electrónica, con sus *pistas "underground"* y pretendidamente *igualitarias* respecto al sexo-género, se constituían un "campo de posibilidades" donde algunas mujeres podían imaginar y luego llevar adelante el "proyecto" (Velho, 2013) de *hacerse* DJs.^{6 7} Eso no sucedía de la misma forma en otras escenas musicales, la presencia de artistas mujeres era frecuente en la escena electrónica, que contó con estas participaciones incluso desde momentos tempranos de su conformación en la ciudad de Córdoba (Blázquez y Rodríguez, 2019: 97-98).

Este texto recupera una de las líneas de análisis desplegadas en el TFL, y describe la forma en la que las trayectorias de las DJs se construían como un camino que las trasladaba desde la posición de consumidoras musicales a la posición de hacedoras musicales. Para realizar ese análisis recuperé algunas herramientas aportadas por los estudios del Ritual y la Performance, aquellas que me permitieron indagar los modos en los que estas mujeres llevaron adelante el "pasaje" (Van Gennep, 1986) entre las posiciones mencionadas, y las motivaciones y relaciones que lo hicieron posible.

2. Las DJs y la música: un vínculo de *amor*

En el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba, entre un incontable número de artistas varones, las artistas mujeres podían contarse con facilidad. Durante la

investigación realizada registré alrededor de veinte nombres de mujeres que trabajaron como DJs desde la conformación de ese “mundo” (Becker, 2008) hasta el momento de la investigación.⁸ De todas ellas, las diez DJs que entrevisté eran mujeres de entre 18 y 36 años, cisgénero, blancas, pertenecientes a camadas medias o altas y que residían en la ciudad de Córdoba. Algunas tenían más de 15 años de trayectoria porque comenzaron sus carreras a finales de los años 90, aprendiendo a tocar con discos de vinilo y bandejas tocadiscos. Ese era el caso de Magdalena Speranza y Alfonsina D’Antona, las *viejas*.⁹ Otras aprendieron a tocar algunos años más tarde, entre el 2003 y el 2009, disponiendo de nuevas tecnologías al servicio del *deejing*, como compacteras reproductoras de CDs y computadoras con softwares diseñados para tocar.¹⁰ En esa segunda camada de DJs se encontraban Florencia Álvarez, May Seguí, Ana Paula Garavaglia y María José Allende, quienes, además de tocar música de otros, también aprendieron a producir (componer) temas propios. Desde el año 2011 en adelante, otras mujeres comenzaron a profesionalizarse en un contexto donde se democratizaron los saberes y materiales para tocar gracias a la masificación de la conexión a internet banda ancha, la popularización de canales de música online como Youtube y la facilitación de las descargas vía web. Las DJs de esa tercera camada, Aldana García, María Sol Ferreyra, Martina Arratia y Paulina Gallardo eran las más jóvenes de las entrevistadas, las *nuevas*, e incluso algunas afirmaban estar *empezando* su carrera.

La mayoría de las entrevistas con las DJs fueron realizadas en los espacios donde vivían. Allí la música erigía a través de distintas materialidades: *flyers* de fiestas y recitales sostenidos por imanes en las heladeras, calcomanías de festivales, bandas y sellos discográficos pegadas como adornos, instrumentos apoyados en sillones, equipos de música con grandes parlantes dispuestos en mesas o escritorios y pilas de CDs sobre estantes eran parte del mobiliario y la decoración de sus espacios residenciales. Además, los equipos que utilizaban para tocar ocupaban un lugar aún más destacado, las laptops, mixers y monitores de alta calidad enredaban sus cables detrás de algún mueble. Bandejas tocadiscos y parvas de discos de vinilo, algunos ordenados en estantes, otros desparramados alrededor de las bandejas como si acabaran de ser escuchados. Compacteras, acompañadas de porta CDs ajados y rebalsando CDs por los costados.

Además de la importancia producida y entramada en esa materialidad, las artistas destacaban con mucho énfasis lo importante que era la música para ellas, desde pequeñas. Los relatos de las DJs sobre sus trayectorias comenzaban por momentos tempranos de sus vidas, a través de anécdotas e historias siempre vinculadas con diversos lazos afectivos, de parentesco y de amistad. Un abuelo coleccionista de discos, una radio prendida durante todo el día en comedor familiar, un padre ocupado en la compra de buenos equipos de música, un novio músico, un grupo de amigos unidos por el gusto hacia algún género. Las DJs me contaron anécdotas de su pasado, escuchando la radio y grabando casetes, yendo a una academia de danza, mirando videoclips novedosos en el canal de televisión MTV, pasando numerosas horas en disquerías, o en grupos de amigos que se reunían a escuchar y compartir discos. Esos relatos mostraban que el vínculo con la música se encontraba estabilizado en rutinas y prácticas reiterativas y cotidianas, y que una mediación relacional —la presencia de vínculos próximos y significativos— (Aliano y Moguillansky, 2017: 110) era un elemento clave.

En el relato de esos recorridos, la llegada a la escena electrónica, que también estuvo mediada por otros vínculos y estabilizada en rutinas colectivas de *salidas* en la *noche cordobesa*, estaba teñida de un gran peso emocional. *Amaban* la música desde pequeñas y luego *amaron la pista de baile* y a los y las DJs. De esa forma, la participación en la escena electrónica las encontró en un primer momento en la posición de público y con un fuerte apego a distintas dinámicas asociadas con esos consumos y prácticas musicales, como narraba Lula Oliva en una entrevista publicada en el sitio de noticias especializado Cordoba Beat (www.cordobabeat.com)

La noche de Cattaneo en 2017, cuando escuche el remix de Antrim a London Grammar, empecé a sentir y quería compartir esas sensaciones con la gente. Quería que sientan lo que sentía yo. En ese momento me visualice en la *cabina* y en ser DJ.

Ese recorrido luego las encontró en las *pistas*, como bailarinas, y fue allí desde donde se proyectaron y visualizaron ocupando las *cabinas*. *Pasión, vocación, amor* por la música eran expresiones que surgieron con frecuencia en las conversaciones con las DJs, que muchas veces se adjetivaron como melómanas y afirmaron que la decisión de realizar una carrera como DJs estaba motivada por un deseo de *vivir de la música* y de transmitir esa *pasión*.

3. **Flashear con tocar**

El *amor* por la música, el disfrute de la *pista de baile* y la admiración por quienes tocaban allí se conjugaron para que algunas fantaseen con volverse DJs. Esa experiencia era también compartida por muchos bailarines y bailarinas con los que dialogué durante el trabajo de campo, quienes afirmaron que alguna vez esa idea se les habría "cruzado por la cabeza" y fue algo que momentos del trabajo de campo Incluso pude experimentar

La *cabina* era el lugar donde su ubicaban los y las DJs al momento de tocar. En los clubes las *cabinas* se encontraban elevadas con respecto a la *pista de baile* y se ubicaban de frente a la misma, de manera tal que le permitía al artista observar a los y las bailarinas, y a la inversa. Era un espacio separado del resto del club donde se disponían desplegados sobre una mesa los equipos necesarios para tocar.

Las *cabinas* aparecían como lugares cargados de valor. Eran espacios a los cuales solo accedían artistas, dueños o trabajadores de los clubes y personas sus allegados. Era un lugar jerarquizado simbólicamente y materialmente, y estaban ocupadas hegemónicamente por varones. Sin embargo, la presencia de algunas mujeres, desde la perspectiva de las DJs entrevistadas, motivaba y producía que muchas mujeres pudieran también imaginarse allí.

Yo en esa época venía de vacaciones y les traía discos que mi hermano y otros DJs me pedían que les compre en París. Pero cuando venía ya me llamaba la atención que estuviera circulando por ahí Carlita Tintoré. Y acá además la novedad acá era Magda, "la chica en las bandejas". ¡Yo flasheaba, quería ser Dj!
(Entrevista a May Seguí)

Así, motivadas por el deseo de ser DJs, algunas bailarinas emprendieron el camino para *hacerse* DJs. La fantasía se transformó progresivamente en un "proyecto" (Velho, 2013) que



implicó adquirir saberes de distinto tipo, especialmente centrados en —aunque no restringidos a— el conocimiento y el entrenamiento de las técnicas musicales del *deejing*.

El primer momento que pude distinguir en el camino que recorrieron las entrevistadas para *hacerse* DJs fue aquel donde aprendieron a tocar, donde adquirieron saberes vinculados a las técnicas más estrictamente musicales. Una forma de aprenderlas era la que nombraban como *aprender solas*:

Yo empecé así la verdad, me gustaba y tenía amigos. Me acuerdo que tenía un amigo que tenía las compacteras, iba a su casa y flasheaba. Después empecé a conocer gente, por eso, por la música que me gustaba. Por ejemplo, el disco que escuchamos antes es de Francisco, y él tiene una colección hasta el techo de discos, y por ahí nos invitaba a la casa y nos pasábamos horas escuchando. Y así vas aprendiendo.

Como me explicaba Florencia, *aprender sola* no señalaba un estar sin compañía. Muy por el contrario, siempre tuvo que ver con las relaciones que mantenían con otros participantes de ese mundo artístico, quienes les enseñaron sus saberes. En esos casos los saberes se transmitieron de una manera “informal”, principalmente a través de encuentros con personas que ya sabían tocar y que tenían los instrumentos y materiales necesarios para mostrar las técnicas. Ese aprendizaje fue de tipo autodidacta y no estuvo en ninguna medida formalizado, a diferencia del que posibilitaron las *academias* o *escuelas* de DJs.

Las *academias* eran establecimientos privados que existían desde momentos tempranos de la formación del mundo de la electrónica local. En sus primeros años fueron emprendimientos inestables, que inauguraron, se mantuvieron durante dos o tres años y luego cerraron. Una vez que el mundo de la electrónica en la ciudad creció y se consolidó, esos emprendimientos alcanzaron un mayor grado de estabilidad.

Las *academias* posibilitaron intercambios educativos mercantilizados al ofrecer la enseñanza de un conjunto de saberes a través de cursos, a los cuales se accedía mediante el pago de una cuota mensual correspondiente al tiempo de duración del curso (desde 3 a 8 meses). Esos espacios también contaban con el equipamiento para que los alumnos realizaran cursos sin necesidad de adquirir por su cuenta ningún tipo de instrumentos, de tal manera que el único requisito para iniciar un curso era contar con el dinero para las inscripciones y cuotas mensuales. Aprendiendo *solas*, en cambio, las DJs tuvieron que abastecerse más rápidamente de los equipos para practicar en sus propias casas.

El camino de las *academias* supuso un proceso educativo en alguna medida formalizado dentro del marco de esos emprendimientos, y tuvo un plan prediseñado y pautado en el formato de los cursos. Los cursos brindaban saberes referidos a instrumentos electrónicos y equipos de sonido, técnicas para *mezclar* y *producir*, estructura de un *track*, artistas para escuchar, sellos discográficos a los cuales seguir.¹¹ Quienes trabajaban en las *academias* participaban activamente en otros entramados de ese mundo del arte (Becker, 2008) —eran dueños de disquerías, DJs, productores, técnicos en sonido o aficionados quienes adoptaban el rol de educadores—, por lo que realizar los cursos también introdujo a las aprendices en una malla de relaciones más amplia. En el caso de las que aprendieron *solas*, participar de esas redes estuvo más vinculado a los capitales sociales previos o cultivados en *la noche*.

Muchas veces, las trayectorias de aprendizaje combinaron las dos formas de aprender, como me mostró Alfonsina al narrar su caso:

Me enseñaron amigos... y aprendí un poco sola también. Después me metí en una escuela, aunque en realidad medio lo que hacía era alquilar las bandejas, porque todavía no tenía las mías. Entonces tenía los discos, pero no los podía usar. Y no quería hacer el curso entero porque empezaba con compacteras y yo las odiaba, así que pagaba la mitad, iba a usar las bandejas y también me ayudaban un poco.

El aprendizaje de Alfonsina tuvo un recorrido que empezó *sola* y desembocó en una *academia*, así como también existieron otros casos donde el camino se transitó inversamente, primero aprendiendo "lo básico" en una *academia* y luego perfeccionando la técnica en reuniones entre amigos, tomando improvisadas clases dictadas por DJs, compartiendo saberes en los momentos de las *previas* o practicando en sus casas.¹²

Esos aprendizajes también se reforzaban mediante diversos materiales que circulaban a través de internet o en formato impreso de mano en mano, como el conocido libro "Manual del DJ: el arte y la ciencia de pinchar discos" de Broughton y Brewster (2003), y que funcionaba a modo de instructivo sobre "buenas prácticas" (Lugones y Tamagnini, 2017) para ser DJ.¹³

Al haber estado apoyadas sobre una extensa red de relaciones que permitió la transmisión práctica del oficio (ya sea mediada o no por intercambios económicos), ambas formas de aprender involucraron momentos de intensos intercambios sociales, como las *previas* y las *juntadas* donde se escuchaba música, se conversaba sobre la escena, se ensayaban las técnicas y se cultivaban vínculos de amistad, camaradería y erotismo. El tiempo de estos aprendizajes puede leerse como la fase de "entrenamiento" que Schechner identifica para todas las performances: como un momento en el que la conducta restaurada se transmite y se ensaya entre unos más experimentados y otros menos (2000:107-108).

Tanto en las *academias* como *solas* estas mujeres aprendieron a utilizar los equipos para tocar, asimilaron la forma en la que se interactuaba con los materiales y equipos, conocieron estilos y subgéneros de la música electrónica, se informaron sobre sellos musicales, se instruyeron sobre la trayectoria de reconocidos artistas, adquirieron y perfeccionaron criterios para evaluar y juzgar las músicas. También conocieron a otras personas de ese mundo artístico, entablaron nuevos vínculos y alimentaron otros ya construidos. Aunque el aprendizaje tuvo un alto componente de experimentación y entrenamiento personal, las relaciones con otros artistas y personal de apoyo (Becker, 2008) del mundo de la electrónica fueron componentes fundamentales.

Durante el aprendizaje las DJs también se equiparon progresivamente de materiales y equipos indispensables para tocar. Quienes contaban con mayores capitales económicos heredados pudieron comprar lo necesario en comercios de la ciudad, a través de internet o incluso en viajes al exterior, como era el caso de May, que viajaba recurrentemente a Francia a visitar a su familia. Las que no contaban con esos capitales trabajaron para ahorrar dinero e invertirlo en los materiales necesarios y continuar sus aprendizajes, como era el caso de Paulina que trabajó durante un tiempo en un quiosco, o el de Florencia que trabajaba en tareas administrativas en la fábrica de cubiertas de su padre. Las redes de amistad tendidas fueron más importantes en esos últimos casos, y algunos DJs con más

años de trayectoria en ocasiones les enseñaron algunas cosas *ad honorem* y les regalaron o vendieron a un precio accesible equipos, discos y materiales que ya tenía en desuso.

4. Ocupar la cabina

Los conocimientos más estrictamente musicales que las DJs aprendieron, les permitieron conocer e incorporar la forma de crear una sesión musical o *set*. Eso no implicaba únicamente el armado de un producto sonoro, sino que también involucraba la puesta en escena de sus propios cuerpos en la *cabina* y la habilidad para crear el *set* en un tiempo *en vivo* delante de una *pista de baile*. Aprender a tocar entonces no supuso únicamente aprender a usar los equipos. Las DJ también debieron aprender a *ocupar la cabina*.

La forma de pararse en la *cabina*, de colocar las manos sobre los equipos, de mover las perillas, de ejercitar una mirada flotante entre la *pista* y los equipos, formaron parte del conjunto de aprendizajes. *Ocupar* el espacio de la *cabina* no era una conducta "original" ni "espontánea", sino que formaba parte del proceso de formación y de repetición de una "cinta de conducta" (Schechner, 2000:108) que se incorporaba y entrenaba. Además, el *deejing* no incluía sólo la manipulación de los equipos de sonido y las DJs debieron aprender a realizar las interacciones esperadas con los y las bailarinas presentes en la *pista*. En el momento de tocar se producía un intercambio entre artistas y público, quienes mostraban su descontento o su conformidad con el *set* a través de sus movimientos corporales, gestos, gritos y silbidos.

Como el objetivo principal de las DJ era hacer al público bailar, la calidad de una presentación se medía en la efectividad del *set* para convocar a la gente a bailar y/o mantenerla bailando. La técnica musical del *deejing* suponía un trabajo de "gestión de las emociones", que implicaba "orientar y hacer deseables ciertas formas de comportamiento" (Blázquez y Castro, 2015:3). Las DJs debieron aprender a realizar una administración, repetida y repetible, de tiempos y estímulos que "conducían gradualmente a los participantes a involucrarse en una acción colectiva de carácter *agitato* y con un tempo *vivace*" (2015: p.14). Siendo aprendices entonces debieron entrenarse también en el arte de *leer la pista* y aprender a cambiar el curso del *set* dependiendo de las reacciones que el público expresara. Como me explicaba Paulina, ella aprendió a ser precavida y tener opciones para poder cambiar el *set* si la *lectura de la pista* así lo sugería:

por ahí en Basement re pasa que arrancas con un set re de progre [*progressive house*] pero te das cuenta de que fue un público re del techno y que empiezan con el "dale", "subila", y bueno... tenés que tener algo de techno, porque si no te comen viva.

En la tarea de gestionar las emociones las DJs debían utilizar tanto los sonidos como sus cuerpos puestos en escena en la *cabina*, por lo que crear un *set* no implicaba únicamente la construcción del mismo en tanto pieza musical. Crear un *set* también implicaba, como me mencionó Florencia, *montar un show*: "Cuando vas a ver a un DJ influye mirar cómo se mueven, cómo mueven las manos, lo que hacen... porque está todo ahí digamos".

Con la forma de moverse en la *cabina* y de tocar los equipos, con sus gestos corporales y expresiones faciales, con la mirada flotante entre la *pista* y los equipos, las DJs producían



una particular “presentación de sí” (Goffman (1970 [1959])). Las DJs aprendieron a gestionar distintas formas de *ocupar* y de mostrarse en la *cabina*, formas que movilizaban discretamente en unas u otras ocasiones. Cuando realizaban el gesto de mantener el ceño fruncido y la mirada más concentrada en los equipos que en la *pista*, construían una presentación de “seriedad”, que buscaba mostrarlas como artistas enfocadas en la técnica y en el cultivo de una maestría musical. Distinto era cuando direccionaban recurrentes sonrisas y miradas hacia la *pista*, o cuando bailaban dentro de la *cabina*, produciendo una presentación de sí festiva, mostrándose divertidas, animadas o *enfiestadas*. Pude observar que las artistas *viejas*, que gozaban de cierto reconocimiento como *buenas* en la técnica musical y de una legitimidad para nombrarse *profesionales*, tenían también más oportunidades de mostrarse festivas y relajadas en la *cabina*. Mientras que las *nuevas* debían ser más cautelosas con esa imagen y tendían a reforzar la presentación de *seriedad* y *profesionalismo*, poniendo énfasis en mostrar concentración en el uso de los equipos. Esto no sucedía de la misma forma con sus colegas varones, a quienes no se les demandaba de manera tan reforzada y explícita que fueran *profesionales*.

Aprender a gestionar las emociones de la *pista* y a *ocupar* las *cabinas* fueron aprendizajes que las DJs hicieron mediante la experiencia. Más allá de que esos saberes aparecían sistematizados en distintos contextos —como en el “Manual del DJ” (Broughton y Brewster, 2003) o en los cuadernillos de algunas *academias*— aprehenderlos sólo era posible en la acción y junto con otros (Blázquez y Castro, 2015:15). Estando una y otra vez ante *pistas de baile*, *ocupando* una y otra vez el espacio de la *cabina* entrenaron la habilidad de percibir el estado de ánimo colectivo, de interpretar el deseo del público y de actuar delante de los y las bailarinas.

Antes de ser contratadas por los clubes, bares o fiestas de carácter ilegal realizadas en residencias particulares funcionaban como espacios de entrenamiento de esas habilidades. Allí se montaban improvisadas *cabinas* y las DJs realizaban actuaciones, muchas veces *ad honorem*, delante de un público compuesto de personas *cercanas*. Eso les permitía poner en práctica sus nuevos saberes y ensayar, no sólo las maestrías técnicas, sino también la habilidad de *leer la pista* o interactuar con el público.

Cuando tocaron en ese tipo de eventos, las DJs tuvieron sus primeras experiencias de *ocupar la cabina* y eso implicó una nueva fase dentro del aprendizaje, una fase que involucró la realización de la performance principal pero teñida de un color de simulación. Las (aún aspirantes a) DJs “jugaban” a ser DJs, “actuaban” como DJs, pero aún no tenían la autorización para nombrarse como tales. El momento en el que comenzaban a tocar en fiestas privadas o fiestas de amigos presentaba un carácter que podía entenderse, retomando la propuesta de Van Gennep (1986), como un momento de “liminaridad”. En esa etapa estas mujeres no eran aún DJs, no hallaban legitimidad para nombrarse DJs, pero ya no eran tampoco público, ya no eran meras bailarinas, ni meras aficionadas. Esas primeras presentaciones se producían una especie de frontera entre la posición de público y la de artista. Las DJs aún se estaban *haciendo*.

5. Tocar por primera vez

Aunque las DJs ya tocaran en fiestas privadas y bares, al narrar sus trayectorias profesionales siempre recordaban con claridad cuando tocaron *por primera vez*. Ese título



no era otorgado a la primera vez en sus vidas que agarraban los equipos, ni a la primera vez que armaban un *set*, ni siquiera a la primera vez que realizaban una actuación *en vivo* delante de un público —ya que, como describió el apartado anterior, parte del aprendizaje del *deejing* involucraba los momentos de ensayo en fiestas privadas—. Lo que tenía carácter de *primera vez* era tocar en la *cabina* de un club e inscribir, a través de los *flyers*, sus nombres artísticos en el espacio simbólico de los y las artistas.

No todas las mujeres que aprendieron a tocar lograron ser contratadas para tocar en un club. El recorrido desde los espacios de aprendizaje hasta las *cabinas* de los clubes no era directo, y eso se hacía evidente al contrastar el número de alumnas que tomaba cursos en las *academias* con el número de DJs tocaron en los clubes.

Para lograr tocar *por primera vez* en un club tuvieron especial importancia las redes de relaciones de las DJs y sus capitales sociales, ya que en contrataciones debió mediar una persona con cierto lugar en ese mundo del arte. En muchos casos quien cumplió ese rol habilitador fue alguien que también estuvo involucrado en el proceso de enseñanza: un profesor de las *academias*, un amigo, un pariente, un novio. Como me contó Magdalena: “en esa época [cuando empecé a tocar] yo empecé a salir con un chico y ese chico conocía a DJs, era muy amigo de Simbad [DJ] por ejemplo, y de mucha gente de la cultura y de la noche electrónica, y así empecé”.

Conseguir tocar *por primera vez* no dependía de alcanzar algún nivel en la técnica musical ni de poseer alguna cualidad artística “innata”, como ciertos sentidos sobre el arte y los y las artistas enunciaban (Becker, 2008)—. Las mujeres sólo llegaban a las *cabinas* “de la mano de” alguien con el poder suficiente dentro de la escena para dejarlas entrar.

En ese acontecimiento el nombre artístico de la nueva DJ quedó fijado *por primera vez* a través de la materialidad de un *flyer*, y eso implicó una especie de inscripción, bautismo o debut de la nueva DJ. A partir de allí esas mujeres pudieron correrse de la posición liminar en la que se encontraban, y el momento de tocar *por primera vez* se presentaba así como el punto más álgido del pasaje. Era especialmente importante tanto la posibilidad de la nueva DJ de *ocupar* el espacio privilegiado de la *cabina* como el carácter público de ese acontecimiento.

En el *club*, ante los ojos, oídos y cuerpos de bailarines, trabajadores, amigos y otros artistas, donde estas mujeres pudieron, efectivamente, *hacerse* DJs. Era allí donde se formalizó el traspaso de una posición a la otra, el tránsito hacia una nueva posición, privilegiada con respecto a la anterior. Al transitar el recorrido descrito, estas mujeres se transformaron de devotas bailarinas a sacralizadas maestras de ceremonia, conocedoras de los secretos que sólo conocían quienes podían acceder a las *cabinas*.

6. Comentarios finales

Las trayectorias de las DJs entrevistadas se hacían como un camino que las trasladaba desde la posición de consumidoras musicales a la posición de hacedoras musicales. Para llevar adelante ese proyecto, las DJs debieron atravesar un trayecto que pude leer, gracias a las herramientas de los estudios del Ritual y la Performance, como un “pasaje” (Van Gennep, 1986). Ese recorrido podía ser analizado en etapas concatenadas, momentos consecutivos que implicaban el desplazamiento por espacios diferentes y la movilización de actividades diferentes.

Para las DJs ese pasaje era nombrado como *hacerse DJ*. *Hacerse DJ* fue un proceso que comenzó en la *pista de baile* —e incluso antes, en las casas, cultivando rutinas de escucha musical de diversa índole— y que luego las llevó a separarse paulatinamente mediante la movilización de diferentes aprendizajes e intercambios con otros miembros de ese mundo del arte (Becker, 2008). La fase de aprendizaje produjo así el efecto de entrenarlas y educarlas en las “cintas de conducta” (Schechner, 2000:108) del *deejing*, y de sacarlas de su posición y estado preliminar de público, para deslizarlas hacia una nueva posición y condición: la de artistas.

Aunque tocar *por primera vez* en la *cabina* de un *club* puede pensarse como un momento final, ese pasaje no garantizó la posición de las DJs de una vez y para siempre. En muchas ocasiones, cuando alguien me señaló a una artista que ya no se encontraba trabajando como *DJ*, se habló del *ser DJ* en tiempo pasado. Como sentenció Ana Paula al hablar de Alfonsina: “antes era DJ, pero cuando tuvo a su hija dejó”. El estatus de artista podía perecer, por lo que debía ser mantenido y abonado.

A diferencia de otros pasajes de profesionalización, aquellos que suceden por única vez en la vida de una persona y eso ya resulta suficientes para el traspaso de una posición no profesional a una posición profesional (como es el caso de los rituales de instituciones educativas que propician un “egreso” definitivo), en el trayecto de las DJs el pasaje debía repetirse una, otra y otra vez. Tocar *por primera vez* era un modelo, repetido y repetible de conducta, que debía ser citado y restaurado durante toda la carrera de una DJ. Cada actuación era igual pero diferente a la de la *primera vez* y trabajar como DJ reactualizaba una y otra vez el debut.

Debutar o tocar *por primera vez* no les garantizó a estas mujeres la obtención del título honorífico de artistas para toda la vida, por lo que debieron invertir esfuerzos para cultivar la posición que el momento de *ocupar las cabinas de los clubes* les había otorgado. Luego de *tocar por primera vez*, las DJs debieron *mantenerse* en la escena como artistas, debieron trabajar como DJs para sostener, conseguir *fechas* para tocar y gestionar nuevos contextos para vender su fuerza de trabajo. Las DJs debieron volverse “empresarias de sí mismas” (Foucault, 2007) y, de distintas maneras, buscaron poner sus nombres en escena, hacerlos conocidos, nombrados y renombrados.¹⁴ Para eso habitaban *la noche*, *salían*, hacían amigos, administraban sus redes sociales y más.

Cada *fecha* era un nuevo rito de pasaje, en cada performance las DJs debían (de)mostrar que dejaban de ser parte del público y pasaban a ser DJs. Trabajar como DJ implicaba gestionar una y otra vez esos contextos rituales para oficiar de maestras de ceremonia. Repetían así, *fecha a fecha*, la búsqueda de una posición de prestigio y reconocimiento. *Fecha a fecha* las DJs buscaban ser las *reinas de la noche* y al ser *reinas* las DJs oficiaban de jefas, autoridades máximas de la noche y moderadoras de su funcionamiento. Guiaban la ceremonia de baile y gestionaban las emociones de los y las bailarinas, buscando producir *comunidades* (Turner, 1988 [1969]) e invertir el *status* relegado de las mujeres en la noche.

Por otra parte, *mantenerse* en la escena como DJs nunca les permitió *mantenerse económicamente*, por ello quienes contaban con mayores capitales económicos heredados tenían mejores posibilidades de dedicarse exclusivamente al cultivo artístico, al desarrollo del *deejing*, a la experimentación musical, mientras que las otras tenían menos posibilidades de invertir tiempo y dinero a la producción artística. Eran, por lo tanto, quienes tenían mejores oportunidades para acumular mayor capital artístico.

Aunque ninguna lograba entonces *vivir de la música*, en el sentido adjudicado a sustentarse



económicamente con lo que ganaban tocando. Sin embargo, era *por la música* que estas mujeres se iniciaban en el aprendizaje de las técnicas del *deejing*, *por la música* habitaban los peligrosos escenarios de *la noche*, *por la música* invertían dinero para comprar equipos. Trabajar y conversar con las DJs sobre sus trayectorias profesionales me permitió pensar en cómo la música se estructuraba como material organizador para la acción, como parte de la construcción de sus relaciones sociales y como algo que en sí mismo estaba “en acción” organizando el deseo, la motivación y las prácticas. La música era, “una forma del hacer por derecho propio” (De Nora, 2012:188) una forma que penetraba y estructuraba la experiencia y el devenir. *Por la música* estas mujeres se *hacían* DJs en la noche electrónica y, al describir ese devenir, la música se desdibujaba como objeto representativo o como texto plausible de ser leído en función de su significado, para redibujarse como un “ingrediente activo” (De Nora, 2012:188-190) de la vida social.

7. Notas

¹ A lo largo del texto se utilizan *itálicas* para referir a categorías relevantes y propias del campo de investigación y comillas dobles para señalar citas textuales.

² En la jerga local, estar *de caravana* refería a asistir a una fiesta o recorrer varios eventos festivos en una misma noche. Los y las *caravaneros* eran quienes gustaban de *salir* a bailar asiduamente y cultivaban rutinas con una considerable dedicación al ocio y la diversión nocturna.

³ Un conjunto variado de investigaciones sondea ese universo en la ciudad de Córdoba, en el marco de un proyecto de investigación titulado “Antropología de la noche: formas de sociabilidad y subjetividades contemporáneas en Córdoba” (2018-2021, CIFYH – UNC), dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez. El proyecto recupera hipótesis y resultados de investigaciones que indagan la dimensión performativa de prácticas, discursos y territorios asociados con los placeres, el ocio y los consumos culturales festivos nocturnos. En ese contexto, la definición de noche como un tiempo sin luz solar, ligada a los ritmos de la naturaleza y la rotación de la Tierra, se reemplazó por otra que enfatizaba la dimensión espacial y relacional. *La noche* sería un entramado complejo de circuitos diferenciales de producción, circulación y consumo de subjetividades, mercancías y deseos.

⁴ El concepto de escena, propuesto y discutido por los Estudios Culturales, es útil para señalar ensamblajes informales que producen contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados comparten colectivamente sus gustos musicales, al a vez que se distinguen de otros (Peterson y Bennet, 2004).

⁵ “‘Gracias por la musiquita’. Una etnografía entre mujeres DJs” (2018, Departamento de Antropología, FFyH - UNC). Autra: Rodríguez, Rocío María. Director: Blázquez, Gustavo.

⁶ La construcción de vínculos pretendidamente *igualitarios* en términos de sexo-género era algo que muchas investigaciones sobre música electrónica analizaron (Braga Bacal, 2003; Gilbert y Pearson, 2003; Gallo, 2011; Reynolds, 2014; Blázquez, 2018) y que pude comprobar durante el trabajo de campo.

⁷ Un “proyecto” puede entenderse como una conducta organizada para atender finalidades específicas, que no supone una ejecución abstractamente racional pero sí resulta de una deliberación consciente dentro del “campo de posibilidades” en cual se inscribe la acción (Velho, 2013: 65-67).



⁸ El concepto de “mundos del arte” (Becker, 2008) refiere a los patrones de actividad colectiva que hacen posible la creación, circulación y consumo de obras consideradas artísticas.

⁹ Las DJs se ordenaban y diferenciaban entre sí movilizando diversos criterios, especialmente principalmente uno asociado a una disposición jerárquica de las trayectorias en función de los años de antigüedad de las mismas. Entre las *viejas* y las *nuevas* no sólo había años, también había diferentes materiales e instrumentos tecnológicos, diferentes formas de organización de las relaciones del mundo del arte donde trabajaban, diferentes modos de construir sus vínculos en y con la escena. Para una aproximación a la forma en la que las DJs se organizaban a sí misma en función del diacrítico *viejas/nuevas* puede consultarse Blázquez y Rodríguez (2019).

¹⁰ Se conocía como *deejing* a la práctica artística llevada a cabo por los DJs, la cual implicaba la creación de una sesión musical mediante el ensamblaje consecutivo de piezas musicales grabadas

¹¹ La técnica de *mezclar*, utilizada para crear los *DJ sets* —sesiones musicales—, consistían en ensamblar un *track* —pieza musical— luego de otro, intentando que la unión entre ellos se desdibuje y creando una ilusión de continuidad. El objetivo de la *mezcla* era realizar un ensamblaje lo suficientemente “prolijo” como para que el mismo pasara inadvertido y se produzca un desplazamiento armonioso entre una y otra pieza musical, persiguiendo el objetivo de que bailarines y bailarinas vivan una experiencia de baile fluida, sin interrupciones ni cortes abruptos.

¹² La *previa* era un momento de reunión anterior a la *salida*. Mientras que *salir* implicaba un tipo de desplazamiento particular que iba desde las casas hacia las calles para luego llegar al establecimiento donde acontecía una fiesta, la *previa* se realizaba generalmente dentro de las casas y funcionaba como una “entrada en calor” antes de salir. Un análisis más detenido en las salidas en el mundo de la electrónica puede encontrarse en Blázquez (2012).

¹³ Siguiendo a Lugones y Tamagnini, las “buenas prácticas” son fórmulas empleadas para consagrar determinadas acciones como paradigmáticas, difundiéndolas y prescribiéndolas como recursos eficientes de gestión de esas prácticas (2017:1). Estas fórmulas refieren a una regla o marco y poseen una dimensión descriptiva, prescriptiva y performativa (Lugones y Tamagnini, 2017:1).

¹⁴ En una lectura foucaultiana, la idea de “empresarios de sí” refiere a la conformación de una subjetividad característica de la era neoliberal, caracterizada, en parte, por la movilización de formas de autogobierno que orientan las conductas de los sujetos, constituyéndolos en su propio capital, su propia fuente de ingresos (Foucault, 2007:264-270).

8. Bibliografía

Aliano, Nicolás y Mogueillansky, Marina. (2017). “De los consumos a las prácticas culturales: una mirada desde las articulaciones biográficas”, en *Astrolabio*, Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad; vol. 19; pp. 96-117.

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

- Blázquez, Gustavo. (2012). "I feel love. Performance y Performatividad en la pista de baile", en Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (Eds.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Blázquez, Gustavo y Castro, Castro. (2015). "¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos". En *Actas XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Blázquez, Gustavo y Liarte, Agustín. (2018) "De salidas y derivas. Anthropological Groove y 'la noche' como espacio etnográfico", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Num. 60, pp. 193-216. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador.
- Blázquez, Gustavo y Rodríguez, Rocío (2019). "Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba". En *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 93-107.
- Braga Bacal, Tatiana. (2003). *Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS.
- Brewster, Brewster y Broughton, Frank. (2003). *Manual del DJ, el arte y la ciencia de pinchar discos*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- de Nora, Tía. (2012). "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810". En Benzecry, Claudio (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Editorial Bernal.
- Foucault, Michele. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE
- Gallo, Guadalupe. (2011). "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas". En Carozzi, María Julia (Ed.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, pp. 47-82. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós
- Goffman, Erving. (1970 [1959]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lugones, María Gabriela y Tamagnini, Lucía. (2017). "Un panorama sobre la fórmula Buenas Prácticas (Córdoba, Argentina)", en Costa Teixeira, Carla, *Antropologías de Gobierno*. Asociación Brasileira de Antropología. ISBN 978-987-46259-5-3.
- Peterson, R. y Bennett, A. (2004) *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Reynolds, Simon. (2014) *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contraediciones.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Turner, Victor. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Altea, Taurus.
- Van Gennep, Arnold. (1986). *Los ritos de paso*. España: Taurus.
- Velho, Gilberto. (2013) *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropología urbana*. Río de Janeiro: Zahar Editores.