

“Y yo me había convertido en una mujer de la noche”.

Subjetividades femeninas y trayectorias profesionales en el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba.

Rocío María Rodríguez.

Cita:

Rocío María Rodríguez (2017). *“Y yo me había convertido en una mujer de la noche”*. *Subjetividades femeninas y trayectorias profesionales en el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/67>

“Y YO ME HABÍA CONVERTIDO EN UNA MUJER DE LA NOCHE”
SUBJETIVIDADES FEMENINAS Y TRAYECTORIAS PROFESIONALES EN EL
MUNDO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA.

Rocío María Rodríguez

Universidad Nacional de Córdoba

rociorodriguez345@gmail.com

Eje temático: 1 - Cultura, significación, comunicación

Mesa de trabajo: 29 - Sociología de las prácticas artísticas. Producción, circulación, consumos.

Resumen

Partiendo de una aproximación al mundo de la música electrónica en la ciudad de Córdoba, este trabajo analiza algunos itinerarios en la carrera de profesionalización de mujeres Djs, con el objetivo de reflexionar sobre los sentidos que circulaban alrededor de la práctica artística de las mujeres en la noche electrónica. A partir de la recuperación de entrevistas realizadas en el marco de un trabajo de campo etnográfico orientado a la obtención del título de grado de la carrera de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, se abordan imaginarios producidos en espacios donde se intersecta la noche como espacio para la fiesta con la noche como espacio para la producción artística. Tomando como eje de análisis la práctica artística del *deejing*, y reflexionando particularmente sobre la trayectoria de profesionalización de las mujeres, se analizan algunos de los sentidos que se producían en relación a la práctica laboral de estas mujeres en esos espacios donde se encontraban la noche y el arte.

¿Cómo se hacía una DJ? ¿Qué sentidos se creaban y recreaban en la intersección entre arte y fiesta, trabajo y ocio? ¿Cómo se articulaban esos sentidos con los imaginarios construidos en relación a la noche? ¿Qué estrategias construían estas mujeres para incorporarse a un mercado laboral capitalizado por varones? ¿Qué implicaba para una mujer trabajar (en) la noche?

Palabras clave: música electrónica, mujeres, prácticas artísticas, subjetividades, noche.

Tunchi-tunchi –mundos, escenas y subjetividades electrónicas.

En el año 2015 comencé a realizar un trabajo de campo entre mujeres DJs que trabajaban dentro de lo que, siguiendo los aportes de Howard Becker, pudimos pensar como “el mundo de la música electrónica” en la ciudad de Córdoba¹. Para este autor

los mundos del arte se conforman de todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de las obras características que ese mundo, y quizás también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades mediante las cuales la obra se produce refiriéndose a un conjunto de modos convencionales de comprensión plasmados en la práctica común y en artefactos utilizados con frecuencia.²

Desde de los años 90’ un conjunto de rutinas de interacción y cooperación entre diferentes sujetos comenzaron a articular en Córdoba un mundo de producción, distribución y consumo de sonoridades denominadas por sus productores y consumidores como “música electrónica”³. El origen de ese conjunto de sonoridades se sitúa en Estados Unidos en la década del 80’, cuando un grupo de sujetos formado principalmente por varones homosexuales, gays y latinos comenzaron a experimentar con nuevas tecnologías de sonido para realizar fiestas bailables en las ciudades de Chicago y Detroit (Estado Unidos)⁴.

Los antecedentes del desembarco de estas sonoridades en Argentina pueden ser rastreados hacia fines de los 80’, en algunos boliches de Capital Federal⁵. Esas expresiones dispersas comenzaron a articularse de manera más fluida durante los 90’, momento en el que las políticas cambiarias del gobierno menemista posibilitaron que muchos sujetos realizaran viajes al exterior, conocieran la escena electrónica internacional, productores y artistas, y compraran discos y equipos importados con una mayor facilidad.

¹La investigación se encuentra inmersa en un Programa de investigaciones más amplio, que aún a pesquisas orientadas a indagar sobre la formación de cuerpos y procesos socio-históricos de construcción de subjetividades a partir de performances sociales y artísticas. Forma parte específicamente del Equipo de investigación “Subjetividades Contemporáneas: Performances sociales y formas de sociabilidad en la ciudad de Córdoba”, dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez, el cual se interesa por la dimensión performativa de prácticas lúdicas, recreativas y eróticas generalmente asociadas con la noche, y por las formas de sociabilidad y la formación de subjetividades en la articulación de las dimensiones de clase/raza, género, erotismo y edad.

²Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. p. 34

³La idea de música electrónica en la actualidad puede incluir a todo tipo de sonoridades que utilicen para su producción e interpretación instrumentos electrónicos. Tomando en cuenta la perspectiva de los actores, en esta ocasión por música electrónica referimos especialmente a la música *dance*. “La denominación música *dance* alude a un conjunto de estilos musicales (*techno, house, trance*, entre otros) producidos principalmente por la intervención de tecnologías digitales (instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas de ritmos, secuenciadores) y orientados a motivar el baile de los públicos”, en Gallo, Guadalupe. “Tener noche y hacer amigos bailando: Transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana”. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4734/ev.4734.pdf

⁴Reynolds, Simon. 2014. *Energy Flash. Un viaje a través de la cultura rave y la música de baile*. Barcelona: Contraediciones

⁵Lenarduzzi, Víctor *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”*. Buenos Aires, Aidos editores, 2012. p.161

La incipiente gestación de un nuevo mundo musical latía también en la ciudad de Córdoba. Diferente al pop, al rock nacional y a las sonoridades latinas que se escuchaban en los boliches más concurridos, una nueva música se había comenzado a bailar. Los relatos mencionan Le Freak, Factory, El Sol, Hangar 18: discotecas ubicadas en la zona norte y centro de la ciudad, donde una primera generación de Djs producían fiestas para poder pasar sus novedosos discos de *house*⁶. Los itinerarios electrónicos continuaron siendo esporádicos y dispersos, hasta que en 1998 se produjeron una serie de eventos que marcaron y solidificaron el proceso de construcción de una escena y un público electrónico en la ciudad de Córdoba⁷. El Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras fue la locación para que un artista plástico y docente de la Universidad Nacional de Córdoba, dos estudiantes de la misma institución y un DJ produjeran Mundo Mix: un ciclo de tres fiestas que conjugaron diferentes estilos de música electrónica y distintas obras de artistas plásticos⁸. El mundo de la música electrónica en Córdoba nacía y se erigía sobre otro mundo de la producción artística local, y se establecía como una escena universitaria, juvenil, artística, distinguida y elegante⁹. De esa manera, el mundo de la electrónica se relacionaba con prácticas artísticas contemporáneas, tendencias estéticas vanguardistas, la experimentación psicotrópica y la diversión, y se constituía en la intersección entre la noche y el día, entre el *club* y el centro cultural¹⁰.

El público creció como también crecieron los lugares donde podía bailarse música electrónica. Al momento de realizar la etnografía la escena electrónica cordobesa contemplaba un espectro amplio de comunidades creativas y cobijaba participantes de diversas camadas sociales¹¹. Sin embargo, el proceso de crecimiento fue retirando la escena del día y circunscribiéndola cada vez más al espacio de los eventos nocturnos. Durante los años en los que realice mi trabajo de campo, la faceta diurna se encontraba reducida a escasas y esporádicas apariciones de Djs que actuaban como “musicalizadores” en eventos como ferias de diseño, muestras de artes visuales, convenciones de tatuadores, inauguraciones de locales comerciales, etc. Con el objetivo de proporcionar el paisaje sonoro de esos eventos, los DJs y sus obras no eran el centro de estos escenarios, sino que trabajaban como “personal de apoyo”¹². Aunque durante la época de verano se realizaban fiestas en horarios diurnos, esas performances formaban simbólicamente parte de la “noche”, entendida como un

⁶Blázquez, Gustavo. “Colgados de un cable. Un recorrido personal por la escena electrónica cordobesa”. En Revista *La intemperie*, N° 21., Córdoba. 2005. p.10.

⁷*Ídem*, p. 11.

⁸*Ídem*, p. 12.

⁹Blázquez, Gustavo. “Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba. Argentina)” en *Trabajo y Sociedad*, N° 27. Santiago del Estero, 2016. p.209

¹⁰*Ídem*.

¹¹Si bien el sentido común refiere a la electrónica como un género de elite, con la democratización de la tecnología y el crecimiento demográfico de la escena podía refutarse esta idea al observar el gran número de participantes provenientes de camadas medias y bajas. En sus aproximadamente 20 años de existencia el mundo de la música electrónica en Córdoba pasó de reunir 40 personas una vez por semana en un pequeño club a convocar a 8.000 personas en eventos realizados en grandes complejos para espectáculos.

¹²Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008.

dispositivo construido a partir de los movimientos de sujetos. La noche se cristalizaba en prácticas comportamentales y discursivas asociadas tanto al tiempo libre –el ocio, la diversión, la alegría, el éxtasis, el frenesí, el erotismo y la experimentación con otros estados de conciencia–. De esta manera, la noche era una categoría fundamentalmente espacial, cuya duración temporal se extendía mucho más allá del amanecer y se iniciaba mucho antes del atardecer¹³.

Entre quienes producían esa noche se encontraba una larga lista de actores, compuesta por dueños y personal de apoyo de boliches, salones de fiesta y *clubs*, pequeños, empresarios, productores, artistas sonoros y artistas visuales, públicos, dealers, agentes estatales, etc. La realización práctica de la noche electrónica y sus trabajadores se vinculaban estrechamente con los circuitos que construían la ciudad en términos de fiesta y diversión. Además de crear espacios para la diversión nocturna y trabajar sobre el cultivo del arte relacionado a la música electrónica, en ese mundo emergían posibilidades para la reproducción económica de diversos sujetos. Era sobre todo un espacio privilegiado para la actividad laboral de jóvenes de camadas medias, mayoritariamente universitarios.

Juampa¹⁴: Lo que me entra a mí del club lo pongo en la facu. No es mucho, no lo hago por la plata. Para eso tengo el laburo con mi viejo. Por eso te digo, yo lo hago porque me gusta, porque amo ese lugar, me encanta el club. Si fuera solo por la plata no lo hago... Con mi hermano somos los únicos que a las 12 estamos ahí en la puerta clavados hasta que se acabe la lista. Voy, vengo y atiendo a la gente... Yo lo hago como un trabajo, pero también porque me caga de gusto. Yo entro al club, saludo a todos, hablo con todos, me llevo bien con los guardias, hago lo que quiero...

Para estos sujetos ocio y trabajo aparecían (con)fundidos. La noche habilitaba la oportunidad de “juntar unos mangos” y a la vez “pasarla bien”.

La producción artística de esa noche se realizaba como una gran escena, noción que, siguiendo los aportes de Peterson y Bennet, nos permite pensar en contextos donde grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales y se distinguen colectivamente de otros¹⁵. Utilizar la nominación “*club*” para referir al espacio comercial al que otros sujetos referían como “boliche” formaba parte de las estrategias de diferenciación entre unas y otras escenas. Como lo dejaba ver Juampa, la idea de *club* hacía referencia a un espacioailable pensado y vivido en términos fraternales y “familiares” y no en términos comerciales. Se marcaba así una diferencia con

¹³Blázquez, Gustavo y Liarte Tiloca, Agustín. “Entre bares y boliches. La ‘noche’ como espacio etnográfico”, en Revista *Ciencia y Técnica* – Actas del I Post Congreso Interntional, Congress of Qualitative Inquiry – Secretaría de Investigación de la Universidad Empresarial Siglo 2. Córdoba, 2014.

¹⁴Juan Pablo tenía 23 años, era estudiante de Martillero y Corredor Público en una Universidad Privada localizada en la ciudad de Córdoba. Los días de semana trabaja en la verdulería de su familia y los sábados trabajaba como relacionista público – “*rr.pp*” o “*publicas*” – en un club de música electrónica. Entrevista realizada en Octubre de 2015.

¹⁵Peterson, Richard & Bennet, Andy. *MusicScenes. Local, Translocal and Virtual*. 2004. pp. 1

la producción de una noche orientada principalmente hacia fines del lucro o de negocios. El trabajo no era entonces solo una cuestión de dinero, también era cuestión de amor y gusto. De esa manera, con sus escenas diferenciadas y jerarquizadas al interior, la escena electrónica cordobesa se constituía fundamentalmente en su distinción con la escena de la noche “cachengue”¹⁶: *club* vs *boliche* (o, para algunos sujetos, “bolichongo”¹⁷). La oposición con los cachengueros era para los electrónicos una separación de orden estético, moral y de clase.

Juampa: No, no me gusta la gente que está arriba a mí, en la de cachengue¹⁸. Es totalmente diferente a la gente que está en el club. Mal. Si vas a la parte de arriba donde está el cachengue, la gente es... la gente es sobradora, la gente es careta, forra. Se hacen los... no sé. Te ven cómo estás vestido ¿me entendés? Te miran la marca de la ropa. En cambio vos vas al club y nada que ver, todo bien con todos. No te van a estar mirando a ver qué zapatillas tenés. Te das cuenta, te das cuenta. Son detalles. Los del cachengue son más caretas, y además van más pendejos ahí, es otra onda.

Cultivar una “onda” particular a través de “los detalles”-como afirmaba Juampa- era la forma de construir una subjetividad distinguida, *under*, *cool* y fraternal¹⁹. La noche electrónica se construía como un espacio de personas preocupadas por el culto a un género, que se reunían en la fiesta debido a la pasión compartida por la música. El valor fundamental se encontraba, para estos sujetos, en el disfrute de las sonoridades. Piercings, tatuajes, ropas, alimentación, ejercicios modulaban la materialidad de los cuerpos de una manera particular; bailando, viéndose y haciéndose ver en la pista, en la “barra” y en la “cabina” se invertían esfuerzos en la producción de una subjetividad particular²⁰.

Alfon D’Antona²¹: vos les decís: ‘me gusta la electrónica’, ‘ah, la marcha’ te dicen. Y para ellos marcha es todo lo que tiene ‘tunchi-tunchi’ y punto.

La construcción de un “nosotros” electrónico se estructuraba sobre la necesidad de poseer un conjunto de conocimientos necesarios para poder disfrutar de la música y de la noche electrónica. Para estas personas, los cachengueros “no entendían nada”: para ellos todas las sonoridades

¹⁶Por “cachengue” los sujetos referían a un conjunto de sonoridades bailables ligadas mayoritariamente a orígenes latinoamericanos: reggaetón, cumbia, salsa, cuarteto, bachata, etc. Estas músicas sonaban en los “boliches comunes”, en casamientos, fiestas de quinceañeras, etc., y lideraban los *charts* de ventas.

¹⁷La palabra “bolichongo” era utilizada por algunos electrónicos para hacer referencia a los espacios bailables “comunes”, y llevaba adosados ciertos juicios de valor: el sufijo “chongo” señalaba algo de baja calidad, vulgar, ordinario.

¹⁸En ocasiones el boliche y el club funcionaban en la misma estructura edilicia, como “pistas” diferenciadas. Al decir “la gente que está arriba” Juampa hacía referencia a la “pista de cachengue” ubicada en la parte superior de una discoteca, mientras la “pista de electrónica” o “el club” se encontraba en un entrepiso hacia abajo.

¹⁹Gallo, Guadalupe; Semán, Pablo. “Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”, en *Cuestiones de Sociología*, n° 11. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. 2010

²⁰Blázquez, Gustavo. “Bailo, luego existo. La pista electrónica y la formación de subjetividades juveniles”. (S/D). 2009.

²¹Los nombres utilizados aquí corresponden al nombre artístico de las DJs. En algunas ocasiones coincidían con sus nombres de pila, y en otras eran tergiversaciones de los mismos, o nombres completamente nuevos.

Alfon D’Antona. 34 años. Dj y diseñadora. Tocaba con discos de vinilo utilizando *pick-ups* dobles –la primera técnica practicada por Djs-. Entrevista realizada el 31 de Marzo de 2015

electrónicas eran “tunchi-tunchi”. Los electrónicos se preocupaban por movilizar los saberes que les permitían distinguir con claridad una multiplicidad de subgéneros cuidadosamente ordenados y jerarquizados musicológica, estética y moralmente. La “marcha”, el EDM – *electronic dance music* – eran considerados géneros “comerciales” y “de reviente”, mientras que el *house*, el *techno*, el *drumm & bass*, entre otros, aparecían como vertientes distinguidas y artísticas.

De esa manera, una de las cuestiones más importantes que separaban performática y prácticamente el mundo de la electrónica del mundo del cachengue –y de otros mundos de la noche cordobesa– era la referencia al arte. Mientras la noche cachengue era considerada sólo un espacio para la fiesta o la “caravana”, la escena electrónica se encontraba en la intersección entre la fiesta y el arte. La producción artística funcionaba asociada con el hedonismo propuesto por la pista de baile, y el objetivo de los artistas era crear el clima necesario para el disfrute, el éxtasis y el goce a través de la música.

“Mujer en el mundito de hombres” - Las DJs.

La práctica de seleccionar y “pasar” discos de manera pública surgió durante la década de 1930 en estaciones radiales de Estados Unidos. Ya con una establecida carrera en emisoras de radio, en los años 50’ los Disc-Jockeys desplazaron su trabajo a clubes y *Dancehalls*²². Su función era la de entretener al público entre medio de las actuaciones de las bandas que tocaban músicaailable en esa época. Luego, con el ascenso del vinilo y la invención de las pick-up dobles –“bandejas”–, comenzaron a pasar discos en ocasiones mezclándolos y manipulando sus propiedades sonoras. El pasaje de “disc-jockey” a “DJ” se produjo en la ciudad de New York durante los años 1970 en el marco de las transformaciones en la música asociadas con ciertos desarrollos tecnológicos y el surgimiento de una escena nocturna construida en torno a la discoteca. De la mano de la música disco y del *hip hop* los DJs alcanzaron la posición de agentes creadores, posición que afirmaron durante los años 80’ al estar vinculados con la creación de nuevos géneros musicales como el reggae, el garage, el *chicago house* y el *techno* de Detroit.

Utilizando la propuesta de Becker, los DJs pueden ser entendidos como “artistas del oficio”²³. Como el mundo de la alta cocina, el mundo de la electrónica abordaba el disfrute de la música como un fin en sí mismo, y la medida de la utilidad hacía referencia a esas pautas desarrolladas y aceptadas por los participantes idóneos de ese mundo. Tocar música que podía ser bailada era parte también del mundo del servicio comercial de los boliches (tanto de electrónica como de cachengue),

²²Braga Bacal, Tatiana. *Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS. 2003. p.42

²³Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. pp.314-320

cuyo objetivo era desarrollar una clientela estable a la que servir con fines de lucro. Sin embargo, más allá de su funcionalidad, los DJs de electrónica cultivaban un estándar estético –relacionado con los criterios de belleza característicos de la definición popular del arte- y un estándar virtuoso –relacionado con el control extraordinario de materiales y técnicas para la producción musical-. Se diferenciaban así de los “Disc-Jockeys” de las pistas de cachengue – Disc-Jockeys “de casamiento”- que sólo se dedicaban a enganchar un tema con otro. Los *sets*²⁴, creados en vivo por los DJs de las pistas electrónicas producían en cada performance una obra singular, diferente a todas las demás, donde se articulaban las tres mencionadas características: belleza, utilidad y virtuosismo²⁵.

La consolidación de una escena electrónica en la ciudad de Córdoba constituyó una oportunidad para que algunas mujeres cultivaran el arte del *deejing*.

En todas las entrevistas realizadas, la pasión por la música era una cita recurrente a la hora de comenzar a narrar sus trayectorias. A través de recuerdos de la infancia y anécdotas entre familiares y/o amigos, las Djs construían sus biografías a partir de recuerdos intensamente atravesados por consumos musicales. En los inicios de sus carreras profesionales narraban la dedicación de numerosas horas a la escucha de música, la lectura sobre música y la experimentación con la técnica de mezclar *tracks*²⁶ y manipular sus propiedades sonoras.

Flouu: Estaba como experimentando viste.... y nada, dije ‘esto me encanta, me encanta’ y empecé a darle cada vez más bola, mas bola, mas bola, pasar horas y horas ... ahora no lo estoy haciendo tanto pero antes podía encerrarme y estar seis horas, siete horas ahí con eso... Como metida en una cápsula, me encerraba y por ahí me colgaba y decía ‘qué hora es?’ y eran las cinco de la mañana ponele. ¡No tenía noción del tiempo!

Dedicar ese tiempo exclusivo era necesario antes de realizar el pasaje hacia la posición de artista.

Alfon D’Antona: Arranqué comprándome música y quería, quería, quería meterme! Y bueno, en ese momento (...) tenía muchos amigos Djs que me ayudaban también...

Esas vidas musicalizadas recordaban también un momento de “llegada” al mundo de la electrónica, llegadas que se producían “de la mano de” –un amigo, un hermano, un primo...-. Aunque el aprendizaje tenía un alto componente de experimentación y entrenamiento personal, siempre se encontraba vinculado a las relaciones con otros artistas, fundamentalmente de género masculino. Así se realizaba una transmisión práctica del oficio apoyada sobre una extensa red de amistades y

²⁴La noción de *set* corresponde a la idea de sesión musical, en la cual el dj además de seleccionar los sonidos –en un sentido genérico– musicales para su presentación, los combina, descompone y recompone e interviene en ellos de manera singular de acuerdo con su gusto, estilo musical, técnica, posibilidades tecnológicas y materiales. Gallo, Guadalupe; Semán, Pablo. 2010. p 156.

²⁵Becker, Howard. 2008. pp.314-312-319.

²⁶ Pistas musicales.

afectos, apoyada sobre una desigualdad de posiciones entre varones y mujeres. Varones habilitaban los medios concretos que posibilitaban el pasaje de estas mujeres hacia la posición de artistas.

Flouu Álvarez²⁷: Bueno, como te digo, empezó por esto de que tenía amigos que eran DJs, tocaban, y yo me juntaba también con ellos a escuchar discos, me decían ‘¿¡por qué no tocás?!’, ‘¿¡por qué no te animás!?’ y así bueno, una vez me invitaron a una fiesta, que fue la primera vez que toque creo, estos chicos iban a tocar y me dijeron ‘llevate unos CDs y tocás un ratito’

Luego de esa performance inicial, habilitada por un varón que por su posición en ese mundo del arte podía ofrecerle una “fecha” para tocar, las subsiguientes performances se desencadenaban a la manera de una bola de nieve a través de la red de relaciones, sobre todo de amistad, que tanto la Dj como sus amigos tendían con otros actores del mundo de la electrónica.

Flouu: Un poco eso, empecé así, y eso llevo a una cosa, después me llamaron de una lugar, después te llaman de otro, y... bueno, así se va armando digamos, por lo menos en mi caso se fue armando así! Como que por ahí alguien te escucho y le gusto y te dice ‘te voy a recomendar’ y después te llaman ‘che, porque me recomendaron’. Y por ahí también como no hay tantas chicas Djs, por ahí quieren que toque una mujer o algo así, y bueno, eso también...

May: te van relacionando... Te llaman y te dicen: mira, nosotros ya llevamos a Cristóbal Paz, a tu hermano, a Carlos Alfonsín, y te queremos llevar a vos. O sea que me relacionaron de alguna manera...

Las relaciones de amistad ocupaban un espacio fundamental en la profesionalización de las Dj, y un modo de alimentarlas era a través de frecuentar continuamente la escena.

Ro: ¿Y en ese momento por qué te habías...?

Alfon D’Antona: ¿Por qué me retiré? Y... porque bueno, después de ser madre ya... primero que para ser DJ tenés que estar, tenés que estar en los eventos, tenés que estar en las fiestitas, tenés que... dedicarle tiempo que no tengo, tiempo del que ya no disponía.

Flouu: Pero bueno, igual ahora yo estoy tranqui¿Viste? Como te digo, como que yo me frené y también se frenaron las fechas, o sea...

Ro: ¿Es como que te salís del circuito?

²⁷Flouu Álvarez tenía 31 años, era Dj –tocaba “con compu” y también trabajaba en el área administrativa de la fábrica para reciclar cubiertas de su familia. (Entrevista realizada el 27 de Marzo de 2015)

Flouu: Es que sí. También tenés que salir, estar ahí, hablar, que se yo, moverte un poco. Yo ahora nah, estoy como en una etapa de paz y amor.

“Estar” y cultivar relaciones con otras personas que habitaban la noche electrónica formaba parte de las actividades necesarias para las artistas, aunque también era importante no descuidar la técnica, ampliar el conocimiento musical y “renovarse siempre” cultivando un *estilo* propio. Es decir, convertirse en una artista reconocida y que “te llamen” dependía de la realización equilibrada de diversas estrategias, que, ensambladas, abonaban la reputación que movilizaba cada nombre.

Aunque las casas particulares eran locaciones fundamentales para la producción artística -allí ensayaban la técnica, escuchaban discos, descargaban música en sus computadoras, promocionaban sus presentaciones en las redes sociales, colgaban producciones plataformas virtuales de música, algunas producían sus propios *tracks*, etc.- como vimos anteriormente, el club ofrecía la posibilidad concreta de devenir artista a través de la performance. Si recuperamos la pregunta de Becker sobre “¿Cuánto es lo mínimo que una persona puede hacer de la actividad centrar para proclamarse artista?”²⁸, podemos decir que en este caso la actividad mínima que una persona debía realizar para poder ser considerado Dj era tocar ante un público. Pero en el *club* se ponían en juego múltiples tensiones producidas en el cruce entre trabajar en la noche, ser mujer y ser artista. Guadalupe Gallo, quien ha indagado exhaustivamente la escena electrónica en la provincia de Buenos Aires, afirma que si bien la cultura *dance* garantizaba “dinámicas de sociabilidad e interacción marcadamente igualitarias sobre todo en relación a los comportamientos de género y las sexualidades”, también era posible afirmar que otras dinámicas configuraban la noche de baile como un espacio-tiempo fundamentalmente masculino²⁹. La realización de entrevistas en profundidad basadas en las trayectorias de vida y de profesionalización de las Djs, me permitió reflexionar sobre la manera en que estas mujeres construían sus trayectorias movilizando estrategias para desmarcarse de ciertas categorías estereotipadas que se ponían en juego en la noche *clubber*. Recuperando las experiencias de campo propias, especialmente los itinerarios de profesionalización de las mujeres y los sentidos asociados a ellas, es posible seguir reflexionando sobre lo interpretado por Gallo.

²⁸ Braga Bacal, Tatiana. *Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS. 2003. p.36

²⁹ Guadalupe, Gallo. “Tener noche y hacer amigos bailando: Transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana”. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4734/ev.4734.pdf

“Mujer de la noche” – Reflexiones finales

Alfon: La novedad era ‘mujer en el mundito de hombres’, y yo tenía que estar en la noche primero porque me gustaba salir a bailar e ir a ver, escuchar Djs y bailar, que a eso iba. La verdad que a diferencia de amigas que por ahí iba a bailar a estar de levante o... yo realmente iba a bailar y a escuchar la Dj, no me interesaba conocer ningún hombre de la noche, yo misma también poniéndole etiqueta a lo que no quería por ejemplo, porque también un ‘tipo de la noche’ era un tipo de la noche, y yo me había convertido en una ‘mujer de la noche’, para otros que me veían...

Para las Djs era importante destacar una diferencia fundamental: trabajar *en* la noche no las hacía ser “mujeres *de* la noche”. Para desmarcarse de esa categoría movilizaban saberes y estrategias orientadas a reforzar sus vínculos con el mundo de la música, y posicionarse como profesionales de la música y no como consumidoras de la noche.

Siendo la noche un espacio fundamentalmente masculino, y un lugar privilegiado para la seducción y el erotismo, se desplegaban una serie de sentidos relacionados con las mujeres que la habitaban. Ser “una mujer de la noche” acarreaba diversos marcadores considerados por estas mujeres como peyorativos, asociados a estereotipos como “puta”, “gato” o mujeres que estaban “de levante”³⁰. Las Djs escribían performáticamente un guión de género que pretendía alejarse de esos estereotipos, que desde el sentido común se asociaban a las mujeres que habitaban -pero sobre todo trabajan- (en) la noche. Al devenir artistas, esas jóvenes proponían y realizaban otras formas de hacerse mujer. Lejos de encarnar los estereotipos de “diva”, “gato” o “puta”, las Djs buscaban convertirse en “genias” o “grosas”. Intentaban ser reconocidas por “ser buenas” y no por “estar buenas”³¹. Escribir estos guiones era posible debido al *ethos* igualitario en términos de sexo-género que cultivaban quienes formaban parte activa de la escena electrónica³². Sin embargo, pese a concebirse como un espacio de pretendida igualdad, las estrategias que debían llevar a cabo las mujeres para devenir artistas reconocidas eran distintas de las de aquellos hombres que perseguían el mismo propósito, ya que la legitimidad de la profanación de los guiones y estereotipos de género hegemónicos encontraba su fundamento al “demostrar” el dominio de la técnica musical. Siguiendo

³⁰ La idea nativa de “estar de levante” refería a visitar espacios festivos buscando una pareja un compañero amoroso o erótico.

³¹ “estar buena” refería a poseer ciertas características que eran evaluadas como positivas para despertar deseo o atracción sexual. En oposición, “ser buena” refería a poseer destreza, talento o habilidad para desempeñarse en algo.

³² Blázquez, Gustavo. “Masculinidades cool. Hacer género y clase en los clubs electrónicos”. En *Estudios* - Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. 2012.

Gallo, Guadalupe. “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”. En Carozzi, María Julia (coord), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, pp. 47-82. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla. 2011.

los aportes de Green³³, las mujeres estarían a priori alienadas en relación a la tecnología. La noción de “patriarcado musical” ofrecida por la autora nos sirve para entender los conflictivos procesos a través de los cuales las relaciones de género participan en la producción musical. La desigual distribución de las habilidades artísticas, la voz construida como el instrumento “natural” y propio de las mujeres -en la vinculación estrecha de estas con la Naturaleza- en oposición al uso de instrumentos musicales. Spataro³⁴, en sus escritos sobre la música romántica sostiene que la cuestión de género no puede ser entendida sólo en términos de emancipación o subordinación. Es así como “Emancipadas” y “subordinadas” las DJs encarnaban algunas de las tensiones contemporáneas de la diferenciación del sistema sexo-género³⁵. El manto de sospecha que cubría a priori a las DJs, la duda sobre su capacidad para desempeñar las maestrías técnicas de la práctica del *deejing*, era algo contra lo que debían enfrentarse estas mujeres, de manera tal que debían realizar un esfuerzo para desmarcarse mediante sus performances y modos de hacer música.

³³Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata. 2001.

³⁴Spataro, Carolina. “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”. En *Punto Género*, Año: 2013, pp. 27 – 45.

³⁵Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre ‘la economía política’ del sexo”, En Revista *NUEVA ANTROPOLOGÍA*. 30 (VIII), pp. 95-145. México. 1986.