

Tener noche y hacer amigos bailando. Transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana

Guadalupe Gallo
(IDAES/UNSAM)
guadagallo@hotmail.com

A partir de un estudio etnográfico dedicado al fenómeno socio-estético *dance*¹, esta ponencia se propone analizar la relevancia adquirida por la categoría noche en el desarrollo de esta escena musical y de baile social, y en su construcción como objeto de estudio sociológico a fin de introducir la investigación en el marco de las discusiones sobre las recientes transformaciones sociales acontecidas en la cultura del ocio urbano y la nocturnidad en el contexto local.

Este trabajo está organizado en tres apartados distintos que se corresponden con nuevos focos de indagación identificados tras la reflexión de la centralidad que la categoría noche adquiere en el abordaje de la cultura *dance* local y su problematización en el marco de una investigación etnográfica. Esta ponencia, al inaugurar un re-direccionamiento de la propia investigación, se presenta como un primer ejercicio de re-lectura reflexiva de avances y materiales de trabajo en curso que pretenden próximamente entrar en diálogo con nuevos campos de estudio de la cultura del ocio y la nocturnidad. El primer apartado se encarga de analizar la categoría noche como dimensión constitutiva del propio trabajo de campo tras distinguir entre trabajo de campo a la noche y el trabajo de campo sobre la noche. En este punto, la problematización entre la categoría noche y la nocturnidad articuladas al quehacer del trabajo de campo permitió dar cuenta de una serie de replanteos epistemológicos necesarios de desplegar para una comprensión más profunda de este fenómeno socio-estético y su encuadre como hecho social etnografiable. Luego de las implicancias epistemológicas y particularidades metodológicas señaladas por el apartado anterior, el segundo punto muestra cómo la noche y la nocturnidad llegan a ser partes constitutivas

¹ La denominación música *dance* aluden a un conjunto de estilos musicales (*techno*, *house*, *trance*, entre otros) producidos principalmente por la intervención de tecnologías digitales (instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas de ritmos, secuenciadores) y orientados a motivar el baile de los públicos. Como cultura musical y de baile social, sus orígenes se ubican hacia fines de la década del '70 e inicios de los '80 en distintos centros urbanos europeos como norteamericanos. En este trabajo se usan de manera indistinta las denominaciones *dance* y electrónica.

no solo del fenómeno musical en cuestión sino también del nuevo problema de investigación en construcción. Al ser contextualizada en el desarrollo de la cultura del ocio urbano y la nocturnidad, podrán visibilizarse los aportes, continuidades y discontinuidades en la noche porteña vinculados al nacimiento y expansión social de la escena *dance*. El tercer apartado se encarga de dar cuenta de la multiplicidad de significados atribuidos a la categoría noche en tanto dimensión constitutiva de las experiencias electrónicas de los sujetos. En este sentido, el último apartado con las distintas escenas etnográficas descritas, tiene la intención señalar la relevancia y fertilidad analítica adquirida por “la noche” en su construcción y abordaje en tanto categorías nativas y poder así, facilitar en un futuro, el ejercicio comparativo con otras propuestas musicales y de baile social.

1- Trabajo de campo a la noche y sobre la noche

Al comienzo de la investigación, para mí resultaba claro y evidente que el objeto de estudio seleccionado es un fenómeno nocturno y, por ende, las salidas de observación debían ser a la noche. Con esa certeza en mente, organicé inicialmente un trabajo de campo nocturno para asistir a distintos eventos electrónicos y una vez ahí, contactar seguidores, organizadores y músicos de esta cultura musical. Las lecturas bibliográficas confirmaban este camino anticipado. Las distintas referencias y estudios socio-antropológicos sobre esta cultura musical y de baile también caracterizan, abordan y localizan al *dance* y sus conclusiones en una instancia exclusivamente nocturna. Sin embargo, distintas situaciones etnográficas problematizaron la cuestión de la noche y la nocturnidad de este fenómeno musical en sentidos articulados entre sí, provocando importantes replanteos y reajustes epistemológicos en la investigación. Aunque la noche sea un rasgo característico de esta cultura musical, su estudio no debe restringirse a su instancia nocturna (no solo se trata de una cultura musical y de baile de noche, como tampoco hay que analizarla solo de noche). La noche, no puede ser el único eje de toda la estrategia epistemológica.

Conjuntamente con esto, a partir de los intercambios con los *djs* y *dancers*² entre los que identifiqué la centralidad de la noción de noche para articular sus experiencias *dance*, reconocí una variedad de sus usos y significados por lo que su consideración y tratamiento debía ser el de una categoría nativa. Mientras para mí la noche se define en

2 Bailarines o público en este contexto musical.

función de la ausencia de luz solar y representaba una serie determinada de actividades (como la de descansar, comer, momentos de ocio que yo sufría por su alteración); en el trabajo de campo surge otra variedad de sentidos asociados a la noche: ser una chica de la noche, “la noche *dance*”, “tener noche”, entre otros. La noche entonces surge como una de las condiciones fundamentales de producción del trabajo de campo y a su vez, como un sentido nativo sobre el que es necesario indagar.

A través de la identificación de la noche como dimensión y valor constitutivo del fenómeno *dance*, el desafío consiste en lograr una aproximación hacia esos *otros* sentidos sobre la noche sin que mi interpretación sobre lo nocturno y lo diurno se interponga. El efecto inicial esta problematización fue interrogar la propia correspondencia trazada entre la ausencia y presencia de luz solar con el reconocimiento de lo que es noche y nocturnidad, y día y lo diurno. Reparé luego que para la investigación era pertinente no distinguir opositivamente y de manera excluyente el día y la noche: si en este contexto de ocio, las salidas se inician los viernes o sábados a las 22 hs., ésta puede terminar a las 12 hs. del mediodía del otro día, ¿es correcto construir el *dance* como objeto de estudio sosteniendo la diferenciación entre la noche y el día en términos de oscuridad y claridad de la luz? ¿Qué es el día para estos amantes del *dance* y cómo se articula con lo que definen como noche? Y en un sentido más metodológico: ¿cuándo terminan mis salidas de campo a la noche y sobre la noche? ¿Cuán relevante analíticamente puede resultar qué hace un *dj* durante el día?

Desprendiéndose de lo anterior, noté que el interés por lo diurno debe cobrar mayor atención tanto como orientación analítica como metodológica ya que, es recurrente que se evalúe y aprecie la buena performance de un *dj* en relación a su actividad diurna cuando se dedican a perfeccionar su técnica y conseguir nueva y mejor música para armar sus *sets*³, promocionar sus distintas presentaciones por las redes sociales. En este sentido, la investigación debe avenirse a explorar consideraciones sobre lo diurno (actividades realizadas durante el día) que influyen decisivamente en lo que se define como noche, como buen músico y como actividad nocturna en este tipo de producciones musicales; así como incorporar de modo progresivo, instancias diurnas de observación participante. En otras palabras, la problematización del *dance* como un género, actividad y evento musical y de baile exclusivamente nocturno demanda que las

3 Sesión musical.

preguntas de investigación se *des-centren* y a la vez *multi-situen* temporalmente. Y en consecuencia, la experiencia de trabajo de campo también se multi-localice entre lo diurno y lo nocturno. La práctica etnográfica específica de desplazamiento físico o geográfico (Clifford 1986, 1997) se redefine también en un sentido temporal.

Este cuestionamiento de la exclusividad de la práctica antropológica como desplazamiento físico o geográfico, esclarece el modo en que *el campo (field)* y *la casa (home)* se reformulan en el desarrollo de mi investigación y adquieren relevancia analítica. ¿Qué significa ir a hacer trabajo de campo?, ¿dónde queda mi campo y cómo acceder a él?, y ¿hacia dónde retornar cuando efectivamente terminan mis salidas de campo?, ¿la noche es mi campo y el día mi casa? Aunque por momentos esa delimitación se mantiene (ir al campo implica un desplazamiento hacia la noche y el retorno a casa coincide con el inicio del día), como mencioné más arriba, la noche o lo nocturno en sí mismo si bien son rasgos relevantes del fenómeno *dance*, no lo definen completamente. Por lo tanto, mi trabajo de campo no debe montarse en el error de transformar un rasgo del fenómeno social a estudiar en su temporalidad de observación. En mi tarea de investigación el desplazamiento es físico a la vez que en distintos tiempos. La multi-situacionalidad temporal es tanto de las preguntas de investigación que buscan describir las experiencias *dance* como de mi estrategia metodológica para llevar a cabo el estudio etnográfico. En este punto, es claro una de las cuestiones estructurantes de mi investigación y práctica antropológica no es una supuesta inexistencia de esas delimitaciones como sospeché al inicio de estos replanteos epistemológicos, sino que la notoriedad de esas distinciones y su riqueza analítica radica en su doble naturaleza: temporal y espacial.

2-Una nueva “noche” en la ciudad

Ubicar el nacimiento de una cultura musical y de baile social a partir de una fecha o hito histórico significativo resulta imposible además de infértil analíticamente. Por el contrario, es la sucesión y acumulación de hechos y transformaciones sociales, culturales, políticos, económicos, tecnológicos -locales como internacionales- que habilitan tanto su nacimiento como su posterior consolidación y expansión social. En este sentido, en el contexto local, la aparición y desarrollo de una noche *dance* se viabilizan gracias a los aportes de otras escenas y propuestas artísticas y estéticas. De algún modo, podríamos decir que el fenómeno socio-estético seleccionado, condensa y

sintetiza una gran cantidad de cambios sociales introducidos por *otras noches porteñas*, a la vez que promueve otros tantos.

Según distintos tratamientos periodísticos, el desarrollo de un lenguaje musical propio vinculado al género electrónico nace cercano a los años '60. Sin embargo, la cultura musical y de baile *dance* comienza su concreción a finales de la década del 1980 y, a partir de mediados de los '90 ya es visible y evidente su presencia entre las ofertas de salidas nocturnas y ocio urbano de la ciudad de Buenos Aires. Hasta ese entonces, los principales hechos significativos que van caracterizando la noche porteña y repercutirán en el surgimiento de esta escena son los siguientes.

La nocturnidad vanguardista porteña del '60 puede fácilmente condensarse en la imagen de la suntuosa discoteca Mau Mau y de su pretensión de exclusivismo social de *gente fina y en pareja*. De la mano de los mellizos Lata Liste, el living lujoso y exclusivo de Mau Mau de estampados imitación safari africano, se transforma en una de las vidrieras nocturnas más importantes de la época al acoger a destacados deportistas, artistas, políticos y estrellas internacionales con demanda de alta exposición y exhibición social. El deseo de pertenecer instalado (Civale 2011), le permite a esta discoteca no cobrar entrada para su ingreso: se trata de un mundo para elegidos que por supuesto se saben elegidos.

En los '70, la noche comienza a heterogeneizarse en ofertas musicales y propuestas estéticas. Políticas respecto al exclusivismo social reinante en los '60 se flexibilizan ante el ingreso de figuras como las que representa el personaje Isidoro Cañones o Tony Manero de la película *Fiebre del sábado por la noche*. Vistiendo ropas que unos años antes le hubiesen comprometido la entrada a las discotecas y sin pertenecer a elites acomodadas, el disfrute que estos nuevos *playboys* ostentan, da cuenta de algunos cambios que empiezan a transformar la noche porteña. Ofertas de la zona oeste bonaerense (como Pinar de Rocha en Ramos Mejía) se fortalecen como opciones igualmente interesantes para los amantes de este tipo de espacios y experiencias sociales permitiendo que los circuitos trazados -y sus direcciones- para salir, mostrarse y bailar se amplíen y varíen. La decisión de dejar entrar a *singles*, repercute considerablemente en cuanto a la integración y socialización en las pistas de baile: los levantes son más fáciles y así como hay mayor mixtura entre estratos socioeconómicos, también hay mayor apertura hacia distintas orientaciones sexuales. La

repercusión negativa que el movimiento musical representado por la mítica discoteca Studio 54 despierta en el ámbito del rock nacional⁴, señala la profundidad y alcance social de esta serie de transformaciones vinculadas a la legitimidad creciente de los bailes considerados propios de un movimiento cultural *hedonista, sin mensaje, compromiso político*.

Durante los '80 los espacios nocturnos de encuentro y diversión matizan aún más la anterior aspiración del exclusivismo social. Aunque siguen importándose consignas estéticas, modas musicales y modelos de discotecas (en especial desde Nueva York), la alternativa que se impone es la de adoptar un look personalísimo y construirse como ícono, inclusive como *un raro, un freak* (Civale 2011). En esta época se inauguran variedad de nuevas discotecas y boliches con capacidad para albergar a gran cantidad de bailarines y es marcada presencia de los *sponsors* para promocionar estas fiestas. La actividad porteña se multiplica en espacios culturales y de experimentación artística como Café Einstein, el Parakultural, Novecento y Cemento, y con la democracia, la re-vigorización de lugares orientados para públicos gays como Contramano o Line. Circular y ser habitué de este tipo de propuestas nocturnas resultaron experiencias decisivas para quienes más tarde serán reconocidos como los principales *djs* y primeros seguidores de la escena electrónica nacional. No solo porque a partir de estas salidas frecuentes pudieron conocerse y hacerse amigos, sino también porque estas propuestas se consolidaban como espacios sociales alternativos en relación al mundo juvenil rockero, al mundo adulto. En palabras de un actual *dj* sobre sus visitas frecuentes al boliche La City: "...nos juntábamos los chetos y los modernos, los que nos gustaba bailar, los que nos empezaba a agotar esa cosa machista del rock."

En las entrevistas a estos *pioneros* se observa también, cómo las discotecas comenzaron a expandir progresivamente los bloques musicales dedicados a las *nuevas músicas*, y copan así cada vez más el horario central de "la noche". La idea de una interpelación musical basada en una práctica de baile sin consignas coreográficas y asociada al uso y consumo de distintas tecnologías (tanto psicotrópicas como lumínicas y digitales) se consolida en paralelo a la consagración de la figura del *dj*. Las nuevas posibilidades técnicas en producción y ejecución musical surgidas, al permitir mezclar discos con solución de continuidad (*mixing*), destacan la figura del *dj* como músico

⁴ Recordemos la tapa de la revista de rock Expreso Imaginario con un tomatazo en la cara de Travolta.

creativo y fundamental para este tipo de eventos sociales. La imagen del sonidista, musicalizador o *disc jockey* dan paso a la figura del *dj* que, como aspiración juvenil, comienza a competir con el retrato del *rock-star*.

Hacia fines de esta década, ubicado en el barrio de San Telmo y liderado por un grupo de estudiantes del Bellas Artes, Bolivia se consolida como una de las expresiones más interesantes del *under* porteño. A medio camino entre un bar, un boliche y una casa (donde simultáneamente se podían comer guisos, beber vinos de damajuanas, bailar con amigos y pernoctar) Bolivia es recordado por estos *pioneros* del *dance* como otro lugar-bisagra en el cambio de época de la noche porteña. Lo estimulante y novedoso aquí radica no solo en las mezclas permitidas de entre artistas y disciplinas (música, diseño, plástica, fotografía) que se fusionaban cada noche generando distintas propuestas sino básicamente en la dinámica social de red o comunidad (Civale 2011:128) de amigos y conocidos que se propiciaba y mediante la cual el lugar se sostenía. El sentimiento de pertenencia, experimentación y mezcla (de personas, de disciplinas, de actividades) aquí fomentados son reconocidos como “enseñanzas” por gran parte su convocatoria que luego continuó en implicada en la organización de lugares y eventos de este tipo.

Para inicios de los '90, a propósito de la intervención de aquellos jóvenes (músicos y artistas en general) iniciados en los circuitos antes mencionados, los seguidores de estas nuevas tendencias culturales dejan de ser grupos minoritarios y las propuestas de fiestas y espacios dedicados a estas sonoridades se multiplican. De jóvenes públicos amantes del baile y las discotecas, estos sujetos se convierten en músicos y *dancers* que, además de organizar eventos masivos (como las primeras *raves*⁵), y fundar distintos clubes de baile, logran profesionalizarse en la práctica de *dj* (adquieren objetos musicales, tecnologías y saberes vinculados a la performance de *dj* y los socializan), estabilizar un circuito *dance* porteño, posibilitar su desarrollo en otras localidades y provincias del país, y asumir el rol de voceros y referentes de esta cultura musical y baile frente a la prensa. Club Caniche, Ave Porco, Morocco, El Dorado, Age of Communication son algunos de los emblemáticos espacios de ocio de la década del '90 ligados a la noche *dance* y donde artistas de teatro, plásticos, *performers*, músicos en general, encuentran también espacio para desarrollar sus artes. La noche se extiende al inaugurarse K2, el primer *after hour* de la ciudad bajo la dirección de la asociación de

5 Fiestas electrónicas multitudinarias.

Djs Urban Groove y se sectorizan los públicos *dance* según los boliches dedicados a los distintos estilos musicales dentro del meta-género electrónico (Braga Bacal 2003).

Con el cambio de milenio, la formalización de un mercado local dedicado a la producción electrónica se visibiliza y consolida aún más -entre otras cuestiones- porque se sostienen en el tiempo dinámicas de intercambios comerciales entre organizadores de eventos, empresarios, escuelas y agencias de *djs* locales. A esto también colabora la aparición de radios, revistas, disquerías y sitios de internet especializados vinculados esta cultura musical junto con las visitas de *djs* internacionales. En cuanto a los *djs* ante la ampliación de la escena *dance* a otros centros urbanos del país (conurbano bonaerense, Córdoba, Rosario, Mar del Plata), sus oportunidades de “fechas” para “tocar” aumentan considerablemente y los viajes para hacer giras vuelven esta práctica una actividad más rentable y con mayores reconocimientos. Por su parte los públicos, también encuentran mayor cantidad de ofertas electrónicas para asistir, inclusive su circulación por esas distintas propuestas también se incrementa. Así, es posible que un mismo grupo de amigos, baile en tres pistas electrónicas de distintas localidades del conurbano bonaerense en una misma “noche”. Inclusive, algunos eventos electrónicos masivos reciben convocatoria del interior del país.

Con el arribo de la primera edición de las fiestas internacionales Creamfields a inicios de los 2000, la escena *dance* inaugura su fase de mayor popularización y masividad. Como gesto de disconformidad ante esto, surgen reductos no masivos, fiestas con baja promoción o selecta convocatoria organizadas por *djs* independientes. La autenticidad del género en esta época se debate entre la masividad de las grandes fiestas y los eventos Anti-Creamfields que buscan re-crear una organización de este mundo del arte (Becker 2008) de tipo amateur, vinculado a los valores D.I.Y. (*do it yourself*) y sin intervenciones de los *sponsors* o empresarios, tal como caracterizan un supuesto pasado dorado de esta escena. Más allá de estos debates al interior de la escena y de la heterogeneidad de propuestas surgidas en los últimos años, los eventos electrónicos para sus seguidores siguen representando espacios sociales articulados a nociones de libertad, liberación, inclusión, tolerancia, amor y respeto y comodidad. Aún en su pluralidad y diferencia, es notable la recurrencia de estas nociones articuladas en función de: experimentaciones corporales, comportamientos vinculados a los géneros, expresiones en la práctica de baile, modas y producciones estéticas, rangos etarios para

los públicos (Blázquez 2009; Camarotti 2004; de Paris Fontanari 2003; de Souza 2006; Gallo 2011, 2012; Leff-Leiva-García 2003; Lenarduzzi 2012; Pini 1997; Pujol 1999).

A pesar de la falta de extensión y exhaustividad, este breve recorrido por algunas de las principales transformaciones sociales y culturales respecto a la noche porteña asociada a las discotecas y prácticas de baile social, permite señalar el punto que interesa: la contextualización del surgimiento de la escena *dance* local en tanto fenómeno socio-estético habilitado y habilitante de cambios en las prácticas vinculadas a la cultura de la nocturnidad y el ocio urbano. En este sentido, el tratamiento de la noche *dance* nos permite observar: - la legitimidad social adquirida por prácticas de baile inicialmente cuestionadas por asociarse fuertemente a consumos de sustancias psicotrópicas y a expresiones musicales supuestamente sin contenido o mensaje; - la extensión de la temporalidad de las salidas nocturnas; - la creación de nuevos espacios sociales de producción y consumo musical y de baile (*raves*, clubes, la noción fiesta electrónica como categoría nativa) y junto a esto sus respectivas categorías de apreciación; - la intensificación de la circulación urbana e inter-urbana tanto para producir música como para asistir a los eventos (las ofertas dentro de la misma escena *dance* se multiplican en cantidad y variedad); - el involucramiento de otras disciplinas artísticas en la producción musical y de eventos *dance*; - la consolidación de una escena musical y de baile social articulada fuertemente a valores y experiencias que reivindican la libertad, el respeto y la inclusión social (desplegado esto por ejemplo en la flexibilización de las políticas de admisión y en las habilidades requeridas para la práctica de baile).

3- La “noche *dance*”, categoría nativa y su construcción como dato

Como señala uno de los apartados anteriores, la reflexión sobre los desplazamientos temporales en el quehacer antropológico en el marco de esta investigación destaca la relevancia analítica implicada en el tratamiento de “la noche” (y referencias asociadas) en tanto categoría nativa para describir la escena musical y de baile seleccionada para abordar. Lo que sigue, corresponde a las primeras aproximaciones surgidas en el trabajo de campo luego de darle tratamiento a la noche como categoría nativa. Las próximas escenas etnográficas son conclusiones parciales respecto a: la “noche *dance*” como una temporalidad asociada al género masculino (de y para varones); la articulación entre noche y corporalidad; como horizonte de

temporalidad extendida articulada al disfrute de los bailarines y a sus estados de ánimo; y como un evento musical y de baile de temporalidad segmentada (no lineal ni indeterminada).

3.a) “La noche”, tiempo masculino

Como se mencionó con anterioridad, tanto en la bibliografía específica como en las referencias nativas, resultan consensuales las descripciones que resaltan el carácter liberador e inclusivo en términos sociales de esta cultura musical y de baile. En especial, se lo retrata como una propuesta de ocio que -en términos organizativos para los músicos y de disfrute para los públicos-, garantiza dinámicas de sociabilidad e interacción marcadamente igualitarias sobre todo en relación a los comportamientos de género y las sexualidades. Sin embargo, tras un breve análisis sobre la figura de la reconocida *dj* mujer argentina Carla Tintoré podremos matizar estos consensos al evidenciar representaciones construidas alrededor de “la noche” como un tiempo masculino. Para ello, es necesario reconstruir algunas cuestiones de su trayectoria personal y musical.

Carla Tintoré es *dj* desde hace más de veinte años pero siente su atracción por la música y la ejecución musical desde pequeña cuando vivía en la ciudad de Paraná. Participó en distintos concursos y proyectos musicales infantiles y, durante su adolescencia -luego del interés generado por la ola de renovación del rock nacional de la década del ‘80 y la creciente expansión y legitimación social de las músicas juveniles para bailar -, su inclinación por la música consolidó el proyecto de “convertirse en *dj*”. Una vez radicada en Buenos Aires mientras cursaba la carrera universitaria de Comunicación Social, su figura como una de las pioneras en esta práctica y promotora a su vez de la cultura *dance* local creció a un ritmo sostenido hasta afirmarse como importante referente del *techno*, en particular para quienes también seguían el camino de “querer ser *djs*” (sobre todo las mujeres). En las entrevistas realizadas, Carla Tintoré confirma lo declarado en notas periodísticas sobre su propio proceso de formación y consolidación como *dj*: su condición de mujer no es relevante en términos positivos o negativos en su camino hacia convertirse en música. En ese proceso, ella no recuerda haber tenido que lidiar contra impedimentos u obstáculos de algún tipo como tampoco gozar de algún beneficio por el hecho de ser mujer. Afirma que, siempre recibió un trato

igualitario por parte de *djs* varones contemporáneos, que todos sus compañeros la trataron “amablemente como se debe tratar a un compañero”, sin importar su género.

Sin embargo, el reconocimiento de Carla en tanto “la primera mujer *dj* argentina” o como una difusora fundamental de esta práctica musical articulada a su género o sexo, ha sido –y lo sigue siendo- de manera muy frecuente por la prensa especializada, prensa masiva, en redes sociales, foros de internet. Aquí, Carla ha sido y es presentada con frases o leyendas que resaltan su condición de género articulada con la idea de ser una *pionera*, una precursora, una *reina entre hombres*. Ella es: “La reina de la noche” o “La reina de las bandejas”. Sobre estos subrayados, Carla se mantiene irónica, descreída, sorprendida, y se ríe al recordar cuántas veces la llamaron para dar su testimonio en algún suplemento femenino o programa de noticias como mujer dedicada a una “actividad poco convencional para las mujeres” junto a mujeres bomberas o mujeres policías en el Día Internacional de la Mujer.

No obstante el tono gracioso de este comentario de Carla, para algunos compañeros *djs*, su figura en tanto música y mujer, sí es destacable en términos no anecdóticos. Por ejemplo, para Dj Dr. Trincado compartir cabina con ella “es una decisión profesional” y “que una mujer te haga bailar, es un acto político” en sí mismo, el cual siempre quiso embanderar y defender. A su vez Dj Circule la destaca en una apreciación similar: “Carlita siempre fue un referente. Para mí, su fuerza y valentía siempre fueron un referente en esta profesión. Ella es delicada y poderosa a la vez, desafiante y con una personalidad capaz de abrirse paso en un mundo de hombres... digo, no es fácil estar acá, lidiando con borrachos, locos de la noche. Además de estar medio loco hay que saber manejar a los zarpados y para mí, en eso Carlita también es un modelo.”. La *dj* mujer Rosarito valora la firmeza de Carla para con sus decisiones y deseos: “Admiro los huevos que tuvo Carla de plantarse ante su familia y a su novio -si es que lo tuvo- cuando arrancó con todo esto. A mí me hubiera encantado seguir con las bandejas pero no me dejaron... o no pude... tengo un novio celoso y ahora un bebé al que le tengo que dar teta a demanda. Imaginate! La noche no te reduce las horas para que vayas a darle la teta. A veces sueño que voy a volver a la noche pero no se si voy a poder...”. Y Dj Nash, rescata la forma en la cual ella gestiona su actividad como *dj* (de arreglar fechas para tocar, el dinero a cobrar, etc.): “...el saber ponerse de igual a igual con los chabones. Ella les corta el mambo como un chabón más, sin vueltas. Si tiene que putear, los putea sin drama. Sabe manejarlos, entiende los códigos de la noche, no

se come ni media y logra que siendo mina no la pasen por arriba. Para mí, *chapeau* a Carlita. Y a la loca la ves, y ves que la mina disfruta, que está en su mundo!”.

A pesar de las declaraciones de Carla sobre su propia trayectoria biográfica, las anteriores reflexiones sobre ella de compañeros y seguidores (es decir: las distintas formas de definirla en su práctica de *dj* hiperfeminizada y exclusiva como “la única”, “la primera”, “una pionera”, “la reina de las bandejas”, etc.) nos invitan a pensar en la existencia de representaciones en torno al *dance*, a la actividad de *dj* y a la noche como una música, un saber y una temporalidad asociados fundamentalmente a un mundo -en principio- masculino o vinculado a los varones. Observamos entonces que, aunque sean evidentes las distancias respecto a su propia reflexión, la idea de Carla como “la reina de la noche” se construye provocativamente frente supuestos del *dance* (la práctica del *dj* y el desarrollo de una actividad a la noche y sobre la noche) como instancias sociales de un marcado dominio masculino. Así, logra sorprender la presencia de una mujer (construida como reina) que “sepa comportarse” en un entorno, aspiración y práctica musical considerados previamente de y para hombres.

Más detalladamente, en lo anterior, notamos lo siguiente. Por un lado, el reforzamiento de la tendencia ya generalizada en otros tantos géneros musicales populares respecto al reconocimiento del saber musical en tanto práctica (ser músico) como un destino básicamente masculino, circunscribiendo la posibilidad de una participación femenina en la música, a la escucha y/o el baile. Por otro lado, lo que llama la atención en la figura de Carla, es su condición de mujer articulada en relación a una expectativa particular del ciclo de vida que implicaría tener hijos a determinada edad, priorizar lo doméstico por sobre lo laboral. Y por último, el carácter masculino de “la noche” en dos sentidos imbricados en la experiencia de Carla como *dj*: en el desarrollo de un trabajo a la noche (trabajando para su construcción, por ejemplo tocando música para que “la noche *dance*” se arme) y disfrutando de ese tiempo nocturno como parte de su ocio.

Sumado a ello, en esta investigación, la representación de “la noche” como temporalidad masculina también aparece reiteradamente en mis registros de campo en las frecuentes reflexiones sobre mi posición como investigadora-mujer y también en la reconstrucción de diálogos con las personas entrevistadas y contactadas. En mis primeras salidas, los grupos de amigos con quienes realicé trabajo de campo, se

sorprendían notablemente porque yo “salía sola a la noche”. Les resultaba extraño y hasta cuestionable que mi novio o mis amigos no me acompañaran y tuviera así que “afrontar la noche y a sus personajes, sola” como lo describió Lucho. Esta sorpresa tenía tanto que ver con estar sola en un espacio de ocio (se preguntaban cómo sola me divertiría); y con la sensación de cierta desprotección que supuestamente sufría ante sus ojos por “exponerme” como mujer sola en la noche a tomar colectivos, taxis, caminar y volver a mi casa. Las preguntas y los cuestionamientos estaban principalmente dirigidos hacia mi novio quien, ante ellos, no me cuidaba de supuestos vicios, riesgos y códigos que la noche multiplica, acentúa y que los varones conocen y saben sortear. Y, en menor medida, hacia mis amigos, quienes “no me hacían el aguante” y también “me dejaban sola”.

3.b) Ponerle el cuerpo a la noche

Tras un tiempo considerable de trabajo de campo, la intimidad construida con los sujetos se acrecentó pudiendo compartir relatos, charlas e instancias de encuentro cada vez *más personales* y significativas analíticamente para describir las implicancias de prácticas de ocio y laborales desarrolladas a la noche y sobre la noche. Así, una mirada más sensibilizada respecto al ocio y al trabajo nocturno, permite comprender cómo estos músicos y seguidores del *dance* entienden, organizan y distribuyen sus tiempos entre familias, amigos que no son de la noche, otras obligaciones laborales, otras actividades de ocio, sus cuidados corporales. En este sentido, atender sobre cuestiones más privadas (en el sentido de menos desplegadas en las pistas de baile) habilita una mayor reflexión sobre aquellos aspectos *más públicos* de los sujetos sobre los que se quiere indagar.

Advertida sobre esto, las dificultades para compatibilizar armónica y satisfactoriamente la práctica de *dj* con una vida familiar y social por fuera de la actividad musical y nocturna, surgieron como denominadores comunes entre los relatos biográficos de los músicos. Sintéticamente, esta práctica musical sostenida en el tiempo, al exigirles ausentarse de sus casas durante varias horas de la noche (y en especial los fines de semana), provoca entre los *djs* y sus entornos personales y familiares, múltiples tensiones y discusiones: por una distribución desigual de las obligaciones hogareñas, por no atender el cuidado de los hijos, por generar celos a sus parejas, por faltar a ciertas obligaciones y reuniones sociales, etc. En este sentido, la pelea relatada por Dj Pan con

su hermana por haberse quedado dormido en la iglesia mientras bautizaban a su sobrino ilustra el punto que quiero resaltar. En un tono parecido, se encuentran los reclamos reiterados de la esposa del bombero de un boliche por “no compartir tiempo con sus hijos”. En pocas palabras, el análisis de hábitos, conflictividades familiares, decisiones profesionales (decidir en qué lugares tocar, si viajar o no para tocar) y particularidades en los estilos de vida de estos músicos trabajadores se incorporaron a las descripciones de la escena *dance* porteña y, en concreto, a la descripción de las implicancias en el desarrollo de la práctica de *dj*.

Además de los periódicos reclamos familiares hacia ellos dirigidos, observamos la reiteración de las siguientes problemáticas implicadas con la actividad nocturna: cuadros de insomnio, baja calidad y cantidad del descanso⁶ por la alteración continuada de las rutinas de un sueño; trastornos de alimentación y problemas de peso por la alteración de la frecuencia y organización de las comidas en cuatro o seis ingestas diarias (saltean comidas e ingieren menos cantidad de alimento). Como consecuencia, son usuales los consumos de bebidas y sustancias (drogas legales como medicamentos y/o las consideradas ilegales) para sostener tales dinámicas irregulares de vigilia, descanso y alimentación, ya sea estimulándose a estar despiertos y contrarrestar el cansancio (como las bebidas energizantes, las vitaminas y aminoácidos de venta libre en farmacias) o a inducir su sueño (tranquilizantes, ansiolíticos, hipnóticos, marihuana). En cuanto a malestares físicos, entre los *djs* son comunes los dolores de espalda sufridos por la posición corporal adoptada para mezclar y el acarreo permanente del peso de los equipos y recursos para tocar.

Por último, mencionar que la reflexión sobre la propia experiencia de trabajo de campo resulta de gran aporte ya que todas mis actividades (de descanso, de ocio, laborales) tienen que re-organizarse en función de una investigación a la noche y sobre la noche. Ante la propia dificultad para compatibilizar satisfactoriamente todas esas actividades con un trabajo de campo a la noche, accedí a ciertos aspectos resaltados en los relatos biográficos recogidos que hasta este entonces minimizaba o no lograba construirlos como datos importantes. Por más esfuerzos realizados para *trabajar y estar despierta de noche y dormir de día*, ciertas obligaciones personales resultan imposibles de ser acomodadas a esa rutina de *persona nocturna*. Esto genera una sensación de

⁶ Ya que, metabólicamente, no es lo mismo dormir durante las horas de oscuridad que definen a la noche que durante las de claridad que definen al día.

vigilia permanente y de frustración por no poder acomodar “dos estilos de vida” o temporalidades que desde el inicio son sumamente difíciles de acompañar.

3.c) “La noche” como espacio y experiencia social

A diferencia de otros mundos del arte, los eventos *dance* se caracterizan desde sus inicios a partir de la década del '70 por la extensión prologada de sus jornadas musicales y de baile. El desarrollo promedio de cualquier fiesta electrónica abarca entre seis a ocho horas de duración, sin tener en cuenta la posibilidad de anticipar la salida en alguna previa o continuarla en los *after hours*. En un horizonte temporal de la “noche *dance*” también extendido, los *dancers* ubican su disfrute y articulan su enlace con este género musical. Lo que para un público ajeno podría considerarse un desafío a la resistencia física, para los asiduos frequentadores no se trata de *aguantar* (el paso del tiempo, cansancio físico). Ni siquiera la cantidad de horas que duran estos eventos es para ellos algo negativo o incómodo, de modo que es poco usual *irse en la mitad de la noche*. Por el contrario, la duración extendida del evento es, en general, destacada como rasgo positivo que particulariza al género musical ya que, como sintetiza la frase de Toto: “no te está apurando”. Por supuesto que esto no implica que todo evento electrónico prolongado resulte automática e infaliblemente *más divertido* que otros sino que, ante jornadas musicales de unas ocho o nueve horas de baile, sienten aumentadas las chances de “pasarla bien”.

Más allá de las horas requeridas para una salida de este tipo, entre estos seguidores se despliegan ideas particulares de transitar ese tiempo extendido que representa “la noche *dance*”. La pista de baile o mejor dicho la ansiada experiencia de integrar y fusionarse en el cuerpo colectivo que es la pista electrónica (Lenarduzzi 2010; Pini 1997), demanda tiempo no solo para que los participantes se encuentren físicamente en la locación sino para que experimenten la *comodidad y relajación* necesarias que les permita disponerse a integrar al evento en un sentido actitudinal: con “buena onda”⁷, receptivo a la interpelación corporal de la música, a las interacciones con *otros* evaluadas en sentidos energéticos. En otras palabras, los climas sociales de

⁷ La actitud de tener o no tener “buena onda” es decisiva entre los *dancers* para evaluar buenas y malas participaciones en las pistas de baile. Brevemente, tener “buena onda” es mantener una actitud amistosa y tolerante con conocidos y desconocidos compañeros de baile, mientras que tener “mala onda” sería interrumpir el espacio de baile del *otro*, no convidarle bebidas o drogas si son requeridas, empujar, entre otros comportamientos (Gallo 2012).

“fiesta” y diversión de los cuales se espera disfrutar y participar no son garantizados previamente por la mera concurrencia a una discoteca electrónica o por la simple presencia de un *dj* pinchando discos en una cabina. La pista de baile es una construcción social (un estado, un ambiente, un clima social determinado) a alcanzar, a partir de interacciones, expectativas y disposiciones actitudinales, corporales y anímicas que demandan tiempo para ser desplegadas por parte de los participantes y orientadas en una misma dirección: “pasarla bien” y hacer del evento *dance* –del que somos todos responsables-, una verdadera “fiesta”.

Sumado a lo anterior, la alusión a una temporalidad extendida asociada a una sonoridad determinada resulta también decisiva y habilitante en la búsqueda y afirmación del disfrute en términos individuales. Mientras bailábamos Nicolás explica que para él, estar en una pista *dance* “es emprenderse en un viaje en el que la música llega a hacerte bailar aunque vos no quieras. Ya no se trata de uno mismo sino de ser otro... de dejarse llevar al punto en el que no sentís tu cuerpo ni lo cansado que estás ni nada de eso... solo vas, te dejás bailar”. En un sentido similar, Eber aseguraba que “en ese lugar” a donde “la noche” *dance* lo transporta, es el estado anímico donde siempre “quiere estar y quedarse”. Es por eso se siente tan agradecido con su mejor amigo por haberlo acercado a esta música que describe con la capacidad de “cobijarlo” y “resguardarlo” a nivel físico, emocional y psíquico. Para Eber, esta música lo conecta con su interior, con su cuerpo que logra “liberarse” y “ponerse en eje” en relación a sus deseos. Bailar para Eber “...es el mejor tiempo invertido de la semana, donde vuelvo a ser yo, donde tengo tiempo para mí. Ahí siento que puedo ser solo yo.”.

Se trata entonces, de una temporalidad que ayuda a construir espacialmente el lugar hacia donde los participantes quieren ir no solo en términos de su ubicación física sino también sensoriales, y a través de la cual se formulan sus alternativas de vivir / experimentar “su noche *dance*”. En este tipo de jornadas, la percepción de un tiempo dilatado desvanece las exigencias de “apurarse para divertirse”. La temporalidad extendida permite encontrarse con un *otro* y con uno mismo, alcanzar un estado / un espacio donde habitar y “quedarse”. Y justamente para que ello suceda, “la noche” debe ser larga para “cortar con lo que uno trae encima hasta que llega acá y comienza a entregarse y a bailar y a comunicarse con el resto” como lo describía Ivana. El “llegar acá” no es fácil ni es obvio.

3.d) Ritmos de “la noche”

Así como las extendidas jornadas de música y baile facilitan la construcción del evento *dance* y se constituyen como dimensiones relevantes en la articulación de las expectativas y disfrute de sus participantes; otra observación surgida a partir del trabajo de campo es que el tiempo de “la noche *dance*” no es homogéneo ni lineal. En principio, para comprender esto, recordamos que la “noche *dance*” (es decir la salida del *dancer* al evento e inclusive la del *dj* en sus fechas de presentaciones) no comienza ni termina cuando uno llega o se va del local, club, discoteca, festival electrónico. La planificación de la salida, la compra anticipada de las entradas, a veces de las sustancias psicotrópicas, enlistarse para los descuentos y pases *free*, las charlas con amigos, forman parte de la “la noche *dance*” y de sus posteriores recuerdos.

En segundo lugar, esta “noche” tampoco es indeterminada, ésta es secuenciada lumínica y musicalmente en diferentes tramos que se corresponden con distintos “climas de la fiesta” dispuestos en un orden específico. En una dinámica de menor a mayor intensidad musical, velocidad rítmica y nivel de volumen, se distribuyen sus segmentos de apertura o *warm up*; el momento descrito por los *djs* como más “álido”, “caliente”, “*power*”, “intenso”; y finalmente un breve momento “de cierre” o “bajada”. Por supuesto que cada “noche” es un evento único e irrepetible y aquí, cualquier generalización es arriesgada analíticamente, sin embargo, es posible trazar denominadores comunes entre las expectativas de éxito de un *dj* y de disfrute de los *dancers*. Así, se espera que cierto “clima de fiesta” y comunicación / fusión entre los participantes, cada vez sea más “intenso” y “pleno”. La metáfora de la participación en un evento *dance* como la de emprenderse en un “viaje” -tan corriente entre estos bailarines y músicos-, puede ayudar a entender esta secuenciación y lo que se espera de cada uno de sus tramos. Un viaje hacia un estado, un “clima de fiesta”, que se inicia de manera lenta y al cual hay que ir entregándose para que, paulatinamente, la música y el bailen te interpeleen, y suceda lo que un informante señalaba: “que la música te baile”. Es por esto que la invitación a este “viaje musical y mental” es pausada y en una dinámica de menor a mayor velocidad, intensidad e integración del encuentro entre músicas, músicos, tecnologías y bailarines.

La problematización respecto a los ritmos y segmentaciones temporales a través de los cuales la “noche *dance*” se secuencia y organiza, evidencia otra cuestión relevante en la

modulación de estas experiencias: el despliegue de ciertos cálculos de recursos (drogas, bebidas, dinero, energías físicas) en relación con la identificación de estos distintos momentos de “la noche”. A pesar que estas extensas jornadas de música y baile puedan sugerir la sensación de cierta irrelevancia del paso del tiempo, de su regulación o medición (y con esto también de su valoración) por parte de la convocatoria, lo cierto es que para los *dancers con más noche en el ambiente*, el tiempo es finito y sus participaciones allí demuestran estar atentas a los distintos ritmos. El disfrute de esta salida, junto a la posibilidad que ésta se transforme en una “buena noche” se relaciona estrechamente con la adquisición de un saber para administrar distintos tipos de recursos en una representación del tiempo del evento como agotable aunque extendido. Por ejemplo, el consumo de sustancias psicotrópicas generalmente se dispone y organiza teniendo en cuenta: por un lado, la secuenciación de los distintos climas musicales y por otro lado, las respuestas y reacciones del propio cuerpo (variables entre las personas) ante la ingesta de cada una de estas sustancias. Así, quienes asisten de manera recurrente a estos eventos de baile y consumen alguna de estas sustancias calculan que el pico del efecto deseado se alcance / experimente en una determinada franja horaria de “la noche”. Esto implica entonces el despliegue de un saber que coordina y asocia la sustancia consumida (en su calidad, cantidad y posibles combinaciones con otras drogas), los efectos deseados sobre el propio cuerpo (cuánto necesita cada organismo para alcanzar el estado buscado) y la temporalidad del evento (medida no solo en “horas reloj” sino también en momentos más o menos álgidos del evento) para no quedar “desfasado”. “Ni muy arriba antes de tiempo ni zarpado a las ocho de la mañana” según las palabras de Mowi, quien también me explicaba que “ajustar todo este aprendizaje” le insumió unas cuantas salidas y unos cuantos malos momentos (pasarse con las dosis, “quedarse corto” o “manija”, “no poder bajar antes de que el boliche termine”).

En un cálculo similar, se distribuyen otros recursos como el dinero y las bebidas (alcohólicas y energizantes principalmente), en especial para quienes *salen con lo justo*, que tratan de “ir regulando” qué y cuándo comprar sin olvidarse de la cantidad de horas que pasarán bailando. Cómputo que recuerdan si, además, se consumió alguna sustancia psicotrópica, cuando la hidratación del cuerpo se vuelve fundamental. En cuanto a las energías o resistencia física, resulta notable que entre los participantes más frecuentes, se trate de evitar un pronto desgaste físico que impida “sostener” el baile durante todo el evento. Por lo que es común observarlos (sobre todo al inicio de “la noche”)

moviéndose en un suave y continuado baile que irá *in crescendo* y seguirá incesante a medida que las horas avancen. En este sentido, El Chino me recomendaba “no apurarme” (es decir, bailar más lento o despacio), “ir de a poco porque la noche se hace larga y cada vez se pone más buena... Total siempre hay tiempo para acelerar la marcha, lo que no se puede es al revés, una vez que llegaste a tu límite, cagaste, la empezás a pasar mal y le arruinás la noche a tus amigos porque te querés ir rápido”.

En resumen, la relevancia de la secuenciación de “la noche *dance*” es posible de observarse tanto en la organización del evento electrónico (por ejemplo en el planeamiento del *line up*), como en la confección de la performance del *dj* al armar su *set* y en la misma articulación de la experiencia electrónica del *dancer* quien administra su energía, dinero y otros recursos disponibles para garantizarse un disfrute ajustado tanto a sus propias expectativas como a las apreciaciones extendidas y compartidas dentro de esta cultura musical y de baile.

Consideraciones finales

Tal como expliqué al principio, este trabajo resultó un primer ejercicio reflexivo al re-orientar mi investigación etnográfica sobre la escena *dance* local hacia el campo de estudios vinculados a la cultura de la nocturnidad y el ocio urbano en las sociedades contemporáneas. En este sentido, la intención de la ponencia consistió en introducir nuevas preguntas de investigación a la construcción de un objeto de estudio y no arribar a conclusiones.

El principal disparador de estas aproximaciones iniciales fue la reflexión sobre la propia práctica etnográfica y sobre los rasgos que particularizan el fenómeno seleccionado a partir de lo cual las distinciones trabajo de campo a la noche y sobre la noche adquirieron relevancia analítica y epistemológica, esclareciendo a su vez las estrategias metodológicas a seguir en el desarrollo del quehacer antropológico. Resultó evidente que, vivir en *otro* tiempo sensibilizó la mirada hacia la problematización de la nocturnidad como característica del *dance* pero no como única temporalidad de observación. En este caso, la exigencia y productividad de la tarea disciplinar radicó en la experimentación de *otras* temporalidades. Con relación a esto, el desplazamiento ontológico por el espacio del mundo referido por Wright sobre la etnografía (1994), debemos también poder comprenderlo a partir de un descentramiento en términos temporales.

Desprediéndose de lo anterior, la categoría noche asume una centralidad notable por estas nuevas direcciones en que la investigación del *dance* avanza. Así, su contextualización histórica en el proceso de transformaciones y cambios sociales de la noche porteña podrá iluminar sobre aquellas rupturas y continuidades acarreadas por el surgimiento y expansión social en materia de usos y circulación de la ciudad, hábitos de ocio y vida nocturna entre sectores sociales medios y altos, redefiniciones respecto a lo público y lo privado en asociación con el placer, dinámicas sociales y consumos musicales que construyen juvenilidad, entre otras cuestiones.

El último foco de indagación abordó una serie de apreciaciones y sentidos nativos articulados a la noche *dance* en su consideración como categoría de experiencia próxima. A partir de esto, las experiencias electrónicas podrán ser tratadas en su singularidad y extensión profundizando sobre las visiones alternativas a la concepción cartesiana del espacio que lo conciben como una idea *a posteriori*, producida por medio de la interacción social (Wright, 1995: 192). Subrayamos a su vez que las consideraciones respecto a la noche *dance* no representan esta temporalidad como un ámbito abstracto ni como un dominio estático o uniforme. Si "...Ser, tiempo y contexto espacial integran un proceso de mutua constitución" (Wright, 1995: 200), el trabajo de campo debe implicarnos la apertura tanto hacia una espacialidad como temporalidad existencial. En esta dirección, estimo que será más viable describir a la música y baile electrónicos a través de categorías de análisis acordes con su particularidad como género musical y fenómeno socio-estético. El próximo paso a seguir entonces, deberá consistir en integrar estos tres focos o dimensiones de indagación en la formulación de nuevas preguntas de aproximación hacia el *dance* en su expresión local.

Bibliografía

- Blázquez, Gustavo (2008): "Cuarteteros y electrónicos: Subjetividades juveniles y consumos musicales", en: Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades, Editorial Comunicarte, Córdoba.
- Blázquez, Gustavo (2009): "Bailo, luego existo. La pista electrónica y la formación de subjetividades juveniles". (S/D).
- Blázquez, Gustavo (2009): "Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile", II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación, Salta, 23 al 25 de septiembre.
- Braga Bacal, Tatiana (2003): *Músicas, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*, Universidad Federal do Rio de Janeiro, Museo Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropología Social.

- Cardoso de Oliveira, Roberto (2004): “El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir”, en: *Avá Revista de Antropología*, n°5, Misiones, Argentina, Mayo 2004.
- Civale, Cristina (2011): *Las mil y una noches*, Editorial Marea, Buenos Aires.
- Clifford, James (1997): “Spacial Practices: Fieldwork, travel, and the Disciplining of Anthropology”, en: *Anthropological Locations. Boundaries and grounds of a Field Science*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.
- Clifford, James (1986): “Introduction: Partial Truths”, en: *Writing Culture. The Poetics of Ethnography*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London
- de Souza, Gabriel (2006): *Montevideo electrónico*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.
- Gallo, Guadalupe (2012): In *Coco We Trust. Club, casa y proyecto: experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires*, Tesis de maestría, FLACSO Argentina. MIMEO.
- Gallo, Guadalupe (2012): “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”, en: Carozzi, Ma. Julia: *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Editorial El Gorla, Buenos Aires.
- Gupta, Akhil y Ferguson, James (1997): “Discipline and practice: “The Field” as site, method and location in Anthropology”, en: *Anthropological Locations. Boundaries and grounds of a Field Science*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.
- Krotz, Esteban (1988): “Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimiento”, en: *Nueva Antropología*, vol. IX, n°33, México, Febrero 1988.
- Leff, Laura; Leiva, Milena, y García, Alejandra (2003): “Raves: las fiestas del fin del milenio” en: Wortman, Ana (coordinadora): *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, Ediciones La Crujía, pp. 183-204.
- Lenarduzzi, Víctor (2010): “Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la ‘escena dance’”, Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Marcus, George y Cushman, Dick (1992): “Las etnografías como textos”, en: Reynoso, Carlos (compilación): *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Margulis, Mario (y otros) (1994): *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Editorial Biblios, Buenos Aires.
- Peixoto Ferreida, Pedro (2008): “Transe maquinico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista”, en: *Horizontes Antropológicos*, Junio, año 14, n° 29, pp. 189-215, Porto Alegre, Brasil.
- Pini, María (1997): “Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine”, en: Thomas, Helen (editora): *Dance in the city*, St. Martin’s Press, New York.
- Pujol, Sergio (1999): *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Editorial Emecé, Buenos Aires.
- Tomlinson, Lori (1998): “This, ain’t no disco”... or is it? Youth culture and the rave phenomenon”, en: Epstein Jonathon S. (editor): *Youth Culture. Identity in a postmodern world*, Blackwell Publishing.
- Wright, Pablo (1994): “Experiencia intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la etnografía” en: Runa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

-Wright, Pablo (1995): “El espacio utópico de la antropología: Una visión desde la cruz del sur” en: Cuadernos del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, número 16, Buenos Aires.

-Wright, Pablo (2005): “Cuerpos y espacios plurales: Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica” en: Indiana, Instituto Ibero-Americano de Berlín, Berlín.