



(serie tesis grado)

El poder del *techno* en los surcos del vinilo

La escena *dance* electrónica en Argentina (1988/89-2020)

Ernesto Lavega

El poder del *techno* en los surcos del vinilo
La escena *dance* electrónica en Argentina
(1988/89-2020)

Ernesto Lavega



(serie **tesis grado**)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alfredo Alfonso

Vicerrectora

María Alejandra Zinni

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Néstor Daniel González

Vicedirectora

Cecilia Elizondo

Coordinadora de Gestión Académica

María Laura Finauri

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Imagen de tapa

Victoria Maniago

El poder del *techno* en los surcos del vinilo
La escena *dance* electrónica en Argentina (1988/89-2020)

Ernesto Lavega

Lavega, Ernesto

El poder del techno en los surcos del vinilo : la escena dance electrónica en Argentina, 1988/89-2020 / Ernesto Lavega. - 1a ed - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-836-3

1. Sociología de la Cultura. 2. Estudios Culturales. 3. Música. I. Título.
CDD 301

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Grado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.



Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:



Atribución: se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).



No comercial: no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.



Mantener estas condiciones para obras derivadas: solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
Marco teórico-metodológico.....	16
TRACK 1. Orígenes del <i>dance</i> electrónico: resignificación de su construcción en Argentina (1988/89-1995)	23
Las pistas entre Ibiza, Argentina, México y Uruguay.....	28
Productores y DJs: estimulantes sonoros del <i>dance</i> electrónico...36	
Cajas rítmicas, sintetizadores y discos de vinilo.....	39
El éxtasis de la co-construcción <i>DJs/dancers</i>	43
Alianza socio-técnica del <i>dance</i> electrónico (1988/89-1995).....	46
TRACK 2. Los '90. El <i>techno</i> rioplatense hacia un nuevo milenio (1995-2004)	53
El <i>overground</i> rioplatense de la segunda mitad de los noventa.....	54
Innovación tecnológica y viejas disputas.....	62
Co-construcción de nuevos clubes y discotecas, <i>raves</i> y megafiestas...70	
Alianza socio-técnica del <i>dance</i> electrónico (1995-2004).....	80

TRACK 3. ecnologías renovadas, prácticas persistentes: el <i>dance</i> electrónico del siglo XXI (2004 a hoy)	89
El fuego de Cromañón: construcción de no funcionamiento en el <i>under</i> porteño.....	90
La <i>house</i> del <i>techno</i> : Cocoliche.....	97
Siglo XXI: tecnologías sociales y sociedades tecnológicas del <i>dance</i> electrónico.....	106
Géneros musicales e identidades de género: inclusión/exclusión en el <i>dance</i> electrónico.....	119
Alianza socio-técnica del <i>dance</i> electrónico (2004 a hoy).....	124
BONUS TRACK. Núcleo duro del <i>techno</i>: <i>loop</i> socio-técnico de retroalimentación	133
Configuraciones, resignificaciones, identidad cultural y géneros.....	136
<i>Techno</i> es <i>freestyle</i> , es <i>underground</i>	141
El amor en la era del <i>techno</i>	143
Cuerpos, máquinas y consumos.....	145
Relaciones público-privadas: control/descontrol en la noche y el <i>dance</i>	148
<i>Dance</i> electrónico vs. <i>streaming</i> : construcción de no funcionamiento.....	151
El <i>techno</i> en lugares/“no lugares” glocalizados.....	153
<i>Techno</i> en el Río de la Plata: ¿cómo funciona y por qué?.....	156
BIBLIOGRAFÍA	163
FUENTES	167
ENTREVISTAS	171
DISCOGRAFÍA, DJ Sets, <i>streaming</i>	173

| DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS |

En primer lugar, quiero agradecer la posibilidad de haber estudiado y arribado a esta instancia en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Particularmente, agradezco al Departamento de Ciencias Sociales y a su Unidad de Publicaciones, a la Licenciatura en Historia, a la Secretaría de Extensión y a la Secretaría de Investigación, por el acompañamiento, la cercanía, la organización de la carrera y las jornadas, y por los incentivos a los que podemos acceder como estudiantes y/o graduados mediante diversas becas. A las y los docentes con quienes tuve la oportunidad de cursar, con quienes pude aprender, co-construir conocimientos, compartir experiencias enriquecedoras y transitar este camino.

Especialmente le agradezco a Hernán, por haber aceptado dirigirme en esta tarea, por sugerirme incluso que abordara el tema de investigación, y por el trabajo que finalmente realizamos, con la extraordinaria colaboración de Agustín y del equipo del Instituto de Estudios Sobre la Ciencia y la Tecnología (IESCT) de la UNQ, con quienes compartimos tantas horas, algunos viajes y relevamientos, desde que llegué a incorporarme con mi primera beca, en 2015.

Agradezco infinitamente y dedico este trabajo a mi familia. A mis padres, por haberme apoyado con amor, en todos mis emprendimientos, por más disparatados que parecieran, desde que tengo memoria. Apoyo simbólico y material, fundamental a lo largo de mi vida. A mi

hermana, por su amor incondicional, y a Sol, que en honor a su nombre brilla e ilumina todo a su alrededor.

A mis amigas y amigos, que forman parte de la familia que construimos más allá de la sangre. En especial, a los que colaboraron y contribuyeron enormemente con este trabajo, por la música y el baile compartidos, por escucharme, por leer los avances de la investigación, y en algunos casos por haber aportado sus conocimientos y sus experiencias como parte de la construcción de fuentes.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo a un amigo de toda la vida, el Barón Von Enfiestensen, así le decimos, casi un *alter ego*, dada la gran afinidad que nos vincula. Sin su participación, difícilmente hubiese sido posible arribar a estos resultados.

| INTRODUCCIÓN |

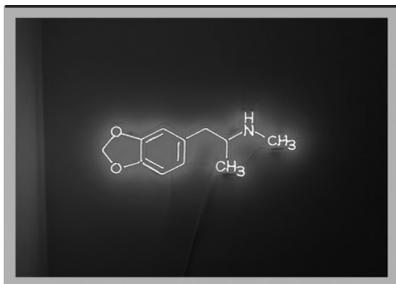
Durante la crisis política, social y económica que atravesó Argentina sobre el final de la década de 1980, que desembocó en la realización de elecciones presidenciales anticipadas por la crisis hiperinflacionaria del '89, una gran cantidad de argentinos migraron hacia Europa y los Estados Unidos. Especialmente en Ibiza y en Londres, había “estallado” por aquellos años el “Segundo verano del amor”¹, impulsado por la música *techno* y el consumo masivo en Europa de drogas de diseño tales como el éxtasis (MDMA)², luego de haberse prohibido esta sustancia en EE.UU. en 1985³. “Confusamente, [...] fueron en realidad dos veranos. El primero, 1988, fue el calentamiento, ya que, un año

¹Como “Verano del amor” o Summer of Love se conoce al festival de rock realizado en California en 1967, vinculado al rock y la música psicodélica de aquellos años, y al consumo de drogas de diseño como el LSD (ácido lisérgico). A diferencia de éste, el Segundo verano del amor no se trató de una revolución sexual impulsada en aquel caso por la píldora anticonceptiva, sino que se encontró frente a la premisa de la revolución del preservativo. Se trata de un amor fraternal, atravesado por el éxtasis y el baile recreativo. Puede señalarse como un amor más bien vinculado a sensaciones que a sentimientos amorosos clásicos.

²“La MDMA (versión abreviada de 3,4-*metilendioxitetanfetamina*) es más conocida como éxtasis o Molly. Es una droga fabricada en laboratorios que produce un colocón o ‘high’ similar al de los estimulantes llamados anfetaminas. También produce efectos psicodélicos similares a los alucinógenos mescalina y LSD”. Disponible en <https://teens.drugabuse.gov/es/datos-sobre-las-drogas/mdma-extasis-o-molly>

³Abuso de la MDMA (éxtasis). Reporte de investigación. ¿Cuál es la historia de la MDMA? Disponible en <https://nida.nih.gov/es/publicaciones/serie-de-reportes/abuso-de-la-mdma-extasis/breve-historia-de-la-mdma>

después, el movimiento se volvió viral” (Linskey, 15 de junio de 2011. Traducción propia).



Fórmula del MDMA (éxtasis).



Smile: ícono del Segundo verano del amor.

French Kiss, de Lil Louis, era el tema más caliente de la temporada y podía oírse en todas partes. Testimonios recogidos entre quienes estuvieron en Ibiza en el verano del '89 recuerdan que lo repetían incesantemente en todas partes, a toda hora, tanto que al cabo de un tiempo se volvió insoportable. Al año siguiente, *Killer*, de Adamsky&Seal, se convirtió en un *hit* de los *main floor*⁴ alrededor del mundo. “Top Dance 1990. 2 instrumentos: una TR-909 y un teclado (Adamski) 1 voz (Seal)” (Zen, 20 de enero de 2020). Como afirma el propio Seal en una entrevista publicada por *The Guardian*: “Esa época fue el momento más emocionante: lo llamaron ‘Segundo verano del amor’. Acabamos de entender la tecnología; salíamos de una depresión de la era Thatcher; y, por supuesto, hubo una gran explosión en productos farmacéuticos recreativos” (Simpson, 11 de marzo 2013. Traducción propia).

⁴Se refiere a la pista de baile principal, un anglicismo utilizado en esta ocasión para señalar la gran repercusión del hit citado.



Caja ritmos Roland TR-909



Sintetizador Roland SH-101

Se gestaba un nuevo movimiento cultural que forjaba relaciones entre actores humanos y artefactuales, soportes físicos y virtuales, usos y consumos, espacios, prácticas, *software*, *hardware*, vinilos, compact disc (CD), computadoras, instrumentos electrónicos analógicos y digitales, tales como sintetizadores y cajas de ritmo, éxtasis, agua, *dancers*, *DJ* (*disc jockeys*), productores, clubes, discotecas, megafiestas, internet. Es indispensable comprender el rol que desempeñaron estos elementos, y las relaciones que se establecieron entre ellos, para poder analizar los procesos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento de un movimiento cuyas prácticas vinculadas a la música *dance* y la diversión han sido consideradas como de escasa importancia por el mundo académico. Desde allí se asignó a la música bailable y las prácticas a su alrededor un rango menor que el de la música “cultura”, de conservatorio, o para escuchar, como señalan tanto Lenarduzzi (2012) como Reynolds (2017), ya sea clásica, *rock*, *jazz* u otros géneros y estilos.

El objetivo de este libro es analizar los procesos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento del *dance* electrónico o *techno* en Argentina desde 1988-89 hasta la actualidad. Relevar y analizar estrategias y acciones culturales, musicales y tecnológicas de los grupos sociales que promueven dicha construcción desde hace algo más de tres décadas. Analizar las relaciones de producción, reproducción y

usos de las tecnologías implicadas. Estudiar los procesos de participación cultural de los grupos sociales que intervienen. Desde un enfoque multidisciplinar, esta investigación resulta relevante por tratar un tema poco estudiado, particularmente en el ámbito local. Los escasos trabajos académicos que podemos encontrar, si bien se remiten en su mayoría al espacio rioplatense, lo hacen desde perspectivas que no toman a las tecnologías como agentes en los procesos de construcción social. O bien trabajan solo sobre algún aspecto en particular de alguna tecnología, o con un recorte acotado, muy específico, ya sea temporal, espacial o de estilo.

Tratamos un área de vacancia, sobre la que buscamos encontrar respuestas a ciertos interrogantes. ¿Cómo se resignificó en el ámbito rioplatense la construcción socio-técnica de un fenómeno sociocultural que surgió en Europa y los Estados Unidos (EEUU) en la década de 1980? ¿Qué significados les atribuyeron a estas prácticas los grupos sociales implicados? ¿Sobre qué bases materiales y simbólicas? ¿Qué configuraciones socio-técnicas locales articularon conocimientos y prácticas entre Europa, Norteamérica, Argentina, México, Uruguay? ¿Cómo interpretar la construcción de dichas configuraciones? ¿Qué tecnologías de producción, reproducción y consumos construyeron o no funcionamiento en relación a los agentes que participaron de los procesos analizados? ¿Qué transformaciones se identifican en dichos procesos? ¿Qué continuidades? ¿Qué rol desempeñaron los actores (humanos y artefactos) nacionales e internacionales destacados en el ámbito rioplatense?

El *dance* electrónico, según con la etiqueta con que se lo denomine desde sus comienzos a mediados de la década de 1980 hasta la actualidad, produjo en todo el mundo una cultura de baile revolucionaria en

la que interactuaron elementos sociales, culturales, musicales, tecnológicos, políticos, económicos.

Este trabajo se propone responder a la siguiente pregunta-problema de investigación: ¿cómo se articularon los procesos de construcción de funcionamiento/no-funcionamiento del *dance* electrónico o *techno* en Argentina desde 1988-89 hasta la actualidad? ¿Qué alianzas socio-técnicas construyeron o no dicho funcionamiento? El libro se compone de cuatro capítulos, tres *tracks* y un *bonus track*. En los tres primeros capítulos se desarrollan las distintas etapas consideradas según la siguiente periodización: 1. “Orígenes del *dance* electrónico. Resignificación socio-técnica de su construcción en Argentina (1988/89-1995)”; 2. “Los ’90. El *techno* rioplatense hacia un nuevo milenio (1995-2004)”; 3. “Tecnologías renovadas, prácticas persistentes (2004 a hoy)”. Y en el *bonus track* se presentan las conclusiones. Como parte de las referencias, incluimos una selección discográfica representativa de los procesos analizados, dispuesta en orden cronológico.

El juego semántico de llamar *tracks* a los capítulos responde a la forma en que se divide un disco o una compilación. *Track* –corte, en español– es la denominación relativamente actual de aquello que tradicionalmente se denomina como tema, canción o pieza musical. ¿Por qué *track* y no corte, entonces? Porque el *techno* o *dance* electrónico, desde su propio nombre, está cooptado por la supremacía del inglés. En el *techno*, la mayor parte de las producciones cantadas está en inglés, y en general no suelen traducirse. Específicamente en Argentina, si bien hay una enorme cantidad de productores, no ha tenido repercusión un *techno* argentino cantado en español, al menos no tiene lugar en las pistas de baile, si es que pudiéramos hallar algunos exponentes. Los *flyers*, las promociones, los títulos de los cortes, los

nombres de los artistas, los sellos, los ciclos de fiestas, los lenguajes técnicos, los instrumentos, las máquinas, entre otros elementos, también se expresan en su mayoría en inglés, independientemente de la lengua vernácula de las regiones donde se desarrolle el movimiento. Como señala Renato Ortiz (2009), a diferencia del *rock*, que, a pesar de su origen norteamericano adquirió giros lingüísticos propios en cada región, el *pop* y aquí agregamos el *techno*, “está atravesado por una sutil jerarquía de la escucha: la ‘mejor’ musicalidad se expresa en inglés” (p.92). Se trata de un fenómeno en el que las nuevas generaciones utilizan símbolos mundializados para construir y definir sus formas y estilos de vida. Esta cuestión va ligada al concepto de “no lugar” de Marc Auge (1992), debido al carácter global del movimiento.

Difícilmente se puedan hallar grandes diferencias entre un club *techno* del *under* en Berlín y uno de Buenos Aires, salvando las distancias lógicas, y más difícil aún podría ser intentar diferenciar entre una mega fiesta *Creamfields* realizada en Argentina y una en otro lugar del planeta, aunque es posible interpretar que, a la par de un “no lugar”, también se construye un “lugar” para quienes lo habitan. Y en el aspecto musical sucede algo similar. En este sentido, el *techno* comparte con la música clásica ese carácter internacional que no permite distinguir *a priori* entre productores y compositores de distintos países, de hecho, en Berlín el *techno* fue declarado actividad cultural, igual que la música clásica⁵. Esto no sucede con otros géneros y estilos, que responden a construcciones locales, o con estructuras abiertas que los convierten en géneros permeables a influencias exógenas, por ejemplo, en Argentina, “el *rock* nacional”. En este sentido, el *dance* electró-

⁵Ver: <http://www.tiumag.com/news/berghain-techno-alemania-cultura/>

nico regional puede definirse como “glocal”, anglicismo que, según el diccionario de Oxford, se refiere a aquello que involucra cuestiones tanto globales como locales, o tiene aspectos de ambas realidades⁶.

Por último, el mundo del *techno* no se caracteriza por identificarse con movimientos o posiciones políticas. Ese matiz internacionalizado, despolitizado, se construye sobre la base de producciones cantadas en las que impera el inglés, y si nos referimos al *techno* más *under*, puro, desnudo o *teknaked*, las producciones en su gran mayoría no contienen letras. Podemos sugerir que la bandera política más destacada del *dance* electrónico, sin habérselo propuesto especialmente, es la diversidad de públicos que alberga y contiene. Los espacios de este movimiento fueron pioneros en abrirse y constituirse en lugares hoy conocidos como *friendly* (amigables). Muchos de esos espacios donde se inició parte del movimiento eran clubes *gay*, que incorporaron en sus pistas a heterosexuales que no encontraban esa música nueva en otros sitios. Del otro lado de la pista, sin embargo, en las cabinas, la relación ha sido y sigue siendo asimétrica. Si bien los *DJ* de *techno* son en general abiertos respecto a los *dancers* que bailan con “su” música, la diversidad en las cabinas no está presente del mismo modo que en las pistas, cuestiones que atraviesan las tres décadas aquí abordadas, con distintos niveles de visibilización en cada *track*.

⁶Ver notas sobre el origen y la utilización de este término en: <https://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20130922/54387862395/local-global-o-glocal.html> <https://debate21.es/2016/01/05/los-limites-de-la-globalizacion-lo-glocal/>

Marco teórico-metodológico

La investigación se inscribe en la problemática de los estudios sociales que, desde diversas áreas, tales como la historia cultural, la antropología cultural y la sociología de la tecnología, entre otras, abordan temas referidos a la música electrónica, los ámbitos de diversión y baile recreativo vinculados al uso de drogas de diseño, los movimientos culturales híbridos, así como al estudio social de las tecnologías y los sistemas tecnológicos socioculturales. El alcance de esta investigación no se restringe al abordaje desde una sola disciplina. Se pretende relacionar diversas áreas de las ciencias sociales como la historia social, la historia cultural, y los estudios sociales de la ciencia y la tecnología, ya que enfoques monodisciplinares resultan insuficientes para abordar la multidimensionalidad del objeto de estudio.

En los últimos años surgieron propuestas de revisión de los conceptos utilizados para definir las tecnologías abandonando su concepción original determinista (social o tecnológica), para pasar a concebirlas de manera constructivista relativista. De acuerdo con Hernán Thomas (2008), estos trabajos se proponen romper con las interpretaciones que conciben a los artefactos y sistemas como meros derivados de la evolución tecnológica (determinismo tecnológico) o simples consecuencias de los cambios económicos, políticos o culturales (determinismo social). La tensión determinista sólo puede ser superada por un abordaje que intente captar la complejidad, es decir abrir la “caja negra” y explicar, los procesos de cambio tecnológico y social. Estas propuestas teóricas evitan distinciones a priori entre “lo tecnológico”, “lo social”, “lo económico” y “lo científico”, proponiendo en cambio hablar de “lo socio-técnico”.

En tal sentido, Trevor Pinch (2008) afirma que “una pieza de tecnología adquiere su significado dentro de grupos sociales más amplios. Más que desarrollarse bajo su propia lógica técnica inmanente [...] las tecnologías adquieren significados en el mundo social y estos significados dan forma y constriñen el desarrollo de una tecnología” (p.84). Son estos significados los que en gran medida construyen el funcionamiento/no-funcionamiento de las tecnologías. Según Pinch (2008), el origen de la palabra “tecnología” proviene del griego *techne*, que significa arte u oficio e incluye las acciones de las artes mecánicas. Sin embargo, hoy en día se cree que la tecnología son los artefactos, procesos y máquinas y que el conocimiento es utilizado para su diseño y uso. Ahora bien, las cosas no han sido siempre como aparentan ser en la actualidad, de aquí la importancia del análisis histórico que expone cómo potencialmente dichas cosas podrían haber sido y son diferentes.

Las tecnologías y los grupos sociales en los que éstas adquieren su significado se entrelazan en un marco conceptual, un modo de prácticas (Pinch, 2008). Esta propuesta nos impulsa a plantearnos cómo es que ciertas tecnologías utilizadas en el *techno*, son significadas y resignificadas en procesos sociales tecnocognitivos, histórica y espacialmente situados, particularmente en el Río de la Plata. Estas herramientas analíticas nos permiten comprender cómo las tecnologías típicas del movimiento se articulan con los grupos sociales en los que interactúan.

Opuesto a los enfoques teóricos en los que los procedimientos tecnológicos son presentados como elementos autónomos, neutrales y universales, cuyo funcionamiento está determinado por sus propiedades intrínsecas, en el abordaje constructivista relativista los procedimientos tecnológicos son considerados como el resultado de una articulación social, política, económica y cognitiva (Santos y Thomas,

2012). Así, el análisis socio-técnico resulta particularmente adecuado para comprender procesos de circulación de saberes y prácticas en términos de significación, resignificación, hibridación, tensión y controversia. En un análisis de estas características, las tecnologías son definidas como un conjunto de acciones (cognitivas, artefactuales y práxicas) realizadas de manera consciente por los humanos para alterar o prolongar el estado de las cosas (naturales o sociales) con el fin de que desempeñen un uso o función (Thomas, 2015).

El problema de investigación se aborda en diferentes niveles de análisis:

1. Los artefactos: instrumentos y soportes musicales. Tecnologías analógicas y digitales. Características de los espacios donde se desarrollan estas prácticas. Drogas para su uso recreativo.
2. Los conocimientos: relevamiento de los diferentes conocimientos tecnológicos aplicados por los diversos usuarios, *DJs*, productores, organizadores, técnicos, *dancers*.
3. Las prácticas: composición, escucha, baile, consumos, circulación de conocimientos.
4. Abordaje socio-técnico: análisis integrador del proceso de construcción de funcionamiento/no-funcionamiento.

De acuerdo con Thomas, Becerra y Bidinost (2019): El “funcionamiento/no-funcionamiento” de los artefactos, organizaciones, programas, instituciones, etc. (en este trabajo del *dance* electrónico en Argentina), no es inmanente a éste, ni resulta de la simple asignación de sentido generada por los actores, “sino que es una contingencia que se construye social, tecnológica, política, científica, cognitiva y culturalmente” (2019, s.n.). Se trata de una relación interactiva entre humanos

y no humanos que se vinculan como parte de una alianza socio-técnica. Resulta “de un proceso contingente de co-construcción socio-técnica en el que intervienen elementos heterogéneos: artefactos y sistemas, conocimientos, regulaciones, materiales, financiamiento, desempeños técnicos, prestaciones, gustos y preferencias de los usuarios” (2019, s.n.). Asimismo, la construcción de funcionamiento de una tecnología como proceso auto-organizado se integra a una alianza socio-técnica. Esta herramienta analítica hace posible la reconstrucción de una coalición de elementos heterogéneos implicados en dicho proceso. Una coalición auto-organizada, de alineación y coordinación de actores sociales, artefactos, condiciones ambientales y materiales, conocimientos, recursos económicos, ideologías, regulaciones, instituciones, que posibilitan o impiden la generación, producción, adopción, uso, estabilización, y la construcción de funcionamiento/no funcionamiento de una tecnología (Thomas, Becerra, Bidinost, 2019).

Por su lado, María Julia Carozzi (2011) problematiza desde la antropología sobre la división entre mentes que hablan y cuerpos que se mueven, un trabajo de gran importancia para abordar cuestiones relacionadas a las prácticas de baile, el entretenimiento, y los lenguajes no hablados.

La metodología de trabajo es producto de una combinación de técnicas cualitativas. Mediante una clasificación más específica para el abordaje de nuestra información historiográfica, aquí se emplean técnicas de observación de documentos, los cuales hoy en día son de tipos muy diversos y sobre soportes múltiples. Estas técnicas tienen la particularidad de ofrecer siempre una observación mediata de los hechos (observación de documentos escritos, sonoros, visuales, prensa, redes sociales, entre otros). También se utilizan aquí técnicas de observación

directa, aquellas que construyen los propios documentos. Específicamente, aquí se aplican técnicas de observación directa intensiva como entrevistas⁷ y la observación o intervención participante.

Como herramienta de análisis, se implementa aquí una definición operacional en la cual se considera que *techno* no es simplemente un género más, sino una “filosofía” de la música para bailar, es *dance* electrónico, producto de los convulsionados cambios socioculturales, políticos, tecnológicos y económicos producidos a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. Para narrar y analizar esta historia, es necesario señalar una distinción. Se suele escuchar hablar de música electrónica, fiestas electrónicas, *DJs* de música electrónica, sin embargo, resulta fundamental desnaturalizar la idea de música electrónica, devolverle su dimensión histórica y explicar a qué se refiere en esta investigación. Para rastrear los orígenes de la música electrónica, es preciso remontarse a las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, que comenzaron a experimentar con tecnologías vinculadas a la electricidad para crear y producir nuevos sonidos (Blánquez y León, 2018). “Las músicas electrónicas nunca habrían aparecido sin una primera traición, firmada, ésta, por las vanguardias artísticas del siglo XX. Traición a las concepciones burguesas del arte que hizo posible la creación de músicas a partir de máquinas insignificantes”. (Kyrou, 2006, p.39)

“El Theremin [...], un instrumento musical inventado por el ruso Leon Theremin [...], en 1919 [fue] sin duda uno de los primeros instru-

⁷La construcción de fuentes orales como complemento de la documentación escrita y audiovisual es sumamente adecuada para el desarrollo de una historia reciente como la que se plantea en esta investigación.

mentos electrónicos” (Moreno, 15 de junio de 2020). No obstante, recién en la década de 1960, con la invención del sintetizador, es posible advertir cómo el uso de un instrumento musical electrónico se tornó comercial, industrializado. Es decir, se produce música electrónica de manera relativamente masiva, podemos decir popular, desde al menos dos décadas antes del inicio del período que aborda este trabajo. Se observa su aplicación en bandas de *rock*, música *disco*, en el *pop*, y en grupos pioneros del *techno* como Kraftwerk (Pinch y Trocco, 2002). Según Blánquez y León Morera (2018), que también sostiene esta idea, música electrónica es tanto Kraftwerk, un grupo con lenguaje nuevo impulsado por las ansias de innovación, como Depeche Mode, un cuarteto de *pop* que sustituyó guitarra, bajo y batería por sintetizadores. Lo es tanto el *rock* metronómico de Neu, como la creación de Derrick May en el Detroit de 1987. Música electrónica es *techno* y *house*, pero también el *pop* que emplea máquinas, *samplers* y cajas de ritmos. Por lo tanto, en este trabajo, las producciones musicales vinculadas al uso de sintetizadores y otros instrumentos electrónicos como las cajas de ritmos Roland TR-77, CR-78, y TR-808, previas a la creación de la Roland TR-909, pueden ser interpretadas en general como música electrónica. Incluso el modelo previo, la TR-808, funcionó de un modo diferente.



Roland CR-78



Roland TR-808

Aquí se hace referencia al *techno* o *dance* electrónico a partir de la implementación de la TR-909 en la músicaailable hacia mediados de los '80, vinculada a los procesos de construcción socio-técnica que significaron su funcionamiento junto al de otras tecnologías como el disco de vinilo, sintetizadores, y a la expansión masiva del uso de éxtasis como estimulante elegido por las y los cultores del movimiento estudiado.

| TRACK 1 |

Orígenes del *dance* electrónico: resignificación de su construcción en Argentina (1988/89-1995)

A mediados de la década de 1980 se produjeron una cantidad de transformaciones significativas en la música y las prácticas de baile ligadas al entretenimiento. Estos procesos de magnitud internacional en los cuales la configuración social, cultural, económica, política y tecnológica de Argentina desempeñó un rol destacado, requieren de una interpretación acerca del período en que el *dance* electrónico conquistó el mundo, con especial énfasis puesto sobre el fenómeno local. Es posible identificar un ámbito fundamental de origen en los EEUU, donde empezó a bailarse *techno* y *house* en las discos *gay* y afroamericanas de Detroit y Chicago durante la segunda mitad de los '80 (Reynolds, 2017). A su vez, destacamos el rol de Alemania, desde Kraftwerk⁸, pasando por el Franckfurt *beat*, hasta que Berlín se posicionó como capital mundial del *techno*, tanto como centro de producción musical como por ser la sede del *Love Parade*, uno de los festivales masivos más conocidos de *dance* electrónico a nivel internacional, y de algunos de los clubs *underground* más destacados y emulados en el resto del mundo (*Berghain*, *Tresor*). Entre 1985 y 1995 también se gestó una movida muy significativa en Amberes, Bélgica, sucesora del *new*

⁸Kraftwerk, considerada como la banda más alemana de las bandas alemanas, influyó de manera extraordinaria desde su formación en 1968 hasta la actualidad. Acercaron la música electrónica hacia nuevas fronteras abriendo paso, al *techno*, a la *rave*, al *house*, al hip hop, entre otros géneros.

beat, aunque su impronta no haya sido reconocida internacionalmente. En una sociedad con larga tradición de baile social recreativo, allí donde se prensaron los primeros discos de baquelita. Así lo refleja el documental de Devillé (2012) *The sound of Belgium*, y una cantidad de clásicos de los más bailados de la época como *Headhunter*, de Front 242. Por entonces, mientras Ibiza, Londres y Manchester (conocido el movimiento como *Madchester*) estaban listas para experimentar el “Segundo verano del amor”, Buenos Aires y México se preparaban para colocarse como las capitales latinoamericanas (de habla hispana) del *dance* electrónico, dada la destacada importancia de ambas como centros culturales a lo largo del siglo XX.

Diversas tecnologías son parte constitutiva de estos fenómenos, entre las cuales algunas de ellas resultan de carácter central. Soportes analógicos y digitales como el disco de vinilo y el *compact disc* (CD), instrumentos musicales electrónicos que se sumaron a los ya célebres sintetizadores. En la entrevista realizada en Buenos Aires en mayo de 2018 al DJ y productor argentino Mariano DC (M DC), éste cuenta que el sonido del *techno* como lo conocemos hoy en día se debe al diseño y producción de un instrumento musical que salió al mercado en 1984, la caja de ritmos Roland TR-909:

A mediados de los ochenta, [...] en manos de jóvenes productores de música de Detroit y Chicago, el TR-909 comenzó a aparecer en discos que se convirtieron en los clásicos de una nueva escena musical [...] la máquina que dio vida a la música *dance*. (Roland, s.f. la traducción es propia)

La utilización de este instrumento electrónico por parte de numerosos músicos, junto a la expansión y consumo masivo de éxtasis

(MDMA), la droga de diseño a la medida del *dance*, encontraron entre los *dancers* de las pistas globales los elementos precisos de una fórmula alquímica para bailar. Las drogas de diseño son elementos constitutivos del *dance* electrónico, por lo cual resulta imprescindible comprender cómo funciona, o no, esta tecnología en los espacios donde se producen las fiestas en las que, como sostiene Reynolds (2017), el éxtasis es el acicate, un impulso o estímulo inseparable del movimiento cultural objeto de estudio en este trabajo. Las estrategias de reducción de daños, como el análisis de las drogas en la propia fiesta o la instalación de puntos de atención médica y ambulancias para casos de emergencia, constituyen formas de construcción de funcionamiento.

Del mismo modo, la negligencia o la falta de interés por reducir daños llevan a formas de construcción de no funcionamiento, tales como la venta de agua (indispensable para bailar durante horas sin deshidratarse) a precios elevadísimos en algunos casos, o la falta de previsiones sanitarias frente a casos de descompensación o intoxicación. Estas formas de construcción de funcionamiento/no funcionamiento no dependen solamente de decisiones y prácticas de los actores del sector privado. También reposan en las dinámicas de desenvolvimiento del sector público. Es en este punto en el que entran en juego las relaciones paraestatales entre entidades públicas, agentes gubernamentales y actores privados. En un ámbito en el que se consumen drogas como elemento fundamental, prohibidas por ley, es inevitable que se genere una dinámica de “colaboración” con “la autoridad” que, en términos socio-técnicos y en lenguaje criollo, decidimos denominar como “tecnología de la coima”.

Desde otro ángulo del análisis, decir *techno* también es referirse al tronco principal de un género dentro de la música electrónica, del cual se desprenden tres estilos bailables: *techno*, *house* y *trance*. Como

sostiene M DC en una entrevista realizada en un sitio especializado del *dance* electrónico local, el *techno* es de los pocos estilos de música electrónica que no respeta reglas. El *house*, en cambio tiene algunas:

[En] las líneas de bajos la primera nota cae en negra; en el *trance* se caracterizan por cierta calidad de audio. Pero creo que el *techno* es más *freestyle* [...] es el estilo que sigue siempre evolucionando y va a seguir haciéndolo. (Levensohn, 24 de mayo de 2019)

Estos estilos también tienen otras características distintivas entre sí, habitualmente el *techno* es más rápido que el *house*, y en general este último se incluyen *vocals* –letras cantadas, generalmente *sam-pleadas* y secuenciadas– en las producciones. Por su parte, el *trance* incorpora melodías características de su estilo. Estos son sólo algunos de los rasgos distintivos entre estos tres géneros troncales del *dance* electrónico. Para una caracterización minuciosa, sería necesario un espacio del que no disponemos en este trabajo⁹.

Estos estilos inauguraron una configuración de prácticas y consumos culturales vinculados a la música y el baile en todo el mundo. Por estas razones es posible interpretar que el *techno* no es simplemente un género o un estilo más, se trata de una “filosofía” del *dance*, de la músicaailable y la diversión, se relaciona con una forma de vida, con características propias, que delimita ciertos públicos, e incorpora actores sociales y tecnológicos a una puesta en escena que va más allá del consumo musical. Durante los primeros años, ni en el movimiento local y ni en el internacional estaba definida la cuestión de los estilos musi-

⁹Para profundizar ampliamente sobre la caracterización de estilos de música electrónica ver: Blánquez, J., y León Morera, O. (2018); Kyrou, A. (2006); y Reynolds, S. (2017).

cales y los públicos, por componerse de una mezcla de “todo un poco”, era habitual escuchar y bailar *house*, *techno*, *acid house*, incluso muchas veces mezclados estos estilos con *pop* y con *rock*, según las capacidades materiales disponibles. Ocurrió recién a partir de la segunda mitad de la década de los '90, cuando el *dance* electrónico se especializó y fragmentó (DZn, junio 2018) a medida que se incrementaba la cantidad de *dancers* dispuestos a “bailar con las máquinas”. En el *dance*, los nuevos sonidos y ritmos propulsaron las nuevas formas de componer y de bailar. El baile, al igual que el *techno*, se liberó de las reglas. Los pasos de los *dancers* rompieron los moldes y la fórmula clásica de la pareja de baile se disolvió en un encuentro de seres danzantes independientes entre sí en lo corporal pero comunitarios en su plano espiritual. Las letras de las producciones cantadas adquirieron un concepto diferente al de las canciones y los temas de otros géneros musicales, de los que el *techno* se supo mantener apartado. La idea tradicional de canción cobró un nuevo formato (Reynolds, 2017; Lenarduzzi, 2012) y, en general, las letras de las producciones cantadas, son en inglés.

Con el correr de aquellos años inaugurales de la escena, la característica ecléctica de estilos musicales, prácticas, espacios, *DJs* y *dancers* se diversificó en su composición. Como sostiene Ana Clara Camarotti (2008), la diversión nocturna se ha convertido en un fenómeno colectivo con gran diversidad en la oferta de clubes, discotecas, fiestas. Entre los grupos que frecuentan estos espacios, existe una clara distinción. “En cada uno de ellos se establecen estrategias de acción y de consumo, que permiten compartir con el resto del grupo una ética y una estética, a la vez que otorgan una identidad diferenciada del resto de los otros grupos” (s.n.). Se trata de fenómenos de magnitud global entre los cuales los actores locales cons-

truyeron sus propios significados. Comenzamos por indagar sobre los orígenes de aquellos nuevos ritmos bailables, estilos musicales, formas de bailar, espacios de relación, actores, y configuraciones culturales socio-técnicas innovadoras.

Las pistas entre Ibiza, Argentina, México y Uruguay

Al ritmo de los sonidos innovadores surgidos especialmente en Detroit, Chicago y Berlín, entre otros centros de producción, y con el consumo masivo de drogas de diseño como el éxtasis en Europa (luego de haber sido prohibido en los EE.UU.), durante los veranos del '88 y '89 se produjo, especialmente en Inglaterra y en Ibiza, el estallido de una innovadora forma de vínculo entre el baile, las drogas y la música, expresada en fiestas muchas veces “interminables”, que se reprodujeron por todo el mundo durante los años sucesivos.

Berlín se posicionaba a futuro como centro del *techno* mundial al editar las primeras realizaciones del festival *Love Parade*. En Europa y en el resto del mundo se construían nuevas formas de producir, consumir y bailar música *dance* electrónica. Como señala el portal *i-D*,

La “revolución” comenzó con cuatro muchachos británicos de los suburbios que subían a un vuelo a Ibiza. Los *DJs* Paul Oakenfold, Johnny Walker, Danny Rampling y Nicky Holloway se dirigieron a la isla Balear en 1987 en busca de algo más que sol, arena y jarras hechas de cerveza. (Baines, 6 de febrero de 2018, traducción propia)

Durante los años anteriores, desde 1983, el club *Amnesia* había introducido un nuevo *DJ* residente, conocido en la isla como Alfredo, hoy considerado el padre del ritmo balear, destacado por su habilidad para mezclar géneros como el *disco*, el *pop* y el *house*, y por su “magia” para hacer bailar a toda la pista. En Ibiza, uno de los destinos de fiesta

más visitados, el DJ argentino Alfredo Fiorito posicionó a *Amnesia* a la cabeza del movimiento que había en la época en la isla (*Amnesia Ibiza*, s.f.). Danny Rampling afirma en una entrevista que Alfredo es el más grande DJ de todos los tiempos (*Mixmag*, 18 de septiembre de 2010). Sin embargo, como sostiene DZn:

El ritmo balear o *balear sound* fue, en lo musical, lo peor que le pudo pasar al *dance*, ya que se mezclaba cualquier estilo, con lo que se podía, como se podía, de acuerdo con los discos a los que se tuviera acceso en aquel momento en Ibiza. (DZn, entrevista para esta investigación, Buenos Aires, junio de 2018)

Luego de esa consideración, remarcó con ironía: “Yo no me olvido. Nuestros cuerpos han sido testigos”. Algo similar destaca Lenarduzzi (2012) “DJ Alfredo construyó su estilo a partir de la escasez, apelando a lo que estaba disponible” (p.143) Por aquellos años, la “noche ibicenca” se centraba en las discotecas. En club *Pachá*, que desde 1973 agitaba las noches en Ibiza, el DJ rioplatense Carlos Díaz estuvo durante sucesivas temporadas al comando de la cabina del *Zenith*, un club dentro del mismo *Pachá*. Como recuerda LN (agosto 2019) durante una entrevista, el *Ku* (luego llamado *Privilege*), deslumbraba con su enorme pirámide de vidrio, la gran piscina, y las mega escenografías en las que se presentaban shows eróticos de alto voltaje. En 1989 se inauguró en Ibiza el mítico club *Space* que, de acuerdo con GM (junio 2018), se convirtió con los años en un tópico insoslayable de la fiesta balear, funcionando con una doble temporalidad: el horario nocturno, que era visitado por un público netamente turístico, y el *after hour*¹⁰, que

¹⁰Son espacios de fiesta que abren sus puertas aproximadamente a las 7:00 am., al cierre del horario nocturno, y permanecen abiertos al público al menos hasta el mediodía.

funcionaba desde las 7:00 hasta las 14:00, horario durante el cual concurría un público distinto del nocturno, que previamente había recorrido los otros clubes de la isla y acababa la larga jornada de drogas y baile en el que, probablemente, haya sido el *after hour* más conocido en todo el mundo. Los eventos de inauguración y cierre de temporada de *Space* solían extender la fiesta durante 24 horas.

Antes de iniciarse la relación con la escena europea hacia fines de la década de 1980, en Argentina no era habitual escuchar o bailar *techno*, *house*, o música electrónica, como se popularizó años más tarde, sólo existían algunos clubs y discotecas donde comenzaban a promoverse estos estilos, como *New York City*, *Freedom* y *Bunker*, lugares pioneros para la escena local, recuerda Hb (octubre 2019). En particular, en Buenos Aires y los centros urbanos rioplatenses, predominaban las prácticas relacionadas a escuchar bandas de *rock* y de *pop* argentinas e internacionales que marcaron los '80. Parafraseando la canción de Pablo Milanés *El tiempo pasa*, Luca Prodan, líder de Sumo, una de las bandas de *rock* más apreciadas de los '80 en Argentina, anticipó en el tema *Años*: “El tiempo pasa, nos vamos poniendo tecnos”. Y estaba en lo cierto.

Este movimiento innovador se fue asentando sobre las bases del *dance* de las discotecas y los clubes de las décadas de los '70 y los '80, donde se bailaba música *disco*, *pop* y *rock*, este último habitualmente ejecutado en vivo. Vale destacar, entre otros, el rol que desempeñaron artistas argentinos del *rock&pop* como Charly García con sus clásicos *Clix modernos*, Federico Moura con *Virus*, Daniel Melero y *Los encargados*, quienes utilizaron cajas de ritmos y sintetizadores en sus producciones y presentaciones desde los tempranos '80. De todos

Esta es una práctica habitual de la cultura dance electrónica y el techno.

modos, como señala Gallo (2014), ubicar una fecha o un hito como el nacimiento del *dance* electrónico en Argentina es imposible e inútil, ya que se trata de un cúmulo de hechos y transformaciones sociales, culturales, políticas, tecnológicas y económicas, internas y externas, que posibilitaron su origen y posterior consolidación.

En la construcción del movimiento “glocal” podemos identificar dos tipos de configuraciones de organización y equipamiento. Por un lado, comenzaron a instalarse clubes y discotecas con capacidad para gran cantidad de asistentes. Por otro, surgieron clubes de menor tamaño, con prácticas enmarcadas en dinámicas más íntimas, de “culto”, con fines artísticos en muchos casos.

Durante los primeros años de la década de 1990, se destacaron algunos espacios. Según Ene (abril 2020), en 1991, *D’ Light*, una de las discotecas más importantes de Buenos Aires durante ese año, ubicado en Araújo y Güemes en el barrio de Palermo, constituyó un híbrido donde se comenzaron a mezclar estilos como *pop* y algo de *rock* con *techno* y *house*. Al continuar sus largas “noches” a veces hasta el mediodía, este lugar se convirtió en uno de los primeros *after hour* conocidos de la ciudad.

A partir del control de la hiperinflación por el plan de convertibilidad y la consecuente apreciación del peso argentino (AR\$1=US\$1 entre 1992 y 2002), los movimientos de actores humanos, artefactos, drogas, música, y un cosmopolitismo que se aceleró con “el dólar barato”, comenzaron a preparar el escenario para instalar a Buenos Aires como la capital hispano-sudamericana¹¹ del *dance* electrónico.

¹¹Son espacios de fiesta que abren sus puertas aproximadamente a las 7:00 am., al cierre del horario nocturno, y permanecen abiertos al público al menos hasta el mediodía. Esta es una práctica habitual de la cultura *dance* electrónica y el *techno*.

El proceso de globalización y la propia historia de Buenos Aires y de Argentina como una de las capitales culturales de Latinoamérica contribuyeron a este afianzamiento.

En 1992 se inauguró *El cielo*, en el complejo Punta Carrasco de la costanera norte, donde podía verse habitualmente a Diego Maradona o a figuras como Madonna en su paso por Buenos Aires. Según el relato de DZn en una de las entrevistas, *El cielo* fue la única discoteca que tuvo como residente a un *DJ* británico, Steve Lee, durante todo un año desde su inauguración. Por su parte, emulando al legendario *Pachá* de Ibiza se instaló en la Reina del Plata *Pachá* Bs.As., a orillas del río, en la costanera norte. Allí funcionó entre 1993 y 2016, y contó entre los *DJs* residentes a Hernán Cattáneo, que años más tarde, al regresar al país tras su trabajo en Europa durante diez años, fue declarado personalidad destacada de la cultura porteña (*La Nación*, 29 de mayo de 2018). Durante 1993, *Pachá* funcionó en un comienzo por la transferencia de equipamiento y organización desde el club del Mediterráneo, ya que el edificio construido a la vera del Plata para su instalación tenía un estilo arquitectónico muy similar al de Ibiza, además de haber trasladado a Buenos Aires a gran parte del *staff* del *Pachá* de las Pitiusas



Pachá Ibiza-Bue

(como se llama al conjunto de islas formado por Ibiza y Formentera, rodeadas por numerosos islotes) para su año inaugural. Como relata Nma (enero, 2020), este modelo inicial duró sólo unos cuantos meses, ya que el *staff* fue reemplazado por uno local. Incluso, luego de un tiempo, el club enfrentó conflictos legales a causa del nombre, por lo cual tuvo que reemplazar la denominación original *Pachá* por *Clubland*.

Si bien este libro se focaliza especialmente en el *dance* en Buenos Aires, son destacables las escenas de Córdoba y Uruguay. El club *Space* en Punta del Este¹² “es considerado el primer concepto auténtico de música *dance* en Sudamérica traducido en formato de megaclub, nominado en dos oportunidades como “Best Club in Southamerica” según la revista inglesa especializada *MUZIK* (award 92/93)” (Mr. Night, 2013). De acuerdo con el testimonio de numerosos entrevistados, Punta del Este –el balneario oriental que representa un apéndice porteño en los veranos– llegó a ser conocida como la Ibiza sudamericana.



Space Ibiza-Punta del Este

Durante los primeros años que aborda esta investigación, fue habitual que se estableciera un ida y vuelta de *DJs*, *dancers*, artistas, productores, entre Ibiza, Buenos Aires y “La Punta”, recuerda XfX (febrero, 2019). Este movimiento

transecuatoriano, verano tras verano, provocó a su vez que quienes llegaban a Punta del Este desde Europa indefectiblemente pasaran por

¹²Space with No Time (tribute to Space Punta del Este) mixed by FG <https://www.mixcloud.com/gonzalezfer/space-with-no-time-tribute-to-space-punta-del-este-mixed-by-fg/>

Buenos Aires, muchos de ellos para quedarse por un tiempo. Resultaron también inevitables las transformaciones en la escena de Montevideo, además de generarse un triángulo turístico y sociocultural vinculado al *dance* y el *techno* que incluyó a Córdoba como la capital mediterránea del *techno* local. A *Pachá* Buenos Aires y *Space* Punta del Este, en la costa bonaerense, se sumó *Ku* Pinamar, como parte de la expansión del *dance* desde Ibiza hacia el Río de la Plata.

Al proceso de esta novedosa co-construcción socio-técnica, desde inicios de la década de 1990 comenzaron a sumarse diversos clubes, y a producirse fiestas y *after hours* ligados fundamentalmente con el *underground*, o *under*. Estos escenarios, vinculados al “culto” del *techno* y el *dance*, generaron durante las últimas tres décadas la profusión de una cantidad de artistas locales, además de proporcionar el escenario para la presentación de artistas y productores internacionales. En este *track* analizamos específicamente la dinámica que se construyó en sus inicios. Eran los años en que *Plastic Dreams*, de Jay Dee (1993), se convirtió en un “himno” de la noche y el *dance* electrónico, según *LN* (agosto 2019).

De acuerdo con numerosos y coincidentes testimonios, *El Dorado*, inaugurado en 1991, atraviesa transversalmente las tres décadas abordadas en este trabajo, ha dejado su marca indiscutida en la escena *under* porteña. También surgieron clubes como *Age of communication*, un espacio innovador inaugurado en 1992 en la esquina de Reconquista y Marcelo T. de Alvear en el *Down Town* porteño, que marcó fuertemente la escena *dance* local, recuerda LSk. Club *Morocco*, inaugurado en 1993, constituyó un ícono del *under* y del *dance* en los '90. “Cuando, a mediados de mayo [de 2001], *Morocco* baje definitivamente sus persianas, más que un reducto particular devenido clásico de la noche quedará cerrada una etapa –relata Diana Ruibal, una de sus socias

fundadoras-. Desaparecerán el último ícono del *under* y la diversidad que en los '90 caracterizó a un circuito de Buenos Aires movilizador, sensible, señalado también por *Ave Porco* y *El Dorado*, debilitado, pero aún sobreviviente” (*La Nación*, 30 de marzo de 2001).



En este flyer tríptico de *Morocco* se destacan el precio de la entrada, igual un peso a un dólar, y la posibilidad de invitar a artistas de NY tales como Miss Honey Dijon, una *DJ drag queen* reconocida en el mundo, y a Daz Sound, de UK. *Morocco* fue sin dudas uno de los clubes del *under* más destacados e influyentes de Buenos Aires en los '90.

Ciertamente, estos clubes fueron algunos de los espacios pioneros más influyentes de Buenos Aires en materia de diversidad y apertura de género, señala Hb, en un contexto histórico en el que aún no era habitual dar este tipo de discusión. Sin embargo, como veremos en el tercer *track*, la apertura diversa en estos ámbitos se dio de un modo asimétrico. Las cabinas reservadas casi exclusivamente para ser

conducidas por varones, en general heteronormados, se abrieron a la diversidad en menor medida que las pistas. Si bien una artista como Carla Tintoré tuvo sus espacios como *DJ* residente en *Age of Communication* y en Club *Morocco*, y en este espacio se presentó una figura como la *DJ drag queen newyorkina* Miss Honey Dijon, estas escenas no se producían habitualmente como prácticas cotidianas.

Estos clubes, discotecas, fiestas independientes, se co-construyeron en relaciones interactivas con *DJs*, productores, bailarines y cultores del *dance* electrónico.

Productores y *DJs*: estimulantes sonoros del *dance* electrónico

Entre los artistas argentinos del período destacamos a: Aldo Hydar; Carla Tintoré; Dr. Trincado; Carlos Alfonsín; Diego Ro-k; Diego Cid; Hernán Cattáneo; Carlos Díaz; Mariano DC; Pandý; Cristóbal Paz, entre otros. Respecto del campo local de desarrollo profesional de *DJs* y productores, el *DJ* argentino Pandý (Pdy) cuenta en la entrevista realizada el 16 de mayo de 2018 que la profesión de *DJ* fue elitista hasta la llegada de internet y los formatos digitales de producción y consumo de música. En Argentina, por ser una profesión no muy bien remunerada, comprar vinilos y equipos resultaba muy costoso, por lo cual era accesible para pocos. Lo que emparejó las cosas para él fue el mp3, que permitió que cualquiera pudiera bajar música gratis de internet y ser *DJ*, mezclando con computadora, algo que algunos *DJs* profesionales de las primeras generaciones del *techno* ven como negativo, como pérdida de calidad. Este fenómeno coincide aproximadamente con la entrada al tercer milenio, cuenta.

De dichos procesos también son parte constitutiva *DJs*, productores y artistas internacionales que durante los años abordados en esta

investigación se presentaron en Argentina, algunos en reiteradas oportunidades, otros que se han quedado a vivir en la región, dejando su propia huella en el *dance* electrónico local.

En la entrevista realizada al DJ francés Bruno Gervais (BG), radicado durante diez años en Uruguay, cuenta que a principios de los '90 la *Locomotive* de París, donde trabajaba junto a Laurent Garnier, abrió una sucursal en Montevideo. En 1993 le ofrecieron ir allí como representante del sonido parisino de la época, y así empezó su experiencia rioplatense. De a poco se hizo conocer en Montevideo y luego en Buenos Aires. Siempre estuvo relacionado con el *underground* de la escena. Compartió cabina con casi todos los DJs locales. Desde 2002, luego de la crisis que azotó a la región, se mudó a New York. Vuelve a Uruguay un par de veces al año para disfrutar del país que ama, de sus amigos allí y para poder tocar para un público entendido que no ha encontrado en ninguna otra parte del mundo. Percibe que el público rioplatense es culto, sabe de música, escucha, disfruta y responde. No hay mejor público para un DJ, asegura Bruno. Un artista europeo llega con su impronta a Sudamérica, y enamorado del Río de la Plata decide quedarse en Uruguay por una década. Un testimonio clave para dar cuenta de alguna de las particularidades que ostenta la escena local.

Desde México, llegó también a la Argentina Xavier Fux. El “talento mexicano de exportación”, como lo presentó la revista *dj concept* en una de sus tapas, nos cuenta en la entrevista realizada en febrero de 2019 que su primer contacto con la escena *techno* y el *dance* electrónico fue en Ibiza en 1988, donde ha vuelto temporada tras temporada desde entonces.

Durante esos primeros años en Ibiza, Xavier recuerda haber conocido a Guille Modini (de Argentina) y a Daniel Zen (de Uruguay,



Tapa *Dj Concept*

aunque reside en Argentina desde niño). Juntos desarrollaron entre 1993 y 1996 un ciclo de fiestas con un estilo inédito para el ámbito rioplatense: *Dolphins Dreaming*. Su edición inicial fue la primera fiesta de su tipo en Sudamérica, a orillas de la laguna de José Ignacio en la costa uruguaya, en enero de 1993. En esa oportunidad estuvo presente Charly García y muchos de los asistentes acabaron bailando desnudos en la laguna, recuerda DZn. En agosto de ese mismo año

produjeron la segunda edición en Las dalias, Ibiza. En 1994 realizaron la tercera en Córdoba, para la inauguración de la discoteca *El sol*.

Había arraigado en la región una nueva escena *dance* resignificada en configuraciones “glocales”. Dichas configuraciones se enmarcaron en un movimiento global que produjo construcciones cosmopolitas, mundializadas, internacionalizadas. Clubes, grandes discotecas, fiestas al aire libre, sótanos *underground*, clubes *after hour*, *DJs* y *dancers*, productores, organizadores y viajeros construyeron funcionamiento local a partir de relaciones entre elementos heterogéneos configurados en alianzas socio-técnicas, en las que se expresa dicho funcionamiento. Todos estos espacios y los artistas que en ellos manifestaron sus creaciones y presentaciones lo hicieron en interacción con diversas tecnologías y artefactos. Estos, muchas veces funcionaron y perduraron, así como otras pasaron al olvido rápidamente. No obs-

tante, el funcionamiento al que se hace referencia no es intrínseco a las tecnologías mismas, ni a su diseño, sino que son los usuarios quienes las incluyen a sus prácticas o no. Para la construcción social de la tecnología es clave la idea de que un artefacto tecnológico adopta su significado dentro de grupos sociales amplios. “Más que desarrollarse bajo su propia lógica técnica [...], las tecnologías adquieren significados en el mundo social y estos significados dan forma y constriñen el desarrollo de una tecnología” (Pinch, 2008, p.84). Por lo tanto, resulta indispensable cuestionar las posiciones que interpretan la agencia de los actores sociales divorciada de las tecnologías y viceversa, para restituirle su carácter socio-técnico. En el próximo apartado analizamos tecnologías de producción, consumo, equipamiento y organización durante la segunda mitad de los '80 y la primera de los '90, que construyeron funcionamiento/no funcionamiento en el *techno* o *dance* electrónico local.

Cajas rítmicas, sintetizadores y discos de vinilo

Diversas controversias se han planteado en torno al disco de vinilo, los usos y las prácticas a su alrededor. Durante la década de 1980 apareció en el mercado de la música una tecnología digital, el CD. Hasta entonces sólo se contaba con soportes analógicos como la cinta abierta y el disco de vinilo. En una de las entrevistas realizadas a Pdy en mayo de 2018, recuerda que la cinta abierta se usó hasta la década de 1990, y se dejó de usar cuando la computadora copó el mercado. Cuenta que cuando trabajaba en Radio Mitre, en 1993, usaban cinta abierta para todo. El CD fue ganando lugar entre los usuarios, profesionales y aficionados, razón por la cual hacia mediados de la década de 1990 parecía que este soporte había llegado para reinar por largo tiempo, desplazando de su lugar hegemónico al disco de vinilo. En declaraciones hechas al diario *La Nación*, Hernán Cat-



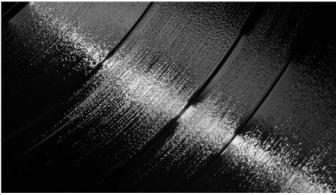
Hernán Cattáneo
(foto: La Nación)

táneo relató: “La gente no sabe que nosotros pasamos música exclusivamente con vinilos. A veces, cuando venís de afuera con vinilos, en la Aduana te dicen: ‘Uy, ¿esto todavía se fabrica?’. El vinilo es una cuestión [...] de sentimiento” (Guerriero, 20 de septiembre de 1998).

Es entonces en este punto donde cobran relevancia los usuarios, especialmente los *DJs*, puesto que fueron quienes independientemente de las tecnologías digitales siguieron apostando al formato analógico tradicional, construyendo su funcionamiento. Ahora bien, de acuerdo con Pinch (2008), ninguna “tecnología en el reino de la cultura de masas puede estudiarse sin referencias a otras formas de producción y reproducción cultural tecnológicamente mediadas” (p.89). Así, directamente vinculada al uso de discos de vinilo aparece la bandeja giradiscos Technics 1200, de gran calidad, alta *performance* y larga durabilidad. En una de las entrevistas, M DC relata que una de las bandejas que tiene, heredada de su padre, es de los ‘70, y que, con algunas reparaciones, aún hoy está en funcionamiento.

Por su parte, BG recuerda que empezó a tocar en 1985 con vinilos, pues no había otra opción en aquel tiempo. Hoy toca con *Ableton*¹³ y un

¹³*Ableton* se fundó en 1999 y lanzó la primera versión de Live en 2001. Sus productos son utilizados por una comunidad de músicos dedicados, diseñadores de sonido y artistas de todo el mundo. Live, Push and Link, software y hardware, únicos para la creación y el rendimiento de la música. Con estos productos, la comunidad de usuarios crea cosas increíbles ayudando a dar forma al futuro de la cultura musical. En: <https://www.ableton.com/en/about/>



Disco de vinilo y Bandeja Technics 1200

controller, y se suma a la discusión acerca del uso de vinilos. Asegura estar cansado de la polémica sobre qué medio se tiene que usar para ser un DJ “honorable”. Dice estar harto de la arrogancia y el esnobismo de quienes asumen (especialmente entre las nuevas generaciones) que al usar vinilos son mejores que los demás. No obstante, el disco de vinilo sigue vigente, no sólo en el mundo del *techno*, sino que ha cobrado nuevo vigor, una vez más por opción de los usuarios. En la actualidad es posible

acceder a colecciones completas en este soporte de producciones de los géneros más variados por fuera del *techno* y la música electrónica, “la asociación de la industria musical americana, ha comunicado que por primera vez desde 1986, los vinilos han vendido más que los CD en 2019, culminando un crecimiento que no ha dejado de aumentar en los últimos 15 años” (Pascual, 22 de enero de 2020).

Por otro lado, surge una controversia entre tecnologías analógicas y digitales respecto de la producción musical planteada en la entrevista entre Pdy y MDC. Para DC, la producción digital con computadora y *software* emula el sonido analógico, en el que se produce el sonido directamente de la electricidad, se escucha electricidad modulada, en procesos que hacen que el tono eléctrico se filtre, se module y genere toda una cadena que lleva al sonido final, es electricidad directa que sale amplificada; en cambio el producto digital es la sumatoria de ceros y unos. Para Pdy, hay

muchísimas variantes para elegir en el momento de producir, asegura que en el *techno* puede haber tantas formas de producir como artistas. Según DC, “cada sintetizador tiene un orden, y en el audio el orden de los factores siempre altera el producto. De acuerdo cómo esté armado el sintetizador, cómo venga la cadena de componentes y procesos es que va a ser el resultado que se obtenga”. Para producir se pueden utilizar diversas máquinas y formas de composición, sobre las que desarrollaremos en el segundo *track*, a la medida de su co-construcción espacio temporal, de acuerdo con la impronta que le adjudique cada productor.

El *techno* no excluye el uso de instrumentos electrónicos como los sintetizadores, previos a la invención de la TR-909. Lo que hace es sumar a la producción esta caja rítmica a la que se le incorporó el sistema MIDI¹⁴. Inicialmente, estos instrumentos eran solo analógicos.

Muchos de los grupos de música electrónica actuales, *DJs* y *remixers* usan sintetizadores analógicos y digitales. Se dice que los experimentos de Derryc May y Frankie Knuckles con una caja de ritmos TR-909 de Roland condujeron al *techno* y la música *house*. Una generación completa de bajo analógico y caja de ritmos Roland son componentes básicos del *techno*. (Pinch y Trocco, 2002, p.322, traducción propia)

En 1984, cuando salió al mercado la TR-909, ya existía un soporte digital como el CD. Sin embargo, recién en la década de 1990 proliferaron tecnologías digitales (sintetizadores, programas como *protools*¹⁵, entre otros), que vinculadas al uso de computadoras e internet aparentaban monopo-

¹⁴Musical Instrument Digital Interface (MIDI) es la tecnología que permitió a los músicos juntar, sincronizar y tocar múltiples instrumentos electrónicos simultáneamente.

¹⁵Ver: <https://www.pro-tools-expert.com/home-page/2018/2/19/the-history-of-pro-tools-1984-to-1993>

lizar los mercados de producción y consumo musical. Sobre estas cuestiones, controversias, pujas y disputas, que en ciertos casos se manifestaron de un modo inesperado, volveremos en los próximos *tracks*.

El éxtasis de la co-construcción *DJs/dancers*

A la dinámica de significaciones de los grupos sociales del *dance* electrónico debe incorporarse la figura del *dancer*. El baile es central en este movimiento, va más allá de las palabras (Gallo, 2015), el éxito de la fiesta depende tanto del rendimiento del *DJ* como del tipo de respuesta que le devuelve la pista, poblada de bailarines aparentemente solitarios quienes sin embargo comparten las mismas sensaciones con el resto (Gallo, 2008; Reynolds, 2017). En la diversidad de propuestas, lo compartido es bailar, el *DJ*, que ocupa en el espacio un lugar más bien anónimo, pero de algún modo “totémico”, representa la devolución que los *dancers* hacen a su *DJ set*¹⁶. Innumerables bailarines noche tras noche construyen formas de funcionamiento. Una escena de baile recreativo que, por su heterogeneidad, pueden ser varias escenas a la vez. La construcción de un actor central, el *dancer*, cuya figura se vincula inevitablemente a la del *DJ*, irrumpe en la escena para transformarla. En este sentido, Carozzi (2011), señala “al *dance* como un tipo de práctica de baile libre donde los movimientos no se evalúan en función de un patrón coreográfico a seguir” (p.34). Otros actores y figuras desaparecen, como la “pareja de baile” clásica de salón, presente desde el tango hasta la disco de *Fiebre de Sábado por la Noche*. Esa figura se desdibuja en la escena *techno*. Los

¹⁶Set en este caso hace referencia a la sesión musical preparada por el *DJ* para su presentación.

cuerpos danzantes rompen los moldes, bailan sueltos, individualmente, pero en una comunidad de *dancers* con características tribales.

La interacción *DJ/dancer* es crucial para comprender cómo se construye la espacialidad socio-técnica que define al *dance* electrónico en relación a los cuerpos. Como un par indisoluble conforman la estructura espacial a través de la música y el baile. Como sostiene Gallo (2011, a), el baile es central para el *techno*, las expectativas de los *clubbers*, *dancers*, *ravers*, bailarines o como se los quiera denominar, son muy altas respecto del *dance*. El éxito de la fiesta y la puesta a prueba de la virtud y el arte del *DJ* se relacionan directamente con la calidad y la cantidad de baile que se despliegue en esa noche de fin de semana tan ansiada durante los días previos. En este sentido, también el *DJ*, o mejor dicho el buen *DJ*, pondera al baile durante su performance.

Esta escena co-construida por jóvenes y adultos, se desata entre el “control” y el “descontrol”. Un “control” que se ejerce supuestamente sobre cuestiones básicamente normativas, legales o ilegales, que no se llevan a cabo del mismo modo en todos los espacios. Y el “descontrol” de un lugar/”no lugar” de diversión, dinamizado por estos dos actores centrales, el *DJ* y el bailarín, mediados por los efectos del sistema de sonido y por una o más drogas a la vez.



Techno, DJs, dancers, clubbers

La diversión nocturna se vincula habitualmente con el consumo de sustancias como el alcohol y las drogas. Según los relatos recogidos de diversas entrevistas, durante estos primeros años abordados, se advierte un consumo minoritario de MDMA-éxtasis en el ámbito local, su uso comenzó a combinarse con otras drogas ya conocidas en la noche porteña, como bebidas alcohólicas, LSD¹⁷ y cocaína, entre otras. Sin embargo, de acuerdo con Camarotti (2008), “el éxtasis logra ser la droga favorita de esta cultura porque otorga un sentido instrumental al permitir una conexión entre aguantar largas horas de baile y cultivar la música electrónica” (p.2). Dicha conexión entre cuerpo, mente, música, éxtasis y “largas horas de baile” se ve mediada indefectiblemente por un elemento que resulta central para el funcionamiento del *dance*: el agua, sustancia vital para mantener el cuerpo hidratado en circunstancias de gran exigencia y resistencia física. En el transcurso de este *track*, las prácticas tanto de *DJs* como de *dancers* y el consumo de éxtasis pueden ser vinculados con un sector social, una élite definida más por sus consumos socioculturales que por una determinada clase socioeconómica. Así se construyeron espacios propicios para estas prácticas paradójicas de baile sin pareja en la pista, pero emparejados *DJ/dancer* con la música y las drogas que se hayan decidido consumir, en una experiencia comunitaria de sentidos corporales.

En los próximos *tracks* veremos que el consumo de éxtasis se expandió a la par del *dance* electrónico que incrementó su presencia

¹⁷“LSD son las siglas en inglés de la dietilamida de ácido lisérgico. Esta es una droga ilegal que se presenta en forma de polvo, líquido, tableta o cápsula. El LSD normalmente se ingiere por vía oral. Algunas personas lo inhalan por la nariz (aspirado) o lo inyectan en una vena (disparado)”. Disponible en: <https://medlineplus.gov/spanish/ency/patient-instructions/000795.htm>

como movimiento cultural en el ámbito rioplatense. Una forma de construcción de funcionamiento ligada a prácticas al margen de las normas, a partir de la que denominamos “tecnología de la coima”, sin la cual el funcionamiento de un sistema socio-técnico como es el *dance* electrónico, con consumo de drogas habitual, no hubiese sido posible en un país que en 1989 sancionó la ley N° 23737, conocida como ley de estupefacientes¹⁸. Esta norma redujo a la categoría de delito el consumo de sustancias como la marihuana, el éxtasis y otras drogas de uso recreativo, y endureció las penas sobre los consumidores. Toda una alianza socio-técnica se fue desplegando, a partir de la cual el *dance* electrónico construyó su funcionamiento/no funcionamiento.

Alianza socio-técnica del funcionamiento del *dance* electrónico (1988/89-1995)

La trama de relaciones diversas entre humanos y artefactos que presentamos hasta aquí es posible expresarla en una alianza socio-técnica, que se despliega en un movimiento de alineamiento y coordinación de artefactos, ideologías, regulaciones, conocimientos, instituciones, actores sociales, recursos económicos, condiciones ambientales, materiales y simbólicas que viabilizan o no el funcionamiento del *dance* electrónico. *DJs*, *dancers*, discos, drogas, agua, música electrónicaailable, clubes, discotecas, fiestas independientes, instrumentos electrónicos, bandejas reproductoras, productores, sellos discográficos, organismos de gobierno, instituciones público/estatales, seguridad pública y privada, organizadores de fiestas,

¹⁸Ley de estupefacientes (1989): <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/ane-xos/0-4999/138/texact.htm>

sistemas de sonido, iluminación, leyes, normativas, estilos musicales, tipos de cambio, son elementos de esta alianza que construye el funcionamiento del *techno* en sus primeros años. No obstante, estos factores o elementos se relacionan de un modo que hace posible dicho funcionamiento. No basta con identificar los elementos como componentes estáticos o inertes, sino que es necesario analizar las relaciones que se generaron, con qué resultados, por qué medios, en qué condiciones. Estas alianzas son herramientas analíticas que permiten expandir o reducir la red de relaciones que se pretende reconstruir en el análisis. El Gráfico 1 representa el entramado de relaciones de nuestro primer track.

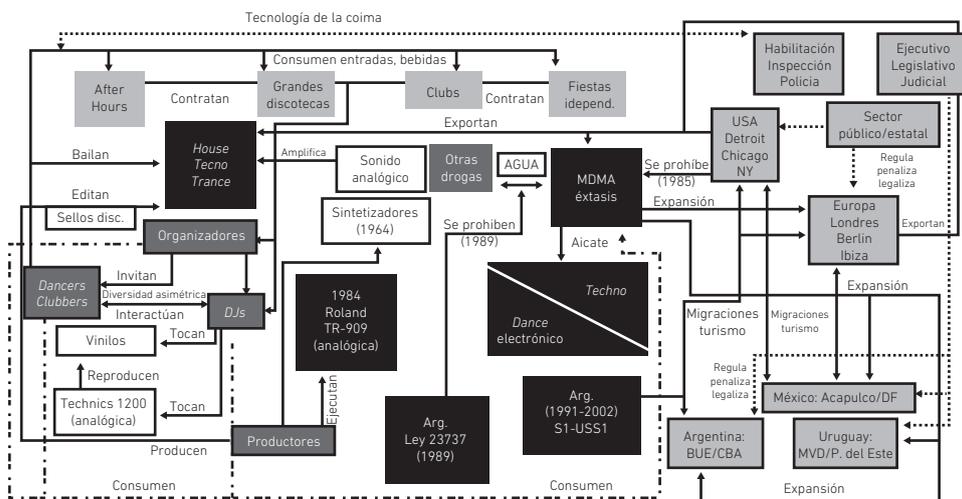


Gráfico 1. Alianza socio-técnica *Track 1*: 1988/89-1995 (elaboración propia)

Durante este *track* se establecieron una cantidad de relaciones entre los elementos constitutivos del *techno*, su origen europeo y norteamericano, y su inserción en el escenario rioplatense. Señalamos que las alianzas socio-técnicas son reconstrucciones analíticas mediante las cuales el o la investigadora interpreta y busca explicar los recortes seleccionados para trabajar. Los límites de una alianza son infinitos, por lo tanto, ésta es una interpretación entre otras posibles, de acuerdo con los elementos intervinientes y las relaciones identificadas entre éstos.

En el centro de la escena, el *dance* electrónico como una tecnología de organización y equipamiento. Uno de los elementos clave que participan en esta alianza, el MDMA (éxtasis), construye funcionamiento al *techno* desde su rol de estimulante predilecto, acompañado por el consumo indispensable de agua para mantener el cuerpo hidratado tras las largas horas de baile y calor humano. Por otro lado, el no funcionamiento, desprendido de su prohibición en los EE.UU., impulsó masivamente el consumo de esta droga en Europa a mediados de los '80. Ésta comenzó a ingresar en Argentina y en el resto del mundo, como parte de diversos movimientos turísticos y migratorios. Esto no significa que se haya expandido su consumo por estar legalizado; al contrario, en la mayoría de los países donde ingresó el éxtasis también estaba prohibido o se prohibió, como en Argentina con la ley de estupefacientes. Estas normas construyeron el funcionamiento de un mercado ilegal de drogas, no sólo de éxtasis, sino también de otras que se combinaron, con el MDMA, que ya se consumían en el país, y también fue alcanzada por dicha ley.

Esas regulaciones, junto a otras existentes de habilitación e inspección, ejecutadas por agentes estatales (inspectores municipales, policías, entre otros), impulsaron prácticas constitutivas de la “tecnología de la coima”. Tampoco en EE.UU. se dejó de consumir por la

prohibición: se encuentra entre los países donde mayor cantidad de drogas legales y/o ilegales se consumen (González Veiguela, 6 de septiembre de 2017). Para esta etapa, otra norma que construyó funcionamiento en el caso de Argentina fue la ley N° 23928¹⁹, de Convertibilidad, que al equiparar el valor del peso argentino con el del dólar norteamericano propició los medios económicos para la expansión de los viajes internacionales y de las importaciones, algo que influyó notablemente en los movimientos de drogas, actores sociales, música, artefactos y consumos.

Gran parte de la expansión del *dance* electrónico hacia el globo, recayó en el rol que Ibiza le imprimió al movimiento, dado su carácter internacional como centro turístico visitado por viajeros de orígenes muy variados, caracterizada la isla como centro estival europeo de la diversión “nocturna”. Esta particular forma de construcción de funcionamiento se relaciona a la vez con el carácter hegemónico de Londres y Berlín como centros de producción y difusión de música (en general), y los movimientos generados a su alrededor. La incorporación a esta alianza de centros culturales latinoamericanos como México, Argentina y Uruguay responde a las relaciones migratorias identificadas como parte del entramado entre humanos y artefactos que dieron forma a esta singular configuración socio-técnica del *dance* electrónico rioplatense. Dada la flexibilidad del concepto de alianza, podríamos reconstruir una diferente si decidiéramos incorporar como parte del análisis, por ejemplo, la escena brasileña. Sin embargo, hemos visto que tal dimensión excede los alcances y las limitaciones propuestos en este trabajo.

¹⁹Ley de Convertibilidad (1991) <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anejos/0-4999/328/texact.htm>

DJs y *dancers* participaron en estos movimientos globales de manera creciente y comenzaron a interactuar con tecnologías musicales innovadoras. La relación establecida entre estos dos actores es clave para el funcionamiento del *dance* electrónico, a partir de las nuevas prácticas de baile impulsadas por los estilos troncales que le dan vida: *techno*, *house* y *trance*. La incorporación de la caja TR-909 con su novedoso sistema MIDI fue central para el funcionamiento del *techno*, pero a la vez se vinculó con el formato de reproducción tradicional de vinilos y bandejas giradiscos que, como veremos a lo largo del trabajo, construyó su propio funcionamiento y no para de girar hasta la actualidad. Esta dupla clásica de reproducción musical y la nueva caja de ritmos, se nutrieron de otro clásico, el sintetizador, instrumento que consideramos dio origen a la música electrónica relativamente masiva en los '60, al ser incorporado al *rock*, al *pop* y a prácticamente todos los géneros musicales. Un instrumento completamente vigente hoy en día, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

Hasta aquí, notamos un predominio de las tecnologías analógicas entre los instrumentos, los soportes, las formas de reproducción, de amplificación. A través del trabajo, veremos cómo a estas tecnologías se fueron incorporando las digitales, y cómo co-construyeron con los actores humanos su funcionamiento/no funcionamiento, en algunos casos con resultados inesperados. Durante este *track*, los sellos discográficos más conocidos, más comerciales o de mayor envergadura, todavía editaban música electrónica bailable, algo que veremos cambiar notablemente en el futuro cercano del mercado musical del *techno*. Se trata de un proceso de cambios tecnológicos que atañen no solo a la dinámica de los sellos discográficos, sino que abarcan a distintas áreas

de la música, el entretenimiento, las comunicaciones, las formas de producir y difundir tanto música como eventos.

Fiestas y eventos vinculados a la diversión, el baile y el *techno*, que se desarrollaron en espacios con configuraciones materiales y simbólicas diversas, de acuerdo con los propios espacios, con las distintas identidades co-construidas alrededor de factores como el estilo musical, el barrio, cuestiones de género, el tamaño de los espacios y consecuentemente la cantidad de público asistente, así como las normas internas dentro de cada uno de estos espacios, tan heterogéneas como los y las organizadoras que los hicieron posibles de realizar. No obstante, esa diversidad que se expresó desde un comienzo en los públicos del *techno*, no es fácilmente reconocible en las cabinas de los *DJs*, algo que, si bien se modificó parcialmente con el tiempo, sigue siendo parte de relaciones asimétricas hasta nuestros días. Estos aspectos vinculados a la diversidad y heterogeneidad características del movimiento, que otorgan identidades de pertenencia cultural, permiten jugar con la idea ambigua de lugar/”no lugar”, si tomamos en cuenta las distintas construcciones identitarias entorno a la diversidad de espacios y propuestas.

El Gráfico 2, a modo de cierre de este *track*, presenta una secuencia temporal sintética donde aparecen representados algunos elementos y acontecimientos destacados correspondientes al primer período estudiado (1988/89-1995).

En los próximos *tracks* analizamos las rupturas y continuidades que se produjeron en las relaciones entre estos elementos heterogéneos, cómo se constituyeron las alianzas socio-técnicas que incorporaron elementos nuevos, desecharon otros y mantuvieron algunas constantes en los procesos de construcción de funcionamiento del *dance* electrónico en Argentina, a partir de la segunda mitad de la década de los '90.

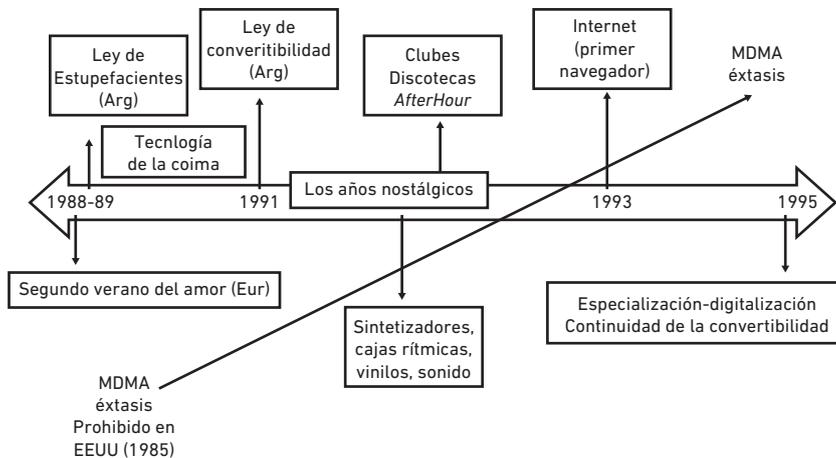


Gráfico 2. Secuencia temporal (1988/89-1995). Elaboración propia.

| TRACK 2 |

Los '90. El *techno* rioplatense hacia un nuevo milenio (1995-2004)

La última década del siglo XX se vio atravesada por numerosos cambios y profundas transformaciones en lo político, en materia económica, social, cultural y tecnológica. El “fin de la historia” tras la caída de la URSS; el ascenso de la doctrina neoliberal alineada con el Consenso de Washington a partir de 1989; la socialización mediante innovadores medios de comunicación vía internet como el correo electrónico; la sensación de sentirse “ciudadano del mundo” (Ortiz, 1997) mediante un clic en el teclado de la computadora; una cantidad de tecnologías digitales que aparecieron dispuestas a desplazar del lugar hegemónico a las analógicas tradicionales, se erigieron como características centrales de la década de 1990. Hacia mediados del decenio, un proceso de masificación y digitalización del *techno* o *dance* electrónico aparentaba encaminarse sin freno hacia el nuevo milenio, impulsado en gran medida por la implementación de innovadoras tecnologías de organización y equipamiento digitales, tanto en la música como en las comunicaciones. Sin embargo, no todo sucedió como aparentaba ser durante esos años.

Aquellas primeras fiestas al aire libre y los clubes que marcaron los inicios de la década comenzaron a expandirse, multiplicarse y especializarse.

El *overground* rioplatense de la segunda mitad de los noventa

A comienzos del segundo lustro de los '90, los productores de fiestas rioplatenses DZn y GM, junto al DJ mexicano XFX, realizaron dos nuevas ediciones de las *Dolphin Dreaming*, que surcaron el Río de la Plata en ambas direcciones: en 1995 *Embrace*, con la presentación especial de los DJs invitados Marcelo Castelli (Montevideo), Cristóbal Paz (Córdoba), Hernán Cattáneo (Buenos Aires), el *live* de Tranceiver (México), y la performance con imágenes digitales del VJ (*video jockey*) Pablo Rodino, XS Paul (XS P). Un año más tarde se produjo una edición similar, *Dióxido*, con la propuesta de un nuevo abrazo del *dance* electrónico entre ambas márgenes. En las dos oportunidades la duración del evento fue de dos días, las fiestas comenzaron el viernes en Buenos Aires, y concluyeron el sábado en Montevideo, experiencias inéditas hasta entonces, que no se han vuelto a repetir, según recuerdan los tres organizadores en las distintas entrevistas.



Flyer de *Embrace* (original en papel).



Merchandising (remera de la fiesta)

Estas fiestas colocaron su sello a esta etapa del *dance* electrónico en la región. Durante esos años, el equipo también organizó otras ediciones de “las *Dolphin*” en Buenos Aires y en Uruguay. En enero del ‘95 *jump’n drive with us*, en el *Club Tiro al Plato* en la costa uruguaya, nuevamente con la conducción de la cabina a cargo de XFx. Según el relato de GM, allí pusieron en la entrada a un policía “de verdad”, porque les salía más barato que implementar la “tecnología de la coima”. En mayo de ese mismo año, se presentó en el club *Caix* en Buenos Aires, el video de aquella fiesta del verano. En esa oportunidad tocaron, Dr. Trincado como DJ residente, junto a Cristóbal Paz (Córdoba) y Bruno Gervais (París) como invitados especiales.



Flyers escaneados de los originales en papel, de las dos ediciones de *jump'n drive with us*, de la fiesta en Uruguay en enero del '95, y de la fiesta de presentación del video grabado en esa oportunidad realizada en mayo del mismo año, esta vez en *Caix*, en la costanera de Buenos Aires, al otro lado del Plata.

Luego de estas ediciones de *Dolphin Dreaming* llegó *Embrace*, un abrazo entre ambas márgenes del río más ancho del mundo. El verano siguiente, en enero de 1996, nuevamente los delfines volvieron al Este con *Night Light* como previa de la *Dióxido*, realizada durante el invierno porteño del mismo año en *Puente Mitre*. Fiestas inolvidables para quienes estuvieron presentes, recuerda GM, por el concepto propuesto por sus organizadores, por la música, por los *dancers* que fueron y volvieron a uno y otro lado del Río de la Plata, entre veranos e inviernos, siempre incentivados por la esperanza de bailar libremente.

En estas fiestas comenzó a instalarse la figura del VJ, al proyectar imágenes digitales en el espacio, en coordinación con el DJ, prácticas



En enero del '96, *Dolphin Dreaming* presentó *Night Light*, en *Space* de Punta del Este, con los DJs Malte (Alemania/Ibiza) y Cristóbal Paz (Córdoba). Al igual que las imágenes anteriores, ésta fue escaneada del original en papel. Video del *back stage* y de la fiesta disponible en: <https://www.facebook.com/gheeshermo/videos/10156144862086648>

que comenzaron a expandirse durante esos años. No obstante, esas imágenes innovadoras generadas digitalmente eran reproducidas por el sistema analógico de cinta VHS. En la entrevista realizada al VJ rioplatense XS P, nos cuenta lo básicas y simples que eran aquellas imágenes que se generaban cuadro por cuadro, de acuerdo con las características de las computadoras y el *software* disponibles en esos años. Hasta entonces, las pantallas en las discotecas se usaban con otros fines, para promocionar el nombre del *DJ*, o proyectar *video clips*. Las posibilidades de mezclar videos en vivo eran prácticamente nulas, por lo cual se guardaban previamente las imágenes digitales en VHS, no había otra opción. La forma que tenía el VJ de interactuar con el *DJ* en aquel momento, para que se produjera una sintonía fina entre ambos y las imágenes fueran al ritmo de la música, eran los efectos de fundido, deslizado, inversión de la imagen, efectos muy básicos que ponían a prueba la capacidad de maximizar esos recursos por parte del VJ, recuerda XS P. Las posibilidades creativas y performáticas de esta nueva figura incorporada al *dance* electrónico, fueron más sofisticadas a medida que la competencia entre nuevas tecnologías de video creció con mayor intensidad.

Estas prácticas innovadoras forman parte de las decisiones creativas de los organizadores de las fiestas, que optaron por incorporar nuevas tecnologías digitales, establecer un abrazo entre ambas márgenes del Río de la Plata en dos fiestas inolvidables, y dejar aquel abrazo estampado en remeras. Como lo recuerda XFx, fue también durante aquellos años cuando realizó en México la primera mega fiesta al aire libre en Latinoamérica, con decenas de miles de asistentes. Pocos años más tarde, frente a la masificación de la escena, Xavier decidió tomar distancia del *mainstream*, para dar vida junto a sus socios alema-

nes al primer club de *dance* electrónico en Playa del Carmen, el *Espiral*. Un club de amigos de todas partes del mundo, reunidos frente al mar Caribe hacia fines de los '90, entorno de una propuesta innovadora para la Riviera Maya.

Entre 1996 y 1999, XFx regresó a Buenos Aires para presentarse en algunas ediciones de las fiestas *maia*, junto a otros artistas locales e internacionales. Estas fiestas producidas y organizadas por el equipo de *maia@group*, dirigido por GM, fueron de carácter heterogéneo entre sí. La primera *maia* fue en *Casapuerto*, el club náutico diseñado por Páez Vilaró en Rincón de Milberg, Tigre, provincia de Buenos Aires. Otras dos se desarrollaron en islas del Delta, la primera en la isla *Beixa Flor* del arroyo Abra Vieja, y la segunda en el *Hostelling International* Río



Flyer tríptico de la primera *maia* tranceparent en *Museum*

Luján. Dos ediciones posteriores de las *maia* se realizaron en *Museum*, la antigua fábrica de molinos diseñada por Eiffel ubicada en la calle Perú 535 de la ciudad de Buenos Aires. Ambas fueron auspiciadas por *Sprite* en su carrera publicitaria contra *7UP*, que en esos años desplegaba notablemente sus camiones portadores de *Rock*, nos cuenta GM.

Otra de las ediciones de *maia@group* se realizó en el anexo de deportes del *St. George College* en Quilmes. Así, por primera vez llegaba a esa ciudad una fiesta de estas características. Otras dos se realizaron en *Oval*, un pequeño club cultural que funcionó en Maipú al 900 en la capital porteña, donde por primera vez, en 1997, se transmitió la fiesta *Web Dance* por internet, en vivo, con soporte técnico brindado por el representante de *machintosh* (Apple) en Argentina.

Internet entraba de lleno en el *dance* en distintas áreas como la música, las comunicaciones, la publicidad, el consumo. La incorpora-

ción cada vez más frecuente de las nuevas tecnologías ligadas a internet, la decisión artística de los actores clave de fomentar su utilización en el *dance* electrónico, las posibilidades materiales brindadas para su implementación por parte de servidores interesados en promover sus innovaciones, junto a los diversos elementos heterogéneos tradicionales que constituyeron este movimiento, propiciaron la expansión de la alianza socio-técnica mediante la cual se construyó su funcionamiento



Flyer de la Web Dance (original en papel)

to. Los sistemas tecnológicos se afirman en interacción solidaria con otros sistemas, y todo sistema socio-técnico, como el que analizamos en este trabajo, incorpora crecientemente productores y usuarios, redes de financiamiento, soportes políticos, infraestructuras, proveedores, artistas. Otros *DJs* que se presentaron en los ciclos de las fiestas *maia* fueron el francés BG, en ocasiones junto a los *DJs* argentinos Pandy, Nati Holland, Cristóbal Paz, Diego Ro-k Han Solo, y al *live* de El Signo en dos oportunidades, entre otros.

Estas fiestas, que sin duda dejaron sus propios surcos grabados en la historia del *techno* local, se caracterizaron musicalmente por el *trance*, que constituye uno de los tres estilos troncales del *dance* electrónico, junto al *techno* y el *house*, y es probablemente el más global de los tres, ya sea que se trate de *trance* progresivo, más *cool* para los *mainstream*, o de *trance* psicodélico, como la versión más *underground* del *trance*. Según Reynolds (2017), si adaptáramos el atlas según la distribución global del *trance*, especialmente el *psy trance*, el mundo no tendría fronteras, ya que “hay escenas de *trance* psicodélico en países de los que no hay noticias cuando se trata de los otros estilos del *techno* más de moda” (p.524). Desde las *raves* de los desiertos del sur de California hasta el *Love Parede* en Berlín o las grandes y pequeñas fiestas electrónicas en Argentina, el *trance* se fortaleció en la segunda mitad de los noventa, señala Reynolds, hasta convertirse en el estilo más bailado del *dance* en todo el mundo. En el tercer *track* veremos incluso cómo en 2008 se instaló un ciclo *psyco* en el lugar menos pensado de Buenos Aires, *Cocoliche*, el club *techno* *under* más reconocido de la ciudad.

Estas relaciones son parte de los procesos de construcción de funcionamiento del *dance* electrónico rioplatense, y se establecen en alianzas socio-técnicas que incorporan tanto a estos elementos como a tec-



El *psy trance*, inicialmente conocido como *Goa trance*, precisamente por haberse originado el movimiento en Goa, India. Característico por realizarse mayormente al aire libre, con decoraciones y luces multicolor, mucho *fluo*, podría decirse con una estética y un concepto más vinculados con el movimiento *hippie*, con aquel verano del amor de 1967, también relacionado a una droga de diseño, el LSD. En la imagen, una fiesta en El Bolsón, provincia de Río Negro, en 2003. En la cabina, Murray, uno de los más fieles y representativos DJs de este estilo en Argentina

nologías y prácticas preexistentes, discos de vinilo, cajas de ritmo electrónicas, *DJs*, *dancers* y drogas de diseño, todas constantes a lo largo de la trayectoria del *techno*, internacional y local. Dicho funcionamiento, emana de un proceso de construcción socio-técnica en el que las condiciones materiales y simbólicas heterogéneas que intervinieron, resultaron elementos centrales para destacar y analizar en esta investigación.

Como señala Pinch (2008), el sonido forma parte del mundo material, razón por la cual no “solo debemos comprender cómo surgieron

las nuevas tecnologías de sonido, y cómo son usadas, sino también debemos intentar comprender las nuevas experiencias sónicas que estas tecnologías permiten” (p.83). De este modo se desplegaron diversas relaciones y procesos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento que configuraron en el ámbito rioplatense procesos sociocognitivos de comunicación, resignificación de conocimientos y prácticas vinculadas al *dance* electrónico, sus múltiples formas de producción, reproducción y consumos.

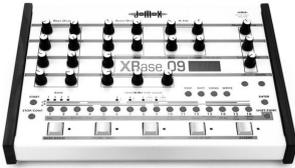
Innovación tecnológica y viejas disputas

Entre el *underground* y el *mainstream*, entre los significados otorgados a las tecnologías digitales y analógicas, a los soportes virtuales o materiales, entre el *techno*, el *trance* y el *house*, así como en la relación de diversidad asimétrica que señalamos entre cabinas y pistas, las viejas disputas se convirtieron en virtud puesto que lejos de debilitar al *dance* electrónico, más bien lo fortalecieron. La competencia entre espacios, *DJs*, *dancers*, ciclos, sellos, disquerías, y entre los distintos y variados “modelos” de pastillas de éxtasis, incentivados en Argentina por el tipo de cambio “favorable”, consolidaron el crecimiento del *techno* local significativamente. De este modo, toda una alianza se fue desplegando, coordinando, consolidando, coaligando para que el *dance* electrónico funcione, y lo haga de un cierto modo.

A pesar de la fuerte irrupción de tecnologías digitales en el mundo de la música electrónica, hacia fines de los '90, una creación analógica llegó a sumarse a la oferta de instrumentos emulando a la Roland TR-909:

La caja de ritmos JoMoX XBase-09. Al igual que la 909, es una caja de ritmos analógica, suena igual que la 909, y más aún. Ofrece los

mismos tipos de controles analógicos que las TR-808 y TR-909, como afinación, nivel, ajuste. Pero también proporciona más de estos controles, para más sonidos que los originales, y tiene implementación MIDI. La memoria de parche hace de la XBase-09 una máquina mucho más versátil que las originales. (JoMoX, s.f. Traducción propia)



JoMoX XB-09

Es una de las cajas que usa M DC para producir y también en sus presentaciones en formato *live*²⁰. A diferencia de la TR-909, la JoMoX salió al mercado con un precio de venta relativamente elevado.

El rechazo que tuvieron en un comienzo las cajas analógicas por parte de los músicos, señala M DC –puesto que muchos sostenían que se trataba de instrumentos de baja calidad y que nada tenían que hacer frente a los instrumentos más tradicionales–, se materializó en una nueva caja renovada y apreciada. Su producción fue discontinuada al igual que la TR-909, razón por la cual se volvieron aún más buscadas por productores y *DJs*. Si bien no se trata de hacer acá un inventario exhaustivo de las cajas de ritmos electrónicas, puesto que

²⁰A diferencia del *DJ set*, en el que se presenta una serie de *tracks* previamente seleccionados para ser reproducidos y mezclados con bandejas de vinilos, con CD o con computadoras y *controllers*, en el formato *live* el DJ/productor se presenta con las máquinas en vivo, para ejecutar sus creaciones directamente para los dancers. También se suelen usar *samplers* como un instrumento o un fierro más. La elección de estas máquinas depende del DJ/productor, quien a la vez opta o combina sus versiones analógicas y/o digitales.

existen muchos modelos y ediciones, las presentadas para este trabajo son emblemáticas y representan la fuerza de lo analógico en convivencia con un mundo cada vez más digitalizado.

Estos instrumentos son constitutivos de las tecnologías del *dance* electrónico, entendidas “las tecnologías” como conjuntos de artefactos, actores, procesos y formas de organización, que se despliegan como acciones y prácticas materiales y cognitivas. De acuerdo con Pinch (2008), “el encastramiento o la cristalización de las opciones dentro de los sistemas técnicos, algo que el filósofo francés Gaston Bachelard denomina “fenomenotécnica”, hace que la tecnología sea una de las instituciones más poderosas que enfrentamos como científicos sociales” (p.81). Así, como los investigadores encuentran estos desafíos, los productores de música *techno* se ven frente a viejas discusiones sobre qué tiene que tener, cómo tiene que estar compuesta o con qué métodos e instrumentos se debe componer una obra musical para ser considerada como tal, y quienes juzgan sobre estas cuestiones.

Del mismo modo que el tango y el *rock* en sus respectivos momentos, el *techno* se enfrentó a la controversia de si este género era o no música. No daremos aquí esa discusión, sin embargo, nos preguntamos ¿Cuáles son los mecanismos de creación y composición con estos instrumentos electrónicos? Según relata M DC, la lógica musical para producir²¹ *techno* es la misma que para otros géneros, para que suene bien, afina-

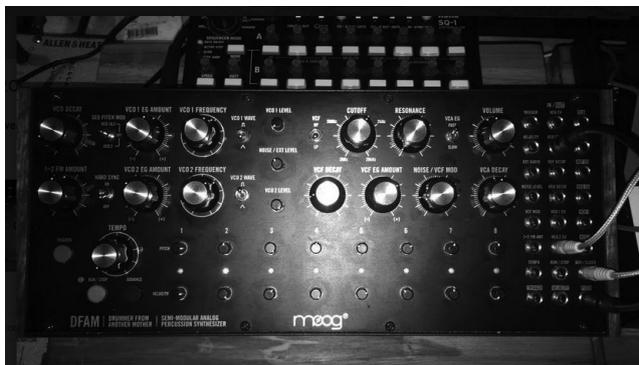
²¹En el *techno*, la figura de productor reemplaza a la de compositor. El productor/DJ en este género, a diferencia del tradicional rol ocupado por este actor en el rock, el pop y otros estilos, se refiere al creador o compositor de la obra. La fusión entre estas dos figuras se debe en parte a la cada vez más escasa posibilidad de editar *dance* electrónico en los sellos discográficos clásicos o comerciales, razón por la cual el DJ/productor ocupa un nuevo lugar en el juego de roles.

do, se debe respetar una escala. Más allá de la diversidad que ofrece la electrónica a la hora de crear una producción, la composición musical debe seguir ciertos parámetros. Este DJ/productor, relata una de las formas posibles de componer o producir *techno*. Primero arma una base con la caja de ritmos JoMoX-XB09, que cumple la función de la batería e inicialmente la que utiliza a modo de metrónomo, como usaría un músico de *rock* o de otros géneros. La base en sí no es el tema, las baterías y los bajos están para resaltarlo, darle cuerpo.

Sobre esa base, crea con los sintetizadores la melodía, los sonidos, los acordes que dan identidad al tema. Si bien en su caso no escribe las notas en un pentagrama, las registra y ejecuta en los sintetizadores. DC produce con un Roland SH-01A con teclado, analógico, una *remake* reciente del original SH-101 introducido en 1982, y con un sintetizador de percusión moog DFAM²², analógico, semimodular, con una cantidad enorme de posibles combinaciones para crear y producir, que fue presentado en el Moogfest de 2017. Para Mariano, “este fierro es una locura, se puede hacer con él lo que quieras”. Si bien se trata de un instrumento de reciente introducción al mercado, y temporalmente corresponde al tercer *track*, la trayectoria de moog en esta co-construcción es central, más aún por tratarse de una tecnología analógica.

A mitad de camino en esta historia, una vez más nos encontramos con un sintetizador moog como actor destacado. Los instrumentos (máquinas o fierros en el *techno*) son diferentes a los tradicionales, cambian a través del tiempo, se resignifican, pero la lógica musical no.

²²Sobre este instrumento ver: <https://www.hispasonic.com/noticias/moog-dfam-sinte-semimodular-ritmos-moogfest/43400>; <https://www.moogmusic.com/products/dfam-drummer-another-mother>



Sintetizador de ritmos analógico “moog. DFAM”

Por más libre que sea el *techno* como estilo, aunque haya quienes sostengan que se trata de ruidos repetidos, si está desafinado suena mal, afirma M DC, si los sonidos que identifican al tema no están ajustados a la base, suena mal. Una vez lograda esa “especie de melodía” producida en los sintetizadores, Mariano cuenta que vuelve a la base generada inicialmente para ajustarla a esos sonidos, ya que es esa “melodía” la que concentra a su alrededor todo el trabajo, otorga identidad a la producción.

Cuando esas etapas están cumplidas y las bases ajustadas al tema, se procede a la secuenciación (el armado del corte o *track*), y pueden o no introducirse efectos antes de realizar la mezcla final. El paso siguiente es el proceso de masterización que, durante estos años, desencadenó una nueva controversia entre lo analógico y lo digital, sobre la que retomaremos más adelante. Para chequear la producción



Vinilos listos para el DJ set de M DC

antes de ser editada, se realiza previamente un proceso denominado como *testpressing*²³.

Al igual que en obras musicales de otros géneros, las producciones *techno* cuentan con una introducción, un desarrollo y un cierre.

Pero además de todos estos procesos de producción ligados a las máquinas, para que un *track* sea bailable, su composición

debe incluir ciertos sonidos y patrones, así como el *tempo*. En general, el *house* oscila en un rango de *tempo* entre 115 y 130 *bpm*²⁴ (*beats per minute*), en tanto que el *techno* y el *trance* lo hacen entre los 120 y 140 *bpm*.

Esta cuestión es fundamental, puesto que se trata de un movimiento alrededor del baile. Así como existen otros estilos para bailar, hay gran cantidad de música electrónica que no lo es.

Durante los '90, las producciones se editaban en vinilo y en CD. Las ediciones se hicieron también en sellos locales que comenzaron a instalarse en Argentina, junto a nuevos productores y disquerías especializadas como *Ergot Records*, que M DC y Pdy abrieron en Buenos Aires en la galería *Bond Street* entre 1999 y 2001.

²³Ver *testpressing* DC en: <https://www.instagram.com/p/CEew4ISAM71/?igshid=lnu8ykerw09c>

²⁴Ver estilos y tempos en: <https://learningmusic.ableton.com/es/make-beats/tempo-and-genre.html>

Si bien durante estos años aparecieron tecnologías digitales como el *mini disc* y el DAT (*Digital Audio Tape*), XS P recuerda que estos no fueron formatos que se utilizaron para editar música para su comercialización, sino que fueron usados como medios para grabar, regrear y reproducir, como se hacía con el viejo casete analógico, pero ahora en digital. Si bien estos dispositivos siguieron usándose para distintas finalidades, como grabar entrevistas, por ejemplo, lo cierto es que para el *dance* electrónico la disputa se dio entre el vinilo y el CD hasta que aparecieron soportes digitales virtuales como el mp3. El DAT fue utilizado habitualmente por *DJs* de *trance*²⁵, mientras que para los referentes del *techno* y el *house* los formatos preferidos fueron mayoritariamente el vinilo y el CD.



Mini disc



DAT (*Digital Audio Tape*)



Por entonces comenzaba la era del CDj, ya que las bandejas mezcladoras de CD se lanzaron al mercado para reproducir ese soporte de manera profesional. Sin embargo, como podemos observar a lo

²⁵En fiestas *trance*, especialmente *psy trance*, algunos *DJs* usaban DAT en sus performances, lo que no significa que hubieran dejado de tocar con vinilos y CD. Por el carácter de gran expansión de este estilo entre el mainstream a nivel global, el *trance* se edita tanto en vinilos como en CD, incluso hasta la actualidad.

largo de las tres décadas estudiadas, el disco de vinilo sobrevivió a los formatos innovadores, incluso desplazando a algunos de ellos. En los modelos de doble compactera para DJ que se comenzaron a utilizar mayormente durante este *track*, los discos compactos se introducían en el artefacto, conservando una práctica material relativamente similar a la del disco de vinilo, señala Pdy, con la diferencia de que en este caso se trata de un tipo de reproductor digital, con una enorme variedad de innovaciones que tuvo el aparato, hasta que se le incorporaron puertos USB, para reproducir desde dispositivos de almacenamiento de formatos digitales virtuales como el mp3²⁶.



Este modelo de doble compactera para CDj fue emblemático en los '90. Mantuvo una carrera de innovaciones con su marca competidora, y de este modo cambiaron y resignificaron a este tipo de reproductores hasta llegar a los modelos de reproducción digital, virtual, para soportes como el mp3 por USB

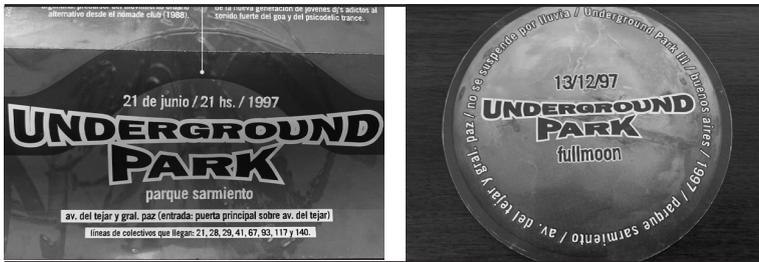
²⁶Para una presentación detallada de los dispositivos para DJs ver: https://www.taringa.net/+offtopic/la-evolucion-del-dj_1b0byl

Hemos visto formas de producir y reproducir *techno* a fines del siglo XX y principios del XXI. Aquellos fueron años en los que nuevos modelos de computadoras y *software* también se introdujeron en la producción, reproducción, difusión y consumo de música, baile y diversión “nocturna”, impulsando nuevamente la disputa entre lo analógico y lo digital. El funcionamiento o no de todos estos elementos heterogéneos, resultaron de las relaciones generadas entre los humanos y los artefactos analizados. Relaciones que se co-construyeron en ciertos espacios, con características diversas, clubes, discotecas, las locaciones de las primeras *raves* a gran escala, los *after hour*, lugares/“no lugares” de socialización y *dance* que presentamos a continuación.

Co-construcción de nuevos clubes y discotecas, *raves* y megafiestas

A medida que se fueron sumando nuevos instrumentos a las prácticas de producción y consumo de *techno*, la magnitud de las fiestas, los eventos y los espacios creció significativamente (más público dispuesto, nuevos espacios inaugurados, más *DJs*, más *dancers*, más drogas, mayor diversidad en la oferta de propuestas). Entre 1997 y 1998 se realizaron las primeras grandes fiestas estilo *rave*, en el parque Sarmiento de Buenos Aires: *Underground Park*²⁷ organizadas por Carla Tintoré y Pato Dominguez; y *Ultimate Rave*, organizada por el equipo de club *Oval* en el mismo lugar. Estas primeras *raves* marcaron el camino hacia la producción de festivales de envergadura aún mayor que comenzaron a producirse con el cambio de milenio y produjeron algunos enfrentamientos.

²⁷Más información en: <http://www.infodance.com.ar/eventos/ugp2/index.html>



Flyers de la fiesta (originales en papel)

Según declaraciones de Carla Tintoré a la revista *Rolling Stone*, la primera fiesta que hizo Underground Park –el grupo que formó con el DJ Pato Domínguez– fue en junio del 97 en el parque Sarmiento:

Fuimos los primeros que hicimos una rave en este país con las características que tienen ahora. Mientras tanto, la gente de Oval –la discoteca de Maipú al 900 que organiza las actuales fiestas del parque Sarmiento– estaba con un cuadernito anotando todo lo que hacíamos, armándose, pidiéndoles el teléfono a todos los que trabajaban con nosotros. (*Rolling Stone*, 1° de agosto de 1998)

Por otro lado, recuerda Hb (octubre 2019), comenzaron a organizarse una serie de fiestas en *Pachá*, conocidas como *Guess Tour*, como parte de la campaña publicitaria que la marca de indumentaria Guess llevó a cabo con gran repercusión durante la década de 1990. El DJ residente de este ciclo fue Hernán Cattáneo que, según Vera Rojas (6 de noviembre de 2008), en el suplemento *No* del diario *Página/12*: “Desde hace tiempo le cuelga la chapa de embajador argentino de la música *dance*. Motivos sobran: es el DJ hispanoamericano mejor posicionado en las listas



Más allá de la disputa generada entre estas dos organizaciones, lo que finalmente sucedió es que dieron inicio a una serie de eventos cada vez más multitudinarios, que comenzaron a suceder durante los años posteriores, especialmente a partir de 2001, con la primera edición de *Creamfields* en Buenos Aires. (Fotos del original de *flyers* cuadruples, todo color, papel ilustración, 22x35cm.)

de todas las revistas del género”. Nuevamente instalado en Argentina, ha sido destacado como personalidad de la cultura porteña luego de su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires en febrero de 2018 (Zavaley, 23 de febrero de 2018). Al *Guess Tour* fueron invitados a tocar especialmente algunos de los *DJs* del *top ten* mundial del momento.

Durante la segunda mitad de los '90 se multiplicaron los espacios que, sumados a los “pioneros” como *Morocco* o *Pachá*, hicieron de la noche porteña *techno* una de las más atractivas en Latinoamérica, recuerda *Alx* (marzo 2018). *L’Inferno* y luego *Club One*, se instalaron en el histórico Palacio Alsina²⁸ de la calle Adolfo Alsina 940 en el centro

²⁸ Ver sitio web: <http://www.palacioalsina.net/home.html>

porteño; *Museum*²⁹, en la vieja fábrica de molinos diseñada por el arquitecto G. Eiffel en la calle Perú 535 en el barrio de Monserrat; *Club 69*, que funcionó los jueves en Palermo, en *Club Niceto*; *El Divino* Buenos Aires, en Puerto Madero, hoy inexistente tras su demolición; *Buenos Aires News*, actualmente *Crobar*³⁰, ubicados en el Paseo de la Infanta en los bosques de Palermo; *Ave Porco*, un clásico del *underground* de los jueves sobre la Avenida Corrientes; *La Morocha*, en la antigua estación Tres de Febrero del ferrocarril Mitre. Según relata el VJ XS P, en este club de Palermo donde trabajó comenzaron a experimentar con video creaciones de un modo diferente, proyectando las imágenes sobre objetos tridimensionales, no solo ya en una pantalla. Una de las primeras experiencias de este tipo antes de que, años más tarde, llegaran tecnologías como el *mapping* y la iluminación *led*. Es importante señalar aquí que, si bien tanto las imágenes como la iluminación pueden ser de un gran aporte para la producción de una fiesta, podemos decir que no son indispensables para su funcionamiento, como sí lo es un buen sistema de sonido. De hecho, una fiesta de día no necesita de luces o video, tampoco se verían, sin embargo, sería imposible su funcionamiento sin sonido. Resaltamos una vez más que se trata de un movimiento que se desarrolla ligado al baile, una forma de baile estrechamente vinculada a su vez al sonido, dispuesto en el *dance* electrónico de manera que la música se meta en el cuerpo, lo atraviese, resaltando especialmente los graves que golpean en el pecho.

Si bien se trata de clubes, discotecas, y espacios todos relacionados con el *dance* electrónico, éstos encierran particularidades que tienen

²⁹Ver sitio web: <http://www.clubmuseum.com.ar/>

³⁰Ver sitio web: <http://www.crobar.com.ar/>

que ver con los organizadores, el concepto de las fiestas, los grados de tolerancia a la diversidad de género, los barrios donde se encuentran, los criterios para “el derecho de admisión”. Estas cuestiones se vinculan con lo que podemos denominar barrera de acceso al mundo del *techno*. ¿Cómo se accede? ¿Es en todos los espacios igual? Desde luego que no. Sin embargo, en esa diversidad de ofertas de los distintos lugares, pertenecer no lo es solo a la escena en general, sino que hay sintonías finas que definen a los propios espacios como generadores de pertenencia. Es en este sentido la construcción ambigua planteada entre lugar/“no lugar”. Si bien en un comienzo pudo tratarse de prácticas algo elitistas, por lo novedoso y por cuestiones económicas, la diversidad que se generó en los públicos asistentes a los clubes no se restringió al género, sino que también abarcó la diversidad de públicos y de propuestas vistas desde el área socioeconómica. La pertenencia a ciertos espacios del *dance* electrónico, parece relacionarse más bien con una cuestión de identificación cultural que con un determinado poder adquisitivo. Esto último sí podemos relacionarlo con la idea de “no lugar” planteada por Auge (1992), en el sentido de que allí, quien lo penetra, se libera de las determinaciones habituales, se entrega y “saborea por un tiempo las alegrías pasivas de la desidentificación y el placer más activo del desempeño de un rol” (p.106).

En 1999 se editó el single en vinilo *Dein Schweiss*, de Sven Väth, que sonó como un clásico en estos clubes. Por su parte, *Divino* Buenos Aires, que hacia el cierre del milenio fue instalado sobre las aguas de Puerto Madero, tenía un espacio exclusivo de *dance* electrónico, pero además en el 2000 lanzó una propuesta de la mano del DJ CDz, *Terrazas 2000*, que como su nombre lo indica se desarrolló en un de las terrazas del club, con vista panorámica a Puerto Madero. Como relatan quienes

recuerdan la experiencia, se trató de un espacio tan espectacular y lujoso como efímero, ya que fue demolido a la par del derrumbe del modelo neoliberal de los '90. Por esos años CDz editó en vinilo *Ladies in de Night*, para el sello del Zenith de Ibiza, club en el cual tocó durante años. Un actor destacado en la construcción de funcionamiento del *dance* entre Ibiza y el Plata. Veremos más adelante otras propuestas llevadas a cabo por él, junto al equipo de *Power Production*.



Terrazas 2000 divinodanceclub.



Imágenes del vinilo *Ladies in the Night*, un mix de Carlos Díaz para el sello Zenith Ibiza, del año 2000. El vinilo estuvo en los orígenes del *techno*, de la música *house*, del *dance* electrónico, y se mantuvo desde entonces como una de las opciones de reproducción elegidas por DJs referentes de estos estilos musicales

Este movimiento *dance* compuesto por *DJs*, *dancers*, productores, espacios, redes comunicacionales, innovaciones tecnológicas de soporte y producción musical, instrumentos resignificados, se agita activado por un combustible. El MDMA (éxtasis) es efectivamente ese combustible, el acicate de la fiesta como lo llama Reynolds (2017). Si bien otras drogas como el alcohol o la cocaína siguieron consumiéndose

dose en combinación con el éxtasis, y la multitoxicidad se convirtió en una práctica corriente, el MDMA ha ganado terreno y se ha instalado, junto al agua, como protagonista del mundo del *techno* y el baile. Así como Reynolds (2017) advierte que hacia fines de los noventa los medios de comunicación británicos eran conscientes de que en esa nación había dos sociedades, en Argentina sucedía algo análogo: “La cultura del entretenimiento tradicional del alcohol y el espectáculo [...] contra la cultura más participativa y efusiva del baile nocturno y el éxtasis” (p.487).

Como recuerda XFx, cuando llegó a Ibiza en 1988, al principio no comprendía cómo era esa movida en la que la gente en las discotecas no buscaba ligar, no bebía alcohol y bailaba horas sin parar. Hasta que una noche conoció a una pareja de madrileños que le invitaron su primer éxtasis, algo que reconoce haberle cambiado la vida, ya que finalmente sintió la música *house* como hasta ese momento no había logrado. Recuerda haber salido de *Amnesia* y ver el sol de una manera especial, maravillosa. Como señala Beltramino (2003, s.n.), “la cultura *house* o *techno* se ha convertido en el contexto preferido para el consumo de éxtasis, quedando establecida así una fuerte asociación entre esta droga y aquel estilo musical”. Efectivamente, de un modo similar al que Reynolds señala en *Energy Flash* sucedió en el Reino Unido, el éxtasis provocó una transformación notoria en la dinámica de los clubes nocturnos porteños, señala LSk, habitados por *dancers* extasiados, que dejaron de ser campos de batalla entre machos alfa, prácticas que siguen vigentes entre los públicos donde el alcohol y otras drogas como la cocaína, son los estimulantes predominantes.

Alx relata en la entrevista que a partir del año 2000 comenzaron a realizarse una serie de ediciones de fiestas multitudinarias como *Crea-*

*mfields*³¹ y *Moonpark*. En estos eventos se han presentado artistas nacionales e internacionales durante las últimas dos décadas. Año tras año, ambos ciclos convocaron a decenas de miles de asistentes, los que muchas veces era la primera vez que participaban de una “fiesta electrónica”. Como narra XS P en la entrevista, mega fiestas como *Creamfields*, donde trabajó en la producción y puesta de video, eventos con convocatorias de hasta sesenta mil asistentes, requieren no solo de tecnologías más sofisticadas que las primeras experiencias de algunos años atrás, sino de un despliegue de saberes y conocimientos técnicos por parte de los equipos de video, en coordinación con sonidistas, iluminadores, *DJs*.

Estos espacios abrieron la puerta de entrada del *dance* electrónico a públicos nuevos, en ocasiones cuestionados por quienes a esta altura de la historia consideraban ser los verdaderos cultores de la escena en cuestión. No obstante, estas divergencias no se dieron en el plano socioeconómico, sino más bien en el cultural, vinculadas a la pertenencia de cierto grupo. Según Skl (junio 2019), en general, los precios de las entradas a los eventos como *Creamfields* son elevados en relación a clubes pequeños o de culto, razón por la cual no se explicaría el ingreso masivo de públicos provenientes de sectores socioeconómicos considerados más bajos que los que habitualmente se suelen relacionar al público del *techno*. Esta es una interpretación habitual errónea del sentido común. Como contraparte de los eventos multitudinarios en crecimiento, y a los clubs y discotecas ya conocidos desde los noventa, se alzaron propuestas como la del *Club del Vinilo*, que desde el *underground* buscó romper con el proceso de masificación de la escena. Desde el *DJ* residente M DC, hasta los invitados especiales,

³¹Creamfields. Su historia, en <https://despabilate.com/creamfields-su-historia/>

todos tocaban exclusivamente con vinilos, en una etapa histórica de digitalización socio-técnica.

club del vinilo
viernes

club del vinilo
julio 2001

Plur.FM 103.5

Buenos Aires

chacabuco 130 | capital federal
info: sonnylauret@hotmail.com | carlospinacchio@loquesea.com
tel.: 15 5 105 3123

line up	dj. resident: mariano dc
6	dj. pere (san francisco usa) dj. pandy
8 dom.	COMA (juan falconelli & martin pinto) dj. lava dj. rawl cano
13	INDOOR PHSICHEDELLIC EXPERIENCE dj. pandy dj. murray
20	dj. javier bussola
27	CLUB & CLUB tour dj. carla tintore dj. pierre (francia) toti & manzana (mendoza) en vivo

Este club, como su nombre indica, logró alzarse como lugar de resistencia del vinilo, durante un año crítico para la Argentina que, en pleno 2001, se aproximaba al derrumbe del modelo neoliberal de los '90. El tamaño de la impresión (21x15 cm.), en papel ilustración, doble hoja y a todo color, indica el rol destacado que todavía ocupaba este tipo de promoción, con un costo elevado, a pesar de la gran crisis económica

Entrado ya el nuevo milenio, 2001 se presentó como un año bisagra en algunos aspectos. En el ámbito internacional, el atentado a las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre (11-S) significó el comienzo de una nueva era en los mecanismos de control del tráfico aéreo. Esto involucró tanto a las personas como a los objetos transportados, y el tráfico internacional de drogas se vio relativamente afectado.

tado, así como el transporte de discos, equipos de sonido, reproductores, instrumentos. En lo local, el 19 y 20 de diciembre de ese mismo año Argentina sufrió un quiebre tras diez años de neoliberalismo, y a la crisis internacional se sumó el derrumbe económico, político y social que acarrió la crisis de 2001. Así, entre cuestiones internas y externas se consolidó el fenómeno glocal.

Los años siguientes fueron de transición, con la economía destruida, numerosos clubes nocturnos cerraron, por algún tiempo la cantidad de fiestas independientes se redujo. Sin embargo, un lugar emblemático como *Pachá* siguió siendo un clásico por casi dos décadas más, con un público menos “exclusivo” que, en la década anterior, y enfocados los responsables de su conducción en la producción de grandes eventos como *Creamfields*.

Desde la diversificación de estilos musicales, espacios y públicos con la que comenzó este *Track*, a la producción de eventos multitudinarios que se sucedieron con el inicio del nuevo milenio, el *dance* electrónico se consolidó como una práctica atractiva tanto para las generaciones “pioneras” como para las nuevas. Sumado a las transformaciones tecnológicas experimentadas a nivel global, en el ámbito local se presentó un desafío adicional que fue sortear la profundización de la crisis desatada en 2001. La salida de la convertibilidad en Argentina durante 2002 produjo una fuerte devaluación de la moneda nacional, esto impulsó la adecuación de aspectos materiales, hábitos de consumo y demás cuestiones vinculadas a la diversión, el baile, el *techno*, las drogas, la música. Durante los años siguientes a la crisis comenzaron a encontrarse caminos alternativos para la reconstrucción de una sociedad con los lazos rotos, la economía en ruinas y la política y los políticos desacreditados por la sociedad. Sin embargo, a partir

de 2003, iniciado un nuevo modelo económico y político, se conjugaron una serie de elementos que posibilitaron la apertura de nuevos clubes, que se sumaron a los que sobrevivieron a la debacle, señala Hb. Algunas innovaciones tecnológicas destacadas en materia de producción y reproducción musical como el formato de soporte digital mp3, permitieron a los *DJs*, productores y *dancers*, nuevas formas de acceso a la música y las prácticas a su alrededor. Si bien estos fenómenos no son exclusivos del *techno*, es evidente que el *dance* electrónico fue uno de sus protagonistas activos. A estos aspectos específicos de las prácticas musicales se sumaron las redes sociales, que reemplazaron al correo electrónico en la función de difusión, promoción y comunicación, del mismo modo que éste lo hizo con el correo postal, como hemos señalado en la transición del primero al segundo *Track*. GM, cuenta que durante estos años también comenzaron a aparecer estaciones radiales especializadas en *dance* electrónico como fue la mítica *Energy 101*, y luego la *Z 95*, donde además de difundirse cuestiones vinculadas a la música y los *DJs*, se promocionaban fiestas y eventos. A la vez, un canal de tv por cable como *Music21*, tuvo gran aceptación por parte del público, auspiciaba la producción de eventos, promovía fiestas, y difundía los videos y las producciones del género más destacadas del momento.

Alianza socio-técnica del *dance* electrónico (1995-2004)

Así como podemos identificar aquellos cambios o transformaciones sustanciales que son indicadores para posibles cortes temporales en nuestro trabajo, también hay elementos constitutivos del *techno* que aparecen como constantes en los *Tracks* desarrollados: discos de vinilo y CD; bandejas giradiscos; cajas de ritmo electrónicas y sintetizadores; productores, *DJs*, *dancers*; agua y éxtasis, que constituye,

siguiendo a Reynolds, el acicate de la fiesta. A esta altura de nuestro trabajo estamos en condiciones de sugerir que el éxtasis es la “sangre química” del *dance* electrónico. Actores sociales y artefactos interrelacionados de formas que no suelen ser explicadas en profundidad, relaciones en las que el baile es un elemento central indudablemente, sin embargo, las tecnologías suelen ser ubicadas en un lugar neutral, como un factor ilustrativo o complementario. Como sostiene Gallo (2011, a), “las producciones (basadas fundamentalmente en la intervención de recursos tecnológicos) de los eventos musicales y de baile a los que aludimos [...] junto a las expectativas de los concurrentes, se orientan y definen principalmente a través del baile” (p.50). En ese trabajo, en el cual la autora trata con excelencia la cuestión del baile, se evidencia el carácter secundario que las tecnologías representan para el análisis, no por soslayarlas o ignorarlas, sino por el modo en el que se las incluye, en este caso como una acotación entre paréntesis, lo que denota sin dudas el carácter complementario asignado a las mismas. Nos referimos a todas las tecnologías, no solamente a los artefactos y dispositivos. Formas de organización, tecnologías de comunicación, las drogas como actores tecnológicos centrales. Cómo funcionan esas tecnologías, qué sentidos les son asignados por los grupos sociales a los que se integran. Qué alianzas son las que construyen su funcionamiento/no funcionamiento. La reconstrucción de los procesos abordados permite observar tanto la diversidad de actores, conocimientos y prácticas, como su no linealidad.

En la alianza reconstruida para explicar el funcionamiento del *techno* durante este *Track*, podemos visualizar relaciones generadas en la interacción entre los elementos heterogéneos que la integran, como parte de los procesos históricos de transformación. Estos proce-

En los que encontramos reconfiguraciones, continuidades e innovaciones no constituyen la superación evolutiva de unas tecnologías sobre otras ni de unas prácticas superadoras de las anteriores. Se trata de prácticas socio-técnicas en procesos de construcción y re-construcción, de significación y resignificación, que se aplican y vuelven a aplicar. Estos procesos son adecuados a las dinámicas operacionales locales, desplegadas entre las tecnologías y los aspectos culturales, ideológicos, políticos, económicos. El Gráfico 3 representa la red de relaciones como un conjunto de elementos explicativos, con ciertas modificaciones y notables continuidades respecto del primer *track*.

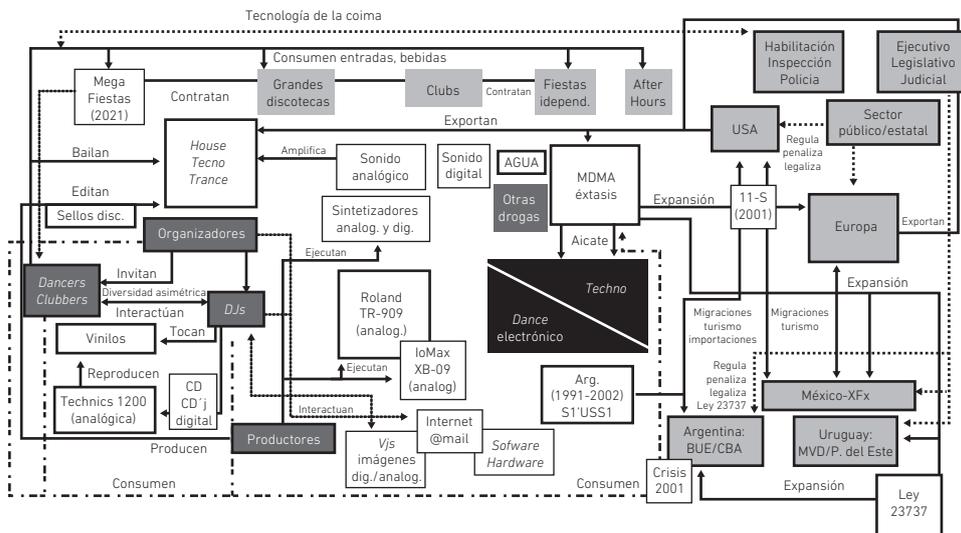


Gráfico 3. Alianza socio-técnica *Track 2*. 1995-2004 (elaboración propia)

Por un lado, el disco de vinilo siguió dando batalla frente al CD que ostentaba imponerse. Como señala Kyrrou (2006) sobre una entrevista realizada a Pierre Henry para la revista *Code*, “la música concreta hubiera sido más digna permaneciendo en soporte disco. Lo más divertido es que ahora, en el *techno* o en los clubs, se emplean los discos antes que las cassettes...” (p.59). Si bien esta cita se refiere a la disputa que en su momento se dio entre cinta y vinilo, hacia comienzos del siglo XXI esa disputa se trasladó a vinilo vs. CD. Finalmente, fue otra tecnología digital la que acabó por desplazar al CD: el soporte mp3. Sin embargo, los *DJs* tuvieron como opciones el vinilo y el CD durante algunos años, hasta que los puertos USB, señala Pdy, fueron incorporados a las compacteras profesionales. De este modo, el CD perdió la batalla en las cabinas de clubes, fiestas y discotecas, hasta quedar prácticamente obsoleto.

Por otro lado, la incipiente implementación de computadoras en la producción musical y la proliferación de *software* específico posibilitaron la diversificación de las prácticas de producción y consumo de los artistas y el público, afirma Pdy. Las promociones de los clubes, discotecas, fiestas y eventos, pasaron de enviarse por correo postal a ser reenviadas masivamente con un *click* a través del correo electrónico. Los estilos musicales del *dance* electrónico se especializaron, tanto en lo estrictamente musical como en los espacios y los públicos seguidores de cada uno de ellos. Lo que *a priori* estaba todo mezclado, empezó a diferenciarse en fiestas de *house*, *techno*, *trance*, *psy trance*, *mainstream*, *under*.

Hacia mediados de los '90, el éxtasis se había convertido ya en la droga de diseño elegida por la mayor parte del componente humano en el ámbito del *dance* rioplatense. El poder adquisitivo de la moneda argentina (solo para quienes pudieron mantenerse dentro del sistema, ya que los excluidos del mismo proliferaron a la par del “dólar barato”), equipa-

rada en su cotización al dólar norteamericano entre 1991 y 2002, propició el ingreso de éxtasis a la Argentina en mayores cantidades, así como posibilidad la importación de discos, ya fuesen vinilos o CD. A pesar de la vigencia de la ley de estupefacientes, el éxtasis continuó ingresando al país para alimentar al *dance* electrónico, de manera creciente hasta la actualidad³². Este tipo de normas desempeña un rol fundamental para la construcción de funcionamiento del mercado ilegal de drogas. Dicho funcionamiento requiere, como ya hemos mencionado, de la “tecnología de la coima”, en la que participan los actores responsables de los lugares donde se desarrollan las fiestas (que buscan prosperar en sus emprendimientos frente a las restricciones) y los responsables de los organismos estatales de habilitación, verificación y control, de los distintos gobiernos locales.

Vimos en este *track* cómo esa dinámica fue alterada en un sentido inverso al poner un policía real en la entrada de una fiesta en Uruguay, porque era más “económico” hacerlo de este modo que a través del tradicional “arreglo”. Este no es un fenómeno exclusivo del *dance* electrónico, puesto que atraviesa a gran parte de las relaciones sociales que se desarrollan total o parcialmente por fuera de las normas establecidas, más allá del mundo de la diversión nocturna, el baile recreativo y la música en general.

Buenos Aires comenzó a poblarse por entonces no solo de nuevos clubes y espacios de fiesta diversos, sino también de disquerías especializadas. Los viajes internacionales se intensificaron, tanto para *DJs* y *dancers*, como para productores y organizadores. Los productores de la región comenzaron a editar en sellos locales, con influencia sin

³²Ver: *Éxtasis*: las drogas sintéticas en Argentina, en <https://waltermartello.com.ar/extasis/>

embargo de las producciones europeas y norteamericanas. El *techno* se reconstruyó y resignificó en Argentina sobre sí mismo. De manera similar a otras locaciones en el mundo, se trata de un estilo y unas prácticas a primera vista impermeables a géneros musicales locales y a formas de baile regionales. Más bien se trata de un tipo de identificación con parámetros culturales mundializados, con predominio estético y lingüístico del mundo noroccidental.

La expansión del *dance* electrónico hacia el globo, siguió recostada en gran medida sobre el rol que Ibiza le imprimió a este movimiento desde Europa. A su vez, Londres y Berlín continuaron consolidándose como centros hegemónicos de producción y difusión en los procesos de co-construcción de funcionamiento del *techno*, al menos en el hemisferio occidental. Las relaciones generadas en esta alianza entre estos centros culturales europeos y los latinoamericanos, como México, Argentina y Uruguay, continuaron consolidando la expansión de relaciones entre humanos y artefactos, en la configuración socio-técnica del *dance* electrónico rioplatense. Estos movimientos forman parte de las migraciones antes mencionadas, a pesar de las restricciones sufridas como consecuencia de que, en 2001, se hayan precipitado acontecimientos como el atentado a las Torres Gemelas en New York, y la crisis social de diciembre en la Argentina.

La ductilidad con que actores de distintos países del mundo con historias culturales diversas se relacionaron con este movimiento puede explicarse por el carácter internacionalizado del *techno*. Vale recordar la supremacía del inglés en sus denominaciones, ya que los estilos musicales del *dance* electrónico muchas producciones no tienen letra, al estilo de una canción tradicional, de formato predominante entre otros géneros. Tampoco hay grandes diferencias en las formas de bai-

lar, puede decirse que la misma libertad con que este tipo de baile recreativo se desenvuelve, facilita la circulación internacional de *clubbers* de distintas partes del mundo, quienes comparten la pasión por el éxtasis, el baile y el *techno*.

DJs/productores y *dancers* intensificaron su participación en estos movimientos globales de manera creciente y co-construyeron nuevos significados en interacción con un caudal creciente de tecnologías musicales innovadoras. La relación establecida entre estos dos actores es clave para el funcionamiento del *dance* electrónico, a partir de las diversas prácticas de baile recreativo alrededor del *techno*, el *house* y el *trance*, a la vez que se especializaron los espacios de producción de fiestas, según estos estilos. Esta diversificación, que se nutrió de la heterogeneidad de públicos que señalamos desde un comienzo, parece ser más rígida a la hora de abrir las cabinas a *DJs* mujeres, chicas o chicos trans, u otros géneros al margen de los parámetros heteronormados del varón 'cis', al menos desde lo visual, en la imagen. La asimetría en la diversidad existente entre las pistas y las cabinas parece no haberse modificado sustancialmente en esta etapa, a la vez que la incorporación de públicos masivos a partir de fiestas multitudinarias, diluye aún más el mito que vincula al *dance* electrónico con una determinada elite social.

Así como los estilos musicales, los espacios recreativos y los públicos se diversificaron y adquirieron nuevos significados, del mismo modo los instrumentos o máquinas que usan *DJs* y productores para sus creaciones también se renovaron, diversificaron y digitalizaron en forma creciente. La resignificación de la caja TR-909, a partir de la creación de instrumentos analógicos como la JoMoX XB-09, constituyen parte de los procesos de construcción de funcionamiento del *techno*. Por su parte, el formato de reproducción tradicional de vini-

los y bandejas giradiscos, que construyó su propio funcionamiento y no dejó de girar hasta la actualidad, se enfrentó durante este *Track* al fuerte crecimiento de la industria del CD. Estos formatos de reproducción musical y las nuevas cajas de ritmos, se nutrieron con la incorporación de nuevos modelos de sintetizadores, analógicos y digitales. Un instrumento que resignificó y renovó su vigencia hasta el día de hoy. Durante esta etapa, las innovaciones digitales en instrumentos, soportes, formas de reproducción, de amplificación, iluminación y video, se sumaron a las tecnologías analógicas para conformar un híbrido entre ambas concepciones. Los sellos discográficos europeos y norteamericanos comenzaron a convivir con la presencia de sellos locales, a la vez que propiciaron las condiciones para la instalación de disquerías especializadas, muchas de ellas cerradas tras la crisis del 2001. El concepto de *DJ* comenzó a vincularse más con el de productor, aunque esta figura compuesta acabó por consolidarse en etapas posteriores.

El Gráfico 4 (pág. 88) ofrece una secuencia temporal en la que destacamos algunos de los elementos políticos, tecnológicos, sociales, económicos y culturales que consideramos relevantes para este período.

En el siguiente *track* abordaremos la co-construcción de los procesos de funcionamiento del *dance* electrónico, con la incorporación de nuevos actores a las alianzas socio-técnicas. Las políticas de los sucesivos gobiernos, la incorporación de tecnologías innovadoras en la música, el aumento de controles internacionales a partir del 11-S, las nuevas normativas tras la tragedia de *Cromañón*, la devaluación de la moneda argentina, los cambios vertiginos producidos por las tecnologías de información y comunicación, entre otros, constituyen elementos destacados para las continuidades como para las rupturas en los procesos analizados.

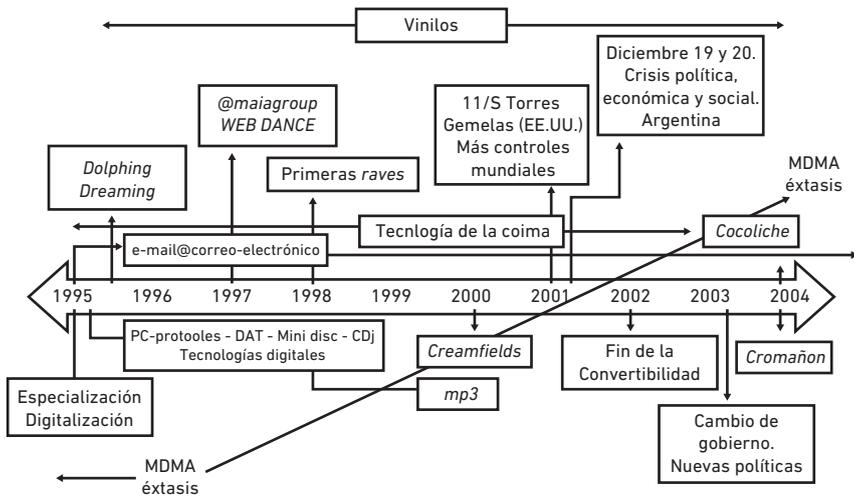


Gráfico 4. Elementos destacados de este período (1995-2004) y. Elaboración propia.

| TRACK 3 |

Tecnologías renovadas, prácticas persistentes: el *dance* electrónico del siglo XXI (2004 a hoy)

En 2003 Argentina comenzó a dar un giro en materia política, económica y cultural, hacia un proceso de apertura a la multiculturalidad y la diversidad de género, enmarcado en la propuesta de un nuevo gobierno. La moneda fuertemente devaluada tras la salida de la convertibilidad, impuso restricciones a las prácticas de consumo instaladas en un sector de la población durante los '90. Si bien en 2004 comenzó una recuperación acelerada de la economía, los viajes no resultaban tan accesibles por el tipo de cambio, lo mismo sucedió con las importaciones. Gran parte de las disquerías que se abrieron en la década anterior, comenzaron a cerrar. Los instrumentos, equipos de sonido, iluminación y las drogas importadas también se vieron afectados por el tipo de cambio pos devaluación, todos elementos fundamentales para la producción de una fiesta, la comercialización, difusión y consumo de música y sus prácticas contingentes. Sin embargo, estas dificultades no impidieron el desarrollo y la consolidación del *techno* en Argentina. Por el contrario, la coyuntura fortaleció la escena local con el incremento de la cantidad de *DJs*, productores, clubes, organizadores, *clubbers*, *dancers*. Cada vez más frecuentemente, artistas locales del *underground* y del *mainstream* crecieron y consiguieron su lugar en el exterior. Si bien las importaciones se vieron restringidas durante los primeros 2000, a partir de 2004 las exportaciones fueron favorecidas por el tipo de cambio, entre otras cuestiones, lo que activó nueva-

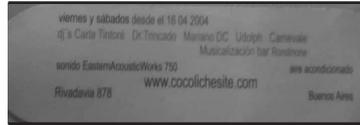
mente la entrada de dólares al país, algo que a largo plazo acabó por beneficiar el ingreso de productos importados nuevamente. Un círculo vicioso en el que se encuentra la economía argentina hace décadas, vinculado a la restricción externa.

A estas circunstancias se sumaron las innovaciones tecnológicas en materia de soportes virtuales. El formato digital mp3 permitió mayor acceso a la música en todos los ámbitos y géneros musicales. Sumados estos elementos al aumento del uso de computadoras portátiles, el acceso a la música y a los dispositivos para su reproducción se tornó “más accesible”. De este modo, tanto *DJs* como *dancers* y público en general vieron ampliadas las capacidades para producir y reproducir música, escucharla y bailar. Para analizar estos fenómenos y las relaciones que los vinculan, desde los estudios constructivistas relativistas apuntamos a destacar el carácter tecnológico de la sociedad, y el carácter social de la tecnología, frente a las visiones deterministas, lineales, que suelen adoptar los actores que intervienen en los procesos de cambio tecnológico y los analistas que los estudian.

El primer lustro del nuevo milenio se caracterizó por las transformaciones sociales, políticas, económicas, culturales y tecnológicas que dieron paso al siguiente.

El fuego de Cromañón: construcción de no funcionamiento en el *under* porteño

Para el *dance* electrónico de la capital porteña, 2004 fue el año de la inauguración de *Cocoliche*, un club que marcó el camino del *techno* y el *under* de las dos primeras décadas del siglo XXI. Desde la inauguración, en abril de aquel año, han pasado por su cabina los más repre-

Logo de *Cocoliche*

Dorso del flyer de la inauguración en 2004



Fotografía tomada en 2008, cuando las cámaras *pocket* digitales no habían sido desplazadas por las de los *smartphones*. En la imagen se ve el sistema de luces led en el techo, con un efecto estroboscópico de movimiento tanto en las luces como en los *dancers en la pista*. Una captura que emula cómo se visualiza la escena bajo los efectos del éxtasis.

digital, en este caso va a sonar digital”. Esta característica del sistema de sonido EasternAcousticWorks750 tuvo un lugar destacado en la promoción de la fiesta inaugural, así podía verse en la tarjeta de invitación e ingreso.

Otra de las características que le dieron gran originalidad a este club emblemático fue su sistema de iluminación *led* instalado en el techo de la pista del sótano. Un sistema de sonido 100% analógico en

sentativos artistas del género, locales e internacionales, residentes e invitados especiales, todos ellos usuarios de diversas tecnologías vinculadas a la música. Merece especial atención una de sus características fundamentales: el sistema de sonido totalmente analógico. Según cuenta M DC en una de las entrevistas, “no es lo mismo reproducir un formato analógico como el vinilo si lo haces sonar 100% analógico, que si lo pasas por una placa de sonido

interacción con un sistema de iluminación digital absolutamente innovador para 2004, al menos en Buenos Aires, constituyeron el marco audiovisual del club *under* de *techno* porteño más reconocido por *DJs*, productores, *dancers*, *clubbers* y medios de difusión en las dos primeras décadas del siglo XXI. De acuerdo con lo señalado por varios entrevistados, si bien hemos identificado cierta asimetría en las jerarquías entre sonido e iluminación, ya que sin sonido es imposible realizar una fiesta de estas características, y vimos también que la iluminación no es indispensable, el novedoso sistema de luces de *Cocoliche* construyó parte del espacio de modo que comenzó a ser emulado en otros clubes.

Días antes de la inauguración en abril de 2004, el portal de difusión BuenosAliens.com así lo presentaba:

Cocoliche, el club en cuestión, apunta a ser un espacio donde el respeto por la gente sea moneda corriente y haga la diferencia, tanto en lo artístico, como en lo técnico y en lo humano. ¡Que así sea! Para eso cuentan con la ayuda de talentosos amigos que comparten sus ideales entre los que se destaca el Tenaglia argentino Dr. Trincado quien tendrá a su cargo la *housera* noche de los sábados en contraste con la *technosa balls night* que llevarán adelante Carla y Mariano los viernes junto a otros artistas (BuenosAliens, 7 de abril de 2004).



Mariano DC – Carla Tintoré – Udolph – Pandy – Seba Cohen

Los *DJs* residentes desde la apertura hasta su cierre en 2020 fueron Mariano DC, Carla Tintoré, Udolph, Dr. Trincado, Sebastián Cohen (primer *live* en *Cocoliche*) y Pandy.

Si 2004 puede considerarse un año bisagra para el mundo de los clubes de *techno* y el *under* en Buenos Aires tras la apertura de *Coco*, como lo llaman sus *clubbers*, ese mismo año, pero un día antes de que llegara a su fin, el fuego arrasó con *Cromañón*³³ durante el concierto en vivo del grupo de *rock* Callejeros. No vamos a entrar aquí en los detalles de este acontecimiento trágico, pero es imposible soslayar el impacto que tuvo el fatídico incendio aquella noche del 30 de diciembre, al dejar un saldo de 194 muertos. A partir de aquella fecha, la noche porteña entró en una especie de estado de luto, gran parte de los locales del *under* (todo el *under*, no solo del *techno*), fueron clausurados. Las medidas tomadas fueron drásticas y los espacios que habían sido cerrados o aquellos nuevos que quisieran instalarse, debían cumplir con normas específicas para prevenir tragedias como la de *Cromañón*, y para atenuar las consecuencias de cualquier otro tipo de emergencia.

Cocoliche, que en los pocos meses desde su inauguración se había posicionado como el club *techno* más destacado del *under* porteño del nuevo milenio, no fue la excepción, según nos contaron sus socios fundadores. Entre otras falencias, el local, ubicado en un edificio histórico en Rivadavia 878 considerado patrimonio arquitectónico de la ciudad, no tenía salida de emergencia. Por tratarse de un edificio histórico, no podía modificarse sustancialmente la fachada, y además debía ensancharse la escalera de bajada a la pista del club. Después de dos años de

³³Ver: *Cromañón: ¿tragedia, masacre o crimen social?*, en https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6588/ev.6588.pdf

obras y trámites de habilitación, finalmente volvió a abrir sus puertas en 2007. En el siguiente apartado volveremos sobre *Coco* y la impronta que le dio al *techno* porteño *underground* durante los años siguientes.

El *dance* electrónico en Buenos Aires durante los años pos *Cromañón* encontró cerrados sus espacios más pequeños, los de culto. Sin embargo, discotecas instaladas ya desde la década anterior como *Pachá* siguieron llenando sus pistas de públicos algo renovados y se inauguraron, en grandes clubes, ciclos como *Big One*, que se instaló en el Palacio Alsina donde antes funcionó *L'Inferno*, recuerda Hb. Ya existía *Caix*, en Costanera Norte, *La Morocha* seguía funcionando en Dorrego y Av. del Libertador, en Palermo, y allí donde en los '90 reinó *Buenos Aires News* se inauguró *Crobar*, recuerda Skl. Todas estas grandes discotecas, sin embargo, no pudieron satisfacer los gustos de un sector importante del *dance* electrónico ya que aquellos que cultivaron sus preferencias por el *under*, se encontraron sin espacios disponibles en los cuales divertirse, bailar, trabajar y crear, lejos del brillo cegador de las luces estroboscópicas y las grandes bolas espejadas. Según los testimonios recogidos entre los entrevistados, quienes gustaban de prácticas más íntimas, en espacios reducidos, donde es posible relacionarse de un modo estrecho con el resto de los participantes de la fiesta, quedaron a la deriva. En los bares estaba prohibido bailar y la música no podía superar un cierto nivel de volumen, como si algo de eso pudiera causar algún incendio o alguna tragedia. En estas circunstancias, 2005 se convirtió en el año de *Kim y Novak*, un pequeño bar ubicado en Palermo, en la esquina de Godoy Cruz y Güemes, que contaba con un sótano en el cual ¡“se podía” bailar!, a pesar de no estar habilitado para eso. LPc (marzo 2019) recuerda que cuando había una inspección del Gobierno de la Ciudad, algo que al menos durante

2005 sucedía todas las noches en la mayoría de los clubes nocturnos, alguien se encargaba de bajar por una escalera caracol diminuta para avisar que estaban los inspectores, entonces todos dejaban de bailar y fingían estar conversando, bebiendo. Al acabar el procedimiento, se volvía a subir el volumen, cámara, acción y siga el baile. Esta secuencia que parece algo absurda, se repetía en infinidad de bares en la ciudad, aunque fue *Kim* y *Novak* donde se concentraron parte de los *clubbers* del *dance* electrónico que no encontraban en las grandes discotecas la experiencia buscada. Mucho menos aún pudieron hallar un lugar en las megafiestas como *Creamfields*, que siguieron creciendo exponencialmente cada año. Las prácticas constituyen una dimensión insoslayable de las tecnologías, entendidas en este trabajo no solo como los artefactos, sino también como organizaciones, instituciones, movimientos, programas estatales, clubes, etc. De acuerdo con Thomas, Becerra y Bidinost (2019), los humanos desplegamos una enorme cantidad de prácticas tecnológicas que condicionan nuestras capacidades laborales, formas de comunicación y desplazamiento, nuestras formas de diversión y de comprensión del mundo. Habitual y cotidianamente, realizamos un despliegue formidable de prácticas que posibilitan nuestras vidas, y de esto se trató la adecuación de aquellos años.

After Hour Power fue por entonces una propuesta de excepción. En Casares y Sarmiento, en medio de los bosques de Palermo, un espacio conducido por CDz junto al equipo de *Power Production*. El hecho de que fuese un *after hour* le daba al lugar una dinámica diferente. El equipo de organizadores nos revela que el club convocaba tanto a quienes habían estado ocupando una mesa de algún vip en alguna de las discotecas del *mainstream*, pero también resultó atractivo para *clubbers* del *under* que estaban en busca de un club donde sentirse cómodos. *Power*

Production sigue vigente, después de haberse desarrollado en distintos lugares en Buenos Aires, Punta del Este e Ibiza, y con distintos formatos hasta llegar a las presentaciones de esta organización en formato *streaming*, a causa del aislamiento social impuesto en gran parte del mundo por la pandemia del covid-19.

Los años siguientes a *Cromañón* fueron muy difíciles para el *under porteño*. Aquellos espacios que no se adaptaron a las nuevas normas no lograron sobrevivir. El 3 de enero de 2005, el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó el Decreto de Necesidad y Urgencia I - N° 1/2005, que establecía como primera medida, la prohibición de ejecutar música en vivo en los locales de baile, bares, restaurantes, clubes “u otros establecimientos donde la actividad de baile forme parte del eje comercial del emprendimiento”. Ese fue apenas el comienzo de una cantidad enorme de restricciones, normas edilicias, controles de habilitación e inspecciones, y durante un tiempo considerable no fue tan simple implementar la “tecnología de la coima”. Los años 2005 y 2006 estuvieron atravesados por transformaciones en lo político y por las nuevas normativas en la capital argentina: el DNU inmediato a la tragedia, el procesamiento y la condena a prisión años más tarde del dueño de *Cromañón*, Omar Chaván, y el juicio político y la posterior destitución del Jefe de Gobierno porteño, Aníbal Ibarra. Acontecimientos capitalizados políticamente por el partido político PRO, que catapultaron al presidente del club Boca Juniors, Mauricio Macri, en la Jefatura de Gobierno porteño en 2007.

Por supuesto que la “tecnología de la coima” no acabó allí. Se trata de relaciones público-privadas instaladas desde hacía mucho tiempo, como señala un Informe de la Defensoría del Pueblo de 2002/03, detallado en el trabajo de Walter, Calamari, Pando y Darmohraj “Notas

sobre regulación y control en el caso Cromañon”, presentado en el IV Seminario Internacional CERALE 2015. Allí se reveló un alto nivel de incumplimiento de las normativas por parte de una mayoría de locales: funcionaban sin habilitación, instalados en zonas no permitidas, en agregados precarios no declarados, en restaurantes que funcionaban como locales de baile, en horarios fuera de lo permitido, con la presencia de menores de edad, en muchos casos con una ocupación de público superior a la autorizada por la ley, con certificados de bomberos vencidos, a veces en locales clausurados que fueron reabiertos ilegalmente. Pasado un tiempo considerable luego de la tragedia, con las aguas ya más calmas –y como dice un antiguo refrán, “hecha la ley, hecha la trampa”–, con las nuevas normativas continuó el interjuego de relaciones entre los actores del sector público/estatal y los privados, relaciones que construyeron o no funcionamiento del *dance* electrónico. La “tecnología de la coima”, una vez más, desempeñó un rol importante en los procesos de co-construcción socio-técnica de la movida cultural estudiada. No obstante, estas prácticas no son exclusivas ni del *under* ni del *techno*, se ven reflejadas en numerosas áreas de la sociedad porteña y forman parte de una dinámica en la que hay responsables a ambos lados del escaparate.

La *house* del *techno*: Cocoliche

Durante 2007, luego de haber conseguido la nueva habilitación, *Cocoliche* volvió a abrir las puertas, recuerda M DC. Renovado, con la escalera de bajada al sótano ampliada y una salida de emergencia con la que no contaba, *Coco* comenzó nuevamente la escalada hasta llegar a posicionarse como uno de los clubes de *techno* más importantes de Buenos Aires y Sudamérica, independientemente de su reducida capa-



Escalera de bajada a la pista de *Cocoliche* en el sótano

idad (300 personas aproximadamente). Frente a propuestas masivas como las mega fiestas o la oferta de las grandes discotecas, *Cocoliche* se convirtió en el club elegido por *dancers* y *DJs* de culto. Como señala Gallo (2015, b), la agenda propuesta difícilmente podía ser conocida por casualidad, puesto que su difusión se realizaba mediante la web oficial del club y a través de algunos sitios de internet especializados, como buenosaiens.com y nightclubber.com.

¿Por qué este club se llamó *Cocoliche*, cómo surgió el nombre? ¿Tiene que ver con la nomenclatura que recibió la mezcla de las lenguas de los inmigrantes llegados en aluvión a Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del XX? ¿Se relaciona con la definición de la Real Academia Española del término de origen incierto, “coliche”, que significa baile o fiesta a la que, sin ser formalmente convidados, pueden acudir los amigos de quien la da? Pues no, no se debe a ninguna de estas dos cuestiones. En una de las entrevistas, M DC nos cuenta que el nombre surgió antes de tener el lugar. En una oportunidad, junto a Udolph, estaban mirando una película escocesa titulada *Acid House*, cuyo protagonista es un personaje llamado Coco. En esa circunstancia comenzaron a surgir los elementos que formaron parte del concepto del club: el logo de la bola de espejos con la cara dibujada, el nombre,

que sería algo así como “el boliche de Coco”, *Cocoliche*. Udolph, fascinado, decidió ponerse en campaña para conseguir el lugar adecuado para desarrollar la idea, se lo comunicó a sus amigos y futuros socios, Carla Tintoré, Nico Darch y Jorge Pizarro (este último ex dueño de *Ave Porco*), y sin decirle nada a Mariano, consiguieron el lugar y le dieron la sorpresa una vez concretada la operación de locación. Así, dieron rienda suelta a esta idea que se materializó en la propuesta más *techno*, *under* y representativa de lo que significa un club de *techno* de culto.

En los años siguientes a su reinauguración, en 2007, se realizaron una serie de ciclos emblemáticos, imitados por otros clubes de la ciudad. Los años 2008 y 2009 fueron los de *Residet Evil*, con Mariano DC al mando de la cabina, y *La nave*, pilotada por Udolph. También se realizaron una serie de presentaciones de *King&Queen* a cargo de Mariano DC y Carla Tintoré.

Como elemento disruptivo, por salirse de la línea general de *Cocoliche*, vinculada al *techno* y al *house* en menor medida, la propuesta de *Fucking Party*, recuerdan sus organizadores, fue el único ciclo de fiestas *psy trance* que se realizó en toda la historia del club, una apuesta diferente de la producción de *Fucking Psycho*, el programa de radio semanal producido por DZn



Flyer de una de las ediciones de *Fucking Party*, impreso en papel a todo color, formato postal. Se editaba también en digital para promoción por redes sociales. Un híbrido entre lo físico y lo virtual hoy impensable

y Pdy, transmitido desde la cabina de Coco por la radio que el club puso en la web entre 2008 y 2011.

Entre 2011 y 2019 se realizaron en el club una cantidad de ciclos de fiestas³⁴, donde se llevaron a cabo las propuestas más potentes del *techno under* local durante la última década, con Mariano DC, Udolph y Pandy como *DJs* residentes, y la presentación de artistas invitados especiales en los diversos eventos. Se trata de una enorme cantidad de ediciones, con conceptos de organización diferentes entre sí. Como se puede apreciar detalladamente en el *index* completo³⁵ de todos estos ciclos, la cantidad de artistas que se presentaron en sus ediciones fue muy significativa. En todas las fiestas, la cabina se vio nutrida por la presentación de artistas tanto de la *old school* como de las nuevas generaciones de *DJs* locales e internacionales, que desplegaron una cantidad de tecnologías vinculadas a la producción y reproducción de música *techno*. Artefactos y actores que ejercieron una agencia simétrica en la asignación de sentidos. Los artefactos, sus características y condiciones físicas son tan relevantes como la subjetividad de los actores implicados, porque la agencia de los artefactos impide asignar cualquier sentido a cualquier tecnología. Sus características físicas, materiales, su desempeño, composición, o su resistencia, inciden directamente sobre los sentidos que es posible asignarles. Y en este sentido va el concepto del ciclo que presentamos a continuación.

³⁴Ver los *flyers* de todas las ediciones de estos ciclos en: <https://www.facebook.com/groups/219513111401243/photos/>

³⁵Index completo de todas las ediciones de los ciclos, con detalle de las fechas y los *DJs* que tocaron en cada edición: <https://www.facebook.com/notes/tekn-tek-number/tekn-party-index-updated-02320/213982452066449/>

Uno de los ciclos más destacados en *Cocoliche* fue *Gigagig*, organizado por DZn y Fvi entre 2011 y 2019. De acuerdo con el relato de éstos, por la enorme cantidad de artistas internacionales que convocó, por la respuesta del público súper fiel y por el esfuerzo y la calidad de producción y organización, realizado con el objetivo de brindar en cada fiesta el mejor nivel musical, y la exclusividad del club de amigos, apostando a innovar, pero también a presentar algunos clásicos del *techno* internacional. Siempre fieles al *underground* más refinado, algunos de los artistas extranjeros que se presentaron en *Gigagig* durante la primera etapa entre 2011 y 2013, junto a los residentes locales M DC y Pdy, fueron: Kaiserdisco; Erphun; Perc; Xhin; Psyk; Niereich; Rose; Truss (aka Mpia3); Mark Broom; Function; Lucy; Mike Parker; Mørbeck & Sawlin; Oscar Mulero; Developer. Después de excederse “algunas” veces en el límite de horario dispuesto por las normativas de la ciudad, los dueños del club recuerdan que *Cocoliche* fue clausurado nuevamente en diciembre de 2013 y sus *clubbers* se quedaron nuevamente sin su espacio tanpreciado. En julio de ese mismo año, “el Gobierno porteño firmó un acuerdo con una ONG formada por familiares de víctimas de tragedias en discotecas”, que habilitó una línea 0800 para denunciar infracciones en discos y bares. Nuevamente, las normativas, disposiciones y medidas gubernamentales pusieron en marcha mecanismos que activaron la “tecnología de la coima”, donde entraron en juego actores público/estatales y privados, con condiciones materiales diversas. Por lo tanto, el proceso de construcción de funcionamiento/no-funcionamiento no responde a condiciones rígidas y eternas, se trata de una secuencia que supone procesos no-lineales, sucesivos e interactivos de adecuación de soluciones tecnológicas a concretas y particulares alianzas socio-técnicas,

históricamente situadas. De este modo, los mismos elementos y las mismas relaciones de descontrol que construyeron su funcionamiento, activaron los mecanismos de control que posibilitaron su clausura y consecuentemente su no funcionamiento.

Entre 2014 y 2016, *Teknaked*, uno de los ciclos más representativos del *techno* local en este período, se siguió realizando en distintas locaciones, fuera de *Cocoliche*, las que no resultaron nada sencillo de conseguir por las características de las fiestas (calidad de sonido, capacidad, protocolos de seguridad, ubicación), según nos cuentan M DC, DZn y Pdy. Pero después de tres años de frío silencio, el sonido de *Coco* volvió a escucharse, las bandejas rodaron una vez más, *DJs* y *dancers* volvieron a unirse en un mismo sentido. La reapertura del club en octubre de 2016, con una fiesta *Teknaked*, fue explosiva, llena de *techno* del más apreciado por sus *clubbers* extasiados. Así llegó el momento tan ansiado. Como se anunció en el portal de un medio colombiano días antes de su reapertura:

Cuando se habla de *techno* en la ciudad de Buenos Aires, lo más seguro es que la palabra *Cocoliche* se cruce en algún punto de la conversación. El mítico club de la capital argentina, ubicado en pleno corazón del microcentro porteño [...] logró adjudicarse el rótulo de institución *techno* por excelencia del sur del continente. (Thump, 19 de octubre de 2016)

Teknaked, como aseguran sus organizadores, los *DJs* que tocaron en el ciclo, sus seguidores y fieles *dancers*, fue el más significativo de esta serie de ciclos en *Cocoliche* entre 2011 y 2018, tanto por el éxito que tuvo entre sus seguidores como por el concepto de fiesta *under*, a puro *techno* desnudo, ejecutado exquisitamente por sus residentes hasta la



Imagen de arriba: flyer de la primera fiesta Teknaked en Cocoliche, en 2011. Por entonces los flyers se imprimían en papel, en formato postal, pero ya como una excentricidad, puesto que las invitaciones y las promociones de todo tipo de eventos en 2011 ya se realizaban de manera habitual por las redes sociales. Abajo: flyer de la última Teknaked en 2018; corresponde a su versión virtual, ya que los formatos impresos en papel dejaron de usarse, por su alcance limitado y su gran costo, y para evitar la huella ambiental

última edición el 16 de junio de 2018, cuando se dio por finalizado.

Sin *Teknaked*, y luego de la muerte de Nico Darch, “el alma” de *Coco*, a causa de una grave enfermedad en abril de 2017, el club ya no fue el mismo. La falta de Nico se sintió en cada rincón, como lo expresan en las entrevistas tanto sus amigos y socios, como quienes lo conocieron y pudieron compartir su energía y su vibración fuera de serie durante las extensas noches y mañanas en *Cocoliche*. Su despedida fue organizada en el club, con una fiesta en su honor. Esa noche M DC hizo suspender la fecha programada y abrió *Coco* especialmente para rendir homenaje a su amigo, socio y tanto más. Sonaron todos los temas preferidos de Nico, músico, cantante, bailarín incansable, recuerda M DC. Amor y *techno* puros.

No obstante, tras la reinauguración en 2016 llegó también la segunda vuelta del ciclo *Gigagig*, que nuevamente recargó la pista del sótano más *techno* de la ciudad. En un nuevo contexto de la política nacional, con un nuevo gobierno de signo político diferente des-



Nico Darch. Imágenes tomadas de su cuenta de Facebook. Allí siguió recibiendo homenajes de sus amigos que lo recuerdan con el mismo amor que él le dio a *Cocoliche*. <https://www.facebook.com/nicolas.darch>

de diciembre de 2015, durante esta etapa del ciclo se presentaron una cantidad de artistas internacionales. Entre ellos, el italiano Fabrizio Rat-La Machina, que regresó a Buenos Aires en septiembre de ese año para presentarse en el Teatro Colón, en el ciclo “Lontano”, con la participación de distintos compositores italianos (Host News, 7 de mayo de 2018). En esa oportunidad se presentó por segunda vez en *Coco*. Según publicó DZn en la presentación de su portal, “El Arte llega al Colón. Y vuelve a Cocoliche” (Zen, 25 de junio de 2018)³⁶. En esta etapa también volvió a tocar Rose, y el joven Gëinst, artista francés que al presentarse en *cocoliche* acababa de lanzar su última producción, con

³⁶Imágenes, videos y más información sobre el ciclo Gigagig en <https://www.google.com/search?q=gigagig+cocoliche&oq=gigagig+cocoliche&aqs=chrome..69i57.25067j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

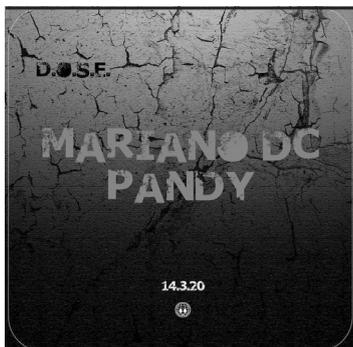


Algunas de las fechas emblemáticas del ciclo *GIGAGIG*

cerca de dos millones de visitas en You Tube en menos de una semana, recuerda Fvi.

Esta vez, el esfuerzo por mantener el nivel de calidad internacional que hicieron sus organizadores, fue gigante, emulando el nombre del ciclo. Con el proceso devaluatorio que se inició a partir de 2016 y se profundizó en 2018, los organizadores del ciclo relatan que sostener los contratos con los artistas, a medida que el precio del dólar se disparaba sin freno, resultó a veces en pérdidas económicas, ya que se respetaron los

cachets acordados y los precios de las entradas se mantuvieron lo más estable posible, nos cuentan Dzn y Fvi. Pero el dólar siguió subiendo su cotización constantemente, de modo que cada vez se tornó más difícil poder seguir afrontando los costos de contratar *DJs* y productores internacionales. El funcionamiento de un ciclo de fiestas, en este caso, es un proceso de construcción socio-técnica relativo, su explicación no está exclusivamente ni en los artefactos ni en los actores sociales, sino en las relaciones interactivas, históricamente situadas, que se dan entre ambos. El concepto *Gigagig* siempre fue el de sostener la fidelidad a su estilo, contratar a los artistas más destacados del *under* y el *techno* del momento, sin especular siquiera con que viniesen a tocar a Brasil y así reducir costos de pasajes y demás cuestiones operativas.



Flyer de D.O.S.E. Este evento no se realizó, a causa de las medidas tomadas por la pandemia del covid-19

Cuando no fue posible sostener ese concepto, después de algunas pérdidas económicas, la segunda vuelta del ciclo de *techno under internacional* más importante de Argentina en la última década llegó a su fin. Sucesivas ediciones de fiestas se siguieron realizando con artistas locales durante 2019.

Para marzo y abril de 2020 estaban anunciadas dos fiestas, *Teknaked* y *D.O.S.E.*, en *Underclub* y *Cocoliche*. Una antigua rivalidad o competencia entre estos dos clubes de la ciudad aparentaba haberse mitigado. Ambos ciclos proponían como residentes a Pandý y Mariano DC. Como cuenta DZn, organizador de los eventos: “El año comenzó muy bien, con proyectos nuevos, muchas presentaciones programadas, todo estaba perfecto hasta la aparición en escena del covid-19 desde inicios de 2020”. La pandemia desencadenada a partir de ese año acarreó consecuencias múltiples, cuyo análisis necesitará de futuros trabajos.

Siglo XXI: tecnologías sociales y sociedades tecnológicas del *dance electrónico*

Frente a los cambios sociales e innovaciones tecnológicas que se gestaron y consolidaron en los procesos de construcción socio-técnica finiseculares, y que dieron paso al comienzo de un nuevo milenio, el *dance electrónico* experimentó algunas transformaciones, aunque

no todos fueron cambios. La gran cantidad de nuevos instrumentos electrónicos (digitales y analógicos), de *software* y *hardware*, de medios de comunicación, entre otros elementos, se conjugaron con toda una cantidad de tecnologías preexistentes que, lejos de debilitarse, cobraron mayor fuerza aún. Otras, sin embargo, se disolvieron en el aire.

Con la aparición del mp3³⁷ y la gran expansión de internet, el CD fue perdiendo lugar de manera notable y persistente hasta quedar relegado a un lugar marginal³⁸. No obstante, frente a una nueva rivalidad (vinilo vs. mp3), una vez más el vinilo supo conservar el suyo. La aparición de los formatos de audio digitales, las descargas de mp3 y el *streaming*, suponía la desaparición de los formatos físicos de audio. “Pero nunca digas nunca jamás. El formato físico vuelve con fuerza en la música. El *streaming* sigue creciendo sin parar, pero los vinilos y los CD se niegan a morir. La víctima puede ser la descarga digital de música” (Pascual, 20 de enero de 2020). Una vez, más el vinilo volvió a dar batalla y a ganarla en algún sentido, superó en ventas al CD en 2019, algo que no sucedía desde 1986. Si bien el *streaming* se queda con el 80% de las prácticas de consumo de música, los formatos físicos vienen ganando la competencia a los virtuales, al menos hasta declararse la pandemia en 2020. Como plantea la nota en *ComputerHoy* “¿Por qué esta imprevisible vuelta de un formato con casi 70 años de antigüedad? Hay un componente de rebelión ante lo intangible y superficial que suponen los formatos digitales” (Pascual, 20 de enero de 2020).

³⁷Para más información sobre el formato mp3: <https://www.fayerwayer.com/2012/03/el-origen-de-el-mp3/>

³⁸Según cuenta Pandy en la entrevista de mayo de 2018, los DJs dejaron de usar CD para tocar desde que las compacteras incorporaron puertos USB, entre 2007 y 2010 aproximadamente.

Pero si era imprevisible la “vuelta” del vinilo en las ventas al público en general, no lo era para los *DJs*, que incluso frente a formatos y soportes digitales, tanto físicos como virtuales, siguieron apostando al vinilo por su materialidad irremplazable. Al igual que el libro de papel, el vinilo conserva una carga simbólica mucho más fuerte que la propia materialidad de su sonido. Fueron gran cantidad de artistas quienes lo han elegido durante los años de máximo esplendor del CD, frente a los soportes virtuales del nuevo milenio, y junto a los bailarines que gustan de danzar sobre los surcos del vinilo. En una entrevista publicada en BuenosAliens.com, Carla Tintoré afirma: “[sigo] comprando discos, sigo tocando en vinilo como siempre”. Son también *DJs* y consumidores aficionados quienes lo eligen y construyen su funcionamiento una vez más. El funcionamiento de los artefactos no es intrínseco a sus características, sino que es una contingencia que se construye social, tecnológica, política y culturalmente. Así como Clifford Geertz (2005) sostiene que sin hombres no hay cultura, pero sin cultura no hay hombres, en el mismo sentido es posible interpretar que sin tecnologías no hay usuarios (individuales y colectivos), aunque sin éstos no es posible que haya tecnologías. Es en esta articulación de elementos heterogéneos donde se construyen sociedades tecnológicas y tecnologías sociales. En el sentido en el que Pinch (2008) relaciona al sintetizador con la psicodelia de los '60, los vinilos y las cajas de ritmos fueron de algún modo iconizados por los *DJs* y productores de *techno* que dieron vida al *dance* electrónico. Como señalan Gallo y Semán (2009): “El espacio de la música electrónica [...] constituye un espacio eminentemente multisensorial en el que articulaciones técnicas, sonoras y químicas en diálogo con diversas orientaciones verbales y paraverbales ofrecidas por diversos mediadores contribuyen a modular

la experiencia” (p.125). Articulaciones que permiten analizar y comprender los procesos estudiados.

Una experiencia que desde lo musical arranca con la composición, al igual que en cualquier otro género. Música compuesta, pensada y sentida para bailar y hacer bailar. El productor/DJ, cuenta con una cantidad de elementos para su trabajo, que podría escribirse una tesis sobre cada una de las posibilidades de producción y ejecución disponibles.

La distinción entre productor y DJ le asigna al primero, por lo general, el rol de coordinador de las tareas de grabación para producir música, teniendo una fuerte impronta en el componente creativo y técnico; mientras que al segundo se le asigna el rol de pasar música. Históricamente el DJ era la persona que seleccionaba y reproducía música previamente grabada para una audiencia. A pesar de estas diferencias, vemos que los bordes de estas categorías comienzan a borrarse. (Irisarri, 2011, p.41)

El productor suele presentarse en formato *live*, como en cualquier presentación en vivo de los distintos géneros musicales, razón por la cual es importante distinguir entre el *DJ set* y la presentación *live*. Los instrumentos puestos en juego son distintos en cada caso, independientemente de que puedan reunirse ambas figuras en la misma persona.

En este libro presentamos una de las formas posibles de composición/producción, a partir de la creación con instrumentos electrónicos analógicos, así como Irisarri estudia en su trabajo una forma de composición digital. Estas cuestiones forman parte de los distintos recortes que hemos hecho hasta aquí, que delimitan de algún modo el objeto de estudio, y constituyen los elementos y las relaciones identificadas entre estos, desplegados en alianzas socio-técnicas que cons-

truyen el funcionamiento/no funcionamiento de un sistema tecnológico social como es el *dance* electrónico.

Estas relaciones se despliegan a partir de las múltiples formas de organizar la composición, de la elección de los instrumentos, máquinas o fierros que se empleen en la misma, de las expectativas creativas que el productor/*DJ* tiene, de la recepción que sus seguidores hacen de las creaciones de cada artista. Sin embargo, en esa multiplicidad de posibilidades se conjugan ciertos *loops* de retroalimentación de los que se nutre el *techno*, en una especie de relación endogámica en la que otros géneros, fusiones o formas de baile locales, parecen no tener lugar.

No obstante, la lógica musical en la producción de *techno* es similar a la de cualquier otro género. Dentro de las posibilidades que los artistas tienen para elegir sus instrumentos, la decisión de cuáles van a usar, de qué modo y con qué objetivos, dependen de las intenciones y las condiciones materiales y simbólicas de cada artista. En su caso, M DC elige producir con un conjunto de instrumentos analógicos reformulados de versiones anteriores como el sintetizador modular moog introducido en la década de los '60, y de dos instrumentos Roland de los '80, la caja TR-909 y el teclado SH-101, entre otros. El sintetizador de ritmos semimodular moog DFAM de formulación reciente que usa Mariano, es cien por ciento analógico, de aspecto *vintage*, pero con una cantidad de posibilidades de composición infinitas. Como cuenta en la entrevista, se trata de un instrumento “brioso como un potro salvaje”, que le pega unas revolcadas tremendas. Por tratarse de un instrumento cien por ciento analógico, ya que no cuenta con memoria MIDI, no permite grabar las composiciones. Es un fierro que posibilita una cantidad de combinaciones extraordinarias en sus componentes internos, por esta razón es que su utilización requiere del conocimiento



La caja rítmica JoMoX XB09, el sintetizador de percusión moog.DFAM, el sintetizador con teclado Roland SA01 y el sintetizador Korg, DP4 para efectos son algunas de las máquinas, o fierros, con los que produce M DC. Son instrumentos electrónicos que suele utilizar para las presentaciones en formato live. Ver video en el estudio en: <https://www.instagram.com/p/CEx3IGHgqk6/?igshid=l29j1xv15ja>

extremo del mismo, tanto para la instancia de producción, como para su utilización en presentaciones en vivo. Se trata de un instrumento monofónico, es decir que tira de un sonido por vez, aunque son tantas las combinaciones que se pueden generar mediante la “pachera”, que lo convierte en un fierro muy sofisticado.

Nos interesa destacar especialmente este sintetizador moog, pues que fue la historia de Pinch y Trocco sobre el moog original la que despertó en gran medida el impulso de realizar esta investigación. Una vez más volvemos entonces a remarcar la importancia crucial que tienen las decisiones del DJ/productor a la hora de elegir sus instrumentos, algo que contribuye a generar o no el funcionamiento de estas tecnologías y de las producciones que logre crear con ellas.

La industria de la música ha cambiado notablemente durante los últimos años, afirma Mariano. Hoy no hay sellos comerciales que editen música electrónica como se hacía en el pasado, por eso el DJ/pro-

ductor de *techno* compone y mezcla, y en muchos casos tiene su propio sello, como el que lanzó M DC en 2020, *Enux Records*³⁹, con una lógica de funcionamiento virtual. Este sello, por ejemplo, cuyos dos socios se encuentran uno en Barcelona y el otro en Buenos Aires, está radicado en un sitio web de Berlín, y la venta de los *tracks* se realiza por internet. Para lograr un acabado final de calidad antes de ser editadas, las producciones son masterizadas, tarea que lleva a cabo un especialista, y que como hemos visto anteriormente puede ser analógica o digital. La elección entre estas dos opciones, altera el producto final según señala Mariano en la entrevista, al igual que Irisarri (2011) en su trabajo. La masterización en sí da cuerpo a la producción, realza las sutilezas y aplanan los excesos, sin embargo, en el proceso analógico de masterización, no solo se gana volumen y cuerpo, sino que, al pasar la música por válvulas, se produce lo que se conoce como distorsión armónica, se generan armónicos donde no los hay. Estas decisiones dependen de las necesidades y los gustos del productor, aunque el proceso de masterización analógico tiene un costo notablemente superior al digital, según M DC, por lo cual en muchos casos se opta por la opción más económica. Como vimos hasta aquí, al margen de los instrumentos que un productor elige para crear, la lógica musical de composición funciona como en cualquier género. Se compone, luego se secuencia, se hacen los arreglos y por último se procede a la mezcla y la masterización. Como cuenta Mariano, estos dos últimos pasos antes de la edición los llevan a cabo ingenieros de sonido con especialidades muy distintas entre sí: el ingeniero de mezcla y el de *mastering*. Para DC,

³⁹Ver: <https://enuxrecords.bandcamp.com/> Ver: <https://www.instagram.com/p/CFA9fBMgeAO/?igshid=10f5lgv6u05ii>

la mezcla es una de las herramientas más ricas que tiene para trabajar, no se trata solo de subir y bajar volúmenes, de una buena mezcla depende el resultado final. En sus producciones las realiza él mismo.

Además de todos estos elementos técnicos, el éxito de un buen *track* de *techno* –es decir, que sea una bombaailable, independientemente de cómo sea su aplicación en diferentes *DJ sets* y con distintos tipos de sistema de sonido– requiere de la incorporación de elementos sonoros propios del género. A grandes rasgos, bombos y platillos de caja de ritmos electrónica, sonidos y melodías de sintetizador, y correr a una velocidad en *bpm* que varía desde los 115 hasta +160, según el estilo. Cada uno de los tres estilos principales, *techno*⁴⁰, *house*⁴¹ y *trance*⁴², tiene sus particularidades. El *techno* puro, más *underground*, suena crudo, industrial, oscuro, en su gran mayoría sin voces cantadas, es el más *freestyle* de los tres, según Mariano, y por eso logró “evolucionar” sin necesidad de *revivals*, como sí sucedió con el *house*, por ejemplo. Este surgió como heredero de la música *disco*, es el estilo más cantado de los tres, con la incorporación en sus comienzos de voces de grandes cantantes de *soul*, *disco*, *rock*, como Aretha Franklin o Tina Turner. El *trance*, por su parte, si bien tiene muchas variantes al igual que los otros dos estilos, podemos decir que contiene sonidos progresivos, más espaciales en algunos casos, o tribales en otros, étnicos, melodías cósmicas. Y finalmente, para que una producción funcione en la pista, independientemente del estilo que se trate, tiene que pincharlo un buen *DJ*, con un buen sistema de sonido, en un lugar/no

⁴⁰*Techno, set by Takaaki Itoh*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=5AoZI-THAPA>

⁴¹*House Session, Mixed by Carlos Díaz*, <https://www.youtube.com/watch?v=wmc75j2BbRI>

⁴²*Psychedelic trance mix*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=NVRnv_3e9WM

lugar construido especialmente para su funcionamiento, donde *dancers* extasiados, mediante su baile, se retroalimenten con el *DJ* en un lenguaje sin palabras, según señala Carozzi (2011).

En paralelo a las transformaciones y resignificaciones que los actores destacados le imprimieron al *dance*, durante la primera década del siglo XXI se produjeron grandes cambios en los sistemas de comunicaciones de la mano de innovaciones tecnológicas. La irrupción de las redes sociales en la vida cotidiana cambió el modo de difusión y promoción, tanto para los espacios, como para los artistas, los organizadores y el público concurrente. Estas nuevas prácticas de comunicación también se vincularon a las formas de compra-venta de entradas y de música, cuestiones que afectaron a todos los niveles de organización de clubes, mega fiestas, grandes discotecas, sin mayor distinción entre el *under* y el *mainstream*, este último con un mercado de mayor envergadura, soporte, presupuesto, tamaño. La implementación de estos medios de comunicación que permitieron llegar a públicos cada vez más amplios, formó parte de las relaciones constitutivas de los procesos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento del *dance* electrónico. A diferencia de éstos, los medios de comunicación más tradicionales no participaron de manera significativa en los procesos de construcción de funcionamiento del *techno* local. Las señales de radio por aire dedicadas a este movimiento pueden contarse con los dedos de una sola mano durante las tres décadas. A aquella primera *Energy 101* le siguió tiempo después la *Z 95*, y años más tarde se destacó la *Metro Dance*, relata GM. Sí, hubo y hay gran cantidad de propuestas de radio por internet dedicadas al mundo del *dance* electrónico, como es actualmente *Onenation.fm*, y en su momento fue la radio vía web que se puso en marcha desde la cabina de *Cocoliche*. Me-

nos lugar aún tuvieron los canales de música por cable al estilo de *Music21* en los '90. Estos espacios fueron y son mayormente ocupados por otros géneros, que sí tienen ediciones en sellos comerciales y en general, desde hace tiempo, dejaron de editar *dance* electrónico como durante los primeros años del movimiento.

La masificación y diversificación de los públicos y de los medios que posibilitaron realizar grandes negocios dentro del *mainstream*, no siempre acabó con resultados favorables. En 2016 se produjeron los desafortunados sucesos de *Time Warp*⁴³ la mega fiesta que acabó en tragedia tras la muerte de cinco jóvenes asistentes por diversas causas: la falta de puestos de asistencia sanitaria; el descontrol que genera la ilegalidad de la tenencia y el consumo de drogas, que propicia circunstancias en las que los consumidores compran cualquier sustancia desconocida, sometiéndose a altos riesgos de intoxicación; la sobreventa de entradas que produce amontonamientos perjudiciales e innecesarios; los elevados costos del acceso al agua, que en ocasiones se llega a vender a precios exorbitantes, sin contar las veces que se corta el suministro en los grifos de los baños a sabiendas de lo indispensable que resulta una buena hidratación para aguantar largas horas de baile; el desinterés de algunos organizadores de eventos (como este tipo de fiestas que dejan grandes ganancias) por extremar todos los recaudos necesarios, que garanticen la máxima seguridad posible a quienes asisten a sus convocatorias, con el anhelo de diversión y no de hallar la muerte.

Estas prácticas construyen o no el funcionamiento de tecnologías de organización y equipamiento, como es en este caso la producción

⁴³Ver: https://www.time-warp.de/history/2016-argentina/index_eng.html

de un evento multitudinario. Como sostienen Gallo y Semán (2009), en los 2000, se pusieron de manifiesto las tensiones derivadas de la masificación del *dance* electrónico, a pesar del carácter plural e igualitario auto atribuido por el movimiento. Por un lado, surgieron fiestas y eventos multitudinarios como *Creamfields* y se multiplicaron los espacios en los que el *techno* era la principal referencia. Por otro lado, las críticas a la masificación y a la pérdida del espíritu original, “redefinen los espacios de la fiesta de forma selectiva y socialmente excluyente” (p.130). Un evento de las características de *Creamfields* implicó la masificación del *dance* a raíz de las decenas de miles de asistentes, con despliegues de producción de inmenso volumen, tanto en las puestas de sonido, como en la iluminación y el video. En la actualidad, en este tipo de mega fiesta, los *DJs* más populares a nivel mundial, que ocupan roles similares a los de las grandes estrellas de *rock* o de *pop*, suelen trabajar con sus propios ingenieros de sonido e iluminación, inclusive en algunos casos son ellos mismos quienes manejan todo desde la cabina, mediante sofisticados centros de control robotizados. Según el relato del *VJ XS P*, la coordinación entre video y luces es fundamental para unas buenas visuales. Además, asegura entender la asimetría jerárquica existente entre el *VJ* y el *DJ*, puesto que sin *DJ* faltaría uno de los elementos indispensables en el proceso de retroalimentación del *dance* electrónico. Sin visuales la fiesta puede ser un éxito también, mientras que, sin música, es decir un *DJ* y un sistema de sonido, no hay fiesta posible.

En algunas de las puestas que *XS P* realizó para algunos de estos mega eventos, para llegar de una carpa a la otra de forma sincrónica fueron necesarios numerosos cableados de más de cuatrocientos

metros, confeccionados especialmente para soportar altos niveles de transmisión de imágenes, luces y audio.



En estas imágenes se pueden apreciar algunas de las puestas que XS P realizó para estos eventos

La magnitud de estos shows –que, como afirma LPC, repelen a quienes gustan de ámbitos más íntimos como los que pueden ofrecer clubes del *under*- atrajo a públicos diversos, muchas veces principiantes, desconocedores del culto del *techno* y el *dance*, que beneficiaron económicamente a sus organizadores, pero devaluaron la escena según los relatos recogidos entre quienes se consideran como los verdaderos cultores de este movimiento. Escena devaluada para algunos, masificada para otros, lo cierto es que en 2020 se enfrentó a nuevos desafíos socio-técnicos. Debido a las medidas sanitarias tomadas en el mundo entero a causa de la pandemia, estos eventos se vieron notablemente afectados. El *streaming*, pasó a ser entonces el medio de presentación de *DJs*/productores para compartir sus respectivos *sets* con *dancers* que, a través de las heladas pantallas, intentaron emular en soledad un encuentro de cuerpos danzantes, algo que no es posible mediante la virtualidad, en situación de aislamiento social. Como sostiene Lasén Díaz, la “excitación y la eficacia afectiva crecen cuando se

hace de la experiencia rítmica una experiencia colectiva” (2003, p.5). Una vez más, el *techno* se encontró frente a circunstancias en las que fue necesario readecuarse. Esa modalidad virtual que se impuso en 2020 a causa de la cuarentena por la pandemia del covid-19, de ningún modo pudo reemplazar la materialidad de bailar en un espacio real, no es posible, así se disponga del sistema de realidad virtual más sofisticado. Esto se vincula a la vez con el carácter urbano del *dance* electrónico, en el sentido de que las ciudades tienen una dinámica cultural irremplazable. Así lo sostiene el arquitecto e historiador de las ideas Adrián Gorelik en una entrevista publicada en *La Nación* durante el confinamiento social, “no cree que la virtualidad vaya a desplazar los espacios de encuentro con el otro que ofrecen las metrópolis”, y considera que “pese a la existencia de un histórico “reflejo antiurbano”, nada terminará con las ciudades porque “siguen ofreciendo una dinámica cultural que tiene que ver con el encuentro con el otro, con el espacio público, con la calidad de la vida pública” (Balaguer, 12 de septiembre de 2020).

Un movimiento sumamente diverso, a pesar de lo monolítico que pueda parecer desde la mirada externa. Diverso en lo estrictamente relacionado con condiciones socioeconómicas, culturales, estilísticas en lo musical. Diverso y heterogéneo, ya sea por la variedad de clubes y discotecas, como por la multiplicidad de público capaz de congregarse alrededor de una fiesta multitudinaria, con asistentes de distintos y variados orígenes. Espacios en los que, desde los controles en la entrada, que pueden ser intensivos en algunos casos tanto como inexistentes en otros, se construye su funcionamiento, o no. Sin embargo, como hemos anticipado, la diversidad que puede encontrarse entre los públicos mantiene una asimetría notoria respecto de las cabinas.

Géneros musicales e identidades de género: inclusión/exclusión en el *dance* electrónico

El *dance* electrónico, en general, se ha caracterizado desde sus orígenes por contar con un público diverso, inclusivo, *friendly*. Como en los clubes de Detroit, Chicago, Londres, Ibiza, Berlín y otros centros, en Buenos Aires este movimiento se vinculó al público desde la diversidad. Incluso una de las primeras discotecas porteñas que comenzó a difundir estilos como el *house* y el *techno* fue *Bunker*, recuerda Cna (abril 2019), una de las propuestas *gay friendly* más destacadas de la noche porteña. Las formas de socialización en las pistas del *dance* electrónico, sin la presencia de la típica pareja de baile y con las expectativas puestas en la pista y en el *DJ*, configuraron espacios con públicos heterogéneos. Sin embargo, de acuerdo con observaciones realizadas en intervenciones participantes en numerosos eventos, del otro lado del “disco”, en las cabinas, la presencia femenina, así como de travestis, *drag queens* u otras identidades por fuera de los parámetros estéticos heteronormados, continúa siendo escasa.

En Argentina, a pesar de que existe gran cantidad de *DJs* por fuera de esos parámetros, su presencia en las cabinas tanto del *mainstream* como del *under* es poco visible. Particularmente durante los últimos años hay más presencia femenina; no así de otros géneros. De cualquier modo, es evidente que se mantiene una asimetría jerárquica en favor de *DJs* varones. Aunque Carla Tintoré considere que el medio no es machista (BuenosAliens, 8 de marzo de 2018), puesto que su experiencia le dice lo contrario, el solo hecho de que un gran porcentaje de los *DJs* más destacados sean varones indica un cierto sesgo sexista.

Al igual que en el *rock* y en el mundo de la música en general, con excepción del *pop* y algunos otros estilos considerados más “femeni-



Según declaraciones de Carla: “Cuando me preguntan si es machista este medio, yo la verdad tengo que decir que no, porque siempre he progresado gracias a mis colegas varones, en la mayor parte de los casos. Es algo que siempre se debatió, yo nunca lo consideré así. Si bien la sociedad es machista, diría que el medio en sí no lo es. Siempre me ayudaron a crecer, superarme y ser mejor profesional.” (BuenosAliens, 8 de marzo de 2018)

nos”, el mundo de los *DJs* del *dance* electrónico admite a pocas mujeres en las cabinas. El caso de Carla es destacado, ya que supo ganarse un lugar en lo más alto del podio entre sus colegas masculinos. Es una de las mujeres que se hizo conocida y es reconocida en Argentina, vive de su profesión e incluso obtuvo su lugar en el ámbito internacional. Ahora bien, si por un lado acordamos con

que no se trata de un ambiente machista, por otro sostenemos que el equilibrio en las cabinas se inclina aún hoy hacia el lado de los varones. Podemos afirmar que este factor genérico se mantuvo constante a través de los años, con cierto grado de apertura durante la última década. Rose, productor y *DJ* californiano, que se presentó en el ciclo *Gigagig* en *Cocoliche* en dos oportunidades, se viste de mujer en sus presentaciones como forma de visibilizar el escaso espacio que tienen las *DJs* mujeres en las cabinas de todo el mundo. No es una cuestión de sexualidad o de identidad de género lo que lo motiva, no es travesti ni *drag queen*, solo se viste de mujer como factor visibilizador dentro de su performance artística, la que va más allá de las cabinas. Según coinciden numerosas voces de los *clubbers* entrevistados, se trata de un artista que como *DJ* es impecable, impactante. Produce y toca *techno*

de club de baile, así como también se presentó en el marco de su activismo en la Universidad de San Martín, en la Jornada sobre Géneros, Arte y Cultura en agosto de 2017, como parte de la actividad “Géneros, arte y cultura. Lecturas desde el activismo trans y los estudios queer”, en el Centro de las Artes UNSAM. Allí, “el artista multidisciplinario Rose” presentó “dos performances: el trabajo monolítico de James Tenney para instrumento de percusión no especificado titulado *Having never written a note for percussion* (1971) y un set electrónico compuesto por drones microtonales, ritmos ondulantes y texturas lentas evolutivas” (UNSAM WEB, 23 de agosto de 2017).



En este artista que se presenta con un look femenino, es posible interpretar que eligió su nombre artístico o aka, como se le dice en el lenguaje del *techno*, de acuerdo con aquello que pretende visibilizar: la escasa presencia de mujeres en las cabinas, y aquí agregamos de otras representaciones de género posibles. Las imágenes a los costados corresponden a los *flyers* de sus dos presentaciones en 2013 y 2017 en el ciclo *Gigagig*, en *Cocoliche*

No obstante, si es escasa la presencia de mujeres en las cabinas de los clubes locales, más aún lo es la de *drag queens* o chicas y chicos trans. Es probable que en el *under* sea algo más frecuente, como es el

caso de Towa, *DJ drag queen* del *underground* porteño, *top* entre las *top*, como la describen quienes la conocen.



Towa tocando. En la fotografía del centro junto a Charly Darling, otra reina drag de la noche de Buenos Aires, que ya no está físicamente en este mundo

Un personaje excéntrico y picante del *dance* en Buenos Aires, con trayectoria además como anfitriona junto a sus destacadas compañeras *drag*, en algunos de los clubes de *techno* más reconocidos de la ciudad. Tiene su propio ciclo de fiestas, club *Namunkurá*, que convoca a un público específico, diverso y alternativo.



En estos *flyers* se evidencia el carácter LGBTQ que tiene este ciclo, con un duelo de *DJAYS* travestis en *Kim* y *Novak*, club que citamos anteriormente

En este *track*, las discusiones y la visibilización sobre cuestiones de género e identidad sexual ocuparon un lugar destacado en relación

con períodos anteriores. Pero la diversidad de públicos, instrumentos, clubes, propuestas y estilos musicales que ofrece el *dance* electrónico parece no tener la misma amplitud para abrir las puertas de las cabinas a *DJs*/productorxs diversos respecto de su identidad de género. Vale destacar que es en el *under* donde dicha apertura parcial se hace más fluida, ya que en el *mainstream* es aún menos habitual.

En la última década sí es evidente la apertura para el ingreso a las cabinas de generaciones más recientes de *DJs* y productores, vinculados tanto a la cantidad y a la diversidad de espacios, como a la variedad de estilos musicales. Algunos ingresaron a las prácticas con vinilos, como es el caso de RDSK, un joven argentino que realiza sus presentaciones en 12 pulgadas (*Vinyls Sets*), en las que combina sonidos de los '90, Detroit y Electro. Compartimos aquí una presentación en la modalidad *streaming*, hecha para el canal de YouTube *Burial*, realizada por este medio a raíz de las medidas de aislamiento social por la pandemia del covid-19. Compartimos otro *streaming* del mismo ciclo, del *DJ* argentino Jona Vega. Éste se presenta en formato *CDj*, y se caracteriza por armar un estilo de *sets* con sonidos contundentes, oscuros, crudos, con una base de *off beat* que produce un *groove* intenso. Entre otros artistas de las generaciones más recientes también podemos destacar a Farceb, Oruam Zior, Bruno Ledd (que tiene su propio sello, *Concepto Hipnótico*), Milena Adamis, IvanSz, Natalia Etchenique, Lara Kuzmanic, J.N.T.N., UCH, In Edit.

Si bien entre estas generaciones más recientes se evidencia mayor participación de mujeres en las cabinas, la mayoría de *DJs*/productores del *dance* electrónico sigue compuesta por varones, cualquiera sea el género o estilo musical, así como el tipo de fiesta o espacio, más o menos diverso en cuanto a sus públicos. Hasta el

momento, ninguna otra mujer ha logrado ubicarse en lo más alto de los podios de *DJs* locales como lo ha hecho Carla Tintoré, menos aún durante tres décadas.

Para concluir sobre estas cuestiones, podemos reafirmar que este movimiento cultural de baile recreativo (de “fiesta loca”, como suelen cristalizarse la noche, las drogas y la diversidad de género en el imaginario de algunos sectores sociales distantes del *techno* y el *dance*) se muestra más resistente a la apertura de las cabinas para *DJs* con identidades de género diversas. Pero no de los estilos musicales, las tecnologías, instrumentos, fierros, máquinas, locaciones, nuevas generaciones de *DJs* y productores, y públicos abiertamente heterogéneos.

Para analizar todas las cuestiones desarrolladas sobre este período de la historia que presentamos hasta acá, a continuación, compartimos la reconstrucción de la alianza socio-técnica correspondiente al último *track*.

Alianza socio-técnica del *dance* electrónico (2004 a hoy)

Como resultado del análisis de los procesos enunciados, esta alianza socio-técnica permite mapear y comprender conflictos, enfrentamientos, controversias, diferendos, visualizar interacciones múltiples entre elementos heterogéneos y reconstruir relaciones causales correspondientes al último *track*. A la vez, permite simplificar y tornar inteligible aquello que el sentido común caracteriza como “lo complejo”. Mediante la alianza se pretende graficar los procesos socio-técnicos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento del *techno* en Argentina desde 2004 hasta la actualidad, con mayor competencia en las descripciones y las explicaciones, en comparación con la que presentan otros abordajes alternativos.

En esta alianza, algunos elementos se mantuvieron constantes en el tiempo y los espacios, y otros irrumpieron para instalarse, así como algunos de ellos se volatilizaron rápidamente en los procesos de construcción de funcionamiento/no funcionamiento. Algunos actuaron en bloque y otros más aislados. Sin embargo, lo importante acá es poder identificar cómo se relacionaron, con qué medios lo hicieron, qué resultados arrojaron las relaciones identificadas, qué rupturas y continuidades observamos a través del análisis de los sucesivos tracks. Con el correr de los años, algunas relaciones y elementos se modificaron en el *dance* electrónico del ámbito rioplatense, mientras otros consolidaron su permanencia. El Gráfico 5 representa las relaciones generadas en la interacción entre dichos elementos, como parte de los cambios y las transformaciones situados en el espacio socio histórico estudiado.

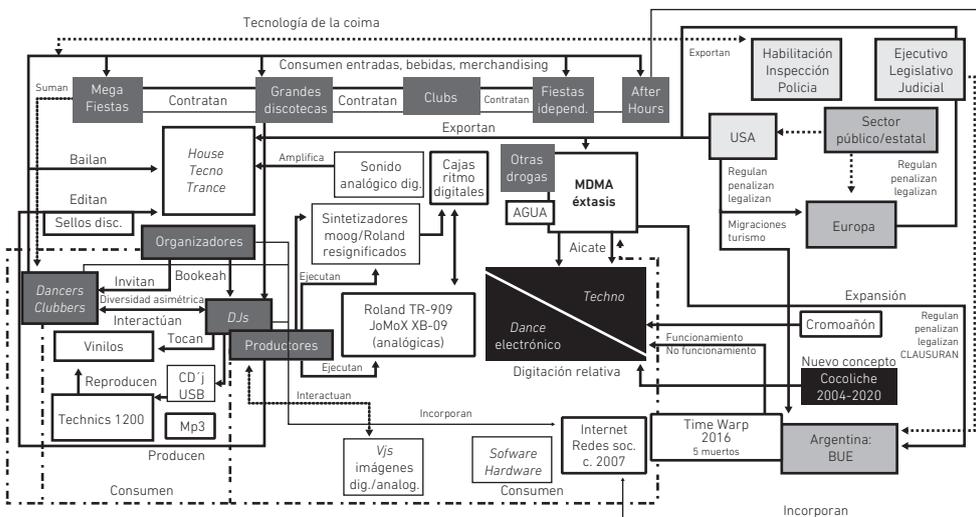


Gráfico 5. Alianza socio-técnica (2004 a la actualidad). Elaboración propia.

En este *track* se pueden observar elementos comunes a las tres décadas estudiadas. Vinilos, sintetizadores, cajas de ritmo, éxtasis, agua, *DJs* y *dancers*, presentes desde el comienzo, que se relacionaron en esta alianza con otros elementos que se incorporaron durante este período de tiempo, al menos con más vigor en el *dance* local.

Por un lado, el disco de vinilo siguió dando batalla, esta vez frente a los nuevos soportes virtuales como el formato digital mp3. Nuevamente los *DJs* apostaron al vinilo como opción, a pesar de que la incorporación de los puertos USB a las compacteras profesionales haya ampliado notablemente las posibilidades de reproducción. Así, el CD perdió definitivamente la batalla en las cabinas de clubes, fiestas y discotecas. Por otro lado, el creciente empleo de computadoras en la producción/reproducción musical y la mayor expansión y especialización de *software* específico, intensificaron más aun la diversificación de las prácticas de producción y consumo de los públicos, los artistas, los organizadores. En este *track*, las promociones de los clubes, discotecas, fiestas y eventos, pasaron de enviarse por correo electrónico a ser reenviadas y replicadas masivamente a través de las nuevas redes sociales. Los estilos musicales se especializaron aún más que en período anterior, tanto en lo estrictamente musical como en los espacios y los seguidores de cada uno de ellos, así como se multiplicaron las propuestas de fiestas multitudinarias. Hacia mediados de los 2000, el éxtasis continuó siendo la droga de diseño elegida por la mayor parte del componente humano en el ámbito del *dance* rioplatense, en combinación con otras drogas, a pesar de la vigencia desde 1989 de la ley de estupefacientes. Si bien la moneda argentina se devaluó considerable y progresivamente a partir de 2002, esto no impidió que el ingreso de éxtasis mantuviera e incluso aumentara su volumen debido a una mayor demanda. Las normativas,

nuevamente desempeñaron un rol central para la construcción de funcionamiento del mercado ilegal de drogas, y de irregularidades estructurales, cuya explicación se recuesta relativamente en la dinámica que denominamos como “tecnología de la coima”, práctica que no podemos soslayar por la importancia que requiere para el funcionamiento de los lugares / “no lugares” del *dance*.

En Buenos Aires siguieron instalándose nuevos clubes y espacios de fiestas diversas, mientras que la mayoría de las disquerías especializadas que proliferaron durante el período anterior fueron cerradas a causa de la devaluación de la moneda, y de la aparición y fortalecimiento de los nuevos soportes y formas de difusión virtuales. A la vez, comenzaba a intensificarse la implementación de medios de comercialización vía web. Productor/DJ, cuyas figuras se acercaron cada vez más entre sí, intensificaron su actividad con la incorporación a este grupo social de representantes de las nuevas generaciones. Sus creaciones continuaron influenciadas por las producciones europeas y norteamericanas, dentro del proceso de retroalimentación del que se nutre el *dance* electrónico. El *techno*, se reconstruyó y adecuó una vez más en Argentina sobre las bases de un movimiento internacionalizado, impermeable a otros géneros musicales y a prácticas de baile externas. Como hemos visto a lo largo del trabajo, la identificación cultural con el movimiento se recuesta sobre parámetros mundializados, impulsados desde el mundo noroccidental, particularmente urbanos y cosmopolitas.

La expansión del movimiento en Argentina continuó consolidando las relaciones entre humanos y artefactos participantes de la configuración socio-técnica glocal, por verse nutrido de elementos tanto locales como globales, y animado por la circulación internacional de *clubbers* extasiados. *DJs*/productores y *dancers* intensificaron su parti-

cipación en la movida *techno* de manera creciente y se reconstruyeron vinculados a la innovación tecnológica en el mundo de la música y el baile recreativo. La relación establecida entre estos dos actores es clave para su funcionamiento, y en ellos podemos observar la asimetría existente entre las pistas y las cabinas en cuestiones de género. A pesar de la diversidad y heterogeneidad de públicos que señalamos, la rigidez en las cabinas respecto de la apertura a mujeres u otros géneros, al margen de los parámetros heteronormados del varón “cis”, parece haberse relajado algo más en esta etapa. Por otro lado, el aumento en el caudal de públicos masivos, producto de las mega fiestas, aumentó más la brecha entre *clubbers* (público de culto, asistente a espacios reducidos en tamaño y cantidad de asistentes) y *ravers* (como suele identificarse a quienes construyen el funcionamiento de fiestas multitudinarias de tipo *rave*).

Los estilos musicales, los espacios recreativos y los públicos se diversificaron, adquirieron nuevos significados a la par de los procesos de innovación tecnológica en las comunicaciones, la creación de nuevo *hardware* y *software*, y el uso cada vez más frecuente de computadoras personales para la producción y reproducción de música. De un modo similar, los instrumentos o máquinas continuaron construyendo o no su funcionamiento, inmersos en los procesos de renovación, diversificación y digitalización enunciados. Sin embargo, la reformulación de clásicos sintetizadores y cajas rítmicas analógicas como Roland y moog provocó el interjuego de estos instrumentos con los digitales. Más allá de que estas dos opciones no son excluyentes entre sí, la elección entre digital y analógico produce un cierto nivel de elitismo a la hora de su elección para producir y reproducir, ya que el costo del *software* que emula al hierro analógico, suele ser menor que el de este

último. De manera similar, el costo de una descarga digital es menor al de un vinilo. De todos modos, el formato de reproducción tradicional de vinilos y bandejas continúa marcando surcos, a pesar de enfrentarse una vez más a la implementación de nuevas tecnologías.

Por su parte, *DJs*/productores lanzaron con mayor frecuencia sus propios sellos discográficos, los que acabaron por cubrir la oferta y la demanda que los sellos tradicionales dejaron vacantes. *VJs*, sonidistas e iluminadores también se encontraron frente a la posibilidad de incorporar a sus performances una cantidad de tecnologías innovadoras, que en mayor o menor medida se vieron reflejadas en clubes y fiestas, tanto en el *under* como en el *mainstream*.

Este *track* se caracteriza por un comienzo de recomposición en cuestiones políticas, económicas y sociales que Argentina debió enfrentar tras la salida de la crisis de 2001. En ese contexto, a partir de los casos seleccionados para referirnos al período, podemos observar relaciones entre elementos que construyeron funcionamiento y otras que no. Como señalamos, el fuego de *Cromañón* arrasó mucho más allá del lugar en sí, afectó particularmente al *under*, y esta vez, la “tecnología de la coima” dejó de funcionar (en algunos ámbitos solamente), y solo por poco tiempo. Esto, redundó necesariamente en beneficio de grandes discotecas ya instaladas o de las mega fiestas. Los espacios del *mainstream*, en general, se vieron menos tocados por las normativas pos *Cromañón*, ya que muchos de ellos “cumplían” previamente con los requisitos necesarios para ser habilitados bajo las nuevas normativas. Además, se trata de organizaciones con mayor respaldo económico, acorde al volumen de público que se mueve en estos espacios, es decir con mayor capacidad para implementar “tecnología de la coima”. Hemos visto que un club como *Cocoliche*, pudo resurgir de las

cenizas que dejó aquel incendio del 30 de diciembre de 2004, hasta colocarse en la cima entre los clubes de *techno* del *under* sudamericano. Su propia construcción de funcionamiento, lo llevó en 2013 a exceder los límites de algunas normas construyendo así su no funcionamiento. Sin embargo, luego de tres años cerrado, el club volvió a abrir sus puertas, para incorporarse nuevamente a la alianza constructora de funcionamiento del *dance* electrónico porteño. Por último, también las mega fiestas y en algunos casos las grandes discotecas, construyen su no funcionamiento. A pesar del éxito en la convocatoria y las recaudaciones por *tickets* vendidos, el caso de *Time Warp* en 2016, pone de manifiesto relaciones propias de la construcción de no funcionamiento, ya sea por negligencia o desinterés de los organizadores, por el des-control público/privado o por la falta de políticas públicas que protejan a quienes asisten a este tipo de eventos. El Gráfico 6, que proponemos como cierre de este *track*, ofrece una secuencia temporal de los elementos que consideramos más relevantes para este período.

En los procesos analizados se identifican algunas transformaciones de la mano de una cantidad de innovaciones tecnológicas, de cambios sociales, culturales, económicos, políticos. Estos procesos de construcción socio-técnica, que se constituyen en sociedades tecnológicas y en tecnologías sociales, también incluyen la construcción de funcionamiento de ciertos elementos que se mantuvieron incólumes durante los tres *tracks* desarrollados. Distintos niveles de jerarquización los colocan en un lugar de insustituibles para el *dance* electrónico, ciertos *loops* que se repiten y retroalimentan en todas sus áreas, cuestiones que desarrollamos a continuación.

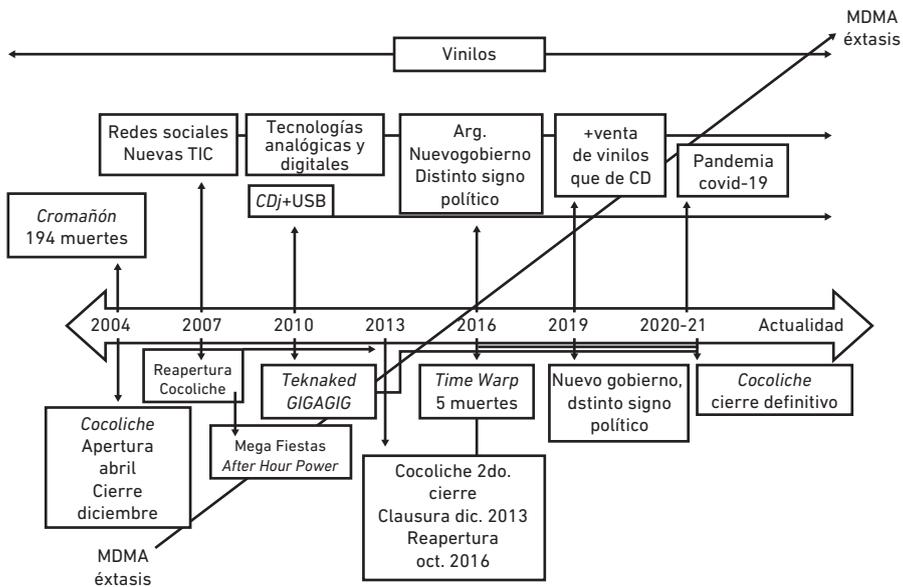


Gráfico 6. Los elementos más relevantes para este período (2004 a la actualidad). Elaboración propia.

| **BONUS TRACK** |

Núcleo duro del *techno*: loop socio-técnico de retroalimentación

La construcción social de tecnologías vinculadas a las prácticas que interpretamos como propias del *techno* o *dance* electrónico –movimiento originado en Europa y EE.UU.– se constituyó en Argentina en procesos de resignificación local hacia fines de la década de 1980 y principios de los '90, para instalarse como un movimiento cultural urbano centralizado en Bs. As., en menor medida en Córdoba, con la participación destacada de la escena en Uruguay, y que con el correr de los años se fue extendiendo a otras grandes ciudades de la región. No se trata aquí de la transferencia del paquete noroccidental completo, sino que forma parte de procesos de construcción glocal, en los que intervinieron elementos tanto globales como locales. No obstante, a lo largo de esta investigación, es posible identificar esos elementos –y las relaciones generadas entre ellos– que forman parte del núcleo duro del *techno*, tanto a nivel espacial como temporal. Si quitáramos algunos de esos elementos de la alianza, en cualquiera de las etapas, el efecto inmediato sería la construcción de su no funcionamiento.

Para despejar y comprender estas relaciones significativas, duraderas en el tiempo, que incorporaron y rechazaron innovaciones tecnológicas, y mantuvieron constantes algunos actores en los distintos períodos y lugares/“no lugares”, construimos la alianza socio-técnica del *dance* electrónico durante los más de treinta años estudiados. Una alianza estilizada, despojada de actores, artefactos y relaciones pres-

cindibles para la construcción de funcionamiento de este movimiento mundializado, global, internacionalizado, con el foco puesto en este trabajo especialmente en Argentina. Sin embargo, la mirada desde el Río de la Plata no le quita el carácter cosmopolita que lo reviste, por el contrario, enfatiza dicho carácter, tanto en la capital argentina y en otros grandes centros urbanos del interior del país, como en el movimiento en general.

DJs, productores, *dancers*, soportes musicales, equipos de reproducción, sistemas de sonido, cajas rítmicas, sintetizadores, éxtasis, agua, lugares/“no lugares” y organismos, instituciones y entidades estatales y sus actores representantes, participaron inexorablemente en la construcción de funcionamiento/no funcionamiento del *techno*. Las relaciones establecidas otorgan ciertas jerarquías a los elementos que interactúan entre sí, independientemente del rango social, cultural o económico, y sin distinciones notables entre las etapas periodizadas y los diversos espacios de desenvolvimiento. En estas circunstancias, interpretamos que dicho funcionamiento se apoya en la retroalimentación que se desarrolla a través del tiempo, como un *loop* que se resig-nifica y sigue rodando con las bandejas y los discos (Gráfico 7).

Esta construcción se sostuvo durante tres décadas, animada por cuerpos y mentes danzantes, en éxtasis de *techno*. Música para bailar producida y reproducida por máquinas, fierros o instrumentos electrónicos. Configuraciones que se desplegaron en medio de relaciones entre actores sociales del sector privado, con otros del sector público representantes de las instituciones y los organismos estatales encargados de sancionar y de hacer cumplir las normas. Éstas muchas veces quebrantadas frente a la incongruencia con las prácticas reales, vinculadas al consumo de drogas, por ejemplo, que son constitutivas del

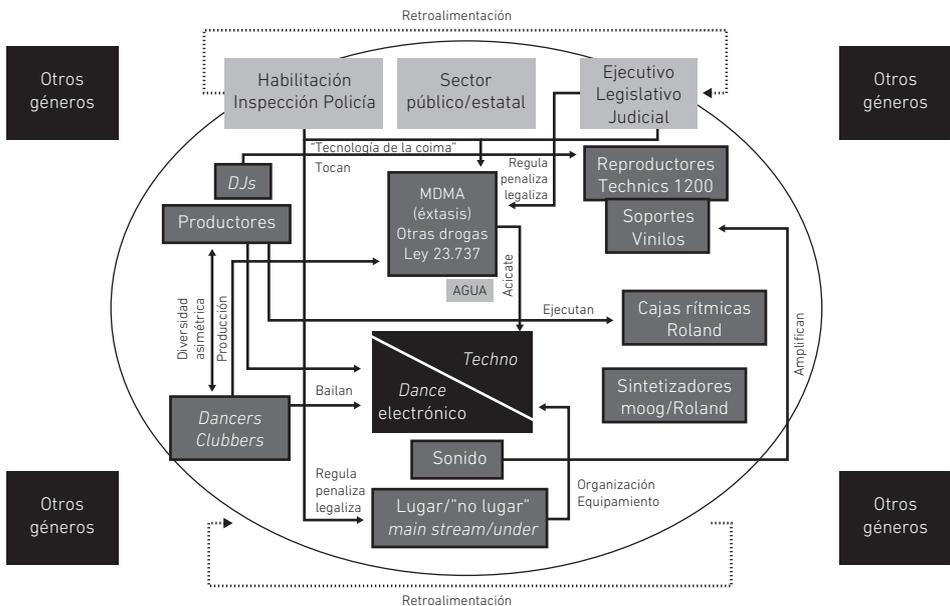


Gráfico 7. Retroalimentación del techno (1988/89 a hoy). Elaboración propia.

dance electrónico y de las prácticas de diversión y del baile recreativo en general. Desde la dinámica global hasta la construcción local, la escena estudiada se caracteriza por la diversidad y heterogeneidad de públicos que, paradójicamente, conformaron en la diversidad un movimiento a la vez homogéneo en las prácticas de baile, en el consumo de ciertas drogas, en el lenguaje tanto visual, como musical y corporal, más allá de la gran cantidad de estilos que se manifestaron hacia

el interior. Sin embargo, esa diversidad interna de estilos, espacios y públicos, contrasta notablemente con la impenetrable dinámica de retroalimentación que lo mantiene auto aislado de otros géneros musicales, y destaca la diversidad asimétrica que existe en cuestiones de género entre las pistas y las cabinas. Todos estos elementos y relaciones, conformaron un movimiento que cobró vida en los “espacios del anonimato” de la “sobremodernidad”, los “no lugares”, que en el caso del *dance* electrónico relacionamos con el carácter internacionalizado del movimiento, de la música que hace mover a sus seguidores, del empleo de la lengua inglesa como “la más globalizada” para sus nomenclaturas y formas de comunicación. Sin embargo, también es posible interpretar que a la par de esos “no lugares”, se generan identidades de pertenencia cultural que, para quienes los habitan, en muchos casos los convierten en “su lugar”. Cuestiones que están en la raíz de los interrogantes que planteamos para esta investigación, constitutivas de los procesos socio-técnicos de construcción de funcionamiento del *techno* en Argentina y en gran parte del resto del mundo.

Configuraciones, resignificaciones, identidad cultural y géneros

Una escena tan monolítica como diversa. Monolítica en el núcleo duro de sus elementos, diversa entre los públicos que proceden a la co-construcción socio-técnica de este fenómeno cultural. Por su parte, es marcada la divergencia entre los circuitos del *mainstream* y los del *under*. Esta distinción entre ambas facetas del movimiento, es una de las cuestiones a partir de las cuales se generan relaciones que construyen, puertas adentro, identidades de pertenencias diversas y congruentes a la vez. Diversas porque cada espacio propone un concepto propio, donde los grupos sociales que allí se reúnen se identifican

frente a un “otro”. Congruentes porque si ese otro forma parte del gran combo del *dance* electrónico, estará más cerca que aquellos otros que están por fuera del círculo de pertenencia que lo abarca.

El *techno* es parecido a sí mismo, se retroalimenta en sus prácticas, en sus relaciones, en las formas de consumo de drogas de diseño, es poco permeable en lo musical, y aunque desde otros géneros se hayan tomado e incorporado instrumentos o elementos propios de la electrónica, no suele ser a la inversa. Existen el tango electrónico⁴⁴, la cumbia electrónica, el *pop* electrónico, entre muchas otras combinaciones posibles; pero raramente podemos encontrar *techno* cumbia, *techno rock* o *techno* tango. Estas cuestiones estilísticas trascienden el área de lo estrictamente musical y se replican en las prácticas de *DJs*, *dancers*, *ravers* y *clubbers* o como se quiera identificar a los integrantes de este movimiento, permeable hacia adentro, pero no hacia afuera. Por supuesto que se produjeron numerosos *remixes* como el de Clivillés & Cole, *A Deeper Love*, de Aretha Franklin, una fusión que lo convirtió en uno de los más bailados de las pistas en los tempranos '90. Sin embargo, esta dinámica de *remixes* no generó un estilo nuevo. En sitios web de venta de música como *discogs.com*, es definido como *House*, a pesar de contar con la voz de la reina del *Soul*. Por su parte, *Right In The Night* de Jam & Spoon, sobre el que volveremos en el siguiente apartado, a pesar de contener guitarras flamencas tampoco es definido en *discogs.com* como *techno* flamenco, sino como *Trance/Euro House*. Particularmente en Argentina, el grupo El Signo, conformado

⁴⁴Para mayor información sobre la fusión tango electrónico y sus controversias ver: Lis-ka, M. (2018), “De la tradición a la traición. Las innovaciones musicales”, en *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*, 1a ed. milena cacerola.

por los hermanos Satragno (hijos de Pinky y Raúl Lavié), lanzó varias producciones con letras en español, algunas con la incorporación de bandoneones con melodías tangueras, pero esto tampoco llegó a conformar un estilo argentino puro, como podría haber sido *techno* tango o algo similar. Independientemente de su calidad musical, algo que no estamos juzgando aquí, este grupo tuvo una repercusión limitada, especialmente al área local. *Parece un martes 13*, una producción argentina de *techno* con letra en español, donde se escucha sampleada la voz de Gardel interpretando partes de *Mi Buenos Aires querido*, con sonidos de bandoneón, no funcionó en la endogamia del *dance* electrónico, sobre todo en las pistas de baile. Probablemente tuvo mayor aceptación entre los seguidores del grupo, pero difícilmente un *DJ* de *techno* lo haya considerado al momento de armar su *set*. El *dance* electrónico se nutre en su propio género, de sus estilos, y conforma un *loop* de retroalimentación que construye su funcionamiento.

Hemos visto resignificarse instrumentos clásicos como los sintetizadores y las cajas de ritmos, muchas veces emulando a los originales y agregándoles mejoras, nuevas funciones y diseños. Incluso se han resignificado en versiones digitales, en diversos *software* altamente apreciados por gran parte de productores y *DJs*, por su menor costo, su fácil portabilidad y otros criterios que tienen que ver con la adecuación personal de cada artista a la hora de componer y producir sus creaciones musicales. Del mismo modo, el disco de vinilo se resignificó desde que fuera la única opción para tocar, a sobrevivir entre numerosas tecnologías innovadoras como el CD y el mp3, hasta erigirse como un emblema musical analógico. Con una carga material y simbólica particular, que construyó su funcionamiento desde varias décadas antes de la aparición en escena del *techno* en los '80. Las resig-

nificaciones de todos estos elementos no dependen exclusivamente de los significados otorgados por los actores sociales; recordemos que desde el enfoque socio-técnico los artefactos ejercen agencia. A la vez, las relaciones entre éstos y los humanos son mediadas por las condiciones socio históricas, económicas, políticas y culturales.

El aspecto más endogámico del *dance* electrónico podemos señalar que se apoya sobre la retroalimentación que hace consigo mismo, cerrado a otros géneros en lo musical, lo estético y lo simbólico, independientemente del estilo (*techno*, *house* o *trance*), o si se trata del *under* o del *mainstream*. Sin embargo, es importante destacar una vez más la diferencia musical entre estos tres estilos principales del *dance* electrónico, ya que sobre esas divergencias se construyen identidades de pertenencia cultural, que forman parte de la construcción de funcionamiento en los espacios de fiesta. Allí donde el principal objetivo está puesto en bailar. Se pueden hallar notables diferencias en las formas de vestir de los seguidores de uno u otro estilo, diferencia en la construcción de los espacios. El *techno under* pega mejor con el sótano de un club, donde predomina el “no” color negro; el *house* es más discotequero, más *glam* podemos decir, va con bolas espejadas, es heredero de la *disco*; mientras que el *trance*, especialmente el *psy*, se ambienta con comodidad al aire libre, y es habitual encontrar una multiplicidad de colores en las ambientaciones. No obstante, todas estas diferencias se homogeneizan en una práctica, el baile, el *dance* electrónico. Sea cual fuera la preferencia de estilo de los *dancers*, seguramente se sentirán más como en su casa en una fiesta *techno* que en una milonga, una peña o una bailanta.

La escena tampoco ha sido demasiado proclive a la incorporación de *DJs*/productorxs mujeres o de otras identidades de género. Es por esta razón que interpretamos que la diversidad es asimétrica entre las

pistas y las cabinas, con una mayor apertura en el *under* que en el *mainstream*. Por supuesto que hay artistas por fuera de estos parámetros desde mucho antes incluso de que existiera el *dance* electrónico, simplemente que tienen menos espacios donde expresarse. Recordemos a Wendy Carlos, por ejemplo, que ya en los '60, produjo *Switched On-Bach* con sintetizadores, uno de los discos de música clásica más vendido de la historia. También Chris Korda, que en los tempranos '90 se convirtió, según MDC, en el primer productor travesti de *techno*. ¿Pero es ésta la regla? No, claro que no, estas son excepciones al igual que el caso de Carla Tintoré, mujeres DJ que obtuvo gran nivel de aceptación entre los *dancers* porteños y entre sus colegas varones.

Estas cuestiones no son exclusivamente locales, puesto que se trata de escenarios alrededor del mundo ocupados mayormente por exponentes del género masculino, durante las tres décadas abordadas, no obstante, frente a un público de lo más diverso. Los espacios, los clubes, discotecas y fiestas donde se desarrolló el movimiento, construyeron identidades en procesos vinculados con parámetros de pertenencia cultural, mundializados, más que con aspectos socio económicas coyunturales o locales. Desde los distintos espacios, sus organizadores generaron propuestas mediante tecnologías que denominamos como de organización y equipamiento. El concepto y el estilo que cada organización le dio a sus emprendimientos, construyó también identidades distintivas hacia adentro del *dance* electrónico, aportando sus propios significados. Sin embargo, las diferenciaciones internas suelen desdibujarse por completo en relación con los géneros y los estilos por fuera de él.

Según relatan numerosas voces de diversos amantes del género y su mundo, quienes llegan al “reino” de los bailarines electrónicos lo hacen para quedarse, difícilmente den un paso atrás o al costado. Nh y Mo

(enero 2020) afirman que introducirse a esta dinámica de baile y drogas de diseño les ha cambiado la vida, muchos de sus gustos y formas de consumo inclusive. Voces, entre otras, que se reflejan en las interpretaciones y las explicaciones, y representan un aporte insoslayable para la mirada desde adentro, la de sus propios cultores, aquellos que pusieron y ponen el cuerpo con todos sus sentidos a disposición del *techno*, las drogas recreativas (éxtasis fundamentalmente) y el baile, individual, pero a la vez como una paradoja, en un encuentro directo con otros.

Techno es freestyle, es underground

Si bien a lo largo de este libro utilizamos el término *techno* en dos sentidos (como estilo propiamente dicho y como sinónimo de *dance* electrónico), en este apartado ponemos la mirada específicamente en el *techno* como estilo, por varias razones.

Según relatos de M DC, el *techno* nunca murió y está siempre a la vanguardia porque no respeta ninguna regla. Se puede hacer *techno* sin respetar nada. Todos los estilos, dentro y fuera de la electrónica, respetan, siguen o contemplan al menos algún parámetro. Los temas de *techno* que te vuelan la cabeza suelen ser los más irrespetuosos, suenan *underground*, y probablemente las baterías sean 909, pero ni siquiera es necesario respetar los *bpm*. Puede haber un *track* de *techno* a 119 como a 160, que no depende de eso seguir o no respetando el estilo. Reglas que sí suelen respetar los otros estilos de *dance* electrónico. Por eso el *techno* no decae, no pasa de moda. A veces intenta ser opacado por las modas de los pseudo *revivals*, como pasó en su momento con el *house*, incluso con el *trance* o el *minimal techno*.

Hay algo que necesita la industria que es vender. Las nuevas generaciones de *dancers*, que no tienen un *back ground* musical extenso, “compran” los *revivals* y las discográficas se aprovechan de eso, señala Mariano, y podemos agregar que algunos *DJs* y productores también. El *techno* es el único estilo que siguió su progresión sin *revival*, ya que no hay un paradigma de regla que se reitere como en el *trance* o el *house*, que sí tienen que cumplir con reglas para que sea uno u otro estilo. Lo que caracteriza al *techno* es no tener que respetarlas. A pesar de las diferencias entre el *techno* de los '90 y el actual (debidas en gran medida a las innovaciones tecnológicas digitales, que se complementaron con las tradicionales analógicas aportando numerosas y potentes herramientas), el *techno* como estilo es el más endogámico por la progresión continua fiel a sus orígenes, pero a la vez siempre innovador. El *house* venía de la música *disco*, los músicos eran bajistas de *funk*, *soul*, grandes músicos y cantantes. Cuando se empezaron a hacer *revivals*, intentaron emularlo con computadoras, pero ya no era *house*. Algo similar pasó con otros estilos que sufrieron esos mismos cortes y no completaron su “evolución” hasta la actualidad, como sí pasó con el *techno*. El *house* en un momento dejó de existir, y cuando volvió, ya no era *house*, era otra cosa, con el *minimal* pasó algo similar. Si escuchamos el *techno* de los '90 y el actual, por más diferencias que tengan, sigue siendo *techno*, es el mismo estilo, por su continuidad en las “no reglas”, porque se mantiene vivo en el *underground*, y en general la vanguardia sale de ahí, asegura M DC.

Para DC, es tanto lo que no se respeta que no hay nada que no pueda tener si está bien puesto. “Me contradiría a mí mismo, no podría sostener que el *techno* es el más *freestyle* si dijera que hay algún elemento que no puede tener un *track* de este estilo. Hay incluso *remixes* con notas y melodías conocidas, que siguen siendo *techno*. Eso

es algo que nunca deja de sorprenderme.” De este modo nos encontramos frente a una paradoja. Dijimos que probablemente el *techno* sea el más endogámico de los tres estilos analizados, pero a la vez, el hecho de no tener que respetar reglas lo convierte en el más libre. Sin embargo, esas “no reglas”, pueden interpretarse como constituyentes del lugar/“no lugar” que señalamos, donde las reglas externas son excluidas del proceso de construcción de funcionamiento.

El amor en la era del *techno*

El amor de aquel primer verano a fines de los '60 fue resignificado hacia fines de los '80 en el Segundo verano del amor. Sin embargo, se trata de un amor que pasa por lo fraternal más que por un tipo de amor sexual, amor en un encuentro hedonista, amor por el *techno* y por el baile. Esto no significa que se trate de *dancers* asexuals, sino que no es ése el motivo central de la fiesta. *Right In The Night*, de Jam & Spoon, refleja esta idea en sus estrofas, de las que seleccionamos algunas líneas:

Fall in love with music, fall in love with dance
 Fall in love with anything that makes you want romance
 ...
 Just fall in love with passion, fall in love with lust
 Fall in love with all the things you're dreaming of
 Fall in love with music
 And you will get back.

Enamorarse de la música, del baile, de cualquier cosa que haga caer en romance, de la pasión, de los sueños. Este fragmento evidencia que no estamos frente al amor de la revolución sexual de aquel Verano del

amor, en 1967, sino que se trata de otra forma de expresión del amor, a partir de un Segundo Verano que estuvo marcado más por la revolución del preservativo frente al flagelo del VIH, que por la revolución sexual que causó la píldora anticonceptiva en los '60.

Durante los primeros años de los '90, “la píldora” más buscada en Argentina comenzó a ser el éxtasis, con costos que rondaban los US\$50 (o AR\$50: era lo mismo) por unidad, hasta diez veces superiores a los actuales, cuando puede comprarse una pastilla por aproximadamente US\$5. Por entonces, el sentido común entendía que esta droga “nueva” era consumida por ciertas elites y que además era la droga del sexo, como fue publicado en la tapa de la revista *Noticias*, recuerda LN, a raíz del escándalo desatado tras haber sido capturado con éxtasis Charly Alberti (el baterista de *Soda Stereo*), en Punta del Este durante el verano de 1992.

La idea inicial del éxtasis como la droga del sexo, pensada desde afuera como generadora de orgías o algún tipo de fiesta por el estilo, se fue desdibujando con el tiempo. Así como también se fue ampliando su consumo hacia sectores cada vez más diversos de la sociedad, y se diluyó la idea de que solo se puede beber agua y no mezclar extasis con alcohol. Sí es importante remarcar que sin alcohol la fiesta puede funcionar igual, mientras que sin agua es imposible bailar durante horas sin deshidratarse, según revelan los entrevistados.

Esta nueva expresión del amor vinculado al baile, la música y las drogas, del mismo modo que en los '60 se alimentó con el LSD, a partir de los '80 se resignificó con una droga como el éxtasis que, si bien anima el deseo sexual, no lo coloca en primerísimo primer plano para el funcionamiento de una fiesta. A veces pueden generarse ambigüedades en los espacios *gay friendly*, donde los límites borrosos dan lugar a confusiones

amoroso/sexuales, pero sin despertar conflictos discriminatorios o algún tipo de violencia. El amor en el *techno* es plural, de eso se trata. Baja el nivel de las reglas a la vez que disminuye el compromiso, hay cosas que tácitamente se permiten y otras que no. Existen allí auto regulaciones de consenso social *in situ*, codificaciones internas que no son leyes escritas, están ahí, son algunas pocas, y varían de acuerdo al concepto de cada organización. Funciona retroalimentándose en su propia economía de recursos puestos en movimiento (en sentido cuantitativo, por los pocos elementos indispensables para su funcionamiento, y no en un sentido cualitativo). Según declaraciones de una *clubber*, Vgld (abril 2019), reconocida tatuadora, “después de las 4:00 son todos putos, y si no... se hacen.” En ese *se hacen* se producen encuentros ambiguos, que en no acaban necesariamente en una relación sexual, sino que pasan por un abrazo compartido, bailado, con otras personas incluso del mismo género, que sienten esa necesidad bajo los efectos del éxtasis, como señala Reynolds (2017), en muchos casos combinado su consumo con otras drogas y con agua, agitados por la música amplificada, mezclada y ecualizada de modo que todo el cuerpo se enamora de todo.

Cuerpos, máquinas y consumos

Ciertas tecnologías de producción, reproducción y consumos construyeron o no funcionamiento en relación con los agentes que participaron de los procesos analizados. Interpretamos que fueron los actores (sociales y tecnológicos) quienes tejieron esta red de relaciones socio-técnicas heterogéneas. Usuarios y tecnologías emprendieron viajes de ida y vuelta a través de los océanos generando dinámicas socioculturales, histórica y espacialmente situadas. El *techno* se co-construyó en la interacción entre humanos y máquinas que

configuraron nuevos espacios y prácticas culturales en relación con la música y el baile recreativo. *DJs*, productores y *dancers* conformaron el movimiento dando nuevas formas a la escucha, la composición y la ejecución, al baile, al consumo de ciertas drogas. Cuerpos que bailan y hacen bailar con las máquinas, en una interacción entre estos dos actores indispensables para el funcionamiento del *techno*. Esta relación es clave, ya que, en el baile, tanto en calidad como en cantidad, están puestas gran parte de las expectativas de una fiesta. Aparecen nuevas formas de escucha vinculadas esencialmente al baile. Baile individual, sin pareja, pero a la vez en conjunto, en una especie de danza tribal con pocos elementos en común que respetar indispensables para su funcionamiento. Nuevas formas de composición, individuales también, así como de ejecución. Tanto el productor como el *DJ* pueden realizar su trabajo individualmente. No obstante, la finalidad de sus creaciones está puesta en las pistas, hablamos de música para bailar. Y bailar durante largas horas sintiendo al extremo la música, el propio cuerpo y los de los otros, requiere de MDMA, y de agua.

Actores humanos construyeron y desplegaron dichas prácticas de baile, escucha y ejecución vinculados directamente al uso de ciertos artefactos, tecnologías que ejercieron agencia en la construcción de la alianza. Cajas de ritmos y sintetizadores: moog y Roland, dos íconos entre los instrumentos electrónicos en el *techno*. Como señalamos, existen numerosos modelos y ediciones, tanto de cajas como de sintetizadores, pero aquí presentamos solo algunos de ellos, los más significativos para el desarrollo de esta investigación. Sin lugar a dudas, estos fierros, máquinas o instrumentos son distintivos del núcleo de retroalimentación del *techno*. Su elección e implementación se vincula con los significados que cada productor pone en juego a la hora de

componer o de realizar una presentación en formato *live*. Del mismo modo, los *DJs* eligen sus medios de reproducción y soportes, construyendo de este modo el funcionamiento o no de las tecnologías que emplean en sus presentaciones. Al referirnos a los vinilos y las bandejas Technics 1200 como elementos indispensables para la construcción de esta alianza, no significa que si no hay vinilos y bandejas no hay fiesta (por supuesto que siempre tiene que haber un reproductor y un soporte con música). Lo que interpretamos sobre estos dos elementos centrales, es la perdurabilidad en el tiempo, presentes en los tres *tracks*, y que hoy en día continúan marcando surcos, en los discos, y en los corazones de los amantes de su materialidad irremplazable. Por supuesto que desde hace varios años existen múltiples formatos de reproducción y soporte, sin embargo, éstos no están presentes durante las tres décadas estudiadas. La supervivencia y el éxito de la dupla vinilo/bandeja, traspasó las fronteras del *techno* y el *dance* para llegar hasta los géneros más variados. Hoy se editan vinilos y se venden de manera que hace veinte años atrás no podíamos siquiera imaginar. Pero en general esos otros géneros son consumidos en este formato analógico bajo la modalidad de escucha, no suelen ser *DJs* de cumbia o de cualquier género o estilo por fuera del *dance* electrónico quienes emplean vinilos en sus presentaciones. Se trata de usuarios diversos, que optan por este tipo de materialidad a la hora de elegir entre numerosos tipos de formatos de soporte y reproducción, significación que podemos asimilar con la otorgada al libro de papel frente a las múltiples opciones de pantallas disponibles en la actualidad.

El *techno* está ligado fundamentalmente a prácticas hedonistas, que pasan por el disfrute de un tipo de baile individual inmerso en una masa danzante, tribal como señalamos, consumidora al menos

de algún tipo de droga estimulante, muchas veces compartida en un ritual en movimiento. Durante las tres décadas abordadas, el MDMA en el centro de la escena, consumido como estímulo físico y emocional, para sentir en términos de sensaciones. *DJs*, productores, *dancers*, instrumentos electrónicos y drogas de diseño se retroalimentan. Sin *DJ* no hay *dancer* y sin *dancer* no hay *DJ* ni baile posibles, como sin máquinas no hay *techno* para que toquen los *DJs*, y si no hay *techno* no hay *dance*. Según coinciden los relatos de la gran mayoría de *clubbers* entrevistados, el éxtasis no suele ser consumido habitualmente por fuera de las fiestas. Estos elementos se materializan en la construcción de funcionamiento del *dance* electrónico, como cuerpos que se encuentran episódicamente, y se constituye un *loop* de retroalimentación.

Estas prácticas generan espacios con dinámicas en las que las normas externas no tienen cabida, donde se juega con reglas propias, que son las que construyen funcionamiento. Y de este modo deben convivir con prohibiciones, normativas restrictivas, mecanismos de control y dinámicas de corrupción paraestatales, rayanas a la delgada frontera entre el mundo público y el privado.

Relaciones público-privadas: control/descontrol en la noche y el *dance*

La noche, los clubes nocturnos y el baile recreativo se vinculan históricamente con prácticas y consumos que suelen estar regulados, restringidos, y en muchos casos, prohibidos por las normas y los sistemas legales. Estamos frente a la relación entre dos actores (dueños de clubes y organizadores de fiestas del sector privado, e inspectores municipales, policía, representantes del sector estatal), en puja por el cumplimiento o no de dichas normas.

Los representantes del sector público/estatal –poderes ejecutivo, legislativo y judicial, locales, nacionales e internacionales– que regulan, legalizan y/o prohíben prácticas, sustancias, espacios, entran en juego. Las relaciones que se generan entre las instituciones, los organismos y las personas que ejecutan y controlan el cumplimiento de las normativas, y los privados que representan a los espacios de fiesta, se ven mediadas por las prácticas que denominamos como “tecnología de la coima”, para que las normas externas no ingresen a estos espacios. Dichas mediaciones son parte constitutiva de una dinámica en la cual, uno de los elementos centrales del fenómeno estudiado, el éxtasis, está prohibido en Argentina por la ley de estupefacientes desde el comienzo de esta historia allá por 1989. Pero no todo se trata de sustancias prohibidas, sino que también son cuestiones edilicias, de habilitación, de horarios, entre otras, las que generan relaciones paraestatales entre los actores de los organismos gubernamentales, de seguridad y de prevención, y los privados. Estos, muchas veces no cumplen con las normativas vigentes, se genera entonces un *loop* de retroalimentación entre la legislación vigente y la no vigente, el “arreglo” que sostiene las codificaciones políticas internas que, una y otra vez, vuelven a conformar los espacios y a construir su funcionamiento. Aunque hemos visto que estos mecanismos trascienden las fronteras del *techno*, se aplican y re aplican, como apreciamos en el informe citado en el tercer *track*, realizado un año antes de los sucesos de *Cromañón* en diciembre de 2004. Estas dinámicas de funcionamiento de control/descontrol produjeron la clausura, en dos oportunidades, de un club emblemático del *techno under* como *Cocoliche*, que sin embargo logró resurgir y seguir aportando historicidad al *dance* electrónico local.

Estas son cuestiones que, en mayor o menor medida, también exceden los límites y las fronteras locales. En algún caso como el que mencionamos, la elección de poner a un policía real en la entrada de una fiesta en Uruguay a mediados de los '90, recayó en el menor costo que esta opción representaba frente a formas de “arreglo” más habituales en este tipo de situaciones. Las bases materiales y simbólicas sobre las que se asienta este movimiento, generaron ciertas formas de construcción de funcionamiento. La cotidianidad con que se implementa la “tecnología de la coima” en Buenos Aires y en Argentina en general, no reviste las mismas formas en Uruguay aparentemente, donde al menos la policía no parece tan propensa a esas formas de “arreglo”. Sin embargo, más allá de las diferencias lógicas entre las distintas tecnologías de organización, lo importante aquí es que se sale de los códigos formales de control. Se construye una anormalidad, constituyente de ciertas ritualidades de una realidad previsible.

Tampoco se trata de prácticas exclusivas del *under*. Entre los espacios del *mainstream*, las irregularidades son parte constitutiva de las relaciones de control/descontrol que acabaron con la muerte de cinco jóvenes en la “fiesta” *Time Warp*, en 2016. En este caso, como después del fuego de *Cromañón*, las medidas tomadas por los gobiernos que estaban en gestión cuando ocurrieron los sucesos, apuntaron a reparar lo irreparable. Clausurando, prohibiendo, estigmatizando a los jóvenes recurrentemente. No suelen implementarse medidas preventivas, que construyan espacios relativamente seguros en la noche, el *dance* y sus faros de referencia. Las prácticas por fuera de lo permitido, lo normado, lo regularmente establecido, activan mecanismos de descontrol, que muchas veces habilitan espacios muy divertidos, acogedores, que construyen funcionamiento, mientras que otras pueden

acabar en acontecimientos fatales alimentando las dinámicas de no funcionamiento.

Dance electrónico vs. streaming: construcción de no funcionamiento

En tiempos de la pandemia por el covid-19, en 2020, el *techno* se encontró frente a un escenario global inédito: el aislamiento, distanciamiento, confinamiento social o como se lo haya denominado en cada región y en las distintas etapas. El desafío se presentó frente a la imposibilidad del encuentro con el otro, en este caso en las pistas de baile, puesto que por más que se consuma éxtasis en la soledad del aislamiento, y se disponga de alguno de los promocionados *sets* por *streaming*, incluso con un buen *DJ* y un excelente sonido, allí falta el criterio colectivo del baile con el otro. Elementos que se retroalimentan de modo que, si alguno de ellos desaparece, no hay fiesta, conformando otro *loop* en la construcción de funcionamiento del *dance* electrónico. Más allá de que el marco de producción y difusión de la dimensión musical pueda llevarse a cabo virtualmente, la finalidad en estas relaciones y prácticas es la fiesta y el baile, entre sujetos análogos, aunque no siempre con elecciones analógicas. Pero lo importante, más allá de las disputas entre tecnologías analógicas y digitales, es que el centro de la fiesta es un espacio físico, la retroalimentación se produce en conjunto y en las pistas de baile.

Citamos algunos de estos acontecimientos virtuales propuestos por diferentes organizaciones, a partir de los cuales intentamos dimensionar el alcance y la efectividad que este tipo de manifestación tuvo a la hora de subsanar de algún modo la imposibilidad del encuentro físico, corporal. La presentación de Hernán Cattáneo @ *Sunsetstream* en el aeroparque Jorge Newbery de Buenos Aires, como el

máximo representante argentino del *mainstream*, tanto local como internacional. En la vigésimo segunda edición de *UnderClubAntiCovid19*, Mariano DC tocó como parte de la serie de presentaciones realizadas para ese mismo ciclo. También *Cocoliche* realizó una serie de *streaming*, además de los que mencionamos en este trabajo, y de una gran cantidad de presentaciones en este formato que poblaron las pantallas sin lograr quebrar el hielo que las reviste. ¿Se puede bailar de este modo? Sí. ¿Se pueden consumir drogas de diseño para bailar horas sin parar? Sí. ¿Se puede en el aislamiento doméstico emular el sonido de un club de *techno*? Como posible lo es, aunque no es lo que sucede realmente en la mayoría de las casas de los *clubbers*, como tampoco es posible reconstruir el *groove* de las pistas en soledad o entre unos pocos *dancers* aislados, con distanciamiento social.

¿Por qué podemos considerar que no funciona? Si podemos definir los espacios físicos donde se desarrollan las fiestas y los eventos *techno* como “no lugares” por lo que no hay, y que sea esta cuestión una de las que construye su funcionamiento, el formato virtual que podría considerarse como un “no lugar” por sus características, en el caso del *dance* construye no funcionamiento. Falta el otro con quien bailar, falta ese espacio físico donde rigen reglas propias, falta el lugar de pertenencia. Aunque en la presentación vía *streaming* toque el mejor *DJ* y cada quien consuma éxtasis de máxima calidad, no hay pista, no hay individuos bailando, abrazados o no, incluso entre desconocidos. El lugar/“no lugar” físico del *techno* no puede ser reemplazado por un no lugar virtual, no funciona de este modo. A pesar de que el *Sunsetstream* presentado por Cattáneo haya sido organizado para transmitirlo desde un aeropuerto (un “no lugar” emblemático entre los señalados por Auge, debido a sus características internacionales, despersonalizadas

y cosmopolitas –aunque habría que ver hasta qué punto para quienes trabajan allí todos los días es un “no lugar”–), este evento hubiese tenido características completamente diferentes de haberse realizado con público presente, bailando en una fiesta, como se hizo desde la prehistoria, en todos los géneros y estilos bailables. El caso de Hernán en Aeroparque, como los otros *streaming*, evidencia tanto la soledad del *DJ* sin los *dancers* como la ruptura del *loop* de retroalimentación generado entre estos actores. La dupla conformada por ambos, fundamental para el funcionamiento del *dance*, se corta abruptamente, se quiebra frente al formato virtual.

El *techno* en lugares/“no lugares” globalizados

Los significados, la adecuación y las resignificaciones que le atribuyeron al *dance* electrónico los grupos sociales implicados, le otorgaron un carácter singular. La fluida circulación internacional de los actores centrales en esta historia, puede explicarse a partir del entendimiento de los modos de construcción de lo universal, en espacios que desde la diversidad se expresan como esos “no lugares” de la sobremodernidad, en el sentido de una cultura mundializada, cosmopolita, urbana, “glocalizada”, ya que contiene elementos y relaciones que se vinculan con parámetros tanto globales como locales. La aplicación de este concepto permite interpretar las particulares configuraciones socio-técnicas que, en distintas regiones con identidades culturales diversas entre sí, articularon conocimientos y prácticas entre Europa, Norteamérica, Argentina, México, Uruguay. La supremacía del inglés como la lengua más utilizada por el *techno* en todo el mundo, se da en este movimiento del mismo modo que en innumerables ámbitos en los que esa lengua es considerada como la “internacional”. La idea

instalada de que la mejor musicalidad se expresa en inglés, reafirma en cierto modo el carácter anglo-internacionalizado del *techno*. Una escena esencialmente urbana, por lo tanto, cosmopolita, ya que es en las grandes ciudades donde habitualmente se producen los mayores caudales de intercambio cultural internacional. Incluso cuando el movimiento se extiende hacia ámbitos rurales o más alejados de las grandes ciudades, mantiene sus características. Estos elementos otorgan a los espacios rasgos desterritorializados, que los constituyen en “no lugares” por su propia dinámica, donde las incorporaciones permanentes de elementos indispensables son escasas. Sin embargo, los espacios desterritorializados se reconstruyen en procesos de reterritorialización para conformar nuevos lugares/“no lugares”. De acuerdo con Camarotti (2008), entre los grupos que frecuentan estos espacios, existe una clara distinción. Las estrategias de acción y de consumo que se establecen permiten compartir con el resto del grupo una ética y una estética, otorgan una identidad diferenciada del resto de los otros grupos. En este sentido, quienes los habitan construyen a su vez lugares de pertenencia.

En general, estas características imprimieron al movimiento criterios que no suelen identificarse con posiciones explícitas de resistencia política. Aunque una interpretación como la precedente sobre lo macro, no implica la exclusión de, una vez más hacia adentro, la diversidad de conceptos impulsados por las tecnologías de organización y equipamiento de los distintos grupos en las más variadas latitudes. Tales fueron los casos de la *rave* de protesta montada frente al Parlamento de Georgia en 2018, y en las calles chilenas durante las manifestaciones multitudinarias que estallaron allí en 2019 y que han sido silenciadas por causa de la pandemia. Expresiones culturales contestatarias que se

vinculan más con lo local o lo individual, formas periféricas de rebeldía forjadas en prácticas colectivas de baile y diversión en las que pueden confundirse el binomio conceptual control/descontrol con la idea de libertad/represión. Por su parte, el 3 de octubre de 2020, Pdy presentó en un *podcast* para BASTET, un set de *techno* acompañado por imágenes de Greta Bruno en homenaje a las víctimas del Holocausto. Una expresión artística individual que forma parte de la gran diversidad hacia adentro, siempre que haya *techno* para bailar.

Construcciones glocales que, con mayor o menor visibilidad, se expandieron por el globo de acuerdo con las particularidades de cada región, como se interpretó en esta investigación acerca del ámbito rioplatense. En Argentina, y en general en el resto del mundo, donde funciona por el placer y el disfrute de bailar, desoyendo el caos de un mundo en llamas, no se registraron eventos extraordinarios del tipo de los citados en Georgia y en Chile. Hay quienes sostienen que este no posicionamiento se vincula a las ideologías o posiciones políticas de las derechas o centro derecha. En Argentina es habitual esta interpretación, al haberse iniciado el movimiento entre grupos sociales de elite, al menos en los primeros tiempos. Y precisamente, es ese no posicionamiento el que permite su funcionamiento. En la pista pueden estar bailando codo a codo alguien de derechas con alguien de izquierdas, sin generarse conflictos ideológicos. Ese no conflicto, se apoya en un lenguaje corporal donde no caben las palabras más allá de lo estrictamente relacionado con la fiesta y los placeres de la música, las drogas, el baile. Raramente se escuchan quejas de que una fiesta fue mala porque no había ligue o levante, menos aún por falta de coincidencias ideológicas, aunque sí es habitual que las malas fiestas sean calificadas

como tal porque el *DJ* no tocó bien, porque el sonido era malo, porque la pista no respondió, nadie bailaba, o porque se quedaron sin agua.

Estas cuestiones, que no están presentes en los espacios del *dance* electrónico, lo definen por lo que no es, y en este sentido son “no lugares”, donde las reglas de afuera no entran, donde no hay conflictos ideológicos aparentes y hay cierta apertura de género, fundamentalmente en las pistas. Sin embargo, puertas adentro se construyen identidades de pertenencia cultural que otorgan a estos espacios la categoría de “su lugar” para quienes los habitan. Todos estos elementos se vinculan directamente con el concepto que cada organización les da a sus eventos. Espacios donde individuos, desde el anonimato, se entregan por un tiempo a desempeñar plenamente un rol. Las grandes ciudades argentinas, especialmente Buenos Aires por ser la más populosa y cosmopolita, constituyeron un escenario ideal para la construcción de funcionamiento del *techno* rioplatense, que en reiteradas ocasiones se adecuó a las circunstancias tanto globales como locales. Esta dinámica de adecuación construye funcionamiento y responde una vez más a los *loops* de retroalimentación señalados.

***Techno* en el Río de la Plata: ¿cómo funciona y por qué?**

En el ámbito local, el *dance* electrónico funciona en el marco de un movimiento cultural global, lo que genera una construcción que definimos como glocal, por contener, como ya dijimos, elementos que entran en juego de ambas esferas. Como una paradoja en términos de *loop*, la escena *dance* electrónica rioplatense adquirió a través del tiempo ciertas características diferentes, con algunas innovaciones, pero a la vez sin grandes cambios estructurales incorporados de ma-

nera permanente para su funcionamiento. Si bien se trata de procesos globales, aquí se sostiene que, a pesar de los rasgos “heredados” de la escena baleárica de Ibiza y de los centros de producción y consumo noroccidentales, el movimiento en el ámbito rioplatense se constituyó en un proceso de co-construcción socio-técnica, expresado en una experiencia con capacidades dinámicas y creativas locales. A diferencia de otros géneros musicales y otros movimientos culturales ligados al baile recreativo, el *techno* es muy parecido a sí mismo en todo el mundo, y se retroalimenta de manera endógena. Por lo tanto, es posible afirmar que este fenómeno que se sostiene en el tiempo puede ubicarse entre los lugares de la sobremodernidad, internacionalizados, que Auge (1992) denomina “no lugares”. Los espacios del anonimato.

En la dinámica del movimiento global, la escena *techno* local se construyó durante tres décadas incluyendo algunos elementos indispensables para su funcionamiento. Sin embargo, parte de su condición de existencia se recuesta sobre aquellos que excluye, independientemente de lo variado, diverso y heterogéneo que pueda ser hacia adentro. Hemos visto que en esa diversidad se construyeron identidades culturales vinculadas a cuestiones musicales, espaciales, de género, socioeconómicas, legales, ilegales, formas de consumo de drogas, innovaciones tecnológicas, todas ligadas a una práctica, el baile. Pero no cualquier baile, no cualquier género musical, no cualquier droga, no en cualquier lugar. En un “no lugar”, donde los elementos que están adentro construyen el no funcionamiento de aquellos que quedan afuera, generando a la par “lugares” situados donde se gestan relaciones de pertenencia cultural.

El funcionamiento de las organizaciones, de los artefactos, de los equipos de producción y de las instituciones, como en este caso el

dance electrónico, no resulta simplemente de la asignación de sentido generada por los actores, y tampoco es inmanente, sino que resulta de la contingencia construida social, tecnológica y culturalmente. Se trata de una relación interactiva entre humanos y no humanos que se vinculan como parte de una alianza socio-técnica. Para comprender y explicar estos procesos de construcción de funcionamiento de nuestro objeto de análisis, identificamos aquellos elementos que inexorablemente están incluidos, y las relaciones que se generan entre éstos. Además, buscamos identificar cómo a partir de estos elementos y sus interrelaciones, se construye o no funcionamiento a aquellos que necesariamente deben quedar afuera para que pueda constituirse un lugar/“no lugar” adecuado para el espacio festivo.

Como un *loop* secuenciado, actores humanos y artefactuales se retroalimentan y resignifican para producir y reproducir música *techno*, la que a su vez se retroalimenta con el consumo de éxtasis, acicate estimulante de sentimientos y sensaciones para tocar y bailar durante largas horas, por lo cual es indispensable beber agua para no deshidratarse, conformando un ritual hedonista, a la vez individual y colectivo, paradójicamente, que se desarrolla en lugares/“no lugares” auto regulados, los que albergan a aquellos humanos y artefactos con que se inicia una secuencia circular de retroalimentación de doble sentido (Gráfico 8).

Podríamos iniciar la vuelta hacia el otro lado y decir que *DJs* y *dancers* habitan los espacios de fiesta para tocar y bailar agitados por el éxtasis, la droga perfecta como pareja del *techno*, producido y reproducido por máquinas ejecutadas por humanos. Que como tales deben hidratarse para seguir el ritmo agitado de una caravana de *dance* electrónico. Así es posible rodar hacia un lado y hacia el otro indistintamente como cápsulas en los surcos del vinilo, construyendo un *loop* de retroalimentación

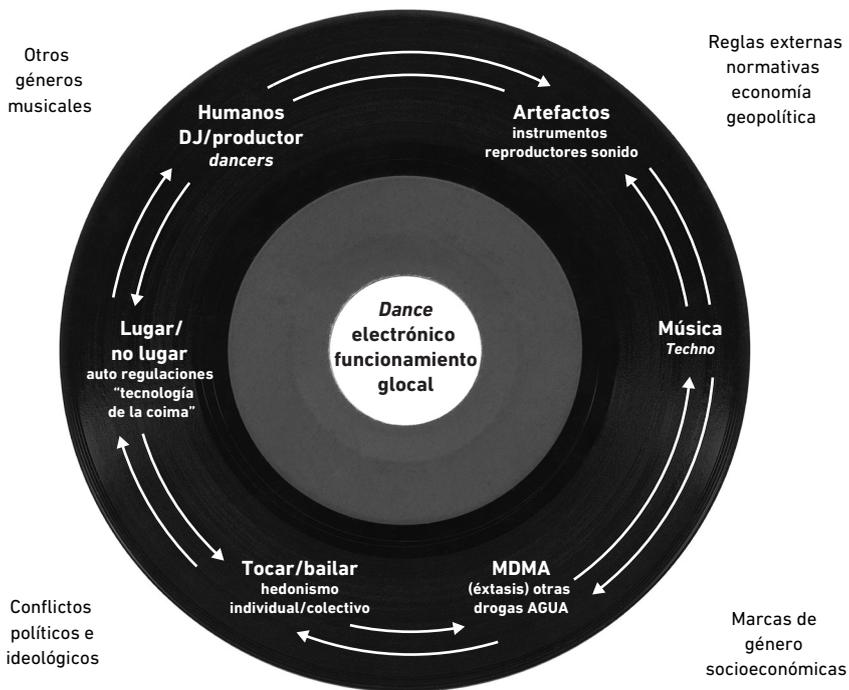


Gráfico 8

constituido por elementos selectos y escasos. De este modo funciona, y si quitáramos alguno de esos elementos dejaría de hacerlo.

Funciona porque rompe con las reglas externas, pero sin pretensiones de cambiar las grandes estructuras, no presenta un objeto externo concreto en contra del cual rebelarse, sino que construye no

lugares donde rigen auto regulaciones que a la vez construyen lugares de pertenencia. Estas normas internas, se sostienen en los mecanismos de control/descontrol mediados particularmente por la que llamamos “tecnología de la coima”. Funciona porque se hacen los arreglos necesarios para seguir adelante; se negocia para evitar los efectos de dichas reglas exógenas, tanto respecto de las normativas como de las cuestiones económicas y geopolíticas. Específicamente en el caso de Argentina, en los '90, con un dólar barato, el movimiento se las arregló para importar música, instrumentos, artistas, drogas, a medida que se generaba una escena que fue capaz de arreglárselas nuevamente tras una gran devaluación en 2002, invertir la propuesta e intentar exportar artistas, producciones, consolidando al mismo tiempo el movimiento local. Aparentemente lo de adentro no busca cambiar el afuera, sino que el objetivo es que ese afuera no interfiera en la construcción interna. Las marcas políticas quedan suspendidas puertas adentro, así como la discriminación de género (a pesar de la diversidad asimétrica que señalamos entre las pistas y las cabinas) Conflictos ideológicos locales y globales no tienen lugar en la dinámica de las pistas del *dance* electrónico, generada a partir de actores humanos, máquinas y drogas de diseño.

Las ramificaciones de estilos que se evidencian hacia adentro, construyendo identidades situadas, a la vez se unifican en un tronco principal, el *techno* o *dance* electrónico, que deja por fuera las posibilidades de incorporar otros géneros, no hace lugar tanto a reglas y normativas externas, ni a cuestiones económicas y geopolíticas, como a conflictos ideológicos y marcas discriminatorias de género o socio económicas. Esta dinámica produjo una relación endogámica de retroalimentación por treinta años. Funciona no sólo por los elementos

que incluye, sino que también lo hace a partir de los que excluye. Porque como señalamos desde el comienzo, el *techno* no es simplemente un género o un estilo más, se trata de una filosofía del *dance*, de la músicaailable y la diversión, se relaciona con formas de vida, con características propias, que delimitan ciertos públicos, e incorporan actores sociales y tecnológicos a una puesta en escena que va más allá del consumo musical.

Hasta aquí presentamos los procesos de construcción de funcionamiento del *dance* electrónico en Argentina en el contexto internacional durante las tres últimas décadas, sus definiciones y prácticas, sus características, elementos y relaciones más destacadas, sus actores protagónicos. Las configuraciones en cada uno de los *tracks* desarrollados responden a los significados y las resignificaciones que los grupos sociales y las tecnologías involucradas construyeron y adquirieron como propios, según las capacidades sociocognitivas, estructurales, materiales, simbólicas y prácticas, histórica y espacialmente situadas.

Una situación histórica y espacial atravesó un punto de quiebre hacia el final del desarrollo de esta investigación, en medio de una crisis sanitaria internacional producto de la pandemia del coronavirus, que puso a la humanidad en la circunstancia de un confinamiento masivo. Un movimiento como el que analizamos aquí, fundamentalmente ligado al baile recreativo, individual, pero a la vez colectivo, fue temporalmente vedado en este contexto, e intentó compensar de manera virtual prácticas ligadas directamente al cuerpo. El análisis sobre la re-construcción socio-técnica de la escena real del *dance* electrónico queda planteado para futuras investigaciones. La virtualidad no ha logrado reemplazar o emular al lugar/“no lugar” físico.

| BIBLIOGRAFÍA |

- Auge, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Beltramino, F. (2004). Música y droga: la rave como fenómeno socioestético (2003), en *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad*, Ana Lía Kornblit (compiladora). Buenos Aires, Biblos, Cap. 8, (pp.101-109). Disponible en http://beltraminofabian.blogspot.com/2008/11/msica-y-droga_20.html
- Blánquez, J., y León Morera, O. (2018). *Loops 1; Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Disponible en <https://www.casadellibro.com/ebook-loops-1-ebook/9788417125813/6438337>
- Camarotti, A. C. (2007). *Experiencias de consumo de éxtasis en la cultura dance de la Ciudad de Buenos Aires en los distintos grupos etarios*, VII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://cdsa.academica.org/000-106/544.pdf>
- Camarotti, A. C. (2008). “La cultura dance local: música electrónica, escenarios y consumo de éxtasis”, en *Encrucijadas*, N° 44. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorioubi.sisbi.uba.ar>
- Carozzi, M. J. (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Gorla.
- Gallo, G. y Semán, P. (2009). *Superficies de placer: sexo, religión y música en los pliegues de la transición, 1990-2010* (UNSAM) Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13151>
- Gallo, G. (2011, a). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En Carozzi, M. J. (compi-

- ladora). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Gorla.
- Gallo, G. (2011, b). “También hay *techno* en el oeste: encuentros, diálogos y tránsitos en la escena dance de Buenos Aires”, en *REMS* - Año 4 - Nº 4 - Noviembre de 2011. Disponible en <https://estudiosmaritimossociales.org/wp-content/uploads/2014/01/rem-s-nc2ba-4-dossier-ii-6-1.pdf>
 - Gallo, G. (2014). *Tener noche y hacer amigos bailando. Transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana*, VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas/viii-jornadas-2014/Mesa43-PonenciaGallo.pdf>
 - Gallo, G. (2015, a). *Libertades coreografiadas: palabras habladas, comunicaciones corporales y códigos en pistas dance de la ciudad de Buenos Aires*. Disponible en http://www.scielo.org.mx/article_plus.php?pid=S2448-64422016000100041&tlng=es&lng=es
 - Gallo, G. (2015, b). Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña. En Gallo G. y Semán P. (comp.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gorla.
 - Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
 - Irisarri, V. (2011). *Por Amor al Baile. Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs-productores de Buenos Aires*, Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
 - Kyrou, A. (2006). *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Madrid, Traficantes de sueños.
 - Lasén Díaz, A. (2003). “Notas de felicidad extrema. La experiencia musical dance”, en *Papeles del CEIC* Nº 9, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco. Disponible en <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12083/0>, Consultado el 27 de mayo de 2019

- Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo música y baile en la “escena electrónica”*, Buenos Aires, AIDOS.
- Moreno, L. (15 de junio de 2020). Theremin: el único instrumento que se toca sin tocar. En *MAS ACOUSTICS*, Disponible en <https://masacoustics.com/blog/theremin-el-instrumento-que-se-toca-sin-tocar.html>, Consultado el 20 de agosto de 2020
- Ortiz, R. (1997). *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza.
- Ortiz, R. (2009). De lo internacional a lo mundial, en *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Pinch, T. (2008). “La tecnología como institución ¿qué nos pueden enseñar los estudios sociales de la tecnología? En *Redes* 14(27) (pp.77-96). Disponible en RIDDA Repositorio Institucional de Acceso Abierto <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/488>
- Pinch, T., y Trocco, F. (2002). *Analog days: the invention and impact of Moog synthesizer*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press.
- Reynolds, S. (2017). *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, Barcelona, Contra.
- Santos, G. y Thomas H. (2012). “Inoculaciones y procesiones y cuarentenas. Configuraciones sociotécnicas de las viruelas en América Latina: funcionamiento y circulación de saberes entre Europa, África y América en el siglo XVIII”, en *Redes* 18(34), (pp.113-142).
- Thomas, H. (2008). Estructuras cerradas vs. Procesos dinámicos: trayectorias y estilos de innovación y cambio tecnológico. En Thomas, H. y Buch, A. (coords.), Fressoli, M. y Lalouf A. (colabs.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la Tecnología*, Bernal, Editorial UNQ, (pp. 217-262)
- Thomas, H. y Santos, G. (2016). *Tecnologías para incluir. Ocho análisis sociotécnicos orientados al diseño estratégico de artefactos y normativas*, Carapachay, Lenguaje Claro Editora.
- Thomas, H., Becerra, L., Bidinost, A. (2019). “¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funciona-

miento en el análisis histórico”, *Pasado Abierto*. Revista del CEHis. N°10. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3639/3791>

- Walter, J.; Calamari, M.; Pando, D.; y Darmohraj, A. (2015) *Notas sobre regulación y control en el caso Cromañon*, IV Seminario Internacional CERALE 2015, “Desafíos de la Modernización del Estado: Miradas desde América Latina y Europa”. Centro de Sistemas Públicos de la Facultad de Ingeniería Industrial. Universidad de Chile. Santiago, 17 y 18 de junio de 2015. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/279176964_Notas_sobre_regulacion_y_control_en_el_caso_Cromanon

| FUENTES |

- Baines, J. (6 de febrero de 2018). “30 years on, should we still care about the second summer of love?”, en *i-D*. Disponible en: https://i-d.vice.com/en_uk/article/vbpmqd/30-years-on-should-we-still-care-about-the-second-summer-of-love. Consultado el 28 de junio de 2018.
- Balaguer, A. (12 de septiembre de 2020). “Adrián Gorelik. “Las ciudades tienen una dinámica cultural que no es reemplazable””, en *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiaadrian-gorelik-las-ciudades-tienen-una-dinamica-cultural-que-no-es-reemplazable-nid2446362>. Consultado el 21 de septiembre de 2020.
- BuenosAliens (7 de abril de 2004), “Carla Tintoré y Mariano DC: dúo underground”, en *BuenosAliens.com*. Disponible en: <http://www.buenosaliens.com/archivo.cfm/cod.7079.t.carla-tintore-y-mariano-dc-duo-underground.htm>. Consultado el 6 de junio de 2018.
- BuenosAliens (8 de marzo de 2018). “No considero que nuestro medio sea machista”, en *BuenosAliens.com*. Disponible en: <https://www.buenosaliens.com/archivo.cfm/notas.cfm/cod.70230.t.no-considero-que-nuestro-medio-sea-machista.htm>
- *Clarín* (5 de julio de 2013). “Primer fin de semana para denuncias en el 0800-boliches”. Disponible en https://www.clarin.com/ciudades/primer-fin-semana-denuncias_0_SySruFUjPXe.html
- Clubingspain.com (s.f.) “ARTISTAS Argentina, Diego Cid”, en *clubingspain.com*. Disponible en: <https://www.clubingspain.com/artistas/argentina/diego-cid.html>. Consultado el 15 de junio de 2018.

- Clubingspain.com (s.f.) “ARTISTAS Argentina Cristóbal Paz”, en *clubingspain.com*. Disponible en <https://www.clubingspain.com/artistas/argentina/cristobal-paz.html>. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Devillé, J. (2012) *The sound of Belgium* [doc]. Visualantics, Bélgica. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ll1YHlgzSHE>. Consultado el 22 de noviembre de 2019.
- Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) I - N° 1/2005, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- González Veiguela, L. (6 de septiembre 2017). “Los países más adictos (con y sin receta)”, en *esglobal*. Disponible en <https://www.esglobal.org/los-paises-mas-adictos-sin-receta/>. Consultado el 15 de abril de 2021.
- Guerriero, L. (20 de septiembre de 1998). “Raves. Las fiestas interminables”, *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/212024-raves-br-las-fiestas-interminables>, Consultado el 10 de junio de 2018.
- Host News (7 de mayo de 2018). “Teatro Colón: comienza un ciclo con distintos compositores en el CETC”, en *HostNews.com.ar*. Disponible en: <http://hostnews.com.ar/index.php/news/21566/16/Teatro-Colon-Comienza-un-ciclo-con-distintos-compositores-en-el-CETC.htm>, Consultado el 29 de junio de 2018.
- JoMoX (s.f.) XBase09 – *Discontinued. 20 years of Jomox Drums*. Disponible en: https://www.jomox.de/product_details.php?lang=2&category=1&product_id=6 Consultado el 5 de junio de 2018.
- *La Nación* (30 de marzo de 2001). “El último grito de la vanguardia de los ‘90”. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/190637-el-ultimo-grito-de-la-vanguarida-de-los-90>
- *La Nación* (29 de mayo de 2018). “Declaran a Hernán Cattáneo personalidad destacada de la cultura”, *La Nación*, Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2138872-declaran-a-hernan-cattaneo-personalidad-destacada-de-la-cultura>. Consultado el 16 de junio de 2018.

- Levensohn, D. (24 de mayo de 2019). “El techno es el único estilo que no sigue reglas”, en *buenosaliens.com*. Disponible en <https://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.74237.t.el-techno-es-el-unico-estilo-que-no-sigue-reglas.htm>, Consultado el 5 de enero de 2020
- Linskey, D. (15 de junio de 2011). “The second summer of love”, en *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/second-summer-of-love>. Consultado el 26 de mayo de 2018.
- Mixmag (18 de septiembre de 2010) *ALFREDO is the Greatest DJ Of All Time... by DANNY RAMPLING* (video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=65qT-cSDEdk>. Consultado el 15 de marzo de 2019
- Mr. Night (2013) “Space Punta del Este. Rincón del Indio”. En *la noche. Discotecas del interior y costa del Uruguay*. Disponible en: <https://enlanoche80s.blogspot.com/2013/01/space-punta-del-este-rincon-del-indio.html>. Consultado el 12 de enero de 2020
- Pascual, J. A. (22 de enero de 2020). “Por primera vez desde 1986, los vinilos vendieron más que los CDs en 2019”, en *ComputerHoy*. Disponible en: https://computerhoy.com/noticias/tecnologia/primera-vez-1986-vinilos-vendieron-cds-2019-567027?fbclid=IwAR3vJribSVB_dJLQjCCdkm8MNb-3m5oZzEpgsBPT2RKhD6uNDqXGidD0hzh8. Consultado el 24 de enero de 2020
- Rojas, Y. V. (6 de noviembre de 2008). “Ningún DJ serio quiere hacerse pasar por músico”, en *No*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3718-2008-11-06.html>. Consultado el 27 de mayo de 2018.
- Roland (s.f.) *The TR909 Story*. Disponible en: https://www.roland.com/global/promos/roland_tr-909/. Consultado el 13 de enero de 2020.
- *Rolling Stone* (1° de agosto de 1998) “Electronic Circus”. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/587363-electronic-circus>. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Simpson, D. (11 de marzo de 2013). “How we made Killer, by Seal and Adamski”, en *The Guardian*. Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/11/how-we-made-killer>, Consultado el 21 de enero de 2020

- Thump (19 de octubre de 2016). “Cocoliche vuelve a abrir sus puertas en la ciudad de Buenos Aires”, en *thump*, Disponible en https://thump.vice.com/es_co/article/538mnq/cocoliche-vuelve-a-abrir-sus-puertas-en-la-ciudad-de-buenos-aires. Consultado el 18 de junio de 2018.
- UNSAM WEB (23 de agosto de 2017). “Jornada sobre géneros, arte y cultura”, en *Noticias UNSAM*, Disponible en: <http://noticias.unsam.edu.ar/2017/08/22/jornada-sobre-generos-arte-y-cultura>. Consultado el 22 de abril de 2020.
- Zavaley, E. (23 de febrero de 2018). “Hernán Cattáneo en el Colón: la experiencia sinfónica del house”, en *Rolling Stone*. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/2111649-hernan-cattaneo-en-el-colon-la-experiencia-sinfonica-del-house>. Consultado el 30 de junio de 2018.
- Zen, D. [Daniel] (25 de junio de 2018). Biografía [ágina de Facebook]. Recuperado el 30 de junio de 2018 de <https://www.facebook.com/xdanzen>
- Zen, D. [Daniel] (27 de junio de 2018). Grupo Teknaked [Página de Facebook]. Recuperado el 30 de junio de 2018 de <https://www.facebook.com/groups/219513111401243/>
- Zen, D. [Daniel] (20 de enero de 2020). Daniel Zen [página de Facebook]. Recuperado el 21 de enero de 2020 de <https://www.facebook.com/xdanzen/posts/10221408070935690>

| ENTREVISTAS |

Alx, 23 de marzo de 2018

DZn, 5 de mayo de 2018; 11 de julio, 2018

M DC, 16 de mayo, 2018; 15 de agosto 2020; 16 de octubre 2020

Pdy, 16 de mayo de 2018; 11 de julio, 2018

BG, 3 de junio, 2018

GM, 15 de junio, 2018

XFx, 5 de febrero, 2019

LPc, 15 de marzo, 2019

CPz, 16 de marzo, 2019

Cna, 10 de abril, 2019

Vgld, 25 de abril, 2019

Slk, 2 de junio, 2019

LN, 7 de agosto, 2019

Hb, 9 de octubre, 2019

Nma, 12 de enero, 2020

Fvi, 7 de marzo, 2020

Ene, 8 de abril, 2020

Nh y Mo, 15 de junio, 2020

XS P, 10 de agosto, 2020

| DISCOGRAFÍA, DJ SETS, STREAMING |

- Kraftwerk, *Radio-Activity* (Klingklang Studio, 1975). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4kEti-BB4Pw>
- Charly García, *Clix modernos* (UMG, SME, 1983). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BP4Abh2713I&list=PLze6Bhz-gORKvouDpE-SOUZJK00eAhTkeO>
- Los encargados, *Silencio* (SME, 1986). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fiNS-0EkP9M&t=538s>
- Derric May, *Strings of Life* (Believe Music, 1987). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rFQZndywOR4>
- Virus, *Encuentro En el río*, (Sony Music Entertainment Argentina S.A, 1987). Disponible en: <http://vevo.ly/0CnSik>
- Sumo, *Años*, (1987) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=e_H9MorQIoY&list=RDe_H9MorQIoY&index=1
- Front 242, *Headhunter* (Wax Trax, 1988) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MHRabky4Ajc>
- Lil Louis, *French Kiss*, (Premier Muzik, 1989) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3Y8w2W1uy2A>
- El Signo, *Parece un martes 13*, (DG Discos, 1989). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUL7XsDujUM>
- Classic Acid House 1988-1990, *Parte I*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7sjNbycdFXy&t=5382s>
- Adamski&Seal, *Killer* (MCA, 1990). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vtENRzTV__8&feature=youtu.be&fbclid=IwAR206kshL-t79Agesux1YKmongSudmUbAS32pYCU_UFtjU1RK6vUmLpmBI

- Age Of Love, *The Age Of Love, Jam & Spoon Watch Out For Stella Mix*, (News, [1990] 2009) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nIBV2exYCU0>
- Leo Mas, *Amnesia summer of love mix*. Disponible en. https://www.mixcloud.com/Ibiza_unlocked_music/leo-mas-amnesia-summer-of-love-mix/
- Leo Mas, *Movida Jesolo-Notte Solare, DJ set* (1991). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yyINhFb0vSk&list=RDyyINhFb0vSk&start_radio=1&t=182
- Clivillés & Cole, *A Deeper Love (A Deeper Feeling Mix)* (Columbia, 1992). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8gIo_NmCYcU
- Jaydee, *Plastic Dreams* (R & S Records, 1993). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UwPKi1H8t9M>
- Jam & Spoon, *Right in the Night (fall in Love with Music)* (Epic, 1993). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DfdkKYHLZp4>
- Laurent Garnier, *Wake up* (Warp Records, 1993) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TAvX57LeAZE>
- Chris Korda - *Save The Planet, Kill Yourself*, Anti-Mix: Chris Korda & Kevin Roche (Kevokian Records, 1993) Disponible en <https://www.discogs.com/Chris-Korda-Save-The-Planet-Kill-Yourself/release/189345>
- Xavier Fux, *Sun Rize1, DJ set* (1990-1995). Disponible en: https://soundcloud.com/xavier-fux/xavier-fux-sun-rize-1?fbclid=IwAR20o0NBaz20TV6M1hSFG0gr-g4AWxzR_YWWAdiq8KBzoiWoK7vGn8rg6V8
- Steve Lee - *The Cutting Edge - Vol 1 (Underground Mix)*, (1995). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4CLkG3W9IEA>
- Sven Väth, *Dein Schweiss* (Vinyl single, 1999). Disponible en: <https://www.amazon.de/Dein-Schweiss-Vinyl-Single-Sven/dp/B00004ZS5K>
- Carlos Díaz, *Ladies in the night*, ZenithIbiza, (2000). Disponible en: <https://www.discogs.com/Carlos-Diaz-Ladies-In-The-Night/release/506411>
- Hernán Cattáneo (comp.), *Sequential vol. I* (Renaissance, 2006). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JCH7VXYX2ck>

- Mariano DC, *Resident Evil*, dj set Cocoliche (2008). Disponible en: <https://www.mixcloud.com/bedrocker/mariano-dc-cocoliche-resident-evil-2008/>
- Mariano DC, *The Black Domina*, (Varianz Records 2010). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zN4bgg-LLnU>
- Ruede Hagelstein & Mariano DC, *Fever Files* (lebensfreude & depto rec., 2011). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=my5uEml2se8>
- Diego Cid, “Necro Deep”, en *Black* (Definition Records, 2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BEjvi2g2QFM>
- Bruno Gervais, *Ran Tea House*, (After Hours) Brooklyn, NY (2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W5ar1h1CtSM>
- Rrose, “Pentagons”, en *Eating The Other* (Eaux, 2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PgyLX-HuvLc>
- Gëinst, “Telepath”, en *Uchronie EP* (ARTS, 2016). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xIWa1IWPtG>
- Xavier Fux, *DJ set, El Beso Tulum*, (2019). Disponible en: <https://soundcloud.com/xavier-fux/live-at-el-beso-tulum-feb-2019>
- Pandy, *Pandymia*, (CDj set, mayo 2020). Disponible en: <https://www.mixcloud.com/DJPandy/pandymia/?fbclid=IwAR3WkSLmq7tCptIGYXzHIP70mWDp26nkl6k1k0dh97a4EwJqKPMqXisDMw>
- Sebastián Cohen, *UnderClub AntiCovid19, live streaming*, mayo 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=12R3ISs3A_k&fbclid=IwAR3xQnu2ZXbkhfXvVYllvin_v1IOvnfpX5DbtgqHjfdhj__1EZ1YQW05h4
- Mariano DC, *UnderClub AntiCovid19*, CDj set, junio 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_pegtk2BFpQ
- Pandy, *LA PUERTA Streaming set*, Julio 2020, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PvWW9CzNDOY>
- Jona Vega, *at Burial 003 (streaming CDj)*, 7 de agosto de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SDz_HZ-ea6g

- Hernán Cattáneo, *Sunsetstream @ Aeroparque Jorge Newbery*, 22 de agosto de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Dn1tFJaSvpU>
- RDSK, *al Burial 005 (streaming vinil set)*, 4 de septiembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=sGM5dgwVz8o&app=desktop>
- Xavier Fux, *Burning Man Multiverse at the Cyber Dreams Camp* (CDj set, septiembre, 2020) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=12-zHIXk0VsU&fbclid=IwAR390yB9ED5cVaBpXX8TOSrm9BmvuZCjfPcXt8WL-boIJomsgC2qMN0gXC8>
- Pandy, *CDj set, BASTET podcast* (3 de octubre 2020). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NZuG9TjQMO4&ab_channel=BASTET&fbclid=IwAR3M0cXP-5N2infTnq3fyYJwkUQnB0sNwiB_MYmADmnApv5IWIAhhjSRMrk

El poder del *techno* en los surcos del vinilo

La escena *dance* electrónica en Argentina (1988/89-2020)

El poder del techno en los surcos del vinilo es una extensa respuesta a la pregunta sobre cómo funciona la escena del dance electrónico en Argentina en las últimas tres décadas, un tema poco estudiado académicamente en nuestro país. Ernesto Lavega recorre en este libro la compleja trama de relaciones entre humanos y artefactos (alianzas socio-técnicas) que explican la historia local de un fenómeno sociocultural originado en Europa y Estados Unidos en los '80, y definen su impronta. *DJs, dancers*, funcionarios y empresarios; drogas, agua y estilos musicales; clubes, instrumentos, leyes y tipos de cambio son algunos de los elementos de esta alianza, que el autor estudia en profundidad desde un enfoque multidisciplinar, con testimonios de los protagonistas de la escena, y con un fuerte acento en el estudio del rol integral de las tecnologías.