

LA “VERDADERA ELECTRÓNICA”. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA A LAS CLASIFICACIONES LIGADAS A LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE EN CÓRDOBA, ARGENTINA

Rocío María Rodríguez

Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Humanidades, IDH-CONICET

<https://orcid.org/0000-0002-0211-5931>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10598062>

Resumen

Este texto tiene como objetivo problematizar vinculadas a la producción de categorías para clasificar la música, así como destacar su relevancia como etiquetas sociológicas que también organizan la experiencia de la vida social en diversas dimensiones. Parte del abordaje de un caso específico de restricciones impuestas por agentes estatales a eventos de música electrónica en Argentina, desencadenadas de lo que se conoció como “Tragedia Time Warp”. Luego se enfoca en los sentidos movilizados por quienes producían, escuchaban, bailaban y difundían esas músicas en la ciudad de Córdoba. La adopción de una perspectiva etnográfica permitió identificar tensiones entre las definiciones producidas por funcionarios del estado y aquellas delineadas por personas que se relacionaban con estas músicas en su cotidianidad. Sin embargo, también fue posible encontrar ciertas coincidencias entre ambos grupos en cuanto a los juicios de valor sobre el festival Time Warp, ya que, por diferentes motivos, ese tipo de eventos no era valorado de manera positiva por ninguno de ellos.

Palabras clave

música electrónica, tragedia time warp, géneros musicales, etnografía.

THE REAL DANCE MUSIC. AN ETHNOGRAPHIC APPROACH TO THE CLASSIFICATIONS ASSOCIATED WITH ELECTRONIC DANCE MUSIC IN CÓRDOBA, ARGENTINA.

Abstract

This text has the objective of problematizing aspects related to the production of categories to classify music, as well as to highlight their relevance as sociological labels that also organize the experience of social life in different dimensions. It starts from the approach of a specific case of restrictions imposed by state agents to electronic music events in Argentina, triggered by what became known as "Tragedia Time Warp". It then focuses on

the meanings mobilized by those who produced, listened to, danced to and distributed this music in the city of Córdoba. The adoption of an ethnographic perspective made it possible to identify tensions between the definitions produced by state officials and those delineated by people who related to this music in their daily lives. However, it was also possible to find certain coincidences between both groups in terms of value judgments about the Time Warp festival, since, for different reasons, this type of event was not valued positively by either of them.

Keywords

electronic music, tragedia time warp, musical genres, ethnography.

Rodríguez, R. M. (2023). La “verdadera electrónica”. Una aproximación etnográfica a las clasificaciones ligadas a la música electrónica de baile en Córdoba, Argentina. *Música Oral del Sur*, 20, 197-216. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10598062>.

Fecha de recepción: 2-5-2023 Fecha de aceptación: 27-11-2023

INTRODUCCIÓN

Como parte de un Programa de investigación entre 2014 y 2016 tuvo lugar un trabajo de campo etnográfico orientado a indagar en la participación de las mujeres en la ejecución y producción de música electrónica en la ciudad de Córdoba, Argentina.¹ Esa investigación se preocupó especialmente por analizar los modos en los que los sexos y géneros realizaban performativamente las desigualdades que organizaban la producción artística en la noche electrónica de local (Rodríguez, 2018). El recorte realizado supuso un trabajo orientado por las trayectorias y experiencias de DJs mujeres (Rodríguez, 2019), pero ese recorte exigió, para cobrar sentido, explicar cómo esas prácticas se insertaban en el contexto amplio de sus relaciones. En primer lugar, no podía hablar de los datos construidos al trabajar entre las DJs si pasaba por alto la injerencia de las discusiones referidas a la valorización y categorización de música en el mundo social donde esas prácticas tenían lugar. Esas discusiones empapaban las formas de habitar los espacios nocturnos donde trabajé y las formas de categorizar a quienes los habitaban. Es por eso que, para pensar los devenires profesionales de las mujeres que tocaban electrónica, resultó necesario abordar las definiciones de ese género musical que construían estas personas.

Es necesario destacar inicialmente que este texto forma parte de una conversación más amplia sobre las implicancias de los géneros musicales en la vida social contemporánea. Trabajos como los de Fabbri (1982, 2007), Hamm (1994), Frith (2014[1998]), Negus y

¹ El Programa de Investigación “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” (Área de Ciencias Sociales, Centro de investigaciones “María Saleme de Burnichón”, Universidad Nacional de Córdoba) reúne proyectos de investigación interrelacionados a partir del análisis etnográfico de la producción de subjetividades y cuerpos a través del estudio de performances sociales.

Pickering (2004), López Cano (2004), Holt (2007), Drott (2013), entre otros, forman parte del acervo teórico que permite construir y discutir desde las ciencias sociales la noción de género, repensar su alcance, función, implicancias y también limitaciones.² En ese diálogo, el análisis presentado en este texto pretende realizar un aporte desde una expertise profesional que nos invita a abonar la discusión con aquello que desde la antropología se ha reconocido como “el punto de vista nativo” (Geertz, 1999). En ese sentido, se partirá desde el análisis de un caso particular de entendimiento respecto a la música electrónica realizado por funcionarios estatales, para luego contrastar esas definiciones con los sentidos adjudicados por las personas que producían, tocaban, escuchaban, bailaban y difundían esa música en la ciudad de Córdoba, Argentina. ¿Qué era “la electrónica” para sus propios aficionados?³ ¿Y para aquellos que la reglamentaban? ¿Cuánto se acercaban y cuánto se alejaban entre sí esos entendimientos?

Estas preguntas parten de una hipótesis de trabajo que presupone algún grado de distancia entre las clasificaciones basadas en parámetros formales ligados a la musicología clásica (tales como melodía, ritmo, armonía, instrumentación, etc.) y las clasificaciones producidas en la experiencia vivida de la música. Tensionar esta hipótesis pretende generar un aporte hacia una comprensión socio-antropológica de las clasificaciones musicales, dando cuenta de los diversos entramados de sentidos y prácticas que las producen de manera situada.

PENSAR DESDE LA “TRAGEDIA TIME WARP”

La madrugada del sábado 16 de abril de 2016, durante la realización de la tercera edición argentina del festival internacional de música electrónica llamado Time Warp, cinco jóvenes fallecieron y cinco fueron internados en grave estado.⁴ Desde temprano el acontecimiento fue nombrado como “Tragedia Time Warp” y cubrió la pantalla de todos los noticieros, llenó el aire de algunos informativos radiales, fue trending topic en Twitter y

² Para una aproximación al estado de la cuestión pueden consultarse en Guerrero (2012), Janotti Jr. y Pereira de Sá (2019) y Fellone (2021; 2022).

³ Se utilizará la palabra “aficionados” para nombrar personas que habitaban asiduamente los espacios donde se producía, escuchaba, difundía y bailaba música electrónica en la ciudad de Córdoba, Argentina. En el contexto de este escrito esa noción refiere a personas que se involucraban con esas músicas de forma no esporádica ni casual, sino con una asiduidad que les permitía también distinguir diferentes estilos de música electrónica y participar de conversaciones y discusiones respecto a juicios estéticos (y éticos) respecto a unas y otras.

⁴ Time Warp era un festival internacional de música electrónica, realizado por primera vez en el año 1994, en la ciudad de Ludwigshafenam Rhein, Alemania. Luego de más de diez años de celebrarse en distintas ciudades alemanas, a partir de 2005 se extendió a otros países, como República Checa, Italia, Países Bajos, Argentina y Estados Unidos, volviéndose una marca reconocida a nivel internacional. Debido a los acontecimientos trágicos ocurridos en la tercera edición argentina, el festival fue suspendido y, hasta el momento de escritura de este artículo, no había vuelto a realizarse.

recolectó opiniones de lo más diversas en Facebook. A pocas horas del acontecimiento, los noticieros hablaban de “muertes por intoxicación” y realizaban suposiciones sobre qué y cuánto habrían consumido las víctimas. También levantaban testimonios anónimos que contaban relatos sobre los “cócteles de drogas [que] circulaban como moneda corriente” dentro de Costa Salguero, centro de convenciones donde se había realizado el evento, ubicado a orillas del Río de la Plata, en el tradicional y cada vez más cotizado barrio Palermo, en la ciudad de Buenos Aires.⁵

Durante las horas posteriores, pese a que la Tragedia parecía tener varias aristas para el análisis, en los medios de comunicación y en las redes sociales se continuaba destacando la responsabilidad individual de los jóvenes fallecidos, retratados principalmente como “consumidores de drogas”.⁶ Según una nota de opinión escrita por Gallo y Semán, a diferencia de otras tragedias donde las víctimas eran “puras”, respecto a Time Warp parecían encontrarse causas para culparlas: “estaban consumiendo drogas”.⁷

Los portales web de noticias adornaban sus páginas con imágenes de pastillas de distintos tamaños, formas y colores, aunque con el correr de las horas otras cuestiones claves del acontecimiento ya estaban expuestas públicamente: que Costa Salguero tenía habilitación para 13.000 personas, pero se habían vendido más de 20.000 entradas; que adentro no había ventiladores ni ventanas y hacía un calor sofocante; que los baños estaban colapsados y no tenían agua corriente; que la cobertura médica no era suficiente para un evento de tal magnitud. Sin embargo, pese a esas dimensiones que aportaban a la comprensión más compleja sobre la situación a la que habían sido expuestos los asistentes a Time Warp, las culpas no dejaron de caer sobre las mismas víctimas.⁸

Sin adentrarnos en un análisis pormenorizado respecto a los sentidos que asociaban sine qua non jóvenes y drogas (y muerte), en esta oportunidad haremos hincapié en otra cuestión. Algunos días después de Time Warp, se conoció una medida cautelar llevada adelante por el juez contencioso administrativo Roberto Gallardo, dirigida a prohibir la realización de “toda actividad comercial de baile con música en vivo o música grabada”. Dicha cautelar quedó sin efecto ese mismo día (29 de abril de 2016) debido a su suspensión

⁵ Las citas son textuales, extraídas de un testimonio anónimo transmitido por el canal informativo Todo Noticias (TN), alrededor de las 11.00 am del sábado 16 de abril de 2016.

⁶ *Los consumidores de drogas debaten en la Web*, 16 de abril de 2016, portal web Diario Clarín (última consulta 24/5/2021).

⁷ *La tragedia de la opinión*, 2016, Revista Anfibia. Última consulta 24/5/2021.

⁸ *“Drogas en las fiestas electrónicas: “Si bien es un negocio ilegal, el origen es legal”*, 18 de abril de 2016, portal web Urgente 24. *Time Warp: la historia de la pastilla Superman a lo largo del mundo*, 21 de abril de 2016, portal web El Destape. *Cómo controlan en el mundo el exponencial crecimiento de las drogas de diseño*, 24 de abril de 2016, portal web Todo Noticias. *Drogas: el tema del policonsumo*, 5 de mayo de 2016, portal El día online. Últimas consultas 24/5/2021.

LA “VERDADERA ELECTRÓNICA”. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA A LOS SENTIDOS LIGADOS A LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE EN CÓRDOBA, ARGENTINA

por parte de otro juez, Lisandro Fastman, quien negoció con el Gobierno de la Ciudad el compromiso de no otorgar permisos para la realización de fiestas electrónicas, exclusivamente. La actividad comercial de baile seguiría gozando de su funcionamiento habitual, a excepción de que la música a bailarse fuera “música electrónica”.

Una nota en el reconocido diario La Nación publicó: “El jefe de Gobierno porteño, Horacio Rodríguez Larreta, anunció hoy que la Ciudad **no dará más permisos para organizar fiestas electrónicas** hasta tanto no se apruebe un proyecto de ley que elabora y enviará a la Legislatura en los próximos días ‘para reducir daños y riesgos’ en este tipo de eventos” (resaltado propio).⁹ ¹⁰ Si bien el tratamiento gubernamental de este caso merecería especial consideración y un estudio especializado al respecto, en esta ocasión nos interesa recuperar el caso para desplegar una serie de preguntas orientadas a resaltar la importancia que las clasificaciones por géneros musicales revisten en la experiencia social. ¿Qué era lo que dejaría de permitirse exactamente? ¿Un tipo de eventos, un tipo de música, o la conjunción entre ambos? ¿A través de qué supuestos era posible afirmar que las “fiestas electrónicas” eran distintas de otras fiestas? ¿Mediante qué operaciones funcionarios del gobierno de la ciudad de Buenos Aires delimitaban, en este caso, las fronteras de aquello que buscaban restringir? ¿Todas las “fiestas electrónicas” eran iguales?

Sin adentrarnos en el análisis pormenorizado respecto al tratamiento administrativo y las dinámicas de gobierno involucradas en este caso, en esta oportunidad resulta relevante señalar que este debate público llevaba inscrita la realización de una operación de clasificación en función géneros musicales, ya que pese a que existían eventos nocturnos similares -donde se agrupaban grandes números de personas, donde se consumían distintos tipos de estupefacientes y donde se bailaba durante prolongadas horas-, la prohibición no recaía sobre todos ellos. Fiestas multitudinarias, boliches, festivales y conciertos donde sonaban otros géneros musicales continuaron gozando de su permisibilidad habitual, ya que no radicó en la variable “fiesta” la prohibición, tampoco en la cantidad de horas de duración

⁹ *El gobierno porteño no permitirá más fiestas electrónicas hasta que se apruebe una ley que las regule*, 25 de abril de 2016, portal web Diario La Nación. Última consulta 24/5/2021.

¹⁰ Siete meses después de la Tragedia fue sancionada por parte de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la ley 5641 (2016), abocada a la regulación de eventos masivos, entendidos como como actos o acontecimientos artísticos, musicales o festivos de carácter eventual donde participaran más de 1000 asistentes. La misma estipuló el establecimiento de un registro de productores, requisitos para obtener permisos, normas de seguridad y limitaciones en la venta de entradas. También incluyó disposiciones especiales para eventos con más de 5000 asistentes, y la promoción de campañas de prevención y reducción de riesgos. Luego de sancionada esta Ley, las fiestas electrónicas masivas volvieron a realizarse sin grandes incidentes, aunque las cuestiones referidas a la seguridad en espectáculos públicos siguen siendo un tema de debate público en Argentina. Resulta interesante en este sentido la línea de trabajo propuesta por Cingolani (2023) respecto al abordaje de las tramas que implican a “actores, prácticas, normativas y significaciones” en torno al vínculo entre música y seguridad.

del evento, la magnitud relacionada con el número de asistentes, ni el hecho de que circularan sustancias de venta ilegal. La variable de prohibición radicaba en “electrónica”, por lo que el funcionamiento de pequeños clubes, que albergaban en una noche a no más de 500 bailarines, ingresó en una zona gris de la reglamentación.¹¹ Incluso eventos que tenían dinámicas diferentes a las de una “fiesta”, como los recitales, también quedaron dentro de esta normativa. Un caso paradigmático tuvo lugar el día 11 de noviembre del 2016, cuando la Agencia Gubernamental de Control (AGC) de la ciudad de Buenos Aires dio de baja la habilitación para la realización del concierto de la banda alemana Kraftwerk, previsto para el 23 de noviembre de ese mismo año.¹²

Respecto a la polémica que desató la inhabilitación del recital, en el diario la Nación se explicaba que “si bien saben que no se trata de una fiesta electrónica convencional, [desde la AGC] argumentan que la resolución es aplicable porque la banda utiliza como instrumento principal un sintetizador o sampler”.¹³ El acontecimiento ponía en evidencia que la normativa no contemplaba sólo la regulación de un formato de eventos -que, a los ojos de ciertos agentes estatales, involucraría ciertos riesgos, como las fiestas-, sino también a todo otro conjunto de acontecimientos diferentes que se encontraban asociados al rótulo genérico “música electrónica”. Es posible pensar entonces que en ese caso se pusieron en juego clasificaciones formales asociadas a la musicología clásica, fundada en el siglo XIX con una impronta especialmente positivista, que abordan la música como un objeto plausible de ser codificado en términos de leyes generales sobre su funcionamiento. Desde ese paradigma los géneros funcionarían reuniendo sonoridades de iguales criterios formales, tales como normas de composición, melodía, instrumentación, ritmo, armonía y otros. Esa definición formal se amalgamaba con sentidos y estigmas producidos con relación a las prácticas que se asociaban a esas músicas. Se realizaba, sin solución de continuidad, una asociación donde el uso de sampler era igual a “consumo de drogas”. El entendimiento formal de los géneros musicales, donde los parámetros respondían a características musicológicas, se yuxtaponía con lecturas morales: si se utilizan samplers era música electrónica y, por lo tanto, suponía un riesgo.

Si bien la definición de estos agentes estatales se anclaba principalmente en formalismos musicológicos, no estaba exenta de incorporar valoraciones morales y estimaciones sobre los comportamientos sociales. Desde esa perspectiva, unos instrumentos y unos sonidos se correspondían sine qua non con unas prácticas, por lo que, para regular esas prácticas debía actuarse restringiendo esos sonidos. Aunque pretendía fundarse en un criterio objetivo, la

¹¹ Para un análisis sobre la producción comerciales de los “clubes” puede consultarse Blázquez (2016).

¹² Kraftwerk era una banda alemana de más de cuarenta años de trayectoria, reconocida mundialmente por ser considerada pionera en la composición de músicas utilizando únicamente instrumentos electrónicos.

¹³ *Por Time Warp, prohíben a la legendaria banda electrónica Kraftwerk*, 9 de noviembre de 2016, portal web Diario Clarín. Última consulta 24/5/2021.

restricción (como también la forma de abordar el fenómeno por parte de los medios de comunicación) revelaba que hablar de música electrónica no era (sólo) hablar de un conjunto de sonidos, sino que era hablar (también) de una forma de producir y consumir esas músicas, de un tipo de eventos y un tipo de gente, de una experiencia múltiple que no agotaba sus sentidos en una definición objetual. ¿Eran, efectivamente, los samplers - instrumentos utilizados también en muchos otros géneros musicales- los que determinaban la pertenencia de unas músicas y unos eventos a la categoría “electrónica”? ¿Se alojaban en “el uso de samplers” la evidencia sobre las variantes de riesgo que los agentes estatales evaluaban ante la Tragedia Time Warp? ¿Qué otros criterios participaban en el mecanismo de la clasificación que pretendía prevenir nuevas tragedias?

Desde una perspectiva sociológica, este caso deja en evidencia la relevancia que continúa teniendo la noción de géneros musicales, y la ineficacia de pensarla sólo en función de características formales. A ese complejo proceso de clasificación hay que devolverle su carácter vivido y pragmático (Frith, 2014). Tal como advierte Frith (2014), los rótulos genéricos son utilizados para organizar tanto los procesos de venta, como de ejecución, de escucha y, lo que podríamos subrayar con este caso de estudio, también de regulación estatal de la música. Preguntar “qué tipo de música es” implica interrogar tanto como suena como quiénes la compran, qué música le corresponde a un mercado o qué mercado le corresponde a una música, qué tipo de saberes y experiencias musicales comparten intérpretes y sus públicos, cómo se espera que actúen y luzcan (Frith, 2014, pp. 148-164). En ese sentido los géneros, al ser productos de procesos comerciales y culturales, no son estructuras definidas y estancas, sino categorías con límites permeables que están siempre en disputa, ya que varían dependiendo de su función y contexto.

Frith (2014) también demuestra que en la vida social los géneros tienen relevancia en tanto se vuelven indispensables para organizar la experiencia vivida de la música. El uso insorteable de esos rótulos deviene del hecho de que sus reglas determinan el modo en que la música está dotada de sentido y de valor (Frith, 2014, p.148). De ese modo, el género es un importante mediador de la experiencia, porque son sus convenciones las que la orientan. A partir de allí, atendiendo a las particularidades que adquieren las relaciones que estructuran los géneros en cada contexto específico, es posible tomar una perspectiva epistemológica que privilegie la mirada de los propios actores para dar respuesta a la pregunta por las fronteras que trazaban los límites de la música electrónica en la experiencia concreta de quienes la creaban, escuchaban, bailaban y hablaban sobre ella.

El objetivo de los párrafos siguientes es presentar algunas interpretaciones sobre el mundo de la música electrónica durante los años de esta pesquisa, especialmente sobre su relevancia para las personas que lo habitaban y la tensión siempre presente entre esas vivencias cercanas y las lecturas se hacía desde un ojo distanciado y, especialmente, con un matiz estigmatizante. El caso de la Tragedia Time Warp y sus repercusiones demostraba los límites de abordar la música desde una perspectiva formal y al mismo tiempo ponía en escena la gran relevancia política y cultural de clasificarla.

Apostando a un entendimiento socio-antropológico que nos ayude a dar cuenta de los múltiples entramados involucrados en la función y el uso de las clasificaciones musicales en la vida social, resulta necesario alejarse de los formalismos musicológicos. Dejando de lado también aquellas categorías elaboradas desde discursos académicos, administrativos o periodísticos, las siguientes páginas se orientan en función de las definiciones que construían las personas que gustaban de producir, escuchar y bailar música que ellos y ellas mismas nombraban como “la electrónica” y, en ocasiones, “la verdadera electrónica”.

Durante los tiempos de la etnografía, las noches de música electrónica eran de las más convocantes para los encuentros de baile social de jóvenes de camadas medias y altas de la ciudad de Córdoba. Sus numerosos aficionados se encargaban producir, difundir y consumir lo que ellos mismos definían y entendían como música electrónica. Esa definición no era igual para todos, ni tenía forma de ser delimitada rígidamente, ya que, en la noche, su entendimiento no se hacía en base a una categoría estrictamente musicológica. ¿Qué entendían por “música electrónica” sus aficionados cordobeses? ¿Qué mecanismos de distinción se movilizaban y qué sentidos articulaban esas distinciones? ¿Qué producían sociológicamente esas distinciones?

“LA ELECTRÓNICA”, SEGÚN SUS AFICIONADOS

En la experiencia vivida de las personas con las que trabajé los límites de las clasificaciones eran porosos, maleables y estaban siempre en disputa y en constante (re)construcción. Las discusiones acerca de qué debía entenderse como “verdadera electrónica”, así como los acuerdos sobre los distintos estilos y las distintas formas de apreciarlos o despreciarlos, formaban parte activa de las rutinas de interacción de las personas que gustaban de ese género musical. De ese modo, aunque musicológicamente el género podía llegar a incluir todo tipo de sonoridades que utilizaran para su producción e interpretación instrumentos electrónicos (operación también recuperada por agentes estatales, tal como vimos para el caso del “uso de samplers”), la categoría tal como sus aficionados cordobeses lo practicaban y producían sociológicamente, se orientaba especialmente hacia música electrónica compuesta para la danza social. En el contexto de esta investigación decir “me gusta la electrónica” era señalar lo que algunos autores (Gallo, 2014; Gilbert y Pearson, 2003; Reynolds, 2014) identifican como “música electrónica de baile” o “música dance”. Según señala Gallo (2014), ese concepto aludía a un conjunto de estilos musicales producidos principalmente por la intervención de tecnologías digitales e instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas de ritmos, secuenciadores, entre otros, y orientados a motivar el baile de los públicos (p. 1). De ese modo, quedaban por fuera de esas definiciones, un conjunto amplio de músicas producidas electrónicamente pero no orientadas al baile, ya que decir “me gusta la electrónica” era señalarse como alguien que gustaba puntualmente “salir a bailar” esas músicas.¹⁴

¹⁴ Más allá de que muchos escuchaban música electrónica en sus trabajos, en sus casas, en el colectivo o caminando por la calle, esta electrónica estaba diseñada especialmente para las pistas de baile.

Las músicas señaladas tenían una forma instrumental, eran composiciones principalmente de carácter no textual que privilegiaban más el ritmo y el tiempo y menos el significado. No eran canciones que contaran historias o relataran sucesos, la mayor parte de los temas no tenían letra y si se utilizaban elementos vocales se hacía como parte del sonido o para movilizar significados referidos a la experiencia de la pista de baile. Allí radicaba el máximo valor para sus aficionados, quienes estimaban la capacidad de esas músicas para “hacer al cuerpo bailar y a la mente descansar”.¹⁵ También allí se fundaban los motivos de sus detractores, quienes consideraban que estas músicas eran superficiales, banales, vacías y “de chetos”.¹⁶

Tal como señala Janotti Jr. (2005), con lo que mi experiencia de trabajo de campo nos permitió coincidir, las definiciones del género musical presuponían una demarcación negativa y/o comparativa con otros géneros. Es decir, analizar algo desde la perspectiva de los usos sociales del género presuponía percibir sus relaciones y comparar productos de industrias culturales a partir de versiones canónicas. Por esa razón la clasificación adquiría un carácter fuertemente dinámico, al responder a determinadas condiciones de producción y reconocimiento. Lejos de ser una respuesta a una noción definitiva e inmanente, el género estaba siempre imbricado en procesos de negociaciones sucesivas (Janotti Jr., 2005, p.199). En sus usos y definiciones clasificatorias hacia el interior de la música dance, los aficionados con los que trabajé se preocupaban por movilizar saberes que les permitían distinguir con claridad una multiplicidad de subgéneros cuidadosamente ordenados y jerarquizados. Referir a “la verdadera electrónica” era señalar un recorte dentro de la gran diversidad de estilos y subgéneros.

Especialmente, los aficionados a la música electrónica se encargaban de (re)producir fronteras que distinguían una “buena electrónica” de una “mala electrónica”, discerniendo también los eventos donde sonaban unas y otras. Y, aunque formalmente esos sonidos compartían muchos parámetros formales, la jerarquización de unos y otros formaba parte de las prácticas de sus aficionados y participaba de esa dimensión del hacer colectivo entre pares. En el trazado de ese recorte, se (re)producía una idea de autenticidad, se movilizaban tensiones entre músicas “masivas” y músicas “selectas”, entre músicas “comerciales” y músicas “cultas”, entre músicas “de reviente” y músicas “finas”, entre músicas consideradas artísticas y músicas hechas “por negocio”. Había una electrónica “verdadera”, auténtica, de calidad, digna y legítima, y otra que no. Había también, por lo tanto, unos aficionados dignos y legítimos, y otros no.

¹⁵ Distintas versiones de la frase “cuando el cuerpo baila la mente olvida” eran frecuentemente compartidas en las redes sociales por aficionados a la música electrónica.

¹⁶ “Cheto” era una forma de nombrar despectivamente a personas o situaciones caracterizadas por la ostentación de dinero o la muestra exacerbada de la posesión del mismo. Se considera “cheta” una actitud orientada al cultivo de una apariencia adinerada.

Como me explicó Juan Pablo en el trabajo de campo: “Pasa que la gente no entiende lo que es la electrónica. Porque en los boliches te ponen esa electrónica de verga [modismo utilizado para referir a algo de mala calidad] como David Guetta, punchi-punchi. ¿Me entendés? Que es todo reviente. No es de calidad, no es una electrónica fina. ¿Viste? Vos me entendés...”¹⁷ Juan Pablo me explicaba con claridad la distinción que mencioné en los párrafos precedentes: había una electrónica que no merecían ser escuchada y bailada, mientras había otra electrónica que sí. La primera era “mala” o vulgar, y se asociaban a un subgénero conocido como EDM (electronic dance music) y popularizado como “marcha”. La segunda era “buena”, de calidad y se asociaba a subgéneros como el house, el techno, el drum & bass, entre otros.

Para Juan Pablo y para otras personas con las que trabajamos, se establecía una clara distinción entre la electrónica “comercial” y la electrónica “vanguardista” y “artística”. Mientras que la segunda era aquella que ellos cultivaban con dedicación, la primera ni siquiera merecía ser reconocida como parte del espectro de “verdadera electrónica”. Mientras la electrónica considerada vulgar sonaba en las radios, en programas de televisión y en los “boliches”, la electrónica auténtica, genuina y de calidad sonaba en espacios más exclusivos, como los “clubes”.¹⁸ La electrónica vulgar se comercializaba en las disquerías tradicionales y ocupaba lugares en las listas de éxitos de las plataformas Youtube y Spotify, mientras que la electrónica “verdadera” se distribuía a través de circuitos de especialistas, portales de internet especializados y plataformas como Soundcloud o Beatport. Mientras que la primera se presentaba en formato de canciones, la “verdadera” electrónica se concebía y producía como “tracks”. La electrónica vulgar era “conocidas por todos”, mientras que la “verdadera electrónica” se consideraba un descubrimiento reservado para unos pocos. De esa forma, la idea de una electrónica auténtica se (re)producía a partir de la extendida y arraigada dicotomía entre underground y mainstream, dualidad presente también en muchos otros universos del arte y las industrias culturales (Thornton, 1996).

La conversación con Juan Pablo también revelaba que esas distinciones se establecían en un contexto de entendimiento mutuo, al mismo tiempo que ese diálogo contribuía a la construcción de dicho contexto. Al afirmar “vos me entendés”, Juan Pablo señalaba que yo era capaz de comprender las connotaciones que subyacían en las conversaciones sobre los diferentes tipos de electrónica, identificándome como otra aficionada. Ese hablar entre aficionados cobraba la forma de un diálogo entre pares, entre personas que tenían algo en común; un discernimiento compartido y a la vez exclusivo, donde se suponía que podíamos entender algo que otros no.

¹⁷ Juan Pablo tenía 23 años cuando lo entrevisté en el año 2015. Estudiaba la carrera de Martillero y Corredor Público en una universidad privada de la ciudad de Córdoba, trabajaba los días de semana en la verdulería de su familia y los sábados como relacionista público de un “club”.

¹⁸ La oposición entre “club” y “boliche”, una distinción de gran relevancia para el mundo social donde trabajé, es abordada en mayor profundidad en otros escritos (Rodríguez, 2019).

En otra ocasión, conversando casualmente con Conrado con quien compartíamos un espacio laboral, él me preguntó: “¿haces algo esta noche?”.¹⁹ Al responderle que sí y comentarle que iría a un “club” de música electrónica, exclamó entusiasmado: “¡Ah! ¿Vos también sos de **la movida**?”. Al utilizar la referencia de pertenencia a “la movida” Conrado mostraba cómo algunos aficionados vivían de manera explícita y consciente una comunión a partir de la elección de la “verdadera electrónica” como espacio de la noche para habitar. Conrado se reconocía miembro de un conjunto de personas unidas por el gusto y el disfrute de esas músicas y, especialmente, de esas pistas de baile. Formar parte de “la movida” era posible en tanto se compartían ciertas características sociológicas (especialmente en términos de edad y de clase) y ciertos marcos de comunión y entendimiento que se producían entre quienes poseían una especie de “capital subcultural” (Thornton, 1997). Siguiendo a Thornton, puede pensarse como subcultural a un tipo de capital bastante específico derivado del consumo de una información considerada “exclusiva”, de productos culturales “adecuados” y del cultivo de ciertas relaciones sociales (Thornton, 1997, pp. 11-14).

La posesión de ese capital subcultural les permitía a los aficionados hacerse parte de una comunidad de gustos underground donde sus miembros, aunque no se conocieran todos entre sí, se (re)conocían como partícipes de una comunión que los hermanaba en términos fraternales y horizontales -al mismo tiempo que los distanciaba de otros-. Los aficionados a la electrónica se pensaban a sí mismos partícipes de lo que podía entenderse como una comunidad imaginada de gustos, consumos y prácticas asociados a esas músicas, considerada exclusiva, underground y “alternativa”.²⁰

“DONDE TODO EMPEZÓ”. LA (RE)PRODUCCIÓN DE UN MITO FUNDACIONAL

Una parte importante de la creación de esa idea de comunidad se hacía mediante el relato histórico que los aficionados contaban sobre las músicas que producían, escuchaban y, especialmente, bailaban. Tal como señala Fellone (2021), para examinar un género musical es esencial entender los modos en los que sus características, ejemplos y prototipos (junto con los valores, códigos y prácticas derivadas de ellos) se van configurando a lo largo del

¹⁹ Conrado tenía 22 años, era estudiante de Arquitectura en la UNC, vivía en un departamento que le alquilaba su padre en un complejo privado y trabajaba en un bar para tener dinero “extra” al que le daba su padre y utilizarlo en “darse sus gustos”.

²⁰ La idea de pertenecer a una comunidad de gustos relacionadas con distintas músicas ha sido abordada ampliamente por la Escuela de Birmingham, en lo que se conoce como Estudios Subculturales (Hall *et al.*, 1997 [1975]). La noción de “subcultura” es una pieza nodal en las teorías sobre los vínculos entre la música y las identidades individuales y colectivas de los jóvenes. Sin embargo, debido a los extensos e irresueltos debates que la idea de subcultura suscitó, que no participan estrictamente de los propósitos de este escrito, hemos decidido prescindir de su utilización en esta oportunidad.

tiempo a través de una genealogía (p 79). Ese ejercicio genealógico es algo que no pertenece exclusivamente a los estudiosos del tema, sino también una práctica común entre los propios aficionados, para quienes la construcción y narración de una historia permitía, nuevamente, trazar las fronteras genéricas. Los modos de historizar las diferentes electrónicas por parte de sus aficionados proveían también claves para abonar una comprensión socio-antropológica sobre las categorías que clasifican la música.

Contar la historia del género era uno de los mecanismos privilegiados para distinguir la electrónica valorada de la despreciada: mientras que la electrónica valorada debía su existencia a la cultura de clubes originada en Estados Unidos e Inglaterra a fines del siglo XX, las electrónicas despreciadas se habían originado en sellos discográficos a principios del siglo XXI. Los hitos de esa historia, que empezaban en América del Norte y derivaba por distintos caminos hasta desembarcar en las tramas locales de la ciudad de Córdoba, servían como fuertes marcadores a la hora de esbozar definiciones y construir distinciones. El entendimiento de “la electrónica” como un género musical plausible de diseccionarse hacia su interior en formas más puras e impuras, estaba modulado por el devenir histórico que tenía y por la lectura que de ese devenir hacían sus aficionados.

Esa narración no estaba exenta de lecturas marcadamente estigmatizantes que circulaban en medios de comunicación, entre funcionarios estatales y en un sentido común generalizado que las interpretaba como músicas superficiales, alienantes, sólo plausibles de ser escuchadas bajo los efectos de estupefacientes -juicio de valor que operaba tanto sobre las sonoridades como sobre las personas que gustaban de ellas-. Inmersa en tramas translocales, la historia del género era relevante para sus aficionados porque, retomando a Frith (2014) y Fellone (2021), lo que ocurre con el género a medida que pasa el tiempo constituye una parte crucial de su sentido y porque la autoconciencia del género deriva, en primer lugar, de la versión que se tiene de su pasado (Frith, p.168). La historia que se contaba era importante porque sobre ella se edificaba un mito fundacional que les permitía a los aficionados distinguir una música de otras, y así también distinguirse a sí mismos de otros. Esa historia se (re)citaba continuamente y esas distinciones se enunciaban, pero, sobre todo, se realizaban espacial y temporalmente: las distintas electrónicas tenían distintos momentos y distintos lugares también el presente.

Para comprender cómo era “la electrónica” con la que se involucraban las personas con las que trabajamos en esta investigación, es esencial reconstruir la narrativa que tejían en torno a sus orígenes, algo que los aficionados conocían en distintas medidas y revestía especial importancia en los modos de participación en “la movida”. Eso fue ostensible cuando algunos de nuestros interlocutores en el trabajo de campo nos proporcionaron materiales para acceder al conocimiento de esa historia. Ese era un modo de señalar aquello que merecía atención, ya que incluía la (re)producción de mitos fundacionales que les permitían diferenciar unas músicas electrónicas de otras, electrónicas cultas y vulgares. En ese sentido, en este escrito hemos tomado la decisión epistemológica de reconstruir esa narración a partir de los materiales ofrecidos durante el trabajo de campo por algunos de

nuestros interlocutores. Por lo que, esa reconstrucción no pretende ser una historiografía exhaustiva respecto a la música electrónica sino ofrecer uno de los tantos mapas posibles: aquel que nos convidaron los aficionados cordobeses como coordenadas de interpretación.²¹

Entre los materiales compartidos se encontraban diversos libros de crítica musical especializada, otros de género periodístico, revistas locales y también algunas de tirada internacional, documentales y notas periodísticas alojadas en la plataforma Youtube. De ese conjunto de materiales resultó de especial importancia el libro “Energy Flash” de Simón Reynolds (2014), convidado por un aficionado a la música electrónica que también forma parte del universo académico. Agotado en su edición en castellano, mediante ese préstamo fue la única forma de acceder a la lectura de esa obra. El relato se hacía “de boca, en boca”, y del mismo modo en el que se prestaban discos y equipos, también se compartían libros, revistas, links, etc.

Aquellos más interesados y aquellos más involucrados en actividades de producción musical, buceaban en internet, miraban documentales, compraban libros y se ocupaban en aprender datos históricos que luego se encargaban de compartir en las conversaciones con sus pares. De ese modo, el relato se construía cotidianamente, (re)inventando sus tradiciones, hitos y leyendas en el diálogo informal, (re)produciéndose en un conjunto de sentidos que construían la “verdadera electrónica” desde el imaginario local. Periodistas, DJs, productores y aficionados con los que nos encontramos a lo largo de esta investigación acordaban en un punto: consideraban que el house de Chicago (EE.UU.) y el techno de Detroit (EE.UU.) eran el origen de la auténtica música electrónica.

Esta narrativa compartida por los aficionados cordobeses, contaba cómo en la ciudad de Chicago se habían creado sonoridades a partir de los restos de una parte de la cultura pop denigrada: los de la música disco. En el club nocturno The Warehouse, lugar elegido por un público mayoritariamente gay, afroamericano y latino, el DJ Frankie Knuckles resucitaba la música disco sin saber que en ese intento estaba dando el puntapié para la creación de un nuevo género musical (Reynolds, 2014,60).²² Utilizando viejos álbumes, adaptándolos y transformándolos en su reproducción mediante montajes y trucos sonoros, Knuckles sentó las bases de lo que luego se popularizó bajo el nombre house. El house nació así de una múltiple exclusión: no era sólo música negra, como el disco; era música gay, negra

²¹ Por ejemplo: si bien muchos autores señalaban la ciudad de Nueva York (EE. UU) como otro de los lugares de nacimiento de la música electrónica (Braga Bacal, 2003; Lenarduzzi, 2012; Reynolds, 2014), esas referencias al sonido *garaje* newyorkino no aparecieron en las conversaciones con las personas con las que realizamos el trabajo de campo. Tampoco en eventos, flyers o publicaciones periodísticas. El enclave neoyorkino no parecía formar parte de la narrativa local, por lo que esa genealogía no será recuperada en este texto.

²² Frankie Knuckles antes de mudarse a Chicago había sido DJ en la discoteca The Continental Baths de NY, considerada el “palacio gay” (Reynolds, 2014, p.63).

(Reynolds, 2014, p.61) y de sectores de trabajadores.²³ Ese nuevo género había recuperado la música disco americana, transformándola e intensificándola, tomando como centro la repetición maquinista, las texturas sintéticas y la hipersexualidad y el hedonismo que referenciaba (Reynolds, 2014, p.59). La preeminencia de la percusión y el uso de la repetición combinado con la transformación sensorial y psíquica inducida a través del consumo de sustancias estimulantes, determinaron la importancia de la funcionalidad de estas nuevas músicas. Se produjo allí una ruptura respecto al discurso de la música logocéntrica: ya no era música que quería decir algo, era música que quería hacer algo (Gilbert y Pearson, 2003, p.144). Línea de bajos, voces que recordaban al soul, percusiones sintéticas, ocasionales notas de piano, ritmo repetitivo, evocación a las emociones: el house buscaba la eficacia en la pista de baile.

Muchos eventos cordobeses llevaban explícitamente inscrita la cita de esta parte del relato histórico. Por ejemplo, la fiesta titulada “Warehouse Chicago”, que se realizó el día sábado 3 de septiembre de 2016 en el club Dahaus, se difundió anunciando “siete horas de tributo al club donde se inició la historia de la música house”. Pasados casi 40 años de su paso por The Warehouse, Knuckles también seguía siendo un referente para los DJs locales, los tracks producidos por él eran tocados con frecuencia y su nombre aparecía en todas las entrevistas y conversaciones informales sobre la historia de la “verdadera electrónica”. Knuckles era un referente para los aficionados y ante la noticia de su fallecimiento el 31 de marzo de 2014 el club Dahaus anunció en su página de Facebook:

Seguramente hoy será el día más triste en la historia de la música house en el mundo. Acaba de fallecer The Godfather of Chicago house Music, Frankie Knuckles. Descansa en paz que de tanto amor que nos has dado te lo mereces. Este sábado te rendiremos más tributo que nunca, Facu Carri y Fede Gómez harán de tu música, una oda.

Aunque no se pueda prescindir del nombre de Knuckles para aludir a la historia del house, algunos autores (Gilbert y Pearson, 2003; Lenarduzzi, 2012; Reynolds, 2014) señalan que rápidamente el género se transformó en un fenómeno que privilegió el sentido de colectividad más allá del nombre de artistas individuales. Nació así la idea de una “cultura house”, “una escena”, “una nación”, poniendo en segundo plano las biografías individuales (Lenarduzzi, 2012, p.106).

²³ López Castilla (2013) ofrece un aporte esencial para profundizar el análisis sobre mecanismos de construcción de género, raza y clase en relación a la música electrónica desde una lectura semiótica. A su vez, aporta una perspectiva desde un enfoque queer y postfeminista que ofrece un acercamiento a la trama tejida entre la música disco (y sus derivados) y la identidad de género. Por otro lado, desde una perspectiva etnográfica y cercana empíricamente al caso indagado en este texto, Blázquez (2012) aborda la intersección entre género, clase, raza y edad en la noche electrónica cordobesa.

Por otro lado, del mismo modo que se citaba la historia de Chicago, también se citaba la historia proveniente de Detroit.²⁴ Por ejemplo, el ciclo de fiestas Detroit Club, que se realizó algunos jueves del 2016 y 2017 en una discoteca del centro de la ciudad, afirmaba en la descripción de su página de Facebook:

Detroit está considerado el lugar de nacimiento del techno. En este ciclo buscamos darle cabida a los DJs nacionales y revivir el espíritu, la energía y la buena vibra en un espacio bien underground, mostrando así los rasgos más importantes del techno.

En Detroit, la movilidad social ascendente producida por las fábricas automotrices a mediados del siglo XX había generado entre la población negra del oeste de la ciudad un gran circuito de clubes y pistas de baile, llegando a tener más de cincuenta DJs locales a principios de los años 80. En ese contexto tres amigos, Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson, se aliaron con el electro pop europeo y la música electrónica “cultura” para dar origen al techno.²⁵ ²⁶ Esta nueva música era más “fría” que el house, ya que aludía a la herencia industrial de Detroit y realizaba una doble valoración de la tecnología: exploraba las posibilidades futuristas de las máquinas a la vez que imprimía un sentido nostálgico relacionado con un universo “post-humano” (Reynolds, 2014, p.48). El techno tenía menos contenido lingüístico incluso que el house, las pocas voces de las composiciones eran robóticas y casi inentendibles. El objetivo era crear nuevos universos sónicos que produjeran abstracción a través de la exploración en el sonido. El techno carecía de funk y construía un imaginario futurista que se posicionaba ideológicamente creando una comunidad “apolítica, anti racista y andrógina” (Reynolds, 2014, pp. 49-51).

En el pasaje de los 80 a los 90, las giras de DJs norteamericanos por Europa esparcieron las semillas sonoras del house y el techno. Alemania, Holanda, Bélgica, Inglaterra fueron escenarios especialmente receptivos para esas nuevas sonoridades. El house y el techno norteamericano dieron origen a nuevos subgéneros europeos (principalmente el acid house y el techno hardcore) que aceleraron aún más los ritmos y a su vez se ensamblaron con la popularización del consumo de éxtasis (Reynolds, 2014, p. 15).

²⁴ Ambas referencias espacio-temporales también se hacían presentes cuando se contrataba a artistas provenientes de las ciudades de Chicago o Detroit y en los enunciados que publicitaban esos eventos generalmente se adosaba junto a los nombres de los DJs los adjetivos “leyenda” o “pionero”.

²⁵ La historia que se cuenta de Detroit tiene una cita anterior obligada: a principios de los años 70 los miembros del grupo alemán Kraftwerk fueron pioneros en la creación de canciones utilizando solo instrumentos electrónicos como cajas de ritmos y sintetizadores. Las sonoridades minimalistas de Kraftwerk tuvieron gran recepción entre jóvenes negros de clase media de la ciudad de Detroit, jóvenes que fusionaron esa “música de robots” con el paisaje sonoro de “la ciudad de los motores”. Luego, como vimos al inicio de este escrito, un recital de esta misma banda fue el cancelado debido al “uso de samplers”.

²⁶ Para una historiografía más completa respecto al techno y sus derivas puede consultarse Blánquez y Morera (2002).

Inglaterra protagonizó uno de los fenómenos más importantes de la música electrónica dance, un estallido socio-cultural organizado como reacción ante el prohibicionismo del gobierno de Margaret Thatcher, que se conoció bajo el nombre de “movimiento rave”.²⁷ Las raves eran fiestas que proponían jornadas maratónicas dedicadas especialmente al baile y que para ello se realizaban en hangares y almacenes abandonados o predios al aire libre en zonas rurales alejadas de los polos urbanos. Las raves tuvieron un carácter más convocante y llegaron a sectores sociales más amplios que los circuitos asociados a los clubes, representando, según Lenarduzzi (2012), un concepto enfrentado al criterio selectivo que tenía la “cultura clubber” (p. 152). El estallido rave fue conocido como el “segundo verano del amor” y popularizó el acrónimo P.L.U.R., que significaba “peace, love, unity, respect” (paz, amor, unidad y respeto) y que se transformó en un lema de la cultura rave a nivel mundial (Braga Bacal, 2003, p. 48).

Era en este punto del relato donde los aficionados cordobeses comenzaban a producir con mayor énfasis las diferencias que separaban una electrónica de otra. A partir de lo que ellos entendían como la masificación del fenómeno, el valor de la música -ligado a su exclusividad- se comenzaba a ver deteriorado. Especialmente se señalaba cómo el “movimiento rave” había tenido una destacada conexión con Ibiza, una isla del Mediterráneo español caracterizada por un desarrollo económico basado en el turismo de playa y una variada oferta destinada al ocio. Desde los años 60 y 70 Ibiza era un importante enclave turístico para ingleses de clase social baja y media favorecidos por la ventaja cambiaria y recibidos por la creciente oferta hotelera y una incipiente pero potencial industria de la noche de discotecas (Cardona y Cantallops, 2014, pp. 904-906). Hacia finales de los 80 y principios de los 90 los night-clubs se volvieron el signo distintivo de la oferta ibicenca y se transformaron en una locación privilegiada para ravers y participantes de otros movimientos contraculturales (Cardona y Cantallops, 2014, p.907).

Durante el trabajo de campo pude reconocer que, así como se citaban referencias respecto a la historia del house y el techno como “mecas”, también había múltiples citas al imaginario rave y a la noche de Ibiza como referente de la cultura bastardeada. El juicio tenía una doble cara: mientras por un lado se valoraba que la música electrónica lograra cada vez mayor reconocimiento, por otro lado, se consideraba que la popularización era sinónimo de pérdida de calidad. En Córdoba, los aficionados a la “verdadera electrónica” estaban muy

²⁷ En 1994 La Criminal Justice and Public Order Act (Ley de Justicia Criminal y Orden Público) decretó la prohibición y sanción como hecho delictivo de la ocupación ilegal de viviendas, la protesta mediante la acción directa relativa a la ocupación del territorio, el sabotaje a la caza y las fiestas alternativas al aire libre (Gilbert y Pearson, 2003, p. 276). La medida fue considerada como un ataque directo a las expresiones movimiento rave, fundado en diversos motivos: la manifiesta hostilidad del gobierno thatcherista hacia las minorías, el retorno al “puritanismo” cultural y la expansión de la preocupación de la industria cervecera británica (tradicional contribuyente económica del Partido Conservador) por el descenso en el consumo de alcohol vinculado con el aumento del consumo de éxtasis (Gilbert y Pearson, 2003, p. 276).

preocupados por nombrar y sostener esos límites, por narrarlos y también volverlos eventos en la producción de noches de club. Para ellos, el riesgo no lo representaba el consumo de estupefacientes, sino los empresarios que, con “intereses económicos”, hacían de esas músicas un producto vulgar. En ese sentido, festivales como Time Warp eran leídos como eventos de índole comercial, que no ayudaban a los aficionados en su tarea de reivindicar los valores de la legítima electrónica. Allí donde la electrónica dejaba de ser un espacio “selecto” -imaginado como el espacio del “club” para pocos- se abría el espacio para el riesgo: ya no el mismo riesgo identificado por los agentes estatales y sus prohibiciones, sino el riesgo de traicionar el “verdadero” género. Eso resultaba evidente para nuestros interlocutores al leer lo acontecido con el recital de Kraftwerk -para el cual muchos habían comprado sus tickets antes de su prohibición-. Para estas personas despertaba enojos el hecho de que un evento “culto”, un acontecimiento representante de la historia legítima que ellos narraban, se vea afectado debido a las repercusiones de un evento bastardo como el festival Time Warp. En una dimensión, las personas con las que trabajamos arribaban a una coincidencia con los discursos mediáticos estigmatizantes que a la vez buscaban combatir. Para ellos, Time Warp no tenía valor por su música y sus asistentes tampoco buscaban eso. Ese y otros festivales similares representaban un bastardeo a la cultura electrónica, una perversión orientada ya no por los valores históricos de esa escena translocal, sino movilizadora por empresarios para obtener ganancias económicas. Desde Córdoba nuestros interlocutores observaban que esos eventos alimentaban el discurso que homologaba consumo de drogas con música electrónica, y perjudicaban a la escena de artistas y trabajadores locales al abonar el relato de consumos descontrolados que deterioraba por defecto la imagen de la escena de clubes.

CONCLUSIONES

Las fiestas y otros eventos de electrónica eran, como otras celebraciones musicales, acontecimientos donde unos jóvenes ponían en juego la producción de sus subjetividades y se hacían con otros al compartir la experiencia de encontrarse en la música (Blázquez, 2009). Las experiencias como aficionados a la música electrónica tenían un fuerte impacto en la subjetividad y en formación de grupos de afectos. Desde el análisis sobre una especie de estado de proscripción que sufrieron esas músicas luego de la Tragedia Time Warp, hasta llegar a la comprensión que tenían sus propios aficionados -y del relato histórico que les permitía definirlos-, este trabajo intentó, siguiendo la propuesta de Frith (2014), “tomar las opiniones populares seriamente” (p. 47). Para ello, prestó atención a las jerarquías del gusto y a su importancia en el nivel más íntimo de la sociabilidad y de la subjetividad, a las relaciones entre juicios estéticos y la formación de grupos sociales y su importancia para los procesos de construcción de identidades colectivas e individuales.

En un pulso repetitivo, como el proveniente de los instrumentos dependientes de la corriente eléctrica que hacían las bases de esta música, en Córdoba se contaba una historia que al contarse se hacía propia, profundamente ligada a la intimidad de las personas que la narraban y que se encontraban noche tras noche en unos (estigmatizados) eventos. Lejos de

tener valor por el consumo de estupefacientes (tal como se expresaba desde el sentido común mediático) estos encuentros tenían especial relevancia como espacios para modelar formas de ser y de hacerse con otros a través de la música. Viajes, modas, consumos culturales formaban parte de esa idea de globalización de un “estilo de vida” (Braga Bacal, 2003, p.2), produciendo una comunidad de gustos local que también tenía sus propias leyendas y sus propios pioneros, sus héroes y sus antihéroes, un “nosotros” y un “otros”. Mientras que Detroit y Chicago continuaban siendo las referencias principales de ese imaginario distinguido, festivales como Time Warp aparecían como fantasmas empresariales que sólo contribuirían a abonar un discurso estigmatizante, donde la música ocupaba un plano secundario.

La (re)construcción del relato histórico local nos permite recuperar algunos de los sentidos que esos espacios tenían para sus propios aficionados, quienes movilizaban distinciones (jerarquizadas) en función de ciertas categorías usuales en los mundos artísticos (Becker, 2008), tales como las de la autenticidad, underground, vanguardismo, entre otras. Lejos del rótulo genérico formulado por agentes estatales o personas ajenas a esas músicas, la “verdadera electrónica” era el enclave sonoro, espacial, temporal, moral, estético y político que habitaban sus aficionados, un enclave marcadamente diferente al del festival donde se había originado la normativa que terminó por afectarlos (cancelando importantes eventos como el recital de Kraftwerk o impidiendo el funcionamiento de los pequeños clubs por las zonas grises de las normativas).

Más allá de los sentidos que aparecían ligados mediáticamente al caso de la Tragedia de Time Warp, y más acá en la experiencia vivida de nuestros interlocutores, la “verdadera electrónica” era un universo de valor, conectado profundamente con el registro emotivo de sus aficionados. En ese universo se remixaban tanto los relatos en clave histórica y las fronteras de lo que se entendía por género musical, sino también subjetividades, sentidos sobre lo colectivo, experiencias de la diversión y del trabajo, juicios de valor, escrutinios estéticos y distinciones morales.

REFERENCES / REFERENCIAS

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.
- Blánquez, J. y Morera, O. (Coords.) (2002). *Loops. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Random House Mondadori.
- Blázquez, G. (2009). “Bailo, luego existo. La pista electrónica y la formación de subjetividades juveniles”. En *VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*. UNSAM.
- Blázquez, G. (2012). Masculinidades cool: hacer género y clase en los clubs electrónicos. En *ESTUDIOS*, núm. 27, pp. 45-57.

LA “VERDADERA ELECTRÓNICA”. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA A LOS SENTIDOS LIGADOS A LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE EN CÓRDOBA, ARGENTINA

- Blázquez, G. (2016). “Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba. Argentina)”. *Trabajo y Sociedad*, núm. 27, pp. 207-220. ISSN 1514-6871.
- Blázquez, G. y Rodríguez, R.M. (2019). “Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba”. En *CONTRACAMPO*, vol. 38, pp. 93 – 107.
- Braga Bacal, T. (2003). “Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica”. UFRJ/PPGAS, Rio de Janeiro.
- Cardona, J.R. y Cantallops, A.S. (2014). “Historia del turismo en Ibiza: Aplicación del Ciclo de Vida del Destino Turístico en un destino maduro del Mediterráneo”. En *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 12, núm. 4, pp. 899-913. España: Universitat de les Illes Balears. ISSN 1695-7121
- Cingolani, J. (2023). “Música y seguridad. Propuestas para abordar un territorio poco explorado”. En *Escenarios*, núm. 36.
- Drott, E. (2013). “The End(s) of Genre”. En *Journal of Music Theory*, 57/1, pp. 1–45.
- Fabbri, F. (1982). “A theory of musical genres: two applications”. En Tagg, P. y Horn, D. (eds.), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, pp. 52-81.
- Fabbri, F. (2007). “Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?”. En *Musica/Realtà*, 82, pp. 71-86.
- Fellone, U. (2021). “Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis”. En *Resonancias*, núm. 49, vol. 25, pp. 61-83.
- Fellone, U. (2022). “El género musical en la actualidad. Reflexiones ante un contexto digital y globalizado”. En *El oído Pensante*, núm. 10 (1), pp. 59-85.
- Frith, S. ([1998] 2014). *Ritos de interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallo, G. (2011). “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”. En Carozzi, M.J. (Ed.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, pp. 47-82. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.
- Gallo, G. y Semán, P. (2009). “Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. En *Cuestiones de Sociología*, núm. 5-6, pp. 123-142.
- Geertz, C. (1999). *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- Guerrero, J. (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, pp. 1-22.

- Hall, S., Clarke, J., Jefferson, T. y Roberts, B. (1997 [1975]). "Subcultures, cultures and class". En Gelder, K. y Thornton, S. (eds.), *The subcultures reader*, pp. 100-111. Londres: Routledge.
- Hamm, C. (1994). "Genre, performance and Ideology in the early songs of Irving Berlin". En *Popular Music*, núm. 13(2), pp.143-150.
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Negus, K. y Pickering, M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: Routledge.
- Janotti Jr, J. (2005). "Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático". En *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Anais: UFF.
- Janotti Jr., J. y Pereira de Sá, S. (2019), "Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital". En *Galaxia*, núm. 41, pp. 128-139.
- Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Aidos editores.
- López Cano, R. (2004). "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en Martí, J. y Martínez, S. (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid: Ministerio de Cultura, pp.325-337.
- López Castilla, T. (2013). "Entre platos anda el baile: una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance". En *Musiker*, núm. 20, pp. 255-274.
- Reynolds, S. (2014 [1998]). *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contraediciones, S.L.
- Rodríguez, R. (2018). "Hacerse DJ: el pasaje de público a artista en el caso de unas mujeres en el mundo de la música electrónica de Córdoba". En *Revista Síntesis. Artículos basados en tesinas de grado*, núm. 9, pp. 63-75.
- Rodríguez, R. (2019). "Ni negrxs, ni chetxs... alternativxs. Lxs jóvenes en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba". En *Estudios sobre juventudes en Argentina VI: protagonismos juveniles a 100 años de la Reforma Universitaria: acciones y debates por los derechos que nos faltan*. pp. 175 - 189
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hanover: Wesleyan Univ. Press.
- Thornton, S. (1997). General introduction. En Gelder, K. y Thornton, S. (Eds.), *The subcultures reader*. Londres: Routledge.