



“El amor al arte necesita fondos para que funcione”.

Dinámica Artístico-Económica entre los Productores de Eventos en la Escena Musical Electrónica de Posadas, Misiones, Argentina

Ricardo Aníbal Fank Ríos*

Recibido / Received: 19 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

Abstract

Based on an empirical investigation of the “electronic music scene” of the capital city of a peripheral province in Argentina, I try to contribute to an anthropological definition of the “event producer” as an economic subject that works and trades, and also develops artistic criteria of “curatoship” that differentiate him from DJs, producers and bolicheros (owners of dance venues). I affirm that with an “event” he simultaneously produces a commodity and a piece of art.

Keywords

scene, art, economic, producer, event

Resumen

A partir de una investigación empírica de la “escena musical electrónica” de la ciudad capital de una provincia periférica en Argentina, procuro aportar a una definición antropológica del “productor de eventos” como un sujeto económico que trabaja y comercia, y asimismo desarrolla criterios artísticos de “curaduría” que lo diferencian de *DJs*, *producers* y bolicheros (dueños de locales bailables). Afirmo que con un “evento” produce simultáneamente una mercancía y una obra de arte.

Palabras clave

escena, arte, economía, productor, evento

* Universidad Nacional de Misiones (Argentina).

Introducción

Este texto presenta los resultados principales de una investigación empírica que tomó forma de tesis de licenciatura para antropología social. La metodología constó de observaciones *in situ* en fiestas y eventos, así como decenas de entrevistas en profundidad a organizadores y productores de música electrónica de la ciudad de Posadas entre los años 2013 y 2018¹. He agrupado a los entrevistados en “camadas”, tomando por referencia su momento aproximado de ingreso a la escena: La primera a principios de 1990, la segunda hacia finales de esa década y la tercera a finales de la década del 2000.²

A partir de dicha investigación postulo a la “escena electrónica” como una unidad analíticamente dividida entre “arte” y “economía”. En tanto “arte”, la escena se expresa en la “fiesta”, y en tanto “economía”, se manifiesta en el “evento”. Fiesta y evento son representaciones “nativas” que recupero como conceptos que denotan dos orientaciones presentes en el espacio social de la escena electrónica posadeña. Los eventos son creados y desarrollados artística y económicamente por un sujeto social concreto: “el productor”. Este se constituye en relación y oposición al *DJ* (mezclador de música en vivo), al *producer* (compositor musical), al público y a los bolicheros, oscilando entre el arte de “organizar” fiestas y la economía de “producir” eventos.

Las “Escenas Musicales” Electrónicas en Argentina

Las investigaciones sobre fiestas de música electrónica en la Argentina tienden a enfocarse en dos actores principales: los *DJs* y los públicos. En tanto que el *locus* de sus observaciones suelen ser las interacciones que suceden en las pistas de baile de *clubs* o festivales. En estos análisis, dichos actores conforman y transforman un espacio de interacciones al que denominan “escena musical” (Gallo 2011; Lenarduzzi 2016).

Asimismo, presentan dos formas de construir y abordar estas “escenas musicales electrónicas” según mayor o menor sea la importancia dada a las interacciones acontecidas en las pistas de baile: una observación hacia el “interior”, de prácticas observables entre los sujetos participantes de la pista de baile, a las que se entiende como artísticas o estéticas; y una observación hacia el “exterior”, de prácticas operantes en los márgenes de la pista y más o menos veladas, a saber: la condición organizativa o económica.

En ambas aproximaciones se postula que el organizador de fiestas es el encargado de la dimensión económica de la escena (Blázquez 2016; Gallo 2016; Gallo & Lenarduzzi

¹ Dos de estos productores se encuentran en el rango de entre cuarenta y cincuenta años, seis de ellos entre los treinta y cuarenta años y dos entre los veinte y treinta años, todos ellos varones.

² Considero que este constructo analítico de “camadas”, acompañado por la referencia del género musical hacia el que orientan sus fiestas, resulta suficientemente descriptivo de las personas entrevistadas, por lo que se omitirán sus nombres propios.

2016; Gallo & Semán 2016). Sin embargo, también se afirma que la escena se conforma en las pistas de baile, y no se advierte que los organizadores cumplan un papel relevante cuando se observan las pistas en esta sincronización kinésico-sonora. Desde este plano de observación, los organizadores no integrarían la artística de las fiestas, como sí lo hacen los *DJs* y los bailarines.

Quizá por enfocarse en grandes urbes argentinas como las ciudades de Buenos Aires y Córdoba, con una mayor densidad demográfica y una efervescente oferta de fiestas, estos estudios se permiten suspender el análisis de la producción económica para avanzar sobre otras dimensiones de interés, ubicando a los productores de eventos como meros entes de financiamiento.³

Posadas es una locación periférica en el circuito de eventos electrónicos nacionales y su marginalidad se agrava por la inexistencia de otras instancias relevantes para la constitución de una escena musical tales como sellos discográficos, escuelas de producción musical, *clubs* exclusivos del género, agencias de artistas, marcas internacionales de eventos o empresas de construcción de equipamiento especializado (Calvo: 2018). Asimismo puedo mencionar la escasa y esporádica presencia e incidencia de *DJs* locales (menos de cinco) en escenarios nacionales durante el período del trabajo de campo.

Por estas razones, el espacio geográfico presenta una combinación particular de dimensiones empíricas que considero pertinente desandar, ya que la producción de eventos de música electrónica en la ciudad de Posadas comienza casi en paralelo a la de las otras grandes urbes mencionadas durante la década de 1990 y subsiste hasta la actualidad.

Dada esta centralidad de la figura del productor en Posadas y su escaso abordaje por la bibliografía especializada en Argentina me pregunto: ¿Cómo las tensiones entre lo “artístico” y lo “económico” constituyen a la práctica de producir eventos en esta “escena musical electrónica” periférica? Así, me propongo describir la “escena” a partir de la siguiente hipótesis: el productor de eventos de música electrónica además de comerciante es “artista” y el evento además de mercancía es una “obra de arte”.

Las Prácticas Económicas en la Producción de Eventos

El productor de eventos es primeramente un comerciante. De acuerdo con Marx el capital del comerciante “debe aparecer originariamente en el mercado en la forma de capital dinerario, pues no produce mercancías, sino que sólo comercia con ellas, intermedia su movimiento” (1991: 345-346). Esto sin embargo es parcialmente adecuado a la situación del productor, porque de acuerdo a las redes de relaciones en las que se halla inserto

³ Según el último Censo Nacional, realizado por el INDEC en el año 2010, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires contaba con casi 3 millones de personas, el “Gran Córdoba” (la capital y sus zonas de influencia) contaba con casi 1 millón y medio de personas, mientras que el “gran Posadas” apenas superaba las 300 mil personas.

identifico que sí crea una mercancía nueva: el evento. El evento es algo más que la música en sí aunque se fundamenta en ella, en otras palabras, es una mercancía que alberga a otras: el *DJ set* y el *track*.

Jaques Attali afirma que “la música remite a la triplicidad de toda obra humana: disfrute del creador, valor de uso para el oyente y valor de cambio para el vendedor” (1995:20). Para su abordaje plantea cuatro redes o formas de difusión de la música: del ritual sacrificial, de la representación, de la repetición y de la composición. Cada red se caracteriza por un código, un modo de audición, un tipo de difusión, una estructura tecnológica y una economía. Recupero algunas indicaciones respecto a la organización de la música en la red de la repetición ya que señala el polo en el que se encuentra protótipicamente como mercancía.

La red de la repetición surge con la grabación de la música, allí se consume individualmente la objetivación de la música en el disco. Es así que el objeto sonoro se vuelve rápidamente obsoleto al independizarse del oyente y del compositor. La producción y reproducción repetitiva de representaciones grabadas hace necesario gastar cada vez más valor en la constante creación de demanda.

En línea con Attali, quien se centra en la actividad del músico, y en un sentido similar a lo planteado por Gallo (2016: 160-166) respecto a la dimensión “diurna” de un club “nocturno”, sostengo que los momentos previos de armado y aquellos posteriores de prolongación de los eventos resultan instancias constitutivas de esta escena musical y que sus actores principales son los productores antes que los *DJs* o el público.

En Posadas la actividad de producir eventos puede indicarse como laboral porque conforma una serie específica de relaciones basadas en la (auto) explotación de mano de obra, la compra, alquiler y venta de bienes.⁴ Estas relaciones se orientan hacia una mayor especialización y formalización de la práctica, suponiendo la progresiva conversión de favores en intercambios dinerarios. Para que la producción de eventos sincronice efectivamente espacios y tiempos de mezcla, escucha y baile de música electrónica, el productor recurre al intercambio de bienes, dinero y favores, lo que entiendo como “economía” (Infantino 2011).

Estas relaciones económicas varían según se desarrollen en lo que he condensado como “instancias” en la producción de eventos (*DJ-organizador*, *organizador de eventos* y *productor de festivales*) basándome en los recursos o elementos que funcionan como medios de producción. Algunos de los recursos son:

- El lugar o espacio físico: domicilio de particular, bar, boliche, salón.

⁴ Observo informalidad debido a la ausencia de registros oficiales, asociaciones o algún espacio de intercambio público donde se aborde la dimensión laboral del rubro.

“El amor al arte necesita fondos para que funcione”

- El *line up* (grilla de *DJs*).
- El equipamiento audiovisual. Sonido, luces, cabina.
- Medios de difusión. Previos al evento como *flyers*, invitaciones. Y posteriores al evento como cobertura en fotos y videos.
- Decoración.
- Barra de bebidas.
- Impuestos.
- Limpieza.

DJ-Organizador

Para este apartado me centro en la actividad realizada en locales bailables por tratarse de espacios públicos, aunque es menester aclarar que un *DJ-organizador* “raso” comenzaría por hacer “fiestitas” en domicilios de particulares.

En Posadas no cabe mencionar a más de cinco *producers* activos y constantes, pero sí más de una veintena de *DJs*. Es así que la primera instancia que observo es la de *DJ-organizador*, donde no se precisan de mayores estructuras tecnológicas que la de un *DJ* convencional. Estos *DJ-organizadores* se orientan a hacer circular localmente las piezas musicales y *DJ sets* propias y de colegas, y para ello negocian presentaciones con dueños de bares y boliches.

Los *DJs* cuentan con bares y resto-pubs como espacio para desarrollarse laboralmente, allí suelen disponer de la mayoría del equipamiento técnico necesario, una infraestructura instalada y decorada, personal de servicio, medios de difusión y una clientela más o menos establecida.

Sin embargo, a estas facilidades se le observan ciertas restricciones, como la imposibilidad del cobro de una entrada u obtener un porcentaje de lo recaudado en concepto de consumiciones. Aquí, el *DJ* no es dueño de los medios de producción y, por tanto, tampoco puede exigir los beneficios derivados de ello. Tampoco se relaciona con el bolichero como socio porque no invierte, sino que simplemente aporta el costo de su equipamiento tecnológico imprescindible para desempeñarse laboralmente. Aquí el *DJ* trabaja para el bolichero.

Por esto, el *DJ* tampoco encuentra las condiciones para contratar otro colega que enriquezca el *line up*, a excepción de que aquel resigne parte de su sueldo o que su convidado se preste a mezclar música sin cobrar. Estas restricciones ponen coto económico

a la vez que artístico a la posibilidad de convertirse en productor. Así, el pasaje entre una actividad y otra nunca es abrupto ni definitivo, sino que antes bien se observan constantes idas y retornos.

Si en Posadas, trabajar como *DJ* es vivido como dificultoso (“es muy volado”; “no le veo mucho futuro” ha expresado un entrevistado), producir eventos con *DJs* resulta aún más difícil.

Observo una persistencia entre la anterior apreciación, referenciada para la actividad del *DJ*, y la de producir eventos. Afirma un productor de *techno* de la tercera camada que lo principal para hacer un evento es saber “si se cubren o no los gastos”, ya que “la idea es no perder plata, nada más”. Esto lo argumenta en que “cada uno de los que trabajaron conmigo, trabajan de otras cosas, no es que vivimos de eso”.

El abordaje diacrónico de la escena permite, sin embargo, plantear que el productor de eventos toma entidad social superando instancias de progresiva profesionalización y monetarización de la actividad. Convertirse en “productor de eventos” electrónicos solo resulta posible luego de sobreponerse a la instancia de “organizador de fiestas” por las simples ganas de poner música en algún acontecimiento en particular sin reparar en la jerarquía de los *DJs*, en el armado de una cantina o el interés en el cobro de una entrada.

No resulta sencillo dar este paso. Un entrevistado lamentaba que, a pesar de ser un *DJ* exitoso, no conseguía conformar una cantidad aceptable y estable de público concurrente a su “ciclo”. Comparaba la rentabilidad del tiempo de trabajo de ambas actividades, dejando entrever la dificultad de homologar los beneficios: “Es un gran desafío, cuando como productor en vez de hacer cuatro fechas en un mes, como *DJ*, hago estas cuatro fechas en un fin de semana, y me sobra el año”.

Para aquel *DJ* que se capitaliza (sea en medios de producción, sea en contactos que los financien), se vislumbra la posibilidad de abandonar (aunque sea transitoriamente) la explotación y pasar al rol de explotador del trabajo de otros *DJs*.

Este proceso de capitalización y jerarquización no reviste necesariamente un carácter negativo para otros *DJs*, sino que al contrario, el origen “electrónico” del explotador-colega se interpreta como la posibilidad de contar con un sujeto “de dentro” de la escena electrónica cumpliendo un rol gestor, organizativo y técnico necesario que descomprime a la figura del *DJ* de estos menesteres. Afirma un entrevistado: “Tampoco voy a hacer todo, ¿no? O sea, termina siendo un quilombo ¡y a veces toco doce horas!”.

El organizador abandona la artística que imbuye a la figura del *DJ* y se convierte en su posibilitador público. Absorbe algunos costos operativos de su presentación en vivo, ubicándose en una categoría económica similar a la de un bolichero, a la vez que estableciéndose en un rol específico dentro de la escena electrónica.

Organizador de Evento

Subir en complejidad de producción, supone elegir el espacio de un boliche. En esta instancia la fiesta se transforma en evento. Principalmente porque, a diferencia de un bar, se conforma una pista de baile propiamente dicha; y, a diferencia de un domicilio particular, se trata de un espacio específicamente dedicado a bailar música. Asimismo, en los boliches se cobra por el ingreso, filtrando al público “casual” y permitiendo al organizador una veta monetaria.

En cuanto a las relaciones de propiedad vale decir que la locación con su sistema de audio e iluminación suele ser cedido, es decir que el organizador no paga alquiler por ello. En tanto que los costos son principalmente derivados de la contratar *DJs* y personal auxiliar (para el ingreso y la barra), alquilar y armar la cabina o mesa de mezcla, decorar y difundir. El organizador se hace cargo de estas gestiones que habitualmente corresponderían al bolichero. Cubrir estos gastos depende en gran medida de las entradas vendidas, aunque raramente se hace cargo de los costos de la barra de bebidas, impositivos o de limpieza.

Los ciclos y las pistas no gozan de mucha vida útil. Los entrevistados suelen atribuir este hecho al proceder de dos actores: los bolicheros y el público. Afirma un productor de la tercera camada que “el costo de hacer una fiesta de música electrónica sigue siendo muy alto entonces, el valor que uno tiene que cobrar de ingreso por entradas ronda el valor que cobra (el productor más veterano) por traer a un artista internacional. Y es imposible porque la gente no va a pagar”.

Los entrevistados asocian esta situación al hecho que a pesar de aumentar el costo de producción, el *line up* sigue siendo local, por tanto la percepción del público respecto del “valor” del evento permanece en la instancia de una “fiestita”. Para el “público electrónico” sucede como si los únicos eventos que realmente valiesen lo que cuestan en concepto de entrada fueran los que presentan *headliners* (*DJs* principales) foráneos.

El productor posadeño más importante, considerado por sus colegas como el iniciador de la escena y quien realiza los eventos más convocantes en la modalidad de “festivales” con *headliners* foráneos asevera que “a la gente no le gusta pagar la entrada si no hay *DJ* que venga de otro lado. Y es como que el *DJ* tiene que agradecer que la gente vaya a bailar, pero hay un costo operativo para que la gente esté bailando”.

Si trabajar como *DJ* implica ser empleado por algún bolichero u organizador, organizar un evento implica contratar a otros *DJs*, al tiempo que supone autoexplotarse como socio de un bolichero. Esto último sucede cuando la sociedad se basa más en una cesión conceptual de la organización del evento, antes que material, ya que los medios de producción (sea locación, barra, o equipamiento) siguen perteneciendo al bolichero.

Asimismo, el pago de la retribución del organizador al *DJ* corresponde más a una cesión de un dinero percibido en concepto de sueldo que uno originado a partir de inversiones (por equipamiento o publicidad). Un entrevistado formulaba lo anteriormente expuesto de la siguiente manera: “Vos tenés al dueño del *club* que hace su diferencia, si abre o no abre esa pista no le importa porque tiene sus otros lugares de esparcimiento. En cambio cuando vos hacés un evento, tenés que cobrar la entrada, porque tenés que pagar sonido, al *DJ*.”

Hasta aquí he referido a la organización de fiestas donde los costos operativos son, en su mayoría subsidiados, por los emprendimientos comerciales donde se desarrollan. Sin embargo, realizar una fiesta siempre supone erogaciones dinerarias. Y algunas de las maneras que el organizador tiene para financiar los costos de una fiesta electrónica resultan del trabajo cedido gratuitamente, *sponsors*,⁵ rentas familiares, otras actividades laborales (generalmente comerciales), o haber producido anteriormente eventos no-electrónicos que le hayan resultado rentables. Respecto a esto último comenta el productor más veterano: “Un poco esto lo sostiene lo que yo hago aparte, la escena no se mantiene por sí sola, o sea, si un evento da pérdida, alguien tiene que bancarlo, y justamente lo que lo banca es toda la otra parte de la empresa que hace otro tipo de eventos”.

Productor de Festival

Avanzando un paso más en la profesionalización, los productores más avezados tienden a tratar de imitar la modalidad de “festival” llevada adelante por este último entrevistado. La mayoría de los entrevistados suelen identificar en esta persona las características positivas que debería poseer todo productor de eventos electrónicos. Los restantes entrevistados se refieren a él como el más “disciplinado” y a su empresa productora de eventos como la más importante y la más grande. Como afirma un joven productor que supo iniciarse en la escena trabajando como tarjetero y relacionista público con aquel: “A [el productor más veterano] lo vemos como un profesional porque tiene su infraestructura, tiene su empresa, trae *DJs* reconocidos mundialmente, no es que hace una fiestita en un boliche o en un bar como cualquiera podría hacer.”

Las exigencias principales para este estadio están en la calidad de la “mesa” de los *DJs*, equipadas con los últimos lanzamientos de *mixers* y compacteras, ya no como un simple intento de distinción, sino por las especificidades del *rider* (listado de especificaciones técnicas requeridas por un *DJ*). La modalidad de festival se caracteriza, asimismo, por la consolidación de un grupo de trabajo donde, de acuerdo con su productor: “En la parte de producción tenés al de relaciones públicas, diseñador, edición, *VJ*, cinco o seis personas que estamos en la ‘cocina’, y cuando tenés el evento se va a veinte o más, por-

⁵ Mientras que un ciclo puede ser auspiciado una tienda local de ropa, un festival puede llegar a serlo por una marca internacional de bebidas.

que ya entra toda la parte técnica.”

La locación elegida para esta modalidad de eventos es el salón de fiestas, que en todos los casos requiere de alquiler, por lo que desaparecen las mencionadas tensiones con los bolicheros. En estos salones suele ser más onerosa la puesta en escena ya que resulta necesario disponer e instalar todos los elementos de la barra (*freezers*, heladeras, cajas registradoras, billetes de baja denominación para el cambio, mesas largas, abridores de botellas, etc.).

Además, el espacio de la pista debe delimitarse, decorarse e iluminarse adecuadamente. Asimismo, la cabina del *DJ* requiere de un correcto cableado, con sonido y luces bien ubicadas, y para ello es necesario alquilar y montar estructuras. Otro rubro es el de los sanitarios y la gestión de residuos durante el evento. Actividades que suponen personas encargadas, a las que se contrata y paga honorarios.

A estos costos se suman los burocráticos, resultantes del pago de habilitaciones municipales, el diseño de un plan de contingencia ante un posible siniestro y la posesión de carnet sanitario para el expendio de bebidas, entre otros. Finalmente, es necesario pagar por la limpieza posterior al evento y por elementos violentados o sustraídos.

El pasaje de la “organización de fiestas” hacia la “producción de eventos” es un proceso que implica afrontar satisfactoriamente las tensiones y oposiciones planteadas. Este pasaje es buscado por los pequeños y medianos productores e implica la progresiva profesionalización de la actividad. Vía observada por estos productores para atraer a un público indeciso, afianzar a un público intermitente e independizarse de los bolicheros.

Profesionalizar un evento de música electrónica implica aumentar las erogaciones dinerarias (que en el mejor de los casos se convertirán en inversiones) para contar con medios de producción acordes al nivel del *DJ* que se pretende presentar. Además implica desarrollar la mercantilización de los eventos, lo que supondrá que se instrumentalicen las relaciones que allí acontecen, orientándolas según una división de las tareas y una especialización de los sujetos productivos.

Esta dimensión laboral es productiva culturalmente ya que permite que se objetiven las relaciones entre las personas implicadas en la producción, que ya no aparecerán como personas lisas y llanas sino como “el *DJ*”, “el productor”, “el *bartender*”, “el público” o “el dueño”, cumpliendo funciones específicas en la escena (derivadas de la división de tareas) y se relacionarán en tanto tales.

En una escena donde “todos hacen todo”, donde los roles se solapan y se superponen, cobran especial relevancia las maneras en que cada participante configura su práctica

y se identifica con un rol específico, aspirando a la posibilidad de una dedicación exclusiva. Siendo el productor la persona que elige al personal y quien asigna las tareas, reviste la condición de referente y dirigente, de nexos que une y coordina a los diversos actores para la realización de un evento.

La figura del productor asegura un financiamiento mediado culturalmente, es decir, unos recursos que han pasado por el tamiz de un participante de la escena. En este sentido, el productor opera como un “pivote” entre la necesaria base financiera y las correctas indicaciones estéticas a que debe atenerse todo evento “electrónicamente aceptable”.

Las Prácticas Artísticas en la Producción de Eventos

En el apartado anterior mostré como la dimensión económica y laboral tiende a especializar los roles sociales de la escena a partir de las posiciones en las relaciones de propiedad y producción. Mientras que en este apartado abordo los principales rasgos de la artística aplicada por *producers* y *DJs*, con el objetivo de recuperar algunos conceptos que particularizan al género de la electrónica.

La electrónica es un género musical que se caracteriza por ser producido, almacenado, modificado y reproducido por medios electrónicos analógicos o digitales (Dyja-ment 2006). Una composición típica se realiza emulando instrumentos, sintetizando y alterando sonidos, y mezclando *samples* (muestras) en pistas repetidas en *loop* (bucle) (Aguiló 2004).

El acercamiento de dos esferas que parecían relativamente alejadas según las concepciones habituales del tecnólogo y el músico, ha puesto en debate, desde hace ya algún tiempo, la concepción artística decimonónica del hacer música, predominante en la cultura musical occidental (Kyrou 2006).

El sampleo permitió desarrollar una estética de la música apoyada en la “intertextualidad”, minando tres pilares centrales del paradigma artístico musical: la originalidad, la individualidad y los derechos de autor, estimulando nuevas interpretaciones de “objetos sonoros” que se conciben dentro de un “paisaje sonoro” específico (Woodside 2005).

En tanto que la práctica del *DJ* se considera como el eje predominante en la configuración la “cultura electrónica” en una escena (Gallo & Lenarduzzi 2016). La técnica por excelencia de manipulación de audio de un *DJ* es la “mezcla”, que consiste en concatenar dos o más piezas musicales, sincronizándolas a un *tempo*, generando un continuo de sonidos y silencios denominado *set* o “sesión”. En su sesión el *DJ* construye una “gran canción” a partir de otras canciones sean o no éstas de su autoría.

“El amor al arte necesita fondos para que funcione”

La “obra de arte” del *DJ* en un evento es la sesión en vivo que compone con piezas, *loops*, efectos, filtros y *samples*. Este organiza su obra según una lógica que la integra a la locación y al público. Un *DJ* selecciona y se apropia de piezas y las mezcla en vivo, introduciendo criterios y técnicas personales que lo complementa a otros *DJs* del *line up* dentro de un evento, al tiempo que lo diferencia y particulariza de otros *DJs* de la escena.

A pesar de que los *DJs* utilicen equipamiento y técnicas similares, sus elecciones musicales varían. La simpatía o antipatía frente a diferentes sub géneros produce diferenciación y acercamiento entre los *DJs* posadeños en torno a los eventos de música.

La escena en Posadas se compone de agrupamientos estilísticos jerarquizados de sonidos electrónicos: el primero y principal es el *progressive*, que ocupó el mismo espacio sonoro *mainstream* que el *trance* durante el pasaje de siglo. Le siguen en importancia, con una popularidad constante desde la década de 1990, el *house* y el *techno*. Luego, desde principios del siglo XXI, se hicieron presentes el *psychedelic* y el *bass*.

Aunque las exclusiones nunca son tajantes, suele resultar lo más deseado por un *DJ* demostrar que posee “autoridad” en un sub género presentando *DJ sets* unificados estilísticamente y en eventos consonantes. La entidad social de un *DJ* en la escena electrónica se define por su participación constante en eventos de determinados subgéneros musicales y no en otros, por lo que esta división en sub géneros se constituye como un elemento artístico cuya ortodoxia se valora positivamente.

Productores en Escena

Dado que esta aproximación a la escena privilegia el análisis de la práctica de la producción de eventos en torno a la pista de baile, las interrelaciones entre arte y economía me alientan a proponer al productor como un nuevo sujeto artístico en la escena, cuestión aún abordada marginalmente en los estudios citados sobre escenas electrónicas en Argentina.

El productor de eventos condensa la imagen del “hombre económico” planteado por Chastagner que, en tanto vendedor se vuelve cómplice del artista “compartiendo el mismo ideal de transgresión y emancipación, el mismo gusto por la creatividad, la innovación y la inventiva” (2012: 149).

El productor de eventos resulta para la escena electrónica posadeña un agente clave en la estructuración de lo que Bourdieu (2010) señala como el “campo del arte”, puesto que opera como intermediario articulador de los términos ideales del “arte” y del “mercado”; a la vez que sus eventos operan como “instancias legitimadoras” localizadas del género, siendo su producción una práctica que valoriza artística y monetariamente la práctica de la mezcla.

Becker (2008) plantea que los “mundos del arte” son redes de cooperación necesarias para la producción de una obra, cuyos patrones de actividades del trabajo “artístico” y “auxiliar” cristalizan agentes “principales” y “secundarios”. El caso propuesto, en cambio, supone una variante respecto a investigaciones anteriores, pues el productor se presenta como el sujeto económico “principal” que simultáneamente ejerce y articula actividades artísticas “principales” en eventos del “mundo” de la electrónica.

Propongo entender las actividades artísticas del productor de eventos a partir del concepto de “curaduría”, sugerido por Simon Reynolds. Este autor identifica a mediados de la década del 2000 una tendencia a denominar “curaduría” en la música a diversas actividades, tales como “seleccionar y compilar o contratar bandas para festivales”, “elevando actividades auxiliares [...] y transformándolas en facetas de la expresión creativa del músico” (2012: 159-160). A su vez, recupera de Eno la definición de curaduría como la tarea de: “reevaluar, filtrar, digerir y conectar, todo a la vez. En una época saturada de aparatos nuevos e información, el curador, el hacedor de conexiones, es quizá el nuevo narrador de historias, el meta-autor” (Eno 1991 en Reynolds 2012: 160).

El concepto de “curaduría” se ajustaría entonces al caso planteado, ya que el material con el que el productor compone se basa en obras artísticas producidas por los *DJs* y por los *producers*, y no solamente comercia con *sets* y *tracks*, porque producir implica actividades específicas con una estética orientada a la escena electrónica.

El ecléctico modo de composición de los *tracks* y *DJ sets* descrito anteriormente, favorece lo que Gutnisky indica como la “sumatoria de partes que favorecen al libre juego de significantes” (2013: 377). Así es que el rol del curador se establece sobre la “necesidad de incluir en la exhibición una amplia variedad de indicios (objetos, otras imágenes, textos, etc.) que deben actuar interrelacionados entre sí. El curador debe participar de un proceso de relectura que le permita configurar un guión y organizar el sentido de los indicios parciales. Luego, diseñar un montaje de manera tal que la exhibición se constituya como un espacio de enunciación” (Gutnisky 2013: 378). La experiencia del evento electrónico requiere de una producción artística que incluye la creación de un “concepto” y concretar dicho “concepto” en nombres, logotipos, decoraciones, *flyers*.

La tendencia a la unidad estilística mencionada en el anterior apartado aplica también para los productores, quienes deben realizar eventos ajustados a los sub géneros señalados como condición de una integración coherente a la escena. Asimismo, estos persiguen la máxima de eventos simultáneamente “serios” (profesionales) y “diversificados” (dinámicos y actuales). Esto quiere decir que la creación y concreción conceptual también debe admitir novedades y variaciones estilísticas (en el *line up*, *flyer* o decoración) para mantener una sensación de novedad que no “aburra” o “canse” al público. Estima un productor de *house* de la tercera camada que: “Si vos querés captar más gente tenés que innovar, mezclar, ofrecer siempre algo diferente, porque si hacés siempre lo mismo la gente se aburre.”

Debido a que el concepto de un evento refiere a las construcciones simbólicas (conceptuales y visuales) que sirven como marco de referencia temática para los *DJ sets* que la componen. Su desarrollo también supone ampliar progresivamente la jerarquía de los *DJs* convocados, la frecuencia de los eventos y la cantidad de público asistente.

El concepto se manifiesta en diacríticos tales como:

- Nombre del evento o ciclo.
- Conformación del *line up*.
- *Flyer*.
- Decoración.

Desarrollar un concepto implica que el productor proyecte y lleve adelante un evento aplicando criterios de unicidad y armonización entre el *line up*, la locación, la cabina, el sistema de sonido e iluminación, el diseño y la decoración, la elección del personal, la barra de bebidas, entre otros, aplicando conocimientos y procurando imponer pautas acerca de la “cultura electrónica”.

Sin embargo, un “productor de eventos” puede delegar todas estas las actividades mencionadas, a excepción de dos fundamentales que reserva para sí: imaginar el concepto y armar el *line up*. Así, el evento, además de ser el espacio privilegiado de circulación de música electrónica (*tracks* y *sets*), es la mercancía y la obra de arte del productor.

El productor es el propiciador de una experiencia estética que, mediante las construcciones materiales y simbólicas del evento, tiene por horizonte el disfrute del público, implicando a la música y a la sonoridad electrónica, pero avanzando a su vez sobre otros registros sensibles que complementan a los *DJs sets*.

Una serie regular de fiestas unificadas en torno a un concepto particular por un mismo productor se denomina “ciclo”. Y al ciclo asentado en un boliche se lo denomina “pista”. La importancia del concepto radica en que los eventos electrónicos en Posadas son inconstantes, itinerantes y comparten locaciones con eventos de otros géneros, de los que buscan diferenciarse.

Una estrategia llevada adelante por un productor de *progressive* de la segunda camada para transformar simbólicamente el espacio donde desarrollaba su ciclo de eventos consistió en crear “una bandera gigante que tapaba todo el frente del pub para que no sea ‘La Mexicana’ [nombre del pub] y sea otra cosa, adentro se cambió completamente el lugar. Entonces la gente que entró en ‘La Mexicana’ esa noche, que pasaba y afue-

ra veía que decía 'Plan B', realmente se encontró con 'Plan B' adentro, no era más 'La Mexicana'."

El productor busca constantemente abrirse a nuevos públicos desde lo económico, al tiempo que desde lo musical prefiere cerrarse entre los "entendidos". Sin embargo, percibo que las producciones se practican en un sentido más "ortodoxo" para el caso del *house*, y "heterodoxo" (Bourdieu 2010) en el caso del *bass* y el *psychedelic*. En eventos de estos dos últimos géneros suelen anexarse o incorporarse otros géneros musicales con mayor frecuencia. Respecto a los movimientos de apertura en el *house* a principios de siglo XXI, recuerda un productor de *progressive*:

"Dos momentos muy importantes hicieron crecer la escena. Una, fue la vez que vino Miranda!⁶ que si no hubiera sido Miranda! nunca se hubieran acercado a una fiesta de música electrónica. Y la segunda, si bien a los que teníamos un poco más de experiencia nos parecía como retroceder, fue cuando (el productor más veterano) lo trajo a DJ Deró,⁷ que también era un artista reconocido dentro y fuera del ambiente de la música electrónica".

Para este entrevistado, "hacer crecer la escena" supuso convocar artistas foráneos en una escena que "no está madura" porque siquiera este método asegura ganancias, y aún los productores siguen "perdiendo plata" con los eventos. En este sentido Attali (1995) señala que el valor de uso de la música dentro de la red de la repetición implica que: "Una parte creciente del plusvalor es utilizado [...] para dar un sentido al objeto vendido, para hacer creer al consumidor en la existencia de un valor de uso y promover la demanda. En la repetición, una parte importante del plusvalor desprendido en la producción de la oferta debe ser gastado para producir la demanda" (1995:66).

Uno de los reparos de otro productor de *house* hacia el público se expresa así: "Está bueno el amor al arte, pero el amor al arte necesita fondos. Yo no vivo del aire, ni vos vivís del aire, entonces hay que cobrar la entrada. Y ahí es donde cuesta mucho el hecho de organizar eventos. ¿Por qué? Porque vos organizás y ponés X pesos la entrada y te dicen: Hey, ¿cobran la entrada? Y sí..."

El productor citado considera asimismo que "llenar pistas" sin cobrar ingresos no es una práctica bien vista dentro de la escena pero que es, sin embargo, propiciada desde sus colegas. Afirma este productor que: "Otro de los problemas que tuvo la electrónica, o tiene, es que hacen eventos y no cobran entrada, o cobran una mínima, y no es así. Con el evento vos tenés un costo. No es que a mí me encante la plata, porque si me encantara la plata me quedaría en mi casa. Está bien el amor al arte, que te guste. Pero el amor al arte necesita fondos para que funcione."

⁶ Banda argentina de pop electrónico exitosa a mediados de la década del 2000.

⁷ DJ argentino exitoso a finales de la década de 1990.

El productor, en tanto comerciante de arte “explota el trabajo del ‘creador’ haciendo comercio de lo ‘sagrado’, y es quien, al introducirlo en el mercado mediante la exposición, la publicación o la puesta en escena, consagra el producto” (Bourdieu 2010: 156). Se halla a medio camino entre la figura del “DJ artista” que “debe hacer lo que le parece” y el “bolichero comerciante” al que “no le interesa que la movida crezca”, en palabras de entrevistados. De esta manera, forja su subjetividad tensionado entre estos dos estilos de gestión del hecho musical.

En todo caso, *tracks* y *sets* no conforman *per se* la escena posadeña, y más aún, alcanzan un sentido colectivo en relación al espacio interactivo del evento. Sucede como si los *producers* compusieran *tracks* para ser mezclados por *DJs* en *sets*, quienes a su vez mezclan *tracks* en sintonía con el estilo propuesto por los productores de eventos. Esta cuestión se resuelve fácilmente cuando coinciden en una misma persona estos roles, pero cuando ello no sucede, estas instancias de producción se acompañan al ritmo del productor. Attali (ídem) postula que en la red de la repetición: “el valor de uso no solamente se refleja sino que también es creado por su posición en el *hit-parade* [...] que no crea la venta, sino que, mucho más sutilmente, canaliza, selecciona y da un valor a aquello que, sin él, no lo tendría y flotaría, indiferenciado” (1995: 158-160).

Un productor de *psychedellic* que sabe “moverse” entre diversos géneros musicales señala un círculo virtuoso de transacciones entre lo artístico y lo económico donde: “Ganar dinero no significa que el propósito de la fiesta se va a perder. Ganar dinero no es malo, depende el sentido en que lo ocupes. Si vos invertís y decís voy a traer a un [*DJ*] loco de afuera que nos va a ‘volar la peluca’ a todos. Ahí no estoy haciendo mal con la guita: la gané y la estoy poniendo otra vez ahí para que [la fiesta] esté más buena.”

Un trayecto comúnmente observable (pero menos apreciado) es el de la valorización monetaria hacia la artística, es decir, aquellos quienes organizan fiestas por “tener con qué”, pero “sin saber bien cómo”. Así lo ejemplifica un productor de *house* sobre un evento *psychedellic* donde “un pibe le agitaba [a un relacionista público amigo] para hacer una fiesta porque le gustaba la onda de lo que él escuchaba, y ese tipo fue el que puso la guita para traerlo a [un *headliner* internacional], imagínate”. Señala entonces que “cualquiera puede hacer una fiesta”, pero que su amigo “tenía los contactos para hacerle la conexión al vago para que la fiesta salga bien, darle la gente correcta” por haber trabajado en una empresa de eventos.

Resulta entonces poco probable que un productor se constituya como tal si sus capitales son exclusivamente del rubro económico o material (sea dinero, bienes, medios de producción, etc.), tampoco si posee únicamente conocimiento y prestigio entre los asiduos a la “movida”. Es la integración de ambos tipos de capitales, con sus respectivas series relacionales, las que establecen la diferencia respecto a, por ejemplo, un *DJ* organizador.

Un productor de *house* afirma que es usual que “el propietario del lugar no entienda el criterio y el concepto de la música electrónica, donde tenés que permitir que el artista haga lo que le parezca, e intenta meterse en eso también”. Postula que la situación “se entiende desde ambos lados”, expresión que refiere a disposiciones de trayectorias que oscilan entre “hacer arte” y “hacer plata”: mezclar música en el escenario y controlar los excesos de *free pass*, querer escuchar un tema más y atender la inspección de los agentes municipales, pagar el *cachet* del *DJ* y cobrarle al bolichero el porcentaje de ingreso por entradas. En este sentido, el productor extiende sus habilidades por sobre todas las áreas de la organización y hacia todos los que habilita a participar en el armado de sus eventos.

El productor sería entonces aquel sujeto que, participando de una serie variada y nunca bien delimitada de actividades dentro de la *escena*, consigue “convertir” sus capitales artísticos en económicos a través de los eventos. El reconocimiento colectivo de su entidad en la escena local lo supone convirtiendo el capital artístico en económico antes que en el sentido contrario. Esta conversión supone que un productor valoriza en el sentido monetario el cúmulo adquirido de conocimientos, contactos y medios materiales, en una conjunción específica que le reditúa en entradas o al menos le evita la pérdida de dinero haciendo fiestas.

Conclusiones

Organizar fiestas y producir eventos son acciones prácticamente análogas, sin embargo el trabajo de campo dejó entrever sutiles diferencias que permiten identificar orientaciones específicas de cada una.

Por un lado, organizar fiestas suele ser el lugar de partida para quienes se inician en la práctica de concretizar un espacio-tiempo de mezcla y baile colectivo de música electrónica. Esta instancia se lleva adelante sin demasiadas pretensiones económicas y antes bien procurando un desempeño artístico “decente”: un “buen” *line up*, “buena” música, “buen” sistema de sonido, locación “cómoda”, decoración “agradable”, capacidad de convocatoria.

Por otro lado, en un plano más diacrónico, producir eventos implica hacerlos crecer, mejorarlos, y ello supone mayores cantidades de dinero que un organizador (que pretenda ser reconocido como productor de eventos) difícilmente arriesgará a sabiendas de no poder recuperarlo.

En Posadas he observado instancias jerarquizadas de producción. Un sujeto ingresa a la escena como *DJ*, tocando en fiestas cuyo armado no depende de él; si como *DJ* forja una masa crítica de público, comienza a organizar sus propias fiestas para tocar y “hacerse un lugar propio” dentro de la escena. Si ello le reditúa afianzando medios de financia-

miento y consiguiendo mano de obra, finalmente producirá eventos, deviniendo así en un coordinador de esfuerzos colectivos para que toquen otros *DJs*.

He señalado que la producción artística en la música electrónica descentra el pilar conceptual de la “originalidad”, presente en otras disciplinas y otros géneros musicales. El *sample* y el *loop* remiten a una economía creativa que recurre a la cita y a la reutilización de elementos creados por otras personas (inclusive para fines no artísticos) como herramientas centrales para la estética de la electrónica. Es por ello que, me pregunto: si para la bibliografía especializada un *track* que se compone de *samples*, así como un *set* que se compone de *tracks* suelen ser considerados obras artísticas dentro de la escena, ¿por qué a un evento compuesto por *sets* no le cabe la misma consideración?

La respuesta que ensayo refiere al carácter que se sobreentiende como propio a los productores de dichas obras y al que juzgo como restrictivo. Es decir, componer un *track* y mezclar un *set* son actividades que diversos autores han definido como artísticas. En esas prácticas se manejan los sonidos con fines autorales y festivos, y por ello resulta relativamente evidente su carácter artístico basándose en la presunción de que se aplican criterios estéticos.

Al productor de eventos se le atribuyen caracteres esencialmente económicos, es el sujeto social al que algunos especialistas como Becker (2008), Gallo (2016) o Blázquez (2016) tipifican como “empresarios”, “dueños” o “inversores”. En la escena posadeña estos caracteres aparecen imbricados en su práctica al uso de criterios estéticos.

Antes que afirmar que las actividades del productor persigan la finalidad de “artificarse” en la escena, entiendo que su forma comercial se encuentra sujeta a un régimen estético propio de la escena. Es decir que el productor no escapa de las formas de operar de los *DJs* y de los *producers*, sino que antes bien se basa en éstas para justificarse como parte integrante de la escena, y no como un simple aliciente económico (inversor) o técnico externo.

Estas caracterizaciones por lo económico no resultan suficientes para dar cuenta de la integración simbólica de la producción de eventos a la escena. Cuestión que depende en gran medida del hecho que en Posadas, los productores son en su mayoría *DJs* electrónicos destacados y reconocidos, al tiempo que proveen servicios de fiestas o alquilan equipamiento de audio y sonido.

La mezcla de música y el baile no se realizan como hechos independientes a la producción del espacio y tiempo (económico y estético) donde acontecen: el evento. Así, se suelen entender por artísticas las manifestaciones que ocurren dentro del evento, cuando es la creación y ordenación deliberada de estos elementos las que permiten postular al evento como una actividad artística con una lógica propia, al tiempo que dependiente de otras actividades artísticas conexas. Además de ser un evento “para” el arte musical, es también un evento “de” arte multi-sensorial.

La mezcla que lleva adelante el productor de eventos refiere a la armonización entre los elementos no-musicales de un evento: laborales, financieros, espaciales y visuales. Lejos de ser actividades derivadas o contextuales, interactúan con las prácticas estéticas de la escena (Mandoki 2006). La conjunción específica de estos elementos busca lograr efectos sensibles en el público, mediante ordenar y combinar elementos pre existentes que he mencionado.

Los productores alternan como *DJs* o *producers* y siguiendo esta superposición de roles afirmo que la economía y la artística de la escena suponen la incorporación progresiva de: 1- Los *samples* en el *track*; 2- Los *tracks* en el *set* y; 3- Los *sets* en el evento.

Si el *producer* compila y *loopea samples* y el *DJ* selecciona y mezcla piezas musicales, el productor selecciona y ordena sesiones de mezcla. Por tanto, el productor de eventos realiza una acción “curatorial” (Reynolds 2012) al escoger a los *DJs* que van a seleccionar las piezas musicales que contienen, a su vez, las selecciones de *samples* de los *producers*. Esta pre-selección delimita lo que se escuchará y lo que no en un evento, conformando un espacio relativamente circunscripto de sentidos sonoros condensados en un “estilo” o sub género.

Referencias

- Aguiló, Ignacio
2004 El loop: Desterritorialización de la canción. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 32:13–17.
- Attali, Jaques
1995 *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI editores.
- Becker, Howard
2008 *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez, Gustavo
2016 Hacer la noche: La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba, Argentina). *Trabajo y Sociedad* 27:207–220.
- Bourdieu, Pierre
2010 *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Calvo, Manuela
2018 Las escenas de la música metal: Discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires. *Question* 1(60):110–128.

Chastagner, Claude

2012 *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.

Dyjament, Sebastián

2006 Las Tecnologías Informáticas en la Producción Musical. *Razón y Palabra* 11(54):s/ref.

Eno, Brian

1991 Writing Space: reseña de libro. *ARTFORUM* Noviembre. URL: www.artforum.com/print/199109/writingspace-33692, último acceso 01.10.2021.

Gallo, Guadalupe M.

2011 También hay techno en el oeste: encuentros, diálogos y tránsitos en la escena dance de Buenos Aires. *REMS* (4):127–133.

2016 Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña. En: Guadalupe M. Gallo y Pablo Semán (eds.), *Gestionar, mezclar, habitar*, pp. 138–194. Buenos Aires: Gorla.

Gallo, Guadalupe M. y Victor Lenarduzzi

2016 “Conseguite un trabajo honesto”: Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica dance en la cultura contemporánea. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* 15:167–188.

Gutnisky, Gabriel F.

2013 Auto-determinación y discernimiento: El curador como co-productor y su rol en configuración de significados. *Astrolabio* 10:375–388.

Infantino, Julieta

2011 Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* 34(diciembre):141–163.

Instituto Nacional De Estadísticas y Censos

2010 *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010: REDATAM + SP [base de datos]*. INDEC (ed.). URL: <http://www.indec.gob.ar>, último acceso 01.10.2021.

Kyrou, Ariel

2006 *Techno rebelde: Un siglo de música electrónica*. Madrid: Traficantes de sueños.

Lenarduzzi, Victor

2016 La pista de baile escena de la comunicación contemporánea. *La trama de la comunicación* 20(2):91–109.

Mandoki, Katya

2006 *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI editores.

Marx, Karl

1991 *El Capital: Tomo III*. México: Siglo Veintiuno editores.

Ricardo Aníbal Fank Ríos

Reynolds, Simon

2012 *Retromanía: La Adicción del Pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Woodside, Julián

2005 El impacto del sampleo en la memoria colectiva: Hacia una semiótica del sampleo. Tesis de licenciatura. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.